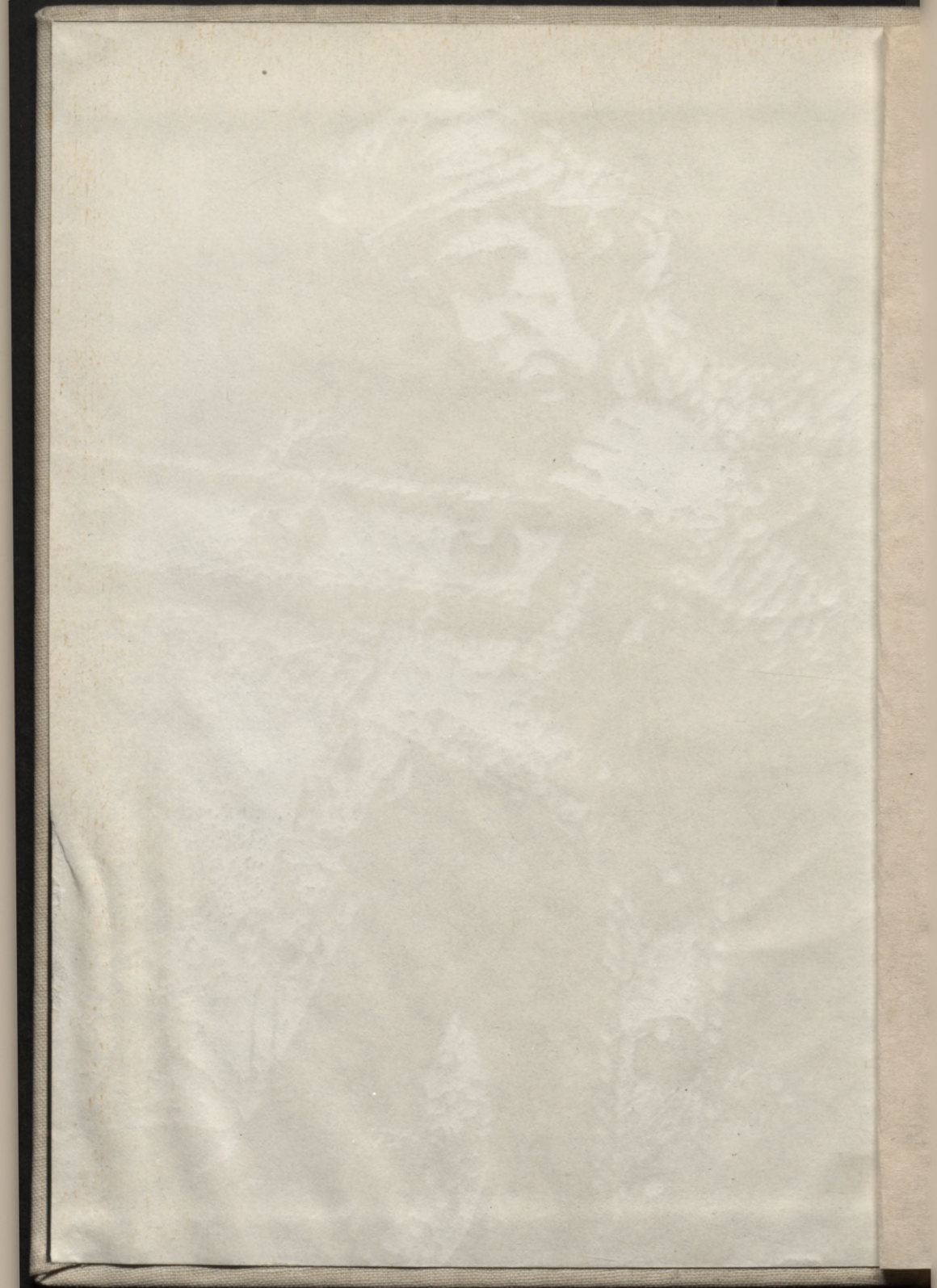


90-3  
L 1277

Viktors Hausmanis

**Rainis  
mūsdienu  
teātrī**





L 90-3  
L 1277

L  
792

Viktors Hausmanis

---

# Rainis mūsdienu teātrī

---

1965—1990



Rīga «Liesma» 1990

tri u  
st, ci  
i pār  
stēnī  
ganu

gad  
ndrī  
īzam  
pār  
rīve  
usme  
arbe  
radī  
īšanā  
sma  
lieci  
iskās  
agad  
taču  
Raiņa  
kad  
pats  
ējuši

irasti  
istas,  
tā ir  
viešu  
s tā  
mfo-

85.334.3(2L)7  
Ha 851

LATVIJAS VALSTS  
BIBLIOTEKA

90— 38.775; 24 lp.  
0304080175

Recenzente — Anda Burtnece  
Mākslinieks — Andrejs Grīnbergs

Fotogrāfiju autori — V. Brauns, A. Čakste, E. Freimane, D. Gedzjuns,  
L. Ieviņa, E. Kera, Jānis Krieviņš, L. Stipnieks, K. Tilgals

H 490700000—115 226—90  
M801(11)—90

ISBN 5—410—00662—3

© Viktors Hausmanis, 1990



niju, kuru klausoties mēs nevaram pasacīt, ko konkrēti esam lemailtojuši. Tā dod garīgu apskaidrību, jaunu ētisku pacilātību, emocionālu piepildījumu.

Tam cieši līdzās, kā šķeterētā pavedienā savērpts, vijas Raiņa lugu vispārcilvēcisko, ētisko ideju slānis, kas vienmēr uzrunājis un uzrunās skatītājus. Mūžīga ir Jāzepa problēma — mīlas, nauda un atliebes jautājums. Domājošs cilvēks savā dzīvē nereti tādā vai citādā izpausmē ar to nonāk saskarē, kad jāpiedzīvo tuvāko cilvēku nodevība, kad jāiepazīst un līdz mielēm jāsaprot bedres situācija un kad jāmeklē ceļš, kā turpmāk dzīvot. Un vai iespējams dzīvot? Varbūt atliebjot un jaunam kļūstot? Bet atliebdamies cilvēks kļūst sīks un niecīgs pats. Varbūt sekojot Raiņa Potifera vārdiem, paceļoties visam pāri, jo «tu liels»? Bet vai, nepretojoties jaunumam, tas netriumfēs ar progresējošu spēku? Ko darīt? Tā ir Jāzepa problēma, un tā ir vispārcilvēciska mūsdienu, mūsu tautas un katra cilvēka problēma.

Kamēr pastāvēs cilvēku dzimta, būs augstākais spēks — mīlestība, kas pārveldo pasauli, kas cilvēkiem citam citā liek raudzīties ar neparastu skatienu un tiekties pēc pretmīlas. V. Šekspīrs traģēdiju «Romeo un Džuljeta» beidz ar vārdiem, ka nav skumjāka stāsta par mīlestību kā stāsts par Romeo un Džuljetu. Bet nav arī skaistāka, cildenāka stāsta! Mums tāds ir Raiņa traģēdija «Indulis un Ārija». Šajā darbā ir visas mīlestības gradācijas: pirmā dzirkstelīte, kura rodas no acu skatiena, mīlestības spēkā pieņemšanās, ko Indulis kā pavasara palus cenšas aizsprostot ar prāta celtu aizsprostu, un tad uzvaru svin mīlas gavīles un prieks. Taču Induļa un Ārijas mīlestība, tik smagi un grūti iegūta, izrādās traucējoša gan krustnešu galmā, gan kuru karavīru noietnē. Tā ir lielākā traģēdija, ja nebūtībā aiziet mīlestība. Raiņa varoņiem tā ir liela, versmojoša pasaule, tāda, kā to raksturo Kurbads:

Man krūtīs dzīvo mīla bagāta,  
Kā balta jūra, pārpilna līdz malām,  
Kas ilgās kūšā savas bangas velt  
Un pasaulstālo zemes augumu  
Ar dzidrām rokām mīļi skaut un glaudīt.

Šāds spēks fascinē lasītāju vai skatītāju jebkurā laikā — neatkarīgi no tā, vai tas sabiedrības attīstībai labvēlīgs vai ne. Tāpēc Raiņa drāmas bijušas un ir cilvēces ētisko ideālu paudējas, cilvēcības skola, humānisma visaugstākā dziesma. Raiņa lugās apliecināti cilvēcības cildenākie principi, sadzīves steigā piemirsti, ignorēti, vērā neņemti, tomēr absolūti nepieciešami, lai cilvēks nepārstātu saukties par cilvēku. Tāpēc Raiņa lugu iestudējumi vienmēr bijuši arī cilvēciskas apskaidrības skola, ētiskas atjaunošanas avots.

Taču ar Raiņa darbu iestudējumiem saistās vēl viens — būtiski vissvarīgākais faktors, tikai šai dramaturģijai raksturīgs, pagērošs, un tas vienmēr licis ar sevi rēķināties. Pārskatot visu Raiņa lugu iestudējumu garo ceļu kopš 1903. gada, kad Jaunais latviešu teātris pirmo reizi izrādīja «Pusideālistu», varam secināt, ka bijušas izrādes, ap kurām vijies panākumu visspožākais oreols un sabiedriskās aktivitātes vilnis; un bijuši arī tādi iestudējumi, kas pieņemti kā labi, pietiekami solidi, profesionāli, tomēr šo sabiedrības ārkārtējo rezonansi nav spējuši izraisīt.

Raiņa lugas dažā ziņā ir līdzīgas viņa paša radītajai Saulcerītei «Zelta zirgā»: ir jāzina vai jāatmin istie vārdi, lai viņa atostos.

Šī Raiņa lugu savdabība atklājās 1911. gadā «Uguns un nakts» pirmizrādē Jaunajā Rīgas teātrī Alekša Mierlauka režijā. Tas bija viens no gadsimta sākuma gadu kultūras, mākslas un sabiedriskās dzīves visaugstākajiem notikumiem. Iemesli tam bija dažādi. Skatītāji priecājās par Raiņa lugas neparasti spilgtajiem, ledarbigajiem dzejas tēliem, viņus nevarēja neuzrunāt pats mākslas darbs. «Uguns un nakts» slavu palīdzēja vairot tolaik neparasti ledarbigais inscenējums ar Jāņa Kugas dekorācijām un Nikolaja Alunāna mūziku; visi teātra mākslas komponenti te bija organiski sakļauti kopā vienota mērķa sasniegšanai. Toreiz teātra mākslā tā bija novācija. Skatītājus sajūsmināja Jaunā Rīgas teātra jaunie, enerģijas un aizrautības spārnītie aktieri — Ā. Kaktiņš, T. Banga, L. Erika, M. Šmithe, B. Skujenece, A. Mierlauks. «Uguni un nakti» brauca skatīties pat laucinieki no tuviem un tālēm Latvijas apvidiem, un arī tā tajos tālajos laikos bija pavisam neparasta parādība.

Un tomēr bija vēl viens būtiski svarīgs apstākļis, kas nodrošināja «Uguns un nakts» iestudējuma izcilos panākumus un kas ir ārkārtīgi svarīgs visiem Raiņa lugu uzvedumiem: A. Mierlaukam izdevās atklāt «Uguns un nakts» ciešo saikni ar laikmetu. Rainis «Uguni un nakti» uzrakstīja 1905. gada priekšvakarā, luga publicēta 1905. gadā žurnālā «Mājas Viesa Mēnešraksts». Te vēlreiz gribas atgādināt, ka Rainim 1905. gads bija viņa revolūcija, tā viņa uztverē bija svēta cīņa, dzejnieka mērķis un ideāls. Savas pārliecības dēļ viņam nācās iet cietumā, garus gadus pavadīt šķirtam no dzimtenes Pleskavas priekšcīņā un Slobodskas sniegotajā nomalē. Raiņa izpratnē 1905. gads bija cīņa pret varmācību, ko pārstāvēja carisms, un reizē tie bija pirmie soļi pretī latviešu tautas patstāvībai, pirmie soļi pretī Latvijas valstiskumam, tas bija Latvijas valstiskuma iejundījums, un Rainis bija viens no šīs cīņas ideologiem un kareivjiem.

1905. gada revolūcija beidzās ar sakāvi, taču situācijā, kad Latvijā sāka piekļust soda ekspedīciju trakošana un tik tikko sāka dīgt jauni nemiera asni, «Uguni un nakti» pārliecināti ieskanējās tajā iekodētais asociāciju slānis. Dzejnieks pats par šo drāmas funkciju tika domājis, jo «Uguns un nakts» publicējumam atsevišķā grāmatā 1907. gadā uzrakstīja Prologu dzejā, kurā pavisam tieši uzrunāja lasītājus:

Nepabeigtas senās cīņas,  
Uzvara nau gūta,  
Atkal, atkal sūta  
Niknums kareivjus iz kapa.

Bet Prologā prozā izsacīja pareģojumu: «Tie visvairāk apspiestie ir vistuvāk uzvarai.»

«Uguns un nakts» piemērs rāda, ka tālus laikus un dažreiz arī tālas zemes atainojošās lugas dzejnieks rakstīja par savu laiku, par savu tautu, Rainis radīja aktuālus darbus savam laikmetam. Šī ir viena no pamatpatiesībām, ko nedrīkst ignorēt, Raiņa dramaturģiju vērtējot un iestudējot. Rainis smagi pārdzīvoja, ja kāda no viņa lugu nokavēja savu laiku. Tā notika ar drāmu «Spēlēju, dancoju»,

ko dzejnieks sāka rakstīt 1914. gada decembrī un pabeidza 1915. gadā. Tā bija atsaukšanās uz Pirmā pasaules kara notikumiem, kad — pēc dzejnieka izjūtas — reiz pieveiktais Kungs ceļas augšā no miroņiem, lai sūktu līgavas Leldes — Latvijas asinis. Taču uz skatuves luga parādījās tikai 1921. gadā un īpaši plašu rezonansi neiemantoja. 1925. gadā Rainis rakstīja: «...lugas izrādīšana tā nokavēja savu īsto laiku — 1915. un 1916. gadus, un, kad viņa beigās parādījās uz skatuves 1921. gadā, tad viņai aktuēlas nozīmes vairs nebija. Laika sajūta bija galīgi pārmainījies, pat tikusi pretēja kara laiku sajūtai: pilsonība, kura bija ar lielu sajūsmu gājusī līdz tautas cīņā pret «mūža ienaidnieku» — vācu muļžniecību, ap 1921. gadu, kad bija jau panākta valsts patstāvība, sāka izturēties vienā savā daļā ar lielu iecietību, pat līdzjūtību pret agrāko ienaidnieku — vācu muļžniecību.»

Laiks bija nokavēts... Taču turpat līdzās otrs piemērs, kad dramatiskam darbam uz skatuves laimējās uznākt īstajā laikā: tā bija Raiņa «Daugava». 1919. gada septembrī to kļājā laida A. Gulbis, bet 18. novembrī notika dramatiskās poēmas izrāde Nacionālajā teātrī, par ko Rainis vēlāk rakstīja: «Bet arī tā Daugavas «sērdieņu dziesma» bija nākusi īstā laikā. «Daugava!» tanī ziņā ir līdzīgs liktenis ar «Tālām noskaņām», ka tā nedz nokavēja savu laiku, nedz nāca par agri; reti tāda laime.»

Rakstīt savam laikam un nenokavēt savu laiku! Rainis nerakstīja abstrakti vispārcilvēciskas lugas, viņš domāja par savu tautu un dzīvoja līdzī tās likteņgaitām. Taču tieši te arī slēpjas viena no pamatgrūtībām, Raiņa drāmām liekot skanēt uz skatuves. Laiks rit uz priekšu un nes mūs arvien tālāk un tālāk no konkrētās situācijas, kad dramatiskais darbs radīts; tagad pat ar neizpratni lasām Raiņa piezīmi par lugu «Pūt, vējņņ!» kā par polemikas lugu. 1925. gadā Rainis tieši tā rakstīja: ««Pūt, vējņņ!» bija polemikas raksts no manas puses. Protams, savāds. Jo es biju noģērblis no sevis avīžnieku un psihiski nespēju vairs polemizēt kā avīžnieks.»

«Pūt, vējņņ!» rakstīdams, Rainis mākslas tēlu valodā polemizēja ar saviem uzskatu pretiniekiem toreizējā sociāldemokrātu partijas vadībā, kas, pēc dzejnieka domām, nepietiekami novērtēja garīgā un ētiskā faktora ietekmīgo lomu sabiedrības attīstības procesā un pārspīlēja vardarbīgo, graužošo faktoru. Lugu skatoties, laikam gan neviens un nekad nav iedomājies par kādu apslēptu polemiku šajā lugā. Skatītāji sekojuši Ulda un Balbiņas kristālskaidrajai un traģiskajai, līdz vispārcilvēcisku simbolu līmenim paceltajai mīlestībai.

Rainis lugās atbalsoja savu laikmetu un sava laika problēmas, un ko darīt mūsdienu režisoram? Censties lugas rādīt kā vēstures liecības? Taču tūdaļ izvirzītais jautājums: par kuru laikmetu mūsdienu skatītājam Raiņa lugu uzvedumi liecību lai sniedz — par uzrakstīšanas vai drāmā tēloto laiku? Mūsdienās, iestudējot Raiņa lugas, būtu maldīgi tās traktēt tikai kā sava laikmeta liecinieces, jo tad katram uzvedumam nāktos rakstīt īpašu ievadtraktātu, kurā būtu aprādīti lugas izcelsmes impulsi. Šāda versija ir pilnīgi atmetama, jo Raiņa darbi dzīvo pilnīgi patstāvīgu dzīvi, tie spēj raisīt asociācijas ar sabiedrības dzīves norisēm



loti plašā amplitūdā. Raiņa dramaturģijas pamatā likts treju loku princips, kas izteikts drāmā «Spēlēju, dancoju» tālredzīgā Aklā vārdos:

Dziesmai ira trejas dzīves:  
Tā, kas bija, tā, kas ira,  
Tā, kas būs mūžībā.

Raiņa lugas, no sava laika izaugušas un cieši ar tautas likteni saistītas, ir vērstas uz nākotni. Tāpēc spējīgas uzrunāt cauri laiku laikiem. Taču, šajā grāmatā ietvertu laikposmu vērtējot un visu Raiņa lugu skatuves gaitu pārlūkojot, nevar neredzēt, ka iestudējumu rezonanse tomēr bijusi dažāda. Vairākos gadījumos uzveduma patosu nosacījis ne tikai režisora vai aktieru ansambļa veiksmīgs darbs, bet pati laikmeta situācija. Daži piemēri.

1947. gads. Bija beidzies Otrais pasaules karš. Tagad to dēvējam par stalinisma laikmetu, arvien spēcīgāk tiek atsegti tiesiskuma pārkāpumi un tautu iznīcināšanas zverības. Drīz sekoja 1949. gads! Un tomēr pēc kara cilvēki gribēja ticēt, ka briesmu darbi drīz beigsies un ka dzīves atjaunošana ir cildens uzdevums, kas latviešus vieno. Un tieši tad Dailes teātris rādīja «Uguni un nakti» ar Lilitu Bērziņu kā Spīdolu un Artūru Filipsonu kā Lāčplēsi (paralēlsastāvā Alma Ābele un Edgars Zile), un pēckara paaudze var apļiecināt, ka tajā laikā nebija savijņojošāka uzveduma par šo Eduarda Smilģa iestudējumu. Uz ko tas sauca vai aicināja? Protams, būtu naivi «Uguns un nakts» iestudējumu sasaistīt ar pēckara darba rosmi, tomēr kaut kas no tā laika atmosfēras izrādē ienāca. Mūsdienu paaudzei grūti izprast gandarijumu par to, ka beidzies karš. Un nav ko slēpt — Melnais bruņinieks toreiz diezgan bieži asociējās ar vācieti, jo krustneši septiņus gadu simtus bijuši mūsu tautas apspiedēji un fašisma briesmas bija nākušas no Rietumiem. Tiesa, šajā iestudējumā Melnā bruņinieka simbolika tika sašaurināta: no teksta bija svītrotas rindas, kas vēsta, ka Melnais bruņinieks nāk no tatāriem.

Taču plašā nozīmē «Uguns un nakts» iestudējums atbilda pirmo pēckara gadu atmosfērai, tas raisīja spēkus, lika kļūt citādam, neaprimt sevī, lika domāt par savas tautas vēstures ceļu, apjēgt to, saprast tā sarežģītību. Turklāt jāņem taču vērā, ka «Uguns un nakts» izrāde tika radīta citā skatuviskā estētikas valodā. Par to var pārliecināties, klausoties to seno dienu radio ierakstu: no gadu attāluma Lilitas Bērziņas Spīdolas aicinājums liekas pārlietu skaļš un piepacelts, bet tajā laikā viss iestudējums bija uzbangots uz tāda emocionāla izkāpinājuma viļņa. E. Smilģis neko necentās iestāstīt, viņš paņēma skatītāju savā varā, lika pārdzīvot, viļņoties līdz iestudējumam un daudz nefilozofēt par to, kurp Spīdola aicina. Katrā ziņā neaprimt, neiegrimt pašapmierinātības žūžās. Mēs, to gadu jaunie skatītāji, varbūt nebijām intelektuāli tik nobrieduši, bet atvērtām sirdīm gājām līdz Eduardam Smilģim, Lilitai Bērziņai, Artūram Filipsonam un visai «Ugunij un naktij».

Plecdesmito gadu raiņlānas augstākā virsotne bija Eduarda Smilģa iestudētā Raiņa drāma «Spēlēju, dancoju» Dailes teātrī. Vienkopus toreiz savijās vairāki faktori: šī Raiņa luga uz Dailes teātra skatuves parādījās pēc trīsdesmit gadu ilga starplaika, pēckara situācijā to uzlūkoja par neizrādāmu, jo lugā tika saskatītas misticisma izpausmes. Dalles teātrī bija ideāli atbilstošs Tota tēlotājs —

Harijs Liepiņš, kas uz skatuves vibrēja tikpat skanīgi kā Tota kokles stīgas. E. Smilģim sadarbībā ar Ģ. Vilku izdevās radīt vērienīgu inscenējumu, tā bija režisora jaunrades atmoda pēc ideoloģijas spaidu pieklusuma. Atmoda — jā, tie bija tā saucamā pirmā atkušņa gadi, ko savās atmiņās precīzi raksturojis toreizējais kultūras ministrs Voldemārs Kalpiņš: «Līdz tam bijām dzīvojuši kā kucēni, kuriem vēl nav atvērušās acis. Nu pasauli ieraudzījām visās tās pret-runās, sarežģītībā un arī skaldrumā. Vai maz jāpierāda, cik tas svarīgi radošajai dzīvei?»<sup>1</sup>

«Spēlēju, dancoju» iestudējums izteica atkušņa garīgo noskaņu. Tiešu parālēju vai tiši pasvītrotu norāžu nebija, tomēr iestudējums noteikti raisīja plašas, vārdos pat grūti formulējamas asociācijas ar laikmeta izjūtu; droši var sacīt, ka 1956. gadā «Spēlēju, dancoju» bija aktuāls darbs.

Taču ritēja laiks, meistars Eduards Smilģis aizgāja aizsaulē, viņa piemīnāl vēl pa reizei uz Dailies teātra — uz vecās Dailītes — skatuves atskanēja «spēlmaņa dziesma», tad Dalles teātris pārgāja uz lepnu un plašu namu Ļeņina ielā 75. Arī tur notika «Spēlēju, dancoju» izrādes Ģirta Vilka dekorācijās un iemantoja iespaidīgi plašu vizuālo izteiksmi, spēlēja tie paši aktieri, Harijs Liepiņš tāpat uz skatuves atvērta Tota dzirkstošo dvēseli, bet jaunākie skatītāji uzdeva jautājumu: «Val tā ir patiesība, ka «Spēlēju, dancoju» kādreiz bija laba izrāde?»

Laika gaitā novoco jebkurš uzvedums, nivelējas aktieru spēles veids, tas zaudē māksliniecisko spriedzi, mainās estētiskās uzveres kritēriji, taču nevar ignorēt pašu svarīgāko: «Spēlēju, dancoju» iestudējumam vairs nebija saiknes ar sabiedrībā notiekošajiem procesiem.

Tepat gribētos atzīmēt vēl vienu mūsu režijas vecmeistara lieluzvedumu — 1962. gadā uz skatuves realizēto Raiņa traģēdiju «Ilja Muromietis». Tas nevarēja sacensties ar «Spēlēju, dancoju» panākumiem, tomēr vairāku apstākļu dēļ to noteikti vajag atcerēties. Pirmkārt, tas bija tikai otrais šīs varenās Raiņa traģēdijas iestudējums uz latviešu skatuves. Un, otrkārt, E. Smilģis bija pratis sataustīt saikni ar ne tik tālā pagātnē atstātajiem staļņnisma gadiem: «Iljas Muromieša» iestudējums atgādināja, kas notiek ar cilvēku, sabiedrību, tautu, ja tā pārstāj saredzēt rītdienas svīdumu vai, vēl ļaunāk, nostājas pret to. Un pavisam drīz mūsu dzīve mazpamazām sāka slīdēt uz sastinguma pusi.

Šajā grāmatā par nosacītu robežu pieņemts 1965. gads — Raiņa simtgade, kad vairākas viņa lugas parādījās uz mūsu skatuvēm. Pēc tam, kā to liecina grāmatas beigās ievietotais iestudējumu rādītājs, Latvijas teātri Raiņa dramaturģijai plevērsušies caurmērā ik pa diviem trim gadiem. Tapuši uzvedumi, kurus režisori bija savās iecerēs izauklējuši. Īpaši to gribas sacīt par A. Jaunušana iestudēto «Pūt, vējņi!» (1968), Ā. Šapiro «Zelta zirgu» (1976), V. Maculēviča «Spēlēju, dancoju» (1981). Radās labi iestudējumi, taču attieksme pret Raiņa dramaturģiju bija mainījusies, un neizdevās zvanam — dzejnieka lugām — pieskandināt tā, lai skaņa sāktu vibrēt visā sabiedrībā.

