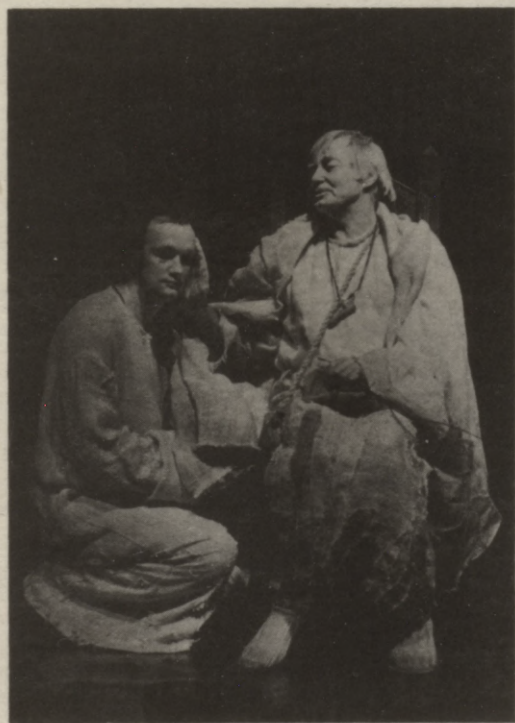


B
192

TEĀTRIS UN DZĪVE

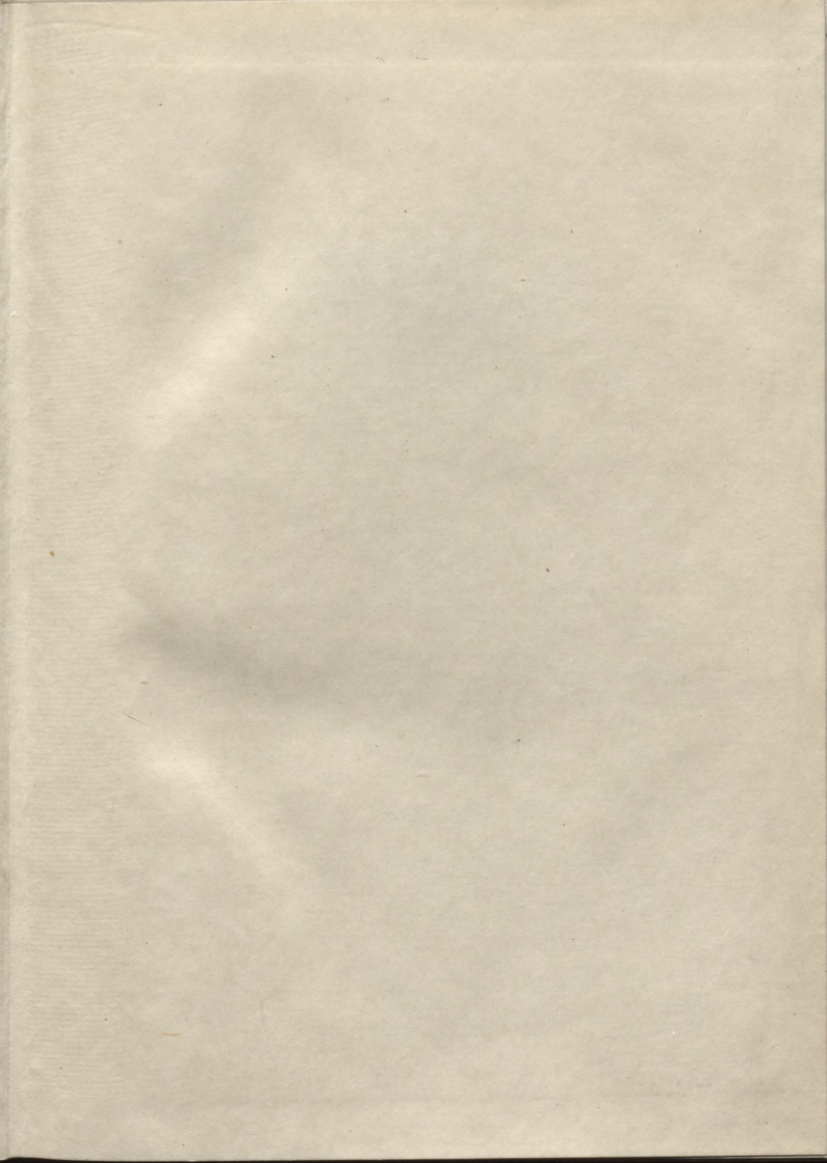


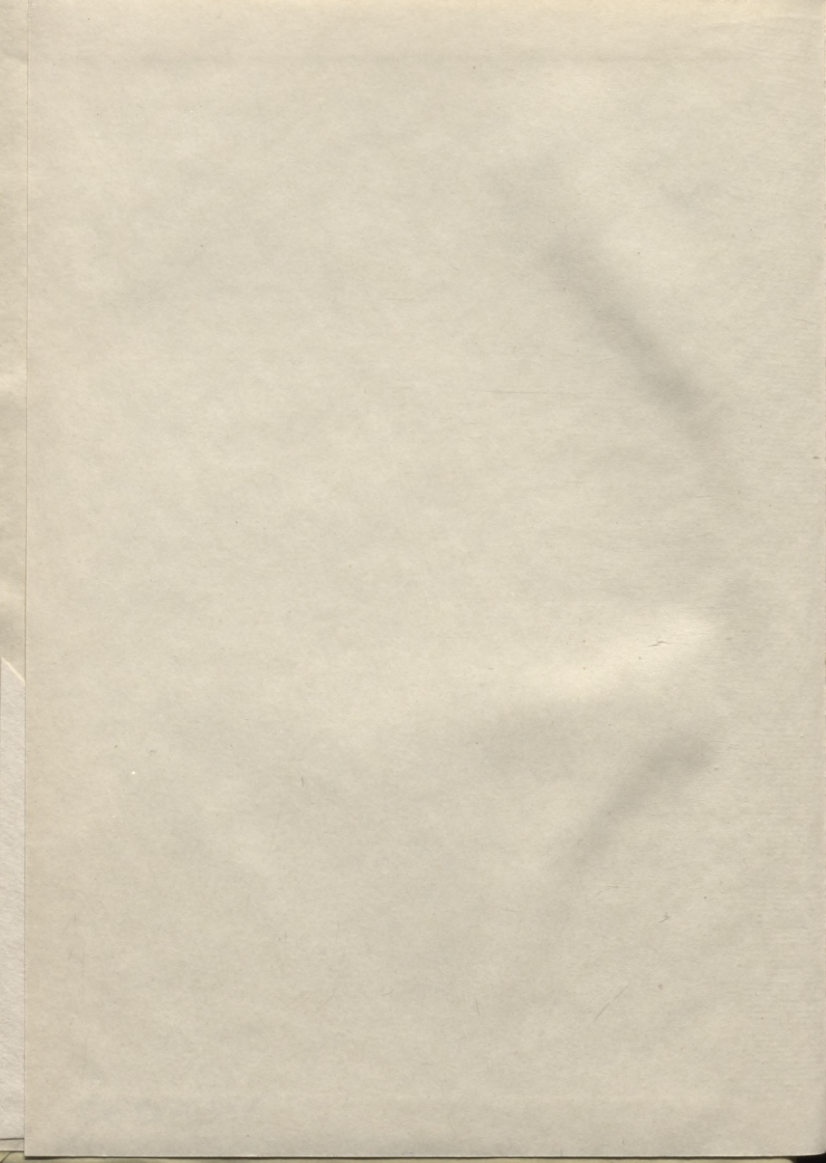
RAIŅA
BALTAIS TĒVS:

Tici ugunim,
ne vējam.

35

06016335





TEATRIS
UNDZIVE

TEARMS
L. D. V. E

B
792

TEĀTRIS UN DZĪVE

35

1990. gads
dramatiskajos teātros



RĪGA «LIESMA» 1992

LATVIJAS VALSTS
BIBLIOTEKA

92—

Sastādītāja *Silvija Radzobe*

Mākslinieks *Aivars Plotka*

Redkolēģija: *L. Dzene, V. Hausmanis, J. Kalniņš, A. Kantāne,
O. Kroders, K. Kundziņš*

Fotoilustrācijas: *A. Baltmanis, J. Danovskis, E. Freimane,
Dž. Grebзде, V. Gulbis, V. Gūtmanis, J. Ikonņikovs, G. Krauze, V. Sarkovs*

Uz vāka — Raiņa «Zelta zirgs». Antiņš — *J. Paukštello,*
Baltais tēvs — *H. Liepiņš*

T 4907000000—92
M801(11)—92

ISBN 5—410—00990—8
ISSN 0235—7577

© Izdevniecība «Liesma»,
1992

Lilija Dzene

MANS 1990. GADS

Pie 1990. gada mākslas norisēm tagad ir jāiet cauri laužu pūļiem un barikādēm Doma laukumā un Zaķu salā. Tik tālu pēkšņi man liekas viss, kas noticis hronoloģiski nesen.

Kāds tad bijis mans 1990. gads? Latviskā Rīga Dziesmu svētku laikā un brauciens autobusā cauri un pāri Alpiem uz Lugāno — Raiņa un Aspazijas trimdas zemi. Tā es atbildētu šā rakstu krājuma enerģiskajai un, jāsaka, arī pašreizlīdzīgajai sastādītājai. Bet es saprotu, ka abi šie man tik nozīmīgie pārdzīvojumi galvenokārt attiecas uz almanaha nosaukuma otro vārdu — uz *d z i v i* un no manis tiek gaidīts arī *te ā t r i s*. Bet tas tad man ir jāmeklē dienasgrāmātā. Piebildešu gan, ka dienasgrāmatas pieņemšanā netaisos epigonēties aiz Priedes, Birzes un Ezeras. Šie autori ar skaistajiem latviešu dabasuzvārdiem no savām piezīmēm radījuši pašlaik visai saistošāko literatūru. Es savējās izmantošu tikai kā atmiņas atsvaidzinātājas.

20.1. «Romeo un Džuljeta». Neviena paša gaismas stara. Patiesības vārdā!? Krievu Džuljeta (labāks teksts, jo Pasternaka tulkojums!) un latviešu Romeo. Jauktās laulības ir neiespējamās.

Puņus taču lielā mērā atšķir spalvas: ja noplūc pliku fazānu un Ķekavas broileru — maza atšķirība — divi kautķermeņi. Tāds noplūkts Šekspīrs arī maz atšķiras no Arro vai kāda cita padomju rūgto mieļu un neticības autora. Varbūt Maculēvičs šīs Šekspīra spalvas glabās un izmantos kādam izbāznim? Vai tad patiešām šīnī lugā pazustu dzimtu naid, ja to izgaismotu liela, jā, klasiska mīlestība? Un ja abi jaunie runātu vienā valodā?

20.2. Daudzi mani kolēģi satraukti, ka «Jubilejas gadā» Sapiro nīrgājoties par Latviju, par tās vēsturi, likteni. Vispīrms — es to

neredzu. Un nekādi nevaru iedomāties, ka mākslinieks sev tādu radošu mērķi varētu izvirzīt. Bet kropļoti mēs esam ļoti, un es te daudž ko no sevis atrodu, jo dzīvoju ar Strēlertes teikto: «Mēs visi tajos dubļos vērtījušies. Gribot negribot.»

22.2. Dirrenmata «Hērakls un Augeja lopu laidars». Uz Dailes lielās skatuves. Baurojošas kaislības. Beigās Pūcītis ar mazu puķu podu rokā runā par zemes svētību. Kā tipāzs rozā triko — ļoti resns vīrietis — uzvārdā Kuģenieks. Aktieris viņš nav, tā ka jāsmejas par cilvēku. Es to vēl neesmu iemācījusies. Sausmīga izrāde. Režija vairs nav profesija. Tā ir kāda iegriba, kāds kompromiss. Un neko taču nevar iebilst, jo pretjautājums ir: bet kādēļ tā nevar? Uz to nav iespējams neko atbildēt. Protams, var.

28.2. Mans skolotājs Frolovs publicējis rakstu par Vaclavu Hāvelu kā teātra cilvēku. Un piemin Leo Suharžipu, Leošu — manu kursabiedru. Režijas stundā es analizēju un amatnieciski, kā no kritiķa arī tapa prasīts, iestudēju «Ugunī» fragmentus. Leošs bija Edgars. Viņu samala 1968. gads. Bija draugos ar Hāvelu, vadīja interesanto žurnālu «Divadlo». Ļoti sagājās ar Dubčeku, un Maskavā viņi abi vakaros sēdēja mūsu kopmītnē pie Iržinas. Pēc Dubčeka krišanas Leo sabruka ar nerviem, strādāja mazā teātrī par «zavītu». Viņš bija dzimis kritiķis. Un patriots. Ko mēs vispār zinām par čehiem pēc 1968.? Bet pēc viņiem un angļiem 60.-tajos Eiropā taču noteica teātra laiku.

4.3. «Tīreļpurvs» — [P. Lūča] inscenējumā. Valmierā. Zēbergs, Inga Aizbalte — nopietni. Lasmanis — te stipri par vieglu. Mana krusttēva Emīla Mača jubilejas loma. Viņu ievainoja Tīreli. Jāpārlasa viņa grāmata «Viena gaita».

Dīvaina sajūta Valmieras teātrī. Jaunās ēkas sarkanie kieģeļi, vecā māja vēl elpo. Sardzē sēdēja Zigrīda Lorence. Dailes teātra Otrā studijā skatu vakarā viņa — Zigrīda Henšele — emocionāli spēlēja Katrīnu «Negaisā». Šī Otrā studija! Tas ir mans laiks. Un arī es esmu tāpat kā Zigrīda — vēl i mākslā, bet arī pie teātra vakts. Tomēr, tomēr — valmierieši visur brauc, un Zigrīda ir redzējusi vairāk Maskavas, Ļeņingradas izrāžu nekā es.

14. 3. Lasu Annijas Simsones atmiņas. Cik neizdevīgi šai smalkjūtīgajai aktrisei bija būt Benjamiņa kundzes mātai. Pirmā

Brigaderes Gundega, bet visi tikai par Daces Akmentiņas Sniedzi.

15.3. Aspazijai — 125. Kapos. Krēslā. Koris dzied «Ciānas bērns» — izpostīts, nomidīts mans puķu dārzs. Pamaz cilvēku. Saulcerīte — tik vēsā vakarā, bet par godu Aspazijai garā tērpā ar baltu lakatu plecos. Mazās kurpītēs. (Aspazijai bijušas ļoti mazas kājas.) Jā, Saulcerīte ir ievilkusi mani savā Aspazijas ticībā. Esmu ar viņu apsēsta, redzu kā dzīvu Nac. teātri. Dzeju lasīja Lidija Freimane, Marina Janaus un Dina Kuple. Parādījās liels, dzeltens suns ar skaņu basu, aprēja visus, kas vēlāk nāca pa vārtiem. Dinai runājot, rēja visu laiku. Neapklusināms. Viens teica — to ir Upīts uzsūtījis. Suns izjauca visu noskaņu, no viņa nevarēja norobežoties.

19.3. Cetras stundas Krodera «uznākšanas ārija» — Olbija — Nabokova «Lolita». Soks? Es nezinu, man bija garlaicīgi. Labi spēlēja Liedskalniņa, kurai īsti nemaz nav ko spēlēt, un stilā — Brauna. Ar Kroderu ir interesanti — viņš nestrīdas, ar viņa gados reti sastopamu vieglprātību atzīst savu kļūdīšanos. «Lolita» viņam gadījies pa rokai. «Daugava» № 7 — nodrukāja. Man šķiet, ka beigās viņam šī luga jau pašam bija apnikusi. Kroders kā mākslinieks ir ienācies, viņam vairs nerūp sevi aplicināt. Var gan gadīties, ka tāds laiks — bailes no nevajadzības — vēl pienāks. Es visu biju pieļāvusi, tikai ne to, ka man būs tik garlaicīgi.

22.3. Sēžu Raiņa krēslā pie viņa galda Nacionālajā teātrī un televīzijai stāstu — pieklājības robežās —, cik viņš bijis slikts, pagalam nederīgs šā teātra direktors. Slikts organizators, šodien sacītu. Bet godkāriba viņam lika lauzties pēc amatiem. Tomēr starp daudzām idejām Rainim bija arī tāda, ko nu gan jubilejas gadījumā varēja izcelt: sarīkot Baltijas areāla tautu lugu — izrāžu festivālu. Tas būtu patiess godinājums. Šodien atkal par to izkladzinājos, bet bez ticības, ka uz tādām lietām atvēzēsīmes.

7.—20.4. Šveice. Arī Vīne. Budapešta. Venēcija...

Es esmu mājās. Ar daudziem iespaidiem... un vienu to vis-sāpīgāko. Mēs nevienu tur neinteresējām. Zēnu koris, labākie dziedātāji, pat Egils Siliņš — speciāli no Frankfurtes — un Dita Krenberga, un Pētersona specuzvedums «Vientuļa bēgļa ceļš pār

Tesīnas kalniem uz mājām» — Kantāne, Janaus, Strenga; un Pētersons vēl bija iecerējis, ka būs viens franču aktieris, kas starptekstus lasīs, bet tā nebija, un tad viņš pats ar lapu rokā tos pa vidu lasīja, rādot savu Franču liceja pamatīgo nazālo izrunas skolu. Un dažādu masku bija vesels maiss līdzī, jo tajās palaikam bija arī Dārziņa skolas puikas. Kā zakēni izskatījās. (Bet tas droši vien priekš-Lieldienu iespaidā.) Man uzvedumam izsekot bija grūti. Bet galvenais — paši vien bijām publika. Paši vien. Vai tā Lugāno vispār ir? Varbūt tur ir tikai tūristi un tie, kas viņus apkalpo. Lugāno bija dāvana mums, turpretī mūsu manta nevienam nebija vajadzīga. Tik traģiska savas zemes vietas apjausma pasaulē mani nekad nebija skārusi, kaut vienmēr uz to biju reāli skatījiesies.

27.4. Baltijas teātru pavasaris. Bāli. Cerībā uz nākamību pārvilkām laivu pa sauszemi. Smiltis čirkstēja, bet laiva vēl gluži neizjuka. Vienīgais mierinājums — citiem arī nekā laba nav. Viss festivāls pagāja zem Lietuvas neatkarības zīmes. Arī mūsu. «Cetras dienas jūnijā» kļuva par laureātu. Ir jau taisnība tiem, ka mēs šeit Ulmani (pretēji autora iecerei) esam idealizējuši, bet pašreizējā situācijā un tajā telpā — tas ir pareizi. Skates vakarā viņi arī spēlēja ļoti papildīti.

28.4. Ar visu nogurumu aizgāju uz Norčēpingas izrādi «Kraukšķmaize ar aso mērci». Divas nīpras, mutīga tantes, gaudens jauneklis ar problēmām un paveca, balināta sieviete, kas tēloja pusaudzi — bez problēmām. Apmaiņai mēs vedīšot Strindberga «Nāves deju». Ja dots pret dotu, tad derētu «Caukstenes» vai Tijas Bangas «Septiņas vecmeitas». Veselīgā Skandināvija, cik esmu redzējusi, tādu teātri mīl.

20.6. Rakstu «Mākslai» par Osvaldu Uršteinu. Nesanāk, par daudz jādōmā. Kas vadīja Upīša roku, šo aktieri ķengājot? Talcīs? Un vēl jau kāds. Un cik tas liktenīgi, ka pēc kara Nac. teātris — tāds vairs nebūdams — pazaudēja tieši eiropēiski domājošos režisorus — Zariņu, Uršteinu, arī aktierus. Kā Graudiņu, Zilavu, Melbārdi. Un Lagzdiņu, kuru visa Latvija pazina, mīlēja un pēc 40, kur nu — jau pēc 20 gadiem tikpat kā neviens neatcerējās. Tas tā kā šodien — ņemtu un novilkto likteņsvītru, un nav un nemaz vairs kultūras atmiņā nebūs Kairišas, Ozoliņas, Dumpja vai Kugrēnas. Neiespējami? Vai, cik iespējami!

Manas rokas pilnas ar šiem piemēriem, kuru piemiņa mirs ar vienu paaudzi. Mēs esam pēdējie. Kā bērni vēl viņus redzējam. Būtu Uršteins Latvijā, varbūt, nē, noteikti viss citādi izskatītos.

3.7. Antra Liedskalniņa: neesmu savā mūžā nospēlējusi nevienu Čehovu, nevienu Ibsenu. Viņa, tieši viņa bija dzimusi tos spēlēt. Visu Ibsenu. Rokas sāk trīcēt — kāda izšķērdība! Un Sekspīru arī ne. Antra — Arkadīna, Raņevska, viena no Čehova māsām. Antra — Heda Gablere, Jūras sieviete, Jordisa, fru Alvinga. Kas devis latviešu režisoriem tik bezatbildīgas tiesības tā apzagt savus talantus un galu galā — visu kultūru? Nuja — vajag jau tā, lai ir visiem, lai katrai mātai pa auskariņam. Un vai tad Antrai trūkst skatītāju mīlestības, Ļeļu, Mariannu spēlējot? Beigu beigās ar tām tad viņa arī paliks tai tautas atmiņā. Un vēl — Blanša. Paldies Dievam!

4.7. Skatījos «Zelta zirgu». Un atkal pārliecinos, ka Arnis Ozols ir aicināts būt par režisoru. Laba izrāde. Paukštello, Ermale — viņi zina, ko mums sacīt, un dara to ar pārliecinātām jūtām. Cerība. Maza, klusa beigās: klau, klau, zirdzip, atnes, atnes to, ko tik ļoti gaidām! Un tomēr — aizvien vairāk mani satrauc tas, ka mūsu izrādes (un tieši tās labākās, jo sliktajās vispār nav koncepcijas, ir tikai kopā salikšana!) kļūst viennozīmīgas. Virsuzdevums ļoti nepārprotams. To nenoliedzot, man vēl gribētos atzarus, nevis karoga kātus, bet kokus — ar lapotni. Galvenais ir tas: bet tur vēl ir arī tas un tas arī, un tajā «blakus» es atrodu sev kaut ko personiski dārgu. Vispār nianšu nav.

Tas vairs nav par «Zelta zirgu», bet viena doma vēl — par nianšēm. Var tos saukt arī par aktieriskiem smalkumiem. Kā Lilita «Atraitnēs» tā amizanti ar žestu un «ah» kārtējo reizi izdzēra kārdinoša liķiera glāziti, kā Harijs — «Mūžības skarto» vecais čalis — šīberē ar atšautu roku uz «dāmas» muguras. Bez tā var iztikt. Ne katrs to ievēro. Bet agrāk bija tik daudz šo mazo nianšu, un man tās patika, es gribēju zināt, vai citi tāpat tās ievērojuši vai es vien. Tāda uzmanības spēle. Tagad mani tik nepārprotami koncentrē, ka pašai to darīt vairs nav vajadzības. Vai arī — tas ir bezcerīgi bezkoncepta uzvedumos, kas spekulē ar viennozīmības apkarošanu, un tādēļ viss brīzdu brazdām.

7.7. Tā ir apmātība. Sovakar neēju uz Dziesmu svētku koncertu, jo man tik ļoti gribas redzēt TV ekrānā dirigentu sejas. Dziesmas

raksts sejā, rokās. Visvairāk — Terēze Broka. Dziesmiņas — viņai kritušas liriskās — kā putniņi sauļās, sasildīti un tad — lido, lido. Kāda brīnišķa seja!

10.7. Ģirtam Jakovļevam — 50! Tas ir nāvīgs trieciens, kad taviem šķietami nesenajiem teātra skolas studentiem pusmūža jubilejas. Tas liek daudz padomāt. Ģirts saka, ka šo dienu svētiot tikai mammas dēļ. Tā arī ir. Viņš ir ļoti labs dēls. Viņš ar to savu bezgalīgo izpalīdzību varbūt sev kā aktierim daudz pāri nodarījis. Viņā nav aktieriskā egoisma, bet drusku vajag. Jaunūšana runa bija īsa: «Ja es būtu karalis, es ņemtu Ģirtu par savu ākstu.» (Tas attiecas uz Ģirta māžošanas, bez kuras viņš neiztika arī šovakar.)

28.7. LNNK kongresā pie zāles durvīm rāda zēnus Latvijas aizsargu formās. Korespondente: no kurienes šie formastērpi? — No kinostudijas. Tā! Kas tad kinostudijā tos valkājis, kam tie šūdināti? Aktieriem, kas tēloja nacionālistus — fašistus — slepkavas, vai maz viņi redzēti. Vēl nupat «Ilgaiss ceļš kāpās» tos demonstrēja. Vai tad nevarētu bez maskarādēm?

2.8. Klīvlendas amatieru trupa Dailē aizkustinošā nepretenciozitātē spēlē Eglīša «Pēc kaut kā cēla, nezināma». Sī luga veltīta Ādolfam Kaktiņam. Nupat izlasīju: viņš nomiris jubilejas rītā. Sagērbies, noskaņojies. Kad apsveicēji ieradušies ar rozēm — jau krēslā miris. Mūsu pirmais Lāčplēsis.

21.8. Domu driskas. Karsts. Spiedīgs laiks, taisni kā radīts «Pazudušā dēla» pirmspērkona nakts spēlēšanai. Valmieras t-ris. Maculēvičs ar savu melno auru. Blaumanis, uz šodienīguma liesmes uzstiepts, protams, guļ uz tās. Ko viņam citu darīt. Maculēviču dēvē par legendu spridzinātāju, un man šķiet, ka viņam apzīmējums glaimo. Saspridzināts ar viņa un arī citu pūlēm tas cilvēks nu būtu. Bet kas un kad, un vai jebkad to vēl kāds liks kopā? Man liekas, ka tāds mākslinieks nāks, un tad mēs to sveiksim kā drosmīgāko novatoru. Būtu labi, ja tas notiktu vēl šajā gadsimtā.

22.8. Vaildera «Mūsu pilsētiņa» (Valmiera). Uga Brikmaņa režija. Viss ir — sajēga, inteligence, arī cilvēciskums, bet te, tāpat kā citās Brikmaņa režijās, — vienveidīgs plūdums. Bez ritma

maiņām. Temporitms ir režijas elements, kura šim zēnam absolūti trūkst. Citkārt nemaz neiedomājamies, cik tam ir liela nozīme izrādes uzbūvē. Brikmanim nav ritma «dzirdes».

14.9. «Bezkaunīgie veči» ar Hildu Princi. Zuzannas loma viņai veltīta. Uršteina, t. i., Bertolda lomā — Jaunušans. Vizuāli viņi bija ideāli saderīgs pāris. Tā tiešām bija šā vīreļa sieva, šās abas — Līne un Radziņa, viena par otru amerikāniski elegantāka, — apskretušajam vecītim nekādi nepiestāv. Jātic uz vārda, ka vīrs un sieva. Prince ārēji daudz pieticīgāka. Viņa to laiku ir izdzīvojusi, te daudz biogrāfiska. Uztraukums bija pārmērīgs — pēc 50 gadiem uz šīs skatuves, bet otrā daļā jaukas vietīņas. Inteligenta sieviete. Iepazīšanās ar viņu — negaidīts ieguvums. Nemaz nav kā latviete — viņai neviens nav slikts ne te, ne Amerikā. Ak tā, viņa jau ir pusīgauniete — Hilda Kokamegi. Nac. teātrī — no 1931. gada. Lielākās lomas Rīgā: Jautrite «Vaidelotē», Marija «Divpadsmitajā naktī». Veidojusies Vācijā un ASV Uršteina režijās, Anšl. Eglīša lugās. Zuzanna, Omartija kundze, Jolanta Durbe — viņai rakstītas lomas.

19.9. Trīs krievu miliči atrod nozagto mašīnu un nozog to otrreiz — priekš sevis. (Televīzija ziņoja.)

3.—5.10. Miris Zīverts. Bērsons lūdza uzrakstīt viņam rekomendāciju, lai uzņemtu Rakstnieku savienībā. Visu dienu domāju, ko rakstīt. Beigās uzrakstīju, ka Zīvertam vajadzētu piešķirt tiesības izšķirt, kurš no mūsu dramaturgiem un teātra vērtētājiem drīkstētu saukties par rakstnieku, būt Savienības biedrs. Kad uzņēma — esot jau bijis viņsaulē. Kaut kāda makabra spēle, lietojot Zīverta paša iemīloto apzīmējumu. Bodlērs: «Rakstniekam ir jāvēlā paša sirds un tā jāapēd ar baigu apēti.» Tas arī ir «makabri» sacīts.

11.10. Tērvetē. Harijs saņem Brigaderes balvu par memuāriem. Divi mums ir, kas pa istam rakstnieki, — Liepiņš un Mariss Vētra. Apskauzams stils, detaļas, portretējumi. Un pie tam — tāds aktieris un tāds dziedātājs! Teikšu, kā ir, teikšu kā viens Gorkija varonis: «Man nepatīk tas labais, kas nav mans.» Un tad sajūsminātās publikas jautājumi: Liepiņa kungs, kā jūs rakstāt? Kādā laikā, kādā noskaņojumā? Viņš, Harijs, rakstot tā, kā rūguš-

pienu kratīdams no pudeles, — te nekas nenāk ārā, te gāžas kun-
kuļiem uzreiz, un tad atkal — sūkalas. Salīdzinājumi viņam nav
jāmeklē.

23.10. Bertas Rūmnieces jubileja. 125. Apsveica abas prēmijas
laureātes — Lidiņu Freimani un Ninu Leimani. Teātra savie-
nībā sarikojums. Muzeja meitenes, kādas 20 vecenītes, kādi 30
laikam no muzeja iedzīti skolēni. Velta Line, Irmgarde Mitrevīce,
Kārlis Pamše, Irēna Pabērza — atmiņas. Zagorskis kaut ko dziedā-
dāja. Sākumā bijusi ideja sarīkot tā kā balli — «Balle pie Rūm-
nieces». Tas nu būtu gan!

Nevienam šī jubileja nebija vajadzīga. Teātra māmuļa. Lat-
viešu teātra māte. Cik nav skandināts! Bet teātra tauta savu
māti ir aizmirsusi. Pat vēl laikā, jo šī jubileja iekrīt dievainēs.
Varbūt tad tiešām labāk nevajag nemaz.

2.11. Separda «Prāta meli» Dailē. Uzbrūkoša izrāde. Ar pirmo
brīdi Zihmanis kliež uz mani. (Diviem aktieriem šādas histēris-
kas lomas var kļūt liktenīgas — Aizbaltei un Zihmanim.) Es ap-
sveicu teātra izvēli, bet vai uz lielās skatuves? Un vai būtu
grūti presē ar eventuālo skatītāju parunāties? No tā nekautrējās
ne Reihs, ne Mokuļskis, ne Alpers. Tas pieder pie kultūras, sa-
skaroties ar svešāku darbu. Mums nav pieņemts. Bet skatītājs —
es tai skaitā — tradicionāli pieradis pie secīga notikuma, pie psi-
holoģiska pamatojuma. Te — raksturi-dubultnieki, te — para-
doksi.

Un vēl varētu būt tā: ne velna nesaproti, bet kaut kā vilinoši.
Un es saku: kaut kas man tur patīk, es nevaru izskaidrot. Ne-
vajag arī, lai tikai ir šī noslēpumainā pievilcība. Bet te — ar
pirmo teikumu mani atgrūž, aizšauj līdz zāles dibenam. Art-
mane — interesanta. Sarkanmatains blāķis, bet pievelk. Meis-
tare, neko nepadarīsi. Arī Šneidere — caurspīdīga, tas viņai pa-
dodas.

12.11. Piezvaniņa Anda Burtiece. Toreiz es strādāju «Cīņā»,
todien rākos Misiņa bibliotēkā. Piebrauca vīra mašīnā ļoti jauna,
ļoti skaista sieviete ar zirgasti, iedeva pirmo rakstiņu. Kaut ko
par Jaunatnes teātri. Ģeogrāfijas skolotāja. Nolēmusi mainīt
profesiju aiz teātra mīlestības. Skolnieciskais rakstiņš kokainā va-
lodā. Anda. Ak Dievs, vai tas arī ir bijis šajā dzīvē? Laiks visu
laiku klausīties pie loga. Ko tas grib man sacīt?

Mirusi Ārija Irbe. Visu kopā televīzijai taisījām. Ārija un
Daina Dumpe — kā man patika ar viņām strādāt, jo arī viņām

likās svarīgi atgādināt, kas bijis. Man tagad tas ir absolūti galvenais. Un arī sirdsapziņas jautājums, jo tik daudz ir noklusēts, tik daudz bija arī nezināms. Sakārtot teātra vēsturi — kaut cik necik. Iespēju robežās. Un lai nebūtu sterili, sausi. «Kur palagi nav saburzīti, tur dzeja nav nakšņojusi,» — Mandelštams, ko tagad visi daudzina.

17.11. Mārtiņa Ziverta bēres. Urnu teātrī ienesa Ģirts, līdzās Antra un Māra Zemdega. Goda sardzes pie urnas. Neierasti. Jau nušans runā Džiga monologu, Harijs — no Minhauzena, Radziņa — tautasdziesmas un no lugām. Maija Spera — vistuvākais viņa cilvēks no teātriem. Ilze Ziverte. Atceros — vasarā viņa muzejā runāja tēva — Džilļejas — dzejoļus. Ziverts arī bija. Kapos vēju šalkās locījās koki. Urnai — tik mazs kapiņš. Un tik daudz ziedu. Stradiņš — par Latviju lielo valstu vidū līdzībā: Ziverta lugās, kā vispār teātrī, ir tā, ka bez galvenajiem varoņiem arī otrā plāna tēlotājs reiz saņem savu skatu un savu paliekamu vietu. «Hamleta» kaprači... Klusa «Dievs, svētī Latviju!», kokiem stipri lokoties. Visi dzied.

Vakarā bija izrāde «Pēdējā laiva», aktieri — emocionāli. Patika Kaminskis. Bet labu Ziverta lugu izrāžu pagaidām nav.

19.11. Dailes teātra dzimšanas diena. Anti-jubilejiska. Brīvā, pat frivolā stilā. Man tik daudz atmiņu un tik vāja orientācija pašreiz notiekošajā. Vienīgais — šis teātris ir neaprēķināms atšķirībā no Nacionālā, kur pārāk, pārāk bieži piepildās tieši tas, ko es jau paredzēju. Es gribu, lai teātris ir gudrāks par mani. Tik to vien. Lai aktieris var to, ko es nevarētu ne iedomāties, ne izdarīt.

Visi smejas. Man smiekli nenāk. Bet tad nu ir jāatceras mana studiju biedra Volles Panso jautājums līdzīgā situācijā: «Tu, mīlā, paprasi sev, kad tu vispār esi pēdējo reizi smējusies. Varbūt tevī vairs nemaz smieklu nav. Asaras vien.» Arī var būt. Taču sliktākais ir tas, ka arī asaras man nav tecējušas, birušas, kaklā spriedušas. Jā!? ...

25.12. Es jau sen zināju teicienu, ka brīnums esot ticības vismīlākais bērns. Bet nevarēju iedomāties, ka to sacījis Juris Alunāns. Nupat to dzirdēju pa radio un atgādinājos — bet nevar jau zināt, cik daudz ticības brīnuma notikšanai vajag. Laikam — ļoti daudz.

Viktors Hausmanis

MĒS UN VIŅI — VISI KOPĀ

1990. gada decembris. Esmu saņēmis vēstuli no tālienes, no Monreālas, raksta profesore Vaira Viķe-Freiberga — zinātniece, sabiedriska darbiniece, cilvēks ar lielu dzīves pieredzi un plašu redzesloku. Viņa vērtē 1990. gada septembrī Rīgā notikušo Raiņa un Aspazijas 125. dzimšanas dienai veltīto konferenci. «Es personīgi ļoti pārdzīvoju šīs konferences vēsturisko nozīmi. Man šķita, ka tā ir ne tikai raudzišanās pagātnē un divu izcilu garu godināšana, bet ka tas ir arī vēsturisks robežšķirklis, kas nozīmē jaunas ēras sākumu. Te nu mēs beidzot sēdējām visi vienā rindā — latviešu zinātnieki no dažādām pasaules malām un dzīvesvietām. Tas bija apliecinājums tam, ka izbeigušies ir garie atšķirtības gadi starp latviešu zinātniekiem trimdā un dzimtenē un ka sākusies ir mūsu jaunā, kopējā gaita.»

Pagātnē, tagadne, jauna gaita...

1990. gada Ziemassvētku izskaņā 26. un 27. decembrī notika pasaules rakstnieku otrais saiets Dubultos. Par to rakstnieks Aivars Ruņģis laikrakstā «Laiks» 19. janvārī rakstījis: «Pēc 46 gadus ilgas piespiestas dalīšanās vienas literatūras šķirto daļu pārstāvji atkal drikstēja satikties savā tēvzemē Latvijā. Tādēļ tā bija divu ilgi šķirto tautas daļu pārstāvju satikšanās, personīga iepazīšanās un dažu principiālu jautājumu un atzinumu formulēšana.»

Tie ir būtiski svarīgi atzinumi, bet literatūras šķirto daļu vienošanās sākās jau agrāk — gan 1989. gadā Stokholmā, gan 1990. gada pavasarī, kad no 13. līdz 17. aprīlim visi bijām kopā Lugāno forumā, lai godinātu Raini viņa otrajā dzimtenē un lai mēģinātu mūsu mazo dzimteni pieteikt Eiropas plašumā. Kaut kas toreiz izdevās, kaut kas ne. Trimdas aprindās valdīja zināma piesardzība un neziņa: atbalstīt Dr. Vitas Matīsas vērienīgi organizēto pasākumu vai ne? Rezultātā svešatnes latvieši uz šo saietu

ieradās maz. Cetrdesmit sešus gadus ilga piespiedu dalīšanās laikā bija izslējusies neuzticības siena, pie tās celšanas roku bijām pielikuši visi, it īpaši mēs, Latvijā dzīvojošie, un ar kauna un neērtības izjūtu atceros gadus, kad mūsu grāmatās nedrīkstēja pieminēt J. Ģermani, O. Uršteinu, M. Zilavu, J. Lejiņu, R. Birzgali un daudzus citus latviešu skatuves mākslas korifejus, viņi vienkārši it kā neeksistēja, un pat speciālistu rakstos veltīti viņus meklēt. Uz latviešu skatuvēm ilgu gadu nebija Mārtiņa Ziverta lugu, nerunājot nemaz par Anšlava Egliša darbiem. Emigrācijas latviešu žurnālos vai rakstu krājumos «Zari», «Arhīvs», «Jaunā Gaita» autori, kā tas inteligentā sabiedrībā pieņemts, atsaucās uz dzimtenē publicētajiem rakstiem un vērtējumiem, bet mūsu apcerēs norāžu par trimdiniekiem trūka. Tas trimdas autoros radīja neizpratni: vai tad literatūras un teātra kritiķi viņu darbus nezina? Daudzos gadījumos tiešām nezināja, jo nedrīkstēja zināt: trimdas preses izdevumi bija noslēpti bibliotēku specfondos aiz septiņiem zieģeļiem, un atļaujas izlūgšanas process bija garš un pazemojošs, nācās LKP Centrālajā komitejā kladzināt pie augstu priekšnieku durvīm. (Kādu laiku šādas atļaujas parakstīja vai neparakstīja Imants Daudišs. Toreiz biedrs!) Ilgu gadu pastāvēja uz papīra gan neformulēts likums, ka, pieminot trimdas autoru, katrā ziņā par viņu jāpiebilst kāds kritisks, nievājošs vārds. Tāpēc vēl 1990. gada aprīlī trimdas pārstāvji uz mums raudzījās aizdomu pilni.

Taču pagāja nepilns gads — un daudz kas radikāli pārmainījās. Neatkarības deklarācija, Dziesmu svētki, pieminētā Raiņa un Aspazijas 125. dzimšanas dienai veltītā konference un pasaules rakstnieku saiets ar skaisto apziņu: beidzot visi kopā! Briesmīgi bija gadu gadiem dzīvot ar rūgto jautājumu: cik tad mūsu vispār ir?

«Sīks sieciņš latvju sēklas,
Vēl pa laukiem izkaisīts, —

tā rakstīja Rainis «Daugavā». Jūlijā, septembrī un decembrī mēs reāli apjautām, ka varam būt un esam kopā. Bet līdzās gandarījuma un prieka izjūtai — problēmas, problēmas, problēmas...

1990. gada aprīlī Valodas un literatūras institūts rīkoja gadsimtējo konferenci «Meklējumi un atradumi» par literatūru un mākslu emigrācijā. Konferenču zāles priekšelpā Misiņa bibliotēkas pārstāvji bija iekārtojuši trimdas literatūras izstādi. Gandrīz vai elpa aizrāvās, kopā skatot to bagātību — latviešu tautas kultūras sastāvdaļu —, ko mēs nepazīstam vai zinām slikti, un ir vajadzīgs laiks, lai šo mūsu garīgās esības daļu mēs organiski uzņemtu sevī. Grāmatas jālasa, autori jāiepazīst.

Bet teātra laukā? Tur situācija ir daudz, daudz sarežģītāka. Rakstnieks no dzīves aiziet, bet paliek grāmatas vai raksti avīzēs un žurnālos, un par viņa daiļradi varam iegūt kādu priekšstatu. Aktieru nospēlētās lomas izplēn nebūtībā, cilvēkam ir tikai viens mūžs, un nākas konstatēt rūgto patiesību, ka lielākā daļa mūsu teātra mākslas dižgaru, kas aizbrauca svešatnē, nu jau ir aizsaulē. 1990. gadā aizgājējiem piepulcējās Mārtiņš Zīverts, Jānis Lejiņš, Reinis Birzgalis, Alma Mača, Ēvalds Dajevskis... Sen jau kā nav vairs Liliņas Stengeles, nav vairs Jāņa Ģermaņa, nav Kārļa Veica, nav Augusta Mitrēvica, nav Osvalda Uršteina. Nav, nav, nav... Vēl dažādos pasaules vējos mājō aktieri, kas mākslas gaitas iesāka trīsdesmitajos gados, viņu vidū ir N. Melbārde, M. Zilava, I. Graudiņa, [M. Damroze,] H. Prince, A. Steinberga, Ē. Prindule, A. Tipāns, A. Mitrēvics, K. Ģermanis, P. Dumpis. Par vairākiem no viņiem spilgtas esejas žurnālā «Māksla» publicējusi L. Dzene, ievēdot atpakaļ mūsu teātra vēstures aprītē vairākas ievērojamas personības. Taču diemžēl arī par šiem aktieriem nākas konstatēt rūgto patiesību, ka viņu mūža pēdējie gadi pagājuši bez skatuves un ka tikai pāris no viņiem — H. Prince un A. Vārpa-Dziļuma — 1990. gadā varēja ņemt dalību izrādēs dzimtenē. Aktieriem tikšanās ar dzimto skatuvi gandrīz pēc pieciem gadu desmitiem ir vēl dramatiskāka nekā rakstniekiem.

Latviešu teātra kopas, ieguldot darbā milzīgi daudz pašai izliezības, ārzemēs vēl darbojas; tajās, ja tā varētu sacīt, apvienojusies aktieru vidējā un jaunākā paaudze. Vidējā paaudzē ir tie teātra entuziasti, kuri, no Latvijas aizbraucot, tikko bija skolu pabeiguši, jauniešus nācās piepulcēt pašā darba procesā.

Esam iepazinušies gandrīz ar visiem aktīvākajiem trimdas teātra spēlētāju kolektīviem. Atcerēsimies M. Irbes vadīto Amerikas Latviešu teātra jauniešu ansambli ar A. Egliša «Omartija kundzi». No pieredzējušiem aktieriem tur tikāties ar Ansi Mitrēvicu, kas kādreiz spēlējis Jelgavas teātrī un darbojies Radio. Pēc tam Baņutas Rubeses vadītā kopa ar viņas pašas sacerēto «Tango Lugāno»; Sidnejas Latviešu teātris ar divām izrādēm, kurās iepriecināja Lija Veikina un Uldis Siliņš; Stokholmas Latviešu teātris ar M. Rozītes veidoto iestudējumu «Pēdas»; Artūra Rubeņa lolotais Klīvlendas Daugavas Vanagu teātris; gada nogalē viesojās Laimoņa Siliņa rūpīgi audzinātais Sanfrancisko Mazais teātris.

Pirmajām emigrācijas teātra trupām Rīgā viesojoties, skatītāji tās saņēma ar sajūsmas gaviļiem. Prieku radija fakts, ka šķirtas tautas daļas atkal apvienojas, pārāka par mākslas vērtībām bija

emocionālā gaisotne zālē. Tieši tā bija ar M. Irbes iestudētās A. Egliša lugas «Omartija kundze» izrādēm Rīgā. Tas bija korekts amatieru kopas darbs, kurā izcēlās A. Mitrēvica Klāvs Omartijs un P. Raudsepa Olivers.

1990. gada nogalē noskaņa jau bija cita: atturīgāka, lietišķāka un, gribas sacīt, dabiskāka. L. Siliņa vadītā Sanfrancisko Mazā teātra parādītās izrādes — R. Staprāna «Cetras dienas jūnijā» un U. Siliņa «Ir akmeņi raud» — mākslinieciskā ziņā bija daudz pārākas par Ņujorkas Latviešu teātra jauniešu ansambļa sniegumu, taču Rīgas skatītāji Sanfrancisko teātri šoreiz uzņēma labvēlīgi, bet arī mazliet atturīgi. Nacionālā teātra zāle nebija izpārdota, un ovācijas nebija tik skaļas kā pirms pāris gadiem. Priekšplānā sāk izvirzīties mākslas vērtības, ne politiski vai emocionāli faktori.

Lai trimdas teātra trupu viesizrādes Rīgā kļūtu regulāras, vajadzīgs labs mākslinieciskais līmenis — pašiem jāizcīna tiesības spēlēt uz lielo profesionālo teātru skatuvēm, diemžēl mākslinieciskās varēšanas pietiek ne jau visiem ansambļiem. Normāla situācija izveidosies tad, kad viesizrādes regulāri notiks arī pretējā virzienā. Pēdējā gada laikā mūsu aktieru grupas uz ārzemēm devušās diezgan lielā skaitā: Nacionālā teātra «Olivers» Austrālijā, Dailes teātra iestudējums «Kaļostro Vilcē» turnejā pa ASV, «Melnās krēpes» Vācijā, «Nāves deja» Zviedrijā, «Jāzepiņš» Anglijā. Taču šā procesa normālai norisei ir problēmu diezgan. Galvenā ir ekonomiskā barjera: mūsu cilvēki uz ārzemēm brauc nabagi un nonāk tur pilnīgā uzaicinātāju aizbildniecībā. Tā ir pazemojoša situācija, no kuras tuvākajos gados nav paredzama kāda izeja. Kamēr nebūs brīvi konvertējamas valūtas, sitisimies kā pliki pa nātrēm. Ne kritiķi, ne aktieri ārēju teātri nevarēs iepazīt.

Braukšanas griba visiem ir liela, un reizēm tā nojauc gan mākslas kritērijus, gan arī saprāta robežas. Lugu izvēloties, daudzos gadījumos par noteicošo faktoru kļūst nevis literārā darba nepieciešamība teātra repertuāra kopainā, bet aprēķins, ka ar iestudējumu varbūt varēs aizbraukt kaut kur uz ārzemēm paviesoties. 1991. gada februārī Dailes teātri neveiksmi piedzīvoja A. Egliša lugas «Jolanta Durbe» iestudējums. Par neveiksmju cēloņiem spriest nevaru, jo vienīgo izrādi netiku redzējis, taču lugu teātris iekļāva repertuārā vienkārši aprēķina dēļ. Dailes teātrim bija ieplānots brauciens uz Austrāliju ar patiesi augstvērtīgo A. Fugarda lugas «Ceļš uz Meku» iestudējumu, un pie viena ar tiem pašiem aktieriem nolēma sagatavot vēl otru izrādi — «Jolantu Durbi». Istu mākslu nevar balstīt uz kompromisu, tas agri vai vēlū atriebjas.

Līdzās šim aprēķina faktoram vērojamas vēl nelāgākas tendences: izbraukuši viesizrādēs, aktieri līdzās pamatrepertuāram cenšas sniegt vēl vienu izrādi, ko allaž nosauc par Raibo vakaru, padzied kādu dziesmiņu, padeklamē, padzen lētus jokus, pastāsta viens par otru un — honorārs nopelnīts. Bet — kā nopelnīts? Aktieri aizmirst, ka zālē sēž erudīti trimdas teātra kritiķi, viņu vēstules atnāk līdz Rīgai, un tāpat līdz Rīgai nonāk viņu rakstītās kritiskās recenzijas. Bija skumji lasīt skarbus vārdus par Dailes teātra ansambļa Raibo vakaru Sanfrancisko un citur. Kādreiz uzskatīja zem cunfītes goda slikti nospēlēt izrādi vai atļauties nebūt formā, it īpaši tad, ja izrādes vai aktierkoncerti notiek svešatnes tautiešu vidē, kas vienmēr uz tikšanos ar dzimtenes aktieriem nāk atvērtām sirdīm.

Vēl ļaunāki ir tie gadījumi, kad kopā salasās viltvāržu grupiņas, uzdodas par aktieriem no Rīgas, braukā pa Zviedriju un Ameriku, pilnīgi degradējot Latvijas teātra mākslu. Alka tikt pie dolāriem ir milzīga, un haltūra zeļ. Kādreiz pastāvēja arī tāds jēdziens kā «goda jūtas».

Domājot par latviešu teātri globāli, nevar aizbēgt no vairākām īpaši aktuālām problēmām. Būtu jāapzina latviešu teātrinieku ceļi un gaitas svešatnē. Šāds darbs ir ārkārtīgi vajadzīgs un reizē arī pinķerīgs: teātra izrādes ārzemēs spēlētas gandrīz ikvienā pilsētā, kur uz dzīvi apmeties kaut niecīgs pulciņš latviešu, taču pilnīgu ziņu par šīm izrādēm nav ne Latvijā, ne trimdā. Emigrācijā teātra faktus vācis un krājis teātra vēstures patiešs entuziasts Zigurds Ritmanis; to aicina darīt Arturs Rubenis; Austrālijā ārkārtīgi svētīgu darbu paveicis prof. Edgars Dunsdorfs, publicēdams īpaši bagātīgus materiālus par teātru un teātrinieku rosmi trimdā krājuma «Arhīvs» 19. laidienā; Austrālijā teātra materiālu vācējs ir arī Aleksandrs Zariņš; Dienvidilīnionijas universitātē plašu darbu par latviešu teātra kritiku aizsācis prof. Alfreds Straumanis. Taču apkopojošas grāmatas par trimdas teātri nav, un, jo vairāk uz priekšu rit laiks, jo grūtāk savākt faktus par teātra kopu darbību. Jāņem vērā teātra vēsturnieku neapskaužamā situācija: rakstot par teātra dzīvi Latvijā, pētniekiem bijusi iespēja pašiem redzēt daudzās no aprakstāmajām izrādēm, var izmantot laikabiedru stāstījumus. Rakstot par svešatnes teātra kopām, šīs iespējas atkrit; piedevām arī preses izdevumu komplekti mūsu bibliotēkās ir nepilnīgi.

Galvenajai enciklopēdiju redakcijai bija iecere izdot latviešu teātra darbinieku biogrāfisko vārdnīcu, tādējādi varētu veikt vismaz latviešu aktieru un režisoru sava veida inventarizāciju. Taču papīra bads šodien padara apšaubāmu jebkuru izdevumu.

Otrs uzdevums: būtu jāapgūst un jāievada dzīvajā aprītē emigrācijas autori, to skaitā V. Kārklīna, T. Zeltiņa, J. Viesiena, G. Griezes, U. Silīņa, E. Lēmanes, S. Klauverta darbi. Vairāki no tiem trimdā nav drukāti, jo ierindas lasītāji lugas diemžēl necienī. Šāds sējums ir sagatavots Latvijā, bet vai tas kādreiz varēs ieraudzīt dienasgaismu?

Pa to laiku teātrus pārplūdina Mārtiņa Ziverta un Anšlava Eglīša lugas. Tiešām — mūsu teātrinieku domāšanā vērojama zināma standartizācija: vispirms gandrīz katrs no Latvijas teātriem iestudēja pa kādai M. Ziverta lugai, bet tad no tām at-sala un modē nāca A. Eglītis. Viņa lugas katrā ziņā pelna skatuves gaismu, esmu gādājis par lugu izlases iznākšanu, taču pārliedzīgais A. Eglīša lugu blīvums repertuārā skatītājos ātri vien var radīt vienaldzību pret autoru. Atcerieties, bija laiks, kad no rīta līdz vakaram radio un televīzijā skanēja Ē. Rozenštrauha dziesmas. Tik blīvi, ka visai ātri pienāca apnikšanas un arī aiz-miršanas stunda. Bīstos, ka līdzīgs liktenis var piemeklēt A. Eg-līti, lai gan viņa lugām nav nekādas vainas.

Vēl joprojām (arī interpretējot trimdas autoru lugas) nākas sastapties ar režisoru domāšanas stereotipiem. Pirms kādiem gadiem tika ievazāts uzskats, ka dramaturgs nekā prātīga uz-rakstīt nav spējīgs, tālab režisoram par katru cenu autora darbs jāpārtaisa un «jāsaved kārtībā». Šādi vecmodīgas domāšanas recidīvi latviešu teātri dzīvo vēl joprojām. Režisoriem, piemē-ram, neizdodas pienācīgi iestudēt M. Ziverta lugas, jo viņi ne-prot «ierakties» dramatiskā darba tekstā. M. Ziverts nav jāuz-labo, un viņu nevar uzlabot, pie katras savas lugas viņš strā-dājis gadiem ilgi, tur izdomāts un izsvērts ik vārds, viss liekais nežēlīgi atskaldīts nost, un aktieriem ir jāiemācās aiz pāris ik-dienišķiem vārdiem saskatīt veselu pasauli. Tāpat uzlabošanu neprasa A. Eglītis. Bet Dailes teātris viņa «Jolantu Durbi» pārdēvēja par «Jolantu Durbi un viņas trīs mīļākajiem»! Nacio-nālais teātris lugā «Bezkaunīgie veči» klāt pierakstījis tekstu no tāda paša nosaukuma romāna. Rakstnieks bija neapmieri-nāts arī par to, ka viņa lugai «Kazanovas mētelis» pielipināti dziesmu teksti; viņš izsacīja pārliecību, ka nepieciešamos tekstus būtu varējis uzrakstīt pats. Es te gribētu aicināt pret dramaturga darbu attiekties kā pret respektējamu literatūru.

Bet ko darīt, ja šīs literatūras nav? Grūti pasacīt, kādas vēr-tības slēpjas dramaturgu portfeļos, bet uz skatuves 1990. gadā bija vērojama mūsu rakstnieku nevarība, kas kulmināciju sa-sniedza Paula Putniņa it kā lugā «Ar Dievu pie zemes». Tā ir aizvainojoši vāja luga, kam ar literatūru visai attāls sakars. Pacilāts un iejūsmināts no lugas «Ar būdu uz baznīcu» panā-

kumiem, ko galvenokārt nodrošināja Nacionālā teātra režisora E. Freiberga un aktieru ansambla perfektais darbs, P. Putniņš ieprātoja uzrakstīt tai turpinājumu, neņemdamš vērā dramaturģijas praksē daudzkārt pārbaudīto patiesību, ka lugu otrās daļas rakstniekiem parasti padevušās vājākas par pirmajām. Un izņēmums nav arī P. Putniņa sacerējums. Varētu, protams, piemiegt aci: kas tur liels, vājas lugas vienmēr bijušas repertuārā, skatītāji tomēr nāk un aplaudē. Taču nedrīkst pieņemt nemākslinieciskumu un, pats ļaunākais, neokonjunktūrismu (A. Čalītes termins, citāts sekos!). Savā laikā esmu skatījies teātrī A. Brodeles lugas «Upesciema pavasaris» un «Zelta druva», kas nemākslinieciskā veidā mudināja zemniekus stāties kolhozā un sludināja, cik tur būs rožaina dzīve. Esmu skatījies P. Putniņa lugu «Lopu skaitīšana», kurā autors aģitēja par to, cik muļķīgi laukos aizrauties ar privātu lopu audzēšanu. Un tagad man jāskatās jauns propagandas gabals, kurā autors aicina stāties ārā no kolhoza... Tas man liekas pats nelabākais — uz ātru roku mesties otrā galējībā, lai tikai izdabūtu skatītāju smieklus, nedomājot par skatītāju gaumes kroplošanu. Pa skatuvi staigā Nacionālā teātra labākie aktieri: A. Liedskalniņa, U. Dumpis, Ģ. Jakovļevs, L. Freimane, J. Lejaskalns, S. Bless, bet ar visām pārcilvēciskajām pūlēm dzīvus tēlus radīt viņiem neizdodas.

Un skumji ir tas, ka, izmantojot konjunktūru, P. Putniņš pamānās nostādīt kritiķus īpaši neizdevīgā situācijā: kā tad tā, kritiķa kungs, jūs iedrošināties kritizēt manu lugu, vai tad jūs esat pret zemes reformu un brīvu, neatkarīgu Latviju? Es esmu par to! Bet es esmu arī par mākslu teātrī. Un esmu pārliecināts, ka rītdienas Latvijā būs vajadzīga garīgi bagāta personība un īsta māksla.

P. Putniņš gadu gadiem ar asām runām vai rakstiem tiecies noraidīt katru viņa lugām adresētu iebildumu. Taču tālab labākas tās neklūst, mākslas dzirksti, aplamājot kritiķus, lugās iepūst neizdodas. Nav gadījies redzēt P. Putniņa otru 1990. gadā izrādīto lugu «Zēlojiet mūs!». Tāpēc gribu atgādināt A. Čalītes kodolīgo spriedumu laikrakstā «Diena»: «Tā nu katrā izdevīgā brīdī raustot aiz stērbelēm māksliniekus un pagērot no viņiem kaut ko «asu un nacionālu», esam saņēmuši to, ko gaidījām, esam saņēmuši absolūtas neokonjunktūras pārli (tikai plakanu!) bez jebkādam mākslinieciskuma pazīmēm, toties piesātinātu ar faktiem, kuri, neraugoties uz eklektisko haotismu, tomēr cenšas pretendēt uz patiesības, uz «laikmeta traģēdijas» vārdu.

Tomēr savs pozitīvais moments ir atrodams katrā darbā, arī tādā, kas nav izdevies. Luga «Zēlojiet mūs!» latviešu dramatur-

gijā ir kļuvusi par šoferiem tik pazīstamo ceļazīmi, kura vēsta — šī iela ved strupceļā.» (*Cālīte A.* «Papildinājumus, lūdzu, sekretariātā!» — *Diena*, 1991, 2. febr.)

Jā, ar lugu «Ar Dievu pie zemes» P. Putniņš nonācis pilnīgā strupceļā. Kur meklēt izeju? Te var atgriezties pie P. Putniņa pirmās lugas nosaukuma: «Ar būdu uz baznīcu». Vai tas būtu mudinājums visiem bariņā doties uz baznīcu? Nepavisam ne, šim pirmajam modes vilnim, liekas, esam pāri, bet uz patiesu garīgumu un cilvēciskumu gan gribas aicināt. Man vienalga, vai cilvēks to meklē baznīcā vai teātrī, galvenais, lai viņa sirds uzpildās ar labu un attīrās no visa ļauna.

Valda Čakare

NACIONĀLA TEĀTRA TRADICIJU AMBIVALENTĀ DABA

Pārvērst teātri par tirgus preci un visnotaļ ienesīgu pasākumu nozīmē pārvilkt svītru sabiedrības garīgajai perspektīvai. Tas būtu skaidrs. Nav skaidrs, kā teātrim (es te domāju stājmākslu) pastāvēt brīvā tirgus apstākļos, uz kuriem mēs ejam. Jo sevišķi, ja uz teātri skatās kā uz ražošanas uzņēmumu. Ekonomisti optimistiski aicina pierast pie tā, ka bankrots nav nekas apkaunojošs, ka uzņēmuma miršana ir tikpat dabiska kā dzimšana. Var jau būt, taču mokoša arī. Vismaz teātriem. Par to liecina stipri radnieciskā aina, kāda paveras gan jauntopošajos kolektīvos, gan valsts teātros. Teātris šobrīd atgādina juvelierizstrādājumu veikalu, kur stikla krellišu sauļas lido pa labi un pa kreisi, bet par cēlmetāliem skatam ir iespēja papriecāties arvien retāk un retāk. (Māksla un komercprodukcija, kā zināms, ir nesavienojami jēdzieni.)

Cēloņi šādai situācijai meklējami ne jau tikai materiāla vai organizatoriska rakstura grūtībās. Vienā gadījumā estētiskā programma vai, būsim pieticīgāki, ideja (kas vienīgā var attaisnot teātra pastāvēšanu) nav (vēl) piedzimusī, kā to rāda, piemēram, Mazā latviešu teātra kuslās un neregulārās izpausmes; otrā — tā izplēnējusi gaisā, pametot regulārai apskatei nekrozes vairāk vai mazāk pārņemtas miesas, kā lielākoties notiek ar valsts teātriem. Teātra atdzimšanu var gaidīt vien tad, ja uzplaiksnīs netveramais radošais impulss. Un ir pilnīgi vienalga, vai tā pieteicējs būs viens cilvēks vai, kā agrāk mēdza teikt, domubiedru grupa; vai jaunais mākslas templis tiks celts pilnīgi tukšā vietā vai uz vecā drupām.

Vēl viens aspekts, kas noteiks teātra būt vai nebūt, — profesionālisms. Visos līmeņos — režijas, aktiermākslas, etc. Stagnācijas gados ar drosmīgu sabiedrisko stāju, uzdrīkstēšanos bija iespējams kompensēt mākslinieciskas neveiklības un trūkumus.

Sodien vairs ne. Sociālā drosme kā vērtējuma kritērijs ja ne zaudējis savu nozīmi, tad noslidējis vērtējuma skalā krietni zemāk. Bez šaubām, svarīgi, ko mākslinieks grib un spēj pateikt, tomēr izšķiroši — kā.

Vēlreiz uzsveru, ka runāju šeit par teātri kā stājmākslu, nevis kā izprieas veida piedevu pie vitāli svarīgajiem pārtikas taloniem. Kaut gan — būtu vietā kāds vārds arī par izklaidējošām izrādēm. Nav jau runa par to, ka tādas nebūtu vajadzīgas. Tieši otrādi. Tikai arī izklaidējošajai produkcijai jābūt augstvērtīgai, perfekti nostrādātai, nevis bravūrīgā atraisītībā (sak, strādājam taču masām) vai provinciālā kaunīgumā (piedodiet, bet diemžēl nākas strādāt arī masām) pa roku galam sadiegtai.

Nacionālais teātris tukšos telpu un laiku starp vēl nedzimušām un jau nomirušām estētiskām idejām centies aizpildīt ar intensīvu darbošanos. Var atzīmēt, ka iestudējumu skaits 1990. gadā salīdzinājumā ar iepriekšējo gadu ir audzis. Repertuāra afiša augstākā mērā cienījama — Rainis, A. Eglītis, M. Ziverts, P. Putniņš, Z. B. Moljērs, F. Dirrenmats, E. M. Remarks, V. Nabokovs, bet aktieru zālē — G. Figeiredu, M. Normena, L. Nurēns. Izņemot P. Putniņa «Ar Dievu pie zemes», tā visa ir laba literatūra.

Izjutot estētiskas iekonservēšanās draudus, 1989. gadā teātris par savu māksliniecisko vadītāju uzaicināja «cilvēku no maļas» — Olģertu Kroderu. Acīmredzot cerībā uz to, ka viņa režijas principi un akadēmisku tradīciju nesaistītā domāšana spēs ienest svaigas vēsmas, atraisīt jaunas potences. Brutālāk izsakoties — cerībā, ka O. Kroders laužīs to, kas Nacionālā teātra pieredzē iesīkstējis un pārakmeņojies, — pašmērķīgo rakstura kultu apvienojumā ar abstrakti dekoratīvu ideju vai neslēptu tieksmi uz izskaistināšanu (vai abām kopā). Sībrīd O. Kroders uz Nacionālā teātra skatuves iestudējis divus darbus — V. Nabokova «Lolitu» E. Olbija skatuves variantā un Raiņa «Spēlāju, dancoju».

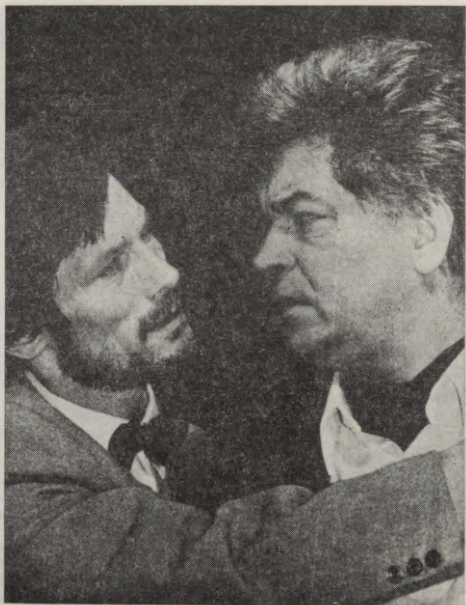
«Lolitas» izvēle šķita daudzsološa. Ar iepriekš ieprogrammētu skandalozas intereses vilni publikā. Ar neierastu tēmu un neierastiem aktierdarba uzdevumiem, kur nākas iedziļināties prāta kontrolei nepakļaujamos cilvēka būtības slāņos, racionāli neizskaidrojamās norisēs.

V. Nabokova romānā saista varoņa nesaudzīgi atklātā un tai pašā laikā ļoti cilvēciskā pašanalīze ar personiskas uzticēšanās skanējumu. Taču O. Kroders izvēlējās (varbūt arī lielā skatuve diktēja šo izvēli) E. Olbija lugu, kas trīsdesmit astoņus gadus veca vīrieša divaino kaislību uz vienpadsmitgadīgu meitenīti rāda kā parodiju par romantisku mīlestību.

Lugā un arī izrādē Hamberta jūtas ir īstas, dzīvas un patiešas, bet apkārtējās sabiedrības acīs tās izskatās vienkārši smieklīgas. Pat Hamberta (Leonīds Grabovskis) radītājs — rakstnieks (Ģirta Jakovļeva simpātiskajā atveidā) sava garabērna kaislību neatlaidīgi mēģina iedabūt vispārpieņemtu normu robežās. Un Hamberts sāk mulst, justies nebrīvi, līdz patiesi kļūst smieklīgs. Apkārtnes noraidošā, netīru aizdomu pilnā attieksme degradē viņa jūtas, tā apšaubot iespēju cilvēkam būt individuālitātei, vienreizējai un neatkārtojamai.

Kas attiecas uz iestudējuma estētiku, tā šķiet grumbulaina, nelidzena. O. Kroders E. Olbija lugu sāka mēģināt pēc V. Nabokova, respektīvi, kā psiholoģisku drāmu, iedziļinādamies varoņu iekšējās norisēs, meklēdams tām motivāciju. Taču materiāla (lugas? vai varbūt aktieru?) pretestība izrādījās pārāk stipra, un režisors mainīja kursu, virzīdams aktierus uz groteskas, neparastības, neloģiskuma pastiprinājumu, uz farsu kā estētisku galamērķi. Rezultātā blakus Antras Liedskalniņās un Rasmās Garnes (Konstance), Astrīdas Kairišas (Šarlote), Ingūnas Zemzares un debitantes, Mūzikas akadēmijas studentes Elītas Jundzes (Lolita), Rolanda Zagorska (Kviltijs) ar perfektu vai vismaz labu stila izjūtu radītajiem tēliem daži (Ivetas Braunās Šarlote, Lolitas Caukas Rīta) palikuši pusceļā, citi (Ulda Dumpja Kviltijs), pārrāvuši ieniša lentīti ar uzrakstu «farss», turpina ar baudu traukties pa groteska pārspīlējuma ceļu. Savukārt Ģirts Jakovļevs darbojas izteikti reālpsiholoģiskā manierē un dara to pārliecinoši. Viņa pievilcīgais, uzticību raisošais varonis nepārprotami pieder pie rakstniekiem, kas sacer plaša pātēriņa produkciju, izdabājot vidusmēra pilsonisko aprindu gaudmei. Bet dzīves formās ieturētais aktiera eksistences veids sprāgst laukā no uzveduma nosacītās estētikas. Visgrūtāk klājies galvenās lomas tēlotājam Leonīdam Grabovskim — izteiktam grēksūdzes tipa aktierim, kam pašironijas un pašnovērtējuma apstākļos nākas teju pat lauzt savu aktiera dabu. L. Grabovska gatavība to darīt izraisa cieņu un veiksmīgākajās izrādēs pat vainagojas ar zināmiem panākumiem. Tomēr lūzuma vietas ir samānāmas.

«Lolitu» varbūt varētu uzskatīt par tādu kā iešūpošanos, O. Krodera izlūkgājieni, kurā viņam, ja arī neizdevās radīt harmonisku mākslas darbu, tad vismaz izdevās aktierus iekustināt atšķirīgai skatuviskai domāšanai. «Spēlētāju, dancoju» rada iespaidu, ka režisors atdevis «Lolitā» iekarotās pieticīgās pozīcijas. Jo, izrādi skatoties, pārņem savāda ārpustelpas un ārpuslaika izjūta. O. Krodera iecerētā mistērija no seno latviešu dzīves materializējusies kā pasaka ar sociāliem akcentiem.



*E. Olbija «Lolita» Nacionālajā teātri
Hamberts — L. Grabovskis,
Kāds džentlmenis — G. Jakovļevs*

Ir brīdis pašā izrādes sākumā, kad liekas — tūlīt, tūlīt savērsies dzīvi un konkrēti cilvēku likteņi, tautas liktenis. Uz skatuves, vairāk vai mazāk ticami imitējot smagumu stiepšanu, jau sakrauti Martas Skulmes iecerētie un Ivara Hermana skulpturāli izpildītie butaforiskie laukakmeņi, un Dēla māte (Māra Zemdega) un Meitas māte (Velta Līne) ar lielu iekšēju koncentrēšanos runā — nē, ne jau par Leldes un Zemgus kāzām, bet par to, ka Kungs nebūt nav miris. Baisas priekšnojautas pārstrāvo tumšu drapēriju ielogoto skatuves telpu. Lidzīgu konkrētību un intensitāti, uzburot likteņa klātbūtnes atmosfēru, izdodas panākt Astrīdai Kairišai (Ragana), atsevišķos momentos arī Ilzei Blumbergai

(Lelde). Bet tas arī viss. Pārējo skatuves laiku aizņem pat ne dzīves imitācija vai ilustrācija, bet aforistisks atreferējums (saīsinātos Raiņa tekstos), ko pavadā lietišķi dekoratīva rakstura priekšnesumi ar dziedāšanu un dancošanu.

Pēc pirmās darba sezonas Nacionālajā teātrī O. Kroders, jautāts par iespaidiem, atbildēja: «Runājošā teātra tradīcijas ir stipri «iegruntējušās», un mums visiem, aktieriem un režisoriem, būs jādara daudz, lai apgūtu darbības teātri.» (Māksla, 1990, № 11, 24. lpp.) Var jau būt, ka arī šajās tradīcijās meklējami cēloņi iestudējuma abstraktajam dekoratīvismam, bet vairāk gan, šķiet, režisora izvirzīto uzdevumu aptuvenībā. O. Krodera iestudējumos sociālais un filozofiskais plāns allaž atklājies caur psiholoģisko, kas mēdz būt tik konkrēts un taustāms, ka gluži vai ar nazi var griezt. Šoreiz režisors, vai nu nebūdams skaidrībā, ko grib pateikt (vai tas varētu būt?), vai arī vairīdamies no publicistiski tiešas piesaistes konkrētam sociālam laikmetam un videi, arī psiholoģisko plānu nav īsti «iezemējis», tālab tas izšķīst un izplūst runātā teksta viļņos. Jāņa Kaijaka Tots nav nepatiess, viņa jūtas ir īstas un intensīvas, tikai bez konkrēta izraisītājspulsa un adresāta, sakāpinātā patētikā balstītas, kur visi cilvēcisko attiecību posmi ir vienlīdz svarīgi (vai mazsvarīgi) un visas vērtības vienlīdz vērtīgas (vai nevērtīgas).

Pie tam — psiholoģiskā abstrakcija vēl pavairota ar vizuālo. Var jau, protams, Velna zēnu (Ilze Rūdolfa) un Zemes vēzīti (Agita Svarca) spēlēt arī aktrises, bet, ja neklūst skaidri motīvi, kāpēc šāda izvēle notikusi, rodas iespaids, ka režisoram gluži vienkārši ir vienalga, un tad Zemes vēzītis ir tikai un vienīgi simpātiska meiča ar stabulīti rokās.

Un vēl viens vērojums, kas prasīt prasās pēc secinājuma. O. Krodera iestudējumos Liepājas teātrī «netīru» fonu, neizstrādātus masu skatus, noslīdējumus skatuves kultūrā bija iegājis attaisnot ar šauru materiālo rocību, lomu tēlotāju neprofesionālismu, laika trūkumu etc. «Lolita» lika domāt, ka tā laikam būs O. Krodera organiska, neatņemama īpašība — darīt tikai to, kas patīk, respektīvi, izveidot uzveduma kodolu, nespiežot sevi rūpēties par perifēriju. Taču neveikli un butaforiski inscenētā Šarlotes augšāmcelšanās no zārka un Hamberta draudīgās vīzijas slimnīcā varbūt atgādināja par neizmantotām iespējām, tomēr galveno varoņu attiecību zīmējumu būtiski neietekmēja. Turpreti «Spēlēju, dancēju» būtības atklāsme nav iedomājama bez kāzu ainas, bez velnu rijas, bez Tota sirds kalšanas un miroņu svecītes liešanas — epizodēm, kam ir dziļa psiholoģiska, sociāla un filozofiska jēga. O. Krodera iestudējumā tās atrisinātas kā plastiski pantomīmiskas ainas, estētiski dekoratīvas un satu-



*A. Egliša «Bezkaunigie vēči» Nacionālajā teātrī
Longins Laukmanis — J. Kubilis, Askolds Olte — K. Sebris,
Jānis Bertolds (seniors) — A. Jaunušans*

riski formālas. Šoreiz pat visai rūpīgi izstrādātas, taču tādā estētiskā, ko var apzīmēt vien ar vārdu «anahronisms». Sevišķi žēl, ka režisora novatoriskā iecere — rādīt elli nevis kā vietu, kur cilvēks nonāk, bet gan kā paša cilvēka dvēseles stāvokli — uz skatuves realizējusies tikai kā sarkani iluminēti velnu un miroņu danči stilizētas rokzmūzikas (komponists Juris Kulakovs) pavādījumā.

Ar iepriekšējiem iestudējumiem — «Lolitu» un «Ričardu III» («Kabatas» teātrī) — O. Kroders uzrādīja vilšanās un strupceļa izjūtu tiklab sabiedrības attiecību, kā atsevišķa indivīda intīmo jūtu sfērā. To, protams, var tikai minēt, bet varbūt, iestudējot «Spēlēju, dancoju», režisors ir izjutis tādu kā pienākumu iezīmēt nākotnes perspektīvu. Taču pienākums, ko neatbalsta ticība un iekšēja pārliecība, kļūst par butaforiju. Vismaz mākslā. Tālab mazais puisītis, kas tērpts kā miniatūrs Tota dubultnieks, izrādes

finālā uznāk uz skatuves, lai pārņemtu stafeti, respektīvi, Tota kokli, vedina domāt ne tik daudz par nākotni, kā par režisora un dramaturga liktenīgu nesastapšanos.

«Lolitā» daļēji pieteiktās jaunās vēsmas un idejas O. Kroderam pirmajā apaļajā darba gadā Nacionālajā teātrī vēl nav izdevies ienest, nerunājot nemaz par nostiprināšanu. Kaut gan «Spēleju, dancoju» uzvedums liek šaubīties, vai režisors uz to vispār ir pretendējis. Drīzāk tas liecina par O. Krodera paļaušanos Nacionālā teātra tradīciju arhaismam.

Ja nebūtu Mihaila Kublinska iestudēto A. Eglīša «Bezkaunīgo veču», varētu secināt, ka Nacionālā teātra tradīcijas nozīmē tikai kaut ko arhaisku. M. Kublinska uzvedums rāda, ka šīm tradīcijām ir vēl neizmeltas dzīvības spēka rezerves. Režisors savu kārti līcis uz spilgtām, neatkārtojamām aktieru individualitātēm, kā to ne reizi vien jau darījis. Un nav pievīlies. Elza Radziņa, Velta Līne, Alfrēds Jaunušans, Jānis Kubilis, Kārlis Sebris uz skatuves dzīvo ar divkāršu atklāsmes prieku — to, ko izjūt viņu varoņi, apgūstot līdz šim nepamanītus vitalitātes avotus, un to, kas aktieriem ļauj atrast arvien jaunas krāsas tik dažādo un tomēr tik radniecisko emigrācijas latviešu portretēšanai.

Amizantais stāsts par ģimenes paverdzināto un nomalē atstumto pensionāru Jāni Bertoldu, kam dzīve tik vēl uatklāj hedonisma jaukumus, izaug līdz plašākam vispārinājumam, filozofiskām pārdomām par cilvēka eksistences būtību. Pārdomas izskan ar vieglu rezignāciju — cilvēks ir un paliek vientuļš, nesaaprasts. Un ar tikpat vieglu ironisku vipsnu — bet kas tad liedz tiem vientuļajiem, nesaprastajiem meklēt kopīgu valodu un atrast kopīgas izklaides iespējas?

Jā, tas neapšaubāmi ir Nacionālajam teātrim raksturīgais spēles veids — tāds grafiski skaidrs un reljefs, bez nejaušībām, bez neprognozējamiem blakusakcentiem, kas veidojas, attiecībām mezglojoties. Uz skatuves nevis koris, bet augstas klases solistu grupa. Un paradoksālā kārtā šī aktieru izpausmes veida reljefā izolētība, kas citos apstākļos šķistu (un nereti šķiet) arhaiska, «Bezkaunīgajos večos», prasmīgi izspēlēta, no formāla aktiera profesijas elementa kļūst par satura nesēju — zīmi cilvēka garīgajai neatkarībai (un arī fatālai vientulībai), viņa tiesībām daudzpusīgi un pilnīgi realizēt savu «es».

Sādu skatuviskās eksistences veidu pieskanīgi atbalsta vides iekārtojums (Inta Sedlenieka scenogrāfija) — spilgts, krāsains, ar atklātu ilūzijas uzsvērumu. Nu kaut vai limuzīns, ar kuru Bertolda ģimilija mūndri imitē braukšanu, līdz mašina patiešām aizbrauc no skatuves, katram pasažierim paķerot līdzī kādu mašīnas fragmentu. Vai koši zilie, kā gaisa strāvas plandīta au-



*Pēc izrādes «Bezkaunīgie veči» Nacionālajā teātrī
Centrā — Hilda Prince no ASV,
kura viesojās Zuzannas lomā*

duma okeāna viļņi, kas savās dzīlēs slēpj vismaz metru garu superzivi. Audumu kulīsēs kustina divi skatuves strādnieki. Tipiska studentu apmācībai raksturīga etīde, bet, mērķtiecīgi izmantota, tā kļūst par asprātīgu spēles stila elementu. Vai arī dīvainais paradīzes koks, kura zaros laiku pa laikam iegaismojas stikla āboli. Sapņu, ilūziju koks — tik nedabisks, «skunstīgi» iztaisīts, bet raisa dzīvas un dabiskas jūtas. Un kurš to var pateikt, kam lielāka vērtība — ilūzijai vai realitātei?

Arī Edmunds Freibergs P. Putniņa jauno komēdiju «Ar Dievu pie zemes» izlasījis ar sev raksturīgo (un Nacionālā teātra tradīcijai tipisko) uzmanību pret cilvēka individualitāti, tās izpausmju savdabīgumu. Aktieru ansamblis šo savdabīgumu ar baudu noslēpē, attīra no piemaisījumiem, nejaušībām, lai

pasniegtu īsti kardinošā servējumā. Tā vien liekas, ka ikviens no aktieru radītajiem tēliem ir piesātināts gluži kā koncentrāts, no kura pietiktu krāsas, garšas un smaržas vismaz ducim radniecisku indivīdu.

P. Putniņš ar neuzticību skatās uz sabiedriskajām aktivitātēm, kas risinās kolhozā. Tautas frontes un Interfrontes dibināšana, viedokļu konfrontācija, viņaprāt, no cilvēkiem izceļ laukā ne tikai slēptās gaismas rezerves, bet arī netikumus, vajības. Var tikai pabrinīties, cik cilvēks kļūst viegli ietekmējams, bailīgs, liekulīgs. Izeju no šā strupceļa dramaturgs saskata jauna (pareizāk sakot — atjaunota) ideāla izvirzījumā — zeme, Latvijas brīvvalsts tradīcijās kopta un lolota, būs cilvēka dzīves un dvēseles noskaidrotāja.

Savukārt E. Freibergs atrisinājumu sociālajam samilzumam meklē pašos cilvēkos. Lugas atvēlēto iespēju robežās realizētā iestudējuma poētiskā zemsirāva saistās ar tādām pavisam nesaņēgtām vērtībām kā harmonija un sapratne, ko iespējams rast tikai otrā cilvēkā. Varbūt tāpēc pati dzīvīgākā izrādē ir Kintijas un Esenberga — vecīgā jaunā pāra — attiecību līnija. Ir tik aizraujoši vērot, kā viņi abi savstarpēji pieslīpējas: atskabargainā, stūrainā Kintija pēkšņi atceras — šis cilvēks taču ir mans vīrs — un negaidītā maigumā pieglaužas sirmajam laulenim, bet Esenbergs vīrišķīgi cenšas atvadīties no sirdij dārgajiem rajona priekšnieka ieradumiem, lai sievas vadībā apgūtu jaunsaimnieka iemaņas. Līgas Liepiņas un Jura Lejaskalna saspēlē ir bezgala daudz tādu vērtīgu sīkumu — skatienu, pieskārienu, čukstu, kas padara abus varoņus tuvus un saprotamus vairāk nekā tekstā paustās cildenās deklarācijas par Dievu un zemi.

Taču pilnīgi pamatotas ir programmas lapiņā iedrukātās P. Putniņa bažas, ka neapķērīgāki teātra kritiķi un filologi varētu pārlietu lielu uzmanību pievērst lugā tēlotajiem Tautas frontes un Interfrontes ķīviņiem. Ko lai dara — no dziesmas vārdu neizmetīsi. Kaut arī režisora labsirdīgais, uz cilvēka psiholoģiskajām likumbām vērstais skatījums šo līniju mikstina un atvirza otrā plānā, tai garām paiet nav iespējams. Galvenokārt partijas sekretāra Jegorova dēļ.

Ģirts Jakovļevs mēģina distancēties no sava varoņa stindzināšā stulbuma, uzsvērdams viņa būtības anekdotiskumu, butaforiskumu. Simpātiskais ūsainis nemitīgi «šūmējas» tukšās aktivitātēs — cilā ģipša Ļeņinu; streiku organizējot, bļautās megafonā; sirsnīgi acīs skatīdamies, aiz rokas rauj iekšā partijā un tikpat sirsnīgi brīnās, ka nekas nesanāk. Turpretī Rolands Zagorskis ne mirkli neapšaubā Jegorova centienu nopietnību. Viņa Jegorovs no sirds tic tam, ko pats dara. Vienīgi Mariannai (Antra

Liedskalniņa) kā cilvēkam ar radniecisku temperamentu un azartisku dabu izdodas iesēt viņā šaubu sēklu, no kuras uzdīgst atskārsme par savas misijas iluzorumu, velti nodzīvotu dzīvi un vientulību. Aktieris šā padomju Pēra Ginta atklāsmē ir tik pārliecinošs, ka neveiksmīgā interfrontista kļūst cilvēciski žēl.

Tātad — atsaukšanās uz aktualitātēm. P. Putniņa daiļradē — kārtējā atsaukšanās, bet mūsu dramaturģijā kopumā — vienīgā. Tāpēc tai ir sava vēsturiska nozīme kā pirmajam un pašlaik vienīgajam mēģinājumam skaidrot tik sarežģīto pārmaiņu laikmetu. Un, pat ja mākslinieciskā līmeņa ziņā par šo lugu, citējot Voznesenski, varētu teikt — avantūra neizdevās, tad par pašu mēģinājumu tomēr paldies. Tā likās vēl 1990. gadā, kad lugu lasīju. Bet 1991. gada februārī, kad no mūsu vēstures vairs nav izsvītrojami janvāra notikumi, teikt paldies vairs negribas.

Tautas frontes pavilkšana uz zoba, par spīti autora skatījuma vienpusībai, iekšēju pretestību neizraisa, jo te izsmiekls tēmeļs uz ārišķībām un pārspilējumiem šīs organizācijas pasākumos (kas reāli arī eksistē blakus patiesi nozīmīgajam tautas saliedēšanas darbam). Turpretī ar Jegorova tēlu dramaturgs pretendē uz Interfrontes būtības vismaz daļēju izgaismojumu. Interfronte Jegorova personā lugu un arī izrādē ir apsmejams un žēlojams, bet nekādā ziņā ne nopietni bīstams, naidīgs spēks. Pēc P. Putniņa iznāk tā: apmīļosim, palūgsim iesakņoties, un Jegorovam ja ne simtprocentīga pāraugšana, tad sirdsapziņas pārmetumi līdz kapa malai garantēti gan. Bet vai tādējādi nenotiek Interfrontes — šā draudošā un bīstamā spēka — gandrīz vai bezatbildīga vienkāršošana?

M. Kublinskis un E. Freibergs, kā mēdz teikt, ir kauls no Nacionālā teātra kaula. Tādā nozīmē, ka, labi pazīdami sava kolektīva spēku (kas galējā izpausmē robežojas ar aktieru kultu un kļūst par vājumu), režisori šo spēku allaž respektē. Toties Valdis Lūriņš savus iestudējumus arvien ir būvējis no dažādiem spēles teātra elementiem un uzsvērti interesējies par sociālu un sociālfilozofisku problemātiku, tādējādi nonākdams zināmā idejiski estētiskā opozīcijā teātra kursam. E. M. Remarka «Trīs draugu» iestudējums V. Lūriņa radošajā biogrāfijā iezīmē orientāciju uz jauniem apvārsņiem, kas saistīti ar atsevišķa indivīda dvēseles labirintu pētniecību, ar noslēgtās, intimās personisko jūtu pasaules izziņāšanu. Tātad — pamats gaidīt, ka uzveduma centrā izvirzīsies aktiera individualitāte. Tomēr — ne. Varbūt tāpēc, ka režisoram pārāk grūti lauzt sevi un atteikties no ierastās estētikas?



*M. Normenas «Ar labu nakti, māt!» Nacionālajā teātrī
Džesija Keitsa — V. Kvēpa, Telma Keitsa — H. Dancberga*

Uz skatuves nīrb tā, ka gluži vai raibs metas gar acīm. Pār-
bīdāms tilts klusi (iečīkstēdamies) braukā turp un atpakaļ; ar vai
bez aizķeršanās nolaižas un paceļas reklāmas plakāti, automo-
biļu silueti (starp tiem ir arī viens dabiska lieluma braucošs
eksemplārs — Oto Kestera slavenais Kārlis), darbnīcas fasāde,
Alfonsa kroga lete un kafejnīcas «Internacionāle» bārs, Roberta
mēbelētā istaba un Patas dzīvoklis — pelēkā krāsu gammā ietu-
rēta eklektika ar Gunāra Zemgala-firmas zīmi. Darbības vietas
mainās (Nacionālajam teātrim) neparasti ātrā tempā. Aktieri kā
diafilmā pārslēdzas no vienas epizodes uz nākamo, tik tikko pa-

spēdami uzkāpt un nokāpt no skatuves ripas, kas griežas gan-driz bez apstājas.

Bet varbūt aktiera individualitāte centrā netiek izvirzīta apzināti: lai nevīlšus nenonāktu Nacionālā teātra tradīciju arhaisko izpaušmju — izolēta, ārišķīga spēles veida — gūstā? Uzveduma izteiksmes līdzekļu arsenālā aktierim, tāpat kā agrākajos V. Lūriņa iestudējumos, atvēlēta līdzvērtīga komponenta loma. Labākajā gadījumā. Varbūt tāpēc iestudējumā uz āru, iespējams, bez īpaša nolūka, izspīlējas sociālais fons, kura estētiskā atmiruma pazīmes bija saskatāmas jau pirmizrādē. Sociālai maskai vieglāk «apdzīvot» strauji mainīgo vides ilustrāciju, kas tēla iekšējo dzīvi bez žēlastības sarausta sīkos gabaliņos.

Pa skatuvi klist dažādu politisko partiju pārstāvji, prostitūtas, homoseksuālists Kiki (Dzintars Belogrudovs), kam uzticēta tāda kā notikumu garīgā pārrauga loma, skan songi, no kuriem spilgtākais ir trauksmīgais Līzas (Dace Bonāte) aizlauztais dziedājums par dzīvi, kas atgādina karnevālu. Visu šo atmaskojošo ainavu vainago brūnreklainā trieciennieka (Kaspars Brūveris) — Gotfrīda Lenca slepkavas — klātbūtne. Izrādes finālā viņam rokā Roberta ceļasoma, pasaules pilsētu nosaukumiem izraibināta. Skatuve lēnām satumst, soma no iekšpuses izgaismojas. Dzīves īstētais saimnieks tur somu kā pasauli rokā. To pasauli, kura būtu varējusi piederēt arī Patai, arī Robertam un viņa draugiem. Var būt tā, var būt arī citādi, taču viens ir skaidrs — ar šādu «lūriņisku» metaforu laikmetam tiek inkriminēta mīlestības un draudzības slepkavība. Žēl, protams, gan mīlestības, gan draudzības, bet visvairāk žēl laika un spēku, kas iztērēti, reproducējot novalkākus tēlus. Pie velna šo pilsētu ar dūmu grīstēm, kam kārtējo reizi uzticēts atveidot miglas lomu, un improvizēto pestīšanas armijas *alias* prostitūtu kori. Starp citu, līdz šim V. Lūriņa uzvedumos dziedāšana nekad nav bijusi pašmērķīgs priekšnesums. Soreiz ir. Zigmāra Liepiņa komponētās dziesmas un instrumentālos skaņdarbus varētu amputēt un apvienot atsevišķā koncertprogrammā.

No galveno lomu tēlotājiem tikai diviem — Ilzei Rūdolfai un Voldemāram Soriņam — izdodas panākt tēla dzīves viengabalainību un attiecību nepārtrauktību, kas vienīgi var kļūt par izrādes irdenā auduma cementētāju un zemtekstā nojaušamās smeldzīgās noskaņas radītāju. Kad Patu spēlē I. Rūdolfa, atsevišķajām personāžu attiecību salām ir tendence saplūst, veidojot emocionālu veselumu. Bet, kad šajā lomā ir Zane Jančevska, izrāde bezcerīgi sairst sīkos fragmentos.

Ivars Puga Robertu — trīsdesmitgadīgo Pirmā pasaules kara veterānu — spēlē jauneklīgi naivu, puicisku, pavisam citai

vecuma grupai piederīgu. Partnerībā ar Ilzes Rūdolfas Patu viņš iziet tādu kā sevis noskaidrošanas ceļu, kļūst vīrišķīgāks, nopietnāks, noberž puiciskumu un līdz izrādes finālam paspēj «sadzīvot» vismaz tik daudz jūtu, lai būtu, ko zaudēt. Taču rodas iespaids, ka aktierim pārāk daudz spēka un enerģijas — tiklab fiziskās, kā garīgās — prasa nemitīgā atrašanās uz skatuves, pūloties laikā nokļūt nākamajā epizodē. Līdzīgas problēmas acīmredzot aktuālas Zanes Jančevskas Patai. Varbūt tāpēc starp abiem partneriem valda vēsi koleģiālas attiecības, kam ar mīlestību nav nekā kopīga.

Gotfrīds Lencs, manuprāt, ir Voldemāra Soriņa labākā loma pēdējā laikā. Zināma psiholoģiska barjera gan jāpārvar, ieraugot viņu uz skatuves blakus Zigurda Neimaņa skumīgi plātīgam Ferdinandam Grausam, jo pārlietu neaizmirstami ir iespaidi no «mūsu laikmeta ainiņām». Taču šoreiz V. Soriņa uzsvērti ākstīgā spēles maniere ir nevis pašmērķis, bet gan aizsegs personībai, kas spējīga dziļi un patiesi just. V. Soriņš nospēlē ne tikai artistisko balamuti Gotfrīdu Lencu, bet arī — Robertu. Jo viņa Gotfrīdā blakus draudzībai ir arī mīlestības jūtas. Un Dievs zina, kā vēl būtu, ja Pata neredzētu vienīgi Robertu. Tā nav tikai drauga labsirdīga apcelšana, kad Gotfrīds «uzkasās» Robertam — vai tu pierakstīji Patas telefona numuru? Te ir interese — ja viņš, t. i., Roberts ne, varbūt man ir kādas cerības? Te ir arī patiesa, neviltota jūsma par Patas skaistumu, aiz sievieti pazinēja maskas veikli paslēpta. Liekas — vēl mirklis, un Gotfrīds «norausies», ļaujot vaļu greizsirdībai uz Robertu. Bet tas ir tikai mirklis, kuram pāri tikt palīdz pašironija — modernā cilvēka šķietamās neatkarības šķietamais sargs.

Ja ar savām izrādēm O. Kroders vēl nav ievīlīcis atšķirīgus vaibstus Nacionālā teātra sejā, tad organizatoriskajā jomā viņa vadības stila atšķirība no līdzšinējā ir jūtama. Galvenokārt tā izpaužas uzsvērti neitrālā, demokrātiskā attieksmē pret aktieru mēģinājumiem režijā. Gada laikā tādi realizēti vairāki: četri («Skapēna blēdības», «Pēdējā laiva», «Romuls Lielais», «Lapsa un viņogas») stabili iegājuši teātra repertuārā, «Sikstulis» tika iestudēts kā reizi gadā uz Ziemassvētkiem lietojams uzvedums, bet «Bikses» ir klejojoša izrāde, kurā piedalās dažādu teātru aktieri.

Šīm izrādēm ir daudz kopīga. Par ieguvumiem runājot, jāatzīmē, ka iestudētāji izvēlējušies augstvērtīgu dramaturģiju. Mākslinieciski pārlicenošu uzvedumu gadījumā šis fakts nebūtu īpaši jāizceļ, bet situācijā, kad nākas sastapties ar mizanscēnās izkārtotiem lugu lasījumiem, literārā materiāla kvalitāte kļūst būtiska.

Un vēl — gandrīz katrā iestudējumā ir pa spilgtam aktierdarbam, kas sevišķi asi liek izjust atšķirību starp dzīvu, paškustībā un pašattīstībā eksistējošu tēlu un teksta ruporiem. Z. B. Moljēra «Skapēna blēdību» iestudējumā, ko veidojis Imants Adermanis, tāds ir Jāņa Reiņa Skapēns. Konkrēts savās izpausmēs un mirkļa noskaņojumos, kas mainās tik zibenīgi, ka neatliek laika iedomāt par to, kādas cēloņsakarības izraisījušas Skapēna nebeidzamās mistifikāciju kaskādes. Gluži vienkārši — tāda daba. Artistiska, dzīvespriecīga, spēleskāra. Ar noslieci uz avantūriskumu. Pārējais aktieru ansamblis azartiski lec Jura Kaprāļa ierādītajā dejas soli un jautri rosās, demonstrēdams pavisus priekšstatus par klasiskās komēdijas žanru. Un Moljērs latviešu teātrim paliek kā uzdevums nākotnei.

Līdzīgus secinājumus varētu izdarīt arī par F. Dirrenmatu, kura lugu «Romuls Liellais» Ints Burāns izvēlēties savai debijai režijā, un Jūlija Bebriša iestudēto M. Ziverta «Pēdējo laivu».

«Romula Lielā» izrādē krietnu ceļa gabalu impērijas sabrukuma attēlojumā režisors un aktieru ansamblis uzticīgi seko F. Dirrenmata ironiskajam žanra formulējumam — daļēji vēsturiska komēdija —, parodējot bankrotējušos sociālos ideālus, izsmeļot līdz absurdam nonākušo pasauli, kurā Rietumromas pēdējā imperatora vaļaspriekam — vistkopībai — ir vairāk jēgas nekā pārbirokratizētās superlielvalsts pārvaldīšanai.

Egona Maisaka Romuls omulīgi un eleganti tiek galā ne vien ar vistkopības jautājumiem un sievas, enerģiskās Jūlijas (Rasma Garne), godkāres uzplūdiem, bet arī ar ķeizarsko brokastgaldu, uz kura dabiska cepta vista un vārītas olas «radoši» apvienotas ar plastmasas vīnogām un citiem augļiem. Arī Romula attiecības ar abiem kambarsulaiņiem (Vaironis Jakāns un Kārlis Teihmanis) — cunfīgiem birokrātiskā aparāta darbiniekiem — veidojas dzīvi un asprātīgi. Tādēļ dažbrīd pat izdodas novērst acis un ausis no scenogrāfa Guntara Kambara salūkotajiem pelēkajiem aizslietņiem (no kuriem dveš fantāzijas trūkuma un pieticības elpa). Didža Apsīša pavisājiem mūzikas ielāpiem, formāli izkārtotajām fona norisēm.

Sareģijumi uzveduma veidotāju attiecībās ar žanru sākas tad, kad lugas tekstā parādās vārds «tēvzeme». Fascinēts no katram latvietim dārgā burtu savienojuma, režisors pēkšņi aizmirst, ka šī «tēvzeme» nav mūsu tēvzeme, ka tā ir brūkošā Romas (lasī — padomju) impērija. Sajā brīdī farsa loģika apmet kūleni un mūsu priekšā — cildena tragēdija, kur daudzcietaušais patricietis Emiliāns (Jānis Reinis) un viņa līgava, ķeizara daiļā meita Reja



*E. M. Remarka «Trīs draugi» Nacionālajā teātrī
Patricija Holmane — I. Rūdolfa, Roberts Lokamps — I. Puga*

(Vizma Kvēpa), aizrautīgā pacilātībā apliecina patriotisma jūtu skaistumu. Bet, tikko esam pārorientējušies no mažori atmaskojošās tonalitātes uz minori apliecinošo, seko vēl viena negaidīta virāža — operetiski krāšņā ģermāņu vadoņa Odoakra (Ģirts Jakovļevs) parādīšanās. Skats līptin pielīp pie plecam pārņemto lapsādu (īstu!) saišķa un sarkano matu (neīstu!) kodaļas, kurā rotājas sarkanbalts kreppapīra puķu vainadziņš. Un kur tad vēl intensīvā vaibstu spēle. Ardīevu, pēdējās loģikas paliekas, ardievu, stilistiskā vienotība!

M. Ziverta dramaturģija šķiet skaidra, lokana un izsmeloša savā izteiksmē. Un, kā tas bieži mēdz būt, tieši šķietamajā skaidrībā un vieglumā slēpjas zemūdens akmeņi. «Pēdējās laivas» varoņi sevi izsaka vārdos pilnīgi un līdz galam, bet tad — pavērsiens, ūn no cilvēka, par kuru esam uzzinājuši visu, kā no krievu matrjoškas tiek izņemta nākamā lellīte, par ko mēs atkal uzzinām visu, lai tad atklātu, ka iekšpusē ir vēl viena un

vēl... Māra Zemdega, Ināra Slucka, Juris Kaminskis un Dainis Porgants Jūlija Bebriša veidotajā iestudējumā visā izrādes garumā nodarbojas tikai ar pirmās lēllītes pētniecību. Intrigējošais sižets, varoņiem saspringti gaidot bēgšanas iespēju no «Kurzemes katla», ar saviem pārvērtieniem «neizsit» viņus no monotonā runāšanas līmeņa, pat nepārslēdz citā reģistrā. Un par izrādes vienīgo emocionālo stīgu kļūst lugā tēlotās situācijas sakritība ar sabiedrībā pašlaik valdošo neziņu un apjukumu.

Rolands Zagorskis savas attiecības ar Z. Anuija lugas «Bikse» iestudējumu, kurā piedalās dažādu teātru aktieri, formulējis pavisam pieticīgi, nosaukdams sevi programmas lapīnā par izrādes izkārtotāju. Bet lietas būtību tas nemaina. Lugā atrodamas vērā ņemamas sociālā farsa iespējas — tā ir parodija par sievietēm, kuras sagraibušas varu un gatavas kastrēt visus vīriešus (šis sižets it viegli attiecināms uz jebkuru totalitāru režīmu). Taču ir viela arī cilvēka psiholoģijas pētniecībai, jo kareivīgā Ada (Gunta Virkava), kas apsūdz savu vīru (Ivars Puga) pie tiesas par to, ka viņš uztaisījis istabenei bērnu, patiesībā ir dziļi nelaimīga. Tāpat kā viņas vīrs, jo ne viens, ne otrs nesaņem no partnera to, ko cerējis. Te ir, ko spēlēt. Taču skatuves norisēs, kas pretendē uz fizisku un garīgu atraisītību attiecībā uz intimām tēmām, valda haoss un stindzinošs abstraktums. Kā vienmēr, kad «zemjostas» tematika kļūst par zīmi formālai drosmei un atklātībai.

C. Dikensa «Sikstuļa» izrādē, ko Ziemassvētkiem par godu bija iestudējis (vai varbūt arī izkārtojis) Jānis Kaijaks, Sikstuļa lomas tēlotājs Jānis Skanis uz skatuves dzīvoja tik patiesi un konkrēti, ka sižets par skopo Skrūdžu, kas Ziemassvētku garu apmeklējuma rezultātā sāk nožēlot savu nepareizo dzīvi un ātri vien pāraug, šķita ne vien pamācošs, bet arī aizkustinošs.

Droši vien ārzemju greznajā iesaiņojumā tāds Ziemassvētku uzvedums izskatās labi un ar krāšņu eglīti, sveču ugunīm, brīnišķīgiem tērpiem un mūziku, ar skanīgiem kora dziedājumiem un sirsnīgu retoriku modina sēri sentimentālas noskaņas. Pie mums redzams «sociālisma nometnes» trūcīgais variants, kur sveču pieticis tikai vienam uznācienam, kur rekvizīti nobružāti, salasīti, kur kora dziedāšana skan fonogrammā, kur grupas Maran-Ata solists par Jēzu dzied, gurnos atlaidināti šūpodamies. Bet laikam jau tādām pasākumiem, kas tapis, lai aizpildītu robu tikumisti estētiskajā audzināšanā, nav taktiski «piesieties».

Viens no aktieru režijas darbiem — Imanta Adermaņa iestudētā G. Figeiredu luga «Lapsa un vīnogas» — iemaldījies arī Aktieru zālē. Saku «iemaldījies» tāpēc, ka pēc savas

struktūras uzvedums šķiet veidots, nerēķinoties ar mazās zāles specifiku. Vērienīgi iekārtoto triklīniju (Gunāra Indrāna scenogrāfija) rotā melnbalti abstraktu zīmējumu motīvi, skaistas vīna krūkas, zviļņi, uz kuriem atlaižas filozofa Ksanta sieva elegantā Kleja (Ināra Slucka) vai bikli piemetas verdzene Meli (Iveta Brauna).

G. Figeiredu līdzību spēli par neglīto Ezopu, kas grib un arī spēj būt brīvs — ja ne dzīvē, tad savās fabulās —, I. Adermanis izlasījis kā antiko traģēdiju. Ironiskā distance lugas varoņu attieksmē pašiem pret sevi un citiem iestudējumā izpaliek. Toties netrūkst monumentāla svinīguma. Ulda Norenberga Ezopam šajos pseidoantikajos apstākļos nākas gremdēties pašam savās iekšējās pretrunās, jo — kādi kontakti var veidoties ar hellēniskā dailē un cildenībā sastingušām figūrām? No visa aktieru ansambla vienīgi Jānis Skanis, šķiet, novērtējis žanra piedāvātās iespējas un, balansēdams uz ārišķīga pārspilējuma robežas, rāda filozofu Ksantu kā seklu, netalantīgu, toties godkāriģu patmili, citiem vārdiem sakot — kā cilvēcisku, arī vājībām pieejamu būtni.

Vēl Nacionālā teātra Aktieru zālē ar samērā īsu starplaiku tapuši divi kameruzvedumi, par kuriem domājot vispirms nāk prātā amizantā sakritība dramaturģiskā materiāla uzbūvē. Vienā gadījumā (M. Normenas «Ar labu nakti, māti!») mātes un meitas ilgstošu pārrunu noslēgumā meita ieiet guļamistabā un nošaujas; otrā (L. Nurēna «Drosme nogalināt») tēva un dēla nesaprašanās beidzas ar to, ka dēls nogalina tēvu. Varbūt abu asiņaino sižetu līdzība šķiet tik uzkrītoša arī tāpēc, ka uzvedumu konkrētajā risinājumā pat detaļas varētu apmainīt vietām bez redzamiem zaudējumiem?

Amerikāņu autores M. Normenas lugu «Ar labu nakti, māti!» iestudējis režisors no ASV Andrejs Sedriks. Izrāde piedāvā galējas cilvēciskas nesaprašanās un vientulības modeli. Māte (Helga Dančberga) — niķīga, izlutināta, egoistiska. Un meita (Vizma Kvēpa) — dzīvē visu zaudējusi: vīru, dēlu, veselību, nākotnes perspektīvu. Iestudējums veidots kā apsūdzība mātei un rekvīems meitai. Tādā kārtā tā iemanto statisku, konstatējošu raksturu. Attiecības gan papildinās ar jaunām niansēm, bet uz priekšu nevirzās. Taču lugā ierakstīts vērā ņemams dziņējspēks, kas sāktu darboties, ja uz meitu palūkotos citā — pret-runīgākā — rakursā. Pirmkārt — lēmums pielikt dzīvei punktu neskar tikai pašu Džesiju, tā ir cietsirdība pret māti, lai cik egoistiska viņa arī būtu. Otrkārt — Džesija par pašnāvības nodomu brīdina māti jau savlaicīgi, tātad cer, ka tā spēs pateikt vai izdarīt kaut ko tādu, kas liks Džesijai mainīt savu lēmumu.

P. Putniņa «Ar Dievu
pie zemes»
Nacionālajā teātrī
Jegorovs — G. Jakovļevs,
Marianna — A. Lieds-
kalniņa



No šīm attiecību dramatisma atklāsmes iespējām režisors atteicies, viennozīmīgi rādot meitu kā upuri un māti kā vainīgo.

Vizmai Kvēpai arī šādos apstākļos izdodas panākt to jutekliski konkrēto eksistences veidu, kad skatienā, galvas pagriezienā, lietišķā kustībā, ar kādu tiek salocīts dvēlis, materializējas dvēseles stāvoklis. Ar ikdienišķu žestu Džesija citu pēc cita aprauj pavedienus, kas viņu vairs tikai formāli saista pie dzīves. Aktrises attieksme pret priekšmetisko pasauli nav ne bezmērķīga krāmēšanās gar rekvizītiem, ne arī uzsvērti teatrāla rutīna. Tas ir sava veida atvadu rituāls bez ārējām rituāla pazīmēm. Apziņa Džesiju pie lietu pasaules vairs nesaista, bet sajūtas, šķiet, gan —

krūzīte, kurpju kaste, jā, arī revolvera aukstais spals. Vai tieši to neprasa šāda «tuvplāna» dramaturģija — nevis imitēt sajūtu, bet sajust. Helga Dancberga spēlē citādi — izbaudīdama savu profesionālo varēšanu, ar tādu kā tiksmi par savas varones nepievilcību, ko aktrise nebaidās demonstrēt.

Savukārt zviedru dramaturgs L. Nurēns lugā «Drosme nogalināta», ko iestudējis viņa tautietis Hanss Bertilsons, ģimenes attiecību modeli tiecas iesaistīt plašākās kopsakarībās, kas liktu aizdomāties par ceļu pie sava «es» kā pilnvērtīgas personības. Taču pašapliecināšanās ceļš šīs lugas varoņiem veidojas kroplīgs, un saskaņa ar sevi tiek pirktā par dzīvības cenu. Luga piedāvā plašu zemapziņas impulsu spektru, taču izrādē šo impulsu atklāsme rada gandrīz vai komisku efektu. Iestudējumā apzināti tiek reģistrēti mājiņi uz dēla (Leonīds Grabovskis) seksuālo nepilnvērtību un tētiņa (Uldis Norenbergs) neapšaubāmajām dotībām šajā jomā, kā arī valdzinošās Radkas (Inese Ķirsonē) nespēju izšķirties starp garīgu tuvību ar dēlu vai fizisku — ar tēvu. Visnotaļ pieļaujams arī tāds variants, ka Radkas atraisītā maigošanās ar tēvu ir tikai liecība par viņas vēlmi izprovocēt nevarīgo dēlu uz aktīvāku rīcību. Un izprovocē arī. Tikai ne uz tādu, kā cerēts. Līst asinis. Bet pirms tam deformētu pašapliecinājuma izpausmju vietā cita aiz citas virknējas paabstrakti mietpilsoniskas ainiņas no milas trijstūra dienišķās sadzīves. L. Grabovska Ēriks visai pārliecinoši plosās nepārtrauktā neirastēnijā, U. Norenberga Tēvs savas maniakālās tieksmes pūlas iespīlēt labu manieru plastiskā izpildījumā, I. Ķirsones Radka vienkārši ir skaista. Tas arī viss.

P.S.

Par to, ka Nacionālajā teātrī (tāpat kā citos teātros) «laiks izsists ir no sliedēm», liecina arī situācija, kas izveidojās ap t. s. Nacionālā teātra kursa absolventiem. Diplomdarbu pavisais līmenis (izņemot Edmunda Freiberga iestudētās A. Čehova «Trīs māsas») ļāva izdarīt secinājumu, ka īstas ieinteresētības par jauno aktieru likteņiem nav ne pedagogiem, ne teātrim. Pavasarī šis secinājums varbūt varēja likties pārsteidzīgs, bet 1990./91. gada sezona liecina, ka tas ir taisnīgs. Jo pat teātrī paņemtajiem diviem kursa talantīgākajiem aktieriem — Jurim Rudzītim un Armandam Reinfeldam — nopietns uzdevums tā arī nebija atradies. (Var piebilst, ka teātrim nebija vajadzīga arī Dina Balode — aktrise, kuras talants un profesionālā sagatavotība atklājās spilgti un vērienīgi.) Kaut gan, skatoties tādus diplomdarbus kā V. Sekspīra «Otello» Alfrēda Jaunušana režijā un

Valda Lūriņa iestudēto V. Šekspīra «Romeo un Džuljetu» un M. Gelderodes «Eskoriālu», patiešām varēja rasties šaubas, vai jaunie aktieri, izņemot jau minētos, ir profesionāli sagatavoti darbam teātrī. Taču pēc «Trīs māsu» izrādes šaubas izklīda, dodot vietu pārliecībai, ka teātri spēlēt var visi. Edmundam Freibergam bija izdevies radīt trauslu, smalku cilvēcisko attiecību režģi, kura pamatā bija katra individa tiecība pārsist vientulības čaulu, skaidri apzinoties vai vismaz nojaušot savu pūliņu veltīgumu. Tiklab idejiskā, kā spēles metodes ziņā vislabākajā nozīmē kolektīvais darbs labvēlīgākos, kaut cik rosinošos apstākļos varētu kļūt par jauna teātra sākumu. Šajā konkrētajā gadījumā absolventu sniegums tika atzīmēts ar anotācijas apjoma atsauksmi vienā (!) avīzē un piedāvāto neregulāro laimi neafišēti šad un tad tikt izrādītam arī nākamās sezonas laikā.

Anda Burtneiece

STĀVOT LAIKMETU KRUSTCELĒS

Dzīve mūs ikbrīd pārsteidz ar tādiem notikumiem, tādiem pavērsieniem, tādiem apziņu un jūtas satraucošiem faktiem, ka teātris, māksla vispār it kā atkāpjas tālākā plānā. Vai māksla šodien spēj harmonizēt cilvēka sadrumstaloto, sapluinīto, arī sadukoto iekšējo pasauli? Mūzika — jā. Tā spēj. Un tā to arī dara. Ne velti pieaug nopietnās mūzikas koncertu apmeklētāju skaits. Arī baznīca sniedz veldzi un dzesē slāpes pēc dvēseles miera. Bet teātris? Domāju, ka ne. Nespēj. Patlaban — nē. Pēc visa tā, kas dziļi skāris cilvēka būtību, kas sagriezis otrādi līdzšinējo vērtību skalū, pēc visa tā runāt, kādam šodien būt vai nebūt teātrim, ir grūti. Varbūt pat neiespējami. Un naivi.

Izrādes laikā mani, piemēram, no zemapziņas dziļēm uzplaiksnī dažādi jautājumi un pārdomas, pārcērtot pušu secīgo uztveršanas procesu un ievēdot citā pasaulē — tajā, kas palika aiz teātra durvīm. Un ko nevajadzētu šobrīd laist pār sliekšni. Bet varbūt gluži otrādi — vajag? Bet kā to izdarīt, lai teātris atkal kļūtu par vietu, kurā cilvēks dzesē savas dvēseles slāpes?

Nezinu, kas šodien ir vajadzīgs teātrī. Kuras ir tās lugas, kas būtu jārada skatītājiem, un kā tās būtu jāiestudē. Es nezinu. Tāpēc šīm pārdomām par aizvadīto darba cēlienu Dailes teātrī ir tikai dziļi subjektīvu impresiju un vērojumu raksturs, tās nepretendē uz neapstrīdamu patiesību. Patlaban varu pateikt tikai to, kas mani kā cilvēku skāris un uzrunājis, mēģināt pamatot, kāpēc tā noticis, un izteikt pārdomas par to, kas pagājis secen, neatstājot dziļākas pēdas nedz prātā, nedz dvēselē. Izdarīt jebkādus vispārinājumus un prognozes man šķiet pārdroši, vismaz neapdomīgi. Jo tas, kas vēl vakar šķita pieņemams, rīt var izrādīties nevajadzīgs un nevietā.

Objektīvi katram režisoram atsevišķi un visam teātrim kopā noteikti ir bijušas savas konkrētas ieceres, kuras teātris centies



*Raiņa «Zelta zirgs» Dailes teātri
Saulcerīte — E. Ermale, Antiņš — J. Paukštello*

realizēt, izvēloties un iestudējot to vai citu lugu. Diemžēl dzīves dinamiskās pārmaiņas, kas liek svārstīties vērtību skalai no vienas galējības līdz otrai, to, kas vakar šķita svarīgs un aktuāls, šodien var padarīt gluži vienkārši par kaitīgu. Tāpēc, raugoties no šīs dienas skatpunkta, uzsveru — no šīs dienas viedokļa — 1991. gada 10. februāra —, es Dailes teātra repertuārā dziļāku jēgu redzu tikai diviem iestudējumiem — Raiņa «Zelta zirgam» A. Ozola režijā un A. Fugarda «Ceļam uz Meku»

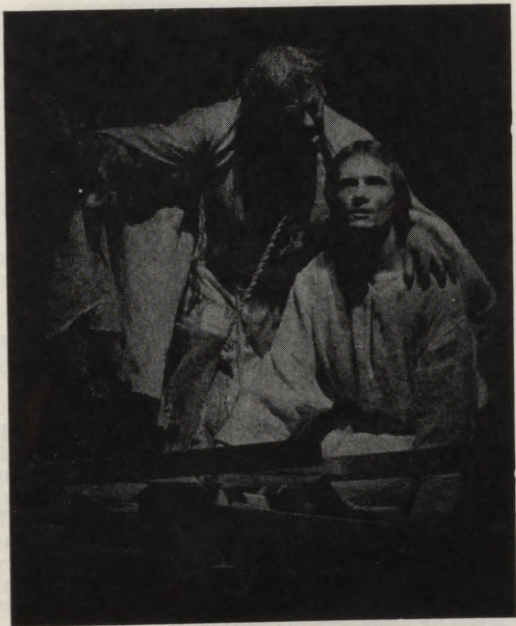
K. Auškāpa režijā. Daļēji arī S. Separda «Prāta meliem» K. Auškāpa režijā.

Laiks un apstākļi mūs ir nostādījuši — ne vairs tikai vārdos, bet tieši rīcībā — izvēles priekšā. Un izvēle ir vienkārša: starp būt un nebūt, starp dzīvību un nāvi. Starp tautas nākotni, tās izdzīvotspēju vai iznīcību, kas tai nolemta, atgriežoties pie vecās kārtības. Izvēles vairs nav. Un, kad tik tieši tiek konfrontēta dzīvība ar nāvi, viss pārējais šķiet mazāknozīmīgs, mazsvarīgs.

Tāpēc katrs darbs, ko šodien veido mākslinieks, katrs teātra iestudējums, manuprāt, vairāk nekā jebkad var būt tikai un vienīgi šā cilvēka, šā kolektīva vissvētākā sirdsapziņas lieta. Ja tā viņam saka priekšā, ka cilvēki no politikas ir pārguruši un ir jāizklaidē, jāsmidina, jāliek uz mirkli aizmirst draudošā realitāte, — tad viņš un neviens cits uzņemas par to atbildību un dara to līdz galam, atdevīgi. Tā, lai cilvēks, caur smiekliem apskaidrots, stiprs iznāktu no teātra. Bet, ja kāds uzskata, ka tikai ciešanās var rūdīt cilvēka dvēseli un pacelt garu augstākā dzīves jēgas izpratnē un sava spēka apziņā, tad viņam jāizvēlas tāds dramaturģiskais materiāls, kas šo vēlmi palīdzētu īstenot. Varbūt kāds cits ciešāko sasaukšanos ar cilvēka dzīvi, rūpēm šodien redzēs aktuālas publicistikas jomā un mēģinās ar tās starpniecību uzrunāt cilvēkus.

Var iebilst: mākslinieks un teātris vienmēr ir izvēlēties sev tuvāko. Un tomēr. To sacīdama, es domāju, ka šodien neviens darbs nevarētu būt radīts tikai mākslinieciskas intereses dēļ. Eksperimenta dēļ. Atslodzes dēļ. Barikāžu uzceltais valnis ir pārāk tieši, pārāk nežēlīgi nostādījis mūs katru izvēles priekšā, jautājot, kurā pusē tu stāvi. Tādēļ katram uzvedumam būtu jābūt sava veida atbildei uz šo jautājumu.

Sādā garīgo spēku koncentrētībā es izjūtu spēlējam «Zelta zirgu» — īpaši J. Paukštello, A. Kantāni, E. Ermali, H. Liepiņu, arī H. Kalniņu. Sevis ziedošana tautas nākotnes labā, upurēšanās tēma te izskan ar lielu spēku. Sis krusta ceļš, Golgātas ceļš, kas jāiet tautai un ko tā iet tieši patlaban gaitā uz brīvību, uz sevis, savas pašcieņas, savas patstāvības un neatkarības atgūšanu, iezīmēts jau iestudējuma ārējā veidolā (scenogrāfs I. Gailāns), un man tas šķiet trāpīgs risinājums. Atkārtotas patiesības (arī risinājumi) nenozīmē nodeldētas. Krusta tēma iezīmējas arī mizanscēnās, horizontālām un vertikālām mizanscēnām krustojoties. Tā skan dramatiski piesātinātajā mūzikā (A. Maskats). Taču īpaši Golgātas gājiena smagumu un atbildību es izjūtu no J. Paukštello Antiņa. Viņš izdzīvo Antiņu tā (negribas sacīt spēlē), it kā tā būtu viņa vienīgā, pirmā un pēdējā reize, kad viņam lemts iet šo ceļu. Katrs vārds skan kā



*Raiņa «Zelta zirgs» Dailes teātri
Antiņš — H. Kalniņš, Baltais tēvs — H. Liepiņš*

lūgsna, kā zvērests, kā apliecinājums tam, ka cita ceļa nav un nevar būt. Ar tādu garīgu koncentrāciju un jūtu spriedzi reti kad teātrī nācies sastapties. Mūsu priekšā ir garā liels un stiprs cilvēks, kas spējīgs visu ziedot tautas nākotnes labā.

H. Kalniņa Antiņam arī ir pietiekami izteikta ziedošanās dziņa, tikai šis Antiņš ir nevarīgāks, trauslāks, varbūt maigāks, tomēr ne tik sugestīvi iespaidīgs kā J. Paukštello atveidojumā.

«Zelta zirga» iestudējuma kopīgā pazīme, manuprāt, ir tā ārējais lakonisms un iekšējais spriegums. A. Kantānes Melnā māte — grafisks, izteiksmīgs, kustībās skops, bet iekšēji piesātināts tēls. Viņa man atgādina likteņdievi, kas nāk pie cilvēkiem un ir

nenovēršama kā nakts, kas seko dienai. Viņa neiemieso ļaunumu, bet ir mūžīgās ciņas starp tumsu un gaismu daļa. Jo bez tās nav kustības. Tā ir katrā no mums. Un tas ir viens no priekšnoteikumiem attīstībai. Izrādē viņai ir vairākas funkcijas, arī Nāves. Baltais tēvs ar Melno māti cinās ikvienā cilvēkā par ikvienu no mums. A. Kantānes Melnā māte izceļ šīs dialektiskās attīstības vienu loku.

Melnajai mātei pretī stāv H. Liepiņa Baltais tēvs — tūkstošveidis. Te jāpiebilst, ka arī Melnās mātes būtībā aktrise uzsver tās daudzveidīgo dabu. Man, par laimi, nav nācies redzēt izrādi, kurā H. Liepiņš spēlētu pavirši, tikai ārējiem paņēmieniem atveidodams Baltā tēva daudzveidīgo būtību, kā to atzīst daži citi kritiķi. Taču pieļauju, ka tā varētu būt, jo nevienam aktierim visas izrādes nav vienādas. Es uztveru H. Liepiņa Balto tēvu kā Antiņa ciņā saucēju un iedvesmotāju. Viņš, tieši viņš visdziļāk apzinās, ka ir pienācis īstais brīdis doties «izšķirošā kaujā». Viņš ir garīgais un arī tiešais modinātājs, mūsdienu politizētā valodā runājot — ideologs. Baltais tēvs redz un saprot, ka situācija ir tik tālu nobriedusi, ka gaidīt vairs nedrīkst. Tas būs zaudējums visiem. H. Liepiņa Baltais tēvs, kā kāds kritiķis precīzi norādījis, ir «Tota ideju turpinātājs». Viņš būtu varējis būt arī Antiņš jaunībā. Tautas brīvības tēma, upurēšanās tās nākotnes labā, manuprāt, ir visspēcīgākā viņa daļa. Iespējams, ka šādu tēla ievirzi noteicis laiks, kurā dzīvojam. Tāpēc daudzus Baltā tēva vārdus es dzirdu kā pravietiski sacītus.

U. Pūciša Karali uztveru kā traģisku apstākļu veidotu un no apstākļiem atkarīgu figūru. Zemnieku tautas karalis, smagnējs, mazliet viltīgs. Ā. Rozentāls šā tēla iekšējo pasauli slēpj aiz diplomāta piemīlīgās maskas.

E. Ermales Saulcerīte ir tautas traģiskā dvēsele. Liega, neaizsargāta, tomēr stipra.

Laikam taču zināmas tautas daļas sulīgu portretējumu sniedz divi mantrausīgie, nežēlīgie brāļi Bierns (U. Vazdiks) un Lipsts (L. Krivāns). Bēdīgi, bet jāatrod tik daudz spēka, lai paraudzītos uz sevi arī no šīs nepievilcīgās puses. Un padomātu par to.

Manuprāt, A. Ozola iestudētais «Zelta zirgs» liek mums daudz ko pārvērtēt sevī, savā ricībā. Un tas ir labākais, ko teātris var dot.

«Zelta zirgs» šodien uzrunā skatītāju vairākos tematiskos lokos. Tas viens ir sevis veidošanas grūtais ceļš, ejot uz mērķi. Otrs — tieša, nepastarpināta ciņa par tautas brīvību un neatkarību. Tad vēl tumsas un gaismas mūžīgā ciņa — katras attīstības priekšnoteikums. Spēcīgi skan arī doma par mantas, va-



*Raiņa «Zelta zirgs» Dailes teātri
Melnā māte — A. Kantāne*

ras un gara sadursmi. Visi šie motīvi lugā un uzvedumā ir nedalāmi saistīti, tāpēc rod atbalsi skatītājos. Manī šī izrādē it kā turpina to, ar ko es šodien dzīvoju, kas mani nomāc, satrauc un tomēr vieš cerību. Tā baro manu dvēseli un uztur garu. Tā gluži vienkārši atjauno manus spēkus.

Ar ko saistīja un valdzināja A. Fugarda «Ceļš uz Meku» K. Auškāpa režijā? Ar atbrūņojošu patiesības izjūtu visu trīs aktieru sniegunā (M. Klētniece, L. Ozoliņa, J. Strenga). Bet īpaši tas sakāms par M. Klētnieces Helēnu. Tas ir dvēseles atkailināšanas akts. Redzam, kā pamazām mūsu acu priekšā notiek cilvēka garīga iztaisnošanās. Uzvara pār sevi, pār savu vājumu. Raisās savu spēku apziņa. Cilvēks sasniedz to iekšējās brīvības pakāpi, ko nekādi ārēji spēki vairs nespēj ietekmēt un

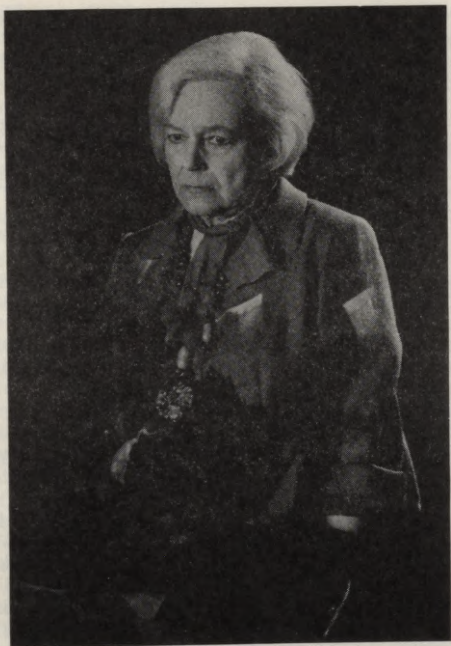
pakļaut. Jo viņš ir atguvis, apzinājies sevi kā brīvu, radošu personību. Ir noiets garais, pārbaudījumiem pilnais ceļš uz Meku. Ceļš uz sevi pašu.

Sai ceļā kopā ar Helēnu dodas arī viņai nestundā palīdzēt atbraukusi L. Ozoliņas Elza. Viņai tāpat šī tikšanās prasa daudz garīgas piepūles un ved uz iekšēju skaidrošanos, uz vērtību pārvērtēšanu, uz sevis dziļāku apzināšanu. Šī mazā kamerizrāde modina cilvēci, palīdz attīrīties no sārņiem, vairo spēku un ticību sev pašam. Liekot no jauna apzināties, cik ceļš uz sevi ir grūts.

Ceļš pie cilvēka, uz cilvēku — vai tas ved caur Antiņu, «kurš spēj ziedot sevi visu», maksimālismu, vai Helēnas iekšējās brīvības saglabāšanu — tas ir kopīgs ceļš uz cilvēci, uz uzupurēšanos citu labā, un tas ir ejams arī šodien, mūsu skarbajā, dramatiskiem notikumiem pilnajā laikā.

Būtu aplami domāt, ka pārējos teātra uzvedumos nevar rast kaut ko, kas var piesaistīt skatītāju uzmanību, sniegt prieku.