Vairākos iestudējumos tika mainīti Raiņa drāmu akcenti un režisori centās

---

<sup>1</sup> Kalpiņš V. Pirms drūmā piecdesmit devītā. — Karogs, 1988, № 11, 113. lpp.

plašāk izgaismot varoņu cilvēciskos, pat psiholoģiskos aspektus. Šis ir faktors, kas īpaši ņemams vērā, Raiņa darbus iestudējot un skatoties. Rainis apzināti rakstīja tā saucamās ideju drāmas, viņš apzināti tās veltīja savai tautai un ar literāro darbu starpniecību centās sekmēt pašu aktuālāko problēmu risināšanu. Rainis licis darboties spēcīgiem varoņiem, kuru spējas un varēšana izkāpināta tik tāl, ka tēli kļūst par simboliem. Taču tie darbojas pēc savstarpēju cilvēcisku attiecību likumbām, un vairākos iestudējumos režisori gluži pamatoti centās uzsvert Raiņa varoņu attiecību psiholoģiskās fīneses. Īpašu vērību tām pievērsa A. Jaunušans «Pūt, vējņņ!» un «Uguns un nakts» iestudējumos. Galveno uzvaru uz varoņu savstarpējo attieksmju tēlojumu lika A. Liniņš «Jāzepa un viņa brāļu» un «Induļa un Ārijas» uzvedumā, pārliecinošu veiksmi gan negūstot. Tieši šajos iestudējumos ar pilnu spēku parādījās Raiņa dramaturģijas īpatnība un reizē arī īpašā sarežģītība, nepieciešamība vienotā veselumā sakļaut vairākus plānus: varoņu psiholoģisko attieksmju tēlojumu, ideju, domu cīņu un abstraktu simbolu slāni. Jāsaka atklāti, ka šai grūtību kalnā izdevies uzkāpt ne katram režisoram, pat ģeniālajam Eduardam Smilģim — pat klasiskajā, manis slavētajā «Spēlēju, dancoju» iestudējumā ne. Brīnišķi skanīgs ritēja izrādes pirmais cēlens — Leldes kāzas, spēlmaņa Tota ierašanās, spēlmaņa izmīsigais ceļš, ejot pēc Kunga nolauptās Leldes. Taču rijas jeb elles skats — īpaši iestudējuma pirmajā variantā — bija pārlieku izstiepts, pekles valdnieku tēlojums — butaforisks, līdz visu izlīdzināja brīnišķi skaistais, smeldzīgai dziesmai līdzīgais fināls. Tāpat A. Jaunušanam «Uguns un nakts» inscenējumā neizdevās vienlīdz pārliecinoši apvienot simbolu un cilvēcisko attieksmju pasauli; savukārt A. Liniņa iestudētā traģēdija «Jāzeps un viņa brāļi» izskanēja pasīki, jo pietrūka plašāka vispārinājuma spārnu.

Pieklusināta vai nepietiekami izcelta aizvadīto desmitgažu iestudējumos bijusi viena no Raiņa drāmu galvenajām tēmām — patriotisms. Rainis bija vispār-cilvēcisku, plašu problēmu tēlotājs, bet vispirms viņš bija savas tautas patriots, kas no lugas lugā auklēja un audzēja patstāvīgas valsts ideju. Jau «Uguni un nakti» Lielvārds dēlam Lāčplēsim dod pavisam skaidru uzdevumu:

Ej, sargi Latviju  
Un pacel viņu-citu zemju starpā.

Un Laimdotu šai lugā Rainis saucis arī par Latviju.

Latvijas idejas turpinājums ir traģēdija «Indulis un Ārija». Kūru cilts, ko vada Indulis, cīnās gan pret vācu krustnešu, gan leišu pārspēku, kunigalkstis Mintauts brīdinoši Indulim pareģo: «Starp diviem dzirņiem tapsat samalti!» Uz to Indulis atbild:

Lād, lād, — bet notiks tas, kam jānotiek,  
Ko liktens lems, ne tu. — Mēs maza cilts,  
Mēs būsim liela tik, cik mūsu griba.

Vēlāk Rainis pats akcentēja šo darbu savstarpējo vienotību, rakstīdams: «Pēc tam kad «Uguni un nakti» bija tēlota fantastiskā gleznā jauna doma —

toreiz vēl nedzirdēta — par Latviju kā valsti, tad bij jārada šis valsts pirmzveidojums un viņas idejas augšana vēsturiskā ainā.»

Drāmas «Spēlēju, dancoju» rakstīšanas laikā Rainis tāpat bija aizņemts ar domu par Latvijas valsts radīšanu, ko 1925. gadā apliecināja vārdos: «Arī mēs, emigranti trimdnieki, uztraukumā mētājāmieš, pūledamies garīgi aizstāvēt tautas dzīvi un rast viņai pamatu valsts organizācijā; toreiz — Šveices latviešu komitejā — ļoti intensīvi strādājām ap sabiedrisku valstisku mēģinājumu, .. garīgi mēs tomēr uzcelām ij valsti, ij sevi tai valstij.»

Šādas idejas septiņdesmitajos gados un astoņdesmito gadu sākumā no skatuves paust nebija iespējams, patstāvīgas, neatkarīgas Latvijas pieminēšana bija aizliegta. Tiesa, vārdus no dziesmas grūti izvītrot, kaut arī, kā jau minēju, Raiņa lugas laika gaitā piedzīvojušas arī to — atsevišķi teļcieni pazuda gan no «Uguns un nakts», gan no «Kraukliša» teksta. Pat tajos gadījumos, kad uz skatuves tika runāts negrozīts Raiņa teksts, lugu patriotiskais motīvs skanēja klusināti. Vakardienā raugoties, šo laika ietekmi nevajadzētu aizmirst.

Pats raksturīgākais piemērs ir Raiņa dramatiskā poēma «Daugava». Sešdesmitajos septiņdesmitajos gados šo Raiņa darbu nedrīkstēja pat pieminēt un no grāmatu lappusēm poēmas apskatu vajadzēja svītrot. Tā notika, piemēram, ar monogrāfiju «Raiņa dramaturģija» (1973), no kuras nodaļu par «Daugavu» nācās izņemt. Tikai 1981. gadā Raiņa «Daugavas» pilns teksts publicēts Kopotu rakstu 12. sējumā līdz ar apcerējumu par šā darba rašanās apstākļiem. 1985. gada septembrī Raiņa 120. dzimšanas dienai veltītajā jubilejas sarīkojumā Dailes teātris koncertizpildījumā parādīja «Daugavu», taču, lai cik tas paradokssāli izklausītos, īpašu atbalsi šis darbs neņemtoja. «Daugava» daudziem skatītājiem jau tobrīd varēja kļūt par jaunatklājumu, bet teātris Arnolda Linīņa vadībā acimredzot neprata pietiekami dziļi ielasīties dramatiskajā poēmā un nespēja izcelt tās īsto mūsdienīgumu. Turpmāko darbu pie «Daugavas» teātris pārtrauca.

Raiņa «Daugavas» lielā diena pienāca 1988. gada rudenī, kad ar sen neredzētu varenumu Valentīna Maculēviča iestudējumā Valmieras teātri ieskanējās Raiņa poēmas dzīvā dvēsele un spēks. Dzejnieka vārdi atkal iemantoja «jaunas skaņas» un kļuva par jaunā tautas garīgās atmodas laikmeta garīgo strāvojumu apliecinātāju un manifestu. Te spēcīgi izpaudās ilgu laiku klusinātā Raiņa dramaturģijas pamattēma — patriotisms, līdzdzīvošana tautas sāpēm un ideja par patstāvīgu valsti kā tautas apvienotāju.

Vairāki šajā grāmatā aplūkoti iestudējumi grupējas ap divām Raiņa jubilejām: simtgadi 1965. gadā un simt divdesmito dzimšanas dienu 1985. gadā. Tad jūtami paplašinājās Raiņa darbu iestudējumu ģeogrāfija. Raiņa simtgades reizē viņa lugu iestudējumu centri bija trīs: Dailes, Drāmas un Liepājas teātri. Pēdējā desmitgadē par Raiņa drāmu popularizētāju kļuvis Valmieras teātris, kur ik pēc pāris sezonām parādījies kāds Raiņa lugas iestudējums. Samērā regulāri Raiņa lugas iestudējis Jaunatnes teātris, īsti vietā uz tā skatuves bija Raiņa bērnu luga «Suns un kaķis». Simptomātiska ir arī radio un televīzijas pievēršanās Raiņa dramaturģijai. Ēterā izskanējis «Induļa un Ārljas» radiatoraidījums M. Ķimeles režijā, bet televizora ekrānā skatīta Raiņa drāma «Krauklītis»

K. Auškāpa režijā. Kinematogrāfistu uzmanības lokā no Raiņa dramatiskajiem darbiem iekļuvusi drāma «Pūt, vējņi!».

Sešdesmitajos septiņdesmitajos gados teātros mainījās galveno režisoru un reizē arī Raiņa darbu interpretu paaudzes. Pēckara gados Raiņa lugu iestudējumi vispirms saistīti ar Eduarda Smilģa, Nikolaja Mūrnieka un Alfrēda Amtmaņa-Briediņa vārdu. Septiņdesmitajos gados un astoņdesmito gadu sākumā skatītāji Raiņa lugas iepazīna ar režisoru Alfrēda Jaunušana, Arnolda Liniņa, Oļģerta Krodera un Ādolfā Šapiro starpniecību, taču astoņdesmitajos gados sevi piesaka jauna paaudze, kas Raiņa darbos saklausa iespēju runāt par pašām svarīgākajām cilvēces un tautas problēmām. Šie režisori vispirmām kārtām ir Valentīns Maculēvičs un Māra Ķimele, savu ieinteresētību Raiņa dramaturģijā ar praktisku darbību apliecinājis Kārlis Auškāps un Uģis Brikanis.

Pēdējās desmitgadēs paplašinājies iestudēto Raiņa lugu loks: pēc apmēram divdesmit piecu gadu atstarpes uz skatuves parādījās Raiņa traģēdijas «Jāzeps un viņa brāļi» un «Spēlēju, dancoju» jaunuzvedumi. Pirmo reizi pēc visai ilga pārtraukuma skatuves dzīvi atsāka «Mušu ķēniņš» (1972), «Suns un kaķe» (1984) un dramatiskā poēma «Daugava» (1988). Nu valrs palikusi tikai viena Raiņa drāma — «Rīgas ragana», kas gaida savu kārtu, lai izietu rampas gaismā.

Savu pirmo plaša vēriena tautas likteņdrāmu «Uguns un nakts» Rainis pirm-sākumā bija iecerējis kā operas libretu. Raiņa darbi gadu gados rosinājuši komponistus radīt operas, un arī šajā ziņā pēdējās desmitgadēs bijušas raženas: divas reizes — 1966. gadā un 1987. gadā — Operas un baleta teātri, tagadējā Nacionālajā operā, uzvesta Jāņa Medīņa monumentālā opera «Uguns un nakts» — tās pārveidotais variants viena vakara izrādei. Sākotnēji tā bija komponēta izrādīšanai divos vakaros, bet J. Medīņš pats radīja koncentrētu redakciju vienam vakaram. Diemžēl ne pirmais, ne otrais iestudējums nekļuva par spilgtākiem skatuves dzīves notikumiem. Divas J. Raiņa lugas — «Zelta zirgs» un «Pūt, vējņi!» — dzīvojušas Arvīda Žilinska mūzikas tēlos. «Pūt, vējņi!» nebija veiksmīgs darbs un ātri no skatuves pazuda, toties garus gadus tika rādīts «Zelta zirgs». Mūzikas zinātnieki var dažādi vērtēt šā darba muzikālās kvalitātes, taču mūsu tautas kultūrā šīs operas iestudējumam bijusi respektējama nozīme: komponistam laimējies iekustināt latviskās mentalitātes stīgu, iestudējums bija krāšņs un pietiekami latvisks, un šajā operā daudz jaunie klausītāji pirmo reizi saskārās ar Raiņa lugu pasauli un iemīloja Jāņa Zābera Antīņu — vienu no dzīdrākajiem pāragri aizgājušā dziedoņa tēliem. Savukārt ar varenu mūzikas spēku izcēlās Imanta Kalniņa opera oratorija «Spēlēju, dancoju», tikai žēl, ka šai izcilajai mūzikai nepalīdzēja Mihaila Kublinska inscenējums. Filozofiski dziļš, toties nepietiekami dramaturģiski koncentrēts bija Imanta Ziedoņa librets, operā spēlmanim Totam pietrūka galvenā uzdevuma.

Un tagad gribas atkāpties pagātnē un raksturot nozīmīgākos Raiņa lugu iestudējumus divdesmit piecu gadu garā distancē. 1965. gads par robežliniju izvēlēts gan subjektīvu, gan objektīvu apstākļu dēļ: 1965. gadā iznāca monogrāfija «Rainis un teātris», un grāmata «Rainis mūsdienu teātri» ir iepriekšējā darba sava veida turpinājums. Turklāt pirmajā grāmatā palika neaplūkoti Raiņa

simtgadei veltītie uzvedumi. Turpmākajā stāstījumā esmu izmantojis savas kādreiz publicētās recenzijas, to fragmentus vai atsevišķas atziņas, lai precīzāk dokumentētu atsevišķus iestudējumus. Tāpat kā iestudējumi, arī agrāk rakstītās kritikas ir tā laikmeta liecinieki; grāmatā apzināti atstāti teātru vēsturiskie nosaukumi. Un vēl piebilde par grāmatas virsrakstu: vārds «mūsdienu» te lietots plašā nozīmē, ar to saprotot jaunāku laiku periodu un pretstatot to vēsturei.

Diemžēl šajā grāmatā vēl nebija iespējams dot izvērstu pārskatu par Raiņa lugu iestudējumiem trimdas teātros, aprobežojoties tikai ar to iestudējumu uzskaitījumu hronikas nodaļā. Pamatīgākai šo iestudējumu izpētei vajadzīgs ilgāks laiks, pie kam šī grāmata veidota tikai uz personisku vērojumu pamata. Raiņa darbu izrādēm dažādos trimdas teātros bijusi milzīga nozīme latvietības saglabāšanā, no tām mūsu tautieši — trimdinieki smēlušies garīgu spirdzinājumu un ticību dzimtenes atjaunotnei, Raiņa lugas daudzējādā ziņā bijušas Latvijas un latviskuma simbols.

Valrāki Raiņa lugu uzvedumi radījuši pretējus viedokļus, dažreiz pat krasas sadursmes, un, kaut vai garāmejojot, šai grāmatā mēģināts ieskicēt atšķirīgus vērtējumus.

Divdesmit pieci gadi. Gadsimta ceturksnis. Tas ir pietiekami ilgs laiks, tajā zēni izaug par nobriedušiem vīriem, bet zaļoksni jaunekļi paspēj novecot. Līdziet Rainis, viņa darbi dzīvo uz skatuves un nenoveco. Un, skatienu apakā pametot, var apjaust, cik mēs esam bagāti: angļiem — Šekspīrs, vāciešiem — Gēte un Šillers, mums — Rainis. Mums, mūsu tautai.

---

## Atkāpe

---

Mēs, divi vientuļi kalnu gali,  
Pār mežiem, caur tālēm saredzami.

To saka Spīdola Lāčplēsim. Un tādi vareni un dziļākajā būtībā vientuļi kalnu gali bija Rainis un Eduards Smiļģis un varbūt tāpēc, ka vientuļi, tā tiecās viens pēc otra. Rainis 1920. gadā kļuva par jaundibinātā Dailes teātra goda direktoru; tiesa, viņa direktorības laiks trauksmainajā Dailē nebija ilgs, jo dzejnieks saprata, ka jaunā teātra valdnieks un dzīvā sirds ir Eduards Smiļģis. «Es negribu būt kokarde pie tavas cepures,» — tā esot sacījis Rainis, no direktora pienākumiem atsacīdamies. Šo epizodi milēja stāstīt Eduards Smiļģis.

Taču viņi palika draugi. E. Smiļģis bija biežs viesis Raiņa mājā, un Raiņa lugas visistāko mājvietu atrada Dailes teātrī, jo režisoram piemita apbrīnojama prasme plaši uztvert dažādos Raiņa drāmu aspektus un ar viņa lugu palīdzību paust savu pasaulsuztveri. Dailes teātra priekškarām pirmo reizi atveroties, pirmie skanēja Induļa vārdi: Un visu mūžu E. Smiļģis atkal un atkal iestudēja Raini — tikpat kā visu, ko viņa lielais draugs bija uzrakstījis: «Induli un Āriju», «Uguni un nakti», «Pūt, vējiņi!», «Spēlēju, dancuju», «Zelta zirgu», «Jāzepu un viņa brāļus», «Krauklīti», «Milu stiprāku par nāvi». Vairākas no šīm lugām — atkārtoti. Taču, gadiem ejot, palika viens darbs, ko E. Smiļģis nebija iestudējis, — traģēdija «Ilja Muromietis». Kopš 1928. gada, kad šo darbu vienīgo reizi bija iestudējis Nacionālais teātris, par «Ilju Muromieti» nostiprinājās uzskats kā par nescēnisku darbu. Un tā trīsdesmit gadu luga gulēja neiestudēta. Eduardam Smiļģim arī krājās gadu nasta, un, ķeroties pie «Iljas Muromieša» uzveduma, viņam bija jau septiņdesmit pieci. Un tomēr režisors nevairījās riskēt.

Kad E. Smiļģis 1961. gadā uzsāka «Iljas Muromieša» mēģinājumus, Rainim nebija ne jubilejas, ne kāda piemiņas datuma, režisors vienkārši bija stingri pārliecināts, ka viņam šis darbs jāiestudē. Ir laiks! E. Smiļģis vēl rādījās varens un možs, taču nevarēja nedomāt par gadu skaitu. Meistaru saistīja tas, ka Raiņa traģēdijas varonis ir jau gados un ka vecums kā smags slogs sāk nopiest Ilju Muromieti, un viņi abi risināja vienu domu — ko

iesākt, kā dzīvot tad, kad ceļa gals jau saredzams? Kā izrādījās, E. Smiļģim tas tiešām nebija vairs diez cik tālu. Taču E. Smiļģis gluži intuitīvi izjuta arī tragēdijas saistību ar savu laiku, ar nākotnes ainu. Barga Maskavas komisija iesāka un Latvijas komunistiskās partijas CK plēnums pabeidza nacionālisma «raganu medības», laiks gāja pretim briesmīgam sastingumam, un Raiņa tragēdijā tēlotā Kijevas kņaza Vladimira hierarhijas sistēma varēja radīt asociācijas ar dzelzaino birokrātijas aparātu mūsu valstī. E. Smiļģis nekatreiz varējis precīzos vārdos noformulēt savu ieceri, dažkārt viņa teiktais atšķīries no paveiktā, taču dziņā meistarā intuīcija bija neklūdīga, viņš juta, ka šobrīd latviešu teātrim nepieciešama tieši Raiņa tragēdija «Ilja Muromietis». E. Smiļģis turklāt gribēja nolīdzināt pēdējo goda parādu savam vienīgajam draugam. Un nolīdzināja. 1962. gada 20. janvārī Dailes teātrī notika «Iljas Muromieša» pirmizrāde.

Ne viss šajā lielinscenējumā bija vienlīdz veiksmīgi atrisināts. Nevarēja pieņemt E. Smiļģa mēģinājumu pārveidot Raiņa tragēdiju un ievest darbībā divas Teikas. Rainim šādu tēlu nav. Divas aktrises — A. Ābele un I. Laiva — stāvēja katra savā skatuves malā un, pārņēmušas daļu no Ubaga-staigūļa un Klausniekadziedātāja teksta, komentēja darbību. Iestudējumā tās bija liekas, un uzveduma režisore smalkjūtīgā, inteligentā Felicita Ertnerē kļuva nikna un sacīja, ka esot gatava «abas Teikas nošaut». Taču E. Smiļģim ko ieteikt bija grūti, un viņš spītīgi palika pie sava.

E. Smiļģim neizdevās darbībā atrisināt tragēdijas finālu — Iljas Muromieša sastingsānu un pārvēršanos par akmeni. Taču te arī jāpiebilst, ka Raiņa fantāzija nereti uzbūrusi tādas ainas, ko skatuves līdzekļiem gandrīz neiespējami parādīt, un daudzējādā ziņā viņa dramatiskie darbi ir «lasāmlugas». Ar režisoru varēja diskutēt par aktiera izvēli galvenajai lomai. Pēc lugas darbības Ilja Muromietis ir jau vīrs gados. Rainis pats par šo savdabību aizrādījis: «Nevienā pasaules literatūras epā nau par galveno varoni ņemts vecis: tas ir zīmīgs raksturs Muromietim.» Dailes teātrī E. Smiļģis šo lomu iedalīja jauneklim, vēl maz pieredzējušam aktierim Uldim Liedidžam.

Un tomēr. Un tomēr izrādē bija pats galvenais — iespaidīgs, vērīnīgs, varens koptēls, tas sugestēja un iedarbojās uz skatītāju, tajā dzīvoja Raiņa doma, lielums un varenība. «Iljas Muromieša» izrāde skanēja kā varena, plaša simfonija. Varēja kritizēt dažu ainu skatuvisko atveidu, tomēr, lai cik paradoksāli tas izklausītos, E. Smiļģis intuitīvi savā domāšanā bija apsteidzis skatītājus, kuri 1962. gadā vēl nebija tendēti uz asociatīvu izrādes uztveri un palika pret to samērā atturīgi; un tikai pēc gadiem var īsti apjaust, cik cieši «Iljas Muromieša» iestudējums bija saudzis ar



laiku. Vairāk pie Raiņa dramaturģijas režijas meistars netika strādājis. 1966. gadā traģiķis un fantasts no dzīves aizgāja.

Ar šo iestudējumu, kaut arī hronoloģiski tas neiekļaujas grāmatā iezīmētajās laika robežās, gribējās iesākt atgādinājumu par Raiņa lugu skatuves ceļu. Tālāk izmantoti fragmenti no 1962. gadā rakstītās recenzijas.

*Traģēdijas sākumā smagnēji ieskanas drūma doma par bēdu, kas radusies jau sen, sen. Dziesma negrib klust, un krievu varonis Ilja Muromietis iziet dzīvē, lai pārmāktu bēdu meldiņu un paceltu zemes smagmes somu, kurā saguldīts sviedru un bāriņu asaru sūrums, visas netaisnības un spaidi. Raiņa traģēdija iesākas tālā senatnē, krievu folkloras apdziedātā vidē, taču folkloras dzejniekam noder tikai par fonu, uz kura ieaukst savam laikam aktuālas idejas; cīņu, kurā gāja senkrievu varoņi, Rainis simboliski sasaista ar savu laiku un, tāpat kā «Uguni un nakti», arī šai senajā dziesmā ielej jaunu skanējumu.*

*Ilja nav pirmais cīnītājs pret zemes smagumu, arī pirms viņa bijuši varoņi, lieli, spēcīgi, tādi kā Mikula un Svētkalns; arī viņi gribējuši mazināt pārestību smagumu un pacelt zemes somu, viņiem tas nav izdevies. Iljam salīdzinājumā ar saviem priekšgājējiem nav viņu pārvarenības, bet viņš paveic vairāk par saviem vecajiem brāļiem — attīra zemi no tādiem 'izsūcējiem kā Svilpis-Lupis, atgaiņā ārējos ienaidniekus, tomēr zemes smagums nav pacejams arī viņam. Kāpēc? Rainis «Iljā Muromietī» variē domu, kas izvīta cauri traģēdijai «Uguns un nakts»: lai uzveiktu tumsas varu, jāapvienojas diviem elementiem — apziņai un spēkam. Iljam piemīt gan vārens spēks, bet pietrūkst mērķa skaidrības. Viņš iet uz Kijevu, jo tēvs uz turieni sūta, bet Kijevā varonis drīz vien saprot, ka bajāri un kņazi zemes smagumu tikai vairo. Ko darīt tālāk, kā pacelt sērdieņu somu? To Ilja nezina, un tāpēc pēdējā cēlienā atkal un atkal viņu māt jautājums: «Kur vaina man? Kur mērķis? Kur man darbs?» Spīdolas līdznieces skaistās Latigoras balsi Ilja nav gribējis uz klausīt un beigās ir gatavs bez jēgas visu cirst un ārdīt. Mērķis Iljam zudis, nav izpildīts Latigoras aicinājums mainīties uz augšu un atjaunoties. Iljas traģēdija ir nespēja atīstīties, neprasmē sagaidīt rītdienu, ko simbolizē Iljas dēls Varnadznieks. Ilja iet cīņā pret viņu, taču rītdiena nav uzveicama, ar katru Iljas zobena cirtienu jaunekļu pulks dubultojas, līdz vecais varonis sastingst par akmeni. Ilja Muromietis jaunumu līdz galam nespēj uzvarēt, bet Rainis paredz, ka trešā audze, tās rindas būs nepārredzamas.*

Dailes teātris prata sataustīt Raiņa lugas saikni ar savu laiku un ar tās palīdzību atgādināja mūžam aktuālu domu: kas pārstāj garīgi augt un sevi pilnveidot, tas līdzīgi Iljam sastingst un rītdienu neatrod. Der ieklausīties Raiņa vārdos: «Virzies sevī! Sevī nevirzīsies, nespēsi ij citiem kalpot.» Raiņa luga, stāstīdama par senām dienām, dod roku šodienai un sniedzas rītdienā. Dailes teātris šo sasaistījumu prasmīgi atradis, tāpēc uzvedums sa-  
viļņo.

Tragēdija «Ilja Muromietis» Dailes teātrī inscenēta kā liela stila uzvedums. Vēlreiz jāpriecājas par E. Smilģa bagāto izdomu un drosmi. Plašo dramaturģisko materiālu inscenētājs veiksmīgi īsinājis, uzvedumā panākot īpašu domas skaidrību un mērķtiecību, bet vidusposmā — arī lielu dinamismu. Sadarbībā ar mākslinieku Ģirtu Vilku atrasts interesants vizuālais tēls: pāri skatuvei slienās augsts tilts, uz tā un pakāpieniem abpus tiltam var ērti grupēt daudzus izrādes dalībniekus. Tilts šajā iestudējumā kalpo arī par likteņa simbolu, jo pār šo tiltu nākotnē Iljam Muromietim pāriet nav lemts.