Ipaši bagātu vielu pārdomām sniedz K. Auškāpa iestudētā S. Separda luga «Prāta meli». Daudzējādā ziņā tā ir neparasta izrāde. Mums nepazīstama amerikāņu autora darbs ar neierastu problemātiku. Esam stipri atpalikuši no pasaules kultūras. Liela daļa literatūras un mākslas darbu mums gadu desmitiem nebija pieejama. Varbūt tāpēc pirmie mēģinājumi iepazīt nezināmo ir gan bikli, gan īsti nesagatavoti. Nesagatavots ir arī skatītājs, kura uztvere un mākslas izpratne tikusi veidota galvenokārt «sociālistiskā realisma» garā. Katrā ziņā neparastākas stilistikas darbi parādījās reti un nepaguva ieiet regulārā mākslas aprītē. Varbūt tāpēc aizvadītajā gadā iestudētais F. Dirrenmata «Hērakls un Augeja lopu laidars» A. Liņa režijā piedzīvoja neveiksmi. Nezināšanas dēļ, kā ar šādu lugu rīkoties. Asprātīgā luga, kas lielā mērā sabalsojas ar aktuāliem dienas notikumiem (režisors to bija labi uztvēris), tika iestudēta pašdarbības līmenī. Ar to saprotot katra aktiera pašiniciatīvas izpausmi un spēlēšanu pēc savas gaumes, izpratnes un varēšanas. Ar mēru organiski, patiesi, pat aizrautīgi darbojās U. Pūciša Augejs; labas humora dotības kārtējo reizi apliecināja J. Gornavs Polibija tēlā; spožu meistarību un stilistisku izpratni demonstrēja L. Pupure Dejanēiras lomā. Ja viss uzvedums būtu bijis izturēts vienotā stilā un slēgts ar noteikta žanra atslēgu, acīmredzot būtu pamats runāt arī par konceptuālām linijām. Jo, kā kādreiz sacīja G. Tovstonogovs: «Žanrs — tā jau ir koncepcija.» Katrā ziņā attieksme pret notikumiem — noteikti. Taču F. Dirrenmats ar savu paradoksālo domāšanu un traģikomisko pasaules uztveri palika mums svešs, neatklāts.



*A. Fugarda «Ceļš uz Meku» Dailes teātri
Helēna — M.Klētniece*

Gribas teikt, ka žanra un stila jautājumi aizvadītajā laika posmā izvirzās gandrīz kā galvenie daudzos Dailes teātra iestudējumos. Par tiem nav lielas skaidrības arī pārējos teātros. Arī tas ir ilgo gadu desmitu aiztures rezultāts. Tas, kas bija strikti iekopts un attīstīts E. Smilģa laikā, kam lielu vērību viņa iespaidā pievērsa P. Pētersons, tika pamazām nivelēts un nolīdzināts līdz vienam kopīgam t. s. reālpsiholoģiskam līmenim. Nenoniecinošot šo virzienu, kam ir un būs savs vieta teātrī, nevar nepamanīt, ka, tik plaši kultivēts, tas atstāja savas pēdas teātru praksē. Savulaik sīvās debātes par Dailes un Drāmas (tagad

Nacionālā) teātra sejām liecināja, ka pastāvēja atšķirība starp abiem kolektīviem. Tagad sen par to nestrīdas, jo visi ir tapuši vienādi. Protams, es saasinu jautājumu, bet tālab, lai parādītu to «mantojumu», ko teātriem vēl ilgi nāksies pārvarēt ceļā uz jaunrades daudzveidību.

Tāpēc arī nav īpaši kopti ne žanra, ne stila jautājumi, nav pētīta to praktiskā izpausme skatuves mākslā. Sadzīves reālisms (arī tam ir savas saknes un pielietojums) bija un daudzkārt vēl ir saglabājis kā viens no rādītājiem, kas palīdz skaidri un nepārprotami uztvert to, ko autors ir uzrakstījis un teātris iestudējis. Pēc kritērija «viss kā dzīvē» dažu neparastāku teātra mākslas eksperimentu (kā toreiz tas bija jādēvē) uzņēma ja ne ar durkļiem, tad ar lielu sabiedrisku nopelumu gan. Katram teātra cilvēkam būs prātā tādi gadījumi. Skatītājs, protams, arī zināja savas tiesības, jo pārstāvēja «tautu» un uzstājās tikai tautas vārdā, nereti pauzdam savu sašutumu vēstulēs laikrakstiem par to, ka uz skatuves nav tā kā dzīvē un kā vajadzētu būt. Inerce «kā vajag» pret pašu mākslinieku gribu nereti bija cauraudusi domāšanu un mākslas izpratni. Protams, tas neizpaudās tik vienkāršoti, tomēr šis valdošās ietekmes bija jūtamas, kaut arī teātris centās raisīties vaļā no tām visiem spēkiem.

Tēlotāja māksla ātrāk un drošāk nodevās jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumiem un sāka pieradināt skatītājus arī pie nosacītās, modernās mākslas uztveres. Teātri šis process risinājās sarežģītāk un grūtāk. Un, ja izdevās kaut ko panākt, tad neiztika bez upuriem. Bet tas, kas nav regulāri iekopts gadu gaitā un stimulēis, nevar tā pēkšņi kļūt par organisku, apzinātu dzīves un darba sastāvdaļu. Brīvība nav tikai darīt to, kas bija aizliegts; brīvība nozīmē arī prast atteikties no tā, kas vēl ir svešs un neizjuts kā iekšēja vajadzība. Brīvība nenozīmē tikai iegūt jaunas tiesības, tā prasa ievērot daudz jaunu pienākumu, pie kuriem mēs neesam radināti. Mēs vēl neprotam izmantot brīvību, ko esam daļēji ieguvuši. Mums vēl ir jāmacās būt brīviem, jālauž daudz stereotipu, aizspriedumu, dogmu, iesakņotu postulātu. Un varbūt to iespēs tikai nākamās paaudzes. Mēs, kas esam dresēti zinātniskā komunisma pasaules uztveres kropļojošo shēmu garā, ar grūtībām atbrīvojamiem no tām. Arī teātris, kas visu laiku bijis tendēts uz sociālās problemātikas risināšanu — ne tikai tāpēc, ka to prasīja valdošā ideoloģija, bet arī tāpēc, ka caur to varēja izspraukties pa aplēpta protesta asnam pret pastāvošo kārtību, — teātris nav radis savu darbību balstīt uz cilvēka apziņas iracionālo sfēru izpēti un atklāsmi. Pieredzes šai ziņā mums tikpat kā nav. Cilvēks nav tikai sociāla būtne, kā

mēs to galvenokārt esam pētījuši, cilvēks ir arī garīga, fizioloģiska, reliģiska, intelektuāla, estētiska, ētiska, pragmatiska būtne. Un, kad jāsastopas ar dramaturģiju, kurā ar racionālām, ierastām analītiskām metodēm daudz kas ir neizskaidrojams, orientēties kļūst grūtāk.

Tā, piemēram, S. Separda lugas «Prāta meli» izradē, manuprāt, daudzas norises nepakļaujas elementārai loģikai. Arī attiecības, kādas izveidojušās abās ģimenēs starp bērniem un vecākiem un pašu bērnu starpā. Raksturīgi programmā citētie paša Sema Separda vārdi: «Nezinu, vai vispār ir iespējams sevi pilnīgi atrast. Ir cilvēki, kas ir pārliecināti, ka zina, kādā virzienā viņi iet. Bet varbūt viņi vienīgi tic kādiem meliem.» Tie cilvēki, kas ticēja, ka var sevi un citus izzināt līdz galam, bijām un esam mēs, t. s. padomju cilvēki. Jo tā mācīja marksisms. Lugā cilvēks, viņa rīcība, viņa domāšana nedodas tik viegli atšīrējama. Daudz kas jāskaidro, vairāk paļaujoties uz intuīciju, zemapziņu nekā skaidru racionālu loģiku. Jo citādi tie būtu kārtējie prāta meli.

Līdzīgi droši vien jāraksta par pašu iestudējumu. Jo es nebūtu neesmu pārliecināta, ka varu ko derīgu pateikt, vēl jo mazāk zinu, kā vajadzētu šo lugu iestudēt. Tātad iespējama tikai tāda intuitīva analīze, balstoties uz to, kas izdarīts teātrī. Un kā to uztveru es. Cits to uztvers citādi. Te jāpiezīmē, ka arī kritika nekur tālu priekšā teātrim nav aizgājusi. Jo visi mēs tepat vien esam auguši un skolojušies. Un acīmredzot arvien vairāk un biežāk nāksies saskarties ar agrāk nerisinātām problēmām un nezināmiem jautājumiem.

Tātad: kas «Prāta melos» ir interesants, un kas mani rosina domāt tālāk pēc izrādes noskatīšanās? Tā ir sastapšanās ar konkrētiem dzīviem cilvēkiem. Ne labiem, ne ļauniem. Bet cilvēkiem, kuriem piemīt cilvēciskas vērtības, kuri, kā tas dzīvē mēdz būt, ir gan savā ziņā noslēpumaini un neatminami, gan rīcībā ne vienmēr saprotami un vēl jo mazāk attaisnojami. Kuru rīcība un vārdi reizēm izraisa izbrīnu, dusmas un neizpratni, bet vienlaikus šie cilvēki nezaudē arī savu pievilcību, izsaucot dziļu interesi vai līdzjūtību. Es nezinu, kādās radošās mokās un cik viegli vai grūti šie tēli ir tapuši, bet es tos uztveru ne tikai kā konkrētus cilvēkus noteiktā darbības periodā; manā apziņā viņi iegulst kā traģiski likteņi. Jo es nespēju domāt par viņiem atrauti no visa tā, kas ir veidojis šo cilvēku dzīvi pagātnē un tagadnē.

Tieši tāda — negaidīta, neatrisināma un vienlaikus tuva — kļūst V. Artmanes Lorīna. Skatoties V. Artmanes tēlojumu, es saprotu, ko praksē nozīmē traģikomēdijas žanrs. Par modernāko un grūtāko no visiem žanriem uzskatītais. Manuprāt, šā žanra



*S. Separda «Prāta meli» Dailes teātri
Džeiks — R. Zihmanis, Frenkijs — J. Straume*

atslēga būtu piemērojama visam uzvedumam. Diemžēl ne visi aktieri to spēj īstenot. Zanru sajūt M. Janaus, tēlodama traģiski aizlauzto Megu, tāpat M. Sneidere harmoniskās, iekšēji stiprās, sevi saglabājušās Megas lomā. Tuvu tam ir U. Pūciša un M. Vērdiņa Beilors. Man tuvāka, arī saprotamāka izrādes kopējā intonācija, kad Džeiku spēlē J. Straume un Betu L. Skujiņa. Nezinu, kā viņu darbu vērtējis režisors, bet es šo aktieru tēlojumā uzveru dvēseles drāmu un jūtu tai līdzī, intuitīvi nojaušu viņu traģiskās mīlestības nolemtību. Es dzīvoju līdzī šo nelaimīgo cilvēku liktenim.

Turpretī R. Zihmaņa (Džeiks) un A. Līvmanes (Beta) duets, arī atkārtoti skatoties izrādī, vairāk par tīri racionālu mēģinājumu izprast viņus neko neizraisa. Vienlaikus es spēju novērtēt abu aktieru pašreizējos centienus tuvojies savu varoņu būtībai. R. Zihmaņa pārliekā eksaltācija un sevis plosīšana it kā sakristu ar Džeika psihofizisko stāvokli. Bet vai tas jau nesāk



*S. Separda «Prāta meli» Dailes teātrī
Lorina — V. Artmane, Selija — L. Ozoliņa*

līdzināties patoloģijai, kad stājas spēkā pavisam citi likumi? Varbūt es maldos. Bet man par to jādomā.

A. Līvmanes tēlojumā dominē pārlieds racionālisms. Pietrūkst iekšējas atbrīvotības, dvēseles siltuma. Abu jauno cilvēku nelaimīgā mīlestība mani neaizkustina, un ar neatslābstošu interesi es gaidu parādāmieš V. Artmanes Lorīnu, lai sekotu viņas paradoksālajam liktenim, vai arī ar interesi minētu M. Sneideres Me-gas un U. Pūciša Beilora divainās kopdzīves miklu.

Pārdomas izraisīja O. Dreģes tēlojums Lorīnas lomā. Varbūt aktrisei vajadzēja dot krasi atšķirīgu tēla darbības zīmējumu, būvēt pavisam citu lomas partitūru nekā V. Artmanei, lai O. Dreģes spēcīgā individualitāte varētu rast atšķirīgas, tikai viņai piemitošas krāsas. O. Dreģe darbojas brīvi, artistiski, bet es domāju, ka viņai ir tiesības uz absolūti atšķirīgu tēla risinājumu.

Nopietni strādājuši arī pārējie lomu tēlotāji (A. Zagars — Maiks, L. Ozoliņa, S. Volšteine — Selija, J. Gornavs — Frenkijs). Tikai šo aktieru darbā tomēr pietrūkst tās «rozīnītes», kas padara tēlu neatkārtojamu, vienreizīgu. Kādi cēloņi te var būt — nezinu. Domāju, ka aktierdarbs saistāms ar žanra meklējumiem visam uzvedumam. Mēdz teikt, ka modernā teātra pazīme ir eklektisks stils, tomēr šķiet, ka daļa aktieru izlīdzas ar labi piesavināto sadzīviski reālistisko stilu (I. Kalniņš u. c.). Un tad daudzas norises kļūst smagnējas, grūti uztveramas. Un tas pavisam nesaskan ar to dramatiski nosacīto, pat zināmas mistikas un šausmu stilā iecerēto A. Maskata mūziku un I. Gailāna scenogrāfiju.

Turpretī precīza traģikomiskā žanra spēle (V. Artmane, M. Sneidere u. c.) piešķir izrādei vieglumu, mākslinieciskas nobeigtības zīmotni un padara to baudāmu; bet tas šajā izrādē ir ļoti svarīgi, jo luga ir smaga pēc satura. Traģikomiskais žanrs sevī ietilpina arī lugas iracionālo slāni, viss kļūst saprotams, zūd pretenciozitāte. Jo rezultātā taču viss summējas cilvēkā, viņa spējā nesaprotamo padarīt saprotamu, dīvaino atļaisnot, ārprātam piešķirt saprātu, smiekliem piejaukt asaras un asarām smieklus. Kā dzīvē.

Manuprāt, iracionālā momenta nepietiekama novērtēšana kaitējusi arī tādiem atšķirīgiem iestudējumiem kā A. Sniclera «Anatolam», M. Ziverta «Kaļostro Vilcē» un pat L. Stumbres «Tā, lai var redzēt ceļu». Visi tie veidoti pēc jau zināmiem psiholoģiskā reālisma principiem, bet divi no tiem («Anatols» un «Kaļostro Vilcē») — ar groteskas un satīras elementiem.

Vislielākās pārdomas manī izraisīja «Anatols» Z. Stungures režijā. Manuprāt, skaidrot Anatola (H. Spanovskis) izdarības tikai no sociālētiskiem apsvērumiem ir par maz. Tad nav atbildēts uz galveno jautājumu: kas šo vīrieti mudina dzīties pēc nebeidzamām dēkām arvien ar jaunām sievietēm? Izlaidība? Nepiepildītas dzīves alkas? Tieksme pēc ideāla? To var minēt. Var jau būt, ka tas nemaz nav svarīgi. Un tomēr katrai rīcībai ir kādi slēptāki vai atklātāki cēloņi, kurus vismaz gribētos nojaust, lai izrāde nepaliktu tikai par banālu piedzīvojumu virkni. Zīmīgi, ka, ejot mājās pēc izrādes, dzirdēju sakām kādu vīrieti: «Tā kā

dzīvē.» Šo vērtējumu es šoreiz diemžēl nevaru attiecināt uz izrādes panākumiem.

Pārdomāt liek arī H. Spanovska atveidotais Anatols. Kādā nozīmē? Lūk, kādā. H. Spanovskis, Anatolu tēlojot, kopē vai atdarina H. Liepiņu. Paņēmienu atdarināt konkrētu cilvēku, lai radītu spilgtāku tēlu, aktieri nereti izmanto. Diemžēl ne vienmēr tas dod vajadzīgo rezultātu. Ja tie ir atsevišķi dzīvē noskatīta cilvēka žesti, izturēšanās vai runasveids, skatuves tēls var kļūt dzīvāks, krāsaināks. Ja tā ir pretenzija uz cilvēka būtības atdarināšanu, tad to sauc par parodiju. Man personiski pārņemtie H. Liepiņa žesti, runasveids, arī izturēšanās traucē uztvert H. Spanovska radīto tēlu, kaut nevar noliegt, ka aktieris strādā organiski, atraisīti. Un tomēr visu laiku neliel mierā doma, ka tādā veidā neglābjami tiek «apzagts» arī H. Liepiņš. Jo viņa personības pretrunīgums, daudzšķautņainība un bagātība nav ietilpināma tikai šauri tvertā uzdzīvotāja ādā. Turklāt šī konkrētā piesaiste ierobežo paša H. Spanovska fantāziju. Aktieris jau ir sasniedzis zināmu meistarības pakāpi (ko apliecina viņa darbs Vilema lomā izrādē «Kaļostro Vilcē»), lai necenstos kopēt pazīstama aktiera izteiksmes veidu un manieres. Tas nenozīmē, ka no H. Liepiņa nevajadzētu mācīties. Gluži otrādi. Viņa personība un darbs var rosināt uz dažādām pārdomām un darīt bagātāku. Vēlmi pazoboties par dažiem rutinētiem paņēmieniem aktiera izteiksmes līdzekļu paletē varbūt varētu arī izmantot, tikai, manu prāt, cita tipa darbos.

Tātad atkal attieksmes, t. i., žanra jautājums arī «Anatolā» paliek līdz galam nenoskaidrots. Šādā atvieglinātā sniegumā mani tomēr urda jautājums: ko šī izrāde atstāj skatītāja dvēselē?

Diemžēl tāds jautājums rodas arī pēc izrādes «Kaļostro Vilcē». Arī te ir M. Zvaigznes spilgtais sniegums Annijas lomā, ir spožs L. Pupures darbs, Konstanci atveidojot, bet ar to ir par maz, lai veselu vakaru kavētos maga un šarlatāna Kaļostro (J. Frīnbergs) sabiedrībā. Ja jau šie darbi ir veltīti atslodzei, tad gribas, lai tie mirdzētu ar artistiskumu un eleganci. Jo zīlēt, kādas problēmas te tiek risinātas, ir neauglīgi.

Iepriecina arī M. Zvaigznes veidotā Līna izrādē «Tā, lai var redzēt ceļu». Aktrises darbā pēdējā laikā sāk iezīmēties individualitāte. Tas šķiet cerīgi.

Visumā vienmuļajā, daudzviet rīcībā nepamatotajā iestudējumā «Tā, lai var redzēt ceļu» režisora A. Jansona nostādne šķiet nepietiekami izstrādāta. Protams, doma par to, kas dzīvē ir svarīgāks — garīgās vai materiālās vērtības —, ir uztverama,

bet ne jau tikai tā iekodēta L. Stumbres lugā. Cilvēku attiecībās te zaudēts tas noslēpuma un pievilcības caurspīdīgais plīvurs, kas tā piesaista L. Stumbres lugu personāžiem un liek minēt viņu grūti tveramās būtības mīklu.

Noslēdzot šo negaro apskatu, negribētos izdarīt nekādus secinājumus. Tāpēc ka šis varbūt ir visgrūtākais periods ikviena teātra, arī Dailes teātra, dzīvē. Es domāju, ka tas ir sevis, sava radošā apliecinājuma meklēšanas ceļš. Tas nav viegls atsevišķam cilvēkam, vēl jo grūtāks kolektīvam. Stāvēt laikmetu krustcelēs.

Silvija Freinberga

TEĀTRIS LAIKA ENĀ

Uz Krievu drāmas teātri man nācās staigāt un skatīties sezonas iestudējumus tieši tajās dramatiskajās dienās, kad Lietuvā notika tanku uzbrukums Viļņas televīzijai, bet Rīga, īpaši Vecrīga, iejozās barikādēs. Tas ietekmēja arī skatītāju izjūtu un uztveri, un šķita pat nesvarīgi izteikt tos mākslinieciskās dabas iebildumus, ko citā reizē droši vien gribētos sacīt. Nozīmīgāki šķita viscaur jūtamie teātra centieni būt šajās kritiskajās dienās kopā ar Rīgu.

Trīs dienas arī Krievu drāmas teātris strādāja zem sarkanbalt-sarkanā karoga, noliecis to pār teātrī ieejošo galvām kā sēru zīmi par bojā gājušajiem Lietuvā. Turpat blakus — Doma laukums, kur cilvēki dienu un nakti sargāja Radio namu, netālu Augstākā Padome, kam pieeja nobloķēta ikvienā Vecrīgas ieliņā. Arī Krievu drāmas teātris, būdams Vecrīgas daļa, nevilus atradās iekšpusē, sirdī. Un galvenā režisora kabinetā tāpat oda pēc ugunsgrāva dūmiem.

Teātris sniedza izrādes (tikai dažas atcēla), domādams par savu daļu kopīgajā ieguldījumā, attiekdami ar milzīgu cieņu pret mazo zemi, kas stāv pretim lielajam, melnajam, nesaprotamajam spēkam kā pasaule pasaulē, kā bezieroču kara noietne, — apmēram tā intervijā radio 19. janvārī sacīja galvenais režisors Leonīds Beļavskis.

Ja teātra izrādē bija runa par iejutību, par labestību, tad šī izjūta īpaši izpletās. Jo ne tikai barikādes darija stipru siržu brālību. Arī gluži vienkārši uz ielas, tramvajā šie notikumi bija būtiski pārmainījuši cilvēku attiecības. Neparasta savstarpēja uzmanība lika nomest parasti uzrautās aizsargbrūņas un citādi izturēties pret pasauli.

Ja arī D. Merežkovska lugas «Cara dēls Aleksejs» uzvedumā (režisors A. Kacs — šobrīd viesrežisors savā ilgus

gadus vadītājā teātrī) pretspēki nav īsti skaidri iezīmējušies un dažkārt skatītāji nav pat sapratuši, vai Aleksejs kaut ko patiesi ir perinājis pret savu tēvu caru Pēteri I, ja tas beigās liek viņu nogalēt, vai arī tā ir tikai Pētera vajātājiedoma, — tad šajās dienās publikai palīdzīga šķita pati dzīve ārpus teātra sienām. Tie labestības asni, kas kaut arī varbūt tikai pasviesti iestudējumā, guva emocionālu atbalstu, un Alekseja ar lielu un skaidru garaspēku piepildītais pirmsnāves monologs, pilns cilvēka cieņas, savas nelaimīgās dzimtenes mīlestības un dvēseles gaismas, aktiera V. Skrabaka izpildījumā piešķīra īpašu jēgu visai aizritējušajai izrādei.

Taču vispār aktieru spēle šai uzvedumā līdz īstai traģēdijai nepaceļas. J. Ivaničeva Pēteris — noslēgts, it kā ko dziļi slēptu sevī nes, bet ko īsti? T. Popes Jevīrosiņa — savu pārdzīvojumu pilna. Taču, pietrūkstot savstarpējai emocionālai saitei starp tēliem, arī labestības tēma, arī nodevības, neticības tēma salūst un apstājas. Tikai pašās beigās apziņā ieduras sāpe, ka labajam cilvēkam netic. Jo pasaulē zināmais un pierastais ir naidis, nodevība. Jevfrosiņa mīlēdama ir Alekseju nodevusi (jo arī labais cilvēks tai pārāk daudz pāri darījis), Pēteris mīlēdams Alekseju nogalina, jo netic, ka dēla nav šīs varaskāres un nodevības.

Atceramies daudzos izcilos Arkādija Kaca iestudējumus šajā teātrī, to visspēcīgākā iezīme bija tieši tēmas skaidrība. Varbūt šoreiz režisors tiecies strādāt ar citu pieeju, te vairāk ir palaušanās uz pašu aktieru dvēseles dzīves spilgtumu, no kā varētu darīt dziļākus secinājumus. Taču, lai izdarītu secinājumus, dvēseles dzīves piedāvājumam jābūt sevišķi spēcīgam.

Latvijas Kultūras fonda Metropolīta kora dziedājumi ar savu it kā nemitīgo klātbūtni (tam palīdz arī T. Švecas scenogrāfija) rada izrādē svētuma izjūtu, glābšanās nepieciešamību, kādas augstākas patiesības tuvumu, kuras priekšā vajadzētu zust zemes iznīcinošām kaislībām. Un tomēr — tāpat kā izrādes varoņi, no kuriem katrs ar savu iekšējo dzīvi ir izolēts no citiem, arī kora dziedājumi paliek vairāk vai mazāk izolēti kā skaists priekšnesums vien.

Cita izrāde, gluži atšķirīgā žanrā, taču ar līdzīgu cilvēcības pieteikumu ir amerikāņu rakstnieka R. Rouza lugas «Divpadsmit saniknotu vīru» iestudējums I. Pekera režijā. Tas ir reizē detektīvs un domu cīņa, traģēdija, komēdija un absurds. Par divpadsmit tiesas piesēdētājiem, kuriem vienbalsīgi jānolemj, vai šķietamais sava tēva slepkava ir vai nav vainīgs. Izrādes sākumā vīri ir saniknoti par to, ka viens no viņiem izjauc kopīgo vienprātību, paceldams roku — nav vainīgs. Izrādes gaitā diametrāli pretēji mainās viedoklis. Iedziļinoties apstākļos, visi



*I. Bergmana «Laulības dzīves ainas» Rīgas Krievu drāmas teātri
Marianna — S. Silajeva, Juhans — M. Borovkovs*

divpadsmit attaisno zēnu. Izrādē daudz komikas — gan situācijās, gan raksturos, taču viss notiek ar vajadzīgo māksliniecisko mēru, labā formā un precīzi, kā to prasa luga. Reizē tā ir arī neapstrīdama humānisma stunda.

M. Borovkova Arhitekts ir tas apmātais intelīģents, kuru prāts dīda rakties dziļumā, līdz smieklīgumam atkārtojoties vēl un vēl, kad viss jau šķietami skaids. Viss divpadsmit vīru ansamblis darbojas līdzsvaroti un asi. Varbūt izrādē gan dažbrīd par daudz lieka skaļuma, kas var tuvināt parasta sadzīviskuma robežai un traucē absurdam atklāties visā tā pilnībā.

Krievu drāmas teātris jau izsenis zināms ar savu pievēršanos maz izrādītiem, savulaik aizliegtiem vai īpaši aktuāliem darbiem. Tādiem kā V. Voinoviča «Conkins», I. Babela «Noriets», L. Petruševskas un A. Dudareva dramaturģija, nupat arī D. Merežkovska luga «Cara dēls Aleksejs», kuras autors daudzus gadu desmitus bija pilnīgi noklusēts. Tā teātris uztur ap sevi ne vien labas aktualitātes, bet arī intelīģences spriedzi. Šo tradīciju teātris turpina jaunā galvenā režisora L. Beļavska vadībā, joprojām tiecoties būt uz tā paša sabiedriskās aktivitātes viļņa, kā tas bijis

ilgus gadus. Toreiz tas bija protests pret žņaugiem un aizliegumiem un augsts mākslinieciskums. Tagad ir vienkāršāk, bet reizē arī grūtāk — nav pret ko slēpti protestēt, kaut arī sabiedriskās aktivitātes nepieciešamība joprojām paliek asa. Arī mākslinieciskums ne vienmēr spēj atrast īstos atbalsta punktus un stipri svārstās.

Par zināmu svaigumu liecina Moljēra lugas «Žoržs Dandēns» jeb «Piemuļķotais vīrs» izvēle. Un arī par līdzīgu labā, naivē cilvēka apliecinājumu — cilvēka, kas nepazīst rīcības likločus, izlikšanos un melus, bet spēj runāt, rīkoties tikai tieši un taisni.

Režisors L. Beļavskis šo lugu, šķiet, gribējis rādīt kā ļoti nopietnu un reizē ļoti jautru, tādēļ īpaši pastiprinājis gan tās nopietnību, gan jautrību. Nopietnībai kalpo ievadā pievienotā epizode no citas Moljēra lugas — «Versaļas ekspromts» (kas vedina rast pat kādas saskares starp Žoržu Dandēnu un pašu Moljēru). Bet jautrībai kalpo daždažādi pašu fantāzijas radīti izgrieznojumi — laiku pa laikam īsti asprātīgi, tomēr lugas norisēm tikai blakus stāvoši. Iestudējums kļūst raibs, tas izplūst dažādu uzlabotu situāciju virknē. Un zaudē centru. Novārtā palicis lugas vienkāršais, loģiskais sižets. Ja vairāk uzticētos tam, pats par sevi atklātos situāciju komikas dabiskums, kas ir Moljēra lugas lielākā pievilcība. Atklātos arī komisko notikumu absurds (jā!) sekas, kas nes sev līdzīgu lielu, ilgoto nopietnību. Izrādās, tas viss ir lugā — gluži vienkāršā un kompaktā veidā. Kādēļ gan to meklēt no malas, sadomātu un saraibinātu?

Varbūt arī aktieru spēle (līdzīgi situāciju izgrieznojumiem) jau sākotnēji tikusi virzīta uz atsvešinātu, teatralizētu attēlojumu? Bet, nekonsekventi realizēta, kļuvusi vienkāršota un neinteresanta? Ieskaitot arī galvenā varoņa atveidojumu M. Borovkova izpildījumā, kurš šo komisko godīguma drāmu ilustrē ar dažām iepriekšpieņemtām izteiksmēm.

Vienīgi ainā «Ir ļoti tumša nakts» izrādes teatralitāte beidzot iekļaujas lugas situāciju komikā. Un tad dabiski atklājas arī traģiskie akcenti. Aktieri aizsien acis ar melnu lenti (jo ir taču ļoti tumša nakts) un darbojas tumšās nakts pārpratumos. E. Drulles veidoto deju iestarpinājums te ir visai veiksmīgs, tas veido jautru, smīnīgu «gudro» ļaužu rotaļu apkārt vientuļajam, nezināšam pilnajam Dandēnam.

Bet vispār rodas iespaids, ka uzvedums ar speciāliem paņēmieniem ir komentējis, paskaidrojis lugu, tās īstās vērtības atbīdot malā.

L. Beļavska jau agrāk veidotais iestudējums — I. Bergmana «Laulības dzīves ainas», kas tiek spēlēts Mazajā zālē, —



A. Gaļina «Grupa» Rīgas Krievu drāmas teātri
Rubcova — N. Neznamova, Potapovskis — R. Gordijenko

ir risināts gluži citā manierē. Tas iespējami dziļi tiecas varoņu iekšējās norisēs un kā psiholoģiska studija dod pat savdabīgu atklāsmi. Varētu sacīt, ka te sasniegta savādi neatkarīga psiholoģiska dzīve. Un, kaut gan izrādē ir vairāki riskanti skati, ar pārsteigumu nākas konstatēt, ka šī ir viena no tām retajām reizēm, kad, sēžot rokas stiepiena attālumā no aktiera, nav neērtības sajūtas. Ir notikusi kāda virzība pāri teātra izrādes robežai. Mariannas (L. Silajeva) un Juhana (M. Borovkovs) divspēles ir it kā filmiski atbrīvotas (pēc sižeta te arī uzņem filmu). To pašu var sacīt par otro — «melno pāri», jau sākumā nelaimīgajiem laulātajiem draugiem. Katarīnas (N. Starovoitenko) un Pētera (L. Lencs) epizodi apņēma kāds paplašināts garīgs lauks, pagātnes un nākotnes klātbūtne.

Mariannas un Juhana drāma attīstās pamazām, virsotni sasniedzot nakts skatā. Tas ir dvēseles kļiedziens. Mēs jūlamies, kā skatoties filmu, kad patiesība ir pilnīga un klātbūtnes izjūta absolūta, bet vienlaikus no aktieriem un norisēm mūs šķir ekrāna baltā drāna. Darbojas mākslas atsvešinājums, kas ļauj būt tam visam ļoti tuvu un reizē smalkjūtīgi tālu.

Viens no viesrežisoriem, kas strādājis teātrī, ir arī S. Rolovs; viņš iestudējis Z. Anuija lugu «Kas ir Mari-Zannas slepkava?» («Pagrabs»). Pirmajā brīdī liekas, ka arī te ārēji paņēmieni lietoti tāpēc, lai slēptu būtības trūkumu izrādē. Tik grūti uztverama un neinteresanta tā šķiet sākuma daļā. Taču izrādās, ka marionetiskās kustības un īstas psiholoģiskas saskares neesamība ir vizuāli attēlota attieksme starp Autoru un viņa «nedzīvajiem» personāžiem, kuras tas lugas sākumā cenšas mākslīgi ierobežot, neļaujot neglītajai un ļaunajai dzīvei ielauzties dialogos. Bet, kad personāži izsprūk no Autora aizbildniecības un padodas pašas dzīves loģikai, arī uz skatuves sākas īsta dzīve. Sākas arī traģēdija, jo dzīve un traģēdija te ir divas māsas, varbūt pat sinonīmi.

Paradoksāli nostādītais Autors tēls, caur kuru Z. Anuijs it kā polemizē pats ar sevi, piešķir lugai negaidītas krāsas un sarežģītu iekšēju kustību. Taču izrādes pirmajā daļā šī pagaidu nesakārtotība, šķiet, attēlota pārāk tieši. Ja pirmā cēliena beigās Autors un viņa varoņi uz skatuves aiz garlaicības aizmieg, tad tam ir būtiska un teatrāla nozīme, bet, ja viņiem līdzīgs miegs arī skatītājs, tad tas liecina, ka izrādē kaut kas nav kārtībā.

Tā it kā sakrīt divās daļās — garlaicīgajā un interesantajā. Trūkst kāda otrā plāna, kas sākuma daļu ļautu uztvert kā mokošu procesu, ko rada atkāpšanās no dzīves īstenības, nevis kā burtiski tvertu neizdošanos. Liekas, šī pretruna atstājusi pēdas arī Ņ. Ņeznamovas Mari-Zannā, kas vietām šķiet nepamatoti nelīdzsvarota, neizkārtota. Traģiski neaizsargāts ir Adeles tēls (G. Baženova), un dabiski — arī tas visā dziļumā atklājas izrādes beigu daļā.

Tā ir dzīve, kas nogalina Mari-Zannu, tas ir šis pagrabs, kurš analogs dzīvei vispār. Un veltīgi Policijas komisārs (L. Lencs) mēģina atrast vainīgo. Beigās Autors šo savu personāžu sauc pie kārtības — par paviršību, par primitīvu pieeju — un pats nostājas blakus mirstošajai Mari-Zannai, pilns sāpju un līdzjūtības. Otrs upuris ir Adele — brīnišķīga, skaista, mīlama, bet arī tā tiek samīta. Un Autors, kaut arī ar sāpju pilnu sirdi, nespēj tam pretoties un Adeli glābt. Gluži tāpat kā Mari-Zannu.

Beigu daļā izrāde kļūst patiesi traģiska un atklājas arī izvēlētais stilistikas jēga. Tāpat R. Gordijenko Autors, kas sākumā ar



*A. Merežkovska «Cara dēls Aleksejs»
Rīgas Krievu drāmas teātri
Aleksejs — V. Skrabaks, Jevfrosinja — T. Pope*

saviem tēliem bija nevajadzīgi reālās uzkliedzīnu attiecībās, tagad gūst loģisku un iejūtīgu vietu visā norisē. Tomēr šķiet, ka Autora dramatiskajā rotaļā ar saviem varoņiem vēl daudz neatklātu skatuves iespēju. Izmantojot vienu vai otru ceļu, laikam tomēr jau kopš izrādes sākuma vajadzētu ļaut mazliet drošāk pa to staigāt arī skatītājam. Lai tas, kas tiek piedāvāts kā Autora problēma, nekļūtu par uzveduma vainu.

Vismazāk pārdomu izraisīja A. Gaļina lugas «Bravo, Venēcija!» jeb «Grupā» (režisors V. Sergejevs) iestudējums.

Vispirms jau pašas lugas dēļ, kas atgādina kaut ko no padomju masu produkcijas, kur ir mazliet joku, mazliet kritikas par sociālo pagātni (gan līdz zināmai robežai), šādi tādi notikumi. Nav jau laimes šai padomju dzīvē, bet arī Venēcijā mītošās tautietes gauži lēti velk savu dzīvīti, izņemot supercildeno varoni Taņu (G. Rosijska). Partijas darbinieku lielie un mazie grēki diezgan aktuāli klauvē pie sirds, taču kur gan tas viss jau ir redzēts un dzirdēts?

No visa pa druskai — tāds ir arī iestudējums. Diezgan svaigi un pārliecinoši Ņinas Mihailovnas lomā darbojas Ņ. Ņeznamova, Klavas lomā — I. Jegorova. Taču visām norisēm līdzī velkas kāda pretenzija. Ļoti daudz gan lugā, gan izrādē ir salikts iekšā, tikai gandrīz nekas neskan ar pilnu skaņu. Turklāt pati dzīve jau lieliem soļiem aizgājusi tam visam pāri, radīdama pavisam cita mēroga notikumus un pārdzīvojumus. Varbūt pašas lugas un arī iestudējuma vaina galu galā nemaz nav tik liela? Tomēr psiholoģiskā ierobežotība, kāda te valda, un moralizējošais tonis, kas visu laiku turas fonā, runā pats par sevi.

Ar šādām diezgan paigām pārdomām izgāju uz ielas. Atkal — smago mašīnu ēnas, uguns kuri, plāns aizzogojums pret vēju un vīru balsis: neejiet, tur šauj! Patiesi, ir 20. janvāra vakars, «melno berešu» (varbūt arī citu, pašlaik nenoskaidrotu vienību) uzbrukums Iekšlietu ministrijai. Naida un nekaunības histērija, bet turpat līdzās noturīgs miers un uguns kuru blāzma. Jo šoreiz tautai vairs nav ilūziju, nav pieļāvuma, ka varbūt tik ļauni nebūs, tā zina, kā bija un kas ir atkal iespējams.

Lūk, tragēdija un dzīves patiesība — asa un rūgta līdz mielēm. Vai teātris tai jebkad var līdzināties — arī savās vislabākajās izrādēs?

Ligita Bērziņa

VAI ESAM, VAI BŪSIM KULTŪRAS TAUTA?

Mēs visi gribam iekļauties Eiropas kopējās mājās, ieiet pasaules apritē. Gribam. Bet vai varam? Kādi mēs izskatāmies? Un kādi mēs gribētu izskatīties? Tie ir jautājumi, uz kuriem jāatbild katram atsevišķi un visiem kopā.

Vispārzināms ir fakts, ka gadu desmitiem Latvijā kultūra ir dzīvojusi kā pelnrušķīte, iztikusi no tā, kas palicis pāri bagātājām māsām. Vai šodienas situācijā kaut kas ir mainījies? Līdzekļus vajag lauksaimniecībai, izglītībai, medicīnai... Visiem vajag... vajag... vajag... Bet rublēnu deķītis ir plāns un ielāpains. Katrs cenšas to vilkt uz savu pusi, un «plikumi» tādi pusapsegti vai gandrīz neapsegti vien paliek. Arī teātra mākslas «plikumi». Un tad spēkā stājas domāšanas recidīvs — strauja ķeršanās pie administratīvi komandējošām metodēm, gan piesegtām ar skaistām frāzēm un gaišas nākotnes solījumiem. Arī agrāk to visu piesedza ar «visas tautas vārdā», «komunistisko ideālu vārdā». Laikam jau pārāk dziļi mūsos visos ir iesēdusies vecā domāšana un vecās metodes. Iebraukto sliežu inerces. Kaut ko mainīt kardināli, meklēt neordināru risinājumu ir daudz grūtāk. It sevišķi mākslā, kas nekad un nekur pasaulē nav bijusi rentabla. Bet Latvijā nez kāpēc ir modusies vēlēšanās kultūru, mākslu padarīt rentablu, līdzīgu labi ieeļļotam mehānismam, kas nepārtraukti štancē augstvērtīgas detaļas, piedodiet, mākslas darbus. Nu, īsts *perpetuum mobile*! Līdzekļu, izdošanas — nekādas, ienākumi — straumēm plūst. Un ja vēl konvertējamā valūtā... Bet ja tā neiznāk? Nu ko, tad samazināsim, slēgsim, apvienosim...

Vēl pavisam nesen izgāzās Nacionālās operas un Operetes teātra apvienošanas projekts. Laikam taču vajadzēja izdarīt kādus secinājumus. Bet — nē. Dzimusi vēl viena *idée fixe*, kas nu saistīta ar Jaunatnes teātra eksistenci. Krievu trupu likvidēt,

pievienojot to Krievu drāmas teātrim, bet latviešu trupu pārceļt uz telpām Lāčplēša ielā 37, tādējādi izbrīvējot ēku šīs pašas ielas 25. numurā. Pamatojums: jau krietni pasen Jaunatnes teātris nepilda vajadzīgo izrāžu skaita plānu un nenodrošina vajadzīgo skatītāju daudzumu. Nevīlus rodas jautājums — kam vajadzīgo? Kādai administratīvai iestādei? Varbūt Kultūras ministrijai? Bet varbūt atkal «tautai»?...

Pamēģināsim paskatīties uz šo problēmu no vairākiem aspektiem. Pirmkārt — apvienošana. Praktiski tas nozīmē, ka Rīgā tiek likvidēts viens no diviem krievu teātriem. Un tas notiek brīdī, kad mēs runājam par Latvijā dzīvojošo minoritāšu tiesībām uz kultūras autonomiju! Krievvalodīgi runājošiem (ne visai izdevies termins, bet pagaidām plaši pielietots) tiek atņemta mākslas iestāde, tiesības iepazīties ar teātri sev saprotamā valodā. Manuprāt, tā ir morāla un arī politiska tuvedzība. Un vēl. Vai šāda mākslīga «kolchoza» radišana nāks par labu Rīgas Krievu drāmas teātrim, tā radošajam potenciālam? Nav taču noslēpums, ka no 80. gadu vidus, it īpaši pēc A. Kaca aiziešanas strādāt uz Maskavu, šā kolektīva mākslinieciskais līmenis slidējis uz leju. Un diez vai cita teātra aktieru trupas ieplūdināšana šādā brīdī var nākt par labu. Jo tie ir mākslinieki, kas raduši strādāt citos apstākļos un ar citām metodēm.

Otrkārt — latviešu trupas pārceļšana. Pieņemsim nepieņemamo. Apvienošana ir notikusi, un latviešu aktieri atgriežas savā vecajā mājvietā — Lāčplēša ielā 37. Bet jau tagad gaisā virmo doma, ka šo ēku (agrāk vai vēlāk) nāksies atdot tās īstaļiem saimniekiem — baptistu draudzei. Kur tadā gadījumā būs vieta Jaunatnes teātrim? Uz ielas!... Vai nebūtu pienācis laiks apvaldīt graušanas kāri? Kaut ko sagraut un iznīcināt taču ir daudz vieglāk nekā radīt no jauna. Didaktika? Jā... Bet, kā izrādās, ne visiem un ne vienmēr saprotama.

Kādēļ šāda «pārkārtošanās»? Mērķi, protams (kā vienmēr), cēli. Atbrīvotajās telpās varētu veidot jaunu eksperimentālu teātri jauno aktieru apmācībai. Apstrīdēt šāda teātra nepieciešamību neņemtos neviens, jo pašreizējie mācību apstākļi gan Mūzikas akadēmijas telpās, gan mājvieta Aspazijas bulvārī ar savu šaurību nevar apmierināt. Tātad ir jāmeklē varianti, kā pārvarēt gadiem ieilgušo nenormālo situāciju, kā radīt tādus apstākļus, kas veicinātu topošo aktieru māksliniecisko izaugsmi. Šajā sakarā 1990. gadā «pēc kultūras ministra pirmās vietnieces Nellijas Janaus iniciatīvas tika izveidota darba grupa jaunas teātra augstskolas darbības konkrētai izstrādei. Grupu vadīja Latvijas Mūzikas akadēmijas Teātra mākslas nodaļas aktiermeistarības pedagogs Māra Ķimele, tajā tika iesaistīti pedagogs

Ansis Rūtentāls, runas pasniedzēja Dzintra Mendziņa, kritiķi Normunds Naumanis un Guna Zeltiņa, režisori Edmunds Freibergs, Juris Rijnieks un citi» (Diena, 1990, 1. dec.). Un darba grupas secinājums — apvienot un izlikt uz ielas. Jo, lūk, Jaunatnes teātrī ir ieilgusi krīze, ko nespēj atrisināt ne Teātra darbinieku savienība, ne pats teātris. Taisnības labad gan jāpiebilst, ka vainu par nespēju novērst krīzi uzņemas arī Kultūras ministrija Raimonda Paula personā. Piebilstot, ka nedomā šo jau-tājumu risināt ar administratīvām metodēm. Bet, piedodiet, kā gan citādi lai sauc šīs «metodes»?

Sajā eksperimentālajā teātrī-skolā nākamie skatuves mākslinieki apgūšot gan teorētiskos priekšmetus, gan mēģināšot lugas un spēlēšot izrādes, gan paši veikšot visus nepieciešamos tehniskos darbus — kontrolēšot biļetes, izgatavošot dekorācijas, šūšot kostimus, gaismošot skatuvi utt. Manuprāt, šajā iecerē atkal sastopamies ar kaut ko līdzīgu sociālistiskajam utopismam. Vai tomēr nebūtu labāk, ja topošais aktieris visus pūliņus veltītu izvēlētās profesijas pilnīgākai apguvei? Kā pareizi laikrakstā «Diena» atzīmē Ā. Sapiro: «Šķiet, Fellīni apgalvoja, ka visas kinotehnikas gudrības režisors var apgūt dažu dienu laikā. Tādā gadījumā mūsdienu teātra tehniku iespējams saprast dažās stundās, bet mūsu nožēlojamo — pāris minūtēs.» Protams, katram pedagogam ir tiesības uz savu apmācības sistēmas izstrādāšanu un tās realizāciju dzīvē. Bet to nekādā gadījumā nedrīkst darīt uz citu rēķina. Un nedrīkst svaidīties ar apšaubāmiem un vienpersoniskiem (cerēsim, ka tā!) spriedumiem, kā to dara N. Janaus avīzē «Diena»: «Es personiski šo jauno aktieru skolu redzu tikai vecajās Dailes teātra telpās.» Tas ir vismaz nekorekti.

Lai šādu amorālu rīcību kaut kā attaisnotu, darba grupa cenšas veidot sabiedrisko domu, noskaņot sabiedrību pret Ā. Sapiro un viņa vadīto teātri. Agrāk šādi «ieroči» bija kompartijas preses arsenālā, tagad tos cenšas reanimēt arī Latvijas Republikas demokrātiskā prese. Tas, ka Māra Ķimele — viena no oriģinālākajām un profesionālākajām režisorēm republikā — šodien ir bez sava teātra, liecina par mūsu vienaldzīgo attieksmi pret talantu — šo reto Dieva dāvanu. Bet attieksme pret Ādolfu Sapiro, kuru es arī atļaušos nosaukt par talantu, ir tikpat bezjēdzīga, cietsirdīga un antihumāna. Pret cilvēku, kas Latvijā nostrādājis trīsdesmit gadu un radījis uzvedumus, kuri daudziem palīdzējuši izturēt garos apspiestības gadus (atcerēsimies «Ivanovu», «Pēdējos», «Pēru Gintu», «Cilvēks, kas līdzīgs pats sev» u. c.). Ar to es negribētu Ā. Sapiro iecelt nekritizējamo kārtā. Katram īstam māksliniekam var būt radošas neveiksmes,

un viņam uz to ir tiesības. Svarīgākais ir tas, ka mākslinieks rada. Ā. Sapiro pārmet, ka viņš iestudē pārāk maz. Tā ir sava veida vienlīdzības zīmes likšana starp kvantitāti un kvalitāti. Kas ir labāk — maz un labi vai daudz un slikti? Man kā skatītājam gan gribētos teikt: labāk mazāk, bet kvalitatīvāk. Jo ko gan dod pirmizrāde pēc pirmizrādes (piemēram, Dailē, Liepājā), ja mākslas gandarījumu tās nesniedz?

1990. gadā Ā. Sapiro latviešu trupā sagatavojis vienu iestudējumu — G. Gudeta un J. Zvirgzdiņa latvju traģihroniku «Jubilejas gads». «Kur tu teci, gailīti manu...» — «Kur tu ej, Latvija? Kur tu ej, tauta?» Tautasdziesmas motīvs vijas kopā ar izrādes pamatmotīvu. Šī ir abu autoru pirmā luga, tajā saskatāmas vairākas nepilnības, piemēram, pārāk daudz vēstījošā materiāla (aizkadra notikumu pārstāsta), kas atslābina dramatisko darbību. Tomēr režisors šo trūkumu ir veiksmīgi pārvarējis, un izrāde veidojas mērķtiecīga un ritmiski spriega.

Mākslas uzdevums ir atklāt cilvēku, par politiku, par sabiedriskajām aktualitātēm runāt caur cilvēku. Un šajā izrādē saruna par neatšķetināmā kamolā samežģījušajiem tautas likteņiem risinās caur trīs cilvēku dzīvēm, kuri satiekas 1939. gada Rīgā. Jaunības sapņi un cerības, 1940. gada naivā ticība solītajai gaišai nākotnei un traģiskā atskārsme par vārdu un darbu absolūto nesakritību, kad uz Sibīrijas «kūrortiem» dodas tūkstošiem cilvēku. Tad vācu okupācijas uzvaras maršs, latviešu leģions un meža bunkurs starp diviem dziņnakmeņiem. Un tad gari, gari bezcerības gadi Vorkutā un Latvijā. Samalfas dzīves, sakropļoti likteņi, kas ved pretī personības degradācijai, jo nav neviena cerību stara.

Ā. Sapiro un izrādes dalībnieki uz saviem varoņiem skatās ar dziļu cilvēcisku sāpi. Viņi ir dažādi: I. Skrastiņa Oto Riss, kas no filoloģijas studenta pārvēršas pufaikā tērtā dzērājā; A. Līciša Maskavas forštates puisis Aleksandrs Janovskis, kas mēģina būt konformists, bet bez rezultātiem; A. Zaices kafejnīcas dziedātāja Anna Valeska, kura nekad nav interesējusies par politiku, bet kuru šī politikas mašīnērija tāpat ir morāli iznīcinājusi, jo no lielā sapņa par operdziedātājas karjeru pāri palikusi tikai dzīves sagrauta sieviete izstaipītā adītā jakā un nožēlojamās «1. Maija» tupelēs. (Izrādē visus trīs aktierus ieraugām pilnīgi jaunā mākslinieciskā kvalitātē.) Un ir vēl kāda ceturtā darbības persona, kas uz skatuves gan neparādās, — Arčijs. Vēja rādītāja tipa cilvēks, kas prot iegrozīties pie visām varām — latviešiem, vāciešiem, krieviem... Un, kā viņa nekrologā rakstīts, — viņu mūžīgā gaišā piemiņā paturēs biedru grupa.

Dažam varbūt liksies (paldies dievam, šis apgalvojums presē gan nav izskanējis!), ka režisors Ā. Sapiro uz latviešu likteņiem ir paskatījies no malas ar vēsu prātu, varbūt pat paironizējies: sak, tādi jūs, latvieši, esat — dzērāji un plukatas, bet runājat par atmodu. Negribu un nevaru tam piekrist. Ā. Sapiro ir ieaudzis mūsu latviskajā vidē un mūsu sāpes uztver arī kā savas. Vai tieši viņš nebija tas, kas pirmais uzdrīkstējās runāt par latviešu likteņgaitām G. Priedes «Centrifūgā»? Vai viņš ar svaigu skatienu nepaskatījās uz Raiņa pasaku «Zelta zirgs»? To nedrīkst aizmirst! Jā, patikams nav šis spoguļattēls, bet latviešu tauta nav tikai tā, kas pulcējas manifestācijās Daugavmalā. Latviešu tauta ar sarkanbaltsarkanu karodziņu pie krūtīm stāv arī šnabja rindā, dzer lēto odekolonu un lieto piecu un vairākstāvu izteicienus. Tāda ir realitāte. «Jubilejas gada» uzvedumā Ā. Sapiro meklē un uzrāda šīs degradācijas cēloņus, bet ne tikai. Viņš dod arī cerību. Atcerēsimies iestudējuma finālu. Skaisti sakopti, kaut arī ar štociņu rokā un invalīdu ratiņos viņi atkal ir cēlušies. Cēlušies atmodai. Un tautasdziesmas gailītis ietek sētiņā: «Kikerīgū!»

Soreiz īpaši gribas runāt par iestudējuma muzikālo noformējumu. Dažādi skan tautasdziesma «Kur tu teci, gailīti manu?». Instrumentāla melodija, tad šī melodija mazliet deformējas, tad V. Davidones un P. Grāveļa izpildījumā, G. Ordeļovska apdarē. Un, jo trakāk stiegam purvā, jo socreālistiski optimistiskāk skan dziesma. Bet beigās gandrīz himniski tā skan zēnu kora izpildījumā. Kā ticības apliecinājums nākotnei. Iespēja ir dota. Tāpēc vēlreiz — kikerīgū!

Lai gan šī nebūt nav pirmā reize, kad Ā. Sapiro tiek pārmesta nihilistiska attieksme pret Latviju un latviešu tautu. Pirms pāris gadiem «Padomju Jaunatnē» parādījās rakstelis (lai man autore piedod, bet citādi to nosaukt grūti) ar parakstu: Renāte Ūbele — viena no Rīgas teātru rekvizitorēm (cik līdzīgi parakstam «Radioklausītāji» vai «Labvēļi»), kurā, gods kam gods, Ādolfā Sapiro vārds gan netika minēts, bet majieni bija pārāk caurspīdīgi, lai tos nesaprastu kaut mazliet teātra situāciju izprotošs cilvēks. Rakstīts bija par sātanu, kas «mālē perfektas, profesionāli spēcīgas gleznas, kas sēj neticību, atsvešinātību un skepsi. Ļaunumu.» Bet pat cien. biedrenei kundzei Ūbelei nācās atzīt Ā. Sapiro profesionālismu.

Tieši stabils profesionālisms ir tas faktors, kādēļ Ā. Sapiro uzaicina ārpus Latvijas — Maskavā, Nikaragvā u. c. Saraksts varētu iznākt krietni garš, ja vien pats režisors no šiem vilinošajiem piedāvājumiem daudzos gadījumos neatteiktos, jo darbs mājās viņam šķiet svarīgāks. Ilgs, rūpīgs, pārvarot saimniecis-

kās nejdzības un neizdarību un briedinot iestudējumu. Tā tapa J. Brodskā «Demokrātija», top «Hamlets». Ar studentu diplomdarba iestudējumu B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» pabūts festivālos Minhenē, Bogotā, Karakasā.

«Jūsu viesizrādes Karakasā izraisīja lielu skatītāju interesi. Par to jūs paši varējāt pārliecināties. Pilnās skatītāju zāles, atsaucība, ovācijas, kuras viņi jums sarīkoja, runā pašas par sevi» (Karlss Himeness. Karakasas teātra «Rohatabla» mākslinieciskais vadītājs, festivāla ģenerāldirektors).

«Latviešu teātra parādītājā uzvedumā visinteresantākais ir pats iestudējums. Vajag būt milzīgai prasmei, augstas klases meistarībai, lai B. Brehtu iestudētu tik vienreizēji svaigi, negaidīti, ar tādu pārliecības spēku un jauneklīgu aizrautību. Ā. Sapiro radītājā izrādē Brehta bija daudz vairāk nekā Berlīnes Ansambļa iestudējumā. Izrādes vizuālais tēls, aktieru fantastiskā ansambliskuma un ritma izjūta ļauj domāt, ka esam satikušies ar ļoti interesantu teātra trupu» (no laikraksta «*Dario del Festival*»).

Nu ko. Atliek vien piebilst, ka šos jaunos aktierus Ādolfs Sapiro izaudzināja pāris nelielās telpās Lāčplēša ielas 25. nama pagrabā. Jo talants nebūt nav atkarīgs ne no teātra kvadrātūras, ne kubatūras.

Tādēļ dīvaini šķiet, ka Ādolfam Sapiro tiek pārņemta pārāk liela aizraušanās ar darbiem ārpus sava teātra, ironizēts par to, ka kritika nonāk sajūsmā par teātra panākumiem viesizrādēs un festivālos ārpus republikas. Bet mēs taču priecājamies par mūsu koru, deju kolektīvu panākumiem, tad kāpēc gribam, lai nepriecājamies par teātra sasniegumiem?

Vēl viens Ā. Sapiro adresēts pārmetums. Trīsdesmit darba gadus viņš neesot izaudzinājis sev skolniekus — sekotājus režijā. Bet cik režisorus ir izaudzinājis E. Smilģis? Cik skolnieku šodien ir J. Ļubimovam, R. Sturuā, E. Ņekrošum, P. Brukam, P. Steinam vai I. Bergmanam? Tikai sēnes audzē silts rudens lietutiņš. Režisors — tas ir talants plus līderis. Ja talants ir jau gēnos ielikts, tad par līderi tas kļūst savā laikā. Izjutot to spilgti un neatkārtojami. Un spējot šo izjūtu atdot arī citiem. Tādēļ vēlreiz atļausos citēt N. Janaus no laikraksta «Diena»: «Šajā teātrī varētu iestudēt eksperimentālas izrādes mūsu talantīgie jaunie režisori.» Kur viņi ir — šie atstumtie un izstumtie, kam nav iespējas sevi pierādīt praktiskajā darbā citādi, kā vien okupējot Jaunatnes teātra telpas? Un kur ir garantija, ka taps tiešām vienreizējas eksperimentālas izrādes? Eksperimentu, novatorismu prognozēt nevar!

Viens piemērs. Ārijs Geikins režijā nebūt neparādījās kā jauna rīta zvaigzne. Ienāca pavisam pieticīgi. Bet atrada sevī spēku noorganizēt Universitātes studentu teātri un strādāt tur tā, ka iestudējumi nebūt nedara kaunu profesionālajam teātrim. Arī viņa jaunākais iestudējums — šoreiz uz Jaunatnes teātra skatuves — A. Strindberga drāma pasaka «Gulbjbaltīte», kas mūsu vētru satrakotajā pasaulē atmirdz kā miera osta, kur cauri grūtībām un pārbaudījumiem A. Strindbergam neraksturīgā manierē labais tiek atalgots un jaunais saņem pelnīto atmaksu. Šajā sakarībā gribas atcerēties kinokritiķa Armīna Lejiņa stāstīto. Bijusi 1943. gada Ziemassvētki Burtnieku pagastā. Vienā pusē nocietinājušies vācieši, otrā — krievi. Bet viņu mājas — vidū. Šajā naktī, kad «miers virs zemes un cilvēkiem labs prāts», tāda īsta šaušana nav bijusi. Tikai pa signālraķetei brižam uzmirgojusi gaisā. Vācu pusē tajā laikā jau tika iesaukti padmitnieki pusaudži, kuriem no kara un nāves bijis ārkārtīgi bail. Un tad māte Armīnu, viņa brāli un šos vācu puisiņus noguldījusi mūra kūts aizsegā, bet jauns vācu oficiers visu nakti stāstījis pasakas. Un, kaut arī Armīns nevienu vārdu vāciski nav sapratis, tomēr licies, ka viss ir skaidrs. Dvēselē iegūlis Ziemassvētku miers. Šāds miers dvēselē iegulst, skatoties «Gulbjbaltītes» izrādi. Pieaugušajiem, bet galvenokārt mazajiem šodien tas ir vajadzīgs vairāk nekā jebkad. Kad apkārt šauj, list asinis, cilvēki alkst miera, saskaņas. Kā īsts balts gulbis aizplīv E. Rimičānes un A. Ozoliņas Gulbjbaltīte, stabilitātes sajūtu vieš E. Brakovska Hercogs, jauneklīgā aizrautībā un milā staro M. Andersona Jaunais princis. Vēl gribas atzīmēt V. Kovaļčuka veidoto skatuves noformējumu un mākslinieces A. Romanovskas kostīmus. Mūs uzrunā skatuves kultūra. Skatuves kultūra, kas pēdējā laikā ir kā rets svešzemju putns mūsu teātros. Te gan jāpiebilst, ka Jaunatnes teātris vienmēr ir centies un joprojām cenšas (pat pie mūsdienu šaurajām materiālajām iespējām) bieži vien ar visminimālākajiem līdzekļiem radīt lugas uzvedumam adekvātu un elegantu vizuālo risinājumu. Tas izdodas, pateicoties tādiem scenogrāfiem kā Andris Freibergs un Vladimirs Kovaļčuks.

Pasaulē nav nemaz tik daudz režisoru, kas spēj veidot uzvedumus bērniem jeb, kā teica Nikolajs Seiko (viņš tiešām iestudēja lieliskas bērnu izrādes!), izrādes vecumam no 7 līdz 70 gadiem. Diemžēl tā nav arī Feliksa Deiča — erudita, inteligenta cilvēka — stiprā puse. To apliecinājuši tādi iestudējumi kā J. Svarca «Sniega karaliene», M. Tvena «Heklberija Finna piedzīvojumi» un tagad lieku reizi pierāda arī A. Milna «Lācītis Pūks un visi, visi, visi...» Jaunatnes teātra krievu trupā. Un to

«novērtē» arī skatītāji — sarunājoties, trokšņojot, skraidot pa zāli... Ja pieaugušais skatītājs redz neveiksmīgu izrādi, tad ir slikti, bet, ja bērns, — tas jau ir bīstami, jo var atbaidīt no teātra uz laiku laikiem. Stāsts par Brīnummeža iedzīvotājiem uz skatuves ir stāsts bez brīnuma.

Nākas atzīt, ka viesrežisors no Maskavas Staņislavs Mitins ar K. Goci «Zilā briesmoņa» iestudējumu nav izrāvis no viduvējības. Dziesmas, dejas, mazliet falšas jautribas, uzspēlēta atbrīvotība un artistiskums — un tas arī viss. Itāļu teātra ģenija dvēsele tā arī palikusi aiz septiņiem zieģeļiem.

Un tomēr. Vai aizvadītais gads Jaunatnes teātrī ir sliktāks, mākslinieciski mazvērtīgāks nekā citos Latvijas teātros? Diezin vai. Kad nācās izvēlēties iestudējumu, kas varētu pārstāvēt republiku 8. Baltijas teātru pavasara festivālā Tallinā, rocība izrādījās visai šaura. Viens... divi... nu, vēl trīs... Bet tad arī viss. Pēdējā laikā daudz runā un raksta par krīzi teātra mākslā vispār. Par mākslinieciskā limeņa, repertuāra, skatītāju krīzi. Un tiešām — vaicājumu pēc liekas biļeītes pie teātra tikpat kā vairs nedzird. Bet... 1991. gada 23. februāra vakarā TV raidījumā «Zīmes» scenogrāfs Andris Freibergs izteica interesantu domu: krīze nav pašā teātrī, tā notikusi skatītājā. Pēdējā laikā straujo notikumu rezultātā kardināli mainījusies skatītāju uztvere, vēlmes, prasības. Bet teātris palicis iepriekšējo gadu sasniegumu līmenī. Tādēļ ir jāmeklē jaunas formas, jaunas kontaktiespējas.

Un nevajag izvēlēties vienu teātri un vienu cilvēku par «grēku atlaides āzi». Vajag ļaut strādāt. Ādolfs Sapiro un viņa teātris ir sevi pierādījis un pierādis atkal.

P.S.

Tas ir jau noticis 1991. gada sākumā. Jaunatnes teātrī — Josifa Brodskā «Demokrātija». Cimdus ir mests...

Dramaturgs un prezidents Vaclavs Hāvels teicis, ka teātris — tā ir nevis izprieca, bet gan «dvēseles dzīvais pavards, sabiedrības pašizziņas vieta, laikmeta spēka līniju krustpunkts un laikmeta seismogrāfs, brīvības izplatījums un cilvēka atbrīvošanas ierocis». Man šķiet, ka arī Ādolfs Sapiro varētu parakstīties zem šiem vārdiem. To apliecina viss viņa līdzšinējais darbs mākslā un vēlreiz — Nobela prēmijas laureāta Josifa Brodskā lugas «Demokrātija» pirmiestudējums Latvijā un Padomju Sa-



*J. Brodskā «Demokrātija» Jaunatnes teātri
Cecilija — I. Fjodorova*

vienībā (autors šīs tiesības uzticējis tieši mūsu Jaunatnes teātrim un Ā. Sapiro). «Demokrātijas» izrāde patikami izceļas šodienas repertuāra kopainā, ko man gribētos nosaukt par «dzirēm mēra laikā». Teātri šodien piedāvā galvenokārt komēdijas, izklaidējoša rakstura izrādes. Protams, cilvēkiem ir vajadzīga atslodze no sastrēdzinātajiem politiskajiem notikumiem, sociālās nenokārtotības, tomēr... Sasauksme, sasaiste ar savu laiku ir absolūti nepieciešama. Teātris nedrīkst kļūt par ziloņkaula torni.

Un tieši «Demokrātijas» uzvedums vistiešāk pilda šo sasaistes funkciju. Luga tapusi tālu no Latvijas, Baltijas. Tapusi ASV. Bet, izrādi skatoties, liekas, it kā J. Brodskis būtu tieši ierauts Baltijas politisko notikumu epicentrā — tik dziļi un precīzi viņš izjūt Baltijas valstīs notiekošos procesus. Jo viņš pats ir gājis cauri «vishumānākās» padomju iekārtas gaļasmašīnai. Disidents, cietumā un trimdā turēts, no Dzimtenes izraidīts. Tagad ar saviem darbiem mājā atgriezies.

Priekškaram atveroties, mēs nokļūstam kādas mazas valstiņas valdības mitekļī pusdienas pārtraukumā, kur valsts galva, iekšlietu un justīcijas, finansu, kultūras ministri pie bagāti klātā dzīru galda ieturas. Aiz stikla sienām redzama zemūdens valstība. Ko tas nozīmē? Vai zeme šādu valdības kabinetu vairs nespēj nest un tas nogrimis uz mūžīgiem laikiem? Bet varbūt šī zemūdens celtnē ir pēdējais patvērums, bunkurs, kurā noslēpties bankrotējušās iekārtas vadoņiem? Līdzīgi kā savā pazemes alā tupēja Hitlers un šodien tup Huseins. Diktatūras un totalitārisma pēdējā sala ar tai raksturīgo atribūtiku — audio un video izspiegošanas iekārtām.

Tie ir viņi, kurus vada instinkts izdzīvot, pašsaglabāties jebkuros apstākļos. Svarīgāk par visu nezaudēt savas siltās vietas un krēslus, apmierināt varaskāri un ambīcijas un, ja vajag, arī pārkrāsoties. It sevišķi, ja «demokrātijā tiek nolaista no augšas». Tad šo cilvēku galvenais mērķis ir panākt, lai nekas nebūtu jādara, lai viss ritētu vecajās sliedēs. Kā tautā mēdz teikt: tie paši vēži, tikai citā kultūrē.

Ā. Sapiro veidojis iestudējumu, precīzi izmantodams skatuves mākslas elementus — skaņu, krāsu, gaismu un, protams, mērķtiecīgu aktierdarbu. Nelielais aktieru ansamblis darbojas saskaņoti. Tanī pašā laikā katrs no viņiem spilgtiem krāsu triepieniem radījis raksturu. Briljanta demagogs valsts galva Bazils Modestovičs (S. Judins); pašapziņas, pakalpības, pazemības un naida mistrojums plūst no iekšlietu un justīcijas ministra Petroviča (V. Pluts); pielāgošanās — tas ir finansu ministra Gustava Ādolfoviča (A. Licītis) dzīves kredo, pat pliku dibenu skārda vannītē sēžot; piens un asinis, ekstravagance un vēl mazliet no m... piemīt kultūras «speciālistei» jebšu ministrei Cecīlijai Markovnai (I. Fjodorova).

Ipaši gribas izcelt komponista Aleksandra Renanska darbu. Neatceros, kas ir teicis, ka ideāls teātra komponists ir tas, kuru pamana tikai tajā brīdī, kad mūzika neskan, kad pietrūkst kāda nozīmīga komponenta. Attiecībā uz A. Renanska sniegumu šo teicienu var lietot nešaubīgi. Neuzbāzīgi, it kā otrā plānā skan

ši mūzika, bet tai piemīt visvarens spēks. Par vienu no izrādes kulminācijas momentiem izvēršas nelielās valstiņas himnas izvēles moments. Lai tā būtu pietiekami nacionāla, tautiska, populāra... Un tiek izraudzīta tautas melodija, kas, arvien transformējoties, pāraug kara maršā «Mēs nekad neatstāsim šo zemi»...

Vēl 1990. gada 9. janvāra vakarā mēs pirmizrādē smējāties. Smējāties par šo «attīstītā sociālisma modeli» (varbūt arī paši par sevi?). Smējāties. Jo asiņainās svētdienas — 13. janvāris Viļņā un 20. janvāris Rīgā — vēl bija priekšā...

Līvija Akurātere

LIEPĀJAS TEĀTRIS PECKRODERA PERIODĀ

Paies gadu desmiti, un teātra zinātnieki, iepazīnuši tālāko norišu sakarības, atradīs piemērotu apzīmējumu Latvijas teātru pašreizējam periodam kopumā. Taču, runājot par Liepājas teātra pārorientēšanās laiku, tik un tā kā blakus norāde tiks lietots virsrakstā minētais apzīmējums.

Pārāk noteikts, pārāk zīmīgs savās pamatlīnijās ir bijis aizvadīto pusotra gadu desmita kurss, lai jebkurš stūres pagrieziena neatstātu aiz sevis kādu redzamu lūzumu, kādas putu vērpēti, kas tikai ar laiku sagulsies jaunā vilnī, pārliecinotā šķēlumā.

Neesot klāt Liepājas teātra ikdienā — neredzot tā regulārās pamatizpauzmes uz dzimtās skatuves vai izbaukuma izražu dažādību —, bet vērojot tā sniegumu galvenokārt cāur zināmā mērā aizsvidušo, satraukto Rīgas viesizrāžu prizmu, protams, var stipri maldīties. Tomēr nav izslēgta iespēja arī kaut ko secināt.

Pamanāma iezīme, kas raksturo Liepājas teātra ansambļa pašreizējo darbību, ir vairāk organizatoriska nekā mākslinieciska. Oļģertu Kroderu neinteresēja vai ļoti maz interesēja tie ansambļa dalībnieki, ar kuriem viņš pats kā režisors nejuta vajadzību strādāt. Tāpēc viņa vadības laikā trupa dalījās: a) galvenā režisora mākslinieciskās un saturprogrammas līdzrealizētājos — draugos, b) aktieros, kas vajadzības gadījumā tika izmantoti, c) pārējos, kuri lai sitas, kā prot. Viņi arī sitās. Un jāsaka, ka koeksistence augsta līmeņa saturmākslinieciskajiem meklējumiem apspīdēja ar kādu atblāzmas staru arī viņu darbību teātri. Kopīgs bija tas, ka ne pirmajiem, ne otrajiem, ne trešajiem neatlika laika un vietas pašpārliecinātībai. «Marijā Stjuartē», «Vasā Zeļeznovā», «Noziegumā un sodā», «Zītaru dzimtā», «Aijā», «Hamletā», «Kaijā» — ik izrādes vakara un

arī ārpus tā ar mākslu saistītā esamība bija tik nospriegota, ka jūtami ietekmēja visa teātra atmosfēru. Šādā atmosfērā tikpat kā nebija vietas garīgam provinciālismam apmiera nozīmē. Neatrisināti palika vienīgi jautājumi par paveiktā darba rūpīgumu, meistarību, dažkārt — literārā materiāla izvēli, īpaši tiem otrajiem un trešajiem.

Vai tagad būs citādi? Par apmieru un provinciālismu nekā negribas teikt. Bet trupas kodola kontūras mainās. Tikai vienā ziņā jaunā mākslinieciskā vadītāja Herberta Laukšteina nostāja teātrī, šķiet, pilnīgi sakrīt ar iepriekšējo. Proti, viņš rādās tikpat liberāls kā Oļģerts Kroders pret tiem režisoriem, kas strādā viņam līdzās. Pret aktieriem — daudz visaptverošāks, līdzjūtīgāks. Ļaujoties minējumam, vadoties vienīgi pēc no uzvedumā «Harolds un Moda» gūtajiem iespaidiem un 1990. gada rudens viesizrādēs piedāvātā izrāžu komplekta, es gribētu sacīt, ka Herberta Laukšteina mērķis vismaz pagaidām nav noteikta uzveduma veida vai pasaules skatījuma iedibināšana. Drīzāk — izvērstas rūpes, lai ikviens ansambļa dalībnieks saņemtu iespēju strādāt, kopā ar algu iegūstot arīdzan gandarījuma izjūtu un ticību saviem spēkiem. Bet viss organizatoriskais saistīts ar saturisko. Cilvēka psihes un pasaules likumsakarību izpēti latīņa noslīd zemāk.

Aptverdams ar savu rūpi un interesi visu aktieru ansambli, Herberts Laukšteins meklē kontaktu, kā man rādās, arī ar citu skatītāju loku. Ar ļoti plašu loku — ar tiem, kuriem vajadzīgs zināms uzmundrinājums, romantisks mierinājums, ka bez celšanās agros rītos, lai ceptu maizi, slauktu govis, izbrauktu no depo dārdošus tramvaja vagonus, rūpētos par ģimeni utt., utt., dzīvē iespējams piedzīvot arī kaut ko ļoti, ļoti labu. Un katrs, absolūti katrs var kļūt par šā labā īpašnieku un tādā izņēmumu: vecas sievietes vēl var būt pārsteidzoši skaistas, malā palikuši cilvēki var negaidīti atrast piesaisti un noderību. Lai atsevišķa cilvēka pelēcīgi nobružātā eksistence kļūtu jaukāka, ar teātra starpniecību tiek izplatīti krāsaini stikliņi, kurus aizliekot priekšā saltajam saprāta staram visu apkārtējo iespējams pārklāt ar vieglu mirdzumu.

Jā, tāds man pagaidām izskatās Herberta Laukšteina rokraksts, un tā es izjūtu viņa adresātu. Nevaru noliegt — tas mani pat ļoti aizkustina.

Savukārt jau iepriekš minētā Herberta Laukšteina attieksme pret citiem režisoriem nodrošina to, ka gluži bez tādiem iestudējumiem, kas censtos skatītājus satraukt un apgrūtināt ar modernām eksistencionālām problēmām, Liepājas teātris tomēr nepaliek.



K. Higinsa un Z. K. Karjēra «Harolds un Moda»

Liepājas teātrī

Moda — V. Sneidere, Harolds — L. Leščinskis

P. Seifera «E quus», ko iestudējusi viesi no ASV Aināra Vildere, gan literārā materiāla, gan iestudējuma veidošanas paņēmieni ziņā uzrādīja ko neierastu — kā kad garām paiet dāma ar atturīgām, bet svešādām smaržām. Piemēram? Piemēram, sāksim ar to, kā salīdzinājumā ar līdzīga rakstura uzvedumiem citos mūsu teātros liepājnieku «Ekvusā» nebija: neviens no tēlotājiem, kaut arī lugas darbība notiek Anglijā, nebija rūpējies par tādiem izteiksmes līdzekļiem, kas raksturotu atveidoto va-

roņu ārzemnieciskumu. Nebija arī tā, ko mēs mēdzam dēvēt par partneru savstarpējās iedarbības dzīvo procesu. Tā vietā — decents skaniskais un vizuālais zīmējums, kura uzdevums gan atklāt loģisko saturu, gan ar prasmīgiem ritmiskiem veidojumiem, stingrā secībā izkārtotām tēlainām zīmēm un vārdiskās informācijas akcentiem izraisīt emocionālu iedarbi uz skatītājiem.

Jaunā izrādes varoņa kustībai vai vārdiem Māra Pūra tēlojumā tumsā atbalso tikai kontūrās iezīmēto sudrabaino zirgu galvu īsās, aprautās kustības, pakavu satrauktie piesitieni...

Visi lomu tēlotāji sēd pusaplī apkārt darbības laukumam — laukumiem, jo ritmiskajā ziņā katram viņu iekritienam — uznācienam un līdzdalībai sižeta virzībā ir jābūt absolūti precīzai. Tas atgādina orķestri. Tā pie mums gandrīz nemaz nestrādā.

Taču lugas saturs, manuprāt, ļoti sader ar šādu risinājumu, jo viss, ko redzam, ir galvenā varoņa ārsta, ko tēlo Juris Bartkevičs, atmiņas. Pie tam atmiņas, ko viņš min kā argumentu savam lēmumam vairs nestrādāt par psihiatru. Viss ir jau trīskārt noticis. Pirmkārt, pats notikums, kas, kā ārsts saka, ir tikai viens no piemēriem, kādēļ ārsts sācis domāt, ka cilvēks savā ārpārā varbūt ir laimīgāks, nekā atgriezts pie normāla cilvēka vienādības normām. Otrkārt, līdz izrādes sākuma brīdim jau sen ir notikušas visas sarunas un tikšanās, kuru laikā ārsts sava pacienta slimības gadījumu ir izpētījis. Treškārt, ārsta paša lēmums ir jau galīgi pieņemts un negrozāms; viņš mums atklāj tikai tā iemeslus.

Interesants, pamatots risinājums. Profesionāls režijas darbs. Taču pagaidām — ne ar ko nesaistīta parādība Liepājas teātrī bez tālākām sekām.

Taku, ko nevar nepamanīt, cērt pašu ļaudis. Un te nu galvenais cirtējs blakus Herbertam Laukšteinam ir Juris Rijnieks. Pavingrinājies mazajā zālē, galvenokārt savdabīgākā izrādes darbības organizācijā, Juris Rijnieks drīz vien pierādīja, ka viņa režijas mērķi nebūt neaprobežojas ar no pastarpinātiem parauģiem apgūtu modernāku estētiku (kā tas diemžēl šad tad ir gadījies), viņa pielietotie ārējie paņēmieni ir viņa paša mākslinieciskās (arī cilvēciskās, pilsoniskās) domāšanas organiska sastāvdaļa.

Un tā notika, ka tādā literārajā materiālā un tēlu sistēmā, kura šķita jau izsmelta un kuras iepriekšējā skatuviskā realizācija zināmā mērā bija vienādojusies ar klišejām, ko greznoja vienīgi atsevišķu lomu tēlotāju savdabīgās individualitātes, Jurim Rijniekam izdevās ietvert negaidīti svaigu izjūtu. Tas bija J. Janševska «Dzimtenes» uzvedumā, kuram teātris (režisors!)



A. Egliša «Par purna tiesu» Liepājas teātri
 Leofrolfs Brempelis — J. Makovskis, Bišera kundze —
 A. Jaunzeme

bija pasūtījis jaunu literāro pamatu, akcentējot līdz šim nepamanītus satura momentus, kas režisoru senajā un populārajā romānā bija uzrunājuši.

Arī «Psihiskajā uzbrukumā» — A. Čaka «Mūžības skarto» oriģinālajā uztvērumā — Jura Rijnieka darbs sākas ar patstāvīga skatuves varianta izveidošanu. Un, tāpat kā J. Janševska «Dzimtenē», Jura Rijnieka patstāvīgais lasījums — režisora koncepc-

cija — ietvēra daudz vairāk par citādi uzliktiem akcentiem un vispārīgu tieksmi pēc originalitātes.

Ar 1991. gada novitāti — M. Friša «Stilleru» — ir sarežģītāk. Pirmkārt, autoru gan pazīst un ciena krietna daļa latviešu lasītāju, turpretī latviešu teātrim un skatītājiem īsts kontakts ar viņu vēl nav nodibinājies. Kādreiz daļai skatītāju (arī man) pat ļoti gāja pie sirds romantizētais M. Friša lugas «Santa-kruza» uzvedums Nacionālajā teātrī, galvenokārt centrālā varoņa tēlojuma dēļ. Pārējie M. Friša lugu interpretācijas mēģinājumi mūsu teātros jāuzskata par neveiksmīgiem, skatītāji tos nesa-prata. Maksa Friša paradoksalitāte, tāpat kā citu līdzīgas ievir-zes autoru paradoksalitāte, ar mūsu teātra publikas uztveri un gaumi pagaidām saradināta visai maz. Otrkārt, barjeru rada arī tas, ka prozas darbs (ja arī kāds būtu izlasījis romānu «Stil-lers») tomēr ir kas cits nekā luga, kuru autora vietā cen-ties izveidot režisors ar savu jau ierasto partneri Uldi Ašmani.

Dramatizējumā un līdz ar to uzvedumā akcentēta darbības personu nespēja vienai otru saklausīt un iekšējā un ārējā laika nesaderība (kā H. Kortasaram). Tāpēc valda antidiālogs, kas apogeju sasniedz pēdējā cēlienā. Un tādu realizēt ir sasodīti grūti. Sākumā, kad notvertais Stillers ir iespiests sterilajā, to-mēr ērtajā istabā, kas kļuvusi par viņa cietumu, un apkārt mēs redzam satrauktās tiesas mašīnēriju, visi fragmentārie, it kā pusvārdā pārrautie uzbrukumi-atmaskojumi, rakstāmmašīnas klikšķi un citas skaņas un tam iepretī notvertā cilvēka — Mār-tiņa Vilsona tēlojumā — balsī citētās domas rada vienkārši bur-vīgu skatuves gaisotni, kas man šķita ļoti atbilstoša tam sa-trauktības vilnim, kāds veidojas ap līdzīga rakstura sensācijām realitātē. Juceklīgajā, taču nepārvaramajā, varmācīgajā reali-tātē! Tai pretī — notvertā cilvēka izmisīgā, ietiepīgā pretošanās.

Otrajā cēlienā loks savēlks šaurāks, uzšķakstās brīži, kad Mār-tiņa Vilsona iemiesotais cilvēks kā uz viņa asās krants, pirms tas izšķīstot iekļaujas atpakaļ ūdens pamatmasā, vēl ba-lansē, cenšas noturēties, bet jau pats jūt, ka būs beigas, ka neizdosies... Un tad viņš padodas. Viņam liek, un viņš paklau-sīgi uzvelk savus kādreizējos armijas ierindnieka smagos zā-bakus un atkal ir tas, kas bijis. Savas iepriekšējās, neatrisinā-mās esības sprostā.

Trešais raunds. Darbības personu skaits samazinās. Samazi-nājusies arī dzīves — skatuves telpa. Un, lūk, šeit, Liepājas te-ātra uzveduma trešajā cēlienā, par kuru biju dzirdējusi īpaši labas atsauksmes, tajā reizē, kad es skatījos, kaut kas nebija kārtībā. Pārāk smalka lieta ir tā, ko režisors iecerējis; tā prasa

augstu meistarības un koncentrācijas, vārdu sakot, precizitātes pakāpi, kādu ne vienmēr izdodas sasniegt.

Ja viens cilvēks virpina vienu domu, bet otrs citu un abi viens otru nesaprot un nemaz pa īstam nevēlas ieklausīties, ja, būdami «zem grādiem», šādi sarunu biedri arvien vairāk iekarst — tad tas taču nenozīmē, ka uz skatuves šis antidiālogs var tikt izrisināts bez savstarpēji nodibinātas partnerības, t. i., bez saduršanās, pārtveršanas, pauzes izmantošanas un tamlīdzīgi. Lai kaut kas virzītos uz priekšu, patiesībā nekur nevirzoties, šai partnerībai ir jābūt īpaši virtuozai. (Vai jāsaka otrādi — lai nekur nevirzītos, ārēji it kā virzoties.) Un ir svarīgi nodibināt no abām pusēm absolūti precīzu sākumu. Manis skatītajā izrādē, domāju, pietrūka tieši tā, pietrūka gan no Mārtiņa Vilsona, gan no Jura Bartkeviča puses, tāpēc arī turpinājums vairs nevarēja kļūt sugestējošs, organisks. Tēlotāji vispārējās līnijās saglabāja ārējo zīmējumu, taču piepildīja to vienīgi ar motorisku uzbudinājumu.

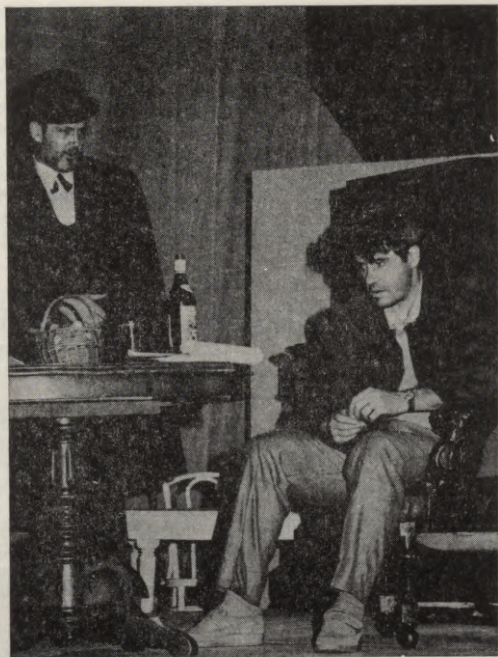
Augstākā pilotāža neizdevās. Tā gadās. Ak, es varu iedomāties, cik brīnišķīgai vajadzētu būt šai sarunai, ja abi partneri reizē dzird un nedzird viens otru, reizē ir sevis paša apnikušais «es» un reizē — varbūt kāds, kurš, arvien vairāk noreibdam, visu vēro no malas mēbelēm piekrautajā istabā, kas ar savu realitāti nav mazāk nereāla kā kādreizējie Šillera stāsti cietuma kalpotājam par aizraujošiem notikumiem tur, kaut kur brīvībā...

Es to tik spilgti iedomājos, ka acis saplūst gandrīz vai aizkustinājuma asaras, un sev apzvēru, ka vismaz vēl vienu reizi noskatīšos šo liepājnieku uzvedumu, lai kaut ko tādu patiešām piedzīvotu teatrālajā īstenībā...

Tagad, pārlasot šīs rindas, esmu to jau piedzīvojusi: skatoties fragmentu, ko rādīja televīzijā. Aptuvenības vietā Juris Bartkevičs un Mārtiņš Vilsons, «aizstāvēdami» savu izrādi, darbojās ar lielisku precizitāti.

Tāpēc «Šillers» katrā ziņā interesanta lieta. Spēle, kas ir sērkociņu vērtā.

Iestudējumos «Dzimtene» un «Psihiskais uzbrukums» Juris Rijnieks ienesa daļu satura vai vismaz zināmas satura daļas nozīmīgus akcentus no avota, kas atradās ārpus paša pamatdarba, — un šis avots bija viņa personiskā uztvere —, un viss te atklājās pietiekami skaidri. Skatītāji to tūlīt pamanīja, vieni akceptēja, otri — ne. Turpreti «Stillerā» ir tik daudz no mūsu teātra mīļotājiem neierastas pieejas, ka uztvert izrādes laikā un atšķelt Maksam Frišam piederošo (un pieprasīto) no līdzautoru (J. Rijnieka un U. Ašmaņa) ienestā nav iespējams.



*M. Friša «Stillers» Liepājas teātrī
Doktors Rolfs — J. Bartkevičs, Stillers — M. Vilsons*

Bet katrā ziņā te ir risināti mākslinieciski uzdevumi, ar kuriem ir vērts nodarboties. Režisoram, kuram teātris ir radošs eksperiments. Tāpēc, neraugoties uz visām noslīdēm, skatīties izrādī «Stillers» bija velnišķīgi interesanti, un es nožēloju nevis tālo ceļu līdz Liepājai, bet gan savus gadus, kas man liedz iespēju līdzīgus teātra apmeklējumus biežāk atkārtot.

Nu, bet vēl par to, kas bija redzams Rīgā rudens viesizrādēs. Man bija ļoti žēl, ka plašākas publikas uzmanību un paliekamāku novērtējumu nesaņēma Ievas Mūrnieces un Haralda Ulmaņa

sagatavotā literāro darbu kompozīcija «Saules dēls un Mēness meita», kas dažus vakarus bija skatāma — klausāma Nacionālā teātra Aktieru zālē. Nē, tas nebija dialogs, kura veidotāji pretendētu uz abu dzejnieku garīgo vai fizisko parādību portretējumu. Portretēts tika kas cits: manuprāt, virieša un sievietes, ģēnija un talanta, pieprasītāja un atdevējas attiecību modelis — atturīgi, smalki, ar vieglu skepsi un skumjām, ar kādiem maziem ironijas piesitiņiem un absurda iezīmējumu, tomēr aizvadot līdz pārliecībai, ka citādi līdzīgos gadījumos nevar būt.

Izmantojot visu savu pieredzi, ar Liepājas teātra apstākļiem iespējamo elegances pakāpi un viscaur rūpīgi piemeklētu psiholoģisko nopamatojumu Agatas Kristi un Roberta Tomā melodramatisko detektīvstāstu «Negaisa nakts noslēpums» Operetes teātra telpās dūšīgi rāva vaļā Anda Albuze, Iza Bīne, Inese Belte, Ainārs Krūms, Jānis Kalnarājs, Jānis Lagzdīns, Richards Belte. (Režisors un tulkotājs Pēteris Viksne.) Programmā bija minēts arī otrs tēlotāju sastāvs, un es ticu, ka tas tikpat labi tika galā ar melodrāmas uzdevumiem.

Bet uz Nacionālā teātra lielās skatuves par hitu centās kļūt liepājnieku iestudētā Anšlava Egliša komēdija «Par purnatīesu». Tomēr, lai tas pa īstam notiktu, kaut kā pietrūka. Sajā gadījumā nelikās, ka režisors Juris Rijnieks būtu uz lugu vairāk kā vienreiz paskatījies, lai uzminētu, kāda varēja būt šādas ievirzes dramaturģijas darba īpatnējā stilistika, nedz tad, kad šī komēdija tapa, nedz kādai tai vajadzētu būt šodien, lai asprātību vieglums un negaidītība nepazustu. Kaut vai — vai netraucē «iegriezumi» pirms galvenā varoņa atbildes replikām, kuru pussekundes laikā publikai tiek dota iespēja gaidīt: nu būs joks! — un tas atņem tūlīt pusi no joka spozmes. Vairākās vietās kļūboja arī tēlu attiecības. Vienīgais, manuprāt, atradums — galvenā varoņa tērpu maiņa hipodroma ainā. Kā skumjajam klaunam vai «Godo gaidot» varonim. Šī līdzība atbrīvoja sasaistīto Jāni Makovski, piešķirot viņam izrādes beigu epizodēs to lidojumu (radošajā ziņā), ko es būtu vēlējusies redzēt jau no paša izrādes sākuma.

Kopumā rodas iespaids, ka trupas centrālie spēki it kā mazliet apstājušies, varbūt pat apmulsuši un meklē jaunu pamatu zem kājām. Eksponeļas virkne līdzšinējo «otro» un «trešo» — kur var un cik labi var. Piesaka sevi arī visjaunākie. Nu, tad jau redzēs...

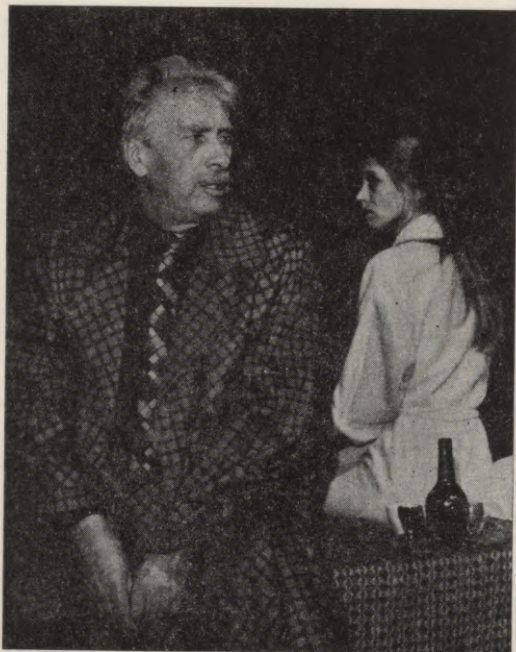
Silvija Geikina

ACUMIRKĻA UN MUZIBAS PRETSTATIJUMS

Valmieras drāmas teātra 1990. gada dzīves hronika, kas izlasāma žurnālā «Teātra Vēstnesis», šķiet tīri optimistiska. Kolektīvs jau apradis ar neērtajiem un smagajiem bezmājas apstākļiem, iekārtojies Vaidavas klubā, kamerizrādēm pielāgojis mēģinājumu zāli teātra ēkā, biežāk viesojies galvaspilsētā. Ir bijis daudz liksmu brīžu sirsnīgajās un plašajās brīvdabas izrādēs Dikļos ar kopīgu sadancošanu un sadziedāšanu. No visiem svētkiem vispriecīgākie tomēr bijuši spāru svētki, kas liecināja, ka teātra jaunbūve pamazām tiek turpināta, ka ir cerība pēc dažiem gadiem tikt pie sava moderna nama. Sis Valmieras teātra optimisms, nepakļaušanās apstākļiem, nesūdžēšanās par likteni ir cieņas un apbrīnas vērts. Grūtības norūda, saliedē, rada spītu. Tas ir īpaši nepieciešams, jo līdzās finansiālām un tehniskām likstām teātrim nav gājušas secen arī mākslinieciskas dabas grūtības un sarežģījumi.

Ilgus gadus bijām raduši runāt it kā par trim teātriem vienā — par Pētera Lūča /, Valentīna Maculēviča un Māras Ķimeles atšķirīgajiem mākslinieciskajiem rokrakstiem. Šie trīs režisori, savstarpēji polemizējot un kontrastējot, radīja Valmieras teātra īpatnību. Tagad trijotne pārstājusi eksistēt — Māra Ķimele pārcēlusies uz Rīgu. Valmierā palikušo — P. Lūča, V. Maculēviča — un pieaicināto viesrežisoru — A. Jaunušana, U. Briķmaņa, R. Grabovska — iestudējumi veido diezgan raibu un visai pret-runīgu ainu.

Interesants šķiet fakts, ka Valmieras teātra afišā parādījušās lugas, kas risina mūžīgos dzīvības un nāves jautājumus. Vai teātris neapzināti būtu sevi un savus skatītājus gatavojis liktenīgajām janvāra dienām Rīgā, kad nāves tuvums daudziem bija tik reāls? Dažādu autoru, dažādu režisoru darbi atšķirīgā mākslinieciskā kvalitātē runā par cilvēka fizisko bojāeju un garīgo



*P. Putniņa «Žēlojiet mūs!» Valmieras teātri
Papele — R. Zēbergs, Marta Dauberga — D. Eversa*

nemirstību. Nežēlība, cinisms, vientulība un nāve kā cietsirdīgas neizpratnes, garīga akluma rezultāts un vienlaikus kā apskaidrība, kā pārvērtības iespēja, kā visa ļaunā un nejaukā iznīcinātāja — apmēram tādu dzīves un nāves attiecību traktējumu ieraugām neordinārajā, pirmajā mirklī pat šokējošajā R. Blaumaņa lugas «Pazudušais dēls» iestudējumā V. Maculēviča režijā. Režisors kārtējo reizi, tāpat kā savulaik Raiņa «Spēlēju, dancoju» un «Mila stiprāka par nāvi» iestudējumos, kā Šekspīra «Romeo un Džuljetā», izārda tradicionālo tēlu sistēmu un rada pavisam citādas tēlu savstarpējās attiecības.

«Pazudušajā dēlā» vislielākās pārvērtības piedzīvojuši Mikus un Mikus tēvs, arī Ilze, Inķis. Te nav čaklā un kārtīgā Mikus pretstatā paslinkajam dzērājam Krustiņam, tikumīgās Ilzes kontrasta versmainajai, vieglprātīgajai Matildei. Te nav baltā un melnā ciņas. Katrā tikumā te ir kāds dziļi slēpts netikums, katrs labais cilvēks te atsedz arī savu ļaunumu. T. Lasmaņa Mikus gandrīz neslēpj, ka viņš un tikai viņš būtu cienīgs iegūt Roplaina mājas, jo ir galvenais un cītīgākais strādnieks. Viņš nicina Krustiņu un apskauž, jo, neskatoties uz Mikus šķietamo krietnumu un kārtīgumu, viņu tomēr neviens nemil.

J. Zariņa Mikus tēvs ir sīks intrigants. No R. Blaumaņa lugas varoņa saulainās labestības nav ne vēsts. Mikus un viņa tēva starpā nav mīlestības un savstarpējas izpalīdzības. Viņus abus saista kopīgs darījums. Mikum jātaisa karjera, jākļūst par Roplainu saimnieku, tad viņš parūpēsies arī par tēvu, bet pašreiz Mikus uzsvērtā, demonstratīvā mīlestība pret tēvu ir spēle, izlikšanās ar vienu mērķi — noskaņot mājas ļaudis sev labvēlīgi. Šo divu tēlu pārdrošais un izaicinošais traktējums izraisījis vislielākos skatītāju iebildumus un neizpratni.

«Kas jūs pamudināja uz šādu cilvēka sātaniskās būtības izgaismojumu, uz cilvēka dziļi slēpto dziņu atmaskojumu?» pavai-cāju režisoram.

«Dieva dēļ, nedomājiēt, ka esmu gribējis ko taisīt speciāli ač-gārni vai izgudrot ko tādu, kā nav autoram. Gluži otrādi — es centos maksimāli saprast un iepazīt to, kas ir lugā,» atbildēja V. Maculēvičs. «Bez teksta eksistē taču zemteksts, tas, par ko autors domājis. Jāņem vērā arī laiks, kurā mēs dzīvojam. Mainoties laikam, klasika mūs uzrunā ar kaut ko citu. Ja režisors grib iestudēt tikai tā, kā uzrakstījis autors, tad viņam nav vajadzīgi aktieri, lai paņem diktoru un pie radio nolasa. Mizan-scēnas, skatuviskais risinājums jāatrod tāds, kas atklātu to, kas ir aiz teksta. Ņemsim, piemēram, konkrētu situāciju kaut vai teksta līmenī. Nelaiimes sagrauzta Roplainiete, kas visu laiku domā un raizējas par savu dēlu. Neviens kaut cik normāls, iejū-tīgs cilvēks nesāks nodarboties ar psiholoģisku spīdzināšanu, bet Mikus tēvs sāk lasīt Bibeles sižetu par pazdušo dēlu. Tā ir vai nu cietsirdība, vai dvēseles aklums. Paņemsim to kontekstā un pievērsīsim uzmanību tam, ko cilvēks dara, bet ne tikai tam, ko viņš runā. Un Mikus tēva darbība šai brīdī būs kvalificē-jama kā psiholoģiska spīdzināšana. Lugā ir daudz tādu mo-mentu, kuros var ieraudzīt cilvēku patiesās attieksmes. Kaut vai Mikus tēva komplekss, ka viņa dēls ir vienīgais labais un pa-raugs citiem. Viņš nesaprot un negrib saprast, kas notiek ar Krustiņu. Bet kāpēc Blaumanis, rakstot šo lugu, raudāja?

Kāpēc viņam bija žēl Krustiņa? Visvienkāršākais šīs lugas skatuves variants būtu šāds: vajag godīgi strādāt un nevajag dzert. Tikai šādas domas dēļ nav vērts ķerties pie šīs lugas. Iestudējot tradicionāli, mēs šo darbu uzvertu pārāk sekli. Mikum ir savs komplekss, jo viņš ir tik labs, tik kārtīgs, taču visi mīl slikto Krustiņu, nevis labo Miku.»

«Bet, skatoties iestudējumu, man likās, ka viena no dziļākajām Krustiņa drāmām ir tā, ka viņu neviens īsti nemīl, ka viņš sava tēva mājās ir absolūti un pilnīgi vientuļš.»

V. Maculēvičs: «Jā. Pa istam Krustiņu neviens nemīl, visi grib, lai viņš būtu tāds, kādu grib redzēt citi, neviens neļauj Krustiņam atrast pašam sevi. Tāpat kā mēs savās attiecībās gribam, lai cilvēks, kuru mīlam, būtu tāds, kādu mēs to iedomājamies. Tā mēs viens otru sākam lauzt, veidot pēc standarta. Vislielākā Roplaina kļūda ir tā, ka viņš grib Krustiņu izveidot pēc sava prāta un neļauj viņam būt pašam. Paiet ilgs laiks, kamēr viņi viens otru saprot. Vienīgais un pēdējais, kā Krustiņš var pierādīt savu mīlestību pret tēvu, ir Krustiņa nāve. Es būvēju izrādi tā, ka Krustiņu visi mīl, bet tikai savtīgi, kā to katrs prot. Cilvēks vienmēr alkst mīlestības, vienmēr par to sapņo. Bet īsta mīlestība vienmēr ir traģiska. Pieķeršanās ir normāla, bet mīlestība — traģiska. Visa pasaules literatūra par to raksta. Kur ir cilvēka vērtība? Es nekādā gadījumā negribu noniecināt godīgu darbu, bet vai tomēr tādi divreiz divi patiesības sludinātāji nav pārāk cietsirdīgi un vienaldzīgi pret pārējiem? Tādiem dzīve rit ļoti vienkāršās, pat primitīvās konstrukcijās. Kam vajadzīgi primitīvi cilvēki? Domāju, ka Blaumaņa luga ir par istām vērtībām, par cilvēka dzīves cenu, par īstu mīlestību.»

Istā vērtība un dzīves cena šai iestudējumā noskaidrojas tikai beigās, kad pazudušais dēls gan ir pārnācis mājās, bet miris. Ar Krustiņa nāvi tiek izlīdzināts ļaunums un cietsirdība. Pēc satricinājuma, ko cilvēki pārdzīvo pēc Krustiņa nāves, viņi noteikti kļūs citādi — redzīgāki, iecietīgāki, labāki. Faktiski Krustiņš visu uzveduma laiku tiek gatavots šai beigu aīnai.

Teātra vēstures lappuses glabā daudzus dažādu Krustiņu traktējumus. Ir bijuši savu iekšējo kaislību upuri, ir bijuši sava laika netikumumu un bezideālu sabiedrības garīgi iznīcināti cilvēki. V. Maculēviča skatuviskajā risinājumā Ģ. Ķestera Krustiņš galvenokārt ir sava tēva dēls, kurā daudz koncentrētākā veidā atklātas tēva vainas. Nevis mātes aklā mīlestība, bet gan tēva cietsirdība, rungas biežā vicināšana, didaktiskā pamācīšana, nespēja ieskatīties bērna dvēselē, atklāti kareivīga savas gribas un uzskatu uzspiešana dēlam. Ģ. Ķestera Krustiņa dzeršana ir savdabīga sacelšanās pret tēva diktātu, pret Roplaina nerēķināšanos

ar Krustiņa trauslo dvēseli. G. Kēstera Krustiņš šķiet smalks inteligents, tik nepiemērots un neiederīgs pārtikušā lauku sētā. Lauku darbi viņu maz interesē, viņš tikai ar lielām grūtībām piespiež sevi veikt pašu nepieciešamāko, visu svarīgo atļaujot izdarīt Mikum. Vai tas ir netikums vai vēlēšanās darīt ko citu? Varbūt Krustiņā mīt dzejnieks, mākslinieks? Varbūt citā vidē viņa talants atraisītos un uzplauktu? G. Kēstera Krustiņš nav izlutināts baltrocītis vai dikdienis, viņš tikai ir svešs un vientuļš tai pragmatiskajai videi, aprēķina pilnajai tēva iedibinātajai kārtībai, kāda valda Roplainu saimniecībā. Krustiņa vientulība ir gandrīz vai stindzinoša. Viņam nav draugu, vien pudelesbrālis Pūlišu Pauls, nav mīlotās meitenes, jo I. Aizbaltes Ilze liekas vien tāda gultas draudzene. I. Pukinskas Matilde ir atbaidoša ar savu uzmācību, ar savu kāršanos kaklā, I. Aizbaltes Ilze atstumj ar savām čikstulīgajām pamācībām, ar gatavību visu piedot, ar visu samierināties. Māte? L. Dēvicas Roplainieti un G. Kēstera Krustiņu šķir kāda fatāla nesapratnes siena. Pie tās galvenokārt vainojama pati Roplainiete, kas nav saskatījusī, palaidusi garām to mirkli, kad trauslo, jūtīgo Krustiņa dvēseli vēl varēja piesaistīt sev. Viņas histēriskie pārmetumi, lāsti ir tikpat neciešami un briesmīgi kā R. Zēberga Roplaina draudi, krukļa vicināšana. Taču istā, patiesā mīlesība pastāv tikai tēva un dēla starpā. Tā ir mokoša, deformēta, tomēr mīlestība, kura vedina uz savstarpējas sapratnes meklējumiem.

«Pazudušā dēla» un «Zēlojiet mūs» skatuves uzbūve ir līdzīga. ar otru režisora V. Maculēviča iestudējumu aizvadītajā gadā — P. Putniņa «Zēlojiet mūs!». Abiem uzvedumiem ir kopīga tēma, tā ir doma par nāvi kā visu grēku izpircēju, lielo samierinātāju un izlīdzinātāju. Krustiņa nāve «Pazudušā dēla» beigās ir jaunas — cilvēciskākas — dzīves sākums cietajam un nejutīgajam Roplainim, varbūt arī pašlabuma tīkotājam un karjeristam Mikum.

«Zēlojiet mūs» iestudējumā savukārt pašnāvība ir kā protests un mūžīgs, nebeidzams pārmetums par citu nodarījumiem. I. Aizbaltes Gundega metas zem vilciena Viktora Papeles noziedzīgās rīcības dēļ. Marta Dauberga pa logu izlec, it kā savas sirdsapziņas pārmetumu dzīta, bet patiesībā tas ir viņai tuvā cilvēka Viktora Papeles cinisms, veselam saprātam neaptveramā cietsirdība, kas viņai liek mesties nebūtībā.

«Pazudušā dēla» un «Zēlojiet mūs» skatuves uzbūve ir līdzīga. P. Rozenberga veidotajās abu iestudējumu dekorācijās variēta doma par pasaules, sabiedriskās struktūras (varbūt dzīves?) nestabilitāti, lodzīgumu, sabrukuma draudiem. «Pazudušajā dēlā» Krustiņš no mātes raudām, tēva pamācībām, Ilzes un Matildes

uzmācības cenšas paslēpties uz nedrošiem pamatiem uzbūvētā šķūņaugšā vai bēniņos. Tā ir dīvaina, kā gaisā pakārta, pie lika, nokaltuša koka piespiedusies ligzda, kas savas nestabilitātes dēļ nevar kalpot par paslēptuvi, tā ir iluzora mājvieta.

Absurds ilustratīvisms un iluzorisms piemīt arī no krāsainām listītēm uzbūvētajai «mājai» «Zēlojiet mūs» iestudējumā. Šī māja drīzāk atgādina bērnu rotaļu laukumā uzceltu namiņu, kas pie stiprākas vēja pūsmas vai stingrāka pieskāriena sabruks. Šā nama pakājē kaut kāda rosišanās gan notiek, pa tās pagalmu, arī «augšējiem stāviem» monotoni vienādā ritmā kā roboti kustas cilvēki — skolotāji, skolēni, partijas, saimnieciski darbinieki.

Mēs ilgi gaidījām lugu par mūsdienām. Tagad tā parādījusies, bet gandarījuma vietā pārņem dīvaina izjūta. It kā šī luga būtu parādījusies par agru, varbūt ir nepieciešama garāka laika distance, no kuras palūkoties uz šīs dienas pārdzīvojumiem, cilvēku attiecībām. P. Putniņa lugā ir tās pašas žurnālistiskās frāzes, tā pati valoda, situācijas, cilvēki, par kuriem mēs katru dienu lasām laikrakstos, represēto atmiņas, skatāmie televizorā. Dramaturgs gribējis dokumentēt mūsu laiku, saistot to ar traģiskajām vēstures lappusēm, taču šis dramaturģiskais dokuments iznācis pliekanāks, nepatiesāks par realitāti. Tēžveidīgajai P. Putniņa lugai trūkst vispārīnājuma un dziļuma, lai gan pilnīgi šo darbu zaudējumos norakstīt negribētos. Tā saistījusi režisora V. Maculēviča uzmanību ar vairākiem mūsdienu cilvēku tēliem, kas dramaturģijā parādījušies reti, kā, piemēram, čekists Viktors Papele, partijas rajona komitejas ideoloģiskā sekretāre Masjele. Arī Marta Dauberga ir diezgan savdabīgs sievietes tēls, lai gan viņā var saskatīt dažu labu no citām P. Putniņa lugām pārceļojušu vienību sievietes īpašību.

Lugas tēmu un fragmentāro dzīvesstāstu jūklī V. Maculēvičs akcentējis divus — R. Zēberga Viktora Papeles un D. Eversas Martas Daubergas — pārdzīvojumus. Vēl pavisam nesen tik visvarenais čekists, kas ar velnišķīgu baudu izprašņāja savus upurus, nīrgājās par tiem, pazemoja, pina intrigas, jutās kā valdnieks, nu palicis bez darba, aizdzīts pensijā, visu nicināts un vienuļš vada savas vecumdienas. Pamācoša un diezgan atbaidoša aina. Taču viņš no saviem upuriem un arī nākamajām paaudzēm lūdz un sagaida žēlastību. Naida un sodu jau pietiek, ne tikai cilvēku sabiedrībai, pat zemei kļuvis grūti no cietsirdības un asinīm. Pienācis grēku nožēlas laiks. Tā domā P. Putniņš un līdz ar viņu režisors V. Maculēvičs.

«Ja nebūtu trešā cēliena, arī es teiktu, ka šī Paula Putniņa luga ir konjunktūristiska,» aizstāvēdams dramaturgu, man atbildēja režisors, kad mēģināju šo darbu kritizēt. «Ja lugas nosaukums



*A. Zeri «Sestais stāvs» Valmieras teātri
Marē kungs — J. Zariņš, Marē kundze — L. Dēvica*

būtu — sodiet viņus, tad tā būtu konjunktūra. Ja mēs dzīvotu citā laikā, tad varbūt būtu citādi, bet pašlaik, šajās briesmīgajās dienās un nedēļās, ir jāmacās grēku nožēla. Varbūt tas nav īstais vārds, varbūt ir vēl kāds cits, kas precīzāk izsaka mūsu laiku. Man kā cilvēkam ir divas iespējas — vai nu stāvēt ar šauteni un saukt: «Kur viņi ir — tie bijušie bendes, dodiet man viņus šurp, es tiem likšu par visu samaksāt!» — vai arī mēģināt pacelties pāri savam aizvainojumam. Negribu neliešus attaisnot, gribu tikai mēģināt saskatīt kādu traģisku niēnsi viņu dzīvē. Manī pašlaik nav vēlēšanās vicināt zobenu un rādīt dūres. Cilvēki ir tik daudz

pārcietuši, ka vajadzētu nākt kaut kam citam, nevis naidam un atriebības jūtām.»

Ja kāds P. Putniņa lugā patiešām ir žēlošanas vērts, tad tā ir D. Eversas Marta Dauberga. Intelīgenta, talantīga, godīga un tomēr ļaunas sāteniskajam varas vilinājumam. Kāpēc viņa to dara? Lai izdzīvotu šai vilku barā? Lai apmierinātu godkāri? Mīlestības vārdā? Iemesli var būt visdažādākie. D. Eversas Marta Dauberga tos īsti neatšīrē, taču neuzkritoši atklāj vientuļas sievietes alkas pēc vīrieša, kaut vai pēc šķietamas un garīgi kroplas laimes. Tās viņu gaužām ātri iedzen Viktora Papeles nemākulīgi un gandrīz negribīgi izstieptajās rokās.

Vēl viens mūsdienām visai raksturīgs tēls — J. Laviņa atveidotsais militārās apmācības skolotājs. Bijis pārliecināts komunist, uzticīgs pavēlu un reglamenta izpildītājs, stingras kārtības uzturētājs skolā, viņš vienā mirklī pārtop par jaunās līnijas īstenošanu, par Latvijas neatkarības aizstāvi. Interesanti, cik kūleņu mestu šādi cilvēki, ja situācija mainītos? Droši vien nepazustu, bet atkal veikli piemērotos. J. Laviņš precīzi atsedz šāda hameleona būtību.

Vienu no visspilgtākajiem un daudzkrāsainākajiem tēliem iestudējumā radījusi S. Putniņa rajona komitejas ideoloģiskās sekretāres Masjeles lomā. Pašpārliecināta dzīves saimniece ar neiztrūkstošu laipni liekulīgu, bet visai bieži arī indīgi nicinošu smaidu krāsotajās lūpās, ar obligātu «biedrisku» rokasspiedienu katram uzticamam komunistam. Bet tas var kļūt par īsti dzelzainu tvērienu, ja dārišana ar citādi domājošu. Gatavi, neapstrīdami spriedumi, neslēpts un pat demonstratīvs intelīģences trūkums, skaļi uzbrēcieni, demagoģiski aicinājumi un rīkojumi, citātu un lozungu skandēšana, partijas norādījumu un rīkojumu «iestrādāšana» plašās masās. Plus vēl sievišķīga tirgošanās ar deficīta mantām, droši vien arī amatiem, tricēšana par savu krēslu. Atpazīstamas un tik redzētas ainas pavisam nesenā pagātnē.

Abi V. Maculēviča iestudējumi nebūt nav uzskatāmi par nevainojamiem un mākslinieciski pilnīgiem skatuves darbiem. Tie ir pretrunīgi, neviengabalaini, līdzās talantīgiem dažu tēmu atklājumiem, spilgtiem un pārliecinošiem tēliem ir arī neatrisināti, mākslinieciski neizstrādāti motīvi. Īpaši P. Putniņa «Žēlojiet mūs» ne dramaturgam, ne režisoram nav izdevies dzīves nepilnības vērst mākslas darbam nepieciešamās estētiskās kvalitātēs, panākt gara uzvaru pār reālās dzīves banalitāti. Tomēr šajos iestudējumos vismaz ir kādi vārgi meklējumi, mēģinājums atklāt dramaturga darbu, kā mēdz teikt, ja ne labāk, tad vismaz savādāk.



*A. Egliša «Pēc kaut kā cēla, nezināma» Valmieras teātrī
Jānis Grava — J. Samauskis, Kaspars Zivtiņš — J. Uzuliņš,
Sofija Grava — A. Dūle*

Ārēji samērā pieklājīgi šķiet pārējie Valmieras teātra pagājušās sezonas darbi, kurus veikuši viesrežisori. Ugis Brikmanis te sagatavojis divus uzvedumus. Veiksmīgākais no tiem — Mazās zāles izrāde «Viesnīca sievietēm». To veido trīs ievērojamu rakstnieku — O'Nīla, Z. Kokto, F. Sagānas — monologi — grēksūdzes par dzīves aizlauztu, nelaimīgu un vientuļu sieviešu neapskaužamo likteni. Viņas ir tik dažādas — šīs sievietes, kas, apstākļu spiestas, dzīvo nožēlojamā, šaurā viesnīcā, kurā nav nekādu ērtību, nav nekādu iespēju aizmirst vientulību un nabadzību. Dzīve ārpus viesnīcas sienām viņas maz ietekmē, jo visas trīs aizņemtas vienīgi ar sevi, savām likstām, pārdzīvojumiem, bailēm būt atstātai, pieviltai.

Šīs trīs sievietes ir iedzītas kaktā, no kura nav izejas. Var mēģināt piemērot šo kaktu relatīvi ciešamai dzīvei. L. Kalējas Rolanda to piekramējusi ar dažādām grabažām, ar lētas kosmētikas piederumiem. Varbūt vienīgi tie viņai sagādā kādu patiesu prieku. Visu laiku viņa uzpoš sevi, krāsojas, gatavojas izešanai no šī

kakta. Uz darbu — viņa pati saka. Taču šis iecerētais gājiens viņai neizdodas, vīra pašnāvība Rolandu apstādina, viņai jāpaliiek tepat.

Bezīzeja un bezcerība valda arī S. Putniņas Elizabetes apdzīvotajā kaktā. Gultai piekalīā, neizārstējami slimā sieviete šāuro dzīves telpu piepildījusi ar sapņiem, ilūzijām, iedomām par savu talantīgumu un slavenas aktrises mūžu. Fanātiska mākslas mīlestība, pieķeršanās nostāstiem par neesošu slavu, cenšanās aizmirst realitāti, mēģinājumi ienirt sapņa pasaulē. Aktrise radījusi psiholoģiski smalku, detaļās noslīpētu skatuves tēlu. Tas raisa līdzjutību, apbrīnu, skumjas par netaisnu likteni.

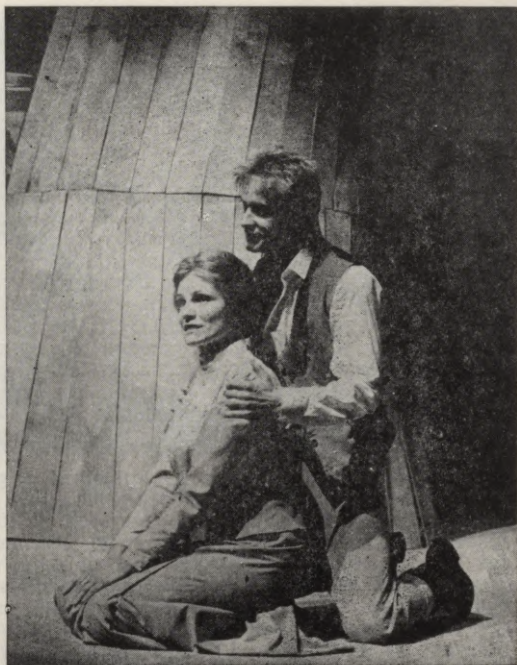
Arī I. Pabērzas eksaltētā Edīte savdabīgi cenšas izrauties, aizbēgt no sava kakta. Viņa visu laiku drāžas pie telefona, zvana, tincina, cenšas izspiegot mīloto vīrieti.

Dzīve šai viesnīcā sievietēm ir nepanesama, taču ārpus tās ir vēl sliktāk. Viņu mīlestības ir nelaimīgas, viņu vīrieši pie šīm sievietēm nāk nelabprāt, nekāda liela prieka no viņiem nav, tomēr sievietes izmisīgi, pēdējiem spēkiem turas pie šiem vīriešiem, jo vientulība ir vēl briesmīgāka, vēl neizturamāka.

U. Brikmānis šai iestudējumā pierādījis, ka viņa stīprā puse ir cilvēka iekšējās pasaules, viņa jūtu, vārdos neizteikto vēlmju, nojausmu atklāsmē. Nepretenciozais, ārēji vienkāršais un intīmais iestudējums vietām spēj pacelies līdz jautājumiem par cilvēka dzīves jēgu, par istajām un šķietamajām vērtībām.

Sāda vispārīnājuma trūkst otram U. Brikmāņa režijas darbam Valmieras teātrī — T. Vaildera lugas «Mūsū pilsētiņa» skatuviskajam interpretējumam. Luga valdzina ar savu īpatnējo, neuzbāzīgo intonāciju, kurā nāves neizbēgamībai nepiemīt liels traģisms, nāve nāk kā loģisks dzīves noslēgums, kā pāreja citā dimensijā. Lugā ir dabisks dzīves ritējums, tajā ir savs rīta burvīgums, pēcpusdienas nogurums un vakara miers. Ir sava bērība un vecums, savs sākums un gals. Lugā vienuviet saviusies gan sadzīve, gan dzīve tās visplašākajā eksistenciālajā nozīmē, konkrētība un atsvešinātība, acumirkļis un mūžība. Tieši šis savienojums piedod lugai īpatnu emocionāli filozofisku zemtekstu, kaut ārēji tajā nav nekā ekstraordināra. Divu ģimeņu ikdiena, brokastis, pusdienas, vakariņas, mīlestība, kāzas, nāve. Bet katra cilvēka dzīve ar tās neikdienišķumu un prozaiskumu, cildeno un banālo, priekiem un bēdām ir lielās pasaules neatņemama un galvenais — nepieciešama sastāvdaļa.

U. Brikmāņa iestudējumā lugas īpatnais valdzinājums un smalkums atklāts tikai daļēji. Režisoram nav bijis pa spēkam samērot šo dzīves acumirkli ar mūžību. Sadzīvīkums ņēmis virsroku pār dzīves un nāves filozofisku izvērtējumu.



*R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» Valmieras teātri
Roplainiete — L. Dēvica, Krustiņš — Ģ. Ķesteris*

J. Samauska Režisors iestudējumā darbojas ar liela aktiera meistarību, bet, manuprāt, neprecīzi, autora garam neatbilstoši. Lugā Režisors ir labsirdīgs un saprotošs komentētājs, turpretī J. Samauska Režisors ir sašutis par nāves neizbēgamību, dzīves īslaicīgumu, viņam gribētos apstādināt laiku, papriecāties par Emīlijas un Džordža laimi, pafilozofēt ar doktoru Gibu un misteru Vebu.

T. Vailders runā par atsevišķa cilvēka dzīves neatkārtojamo vērtību, katras dienas, katra mirkļa nozīmi. Iestudējums savu-

kārt ilustrē sadzīves ainiņas bez sasaistes ar šo dzīves mūžīgo ritmu.

Brīžiem liekas, ka nopietnie dzīvības un nāves jautājumi teātri nedaudz nogurdinājuši un tas kopā ar saviem skatītājiem grib arī nedaudz papriecāties par dzīvi, iestudēt kaut ko vieglāku. Anšlava Egliša luga «Pēc kaut kā cēla, nezināma» ir diezgan nenopietna cilvēku savstarpējo attiecību rotaļa, ironiska spēle par vīrieša ilgām pēc tāda sievietes ideāla, kas patiesībā neeksistē, kas radīts tikai iedomās, sapņos. Kad pēc daudziem gadiem Jānis Grava beidzot satiek savu ilgu princesi, tā kļuvusi par visbanālāko, visparastāko aprēķinātāju. Nezināmais, neiegūtais un cēlais ideāls bijis tikai kārtējā ilūzija, mirāža, kuras dēļ Jānis nav spējis pienācīgi novērtēt savu uzticamo, maigo, visu saprotošo un piedodošo sievu Sofiju.

Lugas iestudējums P. Lūča režijā ir izaicinoši nemūsdienu. Tajā nav šodienas aso, aizlauzto, deformēto, izlīdzināto līniju, saspringtās, nervozās atmosfēras, kāda raksturīga daudzām mūsdienu lugām. A. Egliša stāsts par mīlestību ir iezūžojoši mierīgs. Komfortabla, mājīga telpa, omulīga atmosfēra. Skatītāji it kā ienirst nerealitātes un ilūziju gaisīgajā, irdenajā mākonī. Viss liekas tik jauks un sentimentāls. Gan J. Samauska ironiski ietonētais Jānis Grava, gan groteskā manierē atveidotā N. Leimanes Džonsona kundze, gan piemilīgā Grietiņas un Solveigas tipa sieva Sofija, kuru visai nopietni spēlē A. Dūle. Kad šis jaukais dzīves stāsts tuvojas nobeigumam, negribot jāsecina, ka lugā ir arī krietni liela cietsirdīga egoisma deva, nerēķināšanās ar otra jūtām. Piemēram, Jānis Grava savu sajūsmu pār liktenīgo mīlestību izsaka Sofijas klātbūtnē, viņam pat neienāk prātā, ka šī atzīšanās varētu sāpināt viņa sievu.

Lugā katrs domā tikai un vienīgi par sevi, otra pārdzīvojumi nevienam neinteresē. Bet šī nopietnā, pat dramatiskā cilvēku attiecību ieskicējuma, kas aiz spožās, elegantās virskārtas jaušams lugas zemslānī, Valmieras teātra iestudējumā nav. Ir profesionālā līmenī nospēlētas lomas, ir asprātīgi dialogi, daži smieklīgi pārpratumi, kas nedaudz atdzīvina visai banālo un salkano ainu.

Uz mirkli atslēgties no mūsu pārpolitizētās un nokaitētās atmosfēras, iejusties citā vidē teātris acimredzot gribējis, arī iekļaujot repertuārā Alfrēda Zērī lugu «Sestais stāvs». To iestudējis Nacionālā teātra režisors Alfrēds Jaunušans. Tas vien jau ir ievēribas cienīgs fakts. Valmieras teātra aktieriem darbs A. Jaunušana vadībā acimredzami bijusi laba un svētīga profesionālisma pārbaude, mēģinājums strādāt nedaudz citādā spēles manierē.



*R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» Valmieras teātri
Ilze — I. Aizbalte, Krustiņš — Ģ. Ķesteris*

Kāda Monmartras nama augšējā stāvā dzīvo dažādi cilvēki, katrs ar savām rūpēm, priekiem, vēlmēm. Luga un arī iestudējums atgādina daudzveidīgu, krāsainu portretu galeriju, kurus samērā grūti aplūkot telpu šaurības, laužto līniju, daudzo stūru un kaktu dēļ. Būtu nepieciešams atkāpties, distancēties, varbūt tad portreti liktos konkrētāki, smalkāki, precīzāk izstrādāti. Cilvēki šai mansardā berzējas cits gar citu, šaurie dzīvokļi pieradinājuši pie viena otra netikuma, pie noklausīšanās, tenkām, arī rotaļīgiem, ne visai nopietniem kautiņiem.

Jaunais īrnieks Zonvals šai gaužām pieticīgajā, ikdienas rūpju nomāktajā pasaulītē parādās kā kaut kas nereāli skaists, kā sapnis, vīzija, kā gaismas stars, kas katru cilvēku it kā izgaismo no iekšpuses, atklāj katra slēptākās ilgas. A. Jaunušānam nav bijis nepieciešams šis autora iecerētais ārējais, no paša cilvēka neatkarīgais sapnis vai ilūzija, kas nez no kurienes ierodas un diezgan drīz arī izgaist. Režisors vēlējies, lai ilgas pēc kādas citas — daudz plašākas, garīgi piepildītākas dzīves mājotu ikvienā cilvēkā pašā. Ģ. Ķestera eleganti ģērbtais un bagātais

Zonvals nav nekāds īpašs sapņa iemiesojums, viņš ir visbanālākais brunču mednieks, kas, bēgdams no kādas dēkas, uz īsu brīdi iemaldijies Monmartrā. Tāda pati avantūriste un tikai garāmslidošu, nenopietnu mirkļu kolekcionētāja ir arī sākotnēji noslēpumainā M. Rākas Irēna. Šos tēlus režisors un aktieri piezemējuši, rādot tos egoistiski sīkus, savtīgi nepievilcīgus. Toties nedaudz pārpoetizēts un romantizēts veidojas R. Rudāka Darselo kungs. Lēto, bezgaumīgo bulvāru romānu sacerētājs ir tik aizkustinošs savā bezgalīgajā mīlestībā pret meitu Solanžu un savās ilgās pēc izraušanās no sestā stāva šaurības. Arī I. Ramutes Solanža, kaut fiziski piesaistīta mansardam, garīgi mīt kādā citā — izfantazētā — pasaulē, kurā mājō labestīgums un mīlestība. A. Māsēna radītajā Maksa Leskaljē tēlā nojaušama īsta mākslinieka dzirksts, gleznojot viņš droši vien spēj pārvarēt nožēlojamo bada dzīvi mansardā.

Taču ne jau visiem sestā stāva iedzīvotājiem ir vēlēšanās no tā aizbēgt. Vairāki cilvēki mansardā jūtas tīri labi, viņi ir pat laimīgi. Kā, piemēram, Ligitas Dēvicas Marē kundze — uzspēlēti kaislīga un valdonīga sieviete.

A. Zerī lūgas iestudējums var piesaistīt uzmanību ar savu nevēlēšanos pieskarties šodienas sāpīgajām aktuālajām problēmām, aizlauztajiem cilvēku likteņiem; tas runā par nezūdošo un mūžīgo — par mīlestību, augstsirdību, par iejūtīgumu un izpalīdzību, par īpatnu cilvēku brālības un kopības apziņu, par māku dzīvot, spītējot sāpēm un vilšanās rūgtumam. Pašreizējā acumirkļa pārejošais skaistums un dramatisms, mūžības vēsais miers un atsvešinātība — šādi pretstatījumi bijuši gandrīz visos Valmieras teātra iestudējumos aizvadītajā gadā.

KO MĒS DARISIM AR SAVAS ĶĪNIEŠU MEITENES PELDKOSTIMU?

Sarunā par teātri piedalās 4. un 3. kursa studenti — topošie aktieri no Daugavpils teātra: Zane Burnicka, Inese Laizāne, Indra Roga, Ilze Rudzīte, Uva Segliņa, Dainis Bērziņš, Normunds Bērzs, Vilis Daudziņš, Āris Jakšis, Dainis Klimkāns, Ģirts Krūmiņš, Andris Makovskis, Andis Strods, Dainis Sumišķis.

*Kuras no pēdējā laikā redzētajām izrādēm ir īpaši pie-
saistījušas jūsu uzmanību? Ar ko?*

I. Roga. Man vislabāk ir patīcis «Otello» Māras Ķimeles režijā «Kabatā» tajā variantā, kad Jago spēlēja Alvis Hermanis. Kamerizrādes situācija, kad aktierim jāspēlē, tik tuvu atrodoties skatītājiem, ir ļoti prasīga un arī nežēlīga — nav iespējams mānīties un halturēt. Šajā izrādē visi aktieri izturēja grūto pārbaudījumu — tēlos viņi dzīvoja pa istam. Piesaistīja uzveduma intīmā atmosfēra, oriģinālais Jago tēla traktējums.