Aktieru tēlojumu izrādē atbalsta I. Kalniņa komponētās smelzīgās melodijas. Vārds, kustība, skaņa, gaisma — visi šie elementi sakūst kopīgā, iedarbīgā skanējumā.

Iljas Muromieša lomā Uldis Lieldižs izaudzis galvas tiesu lielāks salīdzinājumā ar visu iepriekš veikto. Aktieris pietiekami skaidri ļauj sekot galvenā varoņa domu un pārvērtību gaitai, pārliecina ar neviltošu dramatismu, kas izrādes beigu daļā uzsit īsti traģisku vilni. Ilju izrādē redzam kā cīnītāju pret pārestību un netaisnību, un šī cīnītāja tēma tēlojumā izvirzās pirmajā plānā. Toties vairāk prasītos pārdomu dziļuma, cilvēciskas neziņas un šaubu.

Par dažiem tēliem izrādē radās spilgtāks iespaids, nekā tas radies, lugu lasot. Tas sakāms par M. Klētnieces Apraksiju un A. Dimitera kņazu Vladimiru. Īpaši interesants A. Dimitera kņazs Vladimirs — savā būtībā varens, bet reizē bailīgs un glēvs, tās piesardzīgs glūņa, kam toties varas atliku likām un kas katru viņam netīkamu būtni var ieskundēt pagrabā.

Inscenējumā līdz galam neatrisināts ir Tālu gaitu staigātāja un Teiku jautājums. L. Šmita Klausnieks organiski ieliedējas izrādē, bez viņa tā nav domājama, viņš konsekventi pauž drūmo nomāktības tēmu, bet Tālu gaitu staigātāja vieta uz skatuves un izrādes skanējumā vēl nav atrasta.

«Ilja Muromietis» — tā ir Dailes teātra ansambļa izrāde, visa kolektīva veikums. Apsveicami, ka teātris ne tikai inscenējis J. Raiņa «Ilju Muromieti», bet tragēdijas galveno ideju ņēmis par

vadmotīvu savam darbam. Tā ir nerimtīgas augšanas un maiņas doma.

«Iljas Muromieša» izrādē jādomā līdzī, jāieklausās Raiņa vārdos, toties pēc izrādes jūti, ka esi tapis garīgi bagātāks, jo Raiņa traģēdija liek padomāt par šodienu, rītdienu un sevi.

1962

---

## Simtgade

---

Raiņa simtgades reizē gandrīz visi mūsu teātri bija pievērsušies dramaturga daiļrades mantojumam: Dailes teātris rādīja «Uguns un nakts» jauninscenējumu P. Pēterona interpretācijā, Drāmas teātris iestudēja Raiņa nepabeigto lugu fragmentus, ko vienotā skatuves darbā ar virsrakstu «Viņš trīsreiz sauca mani» bija apvienojis F. Rokpelnis. Gan Jaunatnes, gan Liepājas teātris toreiz iestudēja Raiņa «Induli un Āriju».

Vairāku apstākļu dēļ par īpaši nozīmīgu kļuva «Viņš trīsreiz sauca mani» uzvedums, jo tas bija pirmais mēģinājums iedzīvināt Raiņa nepabeigtās lugas, un šāda iestudējuma ideju bija izlolojis mūsu režijas vecmeistars Alfrēds Amtmanis-Briedītis. Tāpat kā Eduards Smilģis, viņš dzīvoja ar apziņu, ka jādara tautai plaši pieietami visi Raiņa darbi. 1965. gadā nevarēja būt runas par «Daugavas» vai «Rīgas raganas» iestudēšanu, toreiz šos Raiņa darbus lāgā pieminēt nedrīkstēja. A. Amtmanis-Briedītis pievērsās Raiņa lugu fragmentiem, un šajā darbā viņam palīdzēja teicams Raiņa daiļrades pazinējs Fricis Rokpelnis.

Gribu te atgādināt, ka 1965. gadā Alfrēdam Amtmanim-Briedītim strādāt pie Raiņa nepabeigtajām lugām bija daudz grūtāk, nekā tas ir tagad: toreiz vēl nebija Raiņa Kopotu rakstu akadēmiskā izdevuma, kur publicētas visas Raiņa nepabeigtās lugas, nebija komentāru, nebija Gundegas Grīnumas rakstu par Raiņa lugu iecerēm. A. Amtmanis-Briedītis gāja atklājēja ceļu, un par to viņam pienākas vislielākā cieņa. Viņš pirmais skatītāju apziņā nostiprināja faktu, ka Rainim ir plaša nepabeigto lugu pasaule. Tā kā Raiņa literārais mantojums pilnībā vēl nebija apgūts, daži tēli uz skatuves bija neprecīzi vai pārprasti. Un tomēr — galvenais bija paveikts: skatītāji uzzināja, ka Rainim ir aizsāktas lugas «Imanta», «Gilgamešs», «Steņka Razins», «Kajs Grakhs».

Pirmizrāde notika 1965. gada 30. septembrī. Uz to ieradās arī Eduards Smilģis. Sava teātra viņam vairs nebija, no Dailes meistars bija izraidīts. Direkcijas ložā sastapās abi mūsu režijas vecmeistari, kādreizējie laivas, kuri bija nepārtraukti sacentušies viens ar otru un mākslā ceļu nebija griezusi. Tajā septembra

vakarā Smilģis, ne vārda nesacīdams, sirmā Amtmaņa-Briediša priekšā godbijīgi nolieca galvu un paspieda roku. Viņus vienoja Rainis. Bija pienācis brīdis, kad naids, strīdi un kņada nokrīt kā sārne un paliek apskaidrība. Un lielās, mūžīgās vērtības.

Raiņa lugu interpretācijas jautājumi kristalizētā veidā parādījās «Induļa un Ārijas» iestudējumā Jaunatnes teātrī. Spilgtāk nekā citās Raiņa lugu izrādēs te sevi pieteica problēma, ko minēju grāmatas ievadā: laiks izvīrēja režisoram striktu prasību pēc noņemtās attieksmes pret Raiņa «Induli un Āriju» un tajā iestrādāto ideju, pēc savas koncepcijas. Teātra prakse jau bija pierādījusi, ka režisora inerta pieeja augļus nenes. Par teātra galveno režisoru 1964. gadā bija iecelts pavisam jaunais Ādolfs Šapiro, viņš teātra grožus tik tikko saņēma savās rokās un Raiņa tragēdijas iestudējumā vēl maz ko varēja līdzēt. Savukārt pieaicinātais režisors Osvalds Krēslīņš tolaik strādāja Radiokomitejā, dramatiskajos teātros viņš bija iestudējis tikai nedaudzus darbus. «Induļa un Ārijas» iestudējums veidojās viduvējs, tam trūka īsta mērķa un Raiņa tragēdijas izpratnes. Recenziju rakstot, protams, nepratu un nespēju nosaukt svarīgāko no neveiksmes cēloņiem: «Induļa un Ārijas» dzīvā dvēsele ir patriotisms, doma par tautas gaitu pretim nākotnei, bet šis pamatu pamatmotīvs izrādē apzināti tika noklusināts, veidojās iestudējums bez dvēseles.

Induļa lomu tēloja divi aktieri — viesis no Dailes teātra Harijs Liepiņš un pašmāju Gunārs Stūris. Tas bija slaidis, izskatīgs, jūtīgi nervozs aktieris. Teātra fakultātē viņš mācījās vienā kursā ar Uldi Dumpi un Rihardu Rudāku, pēc studiju beigšanas jau 1965. gadā spēlēja Induli, un pieredzes trūkums lika sevi manīt. Gunāra Stūra mūžs diemžēl bija īss, 1973. gadā viņš no dzīves aizgāja, un aktiera vārds palicis tikai senās recenzijās.

Induļa loma nebija veiksmē arī H. Liepiņam. Viss liecināja viesaktiera labā — viņa skatuviskais temperaments, Raiņa dramaturģijas laba pazišana un izpratne, pieredze, un tomēr Indulis bija tikai pusveiksme. Acīmredzot pietrūka režisora prasmīga padoma, visa uzveduma mērķtiecīgas ievirzes.

1965. gadā skatuves raiņiānas centrā izvīrījās «Uguns un nakts» iestudējums Dailes teātrī Pētera Pētersona režijā, pirmizrāde notika tieši Raiņa simtajā dzimšanas dienā — 11. septembrī. Izrādes programmās bija rakstīts: «Iestudējuma mākslinieciskais vadītājs — PSRS Tautas skatuves mākslinieks Eduards Smilģis. Režisors inscenētājs — LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Pēteris Pētersons. Režisore — LPSR Tautas skatuves māksliniece Felicita Ertnerē.» Taču istā šā iestudējuma autorība piederēja Pēterim Pētersonam.

Vārdos izteikta režisora koncepcija izpaudās viņa rakstā programmas grāmatiņā: «Mēs apbrīnojam dialektisko skaidri, ar kādu Rainis, 1903.—1904. gadā šo darbu sacerot, sapratis un redzējis Latvijas likteņus, redzējis Laimdotas zemīti, kur laime ir tikai dažiem, bet ļaudis, vēl zemes smāgumu nesot, asaru Daugavā vaida, un paredzējis cīņas vareno turpinājumu Latvijā, kuru vienas zemes robežas neieslēgs šauri.

Tikai tāda zeme kopā ar citām spēs aklo melno veikt. Aklo melno, kurš arī ir pasaules tumsas spēks, ne tikai vienas zemes sūtīts bruņu vīrs.

Šis dialektikas vienotai atklāsmei kalpo mūsu skatuves veidojums ar senozolu — daudzžuburu milzi, kura saknes sūc zemes spēku, bet zari ieaug saules lokā.

Nāk varoņtēli pa Raiņa staru tiltu no pagātnes uz nākamību  
karot senās cīņās.

Bet tilts arī no liegiem soļiem  
lēni trīsot zvīlo,

un blakus kara troksnim dzird saldas skaņas.

Tā ir varoņu dvēseles valoda, tikpat skaista un dziļa, cik liela viņu cīņa, cilvēciskiem pretmetiem bagāta.

Tāda ir Lāčplēša un Spīdolas mīla.

Tai pretī zemā pretmīlā verd Kangara naidis un varas kāre, viņa iztēlotā mīla —

līdzeklis, lai iegūtu sabiedroto un pakļautu to.

Raiņa varoņos atklājas vareni psihes pretmeti, neizsmeļamas cilvēciskas dzīles.

Tajās nirt, tās atvērt ar vienkāršības atslēgu arī bijis mūsu uzdevums.

Lai cilvēciski vienkāršs un saprotams, bet mērķa kaismē aizraujoši liels atklājas varoņu tapšanas ceļš.

Lai kaļam savas sirdis stipras, bagātas Raiņa varoņu kalvē!»

Režisoru īpaši bija saistījuši Raiņa varoņu psihes pretmeti, viņu cilvēciskums, ko uz skatuves P. Pētersons centās atklāt ar patiesas vienkāršības līdzekļiem. Režisora iecere katrā ziņā bija respektējama un no sešdesmito gadu teātra mākslas estētikas izaugusi. P. Pētersons tikai kādu gadu bija nostrādājis par Dailes teātra māksliniecisko vadītāju un dibināti nostājās pret sastingušu tradīciju pinekļiem, kas traucēja vecmeistara E. Smiļģa pēdējos inscenējumos; tā bija aktieru spēles paskaļa, bieži vien iekšēji nepiepildīta teatralitāte, kas noveda pie tukšas patētikas, vienkārši sakot, tas bija savu laiku pārdzīvojis teātris, tālab P. Pētersons, savu darba cēlienu uzsākot, gribēja atkāpties soli atpakaļ, lai pēc tam nākamo spertu uz priekšu, — aktieriem vajadzēja atgriezties

sākotnē, pie lomas cilvēciskā pamata meklēšanas, pie iekšējās darbības. Tāpēc arī Spīdolu un Lāčplēsi, un Kangaru viņš centās cilvēciskot, padarīt šos tēlus psiholoģiski saprotamākus, ne velti viņš rakstīja, lai varoņu tapšanas ceļš ir «cilvēciski vienkāršs un saprotams». 1965. gadā šie P. Pētersona centieni bija novatoriski, kaut arī ne viss to realizācijā iestudējumā izdevās. Atklājās Raiņa drāmas īpaši sarežģītā struktūra, neizdevās organiski saliedēt simbola vispārinājumu ar psiholoģisku piesātinājumu.

Neierastais Raiņa «Uguns un nakts» traktējums pārsteidza un arī satrauca krietnu daļu skatītāju, par šo iestudējumu runāja, strīdējās, notika diskusijas Mākslas darbinieku namā un televīzijas pārraidē. Iestudējuma oponentu vidū bija akadēmiķis Jānis Kalniņš, to nepieņēma šis grāmatas autors, konsekvēnti savus iebildumus izteica Tautas dzejniece Mirdza Ķempe rakstā «Pārdomas par «Uguns un nakts» jauniestudējumu», kas publicēts 1966. gada «Karoga» 2. numurā. Daži citējumi no tā:

«Pēc sarunām ar režisoru P. Pētersonu un izlasot programmas grāmatīņu gatavojos skatīt kādu aizmūžīgu Visuma koku, kura galotne sniedzas līdz saulei, tāpat kaut ko monumentālu un mirdzošu. Bet dziļi pārsteigta redzēju uz skatuves nemainīgi visos cēlienos kaut ko zaļpelēku, sažuvušu, putekļainu, kaut ko līdzīgu pazemes alām, no kurām mocīdamies iznira, augšup un lejup kāpelējot, gan apgaismotie Raiņa varoņu tēli, gan ķekatnieciski butaforiskie velni. Skatuves fons visā izrādē palika nedzīvs un melns kā cietuma siena, skatuve iegaismojās krēslaini, ar katru cēlienu pieauga drūmā, vienmuļā nomāktība, ko nevarēja izkļiedēt arī atsevišķu aktieru vairāk vai mazāk veiksmīgais tēlojums. Redzēju nevis «Uguni un nakti», bet it kā vēl neizgaismotu izrādes mēģinājumu — «Nakti un uguni» un brīžam «Nakti bez uguns». [. . .] Gaismai kā simbolam, kā Raiņa galvenās idejas paudējai šai tragēdijā ir vislielākā nozīme — arī inscenējumā. No tās inscenētājs ir atteicies.

Psiholoģiski vien nevar atrisināt un izsmelt tādus tēlus kā Spīdola un Lāčplēsis, Tots un Lelde, Antiņš un Saulcerīte (tāpat kā nevar radīt Gētes «Faustu» kā psiholoģisku sadzīves drāmu; Fausts un Mefistofelis arī ir simboli).

Ja Spīdolu tulko tikai psiholoģiski, ko tad nozīmē viņas vārdi:

Es esmu dailes saule, kas Visumu gaismo.  
Es visam tēlu dodu un veidu.  
Es esmu skaistākā par visu, kas zemes virsū un zem  
zemes ellē.

Patoloģisks gadījums. Lieluma mānija, kas jāārstē slimnīcā. Lāčplēša morālais stāvoklis kļūst divdomīgs. Viņš svārstās starp miermīlīgu, mietpilsonisku sievu un valdonīgu, trakajošu hetēru.

Rādīt Raiņa tēlus tikai kā cilvēkus ir neiespējami, tie ir daudz kas vairāk.»<sup>1</sup>

M. Ķempe tieši nosaukusi problēmu, ar kuru nākas sastapties ikvienam Raiņa interpretam. Kā apvienot vienotā veselumā simbolu un tēla eksistences psiholoģisko pamatojumu?

Ar teātri un dzīvi dažkārt notiek paradoksi: esam strīdējušies, pat naidojušies, bet pēc gadiem, kad laika smiltis piegludinājušas kādreiz prātos un pat dvēselēs iemītās pēdas, brīnāmies, par ko strīdējāmies, vai strīds bija tā vērts? Tā ir ar «Uguns un nakts» 1965. gada iestudējumu. Tagad, pēc divdesmit pieciem gadiem, pūlos sameklēt savu kādreizējo oponentu viedokļus un redzu, ka principā esam domājuši vienā virzienā, tikai aizspriedumi vai īslaicīgas ambīcijas nav ļāvušas saprasties. «Karogā», piemēram, atrodu M. Adamovas rakstu «Rainis uz skatuves 1965. gadā».<sup>2</sup> Tam pievienota redakcijas piezīme: «Turpmākajos numuros «Karoga» redakcija dos iespēju izteikties arī citādu uzskatu aizstāvjiem.» Taču pretējie uzskati neparādījās, jo domstarpības galu galā nebija tik dziļas, kā strīda karstumā likās. Arī M. Adamova uzsver vienkāršību kā P. Pētersona inscenējuma pamatu: «Režisora P. Pētersona «Uguns un nakts» inscenējumā nav ne monumentalitātes, ne patosa. Skaidri redzama tieksme cilvēciski tuvināt Raiņa simboliskos tēlus mūsdienu skatītājam, neskanējot piepacelti un jūsmīgi dzejisko tekstu, bet gan piesātinot to ar domu aktivitāti un ar filozofisko saturu iedarbojoties uz mūsu saprātu un jūtām. Režisors izrādē izsvēris dzīves attīstības nepārtraukto pamatu — nepārtrauktu cilvēka veidošanās nepieciešamību, nepieciešamību celt savu un tautas apziņu aizvien jaunā, augstākā attīstības lokā, jo, runājot Raiņa vārdiem, «cilvēkos cilvēce aug». Izejot no šīs P. Pētersona koncepcijas, ka, tuvojoties nākotnes mērķiem, nedrīkst attīstībā apstāties, izrādē saprotam to kā izšķirēju spēku gaismas cīņā ar tumsu, pret jebkura veida varmācību, garīgo sa stingumu.» Tā rakstīja it kā pretēja viedokļa aizstāve M. Adamova, un P. Pētersona meklējumu virzienu viņa iezīmējusi objektīvi, pret to nav ko iebilst; pie tam centieni vairīties no teatrāliskuma, alka tuvoties cilvēka domu pasaulei raksturīga sešdesmito gadu teātra meklējumu virzienam vispār.

Protams, pretruna — kā apvienot simbolu ar patiesu cilvēciskumu — palika, un pēc dažiem gadiem — 1973. gadā — Pēteris Pētersons paškritiski novērtēja arī to, kas «Uguns un nakts» iestudējumā toreiz vēl neizdevās, sacīdams: ««Uguni un nakti», piemēram, es teātrī iestudēju tādā parādā apziņā. Noteiktas sistēmas

<sup>1</sup> Ķempe M. Kopoti raksti 3 sēj. R., 1981, 3. sēj., 405.—406. lpp.

<sup>2</sup> Karogs, 1966, № 1, 148.—151. lpp.



man toreiz vēl nebija. Gribējās Raiņa filozofiskās attieksmes noreducēt līdz psiholoģiskajām — skatuviskās vienkāršības vārdā. Liekas, ka izrāde neizdevās arī dekoratīvi.»<sup>1</sup>

Tajā pašā laikā, no atstatuma raugoties, jāatzīst, ka P. Pētersona meklējumi bija pilnīgi dibināti un likumsakarīgi, tiem piemita novatoriska tendence, un P. Pētersona darbu Raiņa dramaturģijas interpretācijā nevar atstāt neievērotu.

Par atskatu uz Raiņa simtgadei veltītajiem iestudējumiem un kritiķu dažādajiem vērtējumiem var kalpot izvilkumi no mana raksta «Meklēt Raiņa lielumam līdzī».

## J. Raiņa nepabeigtās lugas Akadēmiskajā drāmas teātrī

*Ieskanas lēna mūzika, pamazām gaismas stars izceļ Raiņa pūlksteni-mēnessmeitiņu, kas daudzkārt redzēts dzejnieka muzejā, un kā no sendienu tālēm iznirst Raiņa tēls. Tik labi pazīstamais, sirdij dārgais drusku pieliektais stāvs, rūtainais lakats, rakstāmais dēlītis un aizsāktu manuskriptu kaudze. Nakts pilna mokošu pārdomu, neziņas un šaubu. Manai paaudzei nav bijis lemts redzēt Raini dzīvu, taču, pazīstot Raiņa darbus, dienasgrāmatas, vēstules un fotouzņēmumus, liekas, ka tieši tāds varētu būt dzejnieks, kādu to Akadēmiskā drāmas teātra uzvedumā tēlo Alfrēds Videnieks. Teātris pēc F. Rokpeļņa iecerētās literārās kompozīcijas parāda Raini mūža novakarā, kad pabeigtas lielās drāmas «Uguns un nakts», «Jāzeps un viņa brāļi», «Ilja Muromietis», bet dramaturgs domā par varoni, kas varētu izcīnīt rītdienas brīvvalsti. Tā ir pārdomu nakts, kad lielais cilvēks, palicis pats ar sevi, cenšas atrisināt problēmas un domā, domā... Alfrēda Videnieka tēlā labi uztveram domu un patiesības meklēšanas procesu, un prātā uznirst Raiņa rindas:*

*Doma iet un atkal  
Atnāk atpakaļ.*

*Tad nāk Raiņa nepabeigto lugu tēli: Imanta, Steņka Razins, Gilgamešs. Vai tie spēs izcīnīt rītdienas valsti? Vai to panāks vergu zēns vai puscilvēks un pusdievs Gilgamešs? Ar smalkjūtīgu rokas kustību Raiņa lomas tēlotājs A. Videnieks atraida babiloniešu valdnieku, un doma rit atkal tālāk un apstājas pie Kaja Grakha.*

<sup>1</sup> Freinberga S. Pētera Pētersona darbs režijā. — Karogs, 1973, № 5, 136. lpp.

F. Rokpelni un režisoru A. Amtmani-Briedīti vadījusi vēlēšanās iepazīstināt skatītājus ar Raiņa iecerēto lugu varoņiem. F. Rokpeļņa uzdevums nebija viegls — atsevišķos nelielos lugu fragmentus vajadzēja sacementēt kopā vienotā lugā un nedaudz tos komentēt, ievadot skatītāju attiecīgās ainas uztverē. Pēc Akadēmiskā drāmas teātra izrādes jāatzīst, ka teicamais Raiņa pazinējs F. Rokpelnis labi pratis literārā darbā izveidot Tautas dzejnieka tēlu un izdevīgi sasaistījis lugu fragmentus. Taču nelielo ainiņu skatuviskā atklāsme teātrim sagādā grūtības: fragmenti ir ļoti īsi, tikko sākušies, tie ātri atkal apraujas, aktieriem uzreiz jāiedzīvojas citu tēlu pasaulē, bet ne katram tas ir pa spēkam. Īpaši pirmais fragments izskan pacilāti deklamatoriski, un Imanta un Lāčplēsis tā īsti neatdzīvojas.

Skatītāji no izrādes pirmās daļas iegūst priekšstatu par to, pie kādām drāmām Rainis strādājis. Par Raiņa lugu fragmentu atlasī pirmajā daļā var būt dažādas domas. Vakara pirmajā daļā varētu rādīt tikai kādu no Raiņa plašākajiem lugu fragmentiem, piemēram, «Kurbadu», taču «Kurbads» piesātināts ar tādu filozofisku domu dziļumu, plašumu un bagātību, ka tā uztvere prasa īpašu ievirzi, un nez vai divi gara milži — Kurbads un Kajs Grakhs — vienā vakarā sadzīvotu.

No «Kaja Grakha» Rainis uzrakstījis vienu cēlienu un atsevišķus izkaisītus skatus, kurus F. Rokpelnis un A. Amtmanis-Briedītis centušies saliedēt par lugu. Dažus fragmentus nācies pārkārtot, dažus atņemt pavisam, lai loģiski un mērķtiecīgi atīstītos darbība, un rezultātā «Kajā Grakhā» redzam apbrīnojamu sirmā režisora domas skaidrību.

Romas valstī valda nabadzība un posts, zemnieks atnācis Kajem Grakham lūgt maizi, jo laukos kungu pārestība nav ciešama. Varmācība un viltus glūn ik uz soja. Kajs Grakhs nāk kā vienkāršo ļaužu aizstāvis, tāds ir viņa nākotnes skatījums, pārdrošs viņa ideāls:

Būt tādai kārtai, kur ik pilsonim  
Ir īsta daļa, ko tam atņemt nevar!  
Kur katram līdzīgs mērs pēc taisnības!  
Kur katram zeme, kas grib arklu dzīt!

Līdzīgi citiem Raiņa lugu varoņiem — Indulim, Jāzepam, Totam — arī Kajem Grakham jāpārdzīvo smaga traģēdija, jo viņa laikā ideāli piepildīties nevar. Tie sniedzas tik tālu, ka attiecīgajā vēsturiskajā situācijā Kaju nesaprot un neatbalsta arī tauta, viņu vairs neievēlē par tribūnu. Kajs Grakhs paliek viens, pār viņa lūpām plūst rūgta izmisuma vārdi. «Kajs Grakhs» beidzas drūmāk un bezcerīgāk nekā citas Raiņa lugas, jo parasti tajās pat cauri

nāvei izskan vēl rītdienas redzējums, kas ietverts dzejas vārdos:  
«Vēl lielā tice ir: veic dzīve nāvil»

A. Amtmanis-Briedītis «Kaju Grakhu» kā traģēdiju inscenējis skopās, skaidrās līnijās. Uzveduma noskaņas radīšanā teicami iekļaujas V. Kaminska izteiksmīgā mūzika, monumentāls un gaumīgs ir G. Zemgala dekoratīvais ietērps, sen nav redzēta tik prasmīgi izgaismota skatuve, uz melnā fona labi izceļas baltās kolonnu, detaļas un vienkāršie, skaistie kostīmi.

Akadēmiskā drāmas teātra izrādē valda aktiera kaislīga doma, kaislīgais vārds. Vienlīdz spēcīgi ir abi Kaja Grakha lomas tēlotāji: I. Adermaņa Kajs siltāks un sirsnīgāks, J. Lejaskalns — aizrautīgāks. Par mīlošas mātes simbolu kļuvusi L. Freimanis Korņelija.

Uzveduma centrā ir skati forumā un cenzoru tiesa, kur atklājas dažādi raksturi: lišķīgais demagogs Līvijs Drūzs (A. Upenieks), liekulīgais tarkšķis Septīmijs (V. Jakāns), varmācīgais cenzors (E. Zile).