U. Segliņa. Manuprāt, pagājušajā sezonā spilgtākais uzvedums bija Jura Rijnieka «Psihiskais uzbrukums» Liepājā. Man patīk režisori, kas vēl grib atrast ko jaunu, neparastu, lauzt vecās tradīcijas. Tāds ir arī J. Rijnieks. Savulaik ar interesi noskatījos «Mūžības skarto» uzvedumu Dailes teātrī, kaut gan tas vairāk atgādināja dzejas montāžu. J. Rijnieka iestudējums bija oriģināls, negaidītā skatuves tēlainībā atrisināts. Te bija daudz kas tāds, ko es vispār teātrī līdz tam nebiju redzējusi, tikai labās ārzemju filmās. Nu kaut vai — Mārtiņa Vilsona Nelabais kreisajā skatuves pusē griež ābolā, un labajā pusē telpiski stipri tālu no viņa pie katras naža kustības krīt viens cilvēks.

A. Makovskis. Man arī patika «Psihiskais uzbrukums». Tieši režisoriskā risinājuma dēļ. Un, protams, Mārtiņš Vilsons šajā izrādē — kā viņš spēlēja!

V. Daudziņš. Labākās izrādes, ko esmu redzējis pēdējā

laikā, ir «Otello» un «Psihiskais uzbrukums». Liepājnieku uzvedums likās būtisks kaut vai tāpēc, ka fiksēja manī dažādas pret-runīgas domas par strēlniekiem. Ar to es negribu teikt, ka tas ir teātra galvenais uzdevums — kaut ko «fiksēt», «paust» utt. Bet šajā gadījumā tas nebija deklaratīvi, tas tika realizēts caur sarežģītu tēlainību, scenogrāfijas mērķtiecīgu izmantojumu.

I. Rudzīte. Var būt, ka ir svarīgi, lai Latvijā uz skatuves pastāvētu latviešu sadzīvīskā komēdija, tādas izrādes kā «Skroderdienas Silmačos», «Ar būdu uz baznīcu», «Kraujēnu mantiņeki». Tomēr man gan kā cilvēkam, gan kā topošai aktrisei garīgi tuvāks ir tas, ko pašlaik dara Juris Rijnieks. Te es varu minēt tādus viņa iestudējumus kā «Sargs», «Psihiskais uzbrukums». Man ir tuvs tas stils, kādā šis režisors strādā, liekas interesantas tās domas, ko viņš nes skatītājiem, tie izteiksmes līdzekļi, kurus viņš piedāvā aktieriem. Un tagad — J. Rijnieka jaunākais darbs — «Stillers». Vai sapratīs, vai atzīs skatītājs, kas taču pie tā nav pieradis? Jā, pie kā? Varbūt pie līdz galam nepateiktā, neizskaidrotā, neaptveramā, pie reālas nerealitātes, pie mistikas, pie dievišķā, pie velnišķā... Nezinu.

Interesanti, manuprāt, strādā arī Māra Ķimele. Sieviete — režisore — gara cilvēks. Atmiņā palicis «Pūt, vējiņi!» un «Ugunī». Tas bija īsti latviski. Skaisti, gudri un dziļi.

I. Laizāne. Es nevaru aizmirst Dailes teātra «Cetras dienas jūnijā». Varbūt tādēļ iespaids tik spēcīgs, ka izrāde noskaņas un problemātikas ziņā precīzi sasaucas ar dzīvē notiekošo? Gandarījumu sagādāja arī «Momo» Valda Lūriņa režijā — ar spilgtu, neparasto teatrālismu.

D. Sumiškis. Par P. Putniņa «Ar Dievu pie zemes» Nacionālajā teātrī. Ļoti patika, kā spēlēja aktieri, nu, piemēram, Lidiya Freimane, Antra Liedskalniņa, Ģirts Jakovļevs. Tik daudz smalki izstrādātu, «sulīgu» vietu. Garlaicīgi nebija nemaz, ne vienreiz vien arī sirsnīgi izsmējos. Taču, kad beigās aizvērās priekš-kars, man bija tāda kā vilšanās izjūta. Likās — nu tikai izrādei vajadzētu sākties. Jo to, kas uz skatuves bija noticis, es jau visu zināju, tas ir noiets (dzīves) etaps.

Pie spēcīgiem teātra iespaidiem es pieskaitu arī «Prāta melus» Kārļa Auškāpa režijā Dailē. Vairāk gan, iespējams, pašas lugas, ne iestudējuma dēļ. Skatoties bija jādama, kas šajā dzīvē notiek ar mani, ar apkārtējiem cilvēkiem.

N. Bērzs. Man pašlaik vislabāk patīk Nacionālajā teātrī. Pēdējā sezonā es te redzēju «Lolitu», «Bezkaunīgos večus», «Trīs draugus». Nevaru teikt, ka no šīm trim izrādēm kāda mani sajūsminātu no viena gala līdz otram, bet katrā bija kas būtisks, tās nebija garīgi tukšas. Un šis būtiskais saistījās tieši ar aktieru

darbu, ar kādu īpašu cilvēcību, labsirdību, gaišumu. Taču vislielāko iespaidu uz mani atstāja «Ričards III» «Kabatā». To veidu, kā spēlē Valdemārs Karpačs, es varbūt varētu nosaukt par paraugu — patiesīguma un intensitātes ziņā.

Z. Burnicka. Man savukārt vistuvākais ir Dailes teātris. Cenšos nepalaist garām nevienu jauniestudējumu. Saista ne tik daudz kāda atsevišķa režisora darbs vai repertuārā uzņemta dramaturģija, cik vēlēšanās redzēt jaunus aktierveikumus. Ļoti man patika «Mūžības skartie» Kārļa Auškāpa režijā.

A. Makovskis. Es gribu atzīmēt «Trīnes grēkus» Dailes teātri, kur luga pavisam citādi traktēta nekā parasti. Te Trīne nav apsmejama mulķe. Meklēts loģisks pamatojums viņas dulumam. Atklāta Trīnes sāpe, pat traģisms.

D. Klimkāns. Mani pēdējā laika spilgtākie iespāidi saistīti ar tādām izrādēm kā «Trīs draugi» un «Bezkaunīgie veči» Nacionālajā teātri un «Kazanovas mētelis» Dailē. Sos tik dažādos uzvedumus apvieno kāda īpaša romantiska gaisotne.

D. Bērziņš. Varbūt pēdējā laikā kaut kas nav kārtībā ar mani, bet varbūt — arī ar teātri. Agrākajos gados es noskatījos gandrīz vai visus iestudējumus, pie tam vairākas reizes. Tagad... Ja man ir brīvs vakars, tad doma, ka vajadzētu iet uz kādu izrādi, gandrīz vienmēr izraisa iekšēju pretestību. Radošus impulsus, jaunas idejas daudz vairāk dod kino, mūzika, literatūra.

Vienmēr gan cenšos noskatīties visus studentu un Kinoaktieru studijas uzvedumus, jo tajos jūtu milzīgu atdevi. No pēdējā laikā redzētajiem gribu pieminēt «Trusiši un žņaudzējčūskas», ko «Kabatā» rāda Kinoaktieru studija.

D. Sumišķis. Jā, «Trusiši un žņaudzējčūskas» ir kolosāla izrāde! Aktieri tik atbrīvoti un ar tādu entuziasmu spēlē.

D. Bērziņš. Un tas taču pie mums tik reti sastopams žanrs — mūzikls, kas vispār netiek kopts. Man, izrādi skatoties, bija gan priecīgi, gan skumji, jo es sapratu, ka esmu jau samociis un tik brīvi darboties vairs nevaru.

D. Sumišķis. Kaut arī varbūt ir kādas vietas, kas nav nostrādātas līdz galam, bet kopumā — jā.

D. Bērziņš. Tos sīkumus var arī piedot. No izrādes strāvo tāds gaišums, tāda labsirdības aura.

Kā zināma novitāte stila ziņā man patika arī «Lolita» Nacionālajā teātri — precīzi realizēts farss, rūpīgi izstrādāta katra epizode, katrs, pat šķietami visnenozīmīgākais tēls. Tā Latvijas teātros ir reti sastopama parādība. Izturētās formas ziņā «Lolitu» varu salīdzināt ar Dž. Strēlera iestudēto «Lielo maģiju». Vienā ziņā gan «Lolitā» «pievilos». Man daudzi bija teikuši: «Aizej, aizej, tur runā par tādām lietām, ka ausis svilst.» Man nespīd.

Kā izrādi — notikumu es gribu minēt arī «Satikšanos» ar Ausmu Kantāni Dailes teātra Mazajā zālē. To skatoties, sapratu, ka uz skatuves var darīt absolūti visu, ja ir dzīvs cilvēks, ja viņam sāp. Aktieris var runāt divdesmit minūšu garu, šķietami absurdu monologu, bet visu var saprast.

Vai ir tādi aktieri, kurus jūs uzskatāt par paraugu?

D. Bērziņš. Nu tieši tā, ka uzskatītu par elku, — tāds diezin vai kāds ir. Bet ir aktieri, kuru darbs bieži sagādā gandarījumu. Man ļoti simpātiska ir Ausma Kantāne, viņai vienmēr ir tik precīza forma, bagāts, patiess iekšējais pārdzīvojums.

Z. Burnicka. Allaž ar lielu prieku un interesi sekoju Olgai Dregei, Ausmai Kantānei, Marinai Janaus. Kādreiz man viņas vienkārši patika, tagad jau vēroju un mācos. Burtiski sugestēja, kā Nacionālajā teātrī izrādē «Romuls Lielais» Jānis Reinis spēlēja jauno patricieti Emiliānu.

D. Klimkāns. Aktieru, kas piesaistītu skatītāju jau ar savu spožo vārdu vien, nav nemaz tik daudz: Gunārs Cilinskis, Vija Artmane, Elza Radziņa, Harijs Liepiņš, Eduards Pāvuls.

I. Laizāne. Es nosauktu Pēteri Liepiņu, Jāni Kuplo.

U. Segliņa. Ausma Kantāne, Antra Liedskalniņa, Dace Makovska, Jānis Makovskis, Jānis Paukštello, Pēteris Liepiņš, Mārtiņš un Ēriks Vilsoni.

A. Makovskis. Es tos pašus varētu minēt. Un vēl Ligitu Dēvici, Eduardu Pāvulu, protams, Ēvaldu Valteru.

Ā. Jaksis. Rūdolfs Plēpis — ļoti un Andris Bērziņš.

I. Roga. Eduards Pāvuls, Antra Liedskalniņa, Rūdolfs Plēpis. Maija Apine — sākumā.

D. Sumišķis. Mani interesēja jaunie aktieri, kuri pagājušajā gadā beidza konservatoriju. Zēl, ka teātrī nevar redzēt Eduardu Pāvulu un Andri Bērziņu. Jā, un Dzintra Klētniece.

D. Bērziņš. Dzintra Klētniece vispār ir unikāla parādība latviešu teātrī.

U. Segliņa. Es aizmirsu vēl pieminēt Valdemāru Karpaču.

G. Krūmiņš. Man patīk divas aktrises — Ausma Kantāne un Dzintra Klētniece. Ka laiž vaļā, tad līdz galam. Viņas nebaidās būt tādas, kādas ir. Man tādi cilvēki ļoti patīk.

V. Daudziņš. Man viena tāda «sava» aktiera nav. Es par to līdz šim pat neesmu domājis. Patīk atsevišķi aktieri atsevišķās izrādēs, piemēram, Alvis Hermanis «Otello». Viņš bija brīvs, atļāvās varbūt arī kļūdīties, bet es jutu, ka no spēles laukuma nāk spēks, kas ir koncentrēts nevis uz rezultātu, bet uz dzīvi izrādē.

A. Strods. No aktieriskiem veikumiem mani šogad visspilgtāk pārsteidza Elza Radziņa izrādē «Bezkaunīgie veči». Tas

bija kaut kas fantastisks! Es šo izrādi skatījos pēc P. Šteina iestudētajām «Trim māsām» un nemaz nebiju domājis, ka Latvijā varētu atrasties kāds, kas tik niansēti, smalki utt. varētu spēlēt. Arī pārējo vecā kaluma aktieru (Alfrēds Jaunušans, Jānis Kubilis, Kārlis Sebris) darbs ir baigi labā skola jaunajiem lielās skatuves «iekarotājiem».

D. Klimkāns. Kad es skatījos «Bezkaunīgos večus», man likās, ka vai nu aktieri — Elza Radziņa, Alfrēds Jaunušans, Jānis Kubilis, Kārlis Sebris — ir radīti savām lomām, vai arī luga uzrakstīta šiem aktieriem. Bet tā ir augstas klases aktieru īpašība, ka viņi jebkurā lomā izskatās kā radīti tieši priekš tās.

U. Segliņa. Ir mūsu teātros atsevišķas pat ļoti spilgtas aktieru personības, bet ja par aktieru darba līmeni kopumā padomā... Vistrakākais, ka cilvēki nenopietni attiecas pret darbu.

I. Laizāne. Jā. Paviršība. Man pat ir bijis tā: skatos izrādi un redzu — šodien mēs to vingrinājumu nodarbībās ņēmām, bet viņi to nevar uz skatuves izdarīt. Un kļūst skaidrs — man tas ir jāmācās, citādi ar mani rītdien būs tāpat. Reizēm iznāk tā: aktieri nevis stimulē sev līdzināties, bet liek saprast, kā es negribētu spēlēt.

A. Makovskis. Man arī tā ir bijis — skatos un redzu: tā es negribētu spēlēt — sasaistītība, kaut kāda mocīšanās. Un vēl — liekas, aktieri vispār neiziet uz ielas un neredz, kā normāls cilvēks šodien dzīvo. Kā viņš ēd, kā šņorē kurpi, kā pasaka «paldies». Uz skatuves tas viss notiek tik abstrakti, tik nepatiesās, uzspēlētās intonācijās.

U. Segliņa. Var redzēt, ka aktieri ir padevušies, visam atmetuši ar roku, ka viņiem viss vienalga. Viņi netrenē balsi, ķermeni, kustas vienkārši šausmīgi, un bieži vien arī nevar saprast, ko uz skatuves runā.

D. Klimkāns. Daudzi mūsu aktieri, kas kādreiz valdzināja ar savu formu un izskatu, pamazām izplūst miesās, arī sejas varētu vēlēties svaigākas. Nezinu, kāpēc tā notiek, — vai nu sapspringtā dzīves un darba ritma, vai bohēmiskā dzīvesveida dēļ. Bet katitājs ārpus teātra to visu ir redzējis pietiekami. Vismaz teātrim jāpriecē acis ar skaistiem cilvēkiem.

U. Segliņa. Aktierus droši vien ir nomākušas dažādas neatrīsināmas sadzīves problēmas. Mums, studentiem, šajā ziņā pašlaik ir izdevīgāks stāvoklis, sadzīves problēmas atvirzītas otrajā plānā. Bet kas ar mums notiks vēlāk? Varbūt aktieriem vajag iet tuksnesī, lai koncentrētos, no visa liekā atbrīvotos?

A. Makovskis. Nē, tieši otrādi. Viņi jau ir tuksnesī — visu laiku tikai paši ar sevi. Aktieriem vajag iet uz tirgu paskatīties normālus cilvēkus. Kā vecenīte pārdod kāpostus, piemēram.

Ā. Jaksis. Es pēc iespējas skatos filmas. Un labās filmās, ja runā par aktieru darbu, ir daudz visādu konkrētu sīkumu, «knifiņu», ar ko katra aktiera izturēšanās veids tiek padarīts iezīmīgs, atšķirīgs. Bet mūsu teātros uz skatuves visi ir vienādi.

D. Sumišķis. Tāda liela sterilitāte.

A. Makovskis. Ķīnieši šai ziņā ir aizgājuši tālāk par mums. Nesen rādīja kādu ķīniešu filmu, kur meitene vannā mazgājas peldkostīmā.

Ā. Jaksis. Paklausies, tas taču ir gluži vai simbolisks tēls, lai apzīmētu zināmu «patiesības» līmeni aktieru mākslā: meitene (ķīniešu) vannā ar peldkostīmu!

U. Segliņa. Un tad vēl tā milzīgā vienveidība izrādēs, visas ir kaut kādā vienā vidējā stilā. Bet pasaulē taču eksistē tik daudz stilu, virzienu. Varbūt vajadzētu dibināt mazus teātrīšus ar tādu domu, lai katrs izkoptu vienu stilu vai virzienu. Teiksim, farsu, absurdu. Vai nebūtu interesanti? Un tad no atradumiem šajos teātrīšos varētu ko izvēlēties arī lielie profesionālie teātri. Bet nekas tāds pie mums nenotiek.

I. Roga. Ne vienmēr pie tā negatīvā, kas uz skatuves redzams aktiera darbā, var vainot tikai aktieri. Bieži vainīgs ir režisors, kas nerēķinās ar aktieri kā ar cilvēku, kā ar individualitāti un uzspiež iepriekš izdomātas neorganiskas shēmas.

D. Sumišķis. Man bieži liekas, ka aktieri ir tikai figūras režisora rokās, tikai izpildītāji. Arī tāpēc tas mehāniskums, sterilitāte.

I. Roga. Ja runā par režisoriem, tad mums šai ziņā ir ideāli apstākļi. Piemēram, režisors Pēteris Krilovs. Viņš pasaka: «Nu, varbūt paskatieties šo te autoru.» Mēs sākam lasīt, meklēt. Tad domājam, mēģinām, iztaisām jau kādu savu variantu. Parādām viņam. Tālāk P. Krilovs darbu prot virzīt tā, ka tev rodas iespaids — tās pārmaiņas ir tevis paša gribētas. Tu pats apjēdz, ka tā būs labāk, tu pats gribi to.

D. Sumišķis. Pēteris Krilovs tevī tā prot ielikt savu gribu, ka liekas — tā ir bijusi tavējā, viņš tikai to atmodinājis. Un rodas izjūta, ka tu pildi nevis cita uzdevumu, bet izsaki sevi.

A. Makovskis. Viņš aktierī pilnīgi nemanāmi iestrādā savu programmu, viņš zina, pie kā tas beigās novedīs. Bet to visu tu piepildi pats, pats!

I. Roga. Man aktiera un režisora savstarpējās attiecībās galvenā liekas pilnīga savstarpēja uzticēšanās. Lai aktieris var sevi pilnīgi atdot režisoram un zināt, ka viņam netiks pāri nodarīts. Tā mums ir pie P. Krilova.

Kolosāli, ka mums vēl nav nācies praktiski saskarties ar to, kas, manuprāt, aktiera darbā ir pats briesmīgākais, — ar nepieciešamību pakļauties režisoram, kad tu saproti un jūti, ka viņa uzdevumi tevi kā aktieri, kā cilvēku sakropļo, padara nedabisku. No šā viedokļa man nepieņemams bija Valentīna Maculēviča iestudējums «Romeo un Džuljeta».

A. Makovskis. Nežēlīgākais ir tas, ka izrādes laikā uz skatuves režisora nav, ir aktieris. Un skatītājs spriež tikai par aktieri, emocionāli attiecas tikai pret aktieri. Un kad tu redzi — aktieris dara un dara visu pret sevi, pret savu organiku... Tā tas bija valmieriešu «Romeo un Džuljeta».

I. Roga. Ģirts Ķesteris un Ilze Blumberga taču ir spējīgi aktieri, bet es skatos izrādī un nesaprotu: kāpēc viņu varoņi jau no pirmās ainas, tikko viens otru ieraudzījuši, sāk ciest? Tā taču ir viņu pirmā mīlestība, viņi vēl nezina, ar ko tā beigsies. Pirms V. Maculēviča izrādes mēs bijām noskatījušies kādas angļu «Romeo un Džuljetas» izrādes videoierakstu. Tā bija klasiska klasikas izrāde, bet cilvēku attiecības veidojās dzīvas un īstas, un Romeo un Džuljeta tur sākumā bija tik priecīgi un liksmi. Vai tad tas nav gluži dabiski?

D. Sumišķis. Varbūt V. Maculēviča uzvedumā Romeo un Džuljeta cieta tādēļ, ka režisors gribēja uzsvērt laikmeta drūmumu? Tādā gadījumā tas bija izdarīts nepārliecinoši, jo tika sakropļota gan tēlu psiholoģija, gan arī aktieri.

U. Segliņa. Liekas, ka režisoru Romeo un Džuljetas problēmas nemaz nav interesējušas, viņu interesējušas tikai mūsdienu kolīzijas.

D. Bērziņš. Man bija jādomā par to, ka pēc būtības nospēlēt Romeo un Džuljetas attiecības ir nenormāli grūti. Un ka te ir iets vieglākas ceļš, radot šo pirmajā brīdī apdullinoši avantgardistisko formu, kad aktieri iegērbti mūsdienu tērpos un runā latviešu un krievu valodā.

U. Segliņa. Man patika, kā Lelde Kalēja tēloja Aukli.

A. Makovskis. Man trakums vispār patīk, arī teātrī. Jā, «Romeo un Džuljeta» bija tā, kā vēl neviens nav darījis. Bet — kā vārdā? Varbūt saprotama ir režisora ideja — tomēr vest latviešus un krievus uz kaut kādu kompromisu, samierināt. Bet iznākums ir pavisam cits — tev jājūtas vainīgam krievu priekšā.

I. Laizāne. Meitenes no krievu kursa gāja no zāles ārā, jo viņas jutās apvainotas.

D. Sumišķis. Uzvedumā bija pat kaut kādi provokācijas momenti. Maskava visu laiku cenšas pierādīt, ka spriegums Baltijā rodas «na nacionāloī počve». Bet iemesli ir pavisam citi.



*Daugavpils teātra
3. un 4. kursa studenti
Uva Segliņa*



Indra Roga



Andris Makovskis

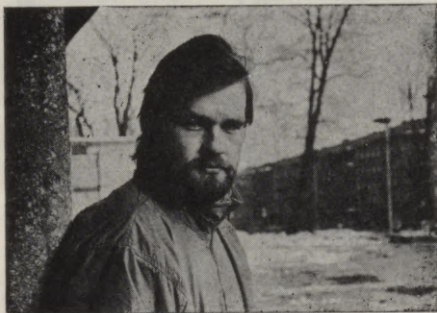
Andis Strods



Ģirts Krūmiņš



Dainis Bērziņš





Zane Burnicka



Āris Jakšis



Inese Laizāne

Ilze Rudzīte



Vilis Daudziņš



Dainis Sumiškis



A. Strodss. Turpreti man šis uzvedums patika. Pirmo reizi bija interesanti skatīties Sekspīru. Es redzēju divus dzīvus, reālus cilvēkus — Romeo un Džuljetu. Viņas tēvs ir partijnieks, māte — tēva un iekārtas sasista, aukle nodzērusies, brālis izsiņģis. Bet ir mīlestība — varbūt vēl sarežģītāka, vēl smagāka nekā kaimiņos vai pašā Sekspīrā. Un man nevienu brīdi nelikās, ka klasiķis cieš no politikas. Jo tieši politika, trulums, fizisks spēks ir tas, kas sagrauj mīlestību.

V. Daudziņš. Man svarīga liekas arī tāda tēma kā «aktieris un scenogrāfija». Kas ir priekš kā: skatuve ar savu iekārtotumu aktierim vai aktieris kā skatuves «piederums», kurš kustas un skan? Diemžēl mūsu teātros dominē otrais variants. Piemēram, Nacionālā teātra iestudējums «Reiz dzīvoja Jātnieks...». Man ir skaidrs, ko viss uz skatuves sabūvētais nozīmē un kāds tam ir mērķis. Vēl vairāk — man ir skaidrs, par ko būs runa izrādē jau tad, kad prožektorī izgaismo skatuvi. Simboli, simboli, simboli. Salvadora Dalī «Kristus». Skrejošas lampiņu uguns — laicīgo prieku pārejošā būtība. Klaudzošas durvis, rāmji, rāmji, rāmji — cilvēka nesakārtotība, dvēseles nemiers, iegrozītība. Redz, cik jauki! Tikai tāds «sīkums» — vai tad šo iespaidu, šīs domas nevajag radīt aktieriem? Bet aktieri apjuka, apmaldījās uz skatuves, jo viņu nozīme nebija primāra.

Man ir problēma — cik daudz simbolu un cik daudz naturālu lietu nacionālās klasikas uzvedumā ir nepieciešams aktierim, lai viņš spētu sevi realizēt? Sajā ziņā Nacionālā teātra «Indrāni» man likās optimāls variants. Arī pats iestudējums patika. Un tas lielā mērā bija atkarīgs no scenogrāfijas. Tā bija korekti neambicioza, un tad nu, lūdzu, viss kļūst atkarīgs no aktiera.

Scenogrāfijas sakarā, man šķiet, noteikti jāpiemin Maskavā redzētās izrādes — P. Steina «Trīs māsas» un Dž. Strēlera «Lielā maģija». Tas bija super! Organiski un absolūti atšķirīgi. P. Steinam — absolūts naturālisms. Sākot ar galda piederumiem un beidzot ar to, ka ir rudens un čab lapas, čab kļavu lapas zem kājām viņiem. Un arī man. Dž. Strēlera iestudējumā — skatuve ar detaļām nepiesātināta, statiska, bet reizē dinamiska — aktieru spēles dēļ. Tiek pieteikti spēles noteikumi: publika ir jūra, skatuve — jūras krasts. Un es tos pieņemu, jo mani pārlicina. Es aizraujos, nezinu itāļu valodu, bet aizraujos. Tātad — spēks. Tātad patiesība «notiek» ne tikai uz skatuves, bet arī skatītājos. Tas ir kaifs. Tā ir ekstāze, kad tu vari raudāt, smieties un dzīvot, un reizē būt jūra, un reizē būt pats. Un es iedomājos — nekādām grūtumam, nekādām problēmām nav nekādas nozīmes, ja tā tas izdodas. Dzīvot! Zālē vai uz skatuves. Jo dzīvot ir kolo-sāli.

1990. gada jūnijā jūs Maskavā skatījāties P. Steina iestudētās «Trīs māsas», bet decembri — Dž. Strēlera «Lielo maģiju». Kā jūs vērtējat šīs izrādes?

I. Rudzīte. Galvenais secinājums: vēl joprojām ir liela atšķirība starp to, kas notiek uz Latvijas skatuvē, un to, kas notiek, var notikt pasaules labāko režisoru iestudējumos.

U. Segliņa. Tā bija kolosāla skola. Tieši profesionālā ziņā.

I. Laizāne. Šajās izrādēs daudz bija tāda, ko es pirmo reizi redzēju uz skatuves; te es domāju scenogrāfiju «Trīs māsām» un aktieru fantastiski precīzo tehniku «Lielajā maģijā».

D. Bērziņš. Vai mūsu stāvoklis nav dziļi nožēlojams, ja mēs tik reti ko tamlīdzīgu varam redzēt? Pat uz Maskavu aizbraukt, tikt iekšā un redzēt jaunākos labākos uzvedumus ir problēma, kur nu vēl uz ārzemēm.

Ā. Jaksis. Un cik tas ir nepieciešami! Tev gluži vai kā acis no jauna atveras attiecībā uz savu profesiju.

V. Daudziņš. Mums mācību procesā kā ēst būtu jāredz izrādes, kas pasaules izpratnē ir vajadzīgas cilvēkiem.

A. Makovskis. Es sākumā biju piesardzīgs pret Džordžo Strēleru. Tā ir tāda tipiska padomju cilvēka provinciāla attieksme — nevajag «uzrauties» uz slavenībām. Bet kad izrāde sākās...

I. Roga. Man šīs izrādes deva milzīgu radošu impulsu. Patika gan scenogrāfija, gan gaismu risinājums, gan aktieru spēle, gan režisora darbs.

Tagad — konkrēti par «Lielo maģiju»...

A. Makovskis. Vispirms — kāda attieksme pret darbu! Aktierim visā izrādē jāpasaka divi vārdi, ir tikai viens uznāciens, bet ar kādu atdevi viņš strādā, ar kādu fantāziju, perfektu meistarību! Latvijas teātros pat otrā plāna lomās atļaujas dežurēt.

I. Roga. Tehniskās uzbūves ziņā izrāde ir ļoti vienkārša, to visu varētu uzstādīt jebkurā mūsu teātri. Dekorācija: ugunsdrošu flīžu grīda, uz kuras var nomest izsmēķētu cigareti, piemēram, un skatuves aizmugurē krēmkrāsas auduma «siena» ar diviem iešķēlumiem, ko var izmantot kā durvis. Un viss. Bet kāda detaļu precizitāte, pa skatuvi staigā nevis idejas, bet individuāli, dzīvi cilvēki, interesanti tipi.

A. Makovskis. Es pat teiktu — dīvaiņi. Mūsu teātros ar tādām fizionomijām nelaistu pat skatītāju zālē, bet tur — spēlē uz skatuves. Un — kā! Un — cik cilvēciski! Tu divarpus stundas šai farsā esi smējies vēderu turēdams, bet beigās viss apgriežas otrādi. Un tev list asaras.

D. Bērziņš. Ir pilnīgi skaidrs, ka viss ir tūkstoškārt izmēģināts. Bet tik un tā tu tici, ka tas notiek pirmo reizi.

D. Sumišķis. Kā var savienot tādu rafinētību ar tādu svai-gumul? Vienreizēji.

U. Segliņa. Jā, precīzi — tur ir liela rafinētība gan reži-sora, gan aktieru darbā, taču rodas nevis mehānisks, nedzīvs va-riants, bet apbrīnojami dzīvs dzīvas dzīves iespaids.

I. Roga. Pielietoti tādi paņēmieni, kas mums jāprot pirmajā kursā, piemēram, bezpriekšmetu etīdes. Kā pieviltais vīrs ēd ne-sošus makaronus, tin tos ap dakšīņu, met sejā apkārtējiem. Kā vēlāk viņš divdesmit minūtes tur skatītāju zāles uzmanību, pār-cilādams pazudušās sievas mantas un sarunādamies ar tām kā ar dzīviem cilvēkiem. Un tu ieraugi — šādas etīdes ir ne tikai obligāts mācību priekšmets, bet tajās izsakās pati dzīve.

U. Segliņa. Ja analizē aktieru darbu pa atsevišķiem pos-miem, tad var saskatīt daudz divainību, ko sadzīvē kāds var no-saukt pat par ākstišanos. Bet kopumā — lielas patiesības efekts.

I. Roga. Piemēram, burvju mākslinieka asistente. Viņa runā nopīpētā, zemā raganas balsī. Pēkšņi viņai garastāvoklis kļūst labs un viņa sāk dziedāt augstā, dzidrā, labi nostādītā balsī ope-ras āriju. Sākumā šī pati persona staigā salikusi nosmulētās, ne-kārtīgās drēbēs un izskatās pēc vecenes. Un beigās — stalta stāja, taisna mugura, brīnišķīgs vakartērps, nu īsta skaistule.

A. Jaksis. Un kur tad vēl neaprakstāmā sievas aizbēgša-nas aina! Maģijas seansa laikā sieviete iekāpj lielā kastē, lai izlīstu neredzama pa kastes otru galu un aizlaistos ar savu mīļāko. Bet mags no lielās kastes izņem mazu kastīti un ap-galvo, ka sieviete ir ieburta tajā. Bet pa to laiku...

I. Roga. ...pa to laiku ejā starp pirmo krēslu rindu un skatuvi no sāniem «iepeld» (uz ritentiņiem) laiva. Tajā ielec sieviete un viņas mīļākais. Viņi nokrīt laivas dibenā. Kādu brīdi pāri laivas malai uzšaujas tikai rokas un kājas. Komiski.

A. Makovskis. Un arī aizkustinoši, kad mūziķi orķestra bedrē, piecēlušies kājās, ber viņiem pāri mirdzošu lietutiņu.

D. Bērziņš. Bet zālē divi prožektorī pludina gaišzilu fos-forizētu gaismu. Un tu jūti, zālē sēdēdams, — tu esi jūra.

I. Laizāne. Bet uz skatuves ir tumsa, tur — krasts.

U. Segliņa. Tač laiva pa eju starp rindām «izpeld» no zāles pa aizmugures durvīm.

G. Krūmiņš. Dž. Strēlera iestudējums man lika aizdomāties par jēdziena «maģija» vairākām nozīmēm. Pirmkārt, teātris kā maģija. Otrkārt, dzīve un maģija (jeb sapnis). Pieviltais vīrs pēc gadiem, kad sieva atgriežas un grib sūdzēt grēkus, vairs netic viņai, jo viņš tā pieķeries domai, ilgās izmisuma dienās izlolotai, ka sieva atrodas kastītē.

A. Strods. Jā, teātris kā maģija. Tu izrādes laikā knieb sev kājā: vai tas var būt!? Jo tu visam esi noticējis, tu, kas vairs netici brīnumiem un vismazāk maģijai. Uzpūš vējš, tiešām stiprs vējš, uznesdams uz skatuves smiltis, papirus, kaut kādas lapiņas, un tā ir, jā, ir vējaina pēcpusdiena jūras malā. Un, kad zālē iedegas lielā gaisma, paliek skumji. Jo es vairs neticu, ka vēl kādreiz, sēžot zālē, sajutišu — es esmu jūra.

I. Roga. Burvju mākslinieks ar savu asistenti man raisīja asociācijas ar Federiko Fellīni filmu «Džindžera un Freds», ar to, kā tajā spēlē Džuljeta Mazīna un Marčello Mastrojāni. Ekscentrika. Smieklī caur asarām.

D. Bērziņš. Man arī nāca prātā Fellīni. Es iedomājos «Amarkordu». Teātra dekorācijām bija tāda pati krēmkrāsa kā filmā parādītajai Itālijai.

A. Makovskis. Vēl es gribu pieminēt caurās burvju mākslinieka čības, kurās viņš staigāja pa nabadzīgo viesnīcas istabu. Un, kad viņš sēdēja un domāja, pa caurumiem izlīda lielle pirksti un kustējās, iespējams, viņa domāšanas ritmā. Vai kāds uz skatuves Latvijā kaut reizi ir redzējis cauras čības? Par to, lai caurumos kustētos ikšķi, pat i neautāju.

D. Klimkāns. Aktieri šajā izrādē darbojās kā burvji, kas apbur skatītājus. Un man bija jādomā: cik gan ilgi aktieriem jāstrādā kopā vai cik labi jāstrādā, lai panāktu tādu saskaņotību kustībās, runā, visā darbībā.

I. Rudzīte. Es apbrīnoju aktieru kustīgumu, žestu pilnību, aizrautību, dažādu sikumu, smalkumu, kā saka, knifu komplektu. Zilbinoši gan artistiski, gan tehniski! Attiecībā uz režisoru — apbrīnojama prasme «nopirkt» skatītāju caur izdomu, fantāziju, sikumiem, kā mūsu teātros trūkst. Bet tieši patiesīgumam uz skatuves ir vajadzīgi šie sikumi, jo tie taču ikdienā tik daudz ko nozīmē.

Un P. Šteina «Trīs māsas»?

I. Laizāne. Man Džordžo Strēlers atstāja lielāku iespaidu. Protams, Pītera Šteina uzvedumā bija satricēošas dekorācijas. Bet no aktieriem man tā īpaši patika tikai pāris tēlotāju, piemēram, aktieris, kas spēlēja Soloniju.

N. Bērzs. «Trīs māsas» man patika tas moments, kad aktieris, kuram bija apmēram simt kilogramu, lēca un dejoja tā, it kā viņam būtu ne vairāk par sešdesmit kilogramu.

I. Rudzīte. Pītera Šteina iestudējumā bija brīnumaina tehnisko skatuves līdzekļu buķete, dekorācijas, smalki rekvizīti, apbrīnojams skatuvīskā laika un darbības sadalījums, bet diemžēl šie pusmūža aktieri nespēja pietiekami atvērti izdzīvot čehovisko sāpi, tas tika darīts mazliet no malas, mazliet uzspīlēti.

Es vairāk ieguvu emocionālā ziņā no tā «Trīs māsu» uzveduma, ko mūsu Nacionālā teātra kurss pagājušajā pavasarī rādīja kā savu diplomdarbu. Tad es nespēju nedz runāt, nedz arī asaras man riesās acīs; vienkārši gribējās saglabāt to, ko redzēju. Ko tad? Smalku režisora Edmunda Freiberga darbu, dziļu čehovisko garu, ko tieši tad atklāju sev kā vienreizēju, tikai šim dižgaram piemītošu vērtību. Un vēl — tas viss norisa ārkārtīgi patiesi, dziļi katrā aktierī, mūsdienīgi, jaunavīgi, man ļoti tuvi.

Z. Burnicka. Arī mani Nacionālā teātra kursa «Trīs māsas» aktieru snieguma svaiguma un emocionalitātes ziņā piesaistīja vairāk nekā P. Steina izrāde. Topošajiem aktieriem bija izdevies radīt īsti čehovisku atmosfēru. Smalkas niansētas attiecības, aizkustinošas līdz sirds dziļumiem.

Ģ. Krūmiņš. Arī man patika šīs «Trīs māsas». Ar ko? Ar noskaņu, atmosfēru, saliedēto ansambli — nebija svarīgi, kuram galvenā, kuram mazāk galvenā loma.

D. Sumišķis. Es tāpat šo vakardienas studentu izrādi varu pieskaitīt pie prātā paliekošākiem pagājušās sezonas iespaidiem. Svaigums, entuziasms, aizrautība. Nekā no tās rutīnas un vienaldzības, kas tik bieži sastopama mūsu «pieaugušo» «pieaugušajās» izrādēs.

D. Bērziņš. Es arī balsoju par studentu «Trim māsām». Bet, ja atgriežamies tomēr pie P. Steina un Dž. Strēlera, tad domāju, ka Strēlers mūs «nopirka» tieši ar savu ekscentrisko stilistiku, protams, ļoti augstvērtīgā līmenī. Mēs neko tādu savos teātros neesam redzējuši, jo mums ir tikai pārdzīvājuma teātris, pie tam — kādā nu kuro reizi līmenī.

D. Sumišķis. Kādas mums ir dekorācijas un kādas P. Steinam! Fantastiska nesalīdzināmība!

A. Strods. Viss tur ir īsts. Viss. Viss. Grīda, sienas, mazlietiņ notecējušas no mitruma, logi, kuru rāmjiem nodrupusi krāsa un kuru stikli visu ziemu nav tirīti, durvis, ko aizcērtot nesakustas sienas un caur ko paveras skats uz nepievilcīgo trepju telpu, kuru mitrums skāris vēl vairāk. Sai istabai ir pat dēļu griesti. Un, kad ir tumšs, tad ir tumšs. Un, kad deg svece, tad deg tikai svece. Bet kur tad ir prožektorī? Nav! Tagad nav. Jo tagad nevajag. Tagad jāuztver ar kādu citu maņu orgānu. Tad vēl ir īstas pusdienas, guļamistaba un īsta veranda divos stāvos, kur, pa otru stāvu staigājot, nekas negriļojas. Viss pagalmis ir noklāts ar čaukstošām lapām. Jo ir rudens, un koki, kuru ir daudz, stāv pliki. Zāle, šo skatu ieraudzījusi, aplaudē. Aplaudē tikai šīm dekorācijām — šim smalkumam, mūsu nabadzībai.

N. Bērzs. Kad parādījās trešā cēliena dekorācija ar milzīgajiem kokiem, mani pārņēma gandrīz vai šoks — kā kaut ko

tādu vispār uz skatuves var dabūt virsū? Kā kaut ko tādu no Vācijas var attransportēt uz Krieviju?

I. R o g a. Es tikai negribu, lai rastos iespāids, ka mēs velkam uz naturālismu.

D. S u m i š ķ i s. Ne jau uz naturālismu. Bet īstenību, ticamību, patiesību. Jo patiesība dotajos apstākļos stimulē uz patiesību arī aktieru darbā.

I. L a i z ā n e. Mani visvairāk «nopirka» svecēs...

Ā. J a k s i s. ... kuras bija īstas!

I. L a i z ā n e. Ir agra rīts, kalpone iededz svecēs. Vakarā viņa atkal tās iedegs un, kad visi būs aizgājuši gulēt, nodzēsīs. Aktrisei cita uzdevuma nemaz nav. Un es redzu un ticu — dzīve rit.

D. S u m i š ķ i s. Otrā cēliena ugunsgrēks. Mums sarkanais būtu drusku pamirgojis, un viss. Bet tur ir pavērtas durvis uz āru, un tu redzi, kā ārā liesmo uguns, pat sprēgā ticami, īsti, ilgi, un tikai pamazām lēni, lēni noplok.

Kopējā pašreizējā situācija Latvijas teātros. Kā tā jūs ietekmē?

Ģ. K r ū m i ņ š. Nezinu, kas ar mani ir noticis, bet pēdējo gadu laikā man ir radusies pilnīga alerģija pret teātri. Pirms mēģinājuma riskēt un aiziet uz kādu izrādī cenšos no saviem kolēģiem izzināt, kādu reakciju iestudējums viņos ir izraisījis — apātiju, žāvas, pieaugošu niknumu, un drošības pēc izlemju tomēr palikt mājās un turpināt lasīt iesāktu grāmatu. Jo, grāmatas lasot, es varu būt kontaktā ar cilvēkiem, kuri ir augstākā attīstības pakāpē par mani, kuri dod iespēju domāt. Ja literārā darbā ir nai-vums, piemēram, tad to lasot es arī izjūtu. (Zēl skatīties uz lielo teātru aktieriem, kuri nai-vumu cenšas uzspilēt sev virsū, nejudami, ka tas jau sen neatbilst viņu patiesajiem izmēriem.) Turpretī teātrī es daudz biežāk jūtos gudrāks par aktieriem. Es gribētu, lai izveidotos savstarpējs (neredzams) dialogs starp mani un aktieri. Bet tā nenotiek. Parasti es jau visu varu paredzēt uz priekšu. Varu nosaukt tikai trīs iestudējumus, kuri pēdējā laikā aizkustinājuši sirdi. Jau minēju «Trīs māsas» — Nacionālā teātra kursa diplomdarba izrādī. Tad vēl — «Satikšanās» ar Ausmu Kantāni Dailes teātrī. Sai izrādei piemīt vārdos nepasakāma atmosfēra. Manā acu priekšā te patiešām ar cilvēku kaut kas notiek. Man pat zūd laika izjūta. Un trešā — «Trusīši un žņaudzējčuskas» — Tautas kinoaktieru studijas izrāde. Šo iestudējumu noteikti vajadzētu noskatīties aktieriem un režisoriem no lielajiem teātriem. Cik atbrīvoti viņi izdara vissarežģītākās kustības, turklāt spēj skaidri un bez aizdusas runāt un dziedāt. Tur ir asprātīga izdoma, no viņiem nāk tāds gaišums un enerģija, ka man brīžiem jāsaraujas un jāapskata sevi no iekšpuses: vai manī

tas arī vēl ir, vai varbūt šīs jūtas jau sen novilkta nost un kaut kur nobaztas?

V. Daudziņš. Teātris, kas man šķiet visjaukākais, ir Jaunatnes teātris. Nevarētu teikt, ka es tur būtu daudz izrāžu redzējis, bet no tām, ko esmu redzējis, man patika «Rīt bija karš», «Sniegotie kalni» un «Gaidīšanas svētki». Jā, tieši tā — arī «Gaidīšanas svētki». Tas, ko es meklēju teātrī, ir cilvēca, un tur es to atradu. Un šī ir tā «parādība», kuras visvairāk trūkst citos Rīgas teātros. Neko nevaru pateikt par Valmieras un Liepājas teātriem, jo pārāk maz esmu redzējis.

N. Bērzs. Paradokss — es pats esmu no Valmieras, bet Valmieras teātrī neesmu redzējis nevienu izrādi. Es pats nesaprotu, kā tas tā ir sanācis.

V. Daudziņš. Tātad. Iespējams, ka Jaunatnes teātris ir tāds galvenokārt Adolfa Sapiro dēļ, kurš, ja runājam par režisoriem, ir daudz savādāks nekā citi. Viņš spēj neapnikt, vienmēr ar kaut ko pārsteidz. Dažreiz ar formu, piemēram, «Demokrātijā». Bet cik šī forma ir nostrādāta un pārliecinoša! Taču galvenais varbūt tomēr ir kas cits. Man liekas, Ā. Sapiro piemīt kaut kas no Ļ. Tolstoja. Tā ir spēja analizēt, meklēt mehānismu tam procesam, kā cilvēks nonāk līdz bojāejai vai vērtību pārvērtēšanai vai kā viņš rīkojas izvēles situācijā, utt. Un nav svarīga konkrētā situācija, svarīgs ir process, mehānisms, kas cilvēkam liek rīkoties šādi, svarīgi, cik dziļa ir cilvēka grēksūde. Ā. Sapiro uzvedumos man jādodomā, vai cilvēks virza sevi pats vai tas ir kāda augstāka spēka darbs. Vai cilvēks ir loģiski izskaidrojams vai ne. Iespējams, ka tieši šis cilvēka dziļais analīzes darbs padara viņa uzvedumus tik humānus.

A. Strods. Es, tāpat kā visi, varu teikt, ka Latvijas skatuves mākslā ir dziļa krīze, cēloņus nenosaucot. Redzu, ka viss tiek taisīts pavirši, bez jebkādas piepūles. Redzu, ka teātru repertuārs pārsvarā ir negaumīgs (smalki izsakoties). Redzu, ka režisori un aktieri ir noguruši. Redzu, ka trūkst materiālās bāzes un līdzekļu. Nav arī vēl kaut kā svarīgāka par iepriekš minēto. Kā? Nepateikšu... Jo tā tagad trūkst mums visiem, ne tikai teātrī. Un vai vainīgi esam mēs paši vai politika? Nezinu. Taču šajā haosā tomēr ir cilvēki, kas strādā. Interesanti ir vērot Jura Rijnieka darbu Liepājā, kur tiek paplašinātas ne tikai skatuviskās iespējas, bet tiek ārdīts aktieris, ideja un arī pats režisors meklējumos pēc patiesības. Un man kā skatītājam gribas «ārdīties» līdzī. Nevis pasīvi vērot, kā top variācija par tēmu «itāļi latviešu gaumē» vai «latvieši latviešu gaumē».

I. Rudzīte. Mani pašlaik interesē Nacionālais teātris ar O. Krodera, arī E. Freiberga iestudējumiem, interesē M. Ķimeles

izrādes, liekas saistoši arī tas, ko dara V. Maculēvičs, piemēram, «Romeo un Džuljetā». Un, protams, J. Rijnieks. Bet kopumā pašlaik runāt par teātri ir grūti. Visvairāk satrauc tas, ka šķiet — pašos režisoros nav iekšējas profesionālas stabilitātes, tāpēc viens iestudējums «iznāk», otrs «izplūst», trešais «pašķīst»... Aktieri tāpēc arī taustās, peld un nezina, ko un kā... Pārāk daudz pēdu šī nolādētā sistēma mūsos ir atstājusi! Laikam tomēr ir svarīgi, lai pie iestudējuma strādātu vienas noskaņas, domas, mērķa cilvēki, lai teātri izkristalizētos gan skaitliski, gan garīgi. Tas varbūt ir nežēlīgi, bet tagad, liekas, ir tas brīdis, kad nav vairs citas izejas.

Gribētos, lai nākotnē mēs visi — lielie un mazie aktieri, režisori, teātra administratīvie darbinieki — beidzot sāktu strādāt «no sevis» un strādātu vārda visdziļākajā nozīmē, jo līdz šim teātris ir bijis izprieca, spēle, arī haltūra, iztikas minimums...

A. M a k o v s k i s. Tas, ka nekas īpašs nenotiek, iedvesmo, jo gribas darīt tā, lai rastos kāds sprādziens...

I. R o g a. Man šausmīgi gribas, lai mēs nākotnē neieslīgtu rutīnā, lai nepazaudētu to, kas mums pašlaik ir, jo es domāju, ka ir.

A. M a k o v s k i s. Tomēr mēs nevarētu būt tādi, kādi esam, ja mūsu teātru nebūtu. Ja jau mēs esam nolēmuši kļūt par aktieriem, tad pamatā taču būs bijis kāds pozitīvs impulss, jo es neticu, ka kāds var gribēt kļūt par tādas profesijas pārstāvi, kurā viņš nepieņem pilnīgi neko.

D. B ē r z i ņ š. Svarīgi ir sevi kontrolēt, noķert pie rokas, kad grāsies slidēt pa straumi, padoties vispārējai vienaldzībai un rutīnai.

D. S u m i š ķ i s. Un dod nu, Dievs, lai pēc gadiem par mums neteiktu: redz, kā tas aktierītis uz tās skatuves mokās! Tas nu nemaz nav tas, ko es gribētu piedzīvot. Mums tagad kaut kas te veidojas. Mums ir vienotība ar mūsu režisoriem Annu Eišvertiņu, Dzintru Klētnieci, Nauri Klētnieku, Pēteri Krilovu. Viņiem katram ir atšķirīgs darba stils, bet mēs strādājam, vienas domas apvienoti. Jābāžījas, lai pēc laika pie mums nebūtu tā, kā tagad ir citos teātros.

I. R o g a. Mēs nevaram precīzi formulēt vārdos, uz ko mēs ejam. Bet iekšēji mēs visi to zinām.

*Jautājumus uzdeva Silvija Radzobe,
materiālu apkopoja Dainis Bērziņš*

Edite Tiškeizere

MĀRA, LATVISKĀ KASANDRA

Pasaules literatūras vēsturē ir kāds dīvaini valdzinošs tēls. Tā ir Trojas valdnieka meita Kasandra, kuru Apollons apdāvinājis un nolādējis reizē: viņai bija ļauts pareģot nākotni, tikai viņas pareģojumiem neviens neticēja. Tik ļoti cilvēciski! Mūžam ilgodamies uzzināt nākotni, mēs liedzamies ticēt, ka slikts paredzējums var attiekties uz mums pašiem.

Māras Zālītes dramaturģija man šķiet kā tāds Kasandras pareģojuma sauciens — skaidri sadzirdams, bet līdz galam nesaprasts, vilinoši un mānīgi skaidrs, tomēr neatminētu mīklu pilns, vienlaikus brīdinošs un neticams.

Māras Zālītes trīs lugas (varbūt pareizāk tās būtu dēvēt par traģiskām poēmām? filozofiskām līdzībām? tautiskām antiutopijām?), kā arī pēc viņas libreta sacerētā rokopera — visas ir iestudētas. Turklāt to izdarījuši labākie Latvijas režisori. Bet Kasandras brīdinājuma sauciens — vai tas ir sadzirdēts?



Māra Zālīte pieder pie tiem «publiskajiem» cilvēkiem, kuras pazīst visi, televizora ekrānā redz visi un fotogrāfijās līdz pēdējai dzimumzīmei izpētīt arī drīkst visi. Tieši tāpēc gaisa slānis, kas plešas starp visiem piederošo seju un pašu personību, man liekas ļoti blīvs, necaurīdīgs un arī... respektējams. Ikviens šeit uzrakstītais vārds ir tikai pieņēmums par dzejnieci vai viņas lirisko varoni, tikai tāla atblāzma no Māras Zālītes rakstītā. Es neesmu bijusi karsta dzejas un Māras Zālītes cienītāja. Viņas darbi nu nāk man pretī visi uzreiz bez kādas noteiktas pakāpenības, gadu garumā ilgušas loģiskas attīstības. Un tagad,

raugoties atpakaļ, liekas, ka Mārai Zālītei nemaz nav bijis iespējams ceļš, kas nevestu pie teātra.

Turklāt vismazāk teatrāli ir viņas dzejoļi par teātri. «Putekļi, sviedri un grims» — tā jau ir noteikta (pagājuša?) laikmeta smarža, kad teātris devis iespēju nenomirt gara badā, jo «ir kas, ko krimst». Teatralitāte ietiecas dziļāk, tā Māras Zālītes dzejā mīt.

Viņas dzejai ir itin kā divi spārni. Viens ir juteklisks un tumšs, tas velk pie zemes. Tajā ir daudz spēlēšanas un pat īsti karmeniskas kaislibas. Vārdi ir smagi, saldi un tvanīgi, tos lasot, «bilde» pati nostājas acu priekšā, tvirti zīmējot darbības vietu un noskaņu. Es to nosauktu par dekorāciju dzeju, ja vien tas neskanētu vārda mākslai zaimojoši. Bet klau:

«Cik sabiezēts, cik smacīgs samta gaiss,
Un deniņos tik dobji pulsē zvans.
Cik teatrāls šis izmisums, es teiktu.
Cik uzspēlēts. Ja nebūtu tas mans.»

Teātris ļauj skatīties uz sāpēm no malas, un to vietā nāk skaista, mākslīga pasaule, ko ieskauj «samta gaiss» kā gadsimtu putekļus uzsūkušas kulises.

Vai arī tā:

«Līdz ilūziju kapsētai
tie aizveda ir mani.
Un apstājos es brīnumā —
cik skaistī spēlē zvani.»

Brīnišķīgs uzvedums, kurā skaistums tiek samērrots ar dzīvi un uzvar to.

«Sēž kaktos sirdis — mēmi mīmi,
un balles ugunis, un stāvi līgani,
un pusnakti var būt,
ka atnāk čigāni.»

Ir skaists šis pieņēmums par izsmalcināto, mazliet jūgendisko vijību, ar kādu Māra Zālīte raksta par to daļu, kas pieder zemei.

Otrs spārns, protams, ceļ augšup. Un lidojums ir vajadzīgs, lai mirkļa vieglumā kā plašā panorāmā ieraudzītu dzīvi sakārtotu un mūžīgā ritmā ietvertu.

Sajā apskaidrībā ienāk un paliek Latvijas tēls — ar rudeni, kas nāk to izrotāt, ar ticību:

«Drīz saule griezīsies.
Drīz saule griezīsies uz labu.»

Uz brīdi jāpaceļas pāri zemes kaislibām, lai vienā skatienā ietvertu savas zemes mīlestību. Arī šī gaišā un skaidrā dzejas daļa ir zemes daļa. Un iespējams, ka citu daļu nemaz nav un nav bijis. Bet pilnīgi noteikti bijušas asi dzelošas ilgas pēc tās — debesu daļas, gara daļas, dvēseles, Dieva... Kāda nozīme precīzam vārdam, ja tam jāapzīmē sveloša neklātbūtne, nerasniedzamība.

«Kad Debestēvs ar Zemesmāti šķīrās,
mūs visus, visus atstāja pie Mātes.
Un, kā jau klājas šķirtās ģimenēs,
Tēvs apciemoja mūs (bet tikai sapnī) ...

Aizvien vēl liedzamies,
ka domājam par Tēvu.»

Māras Zālītes dzejas telpa eksistē starp jūgendiski sakāpināto nesātību un apskaidrotajām ilgām. Liriskā varone lido šajā izplatījumā, vienā — ilgu vēzienā tiecoties augšup, otrā — kaislibu un zaudējumu vēzienā — slīgstot lejā. Aleksandrs Čaks taujātu: «Bet dvēsele, kur paliek tā?» — Tur, lidojumā. Kustībā. Darbībā, kas taču ir jebkura teātra pamats. Darbībā, kas radusies, ilgām un kaislibām saduroties. Un šis ir mans galvenais pieņēmums par Māru Zālīti: viņa ir sadures un disharmonijas dzejniece, kuras ārēji rāmā un plūdenā dzeja strīdas pati ar sevi, tiecas prom no sevis kādā trešajā iespējā un izlaužas... teātrī. Publiskā, tiešā ilgu, sāpju un priekšnojautu izteikšanas iespējā. Dīvainā kārtā pats teātris ilgu laiku saredzēja vienīgi iepriekšējo Māru Zālīti, nesaskatot vai bīstoties saskatīt maigās dzejnieces sejā Kasandras vaibstus.

«Pilna Māras istabiņa» bija pirmais skaņais Kasandras kliedziens. Tik senos, gandrīz vai «pirmsvēsturiskos» laikos sarakstītajam brīdinājumam laiks piešķīris jaunu jēgu. Tautasdziesmas liegajā valodā bijusi sarakstīta antiutopija. Jau tad, kad lielākajai lasītāju daļai (arī man) pats šis jēdziens bija noslēpums.

«Raudimis, raudimis šis vakariņš...» Kapu atslēdzīnai klinkstot, reizē ar mirušo tēvu aizsaulē rituāli tiek aizvadīta vesela pasaule, kuras pamatus bija cēlis darbs. Tās vietu ieņem gluži cits dzīves modelis, kas sagrauj cilvēku, sniedzams ilgu piepildījumu par velti. Dzires bez pūlēm. Ceļu bez mērķa. Ciņu bez upuriem. Rakstus bez lasītājiem, skaistumu bez saprātīgiem. Eksistenci bez pēctecības. Ritējuma vietā — tukšgaitu. Vai toreiz, melnajās pirmsausmas stundās, mēs sapratām, cik briesmīgs ir šis paredzējums? Cik pilnīgi un ātri piepildīsies

brāļu naida un nokaušanas draudi, ja kādam atņems paša rokām neradīto, bet dīki saņemto?

Toreiz tajā senajā Pētera Pētersona uzvedumā pāri visam apvārsnim mirdzēja Ilmāra Blumberga uzburtais Austraskoks — kā tāla, tomēr reāla cerība. Turpretī šodien, lasot Māras Zālītes lugu, daudz lielāks par Artas ticību: «Ir Austraskoks, vai jūs to aizmirsuši?», «Var neatrast, bet jāzin, ka tāds ir!» — liekas Madaras izmisums un bezcerība:

«Tukšas, tukšas dvēselītes.
Visapkārt tukšas vien...»

Un pat tā vienīgā izdzīvošanas iespēja, ko sakās zinām Artā: «Zeme — mūsu tēvs, māmiņa,» —, tikai tagad atklāj savu īsto smagumu. Tik maz ir darītprātēju un darītgrībētāju, tik liels un neaptverams zemes atmodināšanas darbs.

Uzrakstījusi «Pilnu Māras istabiņu», Māra Zālite pienāca visai tuvu teātrim kā tūlītējas darbības un iedarbības mākslai. Pietrūka vien pāris soļu dzejniecei pretim, lai notiktu īsta satikšanās, lai iestudējums kļūtu par skatuves mākslas notikumu. Pāris soļu pietrūka, vai, gluži otrādi, kaut kā bija par daudz. Varbūt, labu grībēdams, cenzdamies noslēpt kādu iesācējas dramaturģes neveiklību, teātris labvēlīgi noberzēja pa asumam vai pretrunai, tās vietā liekot kādu sirdij tikamu ilūziju, pažēlošanu. Iestudējums veidojās tautiski cēls un rimts, ko vēl īpaši pasvītvoja Ilgas Reiznieces pastaliņu mikstā švikoņa. Pret skaudru pareģojumu teātris lika pakulu krekla vienkāršo skaistumu, pret izmisuma kliedzienu bezdibeņa malā — sēras vijoles skaņas. Kāds savāds pārpratums: Māra aicina savā vārdā parakties, lai ieraudzītu senāku, būtiskāku tā nozīmi; teātris rok, bet norok tikai plānu ierastā tautiskuma kārtiņu (teiksim, atsakās no Valsts deju ansambļa baltajiem puszābaciņiem un plīvojošajiem apmetņiem) un dzīlēs tiekties neriskē, apstādamies pie gaumīgas pašaukstas stilizācijas un Māras kastanbrūno matu viņņa. Lai būtu latviski un, neievērojot notiekošā dramatismu, acij tikami. Lai nebūtu pārāk nežēlīgi. Māra te bija visspēcīga latvju dabas dievība, uz kuru varēja cerēt un pie kuras labvēlības varēja apelēt. Laikam gan vēl nebija īstais laiks, lai uz skatuves parādītos traģiskā Māra, kura, paklausījusi lūgumam, modelē bezjēgas pašaukstas kas attīstoties kļūst briesmīga un nepakļaujas vairs arī pašai Mārai. Tas bija brīdis, kad tumsā vajadzēja meklēt vismaz gaismas un cerību iespēju, vismaz kādu būtni, uz kuru paļauties.

Ja šodien kāds teātris ņemtos iestudēt «Pilnu Māras istabiņu», vai neveidotos izrāde par bezspēcīgo Māru, par neiespējamo ticību?

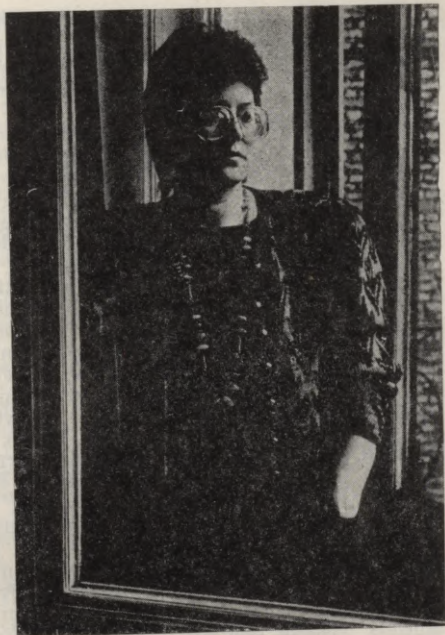
Arī tas ir tikai pieņēmums, tomēr man liekas, ka folkloras izmantošana Mārai Zālītei ir tikai līdzeklis, lai ietiektos pasaules kultūras aprītē un ātrāk nonāktu pie visai civilizācijai kopīgiem secinājumiem. Folklorai vajadzēja kļūt par pamatformu, pat klišeju, kas ļautu runāt par būtisko, nekavējoties paskaidrojumu vai sadzīves loģikas sīkumus. Teātris savukārt labprāt izmantoja tautiskos rotājumus, pats par savu labo gaumi priecādamies, turpreti folkloru kā sistēmu ignorēja.

«Tiesā» Māra Zālīte gāja vēl gabaliņu tālāk. No folkloras, no tautasdziesmas smeltos raksturus dramaturģe ielika kā klasiskā, tā divdesmitā gadsimta dramaturģijai raksturīgā situācijā. Lugas varoņi atrodas nosacītā ekstremālā situācijā, kas tos atšķel no ikdienišķās dzīves. Svētki, maskošānās, budēļi, apcietinājums, tiesa — tie ir ārkārtēji notikumi, kas ļauj tajos nonākušos cilvēkus pētīt kā retus priekšmetus, izgaismojot visas šķautnes un ieliekumus, nebaidoties, ka būtību aizsegs nejausa ēna vai izķēmos neparedzēts zibsnis.

«Tiesā» pareģojumu ir mazāk, ļaunums jau ir noticis, nāk apsūdzība. Vārdotāja brīdi pirms došanās uz sārta tiesā un apsūdz, cerēdama atmodināt pēdējās patības paliekas par vergiem dzimušajos. Vārdotāja tiesā Madi par savas asins aizliegšanu. Bezvārda Dzērāju par dzimtas maitāšanu, paaudžu paaudzēs kropļus iedzemdino. Andrievu par brāļa nokaušanu. Un visus kopā — nelaikā dziedātājus budēļus un noziedzniekus — par labprātīgo verga garu, par pašcieņas trūkumu un bailēm nest upurus ticībā pēc laimes. Par nespēju būt vienotiem nedziedot. Vārdotāja tiesā, apsūdz un uzplēš vātis tā, kā to drikst darīt tikai pēdējā dzīves mirklī, apzinoties sevi pašā mezglā vidū — starp tagadni un mūžību.

Teātrim tika dota pilnīga cilvēkpētniecības brīvība, ko sarežģītāku, bet arī interesantāku padarīja maskas, ko budēļi uzlikuši, cits labprātīgi, cits bailēs slēpdams īsto seju. Teātris arī šoreiz pret autores kļiedzienu kušinot pacēla rādītājpirkstu. Pārāk barbarisks un neapvaldīts bija dzejnieces izmisums salīdzinājumā ar klasisko, pat sterilo eksperimenta situāciju. Turklāt joprojām vilinošāka bija iespēja folkloru vienādot ar latviskumu, vispārcilvēcisko problēmu vietā liekot tautiskos jēdzienus. Citas iespējas uz brīdi pazibēja scenogrāfijā — Ilmārs Blumbergs uz skatuves bija radījis kolonnu cēlumu pret neapstrādātu, pirmatnēju akmeņu raupjumu. Taču režisori Juris Strenga un Varis Vētra šo iespējamo konfliktu neizmantoja, un tas, lugas sižeta norišu aizsegt, drīz vien aizmirsās.

Tā nu tas ir: mēs nespējam nopietni tiesāt vai pat tikai apšaubīt kaut ko, kas ir latviskās drānās tērpts. Tautiskumu mēs



izmantojam kā iespēju nevis izprast un tiesāt, bet žēlot un jau iepriekš piedot. Māra Zālite man šķiet nežēlīgāka un patiesāka.