Pēdējais skats. Kajs palicis viens, viņa sapnis nepiepildīts, dziļš dramatisms skan vārdos:

.. tagad slēdzu durvis,  
Jo mirt ir durvis slēgt, kad aiziet prom.

Atkal no tumsas iznirst mēnessmeitiņa, gaismas stars krīt uz krēslu, bet tas ir tukšs, palicis tikai rūtainais, vēl Raiņa mātes austais lakats, palicis dēlītis un rokraksta sainīši. Paša dzejnieka vairs nav. Ieceris aprāvušās, lugas palikušas nepabeigtas. Skatītājs aiziet pārdomu pilns, būdams pateicīgs Akadēmiskā drāmas teātra kolektīvam un it īpaši A. Videniekam, kas ļāva ieskatīties Raiņa domu un ieceru pasaulē un darīja vēl tuvāku Raiņa cilvēcisko tēlu.

1965

## Grūtais pārbaudījums

Studenti zina, ka katrā sesijā ir viens grūts eksāmens — smagāks un sarežģītāks par citiem. Teātra dzīvē tādi pārbaudījumi ir Raiņa lugu iestudējumi, un pašlaik eksāmenu kārtojis Jaunatnes teātris, iestudēdams J. Raiņa jaunības traģēdiju «Indulis un Ārija». Pārbaudījums smags bijis arī tādēļ, ka Jaunatnes teātrim traģēdijas iestudēšanai nācās pieaicināt režisoru un Induļa lomas tēlotāju, un pašiem bija vienīgi laba griba.

Atšķirot «Induļa un Ārijas» eksemplāru, režisoram O. Krēsliņam vajadzēja atrisināt pirmo sarežģīto uzdevumu. Raiņa traģēdija ir tik plaša, ka visu vienā vakarā nospēlēt to nav iespējams, eksemplārā jāizdara svītrojumi, un prasmīgs lugas īsinājums daļēji var noteikt iestudējuma panākumus. Ņemot zīmuli, režisoram jābūt arī skaidrībā, kurā vietā būs uzveduma idejiskie akcenti, jo tie diktētu attiecīgās svītras un izcēlumus. Traģēdija «Indulis un Ārija» uz mūsu skatuvēm traktēta dažādi: pirmuzveduma laikā 1912. gadā īpaši izcēla tautas brīvības cīņas motīvus. Dailes teātris 1930. gadā «Induli un Āriju» spēlēja kā mīlas traģēdiju, bet Nacionālais teātris 1938. gadā galvenokārt akcentēja Induļa garīgo pārākumu pār vāciešiem un leišiem. O. Krēsliņš uzvedumā centies izcelt Induļa nākotnes sapni par brīvo kopu valsti, kad brāļu tautas sniegs cita citai rokas.

Nesaudzīgi, pārāk bargi režisors svītrojās Ārijas lomu, pilnīgi atmezdams Embotes pils torņa galerijas ainu. Līdz ar to emocionālā ziņā uzvedums zaudē. Teātrim nav arī paveicies ar Ārijas lomas ielotājām. A. Gulbes Ārija ir gan stalta un valdonīga, bet arī gauzām salta. Viņas sirds nekvēl mīlā pret Induli, vismaz skatītāji to nejut. Ārija diezgan vienaldzīga arī Indulim — H. Liepiņam. Z. Rūtiņas Ārija ir emocionālāka, ieķšēji siltāka, taču lielā mīlā neuzliesmo arī viņa. Bet Raiņa traģēdiju nav iespējams nospēlēt, ja Ārija kvēli nemīl Induli, Indulis — Āriju, jo mīlai «Indulī un Ārijā» ir dziļa filozofiska jēga. Jūtas Induli dara lielāku un stiprāku, mīla liek viņam doties uz vācu pilsgalmu līdz Ārijai. Ārija ir krustnešu vadoņa meita, bet mīla spēj viņu vienot ar Induli. Varbūt mīla iespēs neiespējamo un vienos arī tautas? Ar šādu domu Indulis paliek komtura pili. Ja uzvedumā nejut mīlas varu, neatrisināts paliek jautājums, kāpēc Indulis dodas līdz Ārijai pie vāciešiem. Kāpēc?

Uzveduma otrā kļūmīgā vieta ir fināls. Rainis traģēdijas beigās Indulim liek nogalināties, pie tam nāves nojausmas Induli neatstāj visu pēdējo cēlienu. Jaunatnes teātra izrādēs, īpaši tad, kad Induli iēlo H. Liepiņš, skatītāju moka otrs «kāpēc?». Kāpēc Indulis kļūst tik pasīvs un nogalinās? Traģēdiju lasot, uz jautājumu var atbildēt skaidri. Indulis raugās tālā nākotnē, bet konkrētajā sava laika situācijā viņa ideāli nav piepildāmi, tautas vienot draudzībā nav iespējams, par ko ar skaudru spēku Indulis pārlicinās vācu galmā. Uz laiku Indulis var uzveikt vācus, var atgūt pat savu Emboti un atvairīt Mintauta varmācību, bet galamērķis sasniegts nebūs. Kad Indulis aiziet no krustnešu galma, viņam šķiet, ka uz visiem laikiem zaudēta arī mīla, kas viņu darīja stipru. Kā dzīvot bez mīlas? Traģēdijas beigās Ārija atnāk pie viņa, un uz brīdi Induļa apziņā atvīz doma: dzīvot! Ārijas dzīves gaitu pārtrauc

Pudīķis, pārtrūkst pēdējais cerību pavediens, kas Induli cieši saistījis ar dzīvi. Pavisam neveiksmīgi Jaunatnes teātra uzvedumā ir izrādes pēdējie akordi, kad mirstošais Indulis teatrāli uzkrīt uz Ārija krūtīm, un vēl labu brīdi skatītājiem mūzikas pavadījumā jāraugās bālas gaismas apspīdētos divos līķos.

Latviešiem nav daudz traģēdiju, un šis žanrs izvirza aktieriem papildu prasības. Īpaši to izjūt Jaunatnes teātra aktieri, kuriem bijis maz iespēju vingrināties tādu ārkārtīgi sarežģītu uzdevumu risināšanā. Jaunatnes teātris galvenokārt spēlējis sadzīves lugas, bet Raiņa traģēdija aktieriem izvirza pavisam citādas prasības. Viena lieta ir tēlot mūsdienu lugās zēnus un meitenes un uz skatuves vienkārši un patiesi darboties, cita lieta — darboties traģēdijā, kur varoņu domas un jūtas ir spilgtākas un koncentrētākas. Raiņa varoņiem nepieciešams lielums, tie nedrīkst būt sīki.

Gunārs Stūris Induli tēlo kā strauju, aizrautīgu jaunekli, skaidri pasaka domu, spēj panākt emocionālo kāpinājumu. G. Stūris visu dara pareizi un citas lugas izrādē būtu vienīgi slavējams, taču līdz Raiņa Indulim palicis vēl krietns solis, jo jauneklim pagaidām trūkst gara lieluma, bet par Induļa garīgo diženumu tik daudz runā citi lugas personāži. Rainis kādreiz rakstīja: «Viņa garīgā spēkā viņa pārākums pār visām citām lomām.» Domājot par Raiņa varoņiem, jāatgriežas pie aktiera personības problēmas. Gara lielumu nevar nospēlēt, ne spēles pacilātība, ne aizrautība nepalīdzēs, te līdzēt var tikai paša aktiera personība.

H. Liepiņš Induļa cildenumu atklāj pārliecinošāk un šajā ziņā ir tuvāks Raiņa varoņtēlam. Aktierim īpaši izdevies skats Berneka pilī. Indulis it kā nesapratnē noraugās visā notiekošajā un ne par pēdas tiesu neielaižas kompromisos ar sirdsapziņu. Uģa nāve viņam dod pēdējo stimulu, lai aizietu no pilsgalma un atstātu Āriju. Raiņa varoņi no aktiera prasa ne vien ārkārtīgu garīgo spēku koncentrāciju, bet arī fizisku izturību. Diemžēl H. Liepiņa balss pēdējā cēlienā jau pagurusi, un daļēji arī tādēļ Indulis kļūst it kā neaktīvs.

T. Āboliņš Mintautu tēlo temperamentīgi, tas ir droši iecerēts, spilgti realizēts tēls. Par aktiera tēlojumu var teikt tikai labu, bet par Mintauta traktējumu jāpastrīdas. Tāds varaskārs despota un laupītāja tēls varētu gan būt, tikai Raiņa Mintauts kā personība ir diženāks. T. Āboliņš spilgti izceļ Mintauta rakstura vienu līniju — varaskāri un despotismu, bet aizmirst otru — Mintauta lielo galamērķi — stipru Lietuvu. Nelaiمة tā, ka lielo mērķi Mintauts grib sasniegt ar dzelžainas varas palīdzību un zemu viltu. Der atgādināt trāpīgo un gudro raksturojumu, kādu Mintautam devis Rainis: «Mintauts elementārs lieliskums pretī Induļa garīgam. Mintauta raksturs spilgts, tā ka viegli tēlojams un pateicīgs, kad

aktieris tik spēj izcelt šo lieliskumu. Indulim reizē pretspēks un atspulgojums; praktika pret teoriju, reālisms pret fantāziju, viņa traģika, ka nevar saprast brīvību.» Mintauts prot novērtēt Induļa domu lidojumu un grib sadarboties ar kūru vadoni. Vispār leiši iestudējumā rādīti pasvītroti nesimpātiski, taču Rainis nekad nav vērsies pret tautu, bet vienīgi pret Mintauta varmācību.

Neiedomājami grūts uzdevums bija aktrisēm, kuras tēlo Vizbulīti, jo kā lai nospēlēt lomu, kas pārcirsta vidū pušu un aprauta pusvārdā? Vizbulītes tēls Jaunatnes teātrī būtu sevišķi nozīmīgs, jo stāsta par jūtām, kas daļai mūsdienu jauniešu pat pasvešas. Aktrise M. Vilka bijusi stiprāka par grūtībām. Jā, šis savdabīgais, rīta rasai līdzīgais meitēns ir Raiņa Vizbulīte!

Uģis ir pati pateicīgākā «Induļa un Ārijas» loma, un arī Jaunatnes teātrī nevar nepatikt I. Skrastīņa un J. Vītolīņa patiesais, skaidrais brīdēns, kam dots vārds — Uģis.

Tumša, drūma spēka pilna ir L. Baumanes Tuše, tikai nez vai vietā kariķējums skatā, kur vecene pareģo nākotni Mintautam.

Raiņa traģēdijas uzvedumā svarīgi, lai nevainojami skaidri tiktu pateikta autora doma. Tikko kāda vieta paslīd skatītāja ausij garām neuzverta, rodas domas pārrāvums. Jaunatnes teātra aktieri diemžēl slikti runā, un izrādē laba daļa teksta paliek nesaprasta.

Veiksmīgi atrisināts uzveduma ārējais izveidojums un izkārtojums. D. Rožlapa saskaņā ar režisoru skopiem līdzekļiem skaidri iezīmējis tikai darbības norises vietas. Tas ir pareizs ceļš.

Par iezīmīgāku mūsu mākslas dzīves notikumu «Induļa un Ārijas» uzvedums nav kļuvis, iestudējumā par maz jūt traģēdijas elpu.

1965

## Meklēt Raiņa lielumam līdzī

Aiziet Raiņa nepabeigtās lugas «Kajs Grakhs» tēli Akadēmiskā drāmas teātra izrādē, gaismas stars no jauna lēni šķeļ tumsu un skatuves priekšplānā atrod tukšu krēslu. Tajā bija sēdējis Rainis. Nu palikusi tikai rūtainā sega, rakstāmais dēlītis un rokkrastu kaudzīte. Tajos daudz aizsāktu, bet līdz galam vēl neizdomātu domu, daudz varoņtēlu, kuri nepaguva uzsākt dzīvi. Raiņa ieceres pārrāva lielā tumsa. Taču palika varoņu saime, kas gadu desmitiem dzīvojsi līdzī latviešu tautai un latviešu teātrim.

Uz Dailes teātra skatuves dzīvo «Uguns un nakts». Rainis to

iecerējis kā simbolu drāmu, un dažādos nozīmīgos vēstures posmos uzvedumiem bijusi simboliska nozīme. Raiņa jaunības traģēdijai «Indulis un Ārija» istā vieta ir Jaunatnes teātrī, jo jaunībai vēlīto darbu vislabāk vajadzētu izprast tieši jauniešiem. Arī Liepājas teātris dzejnieka piemiņai vēltījis «Induli un Āriju».

Raiņa lugu skatuves mūžs nu jau sniedzas pāri sešdesmit gadiem. Agrākos uzvedumus teātri piemin ar labu vārdu, taču mākslā nevar atkārtot paraugus, lai kā arī tie kādreiz skatītāju būtu savilņojuši. Šī doma apvieno visus jubilejas gada Raiņa darbu iestudējumus.

Pirmais, pie kā izrādē apstājas skatītāja uzmanība, ir dekorācija, un šajā jomā visvieglāk uzreiz ieraudzīt jaunā meklējumus. Inscenētāji un dekoratori mēģinājuši atteikties no grandiozajām skatuves būvēm un centušies iztikt tikai ar elementiem. Jaunatnes teātrī «Induja un Ārijas» izrādē D. Rožlapa leišu bajāra Lengvina pili iezīmē ar apaļkoku žogu, bet Embotes pils zāli — ar vienu masīvu balstu, un vajadzīgais iespaids panākts. Akadēmiskā drāmas teātra izrādē (mākslinieks G. Zemgals) balta kolonnas detaļa un senas vāzes lauskas attēls palīdz iztēlēt pārcelties uz Romas forumu vai cenzoru tiesu. Arī Liepājas teātra iestudējuma dekorators V. Uzticis ar skopiem līdzekļiem iezīmē darbības notikumu vietu.

Raiņa lugas inscenētājiem uzdod risināt veselu problēmu kompleksu, un viena no tām — kā uz skatuves likt atdzīvoties dažādām teiksmainām būtnēm un parādībām. To tēlojumā teātri visbiežāk ņēmuši talkā butaforiju. Jau «Uguns un nakts» pirmuzvedumā Jaunajā Rīgas teātrī Lāčplēša lomas tēlotājs ar pamatīgu zobenu ņēmās zvetēt pa izbāzta pūķa galvu, bet cīņas skats ar neganto ienaidnieku gaidīto efektu nedeļa. Kad Nacionālajā teātrī 1921. gadā notika «Spēlēju, dancoju» izrādes, Kalvis smēdē «pāršķēla» Tota krūtis, izņēma no tām papes sirdi un cītīgi kala to lielu, lai pēc tam atliktu atpakaļ jaunā varoņa krūtīs. Vēl viens piemērs: 1962. gada pašā sākumā Dailes teātrī mēģināja «Ilju Muromieti», un vienu no mēģinājumiem pavēroju arī es. Kostīmi nebija vēl gatavi, tēlotāji tinās kaut kādos improvizētos apmetņos. Sākās skats Vladimira galmā. Uz augstā tilta parādījās Idaloņas tēlotājs, ģērbies savā uzvalkā, īpatnēji salieca augumu, pacēla roku. Apkārt visi bija nokrituši ceļos, un Vladimirs pazemīgi čukstēja: «Zemes pīšļos tevi, kungs, lūdzam mēs.» Likās, uz paaugstinājuma stāv fantastisks un briesmīgs varmāka.

«Iljas Muromieša» izrādē gaidīju to pašu skatu. Pienāca Idaloņas skats, uznāca aktieris — ietērpts smagnējā kostīmā platām, cietām, zeltītām uzšuvēm uz pleciem, milzīgi augstu kroni galvā, pinkainu bārdu, platām, izvalbītām, mākslīgi darinātām acīm. Un

iespaīda nekāda. Skatītāja fantāzijai te nebija ko darīt. Tāpēc šodien katram režisoram jāatbild uz jautājumu, kā parādīt fantatiskas būtnes, kā parādīt senatni.

Visvairāk problēma saasinājās Dailes teātrī, un «Uguns un nakts» inscenētājs P. Pētersons devis viskrasāko — vienīgi pareizo atbildi: prom no butaforijas, prom no izbāztiem putnubiedēkļiem. Tikai, ja reiz režisors drosmīgi sāka iet jaunu ceļu, tad viņš nedrīkstēja skatīties atpakaļ. Burtnieku pilī papespūķa gan nav, bet skatītājs var tikai smaidīt par butaforiskajiem velniem, pret kuriem sūtīts cīņā Lāčplēsis. U. Pūcītis kā Lāčplēsis par tādiem velniem tikai pasmīn un paslinki pavicina zobenu. Nosacīti teātris rāda Lāčplēša dzeršanu no burvju akas Nāves salā, bet pirmajā cēlienā Spidola un viņas biedrenes trīs reizes sniedz jaunajam varonim visparastāko, visbutaforiskāko kausu.

Kompromisi ir arī «Uguns un nakts» dekoratīvajā noformējumā (mākslinieks Ģ. Vilks). Pilnīgi saprotu un pieņemu režisora ieceri, viņa cenšanos uz skatuves netēlot butaforiskas pilis, uz audekla un papes uzkrāsotu pazemi un Nāves salu, bet dot nosacītu darbības vietu, lai skatītāja uzmanība pilnīgi varētu sekot lugas ideju atklāsmei. Tikai nevajadzēja palikt pusceļā. Skatītāji varbūt vienīgi no zāles pēdējām rindām uztver, ka uz skatuves domāts ozols. Bet vai vispār bija vajadzīgs tāds pavisam konkrēts tēls, ja lugas pirmajam, otrajam un varbūt ceturtajam cēlienam šāda dekorācija traucē? Un galu galā vai plašās butaforiskās izbūves nav tiešā pretrunā ar režisora pilnīgi pareizo principu? Viens piemērs: Burtnieku pilī Laimdota vada Lāčplēsi pa pagātnes kultūras takām, un režisors cenšas to pailustrēt — aktieri uznāk no skatuves labās puses, pa podestiem dodas uz centru, tad pakāpj lejā, lai pēc tam ietu vēl plašu loku pa labās puses slēpto podestu. Šī gājiena uzdevums — izskaidrot Laimdotas teiktās rindas: «Pa visu pagātni liku tev izstaigāt. Visu viņas godību rādīju. Viņas gudrību mācīju.» Mēs ticētu šiem vārdiem tāpat. Protams, uz skatuves pieļaujama arī ilustrācija, tikai — cita veida uzvedumā. Režisora mērķis taču bija visu uzmanību koncentrēt tikai uz aktieriem, viņu iekšējo darbību, idejas atklāsmi; to akcentē satumsinātā skatuve un prožektora stars, kas bieži vien izceļ vienīgi aktiera seju.

Raksturīgi, ka gandrīz visi režisori centušies izrāžu priekšplānā izvirzīt aktieri, izmantojot apmēram vienu un to pašu ārējo paņēmieni. Arī Liepājas teātrī «Induļa un Ārijas» izrādēs (inscenētājs N. Mūrnieks, režisore I. Mitrēvice) bieži vien krēslainajā skatuvē prožektora stars seko aktierim. Uzmanības koncentrēšana uz aktieri prasa no viņa īpašu patiesīgumu, jo skatītājs vēro vienīgi tēlotāju.



Uz skatuves iedzīvināt Raiņa varoņus ir ārkārtīgi grūts uzdevums, tas ir sarežģītāk nekā tēlot Šekspīra traģēdijās. Raiņa varoņi ir dziļu jūtu un tālu domu cilvēki, viņu skatiens cauri sava laika tumsai tiecas nākotnē, bet daži tēli, saglabājot cilvēcisko būtību, ir tik vispārīnāti, ka kļūst par simboliem. Spīdola spēj pavēlēt vētrām un puteņiem, viņa ir pati daiļākā zemes virsū, un vēl pasaules izplatījumā mirdz viņas daile, Spīdolas vārdi un domas lido cauri laikiem. Kā tēlot paša skaistuma simbolu? Uz skatuves simbolu nevar atklāt citādi kā caur dzīva cilvēka izjūtu, pārdzīvojuņu un domu. Tā simbolus izprata Rainis un radīja savu organisko simbolu teoriju. Sakarā ar «Uguns un nakts» traktējumu Rainis rakstīja: «Dzejai kā organismam vajga simbolu bagātības, . . . tomēr visai pilnībai jākopojas cilvēkā kā simbolā, kas pats attīstās. [.] Simbolam jābūt konkrētam, dzīvam cilvēkam; ja tas nav, tad, neskatot uz visu, tomēr nedzīvas alegorijas.» Tātad — simbols caur dzīvo cilvēku. Taču simbolu jēga neatklājas, ja varoņu attiecības risina sadzīves attieksmju plāksnē. Pie tam Raiņa lielās filozofiskās drāmas caurstrāvo spēcīgs romantisms, un tieši šajā ziņā Raiņa varoņus skatuviski grūtāk atrisināt nekā Šekspīra raksturus. Šekspīra darbu uzvedumos pēdējos gados spēcīgi iezīmējas deheroizācijas virziens, kad varoņiem noauj koturnas, padara viņus cilvēciskākus, pasvītrojot, ka Šekspīra varoņi zina un pazīst tādas pašas jūtas un kaislības kā skatītāji zālē. Raiņa drāmu uzvedumos deheroizācijas princips īsti neder, jo tas ir pretrunā ar Raiņa daiļrades romantisko ievirzi.

Raiņa lugu varoņu atklāsmē līdz šim meklēti dažādi ceļi. Ilgus gadus viņa varoņi rādīti ārēji paspilgtinātā formā, sacildināti deklamatoriskā manierē. Labu paraugu sniedz Akadēmiskais drāmas teātris «Kaja Grakha» uzvedumā. Kajs I. Adermaņa atveidojumā ir liela spēka un lielu kaislību cilvēks; mātes kvēlā, pašaizliedzīgā mīla strāvo no Kornēlijas — L. Freimanis. Aktieri runā pilnā balsī, nebaudās skaļa, temperamentīgi teikta vārda un droša žesta. Uz skatuves nav sadzīves, bet ir domu un uzskatu cīņa, izrādē skatītāju savā varā tur Raiņa domas lielums un aktieru profesionālā meistarība. Šim cejam ir arī bīstami pagriezieni: ja aktierim nepietiek iekšēja spēka piepildīt lielo formu, tad paliek tukša deklamācija, kas skar ausi, ne sirdi.

Liepājas un Dailes teātri centušies Raiņa varoņiem piekļūt no citas puses, uzsverot viņu cilvēcisko būtību. Liepājas teātri Indulis (D. Mīlgrāvis), Ārija (D. Arāja), Mintauts (A. Martinsons) vispirms ir cilvēki. Kad Ārija Lengvina pili gaida Induli un sarunājas ar Tuši (M. Ustube), skatītāji seko līdz psiholoģiski smalki niansētam, dramatiski piesātinātam divu cilvēku dialogam. Ārija

mīl Induli, priecājas par atkalredzēšanos ar kūru vadoni, viņa ir sieviete ar bagātu jūtu pasauli.

Grūtāks bija Dailes teātra kolektīva uzdevums darbā pie «Uguns un nakts». Arī P. Pētersons centies akcentēt Raiņa varoņu savstarpējās cilvēciskās attiecības. Šai ziņā P. Pētersona centieni turpina Dailes teātra iepriekšējā «Uguns un nakts» uzveduma tradīciju, jo L. Bērziņa — Spīdola un A. Filipsons — Lāčplēsis arī vispirms bija pilnasinīgi cilvēki. Režisora ceļš iezīmēts pareizi, tikai nelaime tā, ka vairāki aktieri apstājušies pusceļā un palikuši galvenokārt pie sadzīves patiesības, bet tad Raiņa tēli kļūst necilāki un simbolu būtība neieskanas. Domājot par «Uguns un nakts» iestudējuma spilgtākajiem tēliem, jāpiemin H. Liepiņa Kangars. Viņa egoistiskā mīla uz Spīdolu, viņa naidis pret Lāčplēsi ir psiholoģiski pamatoti, tās ir saprotamas, konkrētas jūtas, bet bez sīka sadzīviskuma. H. Liepiņa Kangars ārkārtīgi kaislīgi cīnās par savu mērķi, viņa jūtas ir koncentrētas, sastrēdzinātas, uz skatuves viņš gan lien, gan zemojas, gan izslej galvu, lai izlaistu indes dzeloni. Kangars «Uguns un nakts» uzvedumā asociējas ar odzi, aktieris panācis tēlā lielu vispārinājumu, tas kļūst par simbolu. Kaislīgs spēks caurstrāvo Melno bruņinieku — V. Skulmi. Skatuviski interesanti atrisināta Melnā bruņinieka parādīšanās — viņš it kā iznirst no tumsas un tumsā atkal pazūd. Gan maiga, gan sievišķīgi bailīga, gan valdonīga spēj būt V. Artmanes Laimdota, tā nav ikdienišķa sieviete, bet ietver sevī Raiņa simbola saturu. Lidz zināmā robežai Laimdota Lāčplēsi vada, tad kļūst par kavētāju progresa gaitā. Šie trīs tēli ir «Uguns un nakts» uzveduma lielākās veiksmes, un to pamatā ir cilvēcisko attieksmju psiholoģisks pamatojums, kas apvienojas ar lielu kaislīgumu un vispārinājumu.

Tikko aktieris apstājas pie sadzīves raksturojuma, tēls neskan. Neskan Z. Stungures Spīdola. Viņa gan ir mīloša sieviete, taču Rainis Spīdolas tēlā ietvēris krietni daudzveidīgāku izjūtu kompleksu. Nevar iedzīvināt lomu, liekot skanēt tikai vienai stīgai. Spīdola laikam gan ir tā loma, kurai vismazāk var piemērot deheroizācijas principu. Pareizāks ir D. Kuples Spīdolas traktējums, viņa ir daudzkrāsaina kā varavīksne — gan skaudra, gan maiga, ar plašiem jūtu un domu apvāršņiem. Visu pareizi dara U. Pūcītis — Lāčplēsis, tikai pietrūkst viena — lielās cīņas nozīmības atklāsmes. Tiesa gan, pretinieka apziņa šinī Lāčplēsi spilgtāk iezīmējas pēdējā cēliena finālā — pirms kaujas ar Melno bruņinieku, kad viņš izprot savu varoņa būtību kā daļu no tautas cīņas:

Visa tautas dzīve tūkstots gados ir lielāka

Par katra lielākā varoņa negaro dzīvi.