Iespējams, ka šo pusceļa iestudējumu mācība lika Mārai Zālitei uz laiku novērsties no folkloras un meklēt pamatu savai dramaturģijai ne vairs tautas kultūras sistēmā, bet samērot savu pasaules redzējumu ar pagātnes dižgaru R. Blaumaņa, A. Pumpura, Raiņa darbiem. Bet var būt, ka laiks gluži vienkārši jau bija cits.

Rūdolfā Blaumaņa nepabeigtās lugas «Dzīvais ūdens» jaunā versija ir pārveides gadu auglis. Skeptisks un rūgts. Jo reiz par svētiem uzskatītie meli gaist, sev līdzī nebūtībā aizraujot gan tos, kas mēloja, gan tos, kuri ticēja.

Šis lugas uzvedums arī bija vienīgā reize, kad teātris nemēģināja dramaturģes sāpes un plosīgumu pieklusināt. Adolfa Sapiro iestudējumā brīdinājums skanēja nepārprotami, varoņu nervi bija atkailināti, lai dzīves triecienus saņemtu un atklātu pilnā mērā.

Tukša, sagrauta vai varbūt neuzcelta tempļa tuvumā satikušies četri cilvēki, kas tic, cer vai glēvi paļaujas uz iespējamu glābiņu. No šiem četriem, kuri mazā svētvietas salīnā vēro, kā miglas loks aizvien vairāk savelkas, viena nodarījums un tam līdz mokas ir vislielākās. «Zied mēra puķe neganti un skaisti,» sakostiem zobiem kā buramvārdus, kā pēdējo attaisnojumu sev atkārtot zintniece Laine. Pati daba brīdina par nelaimes tuvošanos, bet cilvēks, kas tik ilgi dzīvojis miglā, ka vairs neatceras tīra gaisa garšu, spēj vērst pret briesmām tikai savu ierasto ieroci — melus. Lainei — zintniecei, zāļu sievai, pareģei — vajadzēja nenorimti brīdināt, mēģināt glābt un nosargāt, pat zinot, ka pūles varētu būt veltas. Bet Mārai Zālītei ir cita loģika: nevar būt veltas pūles glābt, nevar būt veltīgs upuris, kas nests citu labā, arī bojāejai ir jēga, ja vien... Ja vien tauta nav tik izvirtusi, ka melo pat tās Kasandra. Laines tautai cerību atļicis ļoti, ļoti maz. Un, varoņiem bojā ejot, izrāde nedeļa un nevarēja dot glābjošo katarsi. Bezjēdzīga bija Mācekļa nāve, aiznesot līdzī bezdibeni vilšanos un vientulību. Mazā narkomāne ar skaistu vārdu Ildze, pēc murgainām ilūzijām piedzīvojusi īsu gaismas brītiņu, iegrima vēl lielākā tumsā. Katrs par savu nāvi, par savu atvieglojumu cīnījās Priesteris un Laine, cerēdami, ka otrs uzņemsies lielāko upuri un turpinās dzīvot.

Adolfs Sapiro bija noplēsis lugai jebkuras poētisma drānas, atņēmis jebkādu tautisko rotājumu. Un šis nežēlīgais skatiens «no malas», principiālā «latvju moku ceļā», «nabaga latviešu» neapspēlēšana beidzot deva iespēju sasniegt Māras Zālītes pravietojuma spēku. Vēl ir par agru katarsei. Sevis žēlošanas vietā nākusi vīrišķīgi rūgtā apziņa: lai notiktu attīrīšanās caur ciešanām un līdzpārdzīvojumu, ar pārdzīvojumu vien nepietiek. Vēl ejams ciešanu ceļš. Katarse vēl jānopelna.

Vien pašās beigās atmirdzēja mazitiņš cerību stariņš. Tukšās svētnīcas logos parādījās tālālas, sīkas figūriņas, abu jauniešu siluete. Kā lauskas no kādreiz bijušas vai nākotnē iespējamās vitrāžas. Kā norādījums vai ilūzija par jaunas svētvietas iespējamību.

Izrāde bija divkārt pravietiska, jo pašā laikmeta griežu sākumā paredzēja ilūziju sabrukumu, kam realitātē vēl tikai bija jānāk. Tajā mirklī teātris brīdināja tāpat kā Māra Zālīte. Un saņēma no sirds izteiktus pārmējumus par nežēlību un tautis-

kuma nomelnošanu. Kasandras liktenis, kas nevarēja neradīt izbrīnu.

Mākslas un laikmeta sakarības nereti ir netiešas un paradoksālas. Ilgus gadus māksla līdzību valodā centās runāt patiesību, kaut netieši ietekmēt cilvēku prātus un dvēseles, liekot tiem vēriņāk un godīgāk spriest par dzīves kārtību, pretoties iekšēji, ja ārēji nācās klusēt un samierināties. Nebrīviem cilvēkiem bija visai brīva māksla. Laikiem mainoties, māksla brīvprātīgi kļuva angažēta un ... pašierobežota.

Bet katrai lietai ir divas puses.

Māras Zālītes un Zigmara Liepiņa «Lāčplēsis» ienāca Latvijas kultūrā trešās atmodas skaistākajā brīdī. Radošo savienību plēnums bija pierādījis, ka lietas drīkst saukt īstajos vārdos. Folkloras festivāla dalībnieki ar lielu uzdrošināšanos nesa savu gājieni priekšgalā sarkanbaltsarkano karogu. No gadu distances raugoties, 1988. gada vasara nāk atmiņā kā īss gandrīz pilnīgas harmonijas un patiesas vienotības brīdis. Es neatceros, vai Māra Zālīte jau bija teikusi savu slaveno uzrunu «Mēs esam bāreņu tauta», bet katrā gadījumā viņa bija tuvu atmodas epicentram. «Lāčplēsis» bija pirmā lielā viņa visskaistākais putu zieds.

To, ka rokopera «Lāčplēsis» bija putu zieds, kura krāšņums ir īslaicīgs, pēc pusgada liecināja uzveduma atkārtojums. Tam gan bija spožāks profesionālais slīpējums un striktāk lasāmas Valda Lūriņa režijas zīmes, bet nebija un nevarēja būt skurbās apvienoto dvēseļu izjūtas.

Bija asaru kamols kablā, apzinoties, ka «latvju zeme valā stāv», bija tik izmisīga «Dievs, svēti Latviju!» beigās, it kā šī lūgšana spētu mainīt ja ne vēstures gaitu, tad vismaz «Lāčplēša» finālu, tūlīt rādot mirkli, kad Lāčplēsis Melno bruņinieku

«Vienu pašu lejā grūdīs,

Noslīcinās atvarā —

Tad zels tautai jauni laiki,

Tad būs viņa svabada ...»

Vita brevis, ars longa. Varbūt mākslas mūžībai tikai tāpēc vien ir jēga, ka triumfa mirkļos tā spēj kļūt īstāka par pašu dzīvi. Šādu mirkļu dēļ var piedot daudz ko. Var piedot un neievērot režijas paņēmieni nekonsekvenci un dažādo dziedātāju dažādos varēšanas līmeņus. Brēcošās skatuves zīmes un pseidoetnogrāfiju. Dīteriha lūrēšanu caur sarkanvāgznēs stariem. Pat butaforisko Latviju Lāčplēsim mugurā. Jo — *ars longa* un «rokaksti nedeg». Var aizmirst savu asaru kamolu kablā, var nomierināt sirdi, ieslēdzot radio un dzirdot jauno valsts himnu. Bet atliek paņemt rokā «Lāčplēša» libretu, un acis iecērt pravietojums, ass

kā pātaga: «Meklējiet Kangaru latviešu tautā!»
Pravietojums, ko spēj sadzirdēt un pieņemt tikai stiprie. Vai nu
jau ir laiks?



Ar prozu varētu būt diezgan vienkārši. «Bovarī kundze esmu es pats,» teicis G. Flobērs. Dzejniekam ir viņa liriskais varonis. Bet dramaturģijā — kā tajā spēj atklāties vai noslēpties autors? Māra Zālite tomēr ir dzejniece, un viņas dramatiskajos darbos aizvien sastopams liriskā varoņa līdzinieks. Kāds, kas stāv pāri darbībai, vēro, brīdina un pareģo. Varbūt tā ir Kassandra, kas pāri telpai un nebūtībai spītīgi atkārto:

«Vienalga man, ja neticat.
Jo notiks viss, kam jānotiek. Tu mani drīz
Par pārāk patiesīgu reģi atzīsi.»

(*Aishils. Agamemmons*)

Un laiks viņas vārdiem sniedz apliecinājumu.

GAISMA, KAS ATNĀK CAUR TRAĢIKU

Arnis Ozols — Dailes teātra VI aktieru studijas absolvents (1977) un Mūzikas akadēmijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes dramatisko teātru režisoru kursa diplomands (1983). Veidojis uzvedumus — A. Barangas «Svētais Mitike» un O. Vaiļda «Cik svarīgi būt nopietnam», darbojies kā režisora A. Liniņa asistents (Č. Aitmatova «Un garāka par mūžu diena ilgst», A. Dudareva «Ierindnieki» u. c.). Patstāvīgi iestudējis: M. Zālītes «Sauciet to par teātri» (1986), A. Sastres «Nolemtie» (1986), A. Ostrovska «Ienesīga vieta» (1987), S. Mrožeka «Tango» (1988), K. Abes «Draugi» (1988), M. Zīverta «Čūska» (1989) un «Kaļostro Vilcē» (1990), Raiņa «Zelta zirgs» (1990). «Zelta zirga» uzvedums ieguva teātra kritiķu balvu kā sezonas labākais iestudējums.

Varbūt sāksim ar jūsu teātra intereses impulsiem. Kur jūs mācījāties?

Rīgas 11. vidusskolā (tagad skola atguvusi Franču liceja nosaukumu — G. Z.). Ikdienā izmantot tur apgūto franču valodu ir grūti. Tikai nesen atsāku intensīvi lasīt franciski, no jauna atklādams, cik tas ir interesanti. Varbūt arī tulkošu kādu franču lugu, ko domāju iestudēt mūsu teātrī. Atceros, ka piektajā klasē, kad audzinātāja mums jautāja, par ko mēs gribētu kļūt, es teicu, ka vēlos būt aktieris, jo skolas dramatiskajā pulciņā biju piedalījies «Ikstītes» iestudējumā. Toreiz tajā darbojās arī mana klases biedrene Ita Kozakēviča. Tad vairākus gadus nopietni spēlēju basketbolu (līdz republikas jaunatnes izlases līmenim — G. Z.). Nekādu teātru, izrāžu — nekā! Vienpadsmitajā klasē bija jāizšķiras: vai nu nodarboties ar basketbolu pa īstam, vai darīt ko citu. Es nebiju pārliecināts, ka vērts pilnībā pievērsties tikai basketbolam, biju izdomājis, ka stāšos Juridiskajā fakultātē. Tad pēkšņi sāku iet uz teātri: uz Operu, uz Nacionālo teātri utt.,

gāju gandrīz katru vakaru, veselu nedēļu pēc kārtas — kā izsalcis, izbadējies. Tajā pašā gadā Dailes teātra studija izsludināja uzņemšanu. Domāju, ka tur nekas nevar iznākt manas briesmīgās «nedziedāšanas» dēļ, tomēr ļoti gribējas pamēģināt. Uzņēma. Studiju sākumā varbūt biju pārlieku centīgs, un tieši tas traucēja, sasaistīja. Visai drīz iestājās dziļa krīze, un es gribēju no studijas aiziet jau pēc pirmā pusgada. Palikt man nozīmēja pārstāt ņemt vērā visu, ko par mani saka, un darīt tā, kā pašam liekas pareizi. Otrā kursa beigās, vērtējot parādītos fragmentus, mani atstāja kā pēdējo, liekot saprast, ka nekad nebūšu aktieris, tikai pagaidām vēl netiku atskaitīts, jo visos pārējos priekšmetos man bija piecnieki.

Tieši tas mani absolūti atbrīvoja, vairs neuztrauca katrs aizrādījums. Mani lika mierā, neviens vairs necentās mani pārveidot. Kritiski novērtējis savas dotības, es turpināju strādāt. Ar Andri Bērziņu sagatavojām fragmentu no «Otello» — viņa partnerība, radošais dullums arī mani aizrāva sev līdzī. So un vēlāk arī citus fragmentus mēs patstāvīgi inscenējām, un tā sākās virzība uz režijas pusi. Kad beidzu studiju, sāka formēties Arnolda Liniņa vadītais neklātienas režisoru kurss. Man laimējās dienēt armijā tepat Rīgā, jo no «Zvaigznītes» tobrīd gāja projām G. Skrastiņš, V. Sorīns, A. Pūcītis un es varēju ieņemt viņu vietu. Varēju arī atbrīvoties, lai nokārtotu eksāmenus. Sajā laikā A. Liniņš mani ļoti stimulēja darbam. Ar VII aktieru studiju iestudējām A. Volodina lugu «Iecelšana amatā» un O. Vailda «Cik svarīgi būt nopietnam».

Un tad pēkšņi — blikš! «Svētais Mitike» uz lielās skatuves. Iekritu īstā centrifūgā: aktieri ar lielu vārdu — V. Artmane, A. Dimiters, G. Placēns. Tad vēl jaunie. Sanāca kopā vai visas paaudzes. Man šie mēģinājumi bija gandrīz kā eksāmens: ja meistari nemet ārā no zāles, sarunājas ar tevi, tad tu jau jūties laimīgs. Tā bija skola un reizē šoks: saņēmu diplomu kā rumāņu dramaturģijas festivāla laureāts, bet eksaminācijas komisija atteicās šo darbu vērtēt, lai tas nebūtu jāatzīst par neapmierinošu. Tika vērtēts O. Vailda lugas uzvedums, un kopumā es beidzu ar «četri».

Vēlāk vairākos iestudējumos kā A. Liniņa asistentam man bieži nācās arī patstāvīgi strādāt ar aktieriem, analizēt lugas un lomas «gabalus» un, dodot aktieriem uzdevumu, aizstāvēt to. Tad nāca piedāvājums stažēties divus gadus Maskavā. Oficiālā programma mani neapmierināja, taču radās doma, ka būtu vērts braukt pie Anatolija Efrosa. Oficiāli vairs nevarēju kļūt par viņa asistentu, jo sakarā ar režisora pāriešanu uz Tagankas laukuma teātri viņam noņēma stažieru grupu, pamatojot to ar režisora

aizņemtbu jaunajā amatā. A. Liniņam bija tiesības ņemt sev stažierus, un par tiem kļuvām mēs ar Juri Kalniņu. Divreiz gadā braucām uz Maskavu, skatījāmies mēģinājumus, izrādes. Ar A. Efrosu tika panākta privāta vienošanās, un mēs bijām kļāt viņa mēģinājumos M. Gorkija lugas «Dibenā» uzvedumā.

Anatolija Efrosa ietekme uz mani laikam ir vislielākā. Arī studējot viņa grāmatas, lekciju pierakstus, to, kā režisors sāk strādāt ar materiālu, apfantazēt topošo uzvedumu. Daudz ko paņēmu sev kā likumu. Lielu iespaidu uz mani atstāja arī P. Bruka grāmata «Tukšā bezgalība». Katrā ziņā es nonācu pie secinājuma, ka ir profesionāla ābece, kopējas likumības, bet atsevišķu likumu nav. Tie jārada pašam.

Patstāvīgi strādāju kopš «Sauciet to par teātri» laikiem. Tā bija ļoti intīma izrāde, absolūti bez jebkādām pretenzijām, tas bija mūsu pašu iekšējās nepieciešamības, prieka darbs.

Un A. Sastres «Nolemtie» — šis drūmās, cietsirdīgās nāvei nolenoto viru spēles, kas tik spēcīgi kontrastēja ar M. Zālītes dzejas kolektīvajām impresijām?

Tā ir šoka dramaturģija. Mēs gribējām satricināt paši sevi, iet maksimāli tālu psihes uzbudināmības, atkailinātības fizioloģisko izpausmju precīzā atklāsmē, savienojot nosacītību ar naturālismu. Mani tobrīd interesēja ļoti atvērts, tiešs, publikā vērstas teātris bez «ceturtās sienas», lai varētu raidīt domu — neko nevar iznīcināt, neiznīcinot sevi pašu (nāves nodaļas vīri Ziemassvētku naktī noslepkavo kaprāli, kas viņus pazemojis un tiranizējis — G. Z.). Viss taču turpinās, šī slepkavība velkas līdzi, un šāda situācija ir mūžīga, eksistenciāla. Varbūt šajā iestudējumā izdevās panākt zināmu stilistisku vienotību; katrā ziņā šo smago materiālu aktieri spēlēja ar gandarījumu.

Vai A. Ostrovska «Ienesīga vieta», kur satiras niknums mijas ar vodevilisku rotaļīgumu, netapa vieglāk?

Es vispār mēģinu ļoti smagi. Kad ir intensīvi mēģinājumu periodi, jūtos slikti, caurām naktīm neguļu, moku aktierus. Šis darbs nekad nenotiek harmoniski un mierīgi. Varbūt es pārlietu steigšos, man trūkst pacietības, gribas ātrāk redzēt rezultātu. Pēc rakstura esmu pesimists ar noslieci dramatisēt dzīvi un situācijas. Būtu priecīgs, ja daudz ko varētu uztvert vieglāk.

Uzveduma ietvaros es aktieriem bieži dodu brīvību, taču gribu, lai viņi sajustu vilkmi visā lomas «gabalā» un tad ietu tajā iekšā līdz galam, nenasācinoties detaļās. Prasu, lai katru iespēju, arī katru muļķību pārbaudītu līdz galam, un te rodas arī konflikti, jo visi nav gatavi to darīt. Bet varbūt es vienkārši kļūdos un bieži prasu neiespējamo.

Kā jūs izjūtat savu uzvedumu sociālo saikni ar dzīvi, ar mūsu laiku? Vairāki no tiem izrādījušies gaužām pravietiski.

Tas, kas ir mūsu laikā, nevar neienākt iestudējumā. Ja man neizdodas uztvert, kas ir sabiedrības zemapziņā, izrādēm sāk trūkt barotnes, «benzīna», un es nezinu, kur citur ņemt šos tiešos impulsus. Lai gan tiešs dzīves materiāla pārcēlums uz skatuves iznāk plakans, svarīgi ir attiecīgajai problēmai atrast citu dimensiju. Es negribu taisīt izrādi, kurā nebūtu mani mokošas, tirdošas problēmas. Es īsti neprotu priecāties (kaut gan apzinos, ka teātrim vajag arī izklaidēt), ja redzu apkārt tik daudz varmācības, haosa un melu. Faktiski arī pats teātris ir mūsu traģiskās dzīves daļa.

Vai jūsu priekšstatī par teātra dabu un uzdevumu, ideālā mākslas uztvere šo gadu laikā ir stipri mainījusies?

Ienākot teātri, es to visu izjutu vairāk metafiziski, kā mākslu par sevi. Biju lielā mērā ideālists un uzskatīju, ka teātris — tas nav darbs, tam ir jābūt dzīvesveidam. Tad kādu laiku biju pārliecināts, ka vienīgais, kam jābūt uz skatuves, ir raupja, nežēlīga patiesība. Kā tā izpaudīsies estētiskā formā, kādā stilā — tas mani interesēja mazāk. Līdz es sapratu, ka tieši formā slēpjas liels skaistums. Izšķirošu grūdienu šajā ziņā piedzīvoju Budapeštā, Jožefa Katona teātri skatoties Šekspīra «Divpadsmito nakti» režisora Gabora Zambeki iestudējumā. Agrāk šāds skaistums man likās nevajadzīgs romantisms, taču arī tas var būt viens no ceļiem uz patiesību, tikai jābūt arī rūgtuma, smeldzīguma piegaršai, sāpīgai pēcgaršai. Bet varbūt tas ir tāds iekšējs mazohisms?

Piemēram, skatoties A. Eļrosa uzvedumus, sekojot līdzī divu cilvēku dialogam, es nepiešķiru nekādu nozīmi tam, kas notiek apkārt. Tas bija vienkārši meistariski un aizraujoši. Mēs bieži nespējam aizrauties līdz tiem daudzajiem apstākļiem, kas piesātina un vērs tik intensīvu dialogu. Pēc šāda maksimāli reāla un reizē saasināta dialoga mēs tiecamies «lenesīgā vietā», varbūt es pat pārspilēju ar šo apstākļu saasināšanu. Savdabīgā «spītnieka savaldīšana» te tika organizēta kā dispuks ar skatītāju, bet ar mērķi publikai sagrozīt galvu, provocēt, liekot piekrist tieši tiem viedokļiem, kas ir pretēji vispārpieņemtajām morāles normām.

Arī K. Abes «Draugos» tiecos pēc šīs paradoksalitātes. Strādāt ar šo materiālu gribēju jau vairākus gadus pirms tā reālās īstenošanas. Kad mēģinājām, lielais Maskavas prezidents jau rājās, ka baltieši sākot pārlieku pacelt galvas. Radās vēlme asi reaģēt uz to. Taču šī japāņu luga prasīja smalkāku atslēgu, eksperimentējot, kā var nožņaut, iznīcināt ar maigumu, pūkainumu,



mīlīgumu. Mums nelūgto viesu tēma skanēja pārāk tieši, agresīvi, nekaunīgi. To vajadzēja intimizēt, spēlēt uz Mazās skatuves. Es pats biju pietiekami neapmierināts ar to visu.

Te nu mēs nonākam pie Dailes teātra milzīgās, grūti apdzīvojamās skatuves problēmas. Kā jūs to izjūtat ikdienas darbā?

Ja mūsu skatītāju zāli nosacīti sadalītu divās daļās, tad tas, kas būtu pieņemams un organisks priekšējo rindu skatītājiem, nebūtu uztverams tālākajās rindās sēdošajiem. Un otrādi — tas, kas liktos dabisks otrajiem, šķistu pārspīlēts un teatrāls pirmajiem. Uz šīs naža smailes mēs balansējam. Varbūt tādēļ slikti pērk biļetes pēdējās rindās, un šis tukšums rada īpašu psiholoģisku situāciju gan aktieriem, kas jūt, ka nav pilna zāle, gan arī skatītājiem, kuru vērtējumā pret gaidāmo izrādi iezogas zināmas šaubas — sak, tad jau nu tas gluži šedevrs nav, ko te

piedāvā. Ar to ir jāreķinās. Ir lugas, ko uz lielās skatuves var un vajag iestudēt, un ir tādas, kuras absolūti tai nav piemērotas, jo šis «lielais ekrāns» prasa lielu aktieru ansambli, ārēju darbību, kustību mainību.

Savukārt Mazajā zālē viss ir pārlieku pieplacis lejā pie skatītāju kājām. Optiski rodas iespaids, ka sēdošs aktieris tiek pārgriezts uz pusēm. Redz tikai galvu. Tādēļ mēs cenšamies izmantot podestūru. Bet vispār mūsu tehniskās iespējas ir katastrofālas, daudzos gadījumos vienkārši nolaižas rokas. Piemēram, gribētos iestudēt Sekspīra «Vētru», bet tas prasa lielus līdzekļus...

Ko jūs vēlētos mainīt mūsu teātru pašreizējā sistēmā?

Es neticu nekādām sistēmām, likumiem, tā ir katra privāta lieta. Arī ideālos apstākļos var nebūt teātra. Es redzu perspektīvu, teātrim sadaloties mazākās vienībās, mazākās vietās. Tagad visiem vajadzētu izklist un tad atkal apvienoties — pēc interesēm, mazākās auditorijās. Mūsos ir iestrādājies tāds ierasts rūpniecisks ritms: sezonas sākumā nosauc nākamo iestudējumu plānu, tad aktieri gudro, vai viņiem būs lomas vai ne, tad apspriež, kur un kad lugu sāks lasīt, kā sāks strādāt, u. tml. Viss rit rāmi, lietīšķi, ar attieksmi: «Mēs visi taču esam profesionāļi, vai ne?» No tā ir jāizraujas, jātiek ārā.

Strādājot pie «Zelta zirga», saskāros ar to, ka daļa aktieru maziem uzdevumiem nepiecieš radoši, uzskata, ka nav vērts tik ļoti pūlēties par tiem nieka rubļiem, iet sevis atdevē līdz galam. Protais, viņi grib, lai iznāk, lai parādītais šokē skatītājus, bet ar apmēram tādu iekšējo attieksmi: «Nu, ja tas būtu kaut kur Londonā vai Brodvejā, tad gan varētu pacensties...» Taču, neizdarot to šeit, šajā mirklī, arī līdz t a i skatuvei nevar tikt. Cik daudz tu spēj upurēt, tik daudz arī saņemsi. Varbūt tā ir vispārējā sociālā apātija, glēvums, kas apzīmogojis visus iepriekšējos gadus? Uz to es arī lielā mērā būvēju attiecības «Zelta zirgā»: varonis un pūlis tam apkārt.

Kā radās šī lieluzveduma iecere?

Kad tuvojās Raiņa jubileja, Kārlis Auškāps mani sadrošināja. Sākumā domāju par «Rīgas raganu». Tad aizrāvos ar «Zelta zirgu», ilgi raisījos valā no stereotipiem par šo darbu, līdz ieraudzīju to ne kā pasaku, bet kā realitāti, kas ietver tik daudz nāves, traģikas. Un tad jau vairs nebaidījos. Lai gan iestudējot bieži vien tehnisku problēmu radās vairāk nekā idejisku. Piemēram, mokošs moments bija, kā atrisināt ainu Stikla kalna pakājē. Līdz radās šis virvju un trepju motīvs, motīvs par cilvēkiem, kuri «piesieti» virvē, no kuras atkarīga viņu fiziskā un garīgā kustība.

Es uzskatu, ka īstais latviešu nacionālais varonis ir Antiņš, nevis Lāčplēsis. Mūsu tauta nekad nevarēs uzvarēt lielā karā, bet te — cilvēka gars izaug kā stāds cauri asfaltam. Antiņš nebaidās no nāves, un tas ir viņa spēks. Mums ir svarīgi, lai šim varonim ietu līdzī, lai skatītāji viņu uztvertu nevis kā nabadziņu, bet kā personību, kam pieejama kāda augstāka garīga izpratne, alternatīva. Gribējās likt padomāt par to, cik drausmīgs spēks ir brāļi, jo Antiņš taču pēc tēva nāves grib izbeigt savu dzīvi, ja brāļi ir tādi.

Melnā māte uzvedumā ir ļoti gudra, saprot, ka nāve pastāv tikai vienā formā, kamēr dzīvība var izpausties visdažādākajos veidos. Zināms bibeliskums, kas raksturīgs B. Puzinas darinātiem kostīmiem, ienācis arī Melnās mātes plastikā. Lai gan Melnā māte un Baltais tēvs drīzāk ir latviešu dieviņi, kas pastāvīgi nomaina viens otru Nāves — Dzīvības ritā.

Kā es atteicos no kraukļu skata? Pat Rainim viņi nav nekāds spēks. Antiņš saka: «Jūs, kraukliši, jūs jau esat labi.» Man vajadzēja skaudrāku attieksmi. Iztēlē mēģināju šo ainu visādās versijās, līdz secināju, ka neviena stilistika šo skatu neņem pretī. Tādēļ atrisināju to tīri nosacīti. Bet skatītāji šo ainu uztver organiski, kaut gan esmu nosvītrojis gandrīz visu lugas 4. cēlienu.

Daudziem nav pieņemams mūsu Karalis, kas ir absolūts nulle, rāpo pa zemi un raud vai stāv uz ceļiem, kad Bagātais princis diktē viņam savus noteikumus. Bet mums ir principiāli būtiskas tieši šādas tautas likteņa nevarīgā lēmēja un brutālā, aprobežotā iebrucējspēka attieksmes. Tā izceļas Antiņa ceļš. To viņš noiet līdz galam.

Izrādes finālā cilvēki paliek caurvējā, krustcelēs, nezinot, kas ar viņiem notiks un uz ko var paļauties. Varbūt uz kaut kādu augstāku pasaules kārtību, Dievu, ticību? Varbūt tauta ir pelnījusi, ka pie tās atjāj zirgs? Mēs gribējām uzsvērt, ka nekas nav beidzies. Un izrādījās, ka dzīvē viss izvēršas vēl daudz briesmīgāk...

Man ir gandarījums par Jāni Paukštello Antiņa lomā. Helmutam Kalniņam iznāca mazāk mēģināt, bet viņš vienmēr bija klāt un pamazām ļoti labi iegājis izrādē.

Kā jūs izjūtat laika iedarbību uz sevi?

Tragiskākais ir tas, ka sabiedrībā valda džungļu likumi, varmācība, brutalitāte. Patiesība zaudē nozīmi, jo: ja gribētu uzņemt sevī visas grāmatu, pasaules kultūras patiesības un vadīties pēc tām, nevarētu dzīvot, būtu jāsasūk prātā. Šajā atmodas laikā mēs jau esam tik daudz pateikuši, ka vairs nav, ko teikt; šis cikls sevi ir izsmēlis. Es ļoti saasināti uztveru runas par

brīvību. Domāju, ka pēc pēdējiem notikumiem mēs daudzi sapratām: kaut vai nabadzība un reņģu galvas, tikai neizmainīt, neatdot šo brīvību!

Es nesaku, ka kādu uzvedumu nevar uztaisīt tāpēc vien, ka nav tā vai vēl šitā... Tā ir mākslinieka daļa: cilvēks basām kājām kaut kur iet ar pindzeli rokā un mālē. Ir jābūt privātai vajadzībai izteikties. Un visvairāk es baidos par to, ka zūd mākslinieku trakums, neapreķinātība. Pēc tam vairs nebūs, uz ko cerēt.

Esmu sapratis, ka Amerikā pārsvarā ir izrāde-pasākums, kam aktieris pilnīgi mobilizējas un atdodas līdz galam. Tur viss balstās uz profesionālu perfekciju, virtuozitāti, tur būtu grūti adaptēties cilvēkam ar mūsu problēmām. Mēs esam pieraduši pie mūsu lielajiem teātra organismiem, lielajām mājām, kur process it kā nedrīkst nomirt — pat mironim iemontēs iekšā mehānismu. Uzskatu, ka jebkura teātra trupa var attīstīties tikai zināmus gadus, tad tai jāizjūk un jāatdzimst citās attiecībās.

Par kritiku. Gudrs kritiķis, manuprāt, nedrīkst attiekties pret iestudējumu, kas viņam nepatīk, kā pret apzinātu ļaunprātību. Jo tie cilvēki, kuri to veidojuši, taču gāja tukšā vietā un darija. Teātris šajā ziņā ir ļoti neaizsargāts, bet kritiķis — neapspriežams. Mani sarūgtina tas, ka pārāk daudzi tagad met ar akmeni uz Arnolda Liniņa pusi, redz tikai slikto, aizmirsdami, ka viņa audzēkņi ir tie, kas šobrid «nes» Dailes teātra repertuāru. Mākslā ir jāiet vienam, vientuļam, kopā tikai ar tiem cilvēkiem, kuri tevi saprot. Es neticu asociācijām, apvienībām, konferencēm. Nedrīkst ļauties pārlieku lielām ietekmēm.

Kādi ir jūsu galvenie metodiskie principi?

Cenšos katrā materiālā izvilkt caurviju darbību, precīzi virzīties no notikuma uz notikumu, lai varētu atrisināt darbībā lielo notikumu, lai atklātu apstākļu daudzveidību. Tālāk jau seko montēšana, stilizēšana, loģikas, pat absurda loģikas analīze. Tā jāliek lietā strupceļa situācijā. Visu laiku jāpatur prātā kopējais redzējums, turklāt manai versijai jābūt tendenciozai, nostājoties vienā vai otrā pusē. Uzstādot skatu, man patīk, ja aktieri paši atrod dažādus apstākļus, ja kopīgi izdodas uzminēt, atrast to dzinēju, kas skatu vērš dzīvu. Visu laiku jābūt iekšā notikumā, spraigumā, tādēļ arī cenšos to ritmizēt. Pats sarežģītākais — atrast stilu, attaisnot to vai citu notikumu kādā īpatnējā stilā, atklāt īsto stilizācijas, deformācijas pakāpi.

Vai izjūtat atbildību par jūsu uzvedumos nodarbinātajiem aktieriem?

Es ļoti pārdzīvoju, ja aktieriem manā iestudējumā kaut kas neizdodas. Nomāc izjūta, ka esmu viņiem kaut ko sabojājis,

atņēmis laiku, ka uztiepju sevi un viņiem diemžēl jāmokās manā vadībā. Ja kaut kas izdodas, tad aktieri atplaukst arī dzīvē. Bet lielākoties tas ir smagi. Piemēram, iestudējot M. Ziverta «Kaļostro Vilcē», es vēl nebiju paspējis atbrīvoties no «Zelta zirga» radītā saspringuma. «Kaļostro» bija ekstremālos apstākļos radīts darbs, kurā stilistiski daudz ko nevarēju atrisināt, un rezultāts neatbilst tajā ieguldītajam enerģijas daudzumam. Es mēģinu to uzvert mierīgi, izanalizējot, ko un kā nevajadzēja darīt.

Kas jums ir teātris? Patvērums, mierinājums, izziņas forma...

Iestudējot es no sevis izdzīvoju ārā to, kas manī sakrājies — apziņā, zemapziņā, sajūtās. Tā ir atbrīvošanās no domām, teorijām, kas tevi moka, un tu meklē kādu modeli, kā tās izteikt. Varbūt tā ir zināma pašterapija, grēksūdze, enerģijas atbrīvošana? Vēlme, lai kāds atsauca? Neapšaubāmi tas ir mūsu dzīves veids, profesija, jo neko citu taču mēs neprotam. Es nesūdzos par profesionālo iesaisti nabadzību ikdienā, jo uzskatu, ka cilvēks, ja vien grib, visdažādākajā veidā var gūt impulsus darbībai. Protams, tas nav normāli, ka mēs neredzam to, par ko runā un priecājas Eiropa, ka mēs nevaram regulāri aizbraukt, piemēram, uz BITEF festivālu.

Kāda ir jūsu attieksme pret runām par režijas krīzi?

Vajadzētu būt tā, ka, aizgājis uz kāda cita teātra izrādi, es saņemtu impulsu, kas man liktu apbrīnot, kā režisors to izdarījis. Bet lielākoties (protams, ir izņēmumi) nekas nepārsteidz, arī alternatīvajiem režisoriem grūti atrast citu pagriezienu. Šķiet, ka neko būtisku nezaudēšu, ja neredzēšu to vai citu izrādi. Varbūt cēlonis ir visu profesionālo komponentu atpalicībā no augstākās klases līmeņa, jo tas taču vienīgais spēj nodrošināt īstu veiksmi? Šis kopējais apšaubāmais līmenis stipri bremzē mūsu iespējas, ir daudz materiāla, kam nevar piekerties tā sarežģītības dēļ. Bet cik tad vispār pasaulē ir šo krīzes neskarto režisoru?

Sobrīd es esmu apmulsis un mokošs, jo nevaru saprast, kas īsti cilvēkiem nepieciešams. Es tikai zinu, ko gribu teikt. Un prāts man galīgi nenesas uz izklaidēšanos, jo gaismu redzu tieši caur traģiku, traģisko, un tas man dod enerģiju. Tūlīt sāksu strādāt pie A. Strindberga «Jūlijas jaunkundzes», varbūt arī pie Z. Marsāna ironiskās lugas par Parīzes teatru vidi.

Artūrs Dimīters man reiz teica, kad biju krietni sanervozējies, ka režisoram ir jābūt ar karstu sirdi, bet vēsu galvu, lai spētu savu ideju «vēsi izlikt». Pie tā arī cenšos turēties.

Ar Arni Ozolu sarunājās Guna Zeltiņa

Viesturs Avots

«ES DZIVOJU LOKOS NENOVISTOSOS...»

Ligita Dēvica — aktrise, daudzveidīgu lomu talantīga interprete. Valmieras teātra primadonna. Noslēpumaina sieviete, kas, šķiet, vēl tikai gaida savas dvēseles atminējumu — gan uz skatuves, gan arī... dzīvē. Ligitas Dēvicas personība man asociējas ar Veronikas Strēlertes dzejas rindām:

«Es rūgtumu dzeru
Un liksma spīdu.
Es aizeju viena
Un tālāk ritu,
Sviež manī ik diena
Mirdzumu citu.»

Savās pārdomās par aktrisi dalījās Nacionālā teātra galvenais režisors Oļģerts Kroders, kura radošā dzīve kādreiz bija cieši saistīta ar Ligitu Dēvicu.

Oļģerts Kroders: «Latvijas daudzo skatuves mākslinieču vidū ir divas aktrises, kuru būtību ir grūti formulēt vārdos. Tā ir Indra Briķe un Ligita Dēvica. Atzišos — Ligitā es biju samīlējies...

Manas pirmās atmiņas par Ligitu Dēvicu saistās ar Liepāju. (Ligita ir liepājniece, un vēl šodien man dažkārt pārmet, ka savulaik nepieņemu viņu darbā Liepājas teātrī. Taču teātra galvenais režisors tolaik bija Nikolajs Mūrnieks.) Pamanīju kafējnīcā starp dažām citām jaunkundzēm ienākam jaunu meiteni ar lielu cepuri galvā. Pasminēju: ko tas skuķis tēlo augstākās sabiedrības dāmu? Mazliet vēlāk uzzināju, ka viņa ļoti grib kļūt par aktrisi un mācās Baltijas flotes teātra studijā. Redzēju Ligitu kādā krievu izrādē, kur jaunā censone spēlēja kalponi ar vienu viņai atvēlētu teikumu. Baltijas flotes teātra studiju Ligita

absolvēja, kaut gan šaubos, vai ieguvums bija liels. Tad es aizbraucu uz Maskavu mācīties.

Pēc atgriešanās Latvijā sāku strādāt Valmieras teātri. Brīnumainā kārtā īsi pirms manis tur bija ieradusies Ligita Dēvica un teikusi teātra direktoram Kagainim: «Labdien! Es gribu spēlēt teātri!» Ar sievišķīgo pievilcību un noteiktību jaunā aktrise Kagaini bija tā samulsinājusi, ka direktors viņu pieņēma teātri par aktrisi. Jāteic, ka agrā jaunībā Ligita bija tikpat šarmanta kā tagad. Mūsu iepazīšanās notika kādā aktieru saietā ar tolaik neizbēgamo alkohola lietošanu. Jau pirmajā tikšanās reizē viņa mani savaldzināja. Diemžēl mūsu radošajām attiecībām tas nāca tikai par sliktu, jo viss, ko aktrise darīja uz skatuves, man likās labāks, nekā bija patiesībā. Kā režisors es viņai būtu varējis sniegt daudz vairāk. Jāpiebilst, ka savos aktrises darba pirmajos gados Ligita spēlēja titullomu tādā izrādē kā V. Saulskalna «Māras Silenieces dienasgrāmata», kas lauku cilvēkos guva milzīgu popularitāti un jūtami uzlaboja Valmieras teātra finansiālo stāvokli.»

Jā, Māru Silenieci es atceros no savas bērnības. Atceros tveicīgo vasaras vakaru Kurzemē, to, kā vecmāte posa mani un sevi svinīgajam gājienam uz klubu, bālgani zilo programmu ar Ligitas Dēvices foto uz vāka un aizturēto elpu, ar kādu skatītāji sekoja izrādei. Atceros arī Ligitas nīpro darbošanos. Nebija, nebija «Mārā Sileniecē» ne lielu ideju, ne māksliniecisku izsmalcinājumu, ne dziļu kaislību. Bet tolaik tādi atdevīgi nospēlēti sadzīves skati sniedza garīgu spirdzinājumu, pēc kura lauku cilvēkiem bija vieglāk doties siena plaušanas, biešu ravēšanas un citu nebeidzamo darbu gaitās.

O. Kroders: «Viens no pirmajiem mūsu kopdarbiem bija I. Indrānes «Sudraba avota» inscenējums. Diemžēl nekas tur neizdevās...»

Kritiķi par Ligitas Dēvices tēloto Edi «Sudraba avotā» bija pretējās domās. Vismaz «Latviešu padomju teātra vēstures» otrajā sējumā varam lasīt par «romantisma un aprautas lietišķības savienojumu», kas uzvedumam piešķīra savdabīgu skanējumu, «lika ieraudzīt pret sevi un dzīvi prasīgus varoņus, kā, piemēram, L. Dēvices Edi, kas, it kā Daugavas zaļajos krastos pakāpusies, uzgavilēja skatītāju zālei: «Esi sveicināts, tu, cilvēk, kas šodien piedzimsti!»»

O. Kroders: «Manās režijās Ligita spēlēja diezgan daudz. Varu nosaukt I. Gončarova «Kāda jauna cilvēka dzīves stāstu», M. Gorkija «Zikovus», Z. Skujiņa «Brunču medības». Diemžēl mēģinājumos es savām intīmajām jūtām pret aktrisi centos rast paralēles ar lugā atainoto situāciju. Turklāt vēl uz skatuves pūlēs izvi-

lināt no Ligitas tādas emocijas, kādu viņai pret mani nebija. Nereti es aktrisei galīgi sajaucu galvu. Ar laiku mana lielā mīlestība izplēnēja, mūsu attiecības normalizējās, un patiesi radošā sadarbība tapa vairākas interesantas lomas — Katrīna Dmitrijevna A. Tolstoja «Sāpju ceļos», Maša A. Čehova «Trīs māsās», karaliene Gertrūde V. Sekspīra «Hamletā».

Pavla («Zikovi»), Gertrūde («Hamlets»), Jūlija Tafajeva («Kāda jauna cilvēka dzīves stāsts») saistīja gan ar skulpturālu ārējo veidolu, gan ar psiholoģisku dziļumu. Katrīna Dmitrijevna bija īsts aktiermākslas paraugs. Vecās, aristokrātiskās krievu inteliģences pārstāve, kas ierauta asiņainās revolūcijas un Pilsoņu kara mūļos. Spēcīgs, viengabalains raksturs, ko «jaunā pasaule» gan drupina, bet nespēj iznīcināt Katrīnas godprātību un garīgo smalkumu.

Savukārt A. Čehova Mašu aktrise veidoja it kā pasteltoņos. Nepretenciozā forma, ārēji atturīgais tēlojums slēpa dziļu smeldzi pēc īstas dzīves, vēlēšanos izrauties no ikdienas ritējuma. Kā transā Maša atkārtoja: «Pie teiksmu jūras ozols šalc,» — arvien vairāk aptverdama, ka sapņi paliks tikai sapņi.

Pēc O. Krodera aiziešanas no Valmieras teātra Līgita Dēvica daudzas nozīmīgas lomas sagatavoja Māras Ķimeles iestudējumos.

O. Kroders: «Māra Ķimele un Līgita Dēvica ir divas talantīgas, spilgtas un spēcīgas, jā, arī egocentriskas personības. Tieši šo personību mijiedarbība, sintēze radīja tādus iestudējumus kā S. Moema «Lietus», D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij», A. Volodina «Pieci vakari», kuros Līgita spēlēja galvenās sieviešu lomas.»

Viens no aktrises pirmajiem veiksmīgajiem darbiem M. Ķimeles režijā bija koncentrācijas nometnes uzraudze Līza Z. Posmišas «Pasažierē». Daudzšķautņains raksturs. Savai antivaroņei aktrise piešķīra gan sievišķīgu jūtīgumu, pat maigumu, gan nelokāmu paštaisnumu. Līzas vainas sākums sakņojas glēvulībā, tiecībā pēc komfortablas dzīves par katru cenu, kas lika melot pašai sev un akli ļauties notikumu plūsmai, pieņemot nacionālsociālisma brutalitāti un varas piedāvātās iespējas. Taču tas nedeve nekādas tiesības izvairīties no atbildības — to ar savu tēlojumu apliecināja aktrise. Līzas tēls bija ietverts noslīpētā, gandrīz dokumentāli precīzā formā. Pārsteidza Līzas tēla vizuālā līdzība ar kara laikā izdotajos vācu žurnālos redzamajām nacistēm. Stalta stāja, nevainojama frizūra un formastērps, skatienā akla pienākuma apziņa un fanātiska gatavība izpildīt jebkuru pavēli.

Laika ritumā atveidotajās lomās M. Ķimeles režijā izkristalizējās Ligitas Dēvicas lielā tēma. Sievietes vientulība, atsvešinātība no apkārtējās pasaules, atstumtības traģēdija. Potenciāli

bagāta cilvēka ilgas pēc mīlestības, laimes, vienkārši cilvēciskas dzīves un nespēja šīs alkas piepildīt, nespēja realizēt savu personību. Tas psiholoģiski sasprindzinātais stāvoklis, kad, Veronikas Strēlertes vārdiem runājot:

«Bēg baigi laiks, top sveša tuva seja,
Līst vientulība, līst ar tumšu šalkšanu.»

Un arī suverēnas personības nevēlēšanās mīlestības, tuvības dēļ piekāpties, zaudēt kaut daļu no savas neatkarības.

Sadzīviski uzrakstītajā P. Putniņa «Pusdūšā» aktrise atainoja Spodras dramatisko dzīves stāstu. Vienmēr norūpējusies par māsām un tēvu, allaž noslogoja, bet gadi aiziet, pašai savas dzīves nav. Un nu liktenis iepazīšanās birojā viņai liek satikt glēvo, izlutināto Mundi (Jānis Zariņš). Spodrai piemita gan ilgas pēc tuvības ar otru cilvēku, alkas izrauties no ģimenes, kur viņu uzskata par bezmaksas kalponi, gan sauss, racionāls skatiens uz dzīvi, bailes no mīlestības.

Raiņa «Pūt, vējiņi!» Ligita Dēvica tēloja Ortu. Dažādos «Pūt, vējiņi!» iestudējumos Ortu nereti nācies redzēt kā mīlu, darba nastas saliektu, maķenīt gaudenu lauku mammīti. Ligitas Dēvicas Orta bija vēl stalta, skaudra un darbīga lauku sieva ar stingru raksturu un bagātu dzīves pieredzi. Viņa uzaudzinājusi Baibu, rūpējusies par saimniecību (ar dziļu pašcieņu Orta teica Mātei: «Tavas māsas māju kopu.»), lolodama cerību, ka reiz jau Baibai (un arī Ortai) no tā kaut kas tiks. Ar asu prātu apveltītā Orta aptver, ka Uldis ir Baibas vienīgā iespēja izkļūt no pelnrušķītes stāvokļa, tāpēc dara visu, lai Uldis Baibu apprecētu. Taču, kad spēle zaudēta, Orta prot arī pasaulē aiziet.

Par vienu no augstākajām Ligitas Dēvicas daiļrades virsotnēm kļuva māsa Rečida D. Vosermana lugas «Kur dzeģuze ligzdu vij» inscenējumā. Sajā izrādē aktrise daudz improvizēja, laika gaitā tēlu pilnveidoja un sniedza filigrāni nostrādātu, neparasti daudzpusīgu sievietes raksturu, paceldamās līdz dziļā traģisma atklāsmei. Māsu Rečidu var interpretēt dažādi — kā apzinīgu, čaklu un pedantisku vecmeitu, kam vairāk par visu rūp nevainojama kārtība un disciplīna viņas vadītajā psihiatriskās slimnīcas nodaļā. Šis kārtības uzturēšanai viņa gatava izmantot visbrutālākās metodes. (Tādu Rečidu redzējam amerikāņu filmā.) Var interpretēt kā varmācīgu sadisti, kas izklaidējas, mokot viņas varā nodotos pacientus — vīriešus, un tādējādi veldzē savu seksuālo kompleksu saēsto dvēseli. Aktrise savā tēlojumā akcentēja arī šīs nianšes. Tomēr Rečidas lomas galvenā dominante bija dziļas vientulības atklāsmē un mūžīgā cīņā starp sievišķo un vīrišķo, kas tika realizēta psiholoģiski smalkā un precīzā saspēlē ar

Aigara Vilima Makmērfiju. Psihologiski intensīva mijiedarbība, «pievilkšanās» un «atgrūšanās» sākās jau ar pirmajiem Rečidas un Makmērfija tikšanās mirkļiem. Līgītas Dēvicas Rečidā daudzveidīgi sadzīvoja koķetērija, ilgas pēc «ista», brutāla virieša, ko viņa jūta ar sievietes intuīciju, un bailes zaudēt varu pār nodaļu, naidis pret spēcīgu personību. Tīri azartiska vēlēšanās to uzvarēt, pakļaut, pat iznīcināt. Rečidas dvēselē neatšķetināmā kamolā bija savijusies seksuāla iekāre, mīlas alkas, naidis un reizē arī cieņa pret Makmērfiju. Beidzot šajā slimību saēsto, glēvo neirastēniķu un psihopātu pūlī viens īsts vīrietis! Viņas patiesi cienīgs pretinieks. Sākās cīņa uz dzīvību vai nāvi, bagāta ar daudzām psihologiski interesantām epizodēm. «Divkaujas» laikā Rečida nepārprotami piedāvāja Makmērfijam izlīgumu. Viņi varētu dalīt gultu un valdīt pār nodaļu. Taču A. Vilima Makmērfijs nebija radis būt otrais, turklāt viņa bija pārāk daudz cilvēciņas, lai pieņemtu Rečidas noteikumus. Uzvarēja Rečida. Bet triumsfs pārvērtās par visdziļāko sakāvi un traģēdiju. Tajā mirklī, kad māsa neslēptā iekārē taustīja un glāstīja no smadzenēm «atbrīvotā» Makmērfija ķermeni, līdz aptvēra, ka viņas rokās ir tikai čaula, nožēlojama marionete, — dziļš izmisums un garīga sabrukuma priekšnojautas pavīdēja Līgītas Dēvicas Rečidas skatienā.

Līgītu Dēvīcu var saukt, iespējams, arhaiskajā, tomēr būtiskajā vārdā «teātra primadonna». Maksliniece ir spēlējusi galvenās varones kā Olgērtu Krodera, tā Māras Ķimeles iestudējumos. Tāpat viņa atveidojusi centrālos sieviešu tēlus Valentīna Maculēviča režijās, piemēram, Raņevsku A. Čehova «Ķiršu dārzā», Maiju Raiņu lugā «Mīla stiprāka par nāvi», Merilīnu P. Milera «Atvadu izrādē», Roplainieti R. Blaumaņa «Pazudušajā dēlā» u. c.

Vientulības un nepiepildītas dzīves traģisms caurstrāvoja Raņevsku «Ķiršu dārzā». Vēl valdzinoša «jūgendstila» sieviete ar bagātu dvēseli, bet vientulības un narkotiku saēstiem nerviem. Aktrises tēlojums bija sensibls, drudžaini trauksmais, ar it kā impresionistiskiem triepieniem. Raņevska vibrēja pretrunās. Ilgās pēc mājām, miera un patvēruma slimajai dvēselei un baudās nogurušajai miesai, alkās pēc Parizes, kur gaidīja izpriecās, ciniskās vēlmēs pagrēkot tepat — «ķiršu dārzā». Ar neslēptu iekāri Raņevska sacīja jaunajam studentam: «Jūsu gados jums nav mīļākās!» Tā bija «Dievu mīkresļa» noskaņa, kurā dzīvoja Raņevska. Veltīgi aizejošās dzīves apjēgsme un nostalgija pēc citas — labākas — dzīves viņu nomocīja, tāpēc Raņevska par katru cenu pūlējās aizmirsties. Baigs un emocionāli satriecošs bija viesību skats, kad Raņevska, kokaīnu sašņaukusies,

aizelsdamās griezās trakā dejā, brīžiem atgādinādama piedzērušos staiguli.

Ar ārēji atturīgiem, pat skopiem izteiksmes līdzekļiem, bet pārliecinoši nospēlēja loma Ligitas Dēvas radošajā biogrāfijā bija Raiņa Maija. Ar bagātu izjūtu pasauli apveltītā Maija ir ieslēgta vientulības lokā... no bērnības. Raupjajā, trulajā ikdienā viņas savdabīgo, noslēpumaino dvēseli neviens pat nepūlas saprast. Vismazāk līgavainis dārznieks Heils. Un tad ierodas Jakubovskis, ko tēloja Jānis Dauksts. Abu aktieru sniegumā bija skatāma sievišķā un vīrišķā cīņa. Arvien vairāk pretrunu savijās Maijas dvēselē — kaislība pret Jakubovski, alkas pēc patiesām jūtām un arī sievietes neaizsargātība, bailes no jaunā izjūtām. Kaislību skurbuma apmāta, ar divu fatalismu Maija gāja pretī savai bojāejai.

Pajautāju Oļģertam Kroderam, kas, viņaprāt, aktrīsē laika gaitā mainījies.

O. Kroders: «Manuprāt, Ligita nav daudz mainījusies. Viņa nepieder pie tām aktrīsēm, kas sava radošā darba laikā pārvēršas. Protams, ir pilnveidojusies aktrises meistarība, Ligita Dēva tagad ir augsta limeņa profesionāle. Es uzskatu, ka ir divu tipu aktrises. Pirmais tips visu mūžu spēlē sevi, tā teikt, dotajos apstākļos jeb dramaturģiskajā materiālā. Un ir tāda tipa aktrises, kas rada daudzveidīgus tēlus, tajos pārtopot un liesmai līdzīgi sadegot. Ligita pieder pie pirmā tipa aktrīsēm. Un šā tipa aktrīsēm jābūt ne vien talantīgām, bet ar sevišķi bagātu iekšējo pasauli apveltītām. Pretējā gadījumā sevi var ātri izsmelt un skatītājiem apnikt. Ligitai ir šī bagātā dzelmainā dvēsele, kas kopā ar talantu un meistarību palīdz viņai darboties mākslā.

Jāteic, ka Ligita Dēva ir intuīcijas aktrise. Tomēr lomas radīšanai viņai ir nepieciešama absolūta skaidrība. Ja aktrisei pietrūkst režisora noteiktas ieceres, mērķtiecīga atbalsta un kontroles, tad viņas radošā darbība it kā apsīkst, dažkārt to varam redzēt pēdējo gadu iestudējumos.»

Par Ligitas Dēvas pēdējo gadu lomām domas var dalities. Merilinā («Atvadu izrādē») dominēja nostrādāta tēla ārējā forma, vokālās dotības, taču lomas būtība, manuprāt, palika neatšifrēta. Sulīgas raksturlomas bija Zeņa (O. Antona «Kūts lirikā»), Sāra (E. Eikborna «Kopdzīvošanā jeb Normena uzvarās»). Komisko raksturu groteskā būtībā slēpās atsvešinātības radītais posts, pat noplukušās sievietes, sajutušas kaut mazliet cilvēcības, it kā uzplauka.

Aktrises pēdējo lielo lomu vidū bija Roplainiete R. Blaumaņa «Pazudušajā dēlā». Roplainiete un Krustiņš (Ģirts Ķesteris).



Ligita Dēvica

Mātes un dēla attiecību tragēdija. Dziļā vianaldzība, apātija un samierināšanās ar likteni bija pārņēmusi Roplainieti. Viņa neticēja Krustiņam. Neredzēja dēlā neko labu un līdz ar to bija dēlu nodevusi. Krustiņš to juta, un atsvešināības siena auga augumā. Kad tas bija noticis? Kāpēc? Domājot par māju, mantu, dvēseles labsajūtu? Tā vai citādi, taču bija palikušas tikai frāzes, ko Roplainiete apnicīgā balsī bārstīja, tiekoties ar dēlu, — par to, ka vajag laboties. Nodevības kulminācija bija Roplainietes lāsts, kas grūda Krustiņu pretī bojāejai. Tāda bija režisora V. Maculēviča iecere, ko aktrise realizēja precīzi un spilgti.

Marē kundze (A. Zerī «Sestais stāvs» A. Jaunušana režijā) bija veidota kā ārēji komisks raksturs. Parīzes namsaimniece, kuras devīze: «Dievs pār visiem, katrs par sevi.» Racionāla sieviete, kuru interesē sīkas mīlas dēciņas un īres iekasēšana. Taču

Marē kundzes sirds dziļumos slēpās labestība un spēja just līdzīrnīeku nedienām. Tikai pašas dzīve nebija padevusies. Aktrises risinātajai vientulības tēmai šoreiz tika piešķirts rūgtens aromāts — kā vēlām rudens ziedam.

Teātris, lomas, skatītāju atsaucība... Ligita Dēvica pašlaik ir Valmieras teātra vadošā aktrise. Olģertam Kroderam pavai- cāju, ko, viņaprāt, Ligitai savā dzīvē nav izdevies piepildīt.

O. Kroders: «Es domāju, ka teātrī Ligitai ir izdevies daudz padarīt. Kā katrai māksliniecei (un jo sevišķi ceļojošā teātra aktrisei) Ligitai palicis kaut kas nenasniegts personiskajā dzīvē. Taču viņai ir dēls Niks. Latviešu kinematogrāfijai gan nav piedodams tas, ka tā Ligitu Dēvici ir maz izmantojusi. Ligita Dēvica dzīvē ir sasniegusi pašu galveno — viņa ir laba aktrise. Gribētu aktrisei vēlēt vēl daudzveidīgāku repertuāru.»

Varu šiem Olģerta Krodera vārdiem pievienoties. Droši vien aktrisei ir palikuši nepiepildīti sapņi. Taču radošu personību tie var iedvesmot darbam. Kā saka R. M. Rilke:

«Es dzīvoju lokos nenovīstošos,
kas pāri pār lietām top.
Es varbūt to pēdējo nepiepildīšu,
bet mēģināt gribu to.»

SPELE STARP DIVĀM NĀVEM

- Es tev ticu.
- Lūk! Viens vienīgs vārds, un viss iemirdzas, un viss kļūst vienkāršs... Ticēt... un viss eksistē!
- Un arī mēs!
- Un kripatiņa no mūsu sapņa... un kripatiņa no mūsu dzīves!

I. Zamiaka «Hamilkāra kungs»

Aktieris, aktiera darbs... Kāds tas ir — jūsuprāt?

Grūts. Aktiera profesija ir visgrūtākā. Varbūt nākamā aiz ārsa. Aktieris ir dzīvs. Aktieris ir dzīva dvēsele un miesa. Teātris — tā ir izrādīšanas māksla. Lielu aktieri? Cilvēki ar vajībām, kompleksiem, ar nepilnvērtības izjūtu. Cilvēki ar jūtīgām dvēselēm. Dzīvē tu esi vājš, bezspēcīgs, bet uz skatuves — otrādi. Teātris — tas ir patvērums. Taču bistams patvērums! Patvērums, kur var sevi pilnveidot, bet var arī zaudēt — kā jebkurā mākslā. Cik tu izdarīsi, tik arī būs. Viss atkarīgs no aktiera paša. Nevienš tev nepalīdzēs, jādara pašam. Tādēļ aktierim ir jābūt cilvēkam ar stipriem nerviem. Protams, vajadzīgs atbalsts, atspēršanās punkts. Citādi draud sadegšana.

Latviešiem ir daudz labu aktieru. Latviešu aktieriem ir «fi-lings», viņiem ir ko teikt. Ja mūsu aktieriem būtu iespēja brīvi strādāt pasaulē, viņi nenogrimtu. Apskaužu latviešu baletdejo-tājus, dziedātājus, mūziķus, kuru mākslai nav valodas barjeras.

Mūsu sarunas brīdī jūsu jaunākā loma teātrī ir Džeiks Š. Se-parda lugā «Prāta meli» K. Auškāpa un J. Strengas režijā. Ar ko šī loma ir iezīmīga citu — iepriekšspēlēto — vidū?

Grūtākā. Tā deva iespēju izlādēties, nospēlēt visas manas ne-izspēlētās lomas. Taču man pietrūka režisora. Es jautāju: «Kāpēc jādara tā?» — bet pamatotu atbildi saņēmu reti. Tāpēc vienā

izrādē es kādu norisi spēlēju tā, otrā — citādi. Varbūt arī pārspēlēju. Kolēģi saka: «Ko tu plosies...» Jūtu, ka citādi nevaru. Nevienu izrādi nevaru nospēlēt bez enerģijas un temperamenta.

Režisors man ļāva izvēlēties starp Frenkiju un Džeiku. Frenkija lomā es būtu varējis sevi valdīt, bet man vajag vairāk. Saprotu, ka spēlēt ar kailiem nerviem kļūst īpaši grūti. Bet nevar ar prātu vien arī. Mums māca, ka nevajag pilnīgi ielist tēlā. Es tā nevaru. Istu lomu nevar spēlēt atsvešināti.

Man «Prāta meli» ir pilnveidošanās. Iizrāde sagādā iespēju atdot lieko enerģiju. Ir ļoti grūti sākt pie atvērta priekškara. Tikai otrajā ainā es atjēdzos. Pēc trīs cēlieniem beidzot saprotu, kā jāspēlē. Tā ir neprofesionalitāte. Bauda ir strādāt kopā ar Viņu Artmani. Viņa var iesākt izrādi. Viņa ir īsts profesionālis. Es vai nu nesagatavojos, vai pārgatavojos. Man jāpiespiež sevi visu darīt pakāpeniski, ilgi un dziļi.

Katrs cilvēks ir egoists. Grib, lai viņam tiktu izteikta atzinība, lai būtu viss, ko viņš vēlas. Es gribu ļoti, ļoti daudz. Man visa kā ir par maz — draugu, skolotāju. Visu dzīvi es meklēju skolotāju. Man tā ļoti pietrūkst. Visi cilvēki ir bezspēcīgi un meklē sev skolotāju. Bet varbūt skolotājs esi tu pats? Austrumniekiem pirmais noteikums dzīvē ir — valdi sevi. Viss ir tevī pašā. Es vēl esmu bezspēcīgs. Vēl neesmu sasniedzis to pakāpi, kad varētu valdīt sevi.

«Mūžības skartajos» un «Cetrās dienās jūnijā» rīcīnātas mūsu tautas vēstures likteņtēmas. Ko jums dod piedalīšanās šajās izrādēs?

Daudz draugu. Naktī pēc «Mūžības skarto» pirmizrādes man zvanīja skatītāji, teica paldies, un es dzirdēju — viņi raud. Man šis uzvedums ļoti, ļoti patika. Un patik vēl joprojām, kaut arī šobrīd tas ir jau noņemts no repertuāra. Manuprāt, «Mūžības skartie» ir mūsu teātra galvenā režisora Kārļa Auškāpa labākais iestudējums.

R. Staprāna «Cetrās dienas jūnijā» piepildīja manu aktiera sapni. Mēs pie šā uzveduma daudz strādājām, domājām — kur, kā, ko likt. Un to arī jūt. Iet laiks, bet izrāde nemainās. Protams, liela nozīme ir tam, ka mēs to uzvedam Pilī. Bija divi varianti: pirmais — spēlēt Pils lielajā Baltajā zālē, un otrs, ko piedāvāja galvenais režisors, — spēlēt teātrī. Taču palika izjūta, ka ir vēl kāds trešais. Šis trešais bija — Ulmaņa kabinets. Jau pirmajā dienā, kad mēs tur iegājām, aizvērām durvis un atradāmies puskrēslā... Apkārt bija tāda atmosfēra... Sēdējām, domājām un visi bijām vienisprātis, ka te ir tā īstā aura. Mēs sapratām — jāspēlē šeit. Pirmajās izrādēs mums bira asaras, nevajadzēja neko

spēlēt, atlika tikai sevi atvērt. Ļoti uztraucāties. Šī izrāde visiem, visiem ir sirdslieta. Redziet, kā situācija mainās. 1990. gada maijā mēs spēlējām, kad salutēja armija. Šāvienu troksnis atskanēja tieši izrādes finālā. Tas atstāja šokējošu iespaidu. Vasarā Dziesmu svētku emociju laikā izrāde it kā noplaka. Es tomēr domāju, ka latviešiem šī izrāde būs mūžīga.

Teātris materiāli ir ieinteresēts sapulcināt pēc iespējas vairāk skatītāju, bet diemžēl Ulmaņa kabinets ir neliels. Taču mēs nepiekāpsimies un nepāriesim uz Dailes teātra telpām. Kaut gan galavārdu mākslas lietās pie mums vēl joprojām saka administrācija. Un ar «Cetrām dienām jūnijā» var pelnīt. Pats teātris gan uzvedumā ir ieguldījis minimālus līdzekļus. Turpretī mēs šo izrādi gribējām uztaisīt ideāli — savākt visus Ulmaņa priekšmetus. Mums neviens nepalīdzēja. Teātris iedeva tikai vecos prožektorus, ar kuriem neko nevar izdarīt. Sis ir jautājums par mākslu un kompromisu. Es negribu, lai notiktu tā, ka mēs ar šo izrādi pelnītu naudu.