Pēc manis nāks cīti, kas izvedīs gaitu galā.

Tieši šo līniju, šķiet, izrādē vajadzēja reljefāk iezīmēt jau

agrāk, bet tad nepieciešama arī pastiprināta Spīdolas uz nākotni aicinošā un virzošā balss. Taču tā jau ir lugas traktējuma problēma — katra uzveduma pamatu pamats. Cik dziļi un cik šodienīgi režisors atklāj Raiņa drāmu filozofisko saturu, tik dziļi iestudējums skar skatītāja domas un sirdi. Raiņa lugu spēks ir spējā nenovecot, tikai režisoram jāatrod šodienas atslēga. To meklējuši visi pašreizējie Raiņa lugu inscenētāji, bet sekmes ir dažādas.

Iestudējums «Uguns un nakts» veidots pēc viegli uztverama kontrasta principa — cīnās uguns un nakts, gaisma ar tumsu, progress ar reakciju. Cīnās divi pretpēki, lieli, spēcīgi, un P. Pētersons pamatoti akcentē, ka visgrūtāk uzveikt Kangaru — zemo līdēju, kas iespraucies cilvēka apziņā un sirdī. Kādu brīdi Kangars var likties liels, viņš var pat izvirzīties priekšplānā. Taču Raiņa lielums ir viņa nesalaužamajā ticībā: uzvarēs uguns, gaisma.

Dailes teātra uzvedumā izgadījies tā, ka arī aktieriski paši spēcīgākie ir Kangara, Melnā bruņinieka, Laimdotas tēlotāji. Spīdolai un Lāčplēsim pietrūkst plašuma, vērīnīguma un, pats galvenais, tā kaislīguma, kas Dailes teātra izrādē piemīt tumsas spēkiem.

1965

---

## Divreiz «Pūt, vējiņi!»

---

Rakstot par iepriekšminētajiem Raiņa simtgadei pieskaņotajiem iestudējumiem, grūti atšķetināt, cik attiecīgā dramatiskā darba iekļaušanu repertuārā diktēja režisora iekšēja nepieciešamība un cik daudz tā bija saistīta ar tradīciju par godu klasiķa apaļai jubilejai iestudēt kādu viņa darbu. Alfrēds Jaunušans «Pūt, vējiņi!» ideju pats bija izauklējis, viņam bija savs skatījums uz šo visvairāk spēlēto Raiņa lugu, režisors gribēja notraukt stereotipisku priekšstatu putekļus no šā darba un likt uz to paskatīties ar svaigu skatienu. «Pūt, vējiņi!» skatuves vēsturē A. Jaunušana iestudējums neapšaubāmi ir pagrieziena punkts, kam teātra vēsturnieki nevar paiet garām tāpat kā P. Pētersona pieteiktajai «Uguns un nakts» jaunajai interpretācijai.

Taču pirms Drāmas teātra iestudējuma Tautas dzejnieka simtgades reizē «Pūt, vējiņi!» ieskanējās mums tuvā kaimiņpilsētā Vitebskā. Tuvā tālab, ka Vitebskai cauri tek Daugava, tuvā tālab, ka šajā pilsētā apglabāta Raiņa māte, un tuvā arī tāpēc, ka baltkrievu dzejnieks R. Baraduļins bija radījis apbrīnojami skanīgu «Pūt, vējiņi!» atdzejojumu. Lugu iestudēt baltkrievu kolēģi bija aicinājuši toreizējo Valmieras teātra režisoru Oļģertu Kroderu.

Vitebskā ieradāties kopā ar teātra kritiķi Andu Burtņieci, un abi bijām iepriecināti, jo O. Krodera iestudējums likās jaunatklāsme «Pūt, vējiņi!» vēsturē. Latvijā šī luga bija dzīvojusī galvenokārt Dailes teātrī E. Smiļģa inscenējumos ar stilizēti etnogrāfiskām Ģ. Vilka dekorācijām. Pēdējais E. Smiļģa «Pūt, vējiņi!» iestudējums parādījās 1955. gadā, bet Dailes teātra III studija savā diplomdarbā šo lugu rādīja 1962. gadā. Veselas paaudzes priekšstatu par šo Raiņa darbu saistījās ar Dailes teātra piedāvāto lasījumu, pie tā bijām pieraduši. Par pirmo jaunā vārda teicēju kļuva Oļģerts Kroders, viņš savu sakāmo pateica Vitebskā. Pēc tam Latvijā nāca Alfrēda Jaunušana iestudējums. Tie abi risināja vienu problēmu. Atgādināšu rakstus par šiem abiem iestudējumiem.

Sešdesmitajos gados pāri latviešu skatuvēm vēlās anti-etnogrāfijas vilnis. Teātrī režisori skauda ārā nacionālu ornamentu un

etnogrāfisku iekrāsojumu. Īpaši jūtami šī ievirze skāra abus «Pūt, vējiņi!» uzvedumus.

## Solis uz priekšu «Pūt, vējiņi!» atklāsmē

Mūsu Daugava ūdeņus krāj Valdaja augstienē un vijas cauri baltkrievu pilsētai Vitebskai. Tur Daugavu sauc par Dvinu, tai ir augsti krasti. Pilsētas centrā, upes stāvā kraujā atrodas teātris. Vitebsku ar Rīgu saista ne tikai Dvina — Daugava. 1926. gadā Baltkrievijas apciemojuma laikā Vitebskā ieradās arī Rainis, un pašlaik turienes teātrī skan mums tik pazīstamā tautas dziesma, kam baltkrievu valodā tāds mīļš nosaukums «Берпук, веў». Godinot Tautas dzejnieka Jāņa Raiņa piemiņu, Vitebskas J. Kolasas Dramatiskais teātris iestudējis «Pūt, vējiņi!». Vitebskas teātris acinājis talkā O. Kroderu.

Kad atvēries priekšsargs, skan «Pūt, vējiņi!» melodija, bet uz klints kraujas tālē veras dziesminieks un dzirdamas prologa rindas. Un tad — maltuve, meitas griež dzirnas, bet skatuves priekšplānā iznākusi Zane.

Jau pirmajā cēlienā iezīmējas režisora O. Krodera divi pamatprincipi. Pirmkārt, O. Kroders «Pūt, vējiņi!» iestudējis gandrīz bez folkloras, etnogrāfijas, dejām un dziedāšanas, bez masīvām dekorācijām. Pirmajā cēlienā divas plāksnes iezīmē maltuves durvis. Otrajā cēlienā, ieslīpi skatuves malās noliktas, tās uztveram kā ēku sienas, bet trešajā cēlienā plāksnes norobežo saimniekgala lielo istabu. Tālē viz zilais debesu jums un uz tā Ulda laivas pļivojoša bura.

Cieši ar pirmo saistās režisora darba otrais princips — visu uzmanību viņš pievērsis varoņu psiholoģisko attieksmju tēlojumam. «Pūt, vējiņi!» Vitebskas teātrī izskan kā psiholoģiska drāma, un daudzi varoņi runā šodienīgu valodu. Vēroju izrādi un domāju: vai tāds spēka pārpilns, pārsteidzīgi straujš daugavieša raksturs dzīvē nav redzēts arī šodien? Noteikti ir. Un vai gan Baibā nav ietverta visskaistākā, viscēlākā sievietes būtība? Vai šodienai tā sveša?

Kad pirmajā cēlienā no Daugavas krasta atlido laivnieka dziesma, tā maltuvē ielaužas kā vēja brāzma, katras malējas sirdī iemetot nemierpilnu gaidu dzirksti. Iekvēlojas acis Zanei un straujajai smējējai Andai, paceļ galvu un dziesmā ieklausās sedzacīte Baiba, bet, kad Daugavas braucēji jau pavisam tuvu, pilna satraukuma skatuves centrā uz mirkli sastingst arī Ciepa. Iebrāžas Uldis — V. Aņisenko, ierauga Baibu, noskūpst viņu, un no šā

brīža daugavieša dzīvē eksistē tikai kautrā meitene. Vitebskiešu Uldis pārgalvīgi saka:

Būsi mana līgaviņa,  
Ap pirkstiņu ritināšu, —

un skatītāji jūt, ka tas nav nekāds piedraudējums, jo Uldi neatvairāmi saista Baibas kautrā sievišķība. Zani viņš lāgā pat vairs nepamana. Vitebskas teātra uzvedumā Ulda spēks reizē saista un biedē Baibiņu — S. Ņekipelavu. Viņa ir trausla, gaišmataina meitene zilām acīm un apmēram atbilst mūsu ierastajam priekšstatam par Baibu.

Mīla pret bārenīti liec pārgalvnieka straujumu, un trešajā cēlienā, kad Uldis palīdz Baibai salasīt izbērtās ogas, viņš atklāj savas būtības labāko daļu: kļūst sirsnīgs, tik īsts un sirsnīgs, kādu uz latviešu skatuves Uldi sen neesam redzējuši. Kad Uldis Baibai saka «Neej vēl!» — šajos vārdos aktieris ietver ne straju pavēli, bet sirsnīgu lūgumu. Vitebskas teātra izrādē jūtam, ka panākts abu jauniešu garīgais kontakts. Ceturtā cēliena beigās lielā laimes un spēka pārpilnībā Uldis, pacēlis rokas, pavērsis seju pret Daugavas vējiem, sauc: «Līgo! Līgo!» Režisors šajā brīdī liek iemirdzēties saulei, un tās staru lokā Uldis liekas liels un dižens.

Iestudējumā labi jūtam to, ka skaidrā Baiba nevar savu laimi veidot uz citu nelaiemes. Viņa mīl Uldi, bet dzīvot ar kompromisiem nevar. Baiba apskauj Uldi un saka: «Mans tu paliec — neatdošu.»

Pēc tam izrādē ir gara, piepildīta pirmsnāves pauze. Baiba no skatuves priekšplāna nesteidzoties, diženā staltumā dodas pa podestu augšup uz Daugavas krauju, un tad seko pēdējie vārdi un traģiskais atrisinājums.

Uz latviešu skatuvēm pēdējos «Pūt, vējiņi!» uzvedumos nav īsti laimējies Gatiņam. Režisors O. Kroders te Gatiņu traktējis pieaugušāku, nekā pie mums parasts, un Gatiņš mīl Baibu kā meiteni un sievieti. Viņš trešajā cēlienā jautri gaviļē, jo domā iemantotjis Baibiņas mīlu, bet meitene īstenībā tikai maigi žēlo zēnu. Kad viņa nojauš, ka Gatiņš no draudzīgā rotaļu biedra pārvērties par pieaugušu mīlošu jaunekli, Baiba pat izbīstas. Dramatiski asi Gatiņš pārdzīvo Baibas nejaušo atgādinājumu par zēna kroplumu. Labi var izjust, ka fiziskā kropluma dēļ visi no Gatiņa vairājušies un par viņu smējušies. Vienīgi Baiba nojauš viņa garīgo spēku un mākslinieka dvēseli.

Interesanta likās Anda — V. Kļimenko — ar spēcīgu personību un noteiktu raksturu. Viņa skraida kā lokana ķirzaciņa, bet, kad mīlestība atraidīta, kļūst asa, varbūt pat ļauna — viņa dod Mātei neganto padomu trīs dienas, trīs naktis Baibu zosu kūtī iespundēt.

Andā aktrise iezīmējusi rakstura attīstības perspektīvu — viņa būs saimniece, kas prātīs valdīt gan vīru, gan saimi.

Iestudējot Raiņa lugu kaimiņu teātrī, režisoram jāpārvar zināmas grūtības, līdz aktieri apgūst mūsu nacionālā rakstura īpatnības; taču režisoram ir arī priekšrocības, jo aktierus nesaista iepriekšējo tradīciju valgi. Mēs Raiņa lugas mācāmies skolā un augstskolā, tad skatāmies aktieru iemiesotus neaizmirstamus Raiņa tēlus, un dažreiz grūti pēc tam uz iemīļoto lugu paraudzīties ar pilnīgi svaigu skatienu. Kaimiņu teātris spējis atklāt pašam jaunus Raiņa varoņu traktējuma aspektus, un «Pūt, vējiņi!» iestudējums Vitebskas teātrī ir solis uz priekšu šīs lugas skatuviskajā atklāsmē.

1965

## Atkal skan «Pūt, vējiņi!»

Akadēmiskajā drāmas teātrī atkal skan «Pūt, vējiņi!». «...tās gari elstās sēri jautrās skaņas, kam līdzī mīļu pasaulē vairs nava,» — tā rakstīja Rainis. Kas gan to pateiks, cik reižu tautasdziesma «Pūt, vējiņi!» skanējusi mūsu mūžā? To klausījāmies mazi, to klausāmies lieli, to esam dzirdējuši dziesmu svētkos un sarīkojumos, to dziedājuši vai līdzī vilkuši jautrā pulkā vai skumīgos brīžos, bet dziesma nekad nav apnikusi, arvien to uztveram kā pirmo reizi. Un tāpat ir ar Raiņa lugu «Pūt, vējiņi!», arī tā neapnīk, jo lugai piemīt tautasdziesmas dzidrums, vienkāršība un patiesīgums.

Pēckara paaudzes izaugušas, skatīdamās «Pūt, vējiņi!» izrādes Dailes teātrī: trīs atkārtoti iestudējumi. Tad studistu izrāde, un tā vien likās, ka šī luga uz visiem laikiem atradusi paliekamu mājvietu Dailes teātrī. Daudzu skatītāju priekšstats par «Pūt, vējiņi!» saistījies ar Dailes teātra izrādi, bijām to iemīļojuši, un sāka likties, ka tieši tādām jābūt Uldim, tādai jābūt Baibai, tieši tā izrādei jāskan.

Režisoram A. Jaunušam ar «Pūt, vējiņi!» iestudējumu bija jāatrisina vismaz divas sarežģītas problēmas. Tā kā «Pūt, vējiņi!» ir tik daudz izrādīta luga, ir jēga to iestudēt, ja režisoram ir pilnīgi patstāvīgs šā Raiņa darba traktējums, jo nav domājams, ka uz Akadēmiskā drāmas teātra skatuves varētu parādīties Dailes teātra «Pūt, vējiņi!» iepriekšējā iestudējuma atkārtojums, drāminiekiem vajadzēja mīt patstāvīgu taku. Taču skatītājiem, kā jau minēju, par «Pūt, vējiņi!» izveidojušies noteikti

priekšstati no skolas laikiem, no Dailes teātrī redzētām labām izrādēm. Un, ja jauniestudējums neatbilst mūsu pašu agrākajiem priekšstatiem, esam dedzīgi protestētāji un sakām: «Nē, tas nav Uldis, tā nav Baiba, un vispār tas nav «Pūt, vējiņi!»» Un rezultātā skatītāji izrādi var noraidīt kā svešu un nepieņemamu. Ir jau arī sava patiesība — ja labi pazīstamu dziesmu, nu, kaut to pašu «Pūt, vējiņi!», dzirdam citā melodijā, neviļus saraujamies: «Vai tā ir tā pati dziesma?» Jaunajai melodijai, jaunajam lugas traktējumam jābūt spilgtākam un iedarbīgākam par mūsu agrākajiem priekšstatiem, vismaz tas nedrīkst no iepriekšējā atpalikt. Režisoram iestudējums jāizvada kā kuģis starp Skillu un Haribdu. A. Jaunušans to arī paveicis, viņš «Pūt, vējiņi!» izlasījis patstāvīgi, un iestudējums iemantojis skatītāju vairākuma atsaucību.

Režisors «Pūt, vējiņi!» traktējis kā traģēdiju, pilnīgi atteikdamies no jebkāda idilliskuma un pasvītrotā poētiskuma. Viņa izpratnē Rainis tēlojis skarbu dzīves īstenību, tajā saduras dažādu cilvēku raksturi, katram ir savas vājības un vainas, režisors neko necenšas viņu attiecībās nogludināt, viņš saliek, kā mēdz sacīt, visus punktus uz visiem «i». Akadēmiskā drāmas teātra izrādē visi cilvēki dzīvo ar kaislām laimes alkām un uzsāk cīņu par savu laimi, kļūst neieciētīgi un asi, pat netaisni. Senajā lauku sētā nav svētlaimīgas saprašanās.

... Krēslainajā maltuvē skan dziesmas, agrajā rīta stundā malējas tā cenšas vieglināt darba sūrumu. Lielmanīgi brašā gaitā pie malējām ienāk Māte — jāpārlūko, kā sokas darbs, un paklusām jāpasaka, lai meitas samaļ miltus pīrāgiem, jo gaidāmi precinieki. Meiteņu sirdis notrīs gaidās, Zane mirdzošām acīm atceras savu saderēto, visa viņas būtne pauž gaidas un neapjaustas ilgas. Drīz atskan daugaviešu pārgalvīgā dziesma, viņi ierodas līdz ar negaisa vētru, durvis tiek atlauztas, un parādās Uldis, spēka un enerģijas pārpilns, kā pats straujais rīta vējš, kas visam piešķir jaunas dzīvības elpu, bet kas savā ceļā spējīgs arī lauzt un plosīt. A. Jaunušans uzveduma centrā īpaši izvirzījis laivinieku Uldi, un jāpiemetina, ka Rainis lugu sākotnējā variantā sauca par «Laiivinieku». G. Cilinska Uldis pārpārēm kūsā spēka apziņā. Jā, viņš dzer, bet ne aiz ļaunuma vai palaidnības, bet vienkārši «spēku dzesējot». Spēks viņam ir, visu viņš var paņemt un iegūt, daiļākās meitenes pašas sniedz muti, bet Uldis tiecas pēc kā cita: pēc kautrās sedzacītes Baibas, kas kļūst par viņa netveramo laimi.

Kādu brīdi pirms izrādes uzņēmās pārdomas par to, kā gan šodien var izskanēt Ulda un Baibas attieksmju tēlojums? Laiks taču ir cits, jauniešu attieksmes citādas, varbūt tiešākas, un vai Baibas kautrība, vienkāršoti runājot, nav vecmodīga? Un kāpēc Uldis iedegas tieši pēc viņas? Jaunības plaukumā ziedošā Zane



taču pati nāk puīša rokās. Un tomēr laikam pastāv mūžīgas kategorijas, kas nenoveco un nekļūst vecmodīgas, pie tām pieder vīrišķīgās un sievišķīgās būtības kontrasts. Uldis Rainis apbrīnojami precīzi ietvēris vīrietības kvintesenci, Baibā — maigās sievietības būtību. Var gadu gaitā mainīties priekšstats par sievietes ideāltipu, bet viņas pamatīpašības — maigums, sirsnība, sievišķība — vīrieti valdzinās visos laikos. Kādā vietā Rainis rakstījis par to, ka vīrietis tiecas pēc tā, kā viņam pašam trūkst, vīrietis alkst, lai sieviete papildina viņa būtību. Tā domā arī straujais laivinieks Uldis.

Un vēl kādu svarīgu domu atgādina «Pūt, vējiņi!» uzvedums. Raiņa lugās bieži sastopamies ar skarbās, grūti izcīnītās laimes jēdzienu. Rainis nejauj saviem varoņiem sildīties idilliskas laimes staros, viņa drāmās bieži izveidotas situācijas, kad šķiet — nupat, nupat varētu sākties mierīga laime, bet šo vieglo laimi, it sevišķi, ja tā pirka uz citu rēķina, Raiņa varoņi nepieņem, tas ir pret viņu ētiskajiem principiem. Vai Tots, izrāvis Leldi no nāves un elles, nealkst dzīvot ar viņu laimē? Un kā vēl! Vai viņam nav tiesību uz to? It kā būtu, bet tā viņam nav lemta, un Tots prot atsacīties. Tāpat Uldis sniedzas nevis pēc viegli paņemamās, bet gan pēc grūti sasniedzamās laimes — Baibas.

Pēc laimes ilgojas arī Baiba, bet, kad panākta garīga saskarsme ar Uldi, kad daugavietis kļūst «skaists un smalks, ved lēnā varā», Baiba no dzīves aiziet. Varbūt tā ir muļķība? No ikdienas sīkā prakticisma viedokļa — protams. Bet tad jau muļķība ir arī mīlestība, saule, zieds; mietpilsonis par muļķību var padarīt visu dzīvi. Protams, Baiba varētu mierīgi sēsties daugavieša laivā, viņai uz to būtu pat zināmas tiesības. Taču šādu laimi Baiba nevar pieņemt. «Pūt, vējiņi!» atgādina pašus augstākos ētiskos principus. A. Jaunušans izrādes priekšpēdējā ainā rūpīgi akcentē to, kādas briesmīgas sekas būtu Baibas laimei: visa dzīve pēkšņi sagriežas negantā virpulī, smalkais, dvēseliskais Gatiņš kļūst ļauns un saka asus vārdus, Zanes dzīves laime izjukusi, Ortai jāatstāj sensenā mājvieta un jādodas svešumā, Māte nolād Baibu visbriesmīgākajiem lāstiem. Vai Baiba var mierīgi kāpt ar Uldi laivā un braukt projām? Raiņa Baiba — Drāmas teātra Baiba to nespēj.

Visuzskatāmāk A. Jaunušana patstāvīgā Raiņa lugas izpratne atklājas aktieru darbā. Dažus «Pūt, vējiņi!» tēlus ieraugām no gluži jauna aspekta, pirmajā brīdī tāds tulkojums pat pārsteidz, bet, kad vēlreiz un vēlreiz pārlasīta luga, jāpiekrīt, ka teksta materiāls dod iespēju arī tādām tēla pavērsienam. Visraksturīgākais piemērs ir A. Liedskalniņas Anda. Agrākajos iestudējumos pēc zināmas tradīcijas Andu tēloja kā draiskuli meiteni, kuras galvenā īpašība ir vieglprātība. Jau Vitebskas teātrī O. Krodera iestudē-

jumā Anda parādījās kā diezgan tumšu dziņu vadīta, kaislīga meitene. A. Liedskalniņas Anda ir krietni vien ļaunāka, nekā šo vieglprāti skuķi esam paraduši redzēt. Viņa ir apveltīta ar asu prātu un skaidri pārredz visu precību rotaļu. Viņai īsti iepatīkas Uldis, bet, kad plāni nerealizējas, viņa paņem Didzi. Nekāda laime ar plēgurīgo puisī gaidāma nav, taču neko darīt — Anda devusi vārdu nepalikt vairs meitās. Sāks viņu vēl saukāt par vecmeitu! Anda «Pūt, vējiņi!» iestudējumā apprec, gribētos teikt, pievāc Didzi. Un viegla dzīve ar jauno sieviņu Didzim nebūs! Vai šāda Anda nav par daudz aprēķina cilvēks, par daudz ļauna? Raiņa teksts šādu traktējumu pieļauj, jo Anda taču lugā ir neganto padomu devēja, viņa taču iesaka Baibu ieslēgt kūtī, vēl pēdējā cēlienā viņa solās Zani mācīt, kā vīru noprecēt.

Arī A. Kairišas Zane var kļūt asa, viņa ir gatava cīnīties par iecerēto Uldi, bet viņas būtība ir daudz sievišķīgāka. Anda izrīkojas, vairāk prāta balss vadīta, bet Zanes rīcību nosaka viņas sievietiskās ilgas pēc izskatīgā Daugavas laivinieka. A. Kairišas debija Akadēmiskajā drāmas teātrī ir droša un pārliecinoša.

Iestudējuma veiksmēm jāpieskaita Gatiņa lomas atrisinājums. Pēckara gados neviens aktieris ar šo lomu veiksmīgi nav galā ticis, un jaunie puisieši uzskata gandrīz vai par nelaimi, ja viņiem jāspēlē Gatiņš, jo viņus biedē Gatiņa vārgulība un nevarīgums. A. Jaunušans Gatiņa tēlotājus E. Girgensonu un A. Licīti vadījis pa citu ceļu, aktieri ārēji nerāda Gatiņu kā vārguli vai kropli, viņi pilnīgi atsacījušies no jebkāda sentimenta. Drāmas teātra Gatiņā ieraugām mākslinieku ar jūtīgu dvēseli. Viņa dzīves aicinājums būtu kļūt par muzikantu, līdzīgu Totam, jo arī Tota dziesma ir piesūkusies dzīves sūruma. No saasinātā jūtīguma rodas Gatiņa skarbums. Zēnam šķiet, ka vislabāk viņa dvēseli saprot Baiba, bet meitene iemīlējusies citā, un tad Gatiņš kļūst netaisni ļauns. Ar spēcīgu dramatismu raisās Gatiņa dialogs pie nolauztās egles. Par E. Girgensonu Gatiņa lomā nebija šaubu, taču zināmas bažas radīja A. Licītis, jo aktiera būtība liekas maz saderīga ar Gatiņa raksturu. Uzvedumā A. Licītis šaubas izkļiedē.

Interesants iestudējumā ir Didža lomas traktējums. Arī Didzis ir jauns un viņa precības saprotamas, kaut arī precību darījumos viņš iekļūst tā kā aiz pārpratuma. Kas nu zina, kā tur bijis, varbūt abi puisī kopā dzēruši, Didzis gadījies Ulda laivā, kopā ar dēkaini Uldi Didzim arvien bijis patīkami braukt, un, kad nu Didzis ar vieglu skurbuli galvā ierauga greznās mātes meitas un viņa biedrs runā par precēšanos, jābildina vien kāda meita ir. Tā aiz pārpratuma iznāk arī viņa saderināšanās, un kopumā — ķibeles vien no šā brauciena! Pārliecinošāk Didža raksturu atklāj J. Pļaviņš. Kādu brīdi viņš liekas pārlieku sadzīvīks, bet viscaur ticams un patīess.

J. Lejaskalns režisora ierosināto lomas zīmējumu risina konsekventi, bet paliek sajūta, ka Didža raksturs izrādes otrajā pusē ir vairāk tīši taisīts.

Iestudējumam īpašu skanējumu piešķir A. Klints un L. Ērika — gan ar lomu interesanto tvērumu, gan ar augsto skatuves kultūru. Tad, kad uz skatuves ir L. Ērika un A. Klints, aktieru ansamblis drošāk sāk ļauties Raiņa dzejas ritējumam, jo abas viņas ir teicamas dzejas runātājas, un viņām cenšas sekot citi. Raiņa kristālskaidrie dzejas panti bieži vien izrādēs skan kā proza, šajā ziņā visiem derētu pārlūkot tekstu un iekļauties Raiņa dzejas ritmā, tas ir vienkāršs, Raiņa pants viegli runājams. Nebūt neprasu dzejas skandēšanu, vadošais lai paliek domas loģiskais pasniegums, taču, ja jau dzejnieks lugu uzrakstījis dzejā, vajadzētu to respektēt; izrādes skanējums necietīs, ja ikviens aktieris domās par dzejas rituma likumībām.

L. Ērika dzīvojusi kopā ar «Pūt, vējiņi!» uz skatuves vairāk nekā piecdesmit gadu. «Pūt, vējiņi!» pirmuzvedumā Jaunajā Rīgas teātrī viņa bija Anda, Nacionālajā teātrī — vēlreiz Anda, pēc tam Zane un tagadējā iestudējumā Māte. Viņa ir lepna, valdonīgi skarba Māte, kas prot ļaudis izrīkot un izmanīgi izrunāties ar Daugavas laiviniekem. Bet, ja kāds aizskar staltās bajārietes pašlepnumu, viņa var kļūt neganta un asa. Viņa padzen Ortu, nolād Uldi, lāstiem apbārsta Baibu, žēlastību no tādas Mātes nav ko gaidīt. Un vai kāds brīnums, ka Anda atsitusies Mātē?

Līdzvērtīgas ir Ortas tēlotājas A. Klints un S. Grīse. No A. Klints plūst taisni aizkustinoša mātes sirsnība. Taču Drāmas teātrī Orta nav tik daudz žēlotāja vai laipna apglāstītāja, cik darbīga, dzīves pieredzes bagāta, lietišķa kalpa sieva, kas grib Baibai pavērt laimes ceļu. Lauku sievietes raupjo skaudrumu akcentē S. Grīse. Ortas lomas traktējumam ir arī zemūdens akmens, un kādreiz dzird prasām: «Jā, vai tad Orta ir savedēja?» Šādu jautājumu var izraisīt S. Grīses lietišķums, kas pats par sevi nav peļjams, bet kāda šķipsna sirsnīguma nenāktu par jaunu. Taču Raiņa tekstā ieraugām, ka Orta grib panākt, lai Baiba un Uldis būtu laimīgi, ar pieredzējuša, veca cilvēka vērigumu Orta uzreiz pamana, ka Uldis tiecas pēc Baibas un sedzacītei patīk laivinieks; Orta zina, ka neviens Baibu neatbalstīs un meitenei nepalīdzēs un sērdienīte pati par savu laimi neiestāsies. Bet kāpēc viskrietnākā, ētiski visskaidrākā meitene nebūtu pelnījusi laimi? Orta par sevi necinās, viņas mūžs ir jau pie rieta, bet Baibu gan viņa grib redzēt laimīgu. Orta, protams, neparedz, kādu kaislību viesuli sagriezīs Baibas iespējamā laime. «Pūt, vējiņi!» iestudējumā jūtam, ka Ortu malušas un graužušas dzīves nediēnas, viņa iemācījusies turēties pretim, pastāvēt un saglabājusi nelokāmu taisnības izjūtu.

Drāmas teātra iestudējumā ir divi Uldi. Saista G. Cilinska varēnā spēka apziņa, viņa brāzmainums. Aktieris labi parāda Ulda psiholoģiskās gradācijas attieksmēs pret Baibu: pirmais vilinājums, strauja iekāre, atraidīta puīša pārgalvīga spīts, ko beigās nomaina lielas, dziļas jūtas. Spēkpilnais daugavietis iemācās maigi lūgt un gaidīt, un šis pavērsiens G. Cilinska tēlojumā ir sevišķi iedarbīgs. Uldis savu laimi neatrod, varbūt viņš neprata to saņemt vieglām rokām, bet gribēja sagrābt, gūt. Beigās Uldis lūdz vēju:

Aizden mūs jūriņā!  
Jūras ballā augstumā!

Ulda dzīve bez iegūtā un atkal zaudētā skaidrā ētiskā ideāla nav domājama, tāpēc daugavietis «...ceļ izdzisušo rokās, nes citā apvārsnī». Vīrišķīgā spēka un sievišķīgā maiguma ilgotā saplūsmē Raiņa uztverē būs iespējama tikai nākamajā attīstības lokā — «citā apvārsnī».

G. Jakovļeva Uldis ir liriskāks, saulaināks, viņš spēj būt patiesi maigs un šādos brīžos panāk teicamu garīgu kontaktu ar Baibu.

Savdabīgi un patstāvīgi tverta Baiba. Atbilstoši lugas traktējumam D. Kvelde atsacījusies no pasvītrotas kautrības tēlošanas, Baiba ir patstāvīga, pat drosmīga meitene ar dziļu dzīves uztveri, jūtīgu un atsaucīgu sirdi. Viņa iemīl Uldi, bet viņu māc bailes no straujā, pārgalvīgā, arī egoistiskā puīša. D. Kvelde labi akcentē kādu detaļu pirmajā cēlienā: Baibas tēvs bijis dzērājs, kas «saēdis» viņas mātes mūžu, un arī šā motīva dēļ Baibai instinktīvi rodas bailes no dzērājpuiša Ulda. Taču bārenīte spēj droši un nešaubīgi aizstāvēt savu godu. Šī Baiba, varbūt vairāk nekā tas agrāk skatīts, alkst savas laimes, taču tā nedrīkst būt negodīgi pirktā. Tomēr meitenes drosmi un patstāvīgumu nevar pārlietu saasināt, lai neizjuku Raiņa iecerētās Baibas rakstura loģika. Meitene ir trausla un arī nevarīga, kad dzīve samezglojusies sarežģītā kamolā, viņa nespēj to atrisināt un pati lūst. Spēcīga, vīrišķīga rakstura cilvēks, neieļauzoties kompromisā ar sirdsapziņu, varbūt spētu atrast arī citu atrisinājumu.

Esmu dzirdējis «Pūt, vējiņi!» iestudējuma oponentus. Dažkārt ieibilst, ka šajā iestudējumā cilvēki parādīti par daudz ļauni, bet lugas liriskā dvēsele, tautas gaišā, ētiskā spēka dvēsele esot zaudēta. Pamatos atbilde varētu būt šāda: nevienam mākslas darbam nedrīkstētu izvirzīt tikai vienu izpratnes kanonu. Un tāpat arī A. Jaunušana iestudējums nav uzlūkojams par vienīgo iespējamo, cits režisors «Pūt, vējiņi!» izlasīs citādi un izcels vēl nesaskatītus aspektus, un varbūt tad tie liksies Raiņa lugai visatbilstošākie. A. Jaunušana nopelns ir tas, ka viņš iespējis palūkoties uz tik labi

pazīstamu darbu citā rakursā, viņam ir savs skatījums, sava koncepcija. Par to var diskutēt. Manā izpratnē tā ir izaugusi no Raiņa darba un nav pretrunā ar to. Protams, vairāk akcentējot vienu pusi, cita paliek ēnā. Šajā reizē vairāk saasināti dramatiskie pārdzīvojumi un «Pūt, vējiņi!» izskan kā traģēdija. Citā reizē varbūt tā raisīsies kā liriska dziesma, un mēs apsveiksim tādu traktējumu.

Pieredzes bagātajam, smalkjūtīgajam scenogrāfam G. Zemgalam šoreiz nav īsti izdevies noraksturot «Pūt, vējiņi!» darbības vidi. Ar prātu labi var uztvert G. Zemgala ieceres principu: viņš vairījies no izskaistinātā etnogrāfiskuma, dekorāciju elementi veidoti no tēstiem baļķiem un dēļiem. Saprotama ir G. Zemgala vēlēšanās visu izrādes laiku likt skanēt Daugavas tēmai, fonā arvien paliek simbolizēts mūsu likteņupes tēls. Scenogrāfa labo ieceri var saprast, taču tā nav īsti pārlicinoši realizējusies.

«Pūt, vējiņi!» uz Drāmas teātra skatuves dzīvo, skatītāji pilda zāli, senā dziesma raisās atkal jaunās skaņās.

---

## Spēku pārbaude

---

Septiņdesmitie gadi Raiņa lugu skatuves interpretācijā nebija veiksmīgi. Arvien sabiezēja stagnācijas tvans, teātriem nācās rēķināties ar noteikto ideoloģisko virzību. Tiesa — nekādā ziņā nav liekama vienlīdzības zīme starp sabiedrisko situāciju valstī un mākslas pasaules izpausmēm, jo visnelabvēlīgākajos apstākļos no naida un spīts var dzimt un ir dzimuši izcili mākslas darbi. Taču Raiņa dramaturģijas skatuves ceļā šie gadi izrādījās nelabvēlīgi. Režisori šajā desmitgadē nebija pietiekami krasi apjautuši tās milzīgās asociatīvās iespējas, ko paver Raiņa lugas. Režisoru pūliņi galvenokārt bija vērsti uz Raiņa varoņu psiholoģijas atklāsmi, uz viņu cilvēciskošanu.

Šis virziens turpinājās arī astoņdesmito gadu pirmajā pusē. Raiņa lugu skatuves gaitās tam bija sava nozīme, jo it kā laboratorijas apstākļos režisori eksperimentēja, cik tālu Raiņa darbus var pārvērst par psiholoģiskām lugām un kur ir tā robeža, kuru pārkāpjot piekļūst filozofiskā doma. Taču vairumam režisoru neizdevās sataustīt Raiņa lugu dzīvo pulsus, kas atbalsotos skatītājos; arī skatītāji paši, ilgstoši vienvirziena domāšanai radināti, nebija vēl gatavi Raiņa lugās iztulkot mūsdienīgu saturu.

Šajos gados Dailes teātrim visai neizdevīgā situācijā repertuārā tika iekļauts «Induļa un Ārijas» iestudējums; no teātra vadības bija aizgājis Pēteris Pētersons, īslaicīgi galvenā režisora pienākumus izpildīja Felicita Ertnerē, kam apritēja astoņdesmitā gadsimtā, un «Induli un Āriju» viņa iestudēja kopā ar Edgaru Zīli.

Un tomēr septiņdesmitajos gados Raiņa lugu iestudējumos parādījās jauni, cerīgi dzinumi. Pirmo reizi ar Raiņa dramaturģiju saskārās Māra Ķimele — viņa Jaunatnes teātrī iestudēja Raiņa «Krauklīti». Režisorei nācās strādāt neierastā kolektīvā ar viņai pasvešiem aktieriem, un izrādījās, ka «Krauklītis» līdz galam nepakļaujas režisorei tuvajai psiholoģiskās spēles metodei. Raiņa luga palika pusatvērta. Taču galvenais — pievērsšanās Rainim bija notikusi, un jau pēc gada M. Ķimele Valmieras teātrī uzveda reti iestudēto, ne tik populāro Raiņa lugu «Mušu ķēniņš». Režisores garīgā draudzība ar Raiņa pasauli bija nostiprinājusies, un astoņ-

desmitajos gados tā deva krāšņus ziedus «Pūt, vējiņi!» iestudējumā un «Induļa un Ārijas» radiovariantā.

Septiņdesmitajos gados arī Oļģerts Kroders pievērsās Raiņa dramaturģijai. 1977. gadā režisors Liepājas teātri inscenēja Raiņa «Uguni un nakti». Augstu šo iestudējumu novērtēja M. Grēviņš: «Oļģerta Krodera «Uguns un nakts» risinājuma centrā ir attīstības dialektika, kas tiecas aptvert un skaidrot vēstures, cilvēka apziņas problēmas un likumības. Šī ir viena no asociatīvi spēcīgām un iedarbīgām, turklāt ārēji it kā tradicionāli risinātām izrādēm, kas ne vienam vien Liepājas teātra un Krodera talanta cienītājam liek apmulst neizpratnē, jo mazāk, nekā parasts, piedāvā šā mākslinieka režijas darbiem raksturīgās tiešās analogijas. Krāsu bagātās tēlainības pamatā ir dziļāk rokams slāņojums, kas vēstures gaitu tver daudznozīmīgā plašumā, nedodot nobeigtas atbildes uz visiem jautājumiem. Arī tā ir viena no šīs izrādes mērķtīcībām, kurā daža it kā pagājības estētikai piederoša izpausme dejā un kustībā drīzāk pieņemama zināšanai nekā noraidāma kā pašvērtība, jo šie elementi veido telpu ap centra asi, kas kalpo ideju cīņas mehānismam. Pašu Raiņa domas kodolu šī cīņa toties atsedz apskaužami skaidru. Lietišķā un garīgā principa pretišķības, vienotība un mijiedarbe izpaužas reālos un konkrētos pretspēkos.

Kā jau ir teikts un rakstīts, izrādes ieguvumi lielā mērā saistās ar Indras Briķes tēloto Spīdolu. Ar šo lomu ne vien jaunā aktrise par neizmērojamu tiešu pacēlusies pāri visam iepriekšējam veikumam, bet Raiņa drāma uz Liepājas teātra skatuves arī ieguvusi savu vadošo tēlu. Viņas misijai šai izrādē ir lielā mērā emocionālas iedarbes uzdevumi, un arī tā ir mazāk raksturīga pazīme Krodera darbos. Nemitīgi mainoties mūsu acu priekšā gan garīgi, gan tieši, uzskatāmi, Briķes Spīdola vienlaikus pauž kā apziņas evolūciju, tā cilvēces radošā gara dialektisko, nebeidzamiem konfliktiem piesātināto augsmi. Vadošā konflikta otra puse šai izrādē nav tomēr meklējama Aklajā Melnajā, kura pretspēks Valdemāra Zandberga veidojumā ir neapšaubāmi liels, draudīgs un jaušams. Liepājnieku Spīdolas cīņai, kuru viņa aizsniedz savā augstākajā kvalitātē, ir plašāka jēdziena nozīme. Tā ir cīņa ar laiku, ar «laika spaidu», arī ar sevi, lai rastu sevī spēku «nolikt varu» un ietekmēt laika gaitu. Lāčplēsim šādā interpretācijā ir tuvākā partnera un arī iekšējā pretinieka funkcijas. Šo uzdevumu arī precīzi veic Lāčplēša tēlotājs Kārlis Zušmanis, iemiesojot varoņgaitu, kura nespēj sev pārāugt pāri.»<sup>1</sup>

Es iestudējumu tik augstu kā M. Grēviņš nevērtēju: I. Briķei tolaik vēl trūka skatuves pieredzes un meistarības, un viņas Spī-

<sup>1</sup> Grēviņš M. Ne tikai klasikas izpratne. — Karogs, 1979, № 1, 139.—140. lpp.

dola reizēm atgādināja gražīgu meitēnu. Un, kā to var jaust arī no M. Grēviņa raksta, iestudējuma idejiskā iecere bija izplūdusi, nedaudz amorfa. Tas bija vērā ņemams iestudējums, taču plašāku rezonansi neguva.

1977. gada nogalē Operas un baleta teātrī parādījās novitāte — Imanta Kalniņa opera ar I. Ziedoņa libretu «Spēlēju, dancoju» M. Kublinska režijā. Tā bija laba, Raiņa drāmas vērienam atbilstoša mūzika, bet Imanta Ziedoņa librets raisīja pretenzijas.

1976. gadā jāatzīmē vēl viena nozīmīga satikšanās: Jaunatnes teātra latviešu trupā Ādolfs Šapiro iestudēja Raiņa «saulgriežu pasaku» «Zelta zirgs». Kritiķi iestudējumu nepieņēma vienprātīgi. M. Grēviņš tikko citētajā rakstā par Ā. Šapiro darbu rakstīja skarbus vārdus: «Tieši dialektiskās domas pietrūkst iecerē visnotaļ skaidrajam «Zelta zirga» uzvedumam Jaunatnes teātrī. [...] Antiņš uzvedumā risināts vienpusīgi, vienplākšņaini, tas atbilst Raiņa apzīmējumam «sīks un noskrandojies zēniņš», bet nav atklāts trīskāršais kāpējs stikla kalnā, tas, kurš uzcelš princesīti.»

Pastāvēja arī atšķirīgi, pretēji vērtējumi. Viens no tiem bija izteikts manā 1976. gadā publicētajā rakstā «Pastāvēs, kas pārvērtīsies». Atskatoties uz šo iestudējumu, varu piebilst, ka tā māksliniecisko kvalitāti varbūt toreiz vērtēju pārlietu augstu, tomēr, manuprāt, tieši Ā. Šapiro darbā ieskanējās vairāki no tā laika stagnācijas pretrunām izauguši motīvi. Režisors bija atsacījies no gaviļpilnā «Zelta zirga» fināla. Ā. Šapiro negrasījās skatītājus iežūžot apziņā par Antiņa spīdošo uzvaru, viņa interpretācijā tumsas spēki uz skatuves palika draudīgi izslietām galvām. Varbūt ne visi skatītāji šo režisora mājienu tik tieši saprata, taču Ā. Šapiro ar Raiņa lugas starpniecību atgādināja par nakts, tumsas, sastinguma varu, par Saulcerītes apdraudētību. 1976. gadā režisors gribēja izsacīt brīdinošu atgādinājumu latviešu tautai: par brīvību cīņa nav beigusies, iegūtais jāprot arī nosargāt. Raiņa pasaku lugas uzvedumam pietrūka teiksmainības, tam piemita zināms racionalisms, taču šajā darbā bija saklausāma sava laika dunoņa. Un to gribas izcelt kā raksturīgāko septiņdesmito gadu iestudējumu. «Zelta zirgs» iegāja Jaunatnes teātra zelta fondā un tika izrādīts ilgu gadus.

Zināma vienveidība saista septiņdesmito gadu Raiņa lugu iestudējumu vizuālo izveidi. Tas bija laiks, kad no skatuves tika nodzīts latviskais kolorīts, etnogrāfiskais elements, pasarg dievs, tautiskais ornaments. Tas viss likās todienu stilistikai nepieņemams un vecmodīgs; kā tālā pagātnē varēja raudzīties etnogrāfiski stilizētajā J. Kugas vai Ģ. Vilka Raiņa lugu skatuves ietērpā fotozņēmumos. Taču tā nebija tikai scenogrāfu kaprīze. Tas bija septiņdesmito gadu domāšanas veids. Varbūt tieši tāpēc, ka viss



latviskais tika skausts un novārtā likts, gadu desmitu mijā ar neatkarīgu spītību ceļu lauza folkloras ansambļu kustība kā tautas pašapziņas mošanās apliecinājums.

Savrup no teātra uzvedumiem nostājās Gunāra Pieša filma «Pūt, vējiņi!», kurā režisors apliecināja jaunu, tolaik pat nepietiekami novērtētu Raiņa darbā estētisko uztveri. Par spīti plaši izplatītajai modei, G. Piesis «Pūt, vējiņi!» ekranizējumā ievada spilgtu nacionālu kolorītu un etnogrāfiskas izdarības, uz ekrāna mirdz latviešu tautas tērpi un raisās etnogrāfiskas norises. Taču režisors centies pavērt vēl vienu folkloras un Raiņa lugas slāni — tas ir vispārināti mītiskais, un vairākas filmas epizodes atgādina gan par seniem ticējumiem, gan par cilvēka saistību ar dabu, senatnīgs mītiskums dvēš no Gatiņa rotaļām ar zalkšiem.

Ar G. Pieša filmas sagatavošanas posmu saistīts vēl viens savdabīgs, tālaika presē plaši minēts pasākums — kinostudijā tika izsludināts konkurss uz Baibas lomu. Pretendentēm vajadzēja nospēlēt kādu no «Pūt, vējiņi!» skatiem, ko paviljonā nofilmēja. Glītu meiteņu pieteicās pietiekams skaits, bet Baibas — šīs mūsu tautas gadsimtos kveldētās garīgās mentalitātes paudējas — pietrūka, Baibas dvēseles nebija, vismaz pati pretī tā nestaroja. Tas liecināja, ka meitenēs sāk apdzist mūsu tautai raksturīgās ētiskās un estētiskās izpausmes. Un tas bija tragiski! Filmā Baibas lomā ir Esmeralda Ermale, topošās aktrises dzīvē tas bija liels notikums, taču ļoti var manīt pieredzes trūkumu; katrā ziņā tā E. Ermale, kādu pazīstam deviņdesmito gadu sākumā, Baibu būtu spējusi notēlot daudz piesātinātāk un bagātāk.

Septiņdesmito gadu pirmajā pusē vēl uz Dailes teātra skatuves turpināja skanēt Raiņa spēlmaņa dziesma. Tā atsedza problēmu par klasiska iestudējuma mūžu: cik ilgi tas spēj dzīvot, un kad sākas tā morālā novecošanās? Par atgādinājumu kalpo raksts «Smilģa elpa spēlmaņa dziesmā».

## Smilģa elpa spēlmaņa dziesmā

*Eduardam Smilģim īpaši tuva bija Raiņa drāma «Spēlēju, dancoju», pats viņš Dailes teātrī kādreiz spēlēja Totu, bet 1956. gadā šo darbu no jauna iestudēja. Kopš tā laika spēlmaņa dziesma skan no Dailes teātra skatuves, un katru reizi, kad H. Liepiņa Tots iet ellei atkarot Leldi un atved viņu atpakaļ rīta saulē, jūtam arī Dailes teātra lielā meistara Eduarda Smilģa elpu. Atzīmējot viņa astoņdesmit piekto dzimšanas dienu, Dailes teātrī pēc ilga pārtraukuma*

atkal savu straujo mūžu izdzīvoja spēlmanis Tots. Tā bija daudzējādā ziņā nozīmīga izrāde. Iestudējuma līdzautore Felicita Ertnerē to rūpīgi bija samēģinājusi, izrāde ritēja apbrīnojami saskaņoti, un ik ainā, ik skatā jutām Dailes teātra ansambļa godbijīgo attieksmi pret teātra dibinātāju. «Spēlēju, dancoju» mūžā uz šīs skatuves bijušas dažādas izrādes, arī tādas, no kurām dvesusi masu skatu dalībnieku apnicība un garlaicība. E. Smiļģa piemiņas izrāde skanēja kā dzidrs zvans, un pārliecinājāmies, ka šī iestudējuma skanīgumam nepieciešama visu izrādes dalībnieku maksimāla atbildības izjūta. Izrādē atkal pilnā spēkā jutām E. Smiļģa talanta varenumu un savdabību. Kopš «Spēlēju, dancoju» pirmizrādes aiztecējis tik daudz ūdeņu, izrunātas runas un izstaigāti meklējumu ceļi, tiecoties pēc intelektuāla teātra un domājoša aktiera. Dailes teātrī atkal ieskanas «Spēlēju, dancoju», un skatāmies to kā apburti, iestudējumam piemīt varena poētiska aizrautība. Tots dzīvo kaislu alku pilnu dzīvi un kvēli meklē atbildi uz jautājumu, ko darīt, kā atdzīvināt Leldi, kā cilvēkam dzīvot un kāda vispār ir mākslinieka ceļa jēga. Iestudējumā, it sevišķi H. Liepiņa Totā, sintezējas aktīvs domas process ar ļoti emocionālu tā izteiksmi, pārdzīvojumu. Uz mūsu skatuvēm redzēti Raiņa darbu iestudējumi, kuros viss it kā būtu, bet pietrūkst dzīvās mākslas elpas. Pārpilnām tā dvašo «Spēlēju, dancoju» uzvedumā. Tā ir Eduarda Smiļģa elpa.

«Spēlēju, dancoju» uzvedums dod arī interesantu atbildi uz jautājumu par iestudējuma mūžu vispār. Ir nedaudzi iestudējumi, kuriem lemta tik ilga dzīve. Parasti uzvedums jau gluži ārēji nobružājas. Dailes teātris savā laikā «Spēlēju, dancoju» iestudējumu atsvaidzināja — to pārstudēja un tam darināja jaunas dekorācijas. Arī E. Smiļģa piemiņas izrādē iespēju robežās bija uzspodrināti kostīmi, savestas kārtībā parūkas, no jauna pārmēģināts izgaismojums. Taču bīstamāka ir uzveduma «garīga novecošanās», pret to grūtāk cīnīties. Par laimi, «Spēlēju, dancoju» iestudējumu tā nav skārusi. Tam, šķiet, ir vairāki iemesli. Rainis drāmā «Spēlēju, dancoju» risinājis tik plaši vispārinātu domu un E. Smiļģis to tik dziļi atsedzis, izvairīdamies no vienas dienas aktualitātes, ka iestudējums mūs skar un savilņo vēl pēc daudziem gadiem.

Otrs «Spēlēju, dancoju» ilgā dzīvīguma avots neapšaubāmi ir H. Liepiņš Tota lomā. Viņa Tots arvien ir jauns, tāds pats un vienmēr citāds, viņš neskartu saglabājis E. Smiļģa ierosināto lomas zīmējumu, bet ik epizodi piesātinājis ar savu dzīves pieredzi. Ir taču tā, ka līdz ar dzīves pieredzi mainās mūsu izpratne, citādi sākam vērtēt tēlus, cilvēkus, parādības, un ir tik interesanti pieredzes dāvāto pārveidību ieraudzīt aktierī un viņa tēlotajā lomā. Šodien H. Liepiņš ir citāds nekā bija pirms piecpadsmit gadiem.

un citāds ir viņa Tots. Trauksmainais spēlmanis kļuvis vēl dramatiskāks, aktieris maksimāli decenti izceļ viņa domu un pārdzīvojumu. Kāzu namā muzikants ierodas mazliet sērīgs un svētku priekos neviena pat līgā nepamanīts; tad viņš strauji atplaukst, ieraudzījis Leldi. Dramatiski asi viņš pārdzīvo meitenes nāvi. Spēlmanis ar to nevar samierināties un iekaist aktīvā gribā Leldi nāvei atkarot. Lai to izdarītu, viņam jāņem talkā māksla, atjautība, izdoma, ko prot novērtēt pat elles valdnieks Trejgalvis. Tikko redzētā izrādē skaidrāk nekā senāk iezīmējas kāda jauna nianse. Trejgalvja (tēloja Ž. Priekulis) sarunā ar Totu izceļas Raiņa doma par to, ka pat elles valdnieks īsti novērtē Tota talantu. Pēdējā cēlienā H. Liepiņa Tots sasniedz traģiskas mākslas augstumu, pāri plūst viņa dzīvotgriba, pēkšņā protestā spēlmanis saslienās pret Aklā ubaga liktenīgo atgādinājumu, ka Totam no dzīves jāiziet tādā brīdī, kad laime šķiet vistuvāk. Skaudri dramatisks ir Tota pirmsnāves skats. Aklais cenšas viņu mierināt, teikdams, ka Totu sapratīs pēc tūkstošiem audžu, taču Tots pretjautājumā «Ak, vai nāks?» ietver neapslāpējamas, mokošas šaubas, neziņu, pat neticību. Vai mūžam bija kāda jēga, un vai viņa mākslu kāds nesīs tālāk? Liekas, agrākajās izrādēs tik atklāts jautājums neizvirzījās, un finālam tas piešķir īpaši skaudru skanējumu.