Pēc vienas no «Cetras dienas jūnijā» izrādēm man pienāca vēstule. Šī vēstule mani radija to pašu savīļojošo izjūtu, kāda bija sākumā, kad veidojām izrādi. «Labvakar, Rihard, mans krusttēvs Miervaldi Lūkin bez mundiera! Ceru, ka Jūs mani atvainosit un sapratīsiet. Mums vienam otru nebija lemts redzēt. Tomēr viņa tēls, tāpat kā mamma, man dzīvē ir uz pasaules. Man pat nav vairs nevienas krusttēva fotogrāfijas. Mamma visas nodedzināja, lai aiz mums nekas nepaliktu. Viņa saprata, ka mums noteikti būs brīvais ceļojums uz Sibīriju. Tomēr tā tas nebija. Es visus šos dvēseli un garu noplicinošos gadus esmu glabājusi sāpi par krusttēva necilvēcīgo nāvi. Rihard, viņš nebija tikai nošauts, kā tas ir dokumentos rakstīts. Artūrs Lūkins, otrs mans brālēns, bija piekļuvis 1940. gada jūlijā noslepkavotajiem un krusttēvu pazinis tikai pēc vienas dzimumzīmītes...» Un tagad nāk tā šokējošā daļa, ko es nemaz nezināju: «To viņš pastāstīja mammai, kad brauca prom uz Vāciju. Krusttēva galvā bija sadzītas naglas, acis bija izdurtas, mēle izgriezta, rokas līdz elkoņiem novāritas. Tādus skatus var redzēt tikai grāmatā «Baigais gads». Toreiz mēs pazinām tikai balta krusta vietu.» Jā, tā ir tā vieta, kur tagad ir viens balts krusts. Tur apakšā guļ apmēram divsimt latviešu vīrsnieku.

Lūkina loma ietekmēja arī manu personisko dzīvi. Ko viņš man deva? — Ļoti daudz.

Jūsu atveidotais tēls A. Ostrovska lugā «Ienesīga vieta» ir epizodisks, taču iestudējumā tas kļuvis gandrīz par galveno. Kā loma tapa? Cik liela šā tēla tapšanā ir jūsu fantāzijas daļa un cik — režisora?



Lugā tieši tāda tēla nemaz nav. Ir trīs dažādi kalpi. Arnis Ozols gribēja, lai es spēļu visas trīs šīs lomas. Man, protams, gribējās būt visu laiku uz skatuves. Mēs izdomājām, ka es būšu vecene, sēdēšu zem trepēm, pīpēšu un spēlēšu akordeonu. Es pat sāku mācīties spēlēt. Taču iestudējums bija ātri jānodod. Un tā izrādē es spēļu ģitāru, ko jau iepriekš mācēju, un dziedu pašizdomātas dziesmas. Režisors man ļāva darīt visu, ko es gribu.

«Ienesīga vieta» bija pavērsiens. Sai lomā ielikts daudz enerģijas. Laika gaitā režisors sāka man aizrādīt, ka es darbojoties pārāk aktīvi. Radās pārpratumi, nesaskaņas. Līdz šim biju domājis, ka Arnis Ozols ir vienīgais režisors, ar kuru varēšu sastrādāties. Diemžēl iznāca pretējais. Tomēr ceru, ka mēs vēl sastrādāsimies.

Pats mīļākais Arņa Ozola iestudējums man ir «Nolemtie», pēc kura es ilgi nevarēju atjēgties. Vēl tagad man šī izrāde neiziet no sirds. Es to varētu spēlēt joprojām, kaut vai tūlit. Par šo iestudējumu mēs daudz piedomājām, strādājām pa naktīm. Tā bija prieka un laimes izrāde. «Nolemtie» kā luga ir pilnība. To nekad nevar nospēlēt līdz galam, simtprocentīgā kvalitātē. «Nolemtos» diemžēl neredzēja plašāka pasaule. Tā ir tikai mūsu administrācijas un sistēmas vaina. Pat Artūrs Dimiters savlaik izgāja no zāles ar asarām acīs. Viņš sacīja: «Diemžēl izrādi nesa-pratīs.» Bija tieši Afganistānas kara laiks. Tā bija smaga izrāde. Vairākas sievietes skrēja laukā no zāles, vairogs — naturālisma dēļ. Reizēm mēs kāvāmies pat līdz asinīm. Mūs vienoja tēma. Tas bija azarts. Ja viens aizdegās, pārējie nevarēja neaizdegties. Ar lomu sadali režisors bija precīzi trāpījis simtniekā.

«Nolemtos» televīzijas ieraksts neizdevās. Mums deva tikai divas vai trīs stundas darbam. TV iestudējumus sagatavo un raksta vairāk nekā mēnesi, un arī tad nav neviena laba uzveduma, ir tikai dažas labas vietas. Nožēlojami. Mūsu izrādes ierakstā kamera sekojusi līdzī tam, ko dara viens aktieris. Rezultātā neko nevar saprast. Tas ir neprofesionalitātes noziegums.

Esmu daudz domājis par «Nolemtajiem». Ar prātu aptvēris, kā vajadzētu dzīvot, bet realitātē viss ir citādi. Man ir sevi jābremzē, jāmacās valdīt. Izņemot konservatorijā skolotāju Lidiiju Stiebru, man blakus nav bijis cilvēka, kas varētu mani saturēt. Viņa mani mīlēja kā audzēkni, ar koku klāt stāvēja. Esmu viņai pieķēries kā otrai mammai. Viņa mani izaudzināja par aktieri, iemācīja saprast, kas ir dzīve, varbūt pat no nežēlīgās puses.

Cik daudz jums darbā pie lomas dod režisors?

Režisors — visu. Es esmu kā mazs bērns. Man vajadzīgs cilvēks, kam es varu uzticēties. Vadītājs. Tāds kā Harijam Liepiņam bija Smilģis. Viņš savāca. Kopā varēja nakti dzert un nākamajā rītā izlamāt, kāpēc mēģinājumā ieradies piedzēries. Turpretī mūs šodien var tikai izlamāt, kāpēc piedzērušies atnākam uz mēģinājumu.

Man reti kāds palīdz, jo zina — Zihmanis jau kaut kā izķepurosies. Es to ļoti pārdzīvoju. Jūtu, ka manī ir spēks, bet esmu šausmīgi haotisks. Man vajag, lai kāds palīdz. Saka: režisors esi gan tu pats, gan tavi kolēģi. «Prāta melos» mēs tiešām cits citu stutējām, palīdzējām. Taču virsvadoša roka ir nepieciešama. Ja tāds cilvēks ir, tā ir laime.

Latviešiem ir daudz labu aktieru, bet nav tādu režisoru kā lie-tuviešiem Eimunts Nekrošus, itāļiem Franko Dzefirelli, angļiem Pīters Bruks.

Vai jums teātri ir autoritātes; ja ir, tad kādas?

Jā. Eduards Pāvuls, Dina Kuple. Viņi ir patiesi, godīgi. Taču šodien viņi vairs nestrādā teātrī. Jūs domājat, ka tas ir vienkārši?

Andris Bērziņš arī ir projām no teātra. Ne jau tāpēc, ka ir slikts aktieris. Andrim bija maz lomu, bet kā viņš strādāja, kā plosīja sevi. Pārējie to nesaprata un sacīja: «Ko tu plosies, ko tu ārdies?» Cilvēks ziedo sevi pilnībā, visu savu dzīvi, tāpēc katru pārmetumu uzņem saasināti. Viņš nenāk atpakaļ, jo grib būt brīvs cilvēks.

Katru jaunu cilvēku, kurš pašlaik strādā teātrī, urda jautājums — palikt vai iet projām? Ne jau tāpēc, ka negribētu strādāt. Ļoti labprāt gribētu. Bet mēs esam sasaistīti. Mums ir vienvirziena domāšana — es esmu tikai aktieris. Cilvēkam jābūt brīvam. Šobrīd es tiešām domāju, vai labāk nav dzīvot laukos un audzināt bērnus. Saskatu jēgu ģimenes dzīvē, kad tev blakus ir saprotošs cilvēks. Tas dod morālu un garīgu spēku. Viens noturēties nevar. Ir jāmeklē palīgspēks. Daudzi lieli aktieri šobrīd bēg no teātra, brauc uz laukiem. Tas ir atspersšanās punkts. Teātri saka: «Mani tavas problēmas neinteresē.» Varbūt tas ir pareizi.

Reizēm pietrūkst spēka. 1990. gada beigās man arī pietrūka spēka strādāt. Man bija jāspēlē astoņdesmit izrādes pēc kārtas. No vienas puses, tas nostiprināja apziņu, ka nepieciešams strādāt diendienā. Taču, no otras puses, apsīka enerģija, kaut kas sakāpa galvā. Es, piemēram, apbrīnoju Dzintru Klētnieci. Strādā Daugavpilī, veido tur teātri. Viņa redz sava darba mērķi un jēgu. Es neredzu. Es nezinu, kā jādzīvo. Un to nezina neviens teātrī, prasiet, kam gribat.

Eduards Pāvuls — tas ir cilvēks ar paceltu galvu. Arī viņš nenāk atpakaļ. Viņš nevar, jo strādā tā pati administrācija. Eduards Pāvuls ir Aktieris, Valentīns Skulme — bija. Uz skatuves viņi savāca pārējos. Paši atgāja malā un ļāva izcelties partnerim. Es saprotu, kāpēc E. Pāvuls tikai filmējas. Uz laukuma viņš var justies viens, viens — kameras priekšā. Un strādāt par simt procentiem. Labs aktieris citādi neprot. Tas prasa stiprus nervus un enerģiju. Pēc vienas sasveicināšanās ar E. Pāvulu es jūtu — ir jēga strādāt.

Valentīns Skulme bija ģēnijs. Otra tāda nebūs nekad. Sīkais aktierītis — gigants. Man bija ārkārtīgi smagi, kad mēs V. Skulmi izvadījām no teātra. Arī viņš dzīvē visam bija gājis cauri. Teātrī viņu nesaprata. Viņš bija viens. Sādu aktieru, kas savāc partneri, paliek arvien mazāk. Jaunie aktieri tā šodien nespēlē. Man, ienākot teātrī, arī bija visam jāiziet cauri. Vienam ienākt, bez kursabiedriem ir ļoti grūti. Bet es ieguvu pieredzi, skolu —

nežēlības skolu. Atrast kaut vai trīs cilvēkus, ar kuriem tu saproties, teātrī ir grūti. Man viņu nav. Tomēr esmu laimīgs, ka strādāju tieši šajā teātrī. Es nevēlos citu. Tiem, kas tagad pabeigs Mūzikas akadēmiju, varbūt būs citādi. Nezinu, vai labāk. Es jau teicu, ka nezinu, kā jādzīvo. Jūtu, ka manī ir spēks, ceru kaut kā izķepuroties.

Un kāda ir jūsu attieksme pret kritiku?

Nekāda.

Vai jums tā neko nedod?

Dažreiz, ja tā ir īsti patiesa. Teātrī ir cilvēki, kuri tevi vērtē. Ir tādi, kas par tevi krīt un ceļas. Tikai tagad, pēc septiņiem gadiem, es saprotu, kuri cilvēki ir par mani, cīnās un aizlūdz. Neapšaubāmi pastāv konkurence. Tā ir kritika pati par sevi. Un kritika — tie ir skatītāji — pustukšās zāles.

Stokholmā, piemēram, ir trīs vai četri kritiķi. Bet viņi ir teātra cilvēki, bijuši tur iekšā un iepazīnuši to līdz mielēm. Viņiem tic. Nevienis nelasa, ja zem recenzijas nav pazīstama uzvārda. Tādēļ arī redaktori nav ieinteresēti ievietot citu autoru rakstus.

Vai jums ir izdevies pavērot arī aktieru darbu ārzemēs?

Jā. Zviedrijā man izdevās redzēt, kā strādā aktieri. Tā ir viena liela ģimene. Teātris viņiem ir viss. Tādēļ arī ir rezultāts.

Sobrid paplašinās sakari arī ar ārzemju latviešiem, Rīgā uzstājas latviešu teātri. Kādi ir jūsu iespaidi par redzētajām izrādēm?

Dailes teātrī rādīja B. Rubeses «Tango Lugāno». Tā ir spēcīgākā izrāde, ko pēdējā laikā esmu redzējis. Patiesa. Būtiskais šai uzvedumā ir tas, ko pasaka, un tad jau kļūst mazāk svarīgi — kā.

Kas jūs dzīvē iedvesmo?

Mīlestība.

Ko jūs šodien gribētu spēlēt?

Hamletu. Es jūtu, man ir ko teikt. Gribu vēl kaut ko izdarīt. Citādi nevaru sevi piepildīt. Iekšējs nemiers mani plosa. Man ļoti, ļoti vajag spēlēt. Tā ir zināma relaksācija.

Pāris reižu esmu bijis tuvu nāvei. Apturējis sevi soli pirms tās. Bet izmisumā turēties pie dzīves, tukšas dzīves arī nevar. Tā ir otra veida nāve. Tu vari tikai gribēt un darīt. Vienīgais, kas var saglābt, — ticība, cerība, mīlestība — kā Bībelē. Sevis pilnveidošana saglābj. Tas ir grūtākais. Nav cita ceļa kā sevis pilnveidošana.

Ar Rihardu Zihmani tikās Andra Rutkēviča

Jānis Kalniņš

NĀVES KOKA PAENĀ

Patlaban, kad rakstu šīs rindas, ir 1991. gada janvāris un Viļņas un Rīgas ielas slacītas ar mirstošu cilvēku asinīm. Ar asinīm, ko izlējuši armijas tanki un līdz zobiem apbruņoti vīri zaļi melnraibā ietērpā: ir jānožņaudz Baltijas tautas, kuras cēlušās cilvēka cienīgai dzīvei, ir jānožņaudz demokrātija, kas tikko sākusi attīstīties. Ir iznīcināmi Baltijas pamatiedzīvotāji — lietuvieši, latvieši, igauņi —, kā šai zemē, kas saucas Padomju Savienība, septiņos gadu desmitos, nemītīgi skaļi runājot par tautu draudzību un nacionālo kultūru uzplaukumu, ir iznīcinātas daudzas tautas, to kultūras, tiecoties veidot monsturu, kas daudzus gadus dēvēts, dažādas slavas vārdus netaupot, par padomju cilvēku, jauna tipa cilvēku.

Kāpēc to pieminu? Kāpēc rakstu par to, kas manā dzimtenē notiek patlaban, ja esmu apsolījis almanaham «Teātris un dzīve» atmiņas par pirmajiem pēckara gadiem mūsu teātra dzīvē, par pirmo desmitgadi, kāda tā saglabājusies manā atmiņā?

Man šais dienās pēkšņi šķiet, ka liela, cieša, varētu sacīt, pat drausmīga sakarība ir šodienas šāvieniem, izlietajām asinīm ar tiem tālajiem gadiem. Tieši tolaik centrs ar vietējo pakalpiņu aktīvu līdzdalību sāka konsekventi realizēt to cilvēka pašcieņas, cilvēka patstāvīgas domāšanas brīvības izdeldēšanas un Baltijas pamatiedzīvotāju iznīcināšanas plānu, kas tagad, tautas jaunas atmodas laikmetā, novedis pie barikādēm, kad tauta, kaut bez ieročiem būdama, apsargā savu likumīgi ievēlēto valdību pret centra un vietējo kangaru tīkojumiem ar ieroču spēku padzīt šo valdību. Ir pienākts pie galējās robežas — šodien vai nekad. Dzīvība vai nāve. Jo līdz šim ir dzīvots kā nāves koka paenā.

Un tā — Rīga, Rīgas teātri 1944. gada rudenī un turpmākajos desmit gados.

Tūlīt jāpiebilst, ka šodien man ir grūti atdalīt, kur beidzas tālaika izjūtas un kur sākas spriedumi, vērtējumi, kas par aiz-

gājušajām dienām izveidojušies vēlāk. Bet ko lai dara, ja cilvēks tā ir iekārtots, ka viņa šodienai nāk līdzī vakardiena un tās abas vairāk vai mazāk sajaucas kopā.

1944. gada rudenī man bija divdesmit divi gadi, es strādāju VEFā par skārdnieku un vakaros mācījos vidusskolas pēdējā klasē. Aktierus biju redzējis tikai uz skatuves; līdzīgi bija ar rakstniekiem — viņus biju redzējis un dzirdējis runājam dažos sarīkojumos. Ar vienu izņēmumu: reizes trīs vai četras biju sastapies ar Mārtiņu Zivertu. Viņš bija pirmais rakstnieks, ar kuru esmu sarunājis, pie tam — tieši par literatūru, par dramaturģiju. Tolaik viņš bija tikpat vienkāršs, tikpat īss un skaidrs vārdos, kādu viņu iepazīna cilvēki, kad viņš pēc daudziem gadiem apciemoja savu dzimteni un sastapās ar tās ļaudīm.

Vidusskolu pabeidzu 1945. gada pavasarī. Tālāk sekoja gadi Filoloģijas fakultātē — pirmie klātienē, tālāk neklātienē, darbs «Cīņā», kur sākumā biju literārais korektors, tad kultūras un mākslas nodaļas literārais līdzstrādnieks, jo biju pasācis rakstīt recenzijas par teātru izrādēm. Tātad to desmit gadu laikā, par kuriem ir šīs piezīmes, es no cilvēka, kas interesējas par teātri un literatūru, biju kļuvis kaut kādā mērā par teātra un literārās dzīves līdzveidotāju, jo īpaši tāpēc, ka tolaik «Cīņā» dotie izrāžu un literāro darbu novērtējumi bija «galīgi», puslīdz «nepārsūdzami» un par tiem piesargājās strīdēties.

Teātris man gluži svešs nebija. Latviešu dramaturģija un tas, kas notiek Dailes un Nacionālajā teātrī, mani saistīja par visu vairāk gan tad, kad vēl dzīvoju laukos un dariju visus lauku darbus, gan vēlāk — ar 1939. gada pavasari —, Rīgā diendienā strādājot atslēdznieka palīga vai skārdnieka darbus un vakaros mācoties vidusskolā. Sirdij tuvāks bija Dailes teātris, bet noskatījos gandrīz visus uzvedumus arī Nacionālajā teātrī. Maz prieka sagādāja tais gados uz skatuves redzētā jaunā oriģināldramaturģija, tā šķita tukši pačalojoša, dramaturģiski nevarīga. Vienīgais izņēmums bija Mārtiņš Ziverts, kuru pirmo reizi iepazinu ar «Tīrelpurva» izrādī Dailes teātra Mazajā ansambli un iemīlēju uz visu mūžu. Ziverta lugas man kļuva par sava veida mēru, kādai jābūt labai lugai.

1944. gada rudenī gaidīt gaidīju teātra dzīves atjaunošanos. Kādi teātri būs turpmāk? Es taču biju redzējis, kādi tie bija trīsdesmitajos gados, kādi pirmajā padomju varas gadā, kādi vācu okupācijas laikā. Tie bija dažādi posmi, katrā iezīmējās noteiktas atšķirības. Ar samērā nelielām variācijām šajos gados teātros bija darbojušies tie paši aktieri un režisori. Nu bija priekšā šai ziņā atšķirīgs laikmets. 1944. gadā teātri atsāka darbu ar lielām pārmaiņām kolektīvos. Man ļoti pietrūka daudzu māks-

slinieku, kurus biju iemilējis un kuru piedalīšanās izrādē it kā jau iepriekš nodrošināja sastapšanos ar patiesi lielu mākslu. Trīsdesmito gadu beigās spēka pilnbriedā bija daudzi izcili mākslinieki, un tā ir dziļa traģēdija gan viņiem pašiem, gan visai latviešu kultūrai, ka daudzi no viņiem bija spiesti aizklist pasaules tālumos. Varbūt maldos, bet man šķiet, ka, piemēram, Operas un baleta teātris vēlākajos gados vairs nav spējis aizsniegt tos mākslas augstumus, kādus bija sasniedzis pirms kara.

Nacionālais teātris bija zaudējis gandrīz visas centrālo sieviešu lomu atveidotājas. Nebija Mildas Zilavas, nebija Ņinas Melbārdes, nebija vairs Irmas Graudiņas. Nebija arī Jāņa Lejiņa, kura Uldis divspēlē ar Mildu Zilavu kā Baibu man joprojām šķiet krietni pārāks par visu, ko vien līdz šai dienai «Pūt, vējiņi!» uzvedumos esmu redzējis. Tā bija dvēseļu drāma ar kaut ko smeldzīgi aizlauztu kopskaņā, ko izdzīvoja Jāņa Lejiņa Uldis un Mildas Zilavas Baiba, bez īpaši uzsvērtas tautisko lindraku kareklības, kas tik bieži uz skatuves akcentēta.

Dailes teātris bija mazāk cietis, tomēr vairs nebija Kārļa Veica, ko, var sacīt, es gluži vai dievināju. Stalts, skaists paskatā, inteligents, pat komēdijās vienmēr pati nopietnība, allaž ar kādu dvēseles savādību. Ļoti man patika arī viņa režijas. Kā režisors viņš diemžēl nekur nav pamatīgāk izvērtēts. Tieši Kārlim Veicam taču piederēja Mārtiņa Zīverta «Āksta» inscenējums, kuram kaut ko līdzīgu cilvēciskumā un traģiskumā vairs nevienā teātrī neesmu pārdzīvojis. Kārlim Veicam nebija Eduarda Smilģa optimisma, gaišuma arī vistumšākajās traģēdijās, viņa traģismam līdzī gāja dziļa, parasti no pasaules slēpta, mokoši pārdzīvota sāpe. Veica inscenējumos ienāca melnā krāsa, bet kopumā viņš tomēr bija īsts Dailes teātra aktieris un režisors.

Dailes teātrī trūka Augusta Mitrēvica — komiķa ar Dieva dotu talantu, skatītāju dievināta. Viņa iznākšana uz skatuves allaž notika labvēlīgu smieklū gaidās un aiziešana bija tādu pašu smieklū pavadīta. Augusta Mitrēvica talants man šķita visspilgtāk atklājamijs traģikomikā: Džigs M. Zīverta «Ākstā», vecais Bumbiers E. Vulfa «Svētkos Skangalē». Sie tēli iegūlušies atmiņā uz mūžu. Gadi gājuši, ir izauguši jauni liela talanta skatuves mākslinieki, esmu priecājies par viņu radītajiem tēliem, manā izjūtā viņi ir bijuši līdzvērtīgi vai arī pārāki par agrāk redzētajiem citu mākslinieku izpildījumā, turpretī Kārļa Veica un Augusta Mitrēvica sniegumu neviens nav spējis aizstāt.

Steigā kaut cik sakopti, salāpīti, 1944. gada rudenī Rīgas teātri itin drīz vēra durvis skatītājiem. Es biju skatītāju pulkā. Bija vēl kara laiks, visu nākamo ziemu tepat Kurzemē dārdēja lielgabali, lija asinis. Un teātros tika sākts ar skaļumu un

bardzību, var sacīt — ar skaļumu, kam bija skaidra tarkšķēšanas pieskaņa, un bargumu, kam bija nežēlības un asiņu elpa. Toreiz tik tieši neuztvēru, kā to saprotu tagad: māksla, teātris, dramaturģija strikti tika padarīta par politikas kalponi. Nepielūdzami un konsekvēti šī kalpone tika līdz pēdējam sīkumam uzraudzīta, ik pa laikam vētīta un šaustīta dažāda tipa sanāksmēs, ko rīkoja partija vai pēc partijas obligāta norādījuma. Tika organizētas lielās kampaņas sakarā ar žurnāliem «Zvezda» un «Leņingrad», tika rīkota kosmopolītu vajāšanas akcija. No tāles raugoties, tagad tas viss šķiet kā ārprāta murgi, patoloģija, bet tolaik... Tolaik CK sekretārs Arvīds Pelše nemitīgi šaustīja latviešus kā buržuāziskos nacionālistus, varēja domāt, ka viņš nokļuvis fašistu zemē, kur beidzot jāieved kārtība.

Tikai pēc daudziem gadiem, strādājot pie grāmatas par Raini un atkal un atkal pārlasot Raiņa vēstules, kas radušās sakarā ar viņa un Jansona-Brauna konfliktu, sapratu, cik dziļi būtisks ir bijis Raiņa pārmetums Jansonam-Braunam, ka tas neatzīst mākslas, literatūras patstāvīgu dzīvi. Jansons-Brauns par to dusmojās, bet tāda, kā vēlāk pierādījās, bija partijas politika, kad partija bija kļuvusi par neierobežotu valdītāju Padomju Savienībā. Literatūrai, mākslai nu bija jāapliecina, ka viss, kas bijis agrāk, ir bijis ar šādiem vai tādiem trūkumiem, kas tagad, jaunai ērai, sociālisma ērai, sākoties, ir novērsti. Mākslai bija obligāti jāapliecina prieks un sajūsma par pastāvošo iekārtu, bez mitas jānosoda imperiālistiskie spēki, kas ir tuvu galam un savā agonijā to vien kāro kā uzbrukt padomju zemei un iznīcināt tās gaišo, saulaino, nemitīgi augšupejošo dzīvi. Un, lūk, tika gaidīt gaidīts, lai dramaturģijā tiktu attēlota un teātros uzskatāmās bildēs parādīta pati šī gaišā dzīve, kurā gan vēl diemžēl atgadās pa melnam plankumam, taču tie ir neapzinīgi, negodīgu elementu safabricēti. Mūsu apstākļos tie, kā to allaž akcentēja A. Pelše, visbiežāk bija latviešu buržuāzisko nacionālistu atlieku radīti.

Pirmās jauno oriģināllugu izrādes tika slavēt slavētas. Tas bija saprotami: Rīga bija atbrīvota no hitleriešiem, sākās jauna dzīve, un katra pie darba pielikta roka likās sveicama ar pateicību. Tāpat var saprast, ka mudināt mudināja rakstīt lugas pat tādus rakstniekus, kas no dramaturģijas stāvēja stipri tālu vai kam tā bija pilnīgi sveša. Pāris lugu bija radušās evakuācijā — V. Lāča «Vedekla» un A. Upīša «Spartaks», tās tika izrādītas un gaidītas jaunas — par dzīves atjaunošanu. Tās pasūtīja, un tās arī radās. Aktivākie lugu rakstītāji bija A. Grigulis («Uz kuru ostu?», 1945; «Kā Garpēteros vēsturi taisīja», 1946; «Māls un porcelāns», 1947; «Kramā ir uguns», 1950; «Profesors iekārtojas», 1953 u. c.), A. Brodele («Skolotājs Straume», 1948; «Upesciema

pavasaris», 1948; «Zelta druva», 1949; «Dedzīgās sirdis», 1951; «Avārija», 1954 u. c.), E. Zālīte («Atgūtā dzimtene», 1948; «Vārds sievietēm», 1949; «Spēka avots», 1950), J. Vanags («Satikšanās krastā», 1947; «Gaišie logi» (sarakstīta kopā ar J. Ratneru), 1951 u. c.). Lielākā daļa no tām šķita vienkārši briesmīgas. Gan mākslinieciskās uzbūves ziņā, gan pēc satura, līdz diletantiskumam shematiskas, samocītas. Tās skaļtarkšķīgi nodarbojās ar valdošās varas slavīnāšanu, ar iestāstīšanu, ka patlaban latviešu tauta sasniegusi gandrīz vai laimes kalngalus. Sai dramaturģijā (ar nelieliem izņēmumiem, atsevišķas A. Griguļa lugas) pat ar uguni nevar atrast kaut pašu skopāko autora izauklētu domu, sirdī izjustu prieku vai sāpes. Vai tā bija tikai autoru vaina, talanta trūkums? Pa daļai — jā. Bet lugas rakstīja arī E. Zālīte, kuras agrāko gadu dramaturģija visvairāk saistīja ar sirds siltumu, vieglu rezignāciju par cilvēka dzīves gaitu, ar mīlestības jūtu konfliktiem. No visa tā jaunajās E. Zālītes lugās vairs nebija ne vēsts. Neatlaidīgi tika prasīts pēc sabiedriski nozīmīgu problēmu plašuma, literatūrā tādām cilvēciskām jūtām kā mīlestība nebija vietas, tā tika uzskatīta par šauru individuālismu, kam nav nekā kopīga ar sabiedrības labā veicamo padomju dzīves celtniecības darbu. Vispirmām kārtām dramaturgiem vajadzēja priecāties par sociālistiskajiem iekarojumiem, vajadzēja parādīt padomju cilvēka darbaprieku, cīņu pret dažādiem kaitniekiem, naidu pret ārzemju imperialistiem, karot pret buržuāziskajiem nacionālistiem, kas, protams, bija latvieši. Tikai vēlāk sapratu, ka šie «buržuāziskie nacionālisti» bija tikai aizsegu vārdi, ka tika sistemātiski strādāts, lai iznīcinātu latviešus kā tautu, padarītu viņus par padomju tautu, tas ir — pārkrieivotu.

Šāda rakstura prasījumi, bezgalīgās lugu apspriedes salauzīja Elīnas Zālītes kā dramaturģes individuālo vienreizību, būtībā iznīcināja viņas talantu. Vieglāk bija tiem, kam talanta nemaz nebija. Viņiem nekas nebija jāzaudē, un sākumā par «tēmas nozīmību» viņi ieguva pat slavu. Bet tā neturpinājās ilgi. Piemēram, uzslavētā Anna Brodele rakstīja lugu pēc lugas par «lauku tēmām». Viņa aicināja uz kolhoziem, rādīja, cik kolhozos jauka dzīve, viņa uzcēla kolhozus, kuros bija dzīves pārpilnība un cilvēki «dziedādami vien staigāja». Bet, jo tālāk rakstniece kolhozu dzīves veidošanā gāja, jo vairāk šie rakstījumi noriebās ar savu pseidoreālismu, tie nespēja sajūsmināt pat ideoloģiskā darba virsvadītājus, un sākās šāda tipa dramaturģijas kritika. Tā bija tik iznīcinoši asa, ka laikam nav otra laikmeta latviešu dramaturģijas vēsturē, kad tik nesaudzīgi spriests vai par katru jaunu lugu, kā tas notika 40. un 50. gadu mijā.

Atceros, ka 1948. gadā, mācoties augstskolā, es fakultātes zi-

nātniskajam pulciņam sagatavoju referātu par dramaturģiju. Par šo dramaturģiju un manām toreizējām domām nelielu ieskatu dod dažas piezīmes, kas no tiem laikiem saglabājušās.

«Strādāju pie latviešu padomju dramaturģijas. Esmu cītīgi, bet ne labi strādājis. Strādāju bieži vien tāpēc, ka gribu strādāt, bet ne, ka patīk. [...] Visbēdīgākais varbūt tas, ka mūsu dramaturģijā nekā prātīga nav un viss, ko tai saka kā pozitīvu, ir jāsamelo. Un tas ir drausmīgs process. (9.4.48.)»

Bija jārisina arī jautājums par literatūras un dzīves attiecībām. Sanāksmēs, presē uz dzīves īstenību kā literatūras pamatu pamatu atsaucās nemitīgi. Parādāma mūsu skaistā padomju dzīve! Es šos jautājumus pārdzīvoju mokoši smagi. Vai tiešām nekā nesaprotu no literatūras? Vai tas ir reālisms, sociālistiskais reālisms, par ko nemitīgi atgādina kā par padomju literatūras pamatmetodi, ja mākslā jārada izdomāta dzīve?

Par šo smago jūtoņu liecina citas tais gados rakstītas rindas: «Visa mūsu rakstniecība, runājot par tagadni, ir melu rakstniecība. Tā slēpj dzīves īstenību. Tā ir melīgākā no visām rakstniecībām, jo tajā par pastāvošo iekārtu nav ne skriptiņas patiesības. Dzīvē nav tā, kā gribētu, lai būtu. Sociālistiskais minhauzenisms — tā dzirdēju to nosaucam, bet arī tas nav tiesa. Minhauzena joki nesusda to lielo ļaunumu, nelietības, ko sedz mūsu rakstniecība. Mūsu kolhozu «skaistā» literatūra ir dzīves riebigā kroplošana, mūsu darba varonības «paraugi» literatūrā par pilsētnieku dzīvi ir meli un tātdarba cilvēku izsmiešana, izzobošana. Ko šai donkihotiādē darīt? Pakārties. (9.11.49.)»

Nedaudz dienu vēlāk: «No vienas puses — gribētos kaut ko strādāt, kaut ko darīt, bet tad nāk lielais jautājums: ko darīt, lai nebūtu konflikta ar sirdsapziņu, ar paša godīguma izjūtu, ar patiesību? Vieni no lielākajiem meliem mūsu dzīvē: grib izkliegt, izbāzūnēt, ka mums ir jaunais, lielais, skaistais cilvēks, ka tas ir raksturīgākais mūsu sabiedrībā. Bet šā cilvēka nav. Nav šā lielā cilvēka. Dvēseles nav, nav lielā cilvēka, ir tikai nelaimīgi cilvēki un cilvēku karikatūras. [...] Visvairāk mūsu valdošajām aprindām bail no dzīves īstenības, to jāgaina kā briesmīgu nelaimi. (21.11.49.)»

Pēc vēl nedaudzām dienām: «Nav ne mazākā dzīves prieka, ne vēlēšanās dzīvot. Piecelos — tukšums, vadu dienu — tukšums, apguļos — tukšums. [...] Mana mute ir aizsieta, es nevaru runāt, un drīz es arī vairs nepratišu runāt. Un aizsieta visur: sabiedrībā, skolā, rakstot. Visur jārūpējas par meliem, meliem. Jāapliecina tas, ko ienīstu. Kāpēc tad dzīvot? (26.11.49.)»

Vai lišķīgi melīgā literatūra un māksla bija tikai mūsu mājās? Nē, citur Padomju Savienībā nebija labāk, pat vēl briesmīgāk,

un šo briesmīgumu kā kultivējamu, izplatāmu, nostiprināmu pārņēma vietējie vietvalži. Gluži neaizsniedzamas spējas «atsaukties» uz partijas direktīvām, «nostādņēm» piemita Sergejam Mihalkovam. Tiek pieņemts CK lēmums par mūziku, un, lūk, pēc dažām dienām jau radies «Komponists Ilja Golovins», un Drāmas teātris bendē savus skatītājus ar šīs lugas idejiski pareizajām glupībām. Izteikti norādījumi par ģimenes stipruma svētīgumu, un visu Padomju Savienību pārstaigā S. Mihalkova «Zaudētā māja». Staļins ieminas, ka vajadzīgi jauni Saltikovi-Sčedrini un Gogoļi, un tūlīn ir klāt Mihalkova luga «Vēži» — tā skatāma Jelgavas teātrī. Tais gados radās apzīmējums «ražošanas luga». Tās ir lugas par dažādām ražošanas profesijām, par krietnu izstrādājumu lietderīgumu, teiksim, par nepieciešamību ražot labus apavus (A. Surova «Ausma pār Maskavu» Dailes teātrī); tāda tipiska ražošanas luga ir J. Ratnera un J. Vanaga «Gaišie logi», uz kuru Drāmas teātrim tā arī neizdevās zālē iemānīt skatītājus. Tie bija smagi sāpju un apkaunojumu ceļi, kurus tolaik izbrida literatūra un tai līdzī arī teātri. Ar šādiem amatniecības gabaliem tika devalvēts pats literatūras un mākslas jēdziens, literatūra, māksla kļuva par bilžainu pielikumu politikāņu kārtējām kampaņām, kam jāpauz «mūsu skaistās padomju dzīves lielumus». Aktieri šais plakātiskajās shematisku tēlu lugās tika vārdzināt vārdzināti, jo īpaši pozitīvo varoņu atveidotāji. Lidiņa Freimane bija lieliska Kristīne R. Blaumaņa «Ugunī», bet par to viņu sodīja īpatnējā kārtā — viņai gadiem ilgi bija jānoņem ar A. Brodēles un citu autoru diletantisko sacerējumu pozitīvajām varonēm.

Citādi bija ar tām lugām, kurās padomju dzīves lielums kopumā tika pieņemts kā pats par sevi saprotams, bet centrā lugu autori izvīrēja ētikas problēmas, galvenokārt tās saistidami ar mīlestības un draudzības stiprumu un dziļumu. Tas raksturīgs Alekseja Arbuzova dramaturģijai. Drāmas teātrī Arbuzova lugas bija repertuārā gandrīz vienmēr, un bez pārspilējuma var sacīt, ka šīm lugām bija liela nozīme tās paaudzes aktieru izaugsmē, kuri teātrī ienāca pēc kara un kurus šodien dažkārt pelnīti saucam par vecmeistariem. Šāda tipa lugās aktieriem bija ko darīt, un Veras Baļunas režijās radās brīnišķīgi tēli — emocionāli, dziļi cilvēciski. Velta Līne, Jānis Kubilis, Gunārs Cilinskis — viņi Arbuzova lugu uzvedumos augtin izauga.

Līdzīga nozīme pēckara gados Drāmas teātrī bija A. Ostrovska dramaturģijai. Tā tika bagatīgi pārstāvēta, un Ostrovska lugu uzvedumos zīlbinoši ātri lielā spilgtumā atklājās un veidojās Veltas Līnes talants. Man kā skatītājam krievu klasiskā dramaturģija bija pats lielākais ieguvums pēckara teātrī. Līdz tam es šo dramaturģiju biju pazinis pavisam pieticīgi. Starp citu, vēl šodien

man šķiet, ka Ostrovskis un Blaumanis ir paraugu paraugs, kā veidojams dramatiskais dialogs, kā drāmā atklājami cilvēku raksturi. So rakstnieku lugās cilvēki nepļāpā par savām jūtām, viņiem tās ik mirkli ir sirdī.

Manuprāt, A. Ostrovska dramaturģijai pēckara gados bija izcila nozīme arī mākslas augstā ētiskā cildenuma saglabāšanā latviešu teātrī. Kā krievu klasiķis viņš bija pasargāts no pārliekas bardzības, ka nav pietiekami dziļi izpratis sabiedrības attīstības gaitu. Vēl jo vairāk tāpēc, ka savas lugas bija sarakstījis pirms Ļeņina darbiem un viņam tātad nebija, no kā mācīties (kā to būtu varējis darīt, piemēram, Blaumanis, kas bija Ļeņina laikabiedrs). Ostrovska reālisms bija tuvs Drāmas teātra reālismam, spilgtie tēlu raksturi bija kā radīti tām raksturpsiholoģijas tradīcijām, kādās bija veidojies šā teātra kolektīvs kopš pašiem sākuma gadiem. Atlika tikai salikt sociālos akcentus, uzsvērt tēlu šķirisko sakņojumu, un tas pat galējos gadījumos nebija pretrunā ar pašu Ostrovski — tumsoņu viņa lugās atliku likām. Te taču bija tā kārotā negatīvā sabiedrība, viltīgums, liekulība, aprobežotība, kādu vajadzēja rādīt lugās, kuru darbība notiek pirms padomju varas nodibināšanas. Te bija arī nabaga jaunavas un nabaga jaunekļi ar savu traģisko likteni šo stulbeņu un tumsoņu pasaulē. Uz Drāmas teātra skatuves parādījās vesela virkne ārkārtīgi spēcīgu Ostrovska lugu uzvedumu ar izcili veidotu mākslas tēlu galeriju. Drāmas teātris, kā minēju jau iepriekš, mani sevišķi nevilka, šis teātris man šķita par daudz pie zemes pieplacis, apbružāti pelēcīgs. Ar Ostrovska lugu uzvedumiem es šo teātri iemīlēju. Vēlāk tiem pievienojās A. Upīša «Zaļā zeme», kas tāpat vizēt novizēja ar īpaši spilgtiem tēliem, un uzsvērtie tēlu šķiriskās piederības akcenti tikpat kā netraucēja. Jo arī šai gadījumā tāda ievirze bija pašam literārajam darbam un pret autoru netika pastrādāta nepieļaujama vardarbība. Šāda tipa uzvedumos, pēc manas toreizējās pārliecības, «sociālistiskā reālisma metode» nāca teātrim par svētību.

Citādi bija ar Dailes teātri, kura romantiskais pacēlums, kas tam bijis raksturīgs kopš teātra dibināšanas, jaunajos apstākļos likās stipri aizdomīgs. Dažādas instances, pieņemšanas komisijas vairāk vai mazāk tiešā veidā teātri mudināja uz «īstu» reālismu. Teātris arī centās kļūt «reālistiskāks», viņu par to slavēja, mudināja vēl enerģiskāk iet pa dzīves īstenības ceļu, un Dailes teātris... kļuva pelēcāks un pelēcāks. Šķiet, pietrūka pavisam nedaudz, lai Dailes teātris vispār zaudētu mākslinieciskumu. Bet tad nomira Staļins, daža stingrības dulburība sāka atkrist, un Dailes teātris vairs nepūlējās zaudēt pats sevi, tas atveseļojās, un radās vesela virkne spožu dramaturģijas klasikas uzvedumu.

Bet nu notika pats kuriozākais Drāmas teātra attīstībā. Šis teātris bija paguris no sava «patiesā reālisma», sociālistiskā reālisma, kur viena no galvenām iezīmēm bija tēlu šķiriskais traktējums. Arvien vairāk skatītāju un acīmredzot arī daļa mākslinieku to sāka sajust kā nedzīvu shēmu, kā štampu. Sociālo attiecību akcentēšana lika izrādēm klabēt tukšgaitā. Alfrēda Amtmaņa-Briediša «skola», kas bija iepriekš devusi izcilus sasniegumus, bija sevi izsmēlusi, teātris raudzījā no tās raisīties vaļā. Galvenā nozīme šai ziņā bija Alfrēdam Jaunušanam. Tālākajā gaitā abi mūsu lielie teātri kļuva stipri līdzīgi, un šis līdzīgums vairāk rada vecajam Dailes teātrim nekā vecajam Nacionālajam teātrim. Apmēram līdz piecdesmito gadu vidum abus lielos teātrus sajaukt bija grūti, pat neiespējami. Vai tas, kas bija noticis, bija labi? Vai slikti? To lieki spriest. Vai tad būtu iespējams kaut ko patvarīgi pārmainīt? Mākslā patvarība ne pie kā laba nenoved.

Tolaik pie labā stila piederēja gan rakstos, gan apspriedēs atgādināt, ka padomju literatūras un mākslas pamatmetode ir jau minētais sociālistiskais reālisms. Kad sāku rakstīt recenzijas, lūkoju pats sev ciešāk noskaidrot, kāds tad praktiski man šis reālisms īsti liktos, jo strīdu par to bija daudz, bet konkrētības maz. Man šķita, ka par darbiem, kas rakstīti ar šo metodi, varētu uzskatīt tādus, kā apmēram rakstīja A. Upīts un M. Solohovs. Reālistiskus darbus, kuros akcentēts dzīves sociālais raksturs, tendence uz dzīves pārveidošanu par labu sociālisma idejām.

Šķiet, vairāk vai mazāk līdzīgi sociālistiskais reālisms izpaudās arī teātru darbā. Bet skatuves mākslas īpatnība ir tā, ka teātris nevar palikt vienīgi gudras vai glupas pārspriešanas līmenī, kā tas iespējams kādā sapulcē vai rakstā. Teātrim ir jārada pats šis ar sociālistiskā reālisma metodi veidotais mākslas darbs.

Ar sociālistiskā reālisma metodi cieši bija saistīts dzīves šķiriskais izvērtējums, atklājot, kā toreiz rakstīja, tēlu sociālo sakni, resp., no kādas šķiras personāžs nāk, kādu šķiru tas pārstāv. Tas reizē skaitījās arī dzīves partijisks izvērtējums. Savu principiālo, šķirisko attieksmi pret tēliem daudzos gadījumos teātrim izteikt bija ļoti viegli. Izveidojās pat vesels arsenāls štampu, kurus varēja lietot bez īpašas tēlu izpētes lugas iestudēšanas gaitā. Teiksim, ja lugā darbojas lauku mājas saimniece, tad uzvedumā tā katrā ziņā bija mantrause, pašlepna, pastulba, neiecietīga pret gājējiem (ja tomēr iecietīga, tad tā bija tikai viltība, maskēšanās, izlikšanās, bet ne tēla pamatbūtība). Saimnieku meitas, kā likums, tika rādītas aprobežotas, neglītenes, slinkas, bet dēli — plēguri un meitu mednieki. Karaļi, ķēniņi pasaku lugās bija prātu izkūkojuši veči, staigāja drebelīgā gaitā, galvu raustīdami, ķēniņu meitas — izpūrušas, nevīžīgas. Laikam vienīgi A. Ostrovska

«Sniegbaltītē» Dailes teātrī šādas personu šķiriskās piederības pazīmes īpaši izceltas netika, un Artūrs Filipsons valdnieku Berendeju tēloja sirsnīgā, laipnā gudrībā un cilvēcībā. Varbūt tāpēc, ka tā bija krievu rakstnieka luga, un tām allaž tika piemēroti citi kritēriji nekā latviešu autoru darbiem.

R. Blaumani, atskaitot viņa «Ugunī» un «Pazudušo dēlu» (jo — pirmajā lugā atmaskota muižas samaitājošā ietekme, otrā — patriarhālās ģimenes iekārtas sairšana, kapitālistiskajām attiecībām nostiprinoties), uz skatuves nelaida. Rakstnieka nāves grēks, aprobežotība skaitījās tā, ka viņš simpatizē patriarhālismam, kaut arī, kā zināms no vēstures, Blaumaņa laikā patriarhālisms jau bija savu laiku nodzīvojis, tā bija jau pārspēta pagātne... Te vēl jāpiezīmē, ka tā saucamā progresīvā kritika no laika gala necieta Blaumaņa komēdijas — ne Janis Jansons-Brauns, ne Jānis Asars, ne viņu sekotājs Andrejs Upīts, kas tagad — pēc kara — bija latviešu padomju literatūras patriarhs un ne bez ironijas rakstīja, ka jaunajā laikā no Nacionālā teātra tik vien bijis pārņemams kā atšālējusies «Saldenā pudele».

Bet paradoksālā kārtā notika tā, ka tieši šķiriskuma «izpratne» kļuva par līdzekli, kā Blaumaņa komēdijas atgriezt teātrī.

Lilijas Dzenes grāmatā par Jāni Kubili izlasu rindas: «Piec-desmito gadu vidū latviešu teātra mākslā (pasv. mans — J. K.) vēl nebija noteiktas attieksmes pret Rūdolfa Blaumaņa komēdijām, tai skaitā pret populāro tautas lugu «Skroderdienas Silmačos». Mulsināja patriarhālās sētas saskanīgā sadzīvošana un arī tas, kā traktēt Blaumaņa laikam tik tipiskos ebreju pauninieku tēlus, lai tie būtu vēsturiski konkrēti, bet raksturojuma ziņā nepārspēti cilvēciski.» (76. lpp.) Sais vārdos tā kā būtu, tā kā nebūtu patiesība. Man šķiet, teātri tolaik (un arī agrāk) ļoti gribēja rādīt Blaumani, viņa komēdijas, bet to gluži vienkārši neatļāva, un neatļāvēji kārtējo reizi bija kaut kur mīklainos augstumos un baidījās, «ka tikai kaut kas nenotiek». Mas-kavai te nebija nekādas daļas, valdīja aizspriedumainība un neuzticība vispār pret latviešu pirmspadomju literatūras to daļu, kas negāja kopā ar revolucionāro cīņu. Tāpēc latviešu pirmspadomju dramaturģija no vietējām varas iestādēm tika īpaši stingri uzraudzīta. Bet — kur gan revolucionārā cīņa Gogoļa lugās? Kur Ostrovskim? Kur Čehovam?

Nezinu, kas isti bija sācējs, bet pēcstaļina laikā domas, ka Blaumaņa dramaturģijai plašāk jāatgriežas uz skatuves, teātra aprindās nerima, Drāmas teātrī cēlās balsis, ka nekādas vainas nav «Ļaunajam garam», ko Blaumanis apzīmējis par tautas lugu. Par to tad nu notika apspriedes, pārrunas dažādos līmeņos. A. Amtmanis-Briedītis bija iededzies, un apspriežu dalībniekiem,

cik apjaušams, arī bija slepena vēlēšanās panākt, lai lugu atgrieztu uz skatuvēm. Galvenais, ko vajadzēja pierādīt: lugā tēlotajā lauku sētā nevalda tāda patriarhāla sadraudzība, kā tas tiek uzskatīts. Blaumanis, būdams reālists, pats pret savu gribu, pret saviem ieskatiem šeit neviļus parāda, kādas būtībā ir šķiru attiecības starp saimniekiem un kalpiem. Cīruļu saimniece ir budzene, kas agrāk savu budzisko dabu ir veikli slēpusi, tāpēc teātra uzdevums ir šīs īpašības parādīt saimniecē jau pirms ziņas par laimēto lielo naudu. Pamatgrūtības sagādāja lugas beigas: Cīruļu saimnieces izlīgums ir vīramāti un solījums jaunajam pārim sarīkot agrāk pasolītās kāzas. Apspriežu dalībnieki bija vienis prātis, ka, lugu šķiriski traktējot, saimniece šo izlīgumu dara, tā sakot, sakostiem zobiem, pret savu gribu. Patiesībā viņa no šā atgadījuma nekā nav mācījusies, budzene viņa bijusi agrāk, budzene paliks arī turpmāk.

Tomēr mierīga sirds apspriežu dalībniekiem nebija, varbūt dažādas modras acis nesapratīs un nesaskatīs, cik principiāli atšķirīgi tiek traktēta šī luga. A. Grigulis, kam nebija nekādu iebildumu, ka Blaumaņa darbi atgrieztos uz skatuves, apņēmas par «Ļauno garu» uzrakstīt īpašu rakstu (to, šķiet, publicēja «Padomju Jaunatne»), un uz Drāmas teātra skatuves uznāca «Ļaunais gars».

Skatītāji acimredzot nesamaitājās, «Ļauno garu» skatoties, un izrāde viņiem sagādāja daudz prieka. Cīruļu saimniece bija Olga Lejaskalne, izcila raksturlomu tēlotāja, viņai tādu budzeni, kādu to gribēja redzēt režisors, atveidot — pie tam mākslinieciski spēcīgi — bija tirais nieks. Bet A. Amtmanim-Briedītim nu bija skola rokā: ar līdzīgu «metodi» viņš apstrādāja arī «Skroderdienas», šoreiz par budzeni pataisīdams Silmaču saimnieci Antoniju. Šajā lomā atkal bija O. Lejaskalne visā sava talanta krāšņumā, un atkal bija radusies spilgta izrāde, vēl vairāk — bija radies uzvedums, kas kļuva par leģendu un dzīvoja vairākos atjaunojumos, kuros gan Antonija kā budzene vairs netika rādīta.

Te gribas bilst vēl dažus vārdus par Cīruļu Annu un Silmaču Antoniju A. Amtmaņa-Briediša traktējumā (īsteni — no āra uzspiestā šo lomu traktējumā). Ja mēs nezinātu, ka abām šīm saimniecēm obligāti jābūt budziskām, jo citādi šīs lugas nav izrādāmas, tad pret šādu traktējumu arī no šodienas viedokļa nevarētu būt ne mazāko iebildumu. Kāpēc gan šo lomu dažādo traktējumu vidū nevarētu būt arī tāds, kāds bija A. Amtmaņa-Briediša uzvedumā? Sodien taču dažkārt teātri ar klasiku to vien dara, ka dažādi to spaida un murca. Ja režisoram un aktieriem ir pietiekami talanta savu nodomu realizēšanā, tad viss kārtībā; turpretī, ja redzam vienīgi nodomu bez mākslinieciskā piepildī-

juma, tad skatītājam zāles krēsls kļūst par inkvizīcijas ierīci, kuru atstāt neērti, bet izturēt tajā gluži neciešami.

Kopumā skatītāji nelauzīja galvu nedz par Olgas Lejaskalnes Annu, nedz Antoniju, mākslinieces sniegums bija īstas mākslas līmenī. Tikai, kāpēc tāds šo lomu traktējums radās, tas gan bija nožēlojami, cilvēku, mākslinieku pašcieņu aizvainojši. Bet... nāves koks stāvēja pāri, un no tā lapām krita pilieni, sīvas, lēnas indes pilni. Zaļā zāle, puķes raudzīja, kā izdzīvot, pilnīgi neiznīkt, reizēm pat kropļojot sevi.

Varbūt vīstagrīskākais bija tas, ka arī Andreja Upīša komēdijas, kas pilnas asas satīras pret Latvijas republikas buržuāziskajām aprindām, tāpat bija nokļuvušas neizrādāmo darbu pulkā. Šīs komēdijas ir bez pozitīvajiem varoņiem. Bet kas tadā gadījumā var paust sabiedriski politiskās dzīves virzības ideālus? Kāpēc padomju cilvēkiem jānoraugās buržuāzisko niecību glupībās, ja nav neviena, kas pasaka, ka šie ļautiņi itin drīz tiks noslaucīti no vēstures skatuves un nāks sociālistiskā iekārta? Nē, Upīša komēdijās nav neviena, kas tādas vajadzīgas domas izsaka, tāpēc šīs komēdijas uz skatuves dēļiem nav laižamas.

Pirmā bezdelīga, kas ieraudzīja skatuves gaismu, bija komēdija «Apburtais loks», ko savulaik A. Upīts bija veltījis savam draugam, Dailes teātra aktierim Gustavam Zibaltam. Tā ir komēdija ar spilgtiem raksturiem, grodu sižetu, asprātīgiem, saturīgiem dialogiem. Eduarda Smilģa inscenējumā tā uz Dailes teātra skatuves parādījās 1953. gada maijā, un manā izjūtā tas bija labākais Upīša komēdiju uzvedums no visiem, ko esmu redzējis. Tajā spilgtus tēlus radīja vai ikviens no tēlotājiem — Alma Ābele, Emīlija Bērziņa, Austrā Baldone, Velta Krūze, Arveds Mihelsons, Alberts Miķelsons, Evalds Valters, Gunārs Placēns u.c. Teātris to izrādīja ar labiem panākumiem. Tik bieži teātri bija barojuši skatītājus ar lugu uzvedumiem, kuros bija gan ideju propaganda, bet cilvēku ar miesu un asinīm nebija. Skatoties «Apburto loku», taisni pārsteidza tēlu krāsainība, te darbojās cilvēki ar raksturiem, vienreizēju īpatnību.

E. Smilģis gāja vēl tālāk un nākamajā gadā iestudēja A. Upīša trīsdesmitajos gados sarakstīto, bet nekad neizrādīto traģikomēdiju «Ziedošais tuksnesis». Tās darbība notiek izdomātā zemē, un arī tajā nav neviena tēla, ko varētu dēvēt par pozitīvo varoni tai nozīmē, kā to saprata pēckara gados. «Ziedošais tuksnesis» jau iestudēšanas gaitā sacēla veselu putekļu vētru, notika dažādas apspriedes. Viens no galvenajiem iemesliem bija tas, ka daļa šīs traģikomēdijas ainu noris atklātajā namā. Tas šķita briesmīgi: atklātais nams uz padomju teātra skatuves! Tika pat sarīkota iepriekšēja pārbaudes izrāde, kurā tika uzaicināti skolotāji,

arī «Skolotāju Avīzes» redaktors. Vai izrāde nevar samaitāt padomju skolēnus? Apspriedē, atceros, «Skolotāju Avīzes» redaktors liecināja: mūsu skolēni šodien jau tiktāl izauguši, ka «Ziedošā tuksneša» izrāde viņus samaitājoši ietekmēt nevar. Galu galā «Ziedošais tuksnesis» uz skatuves uznāca, notika izpārdotas izrādes, varbūt jo vairāk tāpēc, ka klīda valodas par izrādes aizliegšanu. Tā arī notika — pēc apmēram trīsdesmit izrādēm lugu noņēma no repertuāra. (Atjaunotā veidā tā tomēr atgriezās uz skatuves pēc trim gadiem.)

Te jāpiemin kāda zīmīga detaļa: lai tomēr kaut kā parādītu dzīves virzību, dzīves pozitīvos, revolucionāros spēkus, «Ziedošā tuksneša» uzvedumā bija iekomponētas bezvārda ainas, kurām vajadzēja parādīt strādnieku gatavošanos sagraut teiksmaino Fleiradiju, t. i., to zemi, kurā notiek lugas darbība. Tā tolaik rīkojās ne vienā vien uzvedumā, ja lugā trūka «revolucionāro spēku». Tā «Mērnieku laiku» dramatisējuma uzvedumā kā šāds progresīvs spēks bija sameklēts kalps Andrievs; P. Roziša «Cepļa» uzvedumā tāds bija Cepļa šoferis. Viņi staigāja pa skatuvi bezgala nopietniem ģīmjiem, bija «strādnieciski» gērbusies, acis gan piesardzīgi, tomēr visu redzoši šaudījās apkārt. Tas bija tik primitīvi, ka arvien asāk cēlās pretbalsis pat dedzīgo ideologu vidū. Par «Ziedošā tuksneša» revolucionāriem skatītāji uzcaturinājās: redz, kā parādīta revolucionārā cīņa meitumājā! Atceros Pēteri Pētersonu kādā apspriedē ironizējam: vai revolucionārā kustība ir kāda krāmu noliktava, kur katrā laikā teātri var paņemt vajadzīgas progresīvas idejas, lai tās ieliktu pat tādās lugās, kurās nekādas revolucionāras cīņas nav? Vai pēc šādas izricības iestudējumi kļūst idejiskāki?

Bet pēc idejiskuma dažādu pakāpju instances prasīja nepārtraukti; teātri tika saukti kā pie pātariem, un tad nav jābrīnās, ka atgadījās pat vislielākās dulburības. Un arī paši dažu teātru vadītāji centās būt, kā toreiz teica, simtdivdesmit procentīgi idejiski. Atceros kādu tikšanos ar skatītājiem Medicīnas darbinieku klubā, kur Drāmas teātra direktors Ričards Zandersons skaidroja liriskā balsī: «Vai tiešām jūs domājat, ka teātriem vajag nodarboties ar Bībeles stāstu izrādīšanu?» (Runa bija par Raiņa traģēdiju «Jāzeps un viņa brāļi».)

Vēlākajos gados, pat vēl ne pārāk tālā pagātnē, teātri skatītāji atkal un atkal sastapās ar dažāda rakstura divdomībām, kas vairāk vai mazāk atklātā veidā mērķētas pret pašreizējās politiskās dzīves negācijām. Pēckara gadu iestudējumos tādu nebija. Tolaik par tamlidzīgu nieku itin āši varēja aizceļot pie baltajiem lāčiem. Visapkārt ausis bija vērigākas par vērigākām. Sai sakarā vēl kāds izraksts no to gadu piezīmēm.

«Anekdotiska patiesība: Staļina dzimšanas dienā «Padomju Jaunatnē» iespieda kāda Babajevska romāna fragmentu. Kāds romāna varonis — slinks kolhoznieks — bija ar ūsām. Cenzors lika viņam noņemt ūsas, jo tad iznākot līdzīgs Staļinam. Smieklīgi, bet galu galā augstākā mērā riebīgi. (29.12.49.)»

Laikmets, par kuru rakstu, bija gan dramatisks, gan traģisks, gan traģikomisks. Bet jādzīvo bija. Reizēm noticot skaļu vārdu tirādēm kā patiesīgām, reizēm apšaubot tās un reizēm kategoriski no tām norobežojoties. Bet — dzīvībai ir tūkstoš veidu, tā ir sīkstāka par iznīcības melno, vienveidīgo varu. Tāpēc nav brīnums, ka tais gados radās vesela plejāde izcili talantīgu jaunu aktieru — kā laikam nekad pirms un pēc tam. Varbūt tāpēc, ka bija tukšums un bija dzīvas atmiņas par mākslas lielumu, kāds abos lielajos Rīgas teātros bija sasniegts agrāk. Daba necieš tukšumu, varbūt tāpēc. Jaunie ienāca uzreiz pamanāmi. Velta Line, Lidijs Freimane, Vija Artmane, Jānis Kubilis, Gunārs Cilinskis, Harijs Liepiņš, Eduards Pāvuls... visus nenosauksi. Ienāca ar svētu mākslinieka misijas apziņu. Ar lielumu, kas nebija iespējams ideologu nosprausto robežu krātā. Visuzskatāmāk tas izpaudās klasikas iestudējumos. Tolaik tika noliegts, ka pastāvētu vispārcilvēciskas vērtības, atzina tikai šķiriskās vērtības. Par spīti tam, daudzos uzvedumos tomēr, tomēr dominēja ētika, kas gāja pāri šķirām pie cilvēka, vienalga, kādi būtu viņa politiskie uzskati. Tas nozīmēja, ka, arī nāves koka paēnā dzīvojot, māksla, teātris savā dziļākajā būtībā nebija miris, izdeldēts, tas dzīvoja, bija, eksistēja. Vēlāk dažas ideoloģiskās galējības atslāba, kļuva vieglāk, bet sīkumaina uzraudzība joprojām turpinājās. Un tagad, kad Rīgas ielās no organizētu slepkavu rokas līst cilvēku asinis, mēs skaidri saprotam: darbojas spēki, kas atkal grib dzīvi, arī mākslu, nospieš atpakaļ vecajā kalpības jūgā, kad melnais jāsauc par baltu.

Tagad, kad beidzu šo rakstu, centra un vietējo pakalpiņu janvāra upuri ir apbedīti, bet joprojām droša nav neviena diena. Vai no jauna atskanēs šāvieni? Rītos, kad mostos, vispirms ieslēdzu radio: vai parlaments, ko tauta ievēlējusi, vēl ir savā vietā? Vai diena sākas ar «Dievs, svētī Latviju!» vai varbūt ar himnu, kura radās Staļina ēras gados un kurai tika saglabāts tas pats melnais, kad Staļina vārds no tās tika izmests? Varbūt diena sāksies ar himnu, kurā Staļina vārds atlikts atpakaļ?...

Par spīti tam, ka tauta bez ieročiem stāv pret apbruņotu pārspēku, ticu, ka mūsu radio vairs nekad dienu nesāks ar kādreizējo manas tautas iznīcināšanas himnu.

SVARIGA IR TĀLĀKVIRZIBA

1990. gada vasarā Aviņonā notikušajā teātra festivālā laimējās piedalīties arī Valmieras teātra režisoram Valentinam Maculēvičam. Mans pirmais jautājums režisoram, protams, bija: *kā jums tāda laime gadījās?*

Es pats nesaprotu, kā tas notika. Pēkšņi man mājās atskanēja telefona zvans no Maskavas, no Teātra darbinieku savienības ar jautājumu, vai es negribot aizbraukt uz Franciju, uz Aviņonas festivālu. Es atbildēju: protams, labprāt! Beidzot es redzēju franču izrādes un sešas dienas apskatīšu Franciju! Sīkākas informācijas par to, kas tur notiks, man nebija, un Aviņonā es nokļuvi visai divainā situācijā. Izrādījās, mēs esam aicināti ne tikai skatīties izrādes un baudīt tūrismu, bet arī piedalīties seminārā, ko rīkoja Francijas Ārlietu ministrijas kultūras nodaļa kopā ar franču Eksperimentālā teātra akadēmiju, organizāciju AFAA un laikrakstu «*Libération*». Praktiski trīs dienas no rīta līdz vakaram pagāja, piedaloties šā semināra darbā un tā rīkotajā diskusijā, kas saucās «Dzelzs priekšskars ir kritis — ko tālāk?».

Kas šajā seminārā piedalījās, par ko tur runāja, un kāda bija tā gaisotne?

Festivālā bija pārstāvēta Rumānija, Bulgārija, Čehoslovākija, Polija, Vācija, Dienvidslāvija, Albānija, Ungārija un Padomju Savienība. Seminārā piedalījās aktieri, režisori, menedžeri, festivāla direktori un citi pieaicināti speciālisti. Bija arī trīs Vaclava Hāvela padomnieki kultūras jautājumos, pie tam viens no tiem — ministra līmenī. Tādi brīvklauvētāji kā es, kas nav saistīti ar oficiālu pārstāvniecību, bijām tikai trīs — es un vēl divi mani kolēģi no Gruzijas un Moldovas.