1971

## Raiņa varoņi uz divām skatuvēm

Mūsu tautai pieder milzīga bagātība — Raiņa lugas. To dēļ mūs apskauž kaimiņi igauņi un lietuvieši, jo viņiem šāda vēriena dramaturģijas nav. Ar Raiņa lugu uzvedumiem izauguši lieli latviešu aktieri un režisori, Raiņa darbu izrādes vienmēr ir gaidītas un repertuārā nepieciešamas. Aug jauna paaudze, arī tai jāpazīst Raiņa drāmas un jāsmeļ no tām atziņas nākotnes pūram. Skatoties kādreiz Dailes teātrī E. Smiļģa inscenētos Raiņa dramatiskos darbus, allaž esam sajūsminājušies, cik vareni, skaisti un iedarbīgi ir šie uzvedumi. Likās, viss raisās brīvi, viegli, vienkārši. Šī sezona nostiprina domu, ka Raiņa lugas ir sarežģīts un ciets rieksts skatuviskajai interpretācijai. Kērušies pie Raiņa lugām, režisori nereti klūp — pat tādi, kuri līdz tam pilnīgi pārliecinājuši par savu talantu un prasmi.

Šīs sezonas repertuārā atkal ienāca «Krauklītis» Jaunatnes teātrī un «Indulis un Ārija» Dailes teātrī. Skatītāju atsaucība liecina, ka interese par Raiņa dramaturģiju joprojām dzīva un ka

Rainis var būt aktīvs palīgs šodienas cilvēka garīgā satvara veidošanā. Taču tūdaļ izvirzās problēma: kā mūsu dienās, 1971. gadā, parādīt Raiņa darbus, kā tos spēlēt?

Rainis savaš lugas rakstīja, lai palīdzētu tautai risināt aktuālus sava laika uzdevumus, viņa dramatiskie darbi ir noteikta laikmeta garabērni, bet tiem piemīt plašs vispārcilvēcisks raksturs un spēja dzīvot laiku laikos.

Šīs sezonas Raiņa lugu iestudējumos meklējumu asni vairāk sazēluši «Krauklīša» uzvedumā, ko iestudējusi režisore M. Ķimele. Pēc ievirzes tradicionālāks ir «Induļa un Ārijas» iestudējums E. Zīles režijā, taču arī M. Ķimeles meklējumi galvenokārt skar personāžu attiecības un to atklāsmes veidu, nevis filozofisko interpretāciju. Ar abiem uzvedumiem nav dota atbilde uz radikālo, mūsdienās izvirzīto prasību pēc režisora koncepcijas. Laikmets, kam Rainis rakstīja savus darbus, sen pagājis, tāpēc jābūt skaidram filozofiskam pamatojumam, kāpēc darbs iestudēts. Protams, paliek Raiņa drāmu kā izcilu mākslas darbu vērtība, tā pati par sevi sagādās gandarījumu dažādu paaudžu skatītājiem.

Zināmu emocionālu pārdzīvojumu var dot iestudējumi, kuros nav iezīmēta režisora patstāvīga koncepcija, bet ir precīzi atklātas Raiņa varoņu attiecības. Taču tad vajadzīga patiešām precīza Raiņa lugas atklāsmes, skaidri izcelta galvenā doma, tātad tomēr — izsacīta sava nostāja. Pa šādu objektīva lasījuma ceļu gājis Dailes teātris «Induļa un Ārijas» iestudējumā. Tragēdija «Indulis un Ārija» stāsta par meklētāju Induli, kura domu dūjas aiztraukušas pārāk tālā nākotnē, bet viņa laikā šīs ilgas un sapņi piepildīties nevar. Kūru vadonis alkst laikmeta, kad tautas draudzīgi varēs sadoties rokām, kad naida dzelkšņi nenonāvēs mīlas liesmas. Dailes teātri pietiekami skaidri izskan Induļa nākotnes sapnis, izrādēs varam ieklausīties Induļa un Mintaula uzskatu divkaujās, bet pietrūkst kūru vadoņa lielā gara un mīlas spēka. Raiņa Indulis pie patiesības nonāk, brienot cauri šaubu un pretrunu dumbrājiem, un te slēpjas viņa pievilcība, cilvēciskums un arī novatorisms. Induļa tēlā Rainis realizēja savu atziņu par varoņu tapšanu un veidošanos un ideju dzimšanu darbības procesā. Šajā ziņā Indulis un Jāzeps sasauca ar pasaules dramaturģijas vissarežģītākajiem tēliem, tāpat kā Hamlets, arī Indulis nostādīts ārkārtīgi sarežģītas, neatrisināmas pretrunas priekšā un tragēdijas darbības laikā pūlas rast atbildi: ko darīt, kā rīkoties?

Indulis meklē atbildi, un pat tad, kad tā ar prātu atrasta, viņa gaitu ietekmē un novirza brīnumains spēks — mīla. Induli kveldē divas liesmas — mīla pret Āriju un pienākums pret dzimteni. Ko darīt? Dailes teātra iestudējumā ir tikai atblāzma no Induļa mokošā, ārkārtīgi sarežģītā iekšējā cīņas procesa, nejutam, ka viņa

dzīvē mīla ienāk kā varens uzbangojošs spēks, kas pārvērš visu pasauli; uz skatuves kūru vadonis gan saka Ārijai maigus vārdus, bet viņu nemīl, un tad traģēdijā daudz kas kļūst nesaprotams. Indulis pasīvi stāv pie vācu ieņemtās Embotes vārtiem un kādā brīdī dodas līdzī Ārijai pie vāciešiem. Kāpēc? Vai Indulis kļuvis par nodevēju? Rainis Indulim neļauj iet taisni iemītu taku, taču varoņa rīcībai dod stingru pamatojumu. Mīlu pret Āriju Indulis uztver kā agrāk nekad nejustu un neapjaustu faktoru, tā viņam dod jaunu dzīvību; Indulim tās ir pirmās jūtas, sievietē viņam atver jaunu pasauli, ne velti «Induli un Āriju» Rainis nosaucis par «jaunības traģēdiju». Indulis nevar atsacīties no Ārijas — no savas dzīvības, viņš pieķeras domai, ka varbūt krustnešu galmā varēs realizēties miera ideja, ja viņi — divu karojošu tautu bērni — spēj mīlēt viens otru. Indulim nākas rūgti vilties, viņa sapņi ir pārāgri. U. Lieldidža Induli par maz jūt milzīgi spraiģo iekšējo cīņu. J. Filipsona Indulim ir jaukas epizodes, kas nesaistās vienotā, monolītā lējumā.

Ar Dailes teātrī iestudēto «Induli un Āriju» izveidojas savdabīga situācija. Pamatvilcienos lugas traktējumam varētu piekrist, tēlotāji aptuveni atbilst savām lomām un nerada krasu protesta izjūtu, taču izrāde neskan, tai trūkst dzīvības, dvēseles. Aktieri no skatuves emocionāli izstāsta «Induļa un Ārijas» saturu, saasinot uzmanību uz svarīgākajiem dialogiem, tomēr «Induļa un Ārijas» iestudējumam trūkst to taisni izvilktu domu stīgu, par kurām kādreiz runāja Eduards Smiļģis; pavedieni un stīgas nav sasiesti vienā kamolā, ko varētu saukt par iestudējuma ideju.

Jaunatnes teātrī M. Ķimelei bija jārisina ne mazāk sarežģīts uzdevums — skatuviski jāiedzīvina «Krauklītis». Pati luga ir vienkāršāka par «Induli un Āriju», taču slēpj sevī interpretēšanas grūtības, un varbūt tāpēc pēckara gados tā ne reizi uz akadēmisko teātru skatuvēm nav parādījusies. «Kraukliša» pirmajam iestudējumam Jaunatnes teātrī 1945. gadā daudz piepalīdzēja laikmeta situācija. Rainis «Krauklīti» uzrakstīja 1917. gada rudenī, kad vācu militāristi bija okupējuši Kurzemi un ieņēmuši Rīgu. Līdz ar to lugā ieaudās skaidra un samērā vienkārša simbolika. Magoni, Kurzemi, Svešzemnieks paņēmis verdzībā, un brālim tā jāatkaro. Pēc Otrā pasaules kara Svešzemnieks atkal radīja asociācijas ar iekarotājiem. Mūsu dienās nepieciešams īpašs pavērsiens, lai neaprobežotos ar pasīvu darba pārstāstīšanu. Režisore šādu mūsdienīgu pieeju meklējusi, bet iestudējumā viņas filozofiskā koncepcija pietiekami skaidri neizceļas un vairākos gadījumos trūkst arī lugas lasījuma precizitātes. Režisore nav spējusi dot atbildi uz dažiem Raiņa lugā atrodamiem problemātiskiem jautājumiem. Rainim pašam tuvs un mīļš tēls bija Vents, bet viņa funkcija lugā ir pretru-

nīga. Kad Magone aizvesta pie Svešzemnieka, Vents ar saviem ļaudīm dodas viņu atkarot, bet, atradis māsu jau salaulātu, viņš Magoni gan pažēlo, bet tad dod padomu, ka «paša mūžu vajga nest», un aiziet. Pēc tam Vents ierodas otrreiz, ierauga Magoni pavisam nomāktu un nomocītu, bet arī tad vēl kavējas aktīvi rīkoties. Venta un Magones rīcība prasa ļoti stingru, pārlicinošu motivāciju, bet Jaunatnes teātra uzvedumā tā nav atrasta.

Domāju, ka pārāk liela atkāpe no autora ir arī Glūda tēla «iztaisnošana». Raiņa lugā Glūds Svešzemnieka pilī vēlreiz apliecina nodevēja dabu un nostājas Svešzemnieka pusē, teikdams: «Tas ir taisnis, turp es eju.» Tad no viņa novēršas pat vācu karavīri. Jaunatnes teātra iestudējumā šī pārvērtība atiesta.

Papildu grūtības Raiņa lugu inscenētājiem un aktieriem rada cilvēku un simbolu savijums. Rainis tēlo varoņus ar sarežģītām psiholoģiskām attieksmēm un paceļ viņus simbolu līmenī. Šos abus plānus apvienot nav viegli. Raiņa lugas nevar uz skatuves atrisināt sadzīviskiem līdzekļiem, tā ir liela stila, romantiski pacilāta dramaturģija. Savukārt nevar Raiņa drāmas tēlot abstrakti, nerēķinoties ar vidi un cilvēku attiecībām.

Dailes teātris «Induļa un Ārijas» iestudējumā centies iemiesot šo lielā vēriena traģēdijas elpu, aktieri visu laiku runā skaļi un paspilgtināti, tikai... skaļuma ir par daudz, aiz tā pazūd doma un dzīvais cilvēks, daudzas ainas iznāk nevajadzīgi deklamatoriskas. Ja visu laiku dzirdēts pacilāts skaļums, kļūst tik labi, kad U. Lielidža Indulis pirmsnāves monologā sāk runāt vienkārši, sirsnīgi, īsti. Vai arī kad A. Kantānes tēlotā Svaista īsu epizodi piepilda ar neviltotu patiesīgu. Nekādā ziņā neuzstājos pret Raiņa traģēdijas paspilgtināta pasnieguma veidu, taču spēcīgā forma prasa arī spēcīgu emocionālo un psiholoģisko piesātinātību. Un atkal jāmin L. Bērziņa Spīdolas lomā vai H. Liepiņš Tota lomā kā augstākie tieši dailnieciskā virziena Raiņa atklāsmes paraugi. L. Bērziņas Spīdola bija kvēloša, aicinoša, pacilāta, bet tajā pašā laikā emocionāli piesātināta, viņa bija kaislu alku pilna sievietē un simbols reizē.

Citādu ceļu gribējusi iet M. Ķimele, un viņas darbā ar aktieriem ir daudz simpātiska. Jaunatnes teātrī Raiņa varoņus aktieri vispirms cenšas tēlot kā dzīvus cilvēkus, cenšas viņus saprast, atklāt viņu savstarpējās attiecības. Jauki brīži atmirdz gan A. Vecvagares Magonē, gan I. Skrastiņa Ventā, interesanti Atslēdznieces lomu iecerējusi Z. Rūtiņa. Režisores virziens liekas pareizs, tomēr neatrisinātas palikušas vairākas problēmas. Vispirms iestudējuma stilistika. Pašreiz uzvedums ir eklektisks.

Pirmo cēllenu dekorācija tiecas rādīt simbolisku tautas likteņozolu. Iecere būtu gluži laba, realizējums — krietni vājāks, jo

A. Freiberga domātais ozols uz skatuves ir butaforisks un rada greizas asociācijas. Izrādes sākums vedina domāt, ka uzvedums iecerēts nosacīti simboliskā stilā, varētu tā būt, taču aktieru spēles veids šajā simboliskajā stilā neiekļaujas, aktieri tēlus centušies «cilvēciskot», un radusies neatrisināta problēma. Rainis kā mantkāres, varas un jaunuma simbolu rāda Svešzemnieku. M. Ķimele grib cilvēciski pamatot Svešzemnieka attieksmes pret Magoni, liek viņam meiteni pat iemīlēt. Laikam lai radītu pozitīvāku priekšstatu par Svešzemnieku, izrādes otrajā daļā viņam dota blonda eņģelmatu parūka un viegls, vaļējs kreklis, bet E. Liepiņa pūles cilvēciskot šo tēlu ir nesekmīgas. Tāpat īpašs cilvēcisks pamatojums meklēts Atslēdzniecei. Līdz ar to šo tēlu simboliskā jēga mazināta. Varētu šādu virzienu pieņemt, tikai tad tas jāiztur konsekventi. Kā vispārinātu simbolu var uzvert J. Grantiņa tēloto veco Ķinguli. Rainim viņš ir parasts, padzīvojis vīrs. Cilvēciskots Svešzemnieks un simbolizēts Ķingulis — tā ir pretruna.

Un vēl viena neatrisināta pretruna: kā parādīt Raiņa krauklīti, simbolisku būtni — putnu aicinātāju, saucēju un pārgoni. Tas patiesi ir grūts uzdevums, un reti kad to veiksmīgi izdevies realizēt. Jaunātnes teātri simboliskā koka galotnē pirmajā cēlienā viņš parādās tā kā cilvēks, tā kā izbāznis: būtu cilvēks, bet rokām pievienoti butaforiski audekla spārni. Iestudējuma otrajā cēlienā beigto krauklīti uznes četri vīri, un skatītāju pirmā reakcija ir tāda, ka nes beigto Kara kalpu, bet izrādās, ka tas ir nonāvētais krauklītis. Runājot par Jaunātnes teātra iestudējumu, iebilžu sanāk krietni daudz, taču valdzina režisores griba atrast veidu, kā šodien atklāt Raini.

Ne mazāk sarežģīts ir scenogrāfa uzdevums Raiņa darbu inscenēšanā. Sevi dažādos stilos droši apliecinājis Akadēmiskā drāmas teātra scenogrāfs A. Freibergs, bet «Krauklīša» skatuviskais ietērps nav izdevies. Jau minēju butaforisko likteņozolu, labāka ir otrās daļas dekorācija, bet to nekas nesaista ar pirmā cēliena uzbūvi. Radītas dekorācijas it kā divām dažādām lugām. No Ģ. Vilka dekorācijām «Induļa un Ārijas» uzvedumam īsti pieņemama tikai viena — Embotes pils aina. Meža un Vilku gravas ainas ir butaforiskas. Vajadzīgā jēdzieniskā slodze nav piešķirta garajai laipai, kas skatuvi daļa divās daļās. Liekas, scenogrāfs un režisors Raiņa lugu vizuālās atklāsmes problēmu risinājuši separāti.

Raiņa lugu uzvedumi 1971. gadā vairāk ir spēku pārbaude, noskaidro režisoru un aktieru iespējas un vājumus, jauniestudējumi atklāj neatrisinātas problēmas un diemžēl bāli ļauj nojaust rītdienas virzienu Raiņa lugu inscenēšanā un interpretēšanā.

## «Pastāvēs, kas pārvērtīsies»

Kad Rainis rakstīja saulgriežu pasaku «Zelta zirgs», ārā bija rudenīgi pelēkas debesis; kad 1909. gada decembrī Jaunajā Rīgas teātrī vērās priekšgars «Zelta zirga» izrādēm, ārā bija ziemas sals, sniegs, sastingums. Un tāds pats sastingums valdīja sabiedrības dzīvē, un tādā situācijā Rainis no Šveices kalniem sūtīja uz Latviju «Zelta zirgu» kā atgādinājumu un kaislīgu saucienu: ziemas sals un nakts, lai cik tā būtu stinga un tumša, nevar pastāvēt mūžīgi, dabā norit saulgrieži, un tādiem pašiem saulgriežiem jāseko sabiedrības dzīvē. Laikā, kad revolūcijas renegāti klaigāja par cīņas bezmērķību un aizrāvās ar veikala darījumiem, Rainis stikla kalnā sūtīja jaunu varoni, gados vēl pusaudzi, un kā ceļamaizi deva viņam līdzī stingru novēlējumu: stikla kalnā spēs uzjāt tas,

Kurš spēj atdot sevi visu,  
Savu dzīvi, savu gribu.

Rainis uzskatīja par savu pienākumu nestundā stiprināt tautas garu un pat bērniem vēltītā lugā sāka runāt par tautas dzīves visaktuālākajām problēmām. Taču vārdi bija savādi, tie tika ietverti simbolu un metaforu veidā.

Kopš tā rudens, kad Rainis nosūtīja Jaunajam Rīgas teātrim tikko pabeigto «Zelta zirga» eksemplāru, pagājuši daudzi gadu desmiti, «Zelta zirgs» pēc tam izrādīts neskaitāmas reizes, un laika ritējumā mainījusies satura atklāsme. Tā notiek ar katru nozīmīgu literāru sacerējumu, kas pāriet sava laika robežām. Kad Dailes teātris rāda «Brandu», vairs nepūlamies no lugas izšķetināt Norvēģijas dzīves konkrētos vēsturiskos faktus, kas mudināja H. Ibsenu rakstīt šo dramatisko poēmu, bet uzmanību centrējam uz plašajām cilvēciskajām idejām. Tāds pats process notiek ar «Zelta zirgu»: konkrētais, no vēsturiskās situācijas izaugušais skatnējums paliek pirmizrādes gadam, līdz mūsdienām atnāk «Zelta zirga» plašās filozofiskās domas un patiesais poētiskums. Taču ar katru populāru darbu pamazām norit sava veida apsūbēšana, luga apaug ar šķietami negrozāmu tradīciju un iepriekšēju priekšstatu čaulu, un jaunībā iemantotie priekšstati ir ārkārtīgi spēcīgi, arvien grūtāk kļūst paskatīties uz labi pazīstamu dramatisku darbu ar gluži svaigu skatienu, un reizēm ir nepieciešams novilkt lūgai tradīciju un priekšstatu šūtos bruncišus un ieraudzīt viņu pavisam kailu, īstu un dabisku un tad runāt par pašu kodolu, būtību.

Jaunatnes teātra režisoram Ā. Šapiro ir liela priekšrocība, jo viņam par «Zelta zirgu» nav nekādu iepriekšēju priekšstatu un viņš spēj lugu ieraudzīt tās dabiskajā, atļausos teikt, kailumā.



Režisors precīzi saskatījis lugas būtību un pratis to mūsdienu estētikas valodā no skatuves pateikt, atrisinādams vairākas sarežģītas problēmas. Prasmīgi režisors met tiltu no lugas uzrakstīšanas laika uz mūsdienām. «Zelta zirga» izrādē saklausāmas seno cīņu atbalsis, bet jo spēcīgi skan šodienas cilvēka problēmas. Grūti, pat neiespējami vienā teikumā formulēt «Zelta zirga» iestudējuma pamatideju, jo Ā. Šapiro spējis atsegt Raiņa lugas dažādos slāņus. Galvenām kārtām izrāde ir par cilvēku, kurš spējīgs sevi ziedot ideālam. Jaunieši dažkārt ārēji sabožas un aizslēpjas aiz cinisma maskas, taču sirds dziļumos visi tāpat alkst pēc pozitīvā ideāla, viņi tikai kaunas atklāti par to atzīties. «Zelta zirga» izrādē tāda pozitīvā ideāla nesējs ir Antiņš, ne varonis šā vārda parastajā izpratnē, bet pusaudzis, zēns — «sīks un noskrandojies zēniņš». Tā Rainis liek teikt Baltajam tēvam un vēl piemetina:

Man šķita pelēns,  
Barība priekš slima kraukļa.

Antiņš dzīvo, sapņodams par Saulcerīti stikla kalnā, viņam nav pat īstas gribas uzsākt cīņu par princesīti, ir tikai ilgas. Gribu Antiņā audzina Baltais tēvs, noklīdušie bērni, un no ainas ainā sekojam līdzī personības veidošanas procesam. Lai sasniegtu savu ideālu, ir nepieciešama stingra griba, prasme pilnveidot sevi un noteikta mērķtiecība. Tā bijis vienmēr. Interesanti, ka atscīšanās un lielu mērķu tēma nu vienlaikus skan no diviem uzdevumiem — «Branda» un «Zelta zirga». Brands pats ir pārliecināts, ka liela mērķa labad no visa ir jāatsakās, un sasniedz galējo konsekvenci, būdams ārkārtīgi skarbs pret sevi un citiem. «Zelta zirgā» Antiņam šādu uzdevumu izvirza Baltais tēvs — ir jāspēj uzpurēties un ziedot sevi mērķa labad. Tāds uzdevums nostājas ikviena cilvēka dzīves ceļā. Ja gribi būt Cilvēks un gribi cilvēcei, sabiedrībai ko dot. Un nemanāmi senais pasaku varonis kļūst par mūsu domu-biedru, kurš uzrunā šodienas zēnus un meitenes, pats tāds pats zēniņš vien būdams.

Zēniņš — A. Zaices tēlojumā viņš tiešām ir zēniņš — atgādina senās ilustrācijās redzētu ganiņu: gaišs matu ērkulis, bikšeles līdz pusstilbam, pakulu krekls. Tādu puiķeli pieaugušie brāļi var pagrūstīt, un viņam lieti noder gudra veca vīra padoms. Raiņa nākamo lugu varoņi cīnās ar ienaidniekiem un iekšēju pretrunu cīnās spēj uzvarēt paši sevi. Antiņš par šādu varoni vēl tikai top. Jo tālāk rit izrāde, jo vairāk pārliecināmies par to, ka šāds Antiņš atbilst Raiņa iecerei. Kvēli iemirgojas A. Zaices acis, kad viņa runā par princesīti, ar sašutumu Antiņš vērsas pret brāļiem, kuriem allaž viss ir skaidrs un kuri par vienīgo dārgumu uzlūko mantu. Bieži par Biernu un Lipstu «Zelta zirga» izrādēs esam smē-

jušies, T. Āboliņš un E. Liepiņš viņus rāda nopietnākus, viņi nav smejami āksti, bet ir cilvēki ar noteiktu dzīves uztveri, ar savu filozofiju, viņi ir pārliecināti par savu taisnību, viņi ir pārliecināti, ka laimi var gūt, vienīgi mantu raušot, un tāds Antiņš ar saviem sapņiem viņiem traucē dzīvot. Vecāko brāļu gara radniekus ieraugām arī stikla kalna pakājē. Izrādē iedomātais stikla kalns atrodas kaut kur skatītāju zāles dziļumā, to katrs skatām savām iztēles acīm. Cilvēki stikla kalna pakājē stāv, sarunājas, viņi ir dažādi; cits — pasīvs gaidītājs, cits — īgna, cits atnācis krietni saēsties. Varoņu viņu vidū nav. Uz skatuves cilvēku nav daudz, taču panākts priekšstats par dažādiem noslāņojumiem, jo aktieri precīzi un konkrēti runā Raiņa replikas.

Antiņam izdodas uzjāt stikla kalnā; spoža tērpā ģērbies, viņš atbrīvo no kraukļiem un Melnās mātes gūsta Saulcerīti. A. Zaicei labi noticam arī kā Saulvedim. Kad Rainis rakstīja «Zelta zirgu», Saulcerīte simbolizēja tautas brīvību, sociālo un nacionālo. Pašreizējā interpretācijā nevajadzētu steigties ar pārāk konkrētu Saulcerītes simbola šifrējumu, Saulcerīte ir lolotais ideāls, visa labā iemiesojums, mērķis un piepildījums.

Savdabīgi un neparasti režisors risina «Zelta zirga» piekto cēlienu, un ieraugām «Zelta zirga» sasaukumi ar «Uguni un nakti». Tur Lāčplēsis, izkarojies un tālumus izstaigājis, ar Laimdotu dzīvo Lielvārdes pilī, bet prātu nomāc doma — «kādēļ vēl nespīd brīvības saule, kā solīts?». «Zelta zirga» izrādes pēdējā cēlienā valda tāda pati jutoņa. Antiņš ir nonesis no stikla kalna princesīti, tātad varētu iestāties prieka un laimes dienas, bet gaidītais nenotiek, prieka nav, atrisinājuma nav, brīvības saule nespīd. Saulcerīti sev cenšas pakļaut Melnais princis, bet princesītes atbrīvotājam Antiņam vispār nav vietas galmā, viņu visi ir aizmirsuši, un zēns vajadzīgs tikai tad, kad no viņa jāatdabū gredzens. Arī Antiņš pats nemaz nezina, ko īsti ar Saulcerīti iesākt. No stikla kalna viņš pratis princesīti nonest, bet nosargāt to nav mācējis.