Jau pašā sākumā izveidojās ne visai veikla situācija, jo blakus PSRS delegācijai, kas faktiski sastāvēja no Maskavas pārstāv-

jiem un turējās kopā, bijām arī mēs, šie trīs cilvēki no tā saucamajām republikām, kuri arī turējāmies kopā, jo mums bija kopīgas runas un intereses. Tā kā praktiski mēs pārstāvējām nevis Padomju Savienību, bet katrs savu republiku.

Jāsaka, ka semināram bija politisks raksturs. Sākumā valdīja visai saspringta atmosfēra sakarā ar revolucionārajiem notikumiem Rumānijā, Čehoslovākijā un Polijā. Daudziem par lielu pārsteigumu izrādījās, ka tur notiekošajiem procesiem pievienojās arī Baltijas republikas, un man vajadzēja diezgan ilgi skaidrot, ka Latvija pasludinājusi suverenitāti un diezīn vai vajīg, teiksim, mani uztvert kā Padomju Savienības delegātu.

Francijas Kultūras ministrijas pārstāvji, kas šo diskusiju valdīja, par katru cenu gribēja pierādīt, ka ar tādām valstīm kā Rumānija un Padomju Savienība beidzot viss ir kārtībā, ka tur plaukst un zēl demokrātija, ka viss, kas saistīts ar perestroiku, ir ārkārtīgi labi un skaisti. Ja līdz tam es biju domājis, ka Francija ir demokrātiska zeme, tad seminārā sev par lielu izbrīnu ieraudzīju to no citas puses. Semināra vadītāji centās dot vārdu tikai vēlamiem cilvēkiem. Bulgārijas pārstāvja runa tika pārtraukta pusvārdā. Bija semināra dalībnieki, kas slavēja un apdziedāja visu Rumānijā notiekošo, bet pacēlās arī balsis, kuras brīdināja, ka jūsmot un steigties ar secinājumiem ir par agru, jo situācija Rumānijā ir visai mīklaina un diezīn vai līdz galam skaidra. Diemžēl tādiem runātājiem vienkārši neļāva turpināt.

Es redzēju, kā Francijas oficiālie pārstāvji nelabā balsī kliezda uz pasaulē diezgan pazīstamo poļu režisoru Ludvigu Flašenu un dzina viņu ārā, neļāujot izteikt domu līdz galam. Režisors, cienījams cilvēks, bija spiests telpu atstāt, jo bija atļāvies nosaukt šo diskusiju par politisku izrādi, kas iestudēta ar noteiktu mērķi.

Spriežot pēc dažu Francijas un citu rietumvalstu pārstāvju runām, viņi to, kas notiek Baltijas republikās, uztver kā nacionālistiskas kustības, un es diemžēl atkal biju spiests skaidrot, ka tiem procesiem, kas notiek Baltijā, ir politiskas saknes. Un jāsaka paldies Dievam, ka diezgan asajā domu apmaiņā par to, kāda situācija izveidojusies starp Rietumiem un Austrumiem tagad, kad dzelzs priekšgars ir kritis, beigu beigās tomēr izdevās noskaidrot, kas ir kas, un atrast kopīgas problēmas un kopīgus sakares punktus. Sajā ziņā manis teikto ļoti atbalstīja Vaclava Hāvela padomnieki, kā arī Ludvigs Flašens. Rezultātā diskusijas tonis mainījās, vārdu sāka dot arī tiem cilvēkiem, kuru domas virzījās ne gluži tādā gultnē, kā tas bija iecerēts.

Ar ko Aviņonas festivāls atšķiras no tamlīdzīgiem pie mums rīkotiēm pasākumiem?

Atšķirība ir milzīga. Aviņonas festivāls sastāv it kā no trim daļām, kas ļoti harmoniski sadzīvo kopā. Pirmkārt — oficiālās izrādes. Tas ir franču teātra festivāls, kurā piedalās Francijas teātri un tikai atsevišķas ārzemju trupas kā viesi.

Otrkārt — festivāls ir svētki. Nepārtraukti svētki visiem. Tie notiek ne tikai teātrī, bet turpinās arī uz ielas. Visa pilsēta dzīvo festivāla atmosfērā, jo ir vēl daudz kas tāds, kas noris «ap festivālu». Es sapratu, cik svarīgi, ka festivāls notiek mazpilsētiņā. Festivāla dienās visa pilsētiņa pārvērtās par vienu lielu teātri, kurā katrs iet uz ielas, spēlē, rāda savu iestudējumu ar vai bez kostīmiem, aktieri paši sevi reklamē, uz katra ielas stūra tiek iespiesta rokā kāda skrejlapīņa, tiek okupēts katrs spēles laukums, katrā stūrītī notiek pa izrādei. Pusdesmitos vai desmitos vakarā sākas festivāla oficiālās izrādes. Pēc tam kādā no pilsētas dārziem tika rīkota pieņemšana, kas domāta tam, lai cilvēki varētu kontaktēties, iepazīties un veidotos tālāka sadarbība, uz ko viss tiek mērķtiecīgi virzīts.

Un treškārt — tas ir tirgus. Jo uz šo festivālu sabrauc ļoti daudz lietišķo cilvēku. Menedžeri skatās izrādes, izvēlas iestudējumus, meklē aktierus, slēdz līgumus. Skatītāju zālē sēž producenti, kas pērk izrādes, visi domā par perspektīvu. Festivāls ir priekš tā, lai pavisam teātra lietu uz priekšu. Tur nesanāk kopā, lai apspriestu izrādes, izrunātos, kas tajās bijis labs, kas slikts. Priekš tā ir avīzes, kurās jau nākamajā dienā parādās recenzijas, kritiķi katru dienu sūta saviem laikrakstiem informāciju. Problēma ir viena — kā virzīties tālāk. Tiek apspriesti būtiski, globāli teātra attīstības jautājumi. Bet tas nebūt nenozīmē, ka tie menedžeri, kas nodarbojas ar teātra mākslu, domā tikai par peļņu, — nedod Dievs! Milzīga nauda tiek ieguldīta propagandā, kaut arī ar zaudējumiem. Franči prot visu padarīt par peļņu — gan morālo, gan materiālo, tādēļ propagandē arī eksperimentālas izrādes, par kurām skaidri zina, ka tās neizraisīs lielu publikas piekrišanu. Aviņonas festivāls — tas ir nopietns, lietišķs darbs, kurā toni nosaka skatītāji un tie, kas darbojas uz skatuves.

Pie mums festivālā toni nosaka cilvēki, kuri saucas par kritiķiem un analizē izrādes, bet tam nav nekā kopīga ar to, kā praktiski teātra procesi virzīsies tālāk. Ne velti Aviņonas festivālā piedalās arī valsts iestādes, kas skatās, ko vajadzētu stimulēt, ko pabalstīt. Teātra attīstībai tiek veltīti milzīgi līdzekļi. Aviņonā pat diskusiju laikā neviens cilvēks neizteicās, ka mākslai vajadzētu pašai sevi uzturēt. Tādu mulķu tur nav. Būdam Francijā, es ar izbrīnu uzzināju, ka pie mums Augstākajā Padomē ir izrai-

sijusies diskusija par to, ka mākslai vajag pašai pelnīt sev naudu. Tas ir galīgs diletantisms šajā jautājumā. Francijā vienīgā problēma ir: ko un kā lietderīgāk izmantot. Es domāju, ka šajā ziņā pie mums festivālos notiekošais ir principiāla kļūda, jo neviens no tiem punktiem, no kuriem sastāv Aviņonas festivāls, pie mums netiek realizēts. Uz Baltijas teātru festivālu cilvēki sabrauc, nospēlē izrādes un šķiras. Un tas ir viss. Nekādas tālākas attīstības tam nav. Bet Aviņonas festivālā notiekošais iezīmē zināmu posmu, pēc kura cilvēki, kas nodarbojas ar teātra procesu, paši kaut ko apkopo un paši sper nākamo soli, negaidot nekādu pavēli vai nolikumu no augšas.

Kādas izrādes jūs redzējāt?

Pirmā izrāde, ko es noskatījos, bija Bali Nacionālā teātra iestudējums. Aktieri spēlēja savā dzimtajā valodā, kurā es, protams, nesapratu nevienu vārdu, bet tas, ko viņi parādīja, bija ārkārtīgi interesanti. Jo tas bija teātris, caur kuru varēja saprast cilvēku pasaules uztveri un gadu simteņos saglabāto domāšanas veidu. Pēc šīs izrādes es sapratu, kā vajadzētu iestudēt uzvedumus bērniem. Vajag pašam svēti un naīvi ticēt, ka tas ir ļauns un tas ir labs. Tā, kā viņi to dara, — visprimitīvākajiem līdzekļiem, bet ar nelielu fantāzijas piedevu. Tas bija ļoti nosacīts teātris, bet izrādās, ka pie šīs nosacītības tu saproti visu — bez valodas pārvaldīšanas, pat bez pamatīgām zīmju valodas zināšanām, kas raksturīgas tāda tipa teātrim. Un iespaids paliek ļoti gaišs, jo no seniem laikiem saglabājusies dzīva doma, ka labais uzvar.

Nākamā izrāde bija Sekspīra «Sapnis vasaras naktī». To spēlēja bijušajās akmeņlauztuvēs. Tās ir tās pašas akmeņlauztuves, ko kādreiz atklājis Pīters Bruks savam «Mahabharatas» iestudējumam. Tagad tur notiek brīvdabas izrādes.

Iespaids bija grandiozs. Režisors centās atdzīvināt sapni, skatītāju acu priekšā notika pasakaini brīnumi. Nevarētu teikt, ka izrādē būtu bijuši kādi atklājumi traktējuma ziņā. Pārsteidza tieši pasakainība. Es sēdēju un skatījos, un domāju: cik burvīgi izmeklēta vieta — ezeri, pauguri, meži... Un, tikai ieskatoties tuvāk, apjēdzu, ka tas viss ir dekorācija. Tā bija viena no dārgākajām izrādēm, augsta līmeņa izklaidejošais teātris. Laba mūzika, kolosāla tehnika, daudz humora un dzīvesprieka. Es redzēju, kādus brīnumus var izdarīt ar skatuves tehniku, un pats pārsteidzošākais, ka tas notiek brīvā dabā tavu acu priekšā. Manī atgriezās brīnuma izjūta teātrī, un es sapratu tos cilvēkus, kas agrāk teātrī jūsmojuši par dekorācijām.

Pēc visa redzētā jau biju noskaņojies uz tāda skumīga vilņa un domāju, kur nu mums ar mūsu iespējām tikt līdzīgi tādiem

tehnikas brīnumiem, bet, noskatījies pēc Sofokla darbu motīviem veidoto iestudējumu «Ajaks», pārliecinājos, ka frančiem arī ir slikti iestudējumi. Tā bija tukša pretenzija uz kaut ko tādu, ko pie mums nezin kāpēc joprojām uzskata par avangardu. Manuprāt, tas bija kāds piecpadsmitais Ježija Grotovska stila «pārdziedājums». No mākslas tur nebija nekā. Pašmērķīgā tehnikas demonstrēšana uz izrādes beigām sāka jau apnikt. Cik ilgi var skatīties, kad nepārtraukti demonstrē, ko vēl un kā vēl iespējams parādīt! Kādā sarunā par avangardu ar Zanu Pjēru Vensānu, kas savā laikā pievērsās šim virzienam, pārliecinājos, ka arī viņš ir sapratis — avangardisms vairs neapmierina, ir laiks atgriezties tradicionālajā teātrī. «Es tagad kā pazudušais dēls meklēju ceļu uz mājām,» teica Vensāns.

Iestudējums, ko es vērtēju visaugstāk, bija Moljēra «Skapēna nedarbi» Zana Pjēra Vensāna režijā. To spēlēja uz festivāla galvenās skatuves Pāvestu pils pagalmā. Tā ir tā pati skatuve, kur brīvdabas izrādes sāka rīkot Zans Vilārs, kur savā laikā spēlēja Marija Kazaresa un Žerārs Filips.

Pirmajā acu uzmetienā Vensāna iestudējums likās izteikti tradicionāls. Tradicionāla dekorācija, tradicionāli kostīmi, izņemot divus momentus: pirmais — Zeronts un Argants spēlē delartiskajās maskās, un otrs moments — divpadsmitgadīgs puisītis, tēls, ko lugu iavedis režisors un kas iet cauri visai izrādei.

Fantastiski interesants iestudējums! Pie mums Moljēra lugas pārsvarā iestudē vai nu kā jokus, vai kā komēdijas. Tanī pašā laikā pastāv vēl citi iestudējuma varianti, jo šim diženajam dramaturgam ir arī rūgtas lugas: ir bijuši mēģinājumi Moljēru intelektualizēt, pat dramatizēt, ielikt Moljērā kaut kādus nopietnas traģēdijas elementus. Tamlīdzīgas tendences man nav devušas priekšstatu par Moljēru, un līdz šim es nebiju varējis noskaidrot, kas tas Moljērs īsti ir. Turpretī Vensāna uzvedumā es biju vienisprātis ar režisoru. Jā, tas ir Moljērs! Es to sapratu no maskām, kas pārņemtas no delartiskajām tradīcijām, es to sapratu no šā puisīša, kurš iet cauri visai izrādei un skatās, kas notiek ar Skapēnu. Un izrādes finālā, Skapēna nāves ainā, kad zēns, piegājis pie Skapēna, mēģina viņu atdzīvināt un, sapratis, ka Skapēns ir miris, paņem viņa apmetni un iet projām, — tas ir jaunais Skapēns. Tas ir fantastisks moments! Skapēns ir mūžīgs, tāpat kā mūžīga ir cilvēka blēdība, humors, labestība, prāts un vēl daudz kas cits. Pēkšņi ļoti asprātīgi, ar daudziem aktieriskiem trikiem izrādē ieskanas Moljērs. Šī izrāde atstāja graujošu iespaidu. Salīdzinot to ar «Sapni vasaras nakti» (kaut gan šīs izrādes ir grūti salīdzināt), tu saproti, ka tehnika — tas ir ārkārtīgi skaisti un interesanti, tomēr pats galvenais ir aktieris.

Zeronta tēlotājs to nodemonstrēja spīdoši. Tā bija unikāla runas tehnika. Viņš nevarēja skaidri izrunāt nevienu burtu, bet katrs viņa neskaidri izrunātais burts bija dzirdams un saprotams. Kad viņš skraidīja pa skatuvi, tas bija pundurītis, bet, kad viņš iznāca paklanīties, izrādījās, ka tas ir vismaz 185 centimetrus garš aktieris, pie tam diezgan jauns. Un tad es domāju: cik mežonīgs darbs, cik kolosāla profesionalitāte ir vajadzīga, lai varētu lomu tādā līmenī nospēlēt! Aktieri spēlē absolūti profesionāli, un nav tādas lietas, ko viņi nevarētu izdarīt. Jebkuru visasāko tehnisko zīmējumu veic skaisti, viegli, pārliecinoši. Es neredzēju nevienu aktieri, kas masu ainās «gulētu». Visi spēlē ar pilnu atdevi un, kas pats pārsteidzošākais, rod prieku no tā, ko dara, un savā priekā dalās ar skatītāju zāli. Tā ir supertehnika. Par uzdevuma izpildi nav problēmu. Kam ir problēmas, tie nespēlē.

Kādu gudribu jūs no Aviņonas festivāla ieguvāt?

Pirmkārt — ja mēs runājam par to, kāda situācija ir izveidojusies pēc dzelzs priekš kara krišanas, tad jāsaka, ka abas puses redz to, ko gribētu redzēt, taču dzīve abas pusēs ir pavisam citāda.

Otrkārt — es ieguvu būtisku informāciju, kā varētu palīdzēt teātra attīstībai Latvijā, jo Francijas Ārlietu ministrijas kultūras nodaļa organizē ārkārtīgi daudz nopietnu kultūras programmu. Semināra pēdējā dienā franči stāstīja, ko viņi reāli varētu palīdzēt mūsu teātriem. Varētu organizēt apmācības kursus, viņi uzņemtu stažierus, maksātu stipendijas, nodrošinātu dzīvošanu. Ir fantastiskas iespējas apgūt izglītību, atliek tikai vēlēties. Teiksim — menedžeru skola. Tā ir profesija, kas pie mums vispār neeksistē. Vai arī iepazīšanās ar ekonomiskām operācijām, ar viesizrāžu turneju, festivālu organizēšanu, ar kontraktu slēgšanu ne tikai teorētiskā plāksnē, bet piedaloties reālā, konkrētā darbā.

Aktieri varētu stažēties teātra klasēs. Tāpat mūsu spēkos ir ielūgt augsti profesionālus mācību spēkus, kas pasniegtu tādas disciplīnas, kurās mums pašiem nav speciālistu. Mani uzjautrina, ka mēs aicinām uz mūsu konservatoriju aizjūras pasniedzējus, lai tie mums māca Staņislavska sistēmu, kuras apgūšanai speciālisti no ārvalstīm patiešām nav vajadzīgi. Bet ir daudz tādu teātra virzienu, kurus mēs nezinām, par kuriem esam tikai lasījuši. Pie tādu disciplīnu speciālistiem iziet kursu būtu ļoti vērtīgi daudziem režisoriem un aktieriem. Es pats labprāt pastudētu un paskatītos, kas tas *dell'arte* tāds ir istajā variantā ar visām tā tradīcijām, skolu, aktieru spēles veidu un visu citu.

Sodien, ja vien cilvēks grib un nav slinks, ir visas iespējas iegūt normālu izglītību ārzemēs. Es vēlreiz atkārtoju — tas ir

absolūti reāli. Pie tam franči orientējas uz kopīgiem kultūras projektiem, arī viesizrāžu apmaiņu, jo tā ir darbība, kuru viņi izvērs Francijas kultūras propagandas nolūkos. Bet pats pārsteidzošākais ir tas, ka ar to visu nodarbojas Ārlietu ministrijas kultūras daļa.

Galvenais, ko es Aviņonā esmu sapratis: ir pienācis laiks, kad nevajag gaidīt, kamēr kāds kaut ko organizēs, kamēr tevi varbūt kaut kur sūtīs vai nesūtīs. Pasaule piedāvā iespējas, un visi tie cilvēki, ar kuriem es satikos, — viņi negaida komandas, viņi ir iniciatori, viņi paši kaut ko organizē.

Paši pārsteidzošākie festivālā bija divi momenti. No vienas puses — brutāli birokrātiskais veids, kas noteica sarīkotās diskusijas politisko rezultātu, un — no otras puses — tās milzīgās iespējas, ko franči mums paver, viņu vēlēšanās palīdzēt un dalīties savā pieredzē.

Es redzēju ārkārtīgi daudz cilvēku gan uz ielām, gan uz skatuves, kuriem teātris patīk. Es jutu, ka teātris cilvēkiem tomēr ir vajadzīgs. Visās zemēs, kur tagad notiek kardināli politiski pārveidojumi, situācija sakrīt. Šis laiks ir traģisks. To vajag pārdzīvot. Svarīgi ir nepadoties, saglabāt sevi. Francijas teātris pēc grūtām cīņām ir panācis, ka skatītāju zāles ir piepildītas un grūti dabūt lieku biļetīti. Cilvēki atgriežas atkal pie teātra, kas sevi ir pierādījis.

*Valentina Maculēviča Aviņonas iespaidus
fiksējusi Austra Skudra*

Aviņona, 1990. gada 23. jūlijā

DEKLARĀCIJA

Pirms es pieskaros mākslinieciskumam, kura dimensijas sniedzas pāri politiskumam un morāliskumam, man ir nepieciešams justies saskaņā pašam ar sevi.

Es konstatēju, ka esmu kļūdiņies adreses ziņā. Man ir sāpīgi to atzīt, jo tā ir manu tuvu draugu adrese, draugu, kurus es joprojām mīlu un kuri man ir snieguši atbalstu manas dzīves grūtos brīžos.

Es domāju, ka Teātra eksperimentālā akadēmija ir maza paralēla organizācija, kas kalpo jaunu attiecību radīšanai starp teātra laudim, ka tā ir patiesi neatkarīga un brīva no visiem diplomātiem apsvērumiem.

Ar sarūgtinājumu konstatēju, ka, objektīvi spriežot, tā ir tādas politikas rīks, kādu es uzskatu par bistamu morāles līdzsvaram nākotnes Eiropā, kur liēk klusēt landsbergu balsim un kur galvo par petriem romāniem, kur rada jaunu kokainu valodu, obligātu pareizdomātāju kodu, pārpilnu ar cilvēka tiesībām un vispasaules brālību, kur dzelzs priekškara vietā paceļas tilla priekšgars, uz kura projicētas ilūzijas, kam dažreiz piejaukts klāt salts aprēķins.

Es ļoti labi zinu, ka mana runa šai vietā un šai laikā ir galīgi nevietā un ka tāda tā bijusi pašā sākumā. Mani ir lūkojuši no šejienes izraidīt, ko es uzskatu par pilnīgi likumīgu. Taču šoreiz es izraidu pats sevi.

Es izsaku savu dziļo cieņu un apliecinu savas simpātijas visiem klātesošajiem, saviem senseniem draugiem un saviem jaunajiem draugiem.

Ludwīk Flaszēn

Es labprāt vēlētos, ka šī deklarācija tiktu pievienota kolokvija iekšējam dokumentam, lai izvairītos no jebkādas politikas izmantošanas.

Ruta Cimdiņa

HRONIKA. 1990. GADS

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEATROS

NACIONĀLAJĀ TEĀTRĪ

Z. B. Moljēra «Skapēna blēdības» 22. febr.; rež. I. Adermanis, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. A. Karlane, komp. V. Zilveris, kust. kons. J. Kaprālis, gaismas — J. Grīnbergs. *Recenzijas*: Radzobe S. Māksla, 1990, № 7, 36.—39. lpp. un № 11, 22.—27. lpp.; Čakare V. Lit. un Māksla, 1990, 21. apr., 9. lpp.; Treimanis G. Čiņa, 1990, 7. martā; Kāla L. Rīgas Balss, 1990, 9. martā; Tišheizere E. Latv. Jaunatne, 1990, 24. apr.

E. Olbija «Lolita» (pēc V. Nabokova rom.) 20. martā; rež. O. Kroders, scenogr. I. Uljanoviča, komp. P. Plakidis, kust. rež. A. Rūtentāls. *Recenzijas*: Čakare V. Latv. Jaunatne, 1990, 11. maijā; Teātra Vēstn., 1990, № 9/10, 26.—31. lpp. (O. Krodera mēģin. pieraksts); Zeltiņa G. Teātra Vēstn., 1990, № 9/10, 22.—25. lpp.; Radzobe S. Māksla, 1990, № 7, 36.—39. lpp. un № 11, 22.—27. lpp.; Legzda A. Rīgas Balss, 1990, 23. apr.; Jukons D. Lit. un Māksla, 1990, 14. jūl., 15. lpp.

M. Normenas «Ar labu nakti, māt!» 5. apr.; rež. A. Sedriks (Nebraska, ASV), scenogr. A. Freibergs, kost. māksl. V. Romanovska. *Recenzijas*: Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1990, 9. jūn., 8. lpp.; Teātra Vēstn., 1990, № 7/8, 7.—9. lpp. (sar. ar A. Sedriku); Burtniece A. Latv. Jaunatne, 1990, 26. jūn.; Lagzdiņa I. Māksla, 1990, № 8, 36.—37. lpp.; Radzobe S. Māksla, 1990, № 11, 22.—23. lpp.

Latviešu dzejas kompozīcija «Liela diena maziem bērniem» 12. apr.; rež. J. Kaijaks, skat. noform. M. Lindberga, pied. Āgenskalna baptistu draudzes svētdienas skolas audzēkņi.

A. Egliša «Bezkaunīgie veci» 12. maijā; rež. M. Kublinskis, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. A. Karlane, komp. A. Strazds. *Recenzijas*: Legzda A. Rīgas Balss, 1990, 21. jūn.; Radzobe S. Lit. un Māksla, 1990, 27. okt., 10. lpp.; Māksla, 1990, № 11, 22.—27. lpp.; Bērziņa L., Melnace R., Augstkalna M. Māksla, 1990, № 9, 9.—21. lpp.; Kāla L. Rīgas Balss, 1990, 21. maijā; Akuratere L. Latv. Jaunatne, 1990, 29. dec.; Geikina S. Latv. Jaunatne, 1990, 13. dec.

M. Zīverta «Pēdējā laiva» 17. jūn.; rež. J. Bebrīšs, scenogr. G. Kambars, komp. V. Zilveris. *Recenzijas*: Zeltiņa G. Māksla, 1990, № 10, 48.—50. lpp.; Šaulīte G. Lit. un Māksla, 1990, 13. okt., 5., 10. lpp.; Legzda A. Rīgas Balss, 1990, 15. nov.; Freinberga S. Latv. Jaunatne, 1990, 28. nov.; Radzobe S. Māksla, 1990, № 11, 22.—27. lpp.

E. M. Remarka «Trīs draugi» 10. nov.; rež. V. Lūriņš, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. L. Brauna, komp. Z. Liepiņš, skaņu rež. M. Guitāns, gaismas — J. Grīnbergs. *Recenzijas*: Čakare V. Lit. un Māksla, 1990, 1. dec., 4. lpp.

L. Nurēna «Drosme nogalināt» 27. nov.; rež. un scenogr. H. Bertilsons (Stokholma), kost. māksl. A. Karlane, V. Pūces mūzika. *Recenzijas*: Avots V. (sar. ar H. Bertilsonu) Lit. un Māksla, 1990, 8. dec., 6. lpp.

F. Dirrenmata «Romuls Lielais» 14. dec.; rež. I. Burāns, scenogr. G. Kambars, kost. māksl. Z. Atāle un V. Kliemane, komp. D. Apsītis.

Latviešu dzejas kompozīcija «Iededzot eglītē svecītes» 20. dec.; kompoz. veidot. un rež. L. Cauka.

C. Dikensa «Sīkstulis» 26. dec.; J. Kaijaka skat. variants, rež. J. Kaijaks, skat. noform. M. Lindberga, kost. māksl. A. Karlane, horeogr. A. Moisejeva, pied. kristīgā grupa MĀRAN ATA un Āgenskalna baptistu draudzes svētdienas skolas audzēkņi.

Z. Anuija «Bikses» 29. dec. (uz līgumattiecībām); izrādi izkārt. R. Zagorskis, skat. telpu iekārt. J. Jansons, aktierus apģērbusi L. Brauna, kustības iestud. D. Grosmane, piedalās komp. V. Pūce.

J. Vitola LMA Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes Teātra nodaļas aktieru kursa diplomdarba izrādes:

A. Čehova «Trīs māsas» 5. maijā; rež. E. Freibergs.

V. Sekspīra «Otello» 7. jūn.; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, izmant. Dž. Rosini, R. Vāgnera, R. Strausa, A. Vivaldi, J. S. Baha mūz., Dezdemonas dziesmu komp. V. Zilveris.

V. Sekspīra «Romeo un Džuljeta» 18. jūn.; rež. V. Lūriņš, izmant. D. Apsiša mūz. *Recenzijas*: Zeltiņa G., Bērziņa L., Nagainis G. Lit. un Māksla, 1990, 22. sept., 12. lpp.

DAILES TEĀTRI

F. Bārdas dzejas kompoz. «Dzīvība» 20. janv.; rež. K. Auškāps, scenogr. I. Gailāns, kost. māksl. B. Puzina, komp. I. Zemzaris, skaņu rež. A. Jansons, gaismas — A. Bērziņš. *Recenzijas*: Treimanis G. Rīgas Balss, 1990, 19. janv., 8. lpp.; Lagzdiņa I. Cīņa, 1990, 25. janv.; Bērziņa L. Latv. Jaunatne, 1990, 7. martā.

F. Dirrenmata «Hērakls un Augeja lopu laidars» 3. febr.; rež. A. Linis, scenogr. I. Gailāns, mūz. rež. A. Jansons, gaismas — K. Eņiņa, skaņas — D. Saule. *Recenzijas*: Kalnačs B. Cīņa, 1990, 18. febr.; Tišheizere E. Latv. Jaunatne, 1990, 24. apr.; Radzobe S. Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—71. lpp.; Māksla, 1990, № 7, 36.—39. lpp.

A. Fugarda «Ceļš uz Meku» 23. martā; rež. K. Auškāps un J. Strenga, scenogr. un kost. māksl. I. Sedlenieks, skaņu rež. A. Maskats, gaismas — A. Bērziņš, skaņas — R. Burķits. *Recenzijas*: Poga M., Segliņš U. Rīgas Balss, 1990, 13. apr.; Lagzdiņa I. Cīņa, 1990, 1. maijā; Čakare V. Latv. Jaunatne, 1990, 11. maijā; Radzobe S. Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—71. lpp.; Māksla, 1990, № 7, 36.—39. lpp.; Kalnačs B. Lit. un Māksla, 1990, 17. nov., 11. lpp.

A. Sniclera «Anatols» 25. maijā; rež. Z. Stungure, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Radzobe S. Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—71. lpp.; Tišheizere E. Māksla, 1990, № 9, 36.—38. lpp.; Freinberga S. Latv. Jaunatne, 1990, 28. nov.; Kalnačs B. Lit. un Māksla, 1990, 17. nov., 11. lpp.

Raiņa «Zelta zirgs» 28. maijā; rež. A. Ozols, scenogr. I. Gailāns, kost. māksl. B. Puzina, komp. A. Maskats, mūz. rež. A. Jansons, gaismas — K. Eņiņa, skaņas — R. Burķits. *Recenzijas*: Geikina S. Lit. un Māksla, 1990, 30. jūn., 8. lpp.; Legzda A. Rīgas Balss, 1990, 5. jūn.; Treimanis G. Cīņa, 1990, 28. jūn.; Akurātere L. Latv. Jaunatne, 1990, 29. dec.; Radzobe S. Teātra

Vēstn., 1990, № 9/10, 63.—67. lpp. un № 11/12, 66.—71. lpp.; Tišheizere E. Māksla, 1990, № 9, 36.—38. lpp.; Kaktiņa L. Māksla, 1990, № 9, 39.—41. lpp.
S. Separda «Prāta meli» 28. okt.; rež. K. Auškāps un J. Strenga, scenogr. I. Gailāns, kost. māksl. B. Puzina, kost. modelētāji F. Teličāne un A. Jasinskis, mūz. rež. A. Maskats, gaismas — V. Kūģenieks, skaņas — M. Sile. *Recenzijas*: Treimanis G. Rīgas Balss, 1990, 9. nov., 6. lpp.; Geikina S. Lit. un Māksla, 1990, 3. nov., 7. lpp.; Kāla L. Rīgas Balss, 1990, 21. nov.; Geikina S. Latv. Jaunatne, 1990, 13. dec.

L. Stumbres «Tā, lai var redzēt ceļu» 5. nov.; rež. A. Jansons (J. Vītola LMA diplomands), scenogr. I. Sedlenieks, mūz. rež. A. Maskats, gaismas — A. Bērziņš, skaņas — D. Saule.

M. Zivertā «Kaļostro Vilcē» 16. nov.; rež. A. Ozols, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. K. Pasternaka, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Līce L. Rīgas Balss, 1990, 16. nov.; Kilēvica L. Lit. un Māksla, 1990, 15. dec., 8. lpp.

S. Lāgerlēvas «Nīlsa Holgersona brīnišķīgais ceļojums» 29. dec.; rež. J. Kalniņš, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. K. Pasternaka, kust. un deju rež. A. Rūtentāls, skaņu rež. A. Jansons. *Recenzijas*: Zandere I. Diena, 1991, 10. janv., 3. lpp.; Jukons D. Neatk. Cīņa, 1991, 6. febr.

KRIEVU DRAMAS TEĀTRI

I. Bergmana «Laulības dzīves ainas» 13. janv.; rež. L. Beļavskis, scenogr. V. Kovaļčuks. *Recenzijas*: Gude O. Teātra Vēstn., 1990, № 7/8, 16.—19. lpp.; Gailītis H. Lit. un Māksla, 1990, 28. apr., 11. lpp.; Bērziņa L. Māksla, 1990, № 5, 46.—49. lpp.; Гайлит Г. Сов. молодежь, 1990, 28 apr.

R. Rouza «Divpadsmit saniknoti vīrieši» 15. martā; rež. I. Pekers, scenogr. S. Zogrābjans (Rostova pie Donas). *Recenzijas*: Radzobe S. Māksla, 1990, № 7, 36.—39. lpp.; Čakare V. Latv. Jaunatne, 1990, 11. maijā; Киндзанс В. Сов. Латвия, 1990, 27 марта.

A. Gaļina «Bravo, Venēcija!» («Grupa») 21. apr.; rež. V. Sergejevs, scenogr. V. Bojers (Maskava). *Recenzijas*: Podberezina J. Rīgas Balss, 1990, 7. maijā; Lagzdina I. Māksla, 1990, № 8, 36.—37. lpp.; Burtņiece A. Latv. Jaunatne, 1990, 26. jūn.

D. Merežkovska «Čara dēls Aleksejs» 20. okt.; rež. A. Kacs (Maskava), scenogr. T. Šveca, garīgo mūz. izp. Latvijas Kultūras fonda Metropolita koris. *Recenzijas*: Gailītis H. Lit. un Māksla, 1990, 8. dec., 6. lpp.; Geikina S. Latv. Jaunatne, 1990, 13. dec.; Морозова Н. Сов. молодежь, 1990, 4 дек.; Плетикос Э. (бес. с Л. Белявским) Сов. Латвия, 1990, 1 ноября; Киндзанс В. Сов. Латвия, 1990, 2 дек.

Z. B. Moljēra «Piemuļķotais vīrs» («Zoržs Dandēns») 1. nov.; rež. L. Beļavskis, scenogr. D. Mohovs (Minska). *Recenzijas*: Плетикос Э. (бес. с Л. Белявским) Сов. Латвия, 1990, 1 ноября.

JAUNATNES TEĀTRI

G. Gudeta, J. Zvirgzdiņa «Jubilejas gads» (latv. tr.) 2. febr.; rež. A. Sapiro, scenogr. A. Freibergs, kust. kons. T. Eķe, māksl. dekoratori A. Balodis un U. Bērziņš. *Recenzijas*: Treimanis G. Rīgas Balss, 1990, 2. martā, 6. lpp.; Radzobe S. Lit. un Māksla, 1990, 14. apr., 8. lpp.; Kalnačs B. Cīņa, 1990, 31. maijā; Naumanis N., Augstkalna M., Čakare V. Teātra Vēstn., 1990, № 5, 8.—11. lpp.; Bērziņa L. Māksla, 1990, № 5, 46.—49. lpp.; Tišheizere E. Latv. Jaunatne, 1990, 24. apr.; Гайлит Г. Сов. молодежь, 1990, 14 марта.

K. Goci «Zilais briesmonis» (kr. tr.) 13. okt.; rež. S. Mitins (Maskava), scenogr. un kost. māksl. A. Freibergs, mūz. noform. K. Ziberts, maskas izgatav. māksl. butafori B. Ozoliņš, S. Viduskalne. *Recenzijas*: Geikina S. Latv. Jaunatne, 1990, 13. dec.

L. Petruševskas «Dzīves ainas ar pīppauzi» (kr. tr.) 16. okt.; rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks. *Recenzijas*: Гайлит Г. Диена, 1991, 8 февр.

A. Strindberga «Gulbjbaltīte» (latv. tr.) 9. nov.; rež. Ā. Geikins, scenogr. V. Kovaļčuks, kost. māksl. A. Romanovska, komp. M. Brauns, kust. rež. A. Rūtentāls. *Recenzijas*: Bērziņa L. Lit. un Māksla, 1991, 27. apr., 3. lpp.

A. Lindgrēnes «Karlsona jaunie piedzīvojumi», (kr. tr.) 26. dec.; rež. un dramatis. M. Mikivers, J. Šāra dz. teksti, komp. A. Oits (Tallina).

LELĻU TEĀTRI

A. Milna «Vinnijs Pūks un viņa draugi» (D. Strelēvicas skat. var.) (kr. tr.) 6. martā; rež. V. Pavlovskis, māksl. P. Senhofs, komp. U. Savickis.

L. Lopeiskas un G. Krčulovas «Stārķēns un Putnubiedēklis» (latv. tr.) 30. apr.; rež. T. Herberga, scenogr. P. Senhofs, māksl. A. Mangalis, skulpt. M. Austruma, komp. G. Rozenbergs, kust. kons. M. Koristins. *Recenzijas*: Linē A. Rīgas Balss, 1990, 8. maijā; Lit. un Māksla, 1990, 6. okt., 8. lpp.

S. Hristovska «Trollītis Mumins un komēta» (pēc T. Jansones pas.) (latv. tr.) 6. maijā; rež. V. Bogačs, māksl. M. Putniņš, skulpt. M. Austruma, komp. M. Putniņš. *Recenzijas*: Linē A. Rīgas Balss, 1990, 8. maijā; Lit. un Māksla, 1990, 6. okt., 8. lpp.

O. Aināres «Makss un Morics» (pēc V. Buša stāstu mot.) (latv. tr.) 9. sept.; rež. T. Herberga, māksl. P. Senhofs, komp. G. Rozenbergs. *Recenzijas*: Linē A. Rīgas Balss, 1990, 20. aug.; Lit. un Māksla, 1990, 6. okt., 8. lpp.

S. Hristovska «Trollītis Mumins un komēta» (pēc T. Jansones pas.) (kr. tr.) 30. sept.; rež. V. Bogačs, māksl. M. Putniņš, skulpt. M. Austruma, komp. M. Putniņš. *Recenzijas*: Linē A. Lit. un Māksla, 1990, 6. okt., 8. lpp.

M. Voitiško «Pūķa Bonoventūro brīvdienas» (kr. tr.) 3. nov.; rež. insc. V. Dobromiļskis (Ščecina), rež. V. Pavlovskis, māksl. P. Senhofs, komp. U. Savickis.

J. Cerepovecka «Klauns Loreti un smaidis» (kr. tr.) 18. nov.; rež. V. Grigorjevs, māksl. P. Senhofs, komp. I. Vigners.

Brāļi Grimmī «Ansītis un Grietiņa» (V. Pavlovska skat. var.) (latv. tr.) 2. dec.; rež. V. Pavlovskis, māksl. A. Tajanovska (Ļeņingrada), komp. B. Reznīks.

Brāļi Grimmī «Drošsirdīgais skroderītis jeb Septiņi ar vienu cirtieni» (V. Pavlovska skat. var.) (latv. tr.) 2. dec.; rež. V. Pavlovskis, māksl. A. Tajanovska (Ļeņingrada), komp. B. Reznīks.

A. Linē «Melnās vārnas reportāža jeb Kas notika ar Jēcīti» (latv. tr.) 2. dec.; rež. M. Ļiņovs, māksl. A. Treimane, komp. M. Brauns.

V. Pavlovska «Latviešu dzejnieku, klasiķu, dzejas dramatisējums Lelļu teātrim Ziemassvētku vakarā» (latv. tr.) 26. dec.; rež. V. Pavlovskis, māksl. P. Senhofs, skulpt. M. Austruma.

LIEPĀJAS TEATRI

K. Higinša un Z. K. Karjēra «Harolds un Moda» 26. janv.; rež. H. Laukšteins, scenogr. un kost. māksl. Z. Atāle, mūz. noform. I. Birzkops. *Recenzijas*: Tišheizere E. Latv. Jaunatne, 1990, 25. aug.; Bērziņa L. Lit. un Māksla, 1990, 15. sept., 8. lpp.; Māksla, 1990, № 5, 46.—49. lpp.; Čakare V. Māksla, 1990, № 12, 8.—13. lpp.; Treimanis G. Rīgas Balss, 1990, 20. sept., 5. lpp.; Plostnieks F. Kursas Laiks (Liepāja), 1990, 8. martā.

A. Kristi un R. Tomā «Negaisa nakts noslēpums» 9. martā; rež. P. Viksne, scenogr. A. Kļaviņš, komp. I. Birzkops, gaismas — A. Lēvalds. *Recenzijas*: Pujēna S. Rīgas Balss, 1990, 22. martā; Treigūts R. Kursas Laiks (Liepāja), 1990, 12. jūn.; Bērziņa L. Lit. un Māksla, 1990, 15. sept., 8. lpp.; Radzobe S. Māksla, 1990, № 7, 36.—39. lpp.; Čakare V. Latv. Jaunatne, 1990, 11. maijā; Māksla, 1990, № 12, 8.—13. lpp.

A. Egliša «Par purna tiesu» 13. apr.; rež. J. Rijnieks, scenogr. I. Uljanoviča. *Recenzijas*: Tišheizere E. Latv. Jaunatne, 1990, 25. aug.; Māksla, 1990, № 9, 36.—38. lpp.; Burtņiece A. Latv. Jaunatne, 1990, 26. jūn.; Bērziņa L. Lit. un Māksla, 1990, 15. sept., 8. lpp.; Treimanis G. Rīgas Balss, 1990, 20. sept., 5. lpp.; Radzobe S. Lit. un Māksla, 1990, 27. okt., 10. lpp.; Pujēna S. (sar. ar J. Rijnieku) Latv. Jaunatne, 1990, 18. apr.

Koncertuzvedums «Kad zāle bija zaļāka, debesis augstākas» 6. maijā; komp. Im. Kalniņš, rež. I. Kalnarāja, G. Kugrēns, koncertm. V. Aivars. *Recenzijas*: Tišheizere E. Latv. Jaunatne, 1990, 25. aug.

P. Seifera «Equus» («Zirgi») 8. jūn.; rež. A. Vildere (ASV), scenogr. G. Kambars, kost. māksl. A. Karlane, zirgu galvas veidoj. A. Danvarte. *Recenzijas*: Imbovica I. Kurzemes Vārds (Liepāja), 1990, 9. jūn.; Treigūts R. Kursas Laiks (Liepāja), 1990, 14. jūl.; Tišheizere E. Latv. Jaunatne, 1990, 25. aug.; Bērziņa L. Lit. un Māksla, 1990, 15. sept., 8. lpp.; Treimanis G. Rīgas Balss, 1990, 20. sept., 5. lpp.; Freinberga S. Latv. Jaunatne, 1990, 27. nov.; Čakare V. Māksla, 1990, № 12, 8.—13. lpp. un № 10, 50. lpp.

Rainis un Aspazija «Saules dēls un Mēness meita» (lit. darbu kompoz. sakārt. H. Ulmanis) 28. aug.; rež. H. Ulmanis, scenogr. Z. Atāle, koncertm. R. Svirīņa. *Recenzijas*: Tišheizere E. Latv. Jaunatne, 1990, 25. aug.; Suta T. Tēvzemes Avize, 1990, 25. okt., 3. lpp.

K. Goldoni «Kjodžas skandāls» 26. okt.; rež. H. Laukšteins, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars. *Recenzijas*: Tišheizere E. Jelgavas Ziņotājs, 1990, 23. nov.; Imbovica I. Kurzemes Vārds (Liepāja), 1990, 30. okt.; Kalnačs B. Lit. un Māksla, 1990, 15. dec., 8. lpp.

A. Lindgrēnas «Ronja — laupītāja meita» (M. Reinberga un J. Stobova dramatis.) 23. nov.; rež. J. Stobovs, scenogr. A. Kļaviņš, kost. māksl. Z. Atāle, komp. G. Brancis, kust. kons. T. Eķe, dziesmu teksti — M. Reinbergs.

E. fon Horvāta «Vīnes meža stāsti» 21. dec.; rež. R. Grabovskis, scenogr. un kost. māksl. Z. Atāle, dejas iestud. J. Zaukiene. *Recenzijas*: Tišheizere E. Kurzemes Vārds, 1990, 22. dec.

VALMIERAS DRAMAS TEĀTRI

G. Pressera «Bēniņi» 18. febr.; teksta autori — D. Stevanoviti, P. Horvāts, rež. R. Grabovskis, scenogr. I. Sedlenieks, kost. māksl. I. Sedleniece, koncertm. G. Bērze, I. Bresle, I. Pabērza, I. Tomašūna, A. Pētersons. *Recenzijas*: Skudra A. Liesma (Valmiera), 1990, 13. febr.; Čakare V. Latv. Jaunatne, 1990, 11. maijā; Radzobe S. Māksla, 1990, № 7, 36.—39. lpp.

R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» 16. jūn.; rež. V. Maculēvičs, komp. M. Brauns, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka. *Recenzijas*: Skudra A. Liesma (Valmiera), 1990, 6. jūn.; Kārklīņa I. (sar. ar V. Maculēviču) Latv. Jaunatne, 1990, 21. aug.; Lagzdīņa I. Lit. un Māksla, 1990, 8. sept., 11. lpp.; Legzda A. Rīgas Balss, 1990, 10. sept. 4. lpp.; Freinberga S. Latv. Jaunatne, 1990, 27. nov.; Zeltiņa G. Māksla, 1990, № 10, 48.—50. lpp.

T. Vaildera «Mūsu pilsētiņa» 21. jūn.; rež. U. Brikmānis, scen. N. Demidova, E. L. Māstera dzeju atdzej. K. Skujenieks. *Recenzijas*: Mežaka M. Liesma (Valmiera), 1990, 15. jūn.; Skudra A. Tukuma Ziņotājs, 1990, 6. sept.

A. Egliša «Pēc kaut kā cēla, nezināma...» 26. okt.; rež. P. Lūcis, scenogr. I. Brence, dziesmas ieskaņojis viru koris «Imanta». *Recenzijas*: Skudra A. Liesma (Valmiera), 1990, 18. okt.; Mūsu Zeme (Valka), 1990, 6. nov.

P. Putniņa «Zēlojiet mūs!» 17. nov.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka. *Recenzijas*: Skudra A. Liesma (Valmiera), 1990, 17. nov.; Čakare V. Izglītība, 1991, 18. janv., 2. lpp.; Bērziņa L. Neatk. Cīņa, 1990, 21. nov.; Kalna B. (sar. ar P. Putniņu), Izglītība, 1991, 18. janv., 2.—3. lpp.; Lagzdīņa I. Lit. un Māksla, 1991, 2. febr., 4. lpp.; Čālite A. Diena, 1991, 2. febr., 2. lpp.

N. Saimona «Pēdējais kvēlais mīlnieks» 11. dec.; rež. A. Jaunušans, scenogr. I. Čālite.

A. Zerī «Sestais stāvs» 15. dec.; rež. A. Jaunušans, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. L. Brauna. *Recenzijas*: Skudra A. Liesma (Valmiera), 1990, 12. dec.; Mežaka M. Liesma (Valmiera), 1990, 26. okt.; Čakare V. Diena, 1991, 9. febr., 3. lpp.

NEATKARIGAJĀ TEĀTRĪ «KABATA»

N. Baratašvili «Mana lūgšana» 22. febr.; rež. M. Kincurašvili. *Recenzijas*: Norenberga S. Latv. Jaunatne, 1990, 13. martā.

V. Šekspīra «Ričards III» 2. martā; rež. O. Krodērs, kost. māksl. L. Brauna. *Recenzijas*: Čālite A. Rīgas Balss, 1990, 17. apr.; Čakare V. Latv. Jaunatne, 1990, 11. maijā.

M. Putniņa «Trīs traki truši» (leļļu izrāde bērniem) 10. martā; rež. D. Romanoviča, M. Putniņa scenogr., lelles, mūzika.

V. Šekspīra «Otello» 2. aug.; rež. M. Ķimele, scenogr. un kost. māksl. I. Uljanoviča. *Recenzijas*: I. R. Latv. Jaunatne, 1990, 11. aug.; Zandere I. Teātra Vēstn. 1990, № 11/12, 74.—80. lpp.

A. Kamī «Kāligula» 19. nov.; rež. A. Helde, scenogr., kost. māksl. A. Treimane.

RECENZIJAS PAR IEPRIEKŠEJO GADU IESTUDEJUMIEM

K. Abes «Draugi». Radzobe S. Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—71. lpp.

V. Arro «Kur mājas man, kas gaida». Tišheizere E. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 12.—15. lpp.

Aspazijas «Vaidelote» (Nacionālajā teātrī). Radzobe S. Latv. Jaunatne, 1990, 13. febr.; Māksla, 1990, № 11, 22.—27. lpp.; Zeltiņa G. Teātra Vēstn., 1990, № 5, 16.—18. lpp.; Burtiece A. Māksla, 1990, № 4, 8.—9. lpp.

R. Blaumaņa «Trīnes grēki» (Dailes teātrī). Akurātere L. Māksla, 1990, № 3, 21.—22. lpp.; Burtiece A. Karogs, 1990, № 3, 188.—190. lpp.; Radzobe S. Latv. Jaunatne, 1990, 13. febr.

R. Blaumaņa «Indrāni» (Liepājas teātrī). Burtiece A. Karogs, 1990, № 3, 188.—190. lpp.

A. Brigaderes «Kad sievas spēkojas». Radzobe S. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 3.—7. lpp.

A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda». Freinberga S. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 37.—41. lpp.

A. Brigaderes «Maija un Paija». Bērziņa L. Māksla, 1990, № 5, 46.—49. lpp.; Cakare V. Māksla, 1990, № 12, 8.—13. lpp.

F. Bruknera «Elizabete, Anglijas karaliene». Jērums I. (sar. ar V. Artmani). Teātra Vēstn., 1989, № 8, 26.—28. lpp.

J. Cimermaņa, M. Putniņa «80 dienas ap zemeslodi» (pēc Z. Verna darba mot.). Linē A. Lit. un Māksla, 1990, 6. okt., 8. lpp.

A. Caka «Psihiskais uzbrukums» (J. Rijnika, U. Ašmaņa dramatis. pēc A. Caka «Mūžības skartie» u. c. darbu mot.). Cakare V. Māksla, 1990, № 12, 8.—13. lpp.; Bērziņa L. Karogs, 1990, № 8, 191.—192. lpp.; Zeltiņa G. Karogs, 1990, № 4, 184.—186. lpp.; Burtiece A. Teātra Vēstn., 1990, № 6, 8.—11. lpp.; Geikina S. Karogs, 1990, № 8, 192.—193. lpp.; Radzobe S. Māksla, 1990, № 1, 33.—36. lpp.; Latv. Jaunatne, 1990, 25. maijā; Pujēna S. Ciņa, 1990, 20. apr.; Kursas Laiks (Liepāja), 1990, 4. maijā; Тух Б. Вечерний Таллинн, 1990, 14 мая.

A. Caka «Mūžības skartie». Radzobe S. Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—71. lpp.

A. Cehova «Krišu dārzs» (Valmieras un Krievu drāmas teātrī). Legzda A. Horizonts, 1990, № 1, 38.—41. lpp.

A. Deglava «Vecais pilskungs». Tišheizere E. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 11.—15. lpp.

- A. Dudareva «Un bija diena» («Izgāztuve»). Gude O. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 44.—47. lpp.
- A. Eglīša «Kazanovas mētelis». Eglītis A. (piez. par uzved.). Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 52. lpp.; Čakare V. Teātra Vēstn., 1990, № 2, 8.—11. lpp.; Krūze V. («Kazanovas mētele» mēģin. pieraksts) 12.—17. lpp.
- M. Endes «Momo». Radzobe S. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 3.—7. lpp.
- A. Galiča «Matrožu klusums». Gude O. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 44.—47. lpp.
- A. Geikina «Reiz dzīvoja kāds Jātnieks...» Radzobe S. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 3.—7. lpp.; Lagzdiņa I. Lit. un Māksla, 1990, 6. janv., 4. lpp.
- A. Geikina «Putenī». Lagzdiņa I. Lit. un Māksla, 1990, 6. janv., 4. lpp.
- A. Geikina «Saules dieva Fēba rotaļas». Lagzdiņa I. Lit. un Māksla, 1990, 6. janv., 4. lpp.
- A. Gelmaņa «Soliņš». Tiškeizere E. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 12.—15. lpp.
- A. Genča «Mūsaiķu Mēdeja». Legzda A. Rīgas Balss, 1990, 7. martā, 6. un 13. lpp.; Bērziņa L. Latv. Jaunatne, 1990, 7. martā.
- P. Haksa «Sarunas Steinu namā par klātneesozo fon Gētes kungu». Burtņiece A. Karogs, 1990, № 3, 188.—190. lpp.
- K. Ieviņa «Putras Dauķa precības». Tiškeizere E. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 12.—15. lpp.
- A. Jakubāna «Atbrīvosimies jau šovakar». Zabis E. Māksla, 1990, № 2, 60.—61. lpp.
- A. Kasonas «Rītausmas dāma». Radzobe S. Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—71. lpp.
- A. Milna «Vinnījs Pūks un visi, visi, visi» (Jaunatnes teātri). Latv. Jaunatne, 1990, 7. martā; Bērziņa L. Māksla, 1990, № 5, 46.—49. lpp.
- S. Mrožeka «Tango». Radzobe S. Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—71. lpp.
- A. Nikolai «Vīrs un sieva». Burtņiece A. Māksla, 1990, № 4, 8.—9. lpp.
- J. O'Nila, F. Sagānas, Z. Kokto «Viesnīca sievietēm». Burtņiece A. Māksla, 1990, № 4, 8.—9. lpp.; Lagzdiņa I. Lit. un Māksla, 1990, 29. sept., 10. lpp.
- E. Olbija «Kam no Vulfa kundzes bail?» Zeltiņa G. Latv. Jaunatne, 1990, 17. maijā; Bartkevičs J. Kurzemes Vārds (Liepāja), 1990, 19. maijā.
- H. Paukša «Melnās krēpes». Radzobe S. Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—71. lpp.; Segliņš U. (sar. ar J. Kalniņu un G. Aboliņu) Čiņa, 1990, 19. apr.
- V. Pavlovskā «Baltie skurstenslauķi». Groznova I. Jelgavas Ziņotājs, 1990, 15. sept.
- V. Pavlovskā «Leijerkastnieks». Lehmusa I. Latv. Jaunatne, 1990, 10. janv.
- P. Pētersona «Mirdzošais un tumši zilais». Pētersons P. (no ieceres līdz uzved.). Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 24.—25. lpp.
- H. Pintera «Sargs». Zeltiņa G. Karogs, 1990, № 4, 184.—186. lpp.; Pujēna S. (sar. ar J. Rijnieku) Latv. Jaunatne, 1990, 18. apr.
- E. Radzinska «Nogalināsim vīrieti?» Tiškeizere E. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 12.—15. lpp.
- E. Radzinska «Mūsu Dekameron». Gude O. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 44.—47. lpp.
- Raiņa «Daugava». Freinberga S. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 37.—

41. lpp.; Burtņiece A. (sar. ar N. Krimovu) Teātra Vēstn., 1989, № 8, 40.—42. lpp.; Tuhs B. Teātra Vēstn., 1990, № 9/10, 10.—11. lpp.
- V. Receptera «Edmunds Kīns». Augstkalna M. Māksla, 1990, № 1, 72.—73. lpp.
- R. Staprāna «Četras dienas jūnijā». Radzobe S. Latv. Jaunatne, 1990, 25. maijā; Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—72. lpp.; Nagle I. (sar. ar V. Vētru) Latv. Jaunatne, 1990, 25. maijā; Geikina S. Lit. un Māksla, 1990, 12. maijā, 8. lpp.; Tuhs B. Teātra Vēstn., 1990, № 9/10, 10.—11. lpp.; Лындина Н. Сов. молодежь, 1990, 16 июня.
- A. Strindberga «Nāves deja». Kāla L. (sar. ar K. Auškāpu) Rīgas Balss, 1990, 24 maijā; Lagzdīņa I. Lit. un Māksla, 1990, 16. jūn., 9. lpp.
- L. Stumbres «Kronis» (Nacionālajā teātrī). Burtņiece A. Karogs, 1990, № 3, 188.—190. lpp.; Radzobe S. Māksla, 1990, № 11, 22.—24. lpp.; Akurātere L. Māksla, 1990, № 3, 21.—22. lpp.
- L. Stumbres «Nākošpavasars». Freinberga S. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 37.—41. lpp.
- L. Stumbres «Sarkanmataināis kalps». Stūrmane B. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 8. lpp. (pārpubl. no «Laiks» — ASV latviešu izdev. 1989, 15. apr.).
- M. Satrova «Tālāk... tālāk... tālāk...» Freinberga S. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 37.—41. lpp.
- V. Sekspira «Hamlets». Jassone T. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 42.—43. lpp.; Gude O. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 44.—47. lpp.
- V. Sekspira «Romeo un Džuljeta». Mežaka M. (sar. ar G. Kesteri) Liesma (Valmiera), 1990, 24. martā; Smildziņa D. (sar. ar V. Maculēviču) Teātra Vēstn., 1990, № 4, 3.—4. lpp.; Zabis E. Māksla, 1990, № 2, 60.—61. lpp.; Teātra Vēstn., 1990, № 4, 8.—14. lpp.
- V. Sekspira «Makbets» (Leļļu teātrī). Linē A. Lit. un Māksla, 1990, 6. okt., 8. lpp.
- V. Sekspira «Venēcijas tirgotājs». Augstkalna M. Māksla, 1990, № 1, 72.—73. lpp.; Radzobe S. Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—71. lpp.
- F. Sillera «Marija Stjuarte». Radzobe S. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 3.—7. lpp.; Vēvers A. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 10.—11. lpp.
- J. Svarca «Pelnrušķīte». Linē A. Rīgas Balss, 1990, 6. martā.
- R. Tagores «Tumšā mitekļa valdnieks». Segliņš U. Rīgas Balss, 1990, 27. martā; Čiņa, 1990, 16. martā.
- S. Vensko «Pagalms». Tišheizere E. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 12.—15. lpp.
- V. Voinoviča «Conkings». Zabis E. Māksla, 1990, № 2, 60.—61. lpp.; Jassone T. Teātra Vēstn., 1990, № 5, 46.—47. lpp.; Jukons D. (sar. ar S. Seļemenevu) Teātra Vēstn., 1990, № 5, 42.—45. lpp.
- M. Ziverta «Āksts». Tišheizere E. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 12.—15. lpp.
- M. Ziverta «Čūska». Radzobe S. Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—71. lpp.; Segliņš U. Tukuma Ziņotājs, 1990, 6. martā.
- M. Ziverta «Kāds, kura nav». Legzda A. Rīgas Balss, 1990, 15. nov., 4. lpp.
- M. Ziverta «Kīnas vāze», Freinberga S. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 37.—41. lpp.
- M. Ziverta «Minhauzena precības». Radzobe S. Teātra Vēstn., 1990, № 11/12, 66.—71. lpp.
- M. Ziverta «Tīreļpurvs». Freinberga S. Teātra Vēstn., 1989, № 9/10, 37.—41. lpp.

IN MEMORIAM

- Latvijas Nacionālā teātra kostīmu pārzine Vera Pilādze (1911. g. 2. jūn.—1990. g. 28. janv.).
- Latvijas Valsts Televīzijas un radioraidījumu komitejas direktore Vilma Kalēja (1923. g. 18. aug.—1990. g. 20. maijā).
- Rēzeknes Tautas teātra režisors Antons Varšlavāns (1904. g. 12. nov.—1990. g. 29. jūn.).
- Baltijas flotes teātra aktieris Aleksandrs Tkačovs (1906. g. 7. sept.—1990. g. 1. jūl.).
- Jaunatnes teātra aktrise, režisora palīdze, sufliere Gaļina Viljamsone (1913. g. 28. martā—1990. g. 3. jūl.).
- Baltijas flotes teātra aktieris Vasiļijs Aleksejevs (1912. g. 28. janv.—1990. g. 6. aug.).
- Liepājas teātra aktrise, dziedātāja Terēze Dāve (1909. g. 11. maijā—1990. g. 17. aug.).
- Liepājas teātra aktrise Mirdza Mālkalne (1926. g. 17. aug.—1990. g. 23. sept.).
- Baltijas flotes teātra aktieris Garejs Šamgunovs (1911. g. 27. febr.—1990. g. 30. okt.).
- Jaunatnes teātra frizieru ceha vadītāja Emma Bugens (1910. g. 16. sept.—1990. g. 20. dec.).

SATURS

Ievadam

<i>Dzene Lilija. Mans 1990. gads</i>	5
<i>Hausmanis Viktors. Mēs un viņi — visi kopā</i>	14

Pārskati par teātru darbu

<i>Cakare Valda. Nacionālā teātra tradīciju ambivalentā daba</i>	22
<i>Burtņiece Anda. Stāvēt laikmetu krustcelēs</i>	42
<i>Freinberga Silvija. Teātris laika ēnā</i>	57
<i>Bērziņa Līgita. Vai esam, vai būsīm kultūras tauta?</i>	65
<i>Akurātere Līvija. Liepājas teātris pēckroda periodā</i>	76
<i>Geikina Silvija. Acumirkļa un mūžības pretstatījums</i>	85
<i>Bērziņš Dainis. Ko mēs darīsim ar savas ķīniešu meitenes peldkostīmu?</i>	99

Portreti. Dramaturgs — režisors — aktieris

<i>Tišheizere Edite. Māra, latviešu Kasandra</i>	118
<i>Zeltiņa Guna. Gaisma, kas atnāk caur traģiku</i>	127
<i>Avots Viesturs. «Es dzīvoju lokos nenovīstošos»</i>	136
<i>Rutkēviča Andra. Spēlē starp divām nāvēm</i>	144

Vēstures lappuses

<i>Kalniņš Jānis. Nāves koka paēnā</i>	151
--	-----

Teātris ārzmēs

<i>Skudra Austra. Svarīga ir tālākvirzība</i>	165
---	-----

Hronika

<i>Cimdiņa Ruta. Hronika. 1990. gads</i>	173
--	-----

ИБ № 6259

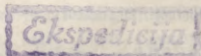
TEĀTRIS UN DZĪVE, 35

Sastādījusi *Silvija Radzobe*

Redaktore I. Zaķe
Mākslinieciskais redaktors A. Nikolajevs
Tehniskā redaktore M. Jaunzeme
Korektore S. Liniņa

Nodota salikšanai 29.05.91. Parakstīta
iespiešanai 20.01.92. Reģistrācijas apliecība
№ 2-0306. Formāts 60×84/16. Tipogrāfijas
papīrs. Literatūras garnitūra. Augstspie-
dums. 11,16 uzsk. iespiedl.: 12,67 uzsk.
krāsu novilk.: 11,72 izdevn. I. Pasūt.
№ 102877. 1000
Izdevniecība «Liesma», 226256 Rīgā, As-
pazijas bulv. 24. Izdevn. № 90/33548/MTK-
1673. Iespiesta Rīgas Paraugtipogrāfijā,
226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

obligātais eksemplārs



Te 008 **Teātris un dzīve:** 1990. g. dramat. teātros: [Rakstu
krāj.], 35 / Sast. S. Radzobe. — R.: Liesma, 1992. —
183 lpp., il.

ISBN 5—410—00990—8

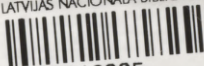
Teātra zinātnieki un kritiķi aplūko 1990. g. teātra uzvedumus
kā liecību par mākslinieku spēju vai nevarību pārmaiņu laika sa-
režģitajā situācijā. Vien jaunu ideju un jaunas izteiksmības meklē-
jumi var garantēt teātra mākslai vajadzību tautas atmodā. Teātra
nozīmi cilvēka gara stiprināšanā apcer arī Daugavpils teātra to-
pošie aktieri. Atsevišķiem māksliniekiem veltīti portreti — M. Zā-
lite, A. Ozols, L. Dēvica, R. Zihmanis. Stāstīts par franču teātra
festivālu Avignonā.

4907000000—92
T M801(11)—92—92

85.33(2L)

Kontroleksemplārs

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0306016335

TEĀTRIS UN DZĪVE

Viss ir atkarīgs no tā, ko saprotam ar vārdu «dzīve». Īsta dzīve ir dzīve, kas ne tikai paliek nodzeltējušās fotogrāfijās, bet rada atbalsi kādā dzīvajā. Ne vienmēr šai dzīvei ir jābūt lieliskai, vēsturiski nozīmīgai. Īsta dzīve var būt gan vienkāršas sievietes — mātes — dzīve, gan domātāja dzīve, kas atstāj par sevi piemiņu cilvēces vēsturē. Būtība nav jāmeklē nozīmīgumā. Grūti pateikt, kas dzīvi padara īstu. Atbalss. Bet kas ir atbalss! Kādreiz visnožēlojamākā cilvēka eksistence var radīt atbalsi — slepkavībā, apzinātā vainā, piemēram. Dievs — arī tā ir atbalss, ar jēgu nodzīvotu dzīvju kopums. Bet varbūt dzīve, īsta dzīve ir vienkārši mēma, tā neatstāj aiz sevis ne tēlus, ne foto, neko, kas ir nīcīgs.

M. Frišs. «STILLERS»