Zināma analogija ar «Uguni un nakti» skan izrādes finālā: «Uguns un nakts» beidzas ar nepabeigtās cīņas domu, un tādu pašu Ā. Šapiro ieliek «Zelta zirga» izskaņā, nedaudz īsinādams Raiņa tekstu. Jaunatnes teātra izrāde beidzas bez ļaužu gavilēm, Melnā māte nepaņem Melno princi sev līdzī, vēl jaunāk: aiz atvērtām durvīm draudīgiem stāviem kopā pulcējas kraukļi, viņu priekšā — Melnais princis; Melnā māte paliek ar vareni izslietu galvu, tumsas spēki nedomā padoties, cīņa nav galā. Kā maza ceļību sala gaismas lokā paliek Antiņš un Saulcerīte. Tumsas spēki ir draudīgi, taču ir arī šī gaismas saliņa. Ir Trausla, vārga, neaizsargāta, bez skaidras mērķa apziņas, tomēr tā pastāv. Tātad finālam dots citāds skanējums. Varu atgādināt, ka Rainim, «Zelta zirgu»

rakstot, bija svarīgas, kā mēdz teikt, «laimīgas beigas», un citu iespēju nedeva arī pati tautas pasaka. Taču parasti Rainis savās lugās netēlo laimīgu iznākumu, tāds bija pretrunā ar vēsturisko situāciju, tomēr katrā, pat visskaudrākajā drāmā Rainis iemet ticības staru nākotnei. Ā. Šapiro «Zelta zirgu» tuvinājis šai kopīgajai Raiņa dramaturģijas izskaņai, pretmetu cīņa ir saasināta, laimīga gala iznākuma nav arī «Zelta zirgā», bet ticība paliek, ticam pašai dziedīgā, nelokāmā Antiņa iespējām. Tas nekas, ka abi ar Saulcerīti viņi liekas trausli, ar briesmām viņi tiks galā. Labi, ka Antiņš atbrīvots no nevajadzīgas asarainības un pieauguša varoņa vīrišķības. A. Zaices Antiņš saista ar savu cilvēciskumu un neviltoto aizrautību, tas ir mūsu Antiņš, gudro brāļu smiets, bet mums tuvs un dārgs.

Par Antiņu un Saulcerīti visu lugas laiku cīnās divi pretspēki: Baltais tēvs — viņu tēlo I. Skrastiņš — un Melnā māte — V. Skurstene. Katrs no viņiem pārstāv citu principu: Melnā māte — nomainību, Baltais tēvs viņai pretim liek dialektikas principu «pastāvēs, kas pārvērtīsies». Baltā tēva dialektika daudzējādā ziņā sakņojas dabas norisēs, dabā viss pakļauts attīstībai un maiņai, un uzvarēt var tikai tas cilvēks, kurš spēj mainīties. Izrādē Baltā tēva un Melnās mātes cīņa kā spraugas iekšējs process varētu risināties aktīvāk, abi aktieri ārēji dinamiski darbojas, bet jaušamāka varētu būt viņu griba vienam otru pārspēt. Vispār izrādē interesantāki ir tēli, kuri piesātināti ar dzīvu cilvēku psiholoģiju, dzīvu cilvēku attieksmēm, to risinājumā parādās režisora pieredze un liela prasme. Īpašu uzmanību pievēršams katrai Raiņa replikai un neļaudams nevienu frāzi aktieriem runāt tāpat vien, bez domas, režisors atklāj Raiņa dialoga patieso dramatismu arī tādās vietās, kur tas agrāk mazāk saskatīts. Minēju jau dramatiski piesātināto ainu stikla kalna pakājē, tāpat režisors atklāj, cik daudz spraiguma ir piektajā cēlienā un cik sarežģīts ir Karaļa tēls. A. Maizuka tēlojumā Karalis patiesi mīl savu meitu, bet visu laiku kā bieds, kā drauds viņam līdzās stāv Melnais princis asajā, grafiski skaidrajā A. Mekša zīmējumā, un Karalis grib iztapt arī viņam, jo Melnais princis ir spēcīgs un baigs. Tāpēc Karalis kļūst ļauns pret Antiņu un liek ar varu atņemt gredzenu. Taču laime paliek nesasniedzama, kraukļi draud paņemt uz mūžu princesi, un tad pār Karaļa lūpām izlaužas dramatiski un izmisuma pilni vārdi. Ar Karaļa tēlu ir nospēlēta bezprincipu, pagļēva cilvēka traģēdija. Nevar būt labs visiem, ir jāzina, kādus principus aizstāvēt, un jāspēj to darīt.

Šādi risinot izrādi, Ā. Šapiro pārkāpis plaisai, kas daudzkārt biedējusi «Zelta zirga» inscenētājus, proti, kā apvienot veselā lējumā lugas sadzīvīskās un fantastiskās ainas. Jaunatnes teātri

šādas plaisas nav — varbūt arī tāpēc, ka pirmajā cēlienā nav konkrētas kalpa vīra istabiņas ar zemajiem griestiem un šaurajiem logiem, ir cilvēki, viņu attiecības un apkārt — dabas izplatījums. A. Freibergs radījis nosacītu darbības vidi, kas asociējas ar ziemu un sniega kupenām. Šādā vidē var darboties gan reālie, gan nosacītie tēli, un tā ierosina vēl kādu domu — izrādē ienāk dabas spēki. Raiņa dramaturģijā tiem ir izcila vieta, un arī «Zelta zirgā» jūtam, ka mūs ietver daba. Ja mēs tai nedarām pāri, daba mums palīdz, daba ietin sniega plīvuros un pasaudzē Antiņu. Daba ir laba, un tajā valda līdzsvars. Cita lieta, ka alegoriskie tēli, īpaši Sniega māte un kraukļi, izrādē diez cik interesanti nav.

«Zelta zirga» izrādē režisors neuzspiesti un nepasvītroti klāj vajā lugas slāņus citu pēc cita. Sajūtam gan lugas domu un atziņu bagātību, gan psiholoģisku attieksmju strāvojumu, citiem vārdiem, apjaušam, cik Raiņa luga ir bagāta. Dabiski šai bagātībai piekļaujas un to vairo P. Plakida mūzika. Tas ir paraugs, cik organiski izrādes kopskaņā var ieliedēties mūzika, tie ir daži raksturīgi motīvi, kas ieskanas tieši nepieciešamajās vietās. Pēc izrādes grūti pat pasacīt, kurās vietās tā skanēja, bet skaidrs, ka tā bija nepieciešama, uz skatuves mūzika un darbība bija nedalāms veselums.

Jaunatnes teātrī ieraugām svaigu un neparastu Raiņa lugas lasījumu. Neņemam apgalvot, ka visi lugas slāņi ir līdz galam atsegti, svarīgāks man liekas kas cits: Raiņa luga uz skatuves dzīvo, un Antiņš mums nešķiet kā senas, tālas pagātnes ilustrācija. Antiņš liek domāt par katra cilvēka dzīves uzdevumu.

---

## Sākas astonĶdesmitie

---

Bija iesākušies astonĶdesmitie gadi. Sabiedriskajā un politiskajā dzīvē — joprojām pieklusums, pat sastingums, un šie gadi līdz pēdējai pakāpei lika saprast, ka ilgi tā dzīvot vairs nebūs iespējams. Taču spilgti mākslas dĶgsti izspraucās teātrī, un talkā nāca Rainis. «Viens no centrālajiem notikumiem 1981. gada Latvijas teātru dzīvē ir divu Raiņa lugu uzvedumi — mājā Valmieras teātris pirmoreiz parādĶja «Spēlēju, dancoju» (reĶzisors ValentĶns MaculēviĶs), novembrī Dailes teātris — «Jāzepu un viņa brāļus» (reĶzisors inscenētājs Arnolds Liniņš, reĶsore Aina MatĶsa),»<sup>1</sup> — tā savu apceri «Bez personiskā nav sabiedriskā» iesāka Silvija Radzobe.

Un svarĶgi te bija vairāki aspekti. Šis Raiņa lugas gadu desmitiem ilgi mūsu teātros nebija iestudētas. Kopš «Jāzepa un viņa brāļu» iestudējuma Drāmas teātrī bija pagājis gadsimta ceturksnis, jo ilgāku laiku šis darbs neoficiāli tika dēvēts par neiesakāmu lugu. Ēģiptieši toreiz konfliktēja ar Izraēlu, padomju valstsvīri noteikti nostājās Ēģiptes pusē, bet «Jāzēpā un viņa brāļos», kā par nelaimi, minētas abu šo valstu tautas; lugas pēdējā cēlienā Ēģiptē Jāzeps tiekas ar saviem brāļiem — jūdiem — un grib pār viņiem spriest tiesu, bet Juda tad krasi izvirza tēzi: «Kā ēģiptiets var tiesāt jūdus?» Lai skatĶtāji Raiņa lugu nesaĶstĶtu ar dienas notikumiem, birokrātijas aparāts ieteica to labāk neiestudēt, un tā luga nogulēja divdesmit piecus gadus, līdz to parādĶja Dailes teātris.

Tāpat gadsimta ceturksnis bija pagājis kopš «Spēlēju, dancoju» iestudējuma Dailes teātrī. Tur tā izdzĶvoja ilgu mūĶu, jo šo inscenējumu kā vienĶgo Eduarda SmiļĶa darbu Dailes teātris 1975. gadā paņēma līdzĶ uz jauno namu Ļeņina ielā. SkatĶtāji izsenis bija saauguši ar Eduarda SmiļĶa inscenējumu un Harija Liepiņa Totu, ar Ķirta Vilka darināto lokveida apli, likās, ka citādi «Spēlēju, dancoju» nemaz risināt nav iespējams. Un tad lugai pievērsās ValentĶns MaculēviĶs — gados vēl jauns reĶzisors, kam bija drosme riskēt un kas saprata, ka jaunajām paudzēm tieši astonĶdesmito

---

<sup>1</sup> Teātris un dzĶve. R., 1982, № 26, 26. lpp.

gadu sākumā vajadzīgs Rainis, savs Rainis, svaigi izlasīts. Jau pašā šajā faktā saklausāms vēl neapjausts nākamā rīta cēliena iezvanījums. V. Maculēvičam neviens nelika, neviens viņu nesklubināja iestudēt Raini, tā bija viņa paša pārliecība, ka Raiņa «Spēlēju, dancoju» jāuzved uz skatuves. Zaudēt varēja vairāk nekā iegūt, bet mākslā kaut ko sasniegt var tikai tāds mākslinieks, kas nebistas riskēt. Un V. Maculēvičs uzvarēja, jo nāca ar pilnīgi jaunu, neparastu, neordināru Raiņa lugas lasījumu un darbības norisi no teiksmainās folkloras vides pārcēla uz daudz tuvāku laikmetu, to laiku, kad «Spēlēju, dancoju» tika sacerēts — uz Pirmo pasaules karu. Jo tad izšķīrās latviešu tautas un, kā vēlāk izrādījās, arī Latvijas valsts liktenis, un V. Maculēvičs, astoņdesmitos gadus iesākot, uz skatuves «Spēlēju, dancoju» izrādēs atgādināja vienu no latviešu tautas mūžības simboliem — Brāļu kapos; lugā minētā Miroņu svecīte režisora fantāzijā asociējās ar Mūžīgo uguni, kas iedegta Brāļu kapos, un Tota dziesma, Tota dvēsele kļuva par Mūžīgās uguns daļu. Mūžīgās uguns tēlu V. Maculēvičs izrādē izmantoja arī, Trejgalvim likdams sarīkot traku elles orgiju — kulšanu ar miroņu sprigūļiem uz Mūžīgās uguns altāra.

Valentīna Maculēviča iestudējuma «jaunās skaņas» precīzi bija saklausījusi Silvija Radzobe un tās fiksējusi tikko pieminētajā rakstā, ņo kura nelielu fragmentu gribētu atgādināt: «Šajā izrādē V. Maculēvičs dod savu atbildi uz mūsdienu mākslā tik bieži risināto jautājumu: kas mūsdienu cilvēkam ir vēsture? Jaunais režisors rāda, ka vēsture ir naida un varonības skola. Tajā raugoties, mums asinis stingst dzīslās — cik daudz mūsu tautai nācies ciest no svešzemju iekarotājiem! Tajā pašā laikā mūsu tautas vēsturē ir bezgala daudz cildenu pašai ziedības gadījumu, svētas varonības iedvesmotu notikumu. Mūsdienu cilvēks sevi pārbauda ar vēsturi, vai viņa sirds jūt mirušo mocekļu vaidus, vai viņa gars spēj atsaukties uz aicinājumu nesavtīgi ziedoties liela mērķa labā. No daudzo nematerializēto būtņu kopuma kapu ainā V. Maculēvičs izvēlas trīs simboliskus tēlus, kuri iemieso mūsu tautas pagātnes nozīmīgākās idejas. Tie ir senlatviešu māte (tā līdzīga mātei no Brāļu kapu memoriālā kompleksa centrālās daļas), strēlnieks un pagājušā gadsimta tautiskās atmodas laikmeta darbinieks. Pēdējos gados daudz, pat pārāk daudz runā par «sāknēm». Šīs ir V. Maculēviča dotās tautas pastāvēšanas, tās garīgās dzīvības saknes, kuras viņš uzvedumā atrok nevis ar sentimentālu apjūsmu, bet gan ar vīrišķīgi skaudru tiešumu.

Tā ir bargi vīrišķīga pārbaude, kad šīs bijušā lieluma ēnas ar smilšu aizbīrušām acīm stāv Tota priekšā un prasa celt sevi no aizmirstības. To prasīt ir viņu tiesības. To darīt ir mūsu pienākums. Un ne jau viņu, bet sevis, mūsu nākotnes dēļ.

70. gadu latviešu mākslā (šādi procesi vērojami arī citās republikās) būtiska ir orientācija uz tautas vēstures, folkloras izpēti. Šai tendencei pievienojas arī V. Maculēvičs ar Raiņa «Spēļu, dancoju» uzvedumu, izteikdams savu viedokli par to, kā pagātnes zināšana spēj palīdzēt mūsdienu cilvēkiem. Reizēm, aizraujoties ar pagājības morālo paraugu slavēšanu, mūsdienu autori aizmirst to, ka pagātne un tās varoņi, vienalga, lai cik arī tie būtu skaisti, mūsu dzīvi pilnīgāku un laimīgāku darīt nespēj. Tādēļ šodien, kad mākslā pastāv zināma pagātnes idealizācija, īpašu nozīmi iegūst viens no Raiņa pamatuzskatiem, ko izrādē akcentējis V. Maculēvičs. Tā ir doma par trim asiņu lāsēm, bez kuru aizmaksāšanas neviens savu Leldi nespēj uzmodināt un brīvību sasniegt.

Izrādes finālu režisors traktējis kā cilvēka mūža lielo izvēles brīdi, kā bargo pārbaudes stundu, kad atklājas ikviena patiesā būtība. Mīlestību pret Leldi (M. Rāka un L. Vintere), uzticību tai ļaudis vārdos ir izteikuši katru mīļu brītiņu. Taču tagad — izšķirošajā brīdī — runas vairs nelīdz. Ir jārikojas. Ir jāupurējas. Citādi brīvība draud pazust uz mūžiem. Taču nu novēršas visi. Protams, katra rīcības cēloņi ir atšķirīgi. Zengus (atveido A. Rozenbahs un H. Šēnknehts) un Leldes māte (šajā lomā aktrise A. Baumannē) no sirds mīl Leldi, taču viņu mīlestība ir asaraina un glēva. Zengus ir neizlēmīgs, viņa runā dominē jautājošas intonācijas, turpretī Leldes māte ir sakāpināti nervoza. Viņi abi cieš no savas nevarības, taču nav piedzimuši par varoņiem, nespēj tādi būt, kaut gribētu. Arī tā ir viena no dzīves mācībām — visi cilvēki nav (nevis negrib būt, bet nav) piedzimuši ar vienādu spēku, prātu, drosmi. Agrā jaunībā mums tik bieži liekas, ka cilvēki tišām izliekas nesaprotam pašsaprotamo. Patiesībā viņi vienkārši ir citādi.

Pārējie ļaudis uzvedumā tikai dižojušies ar svētiem ideāliem, pat nedomājot, ka var pienākt brīdis, kad šī vārdos ilgotā brīvība kļūs par realitāti. Un nu, kad, Totam uzupurējoties, Lelde atmostas, ļaudis ir apjukusi. Ko darīt ar brīvību? Ko ar to iesākt? Līdz šim viņu dzīves saturs ir bijis ārēja pielāgošanās un iekšēja opozīcija pret verdzību, slēpta kurnēšana pret vagaru un citu kaklakungu patvaļībām. Kur tagad pašiem atrast savu dzīvi? Pozitīvai, jaunradošai darbībai šie cilvēki vairs nav spējīgi. Viņi izrādās atbrīvoti pret pašu gribu. Tā precīzi tiek atklāta Raiņa doma par to, ka neviens otru brīvu darīt nevar, ja tas pats nav iekšēji brīvs, jo tikai tas ir «brīvs, kam dūša brīvam būt». Līdzīgi Ā. Šapiro «Zelta zirga» iestudējumā 1976. gadā Jaunatnes teātrī interpretēja Saulcerītes, Antiņa un ļaužu attieksmes. Arī te Saulcerīte nevienam īsti nebija vajadzīga. Tots mirst viens un vientuļš.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Teātris un dzīve. R., 1982, № 26, 36.—37. lpp.

V. Maculēviča nākamā iestudējuma vērtējumā mūsu domas ar S. Radzobi krasi dalījās. Gandarījumu sagādāja vien V. Maculēviča noturīgā mīlestība pret Raiņa dramaturģiju — pēc dažiem gadiem, atkal eksperimentējot un riskējot, režisors ķērās pie samērā daudz izrādītās, bet ne tik veiksmīgās Raiņa traģēdijas «Mīla stiprāka par nāvi».

Manā uztverē traģēdijas «Mīla stiprāka par nāvi» iestudējumā režisora koncepcija nonāca pretrunā ar Raiņa traģēdiju, režisora traktējums bija tīsprātīgi saasināts un sāka ļodzīt Raiņa dramatisko celtni, tālab par iestudējumu rakstīju kritiskus vārdus. Taču domas dalījās, pretēju viedokli aizstāvēja S. Radzobe, un «Literatūra un Māksla» vienlaikus iespieda divas recenzijas — S. Radzobe un manējo. Daudz ko V. Maculēviča iestudējumā nevarēju pieņemt, taču nenoliedzami tas nebija ordinārs bezdomas darbs, drīzāk nelaime bija pretēja — tajā bija safantazēts par daudz un aizfantazēts Raiņa traģēdijas būtībai garām.

Pretrunīgas izjūtas izraisīja Raiņa bērnu lugas «Suns un kaķe» iestudējums Jaunatnes teātrī. Programmās un afišās bija rakstīts: «Tautas dzejnieks Jānis Rainis. Suns un kaķe. Teātra muzikāls variants divās daļās. Māras Zālītes mēness vārdi.» No Raiņa lugas bija iztaisīta estrādes izrāde — latviešu mūzikls, kas domāts bērniem, un no Raiņa lugas teksta maz kas bija pāri palicis. Neskaidrības radīja arī M. Zālītes patiesi asprātīgo un labo dzejoļu iestarpinājumi tekstā, kuri saplūda ar Raiņa lugas pamattektu tā, ka skatītāji, īpaši mazie, nevarēja atšķirt, kad viņi dzird Raini, kad Zālīti.

«Suns un kaķe» nav no Raiņa vērtīgākajām lugām, tā ir pārlietu izstiepta, tajā darbojas milzum daudz visādu dzīvnieku un zvēru, domas koncentrācija nav īpaši blīva, tāpēc ir noteikts pamats, kālab šis Raiņa darbs vairāk nekā piecdesmit gadu nevienu profesionālu teātri nebija ieinteresējis. Un tomēr arī šajā ludiņā ir Raiņa dramaturģijai raksturīgā patiesi humānā ievirze un krietni daudz asprātības. Izrādes režisors Uģis Brikmānis bija izlēmis, ka nekādu vērtību šajā Raiņa darbā nav ko meklēt, un no lugas bija paņēmis tikai dažus sižeta pavedienus, kas sasaista un tur kopā Mārtiņa Brauna komponētos dziedamos gabalus. Pārtapis citā struktūrā, šis darbs, ko nevarēja vairs īsti dēvēt par Raiņa lugu, iemantoja jaunu dzīvotspēju. Šis lugas pirmuzvedumā Nacionālajā teātrī 1928. gadā aktieri bija ģērbti dzīvnieku kostīmos un viņu sejas aizsedza maskas: kaķis tur tiešām izskatījās pēc kaķa un zaķis pēc zaķa. Taču skatītāji ar dzīvnieku izdarībām drīz aprada un tās viņus sāka garlaikot, turklāt aktieru iespējas dzīvnieku grims un maskas ierobežoja. Zīmīgu padomu aktieriem pirms izrādes 1928. gadā bija devis Rainis: «Zvērus un putnus var tēlot



tādos tērpos, kā to dara mūsu tautas parašās, kad ļaudis iet budēļos.» Budēļu spēles pamatojas uz improvizāciju un kādas kostīmu detaļas prasmīgu izmantojumu, bet pārējo papildina fantāzija. Šajā ziņā Jaunatnes teātra aktieri bija virzīti pa pareizu ceļu un tikai ar kādu kostīmu detaļu, zīmi vai kustību atgādināja par tēla piederību dzīvnieku pasaulei. Pamatatslēgu režisors bija atradis pareizu, skatītājus saistīja M. Brauna komponētās M. Zālītes dziesmas. Un tomēr prieks būtu lielāks, ja režisoram bez visa tā būtu pieticis gribas saskatīt un celt dienas gaismā Raiņa lugas vērtību graudus.

## Pakāpties līdz Rainim

*Skolā māca, ka Rainis ir liels dzejnieks, bet skolēni viņu lāgā nemīl. Literatūras pētnieki cenšas izcelt Raiņa drāmu vērtību, bet teātri tās iestudē reti, par daudz reti. To var saprast — ģeniālas personības mēs apbrīnojam, bet vienkāršu cilvēku tās var stindzināt. Pēc krietni ilga pārtraukuma teātros redzami divi Raiņa lielo lugu uzvedumi: «Spēlēju, dancoju» Valmierā un «Jāzeps un viņa brāļi» Dailes teātrī. Neatkarīgi no mākslinieciskā līmeņa, veiksmes vai neveiksmes pats fakts vieš prieku. Tiesa, Raiņa dramaturģija režisoriem un aktieriem izvirza īpaši sarežģītas prasības, jo jāspēj līdz Rainim pakāpties! Ar cilvēcisku tēlu starpniecību Rainis runā par pašām plašākajām sabiedrības, tautas, cilvēces problēmām, par būtības jautājumiem. Raksturīgi Rainis 1912. gada 5. jūnijā, domādams par lugām «Imanta» un «Mūžība», ierakstījis dienasgrāmā: «Tāda luga izteiktu pēdējos un augstākos jautājumus par attīstību, dzīvību un nāvi, par nāves neesamību.» Tik plaši apvāršņi nodarbināja Raini. Arī traģēdijā «Jāzeps un viņa brāļi» Rainis gan tēlo konkrētus cilvēkus un konkrētas izjūtas, taču jēdzienu vispārina līdz pasaules uztveres un izpratnes pašam pamatam, līdz domai par to, kas ir pasaules balsti un uz kā dibināsies nākotnes sabiedrība.*

*Traģēdijas sižetiskajam risinājumam Rainis izvēlējās leģendu, ko agrākās paaudzes zināja no galvas. Dramaturgs gribēja, lai skatītāju galveno uzmanību piesaista nevis lugas sižets, bet tajā risināmā problēma. Pasaulē pastāv nelietība, nekrietnība, noziegums, brāļi Jāzepam drausmīgi nodara pāri, visādi par viņu ņirgājas, grasās fiziski iznīcināt, iegrūzdami riebīgā bedrē, pēc tam izvelk ārā un pārdod verdzībā. Viņi ir tikuši vajā no Jāzepa, jauneklis ar saviem sapņiem un cilādu dzīves principu sludināšanu vairs netraucēs mierīgu eksistenci. Nekrietnāk nevar rīkoties!*

Traģēdijas pirmā daļa ir fakta konstatācija — noticis pāridarījums; otrā daļa — mokošs patiesības jeb atbildes meklēšanas process. Ko darīt? Uz šo jautājumu jārod atbilde Jāzepam, Rainim un mums, skatītājiem. Domādams par Jāzepu, Rainis tajā pašā laikā domāja arī par sabiedrības ētiskajiem balstiem. Jāzēpa brāļi rīkojas pēc principa, ko strupi formulē Simons: «Kā man, tā es.» Juda to pasaka citiem vārdiem: «Tu citus aizskarsi ar smilgas bārkstīm, / Bet tie tev atcirtīs ar ciedres vāļi!» Tā ir barga nežēlības pasaule, kurā Jāzepam jādzīvo un kuras ētiskais kredo ietverts tēzē: «Zobu pret zobu.» Rainis Jāzēpa pārbaudei izvērza citu ētisku principu, ko pārstāv senēģiptiešu virspriesteris Potifers: «Ļauj sevīm pāri darīt, jo tu liels.» Rainis bez ierunām nespēj pieņemt arī šo tēzi, jo tā nozīmē samierināšanos ar ļaunumu. Jāzēpam viņš liek nonākt pie aktīvā humānisma idejas — cesties iedarboties uz ļaunumu, «Ļaunu vērst par labu». Šī atziņa Raiņa daiļradē nav nejauša un sasaucas ar «Uguni un nakti» pausto Laika veča domu par skaistā cīņu bez asinīm Spīdolas valstībā. Tāda bija Raiņa programma, domājot par nākotnes sabiedrību. Taču pie pareizās atziņas Rainis Jāzepam liek nonākt, pa pretrunu un likloču ceļu ejot.

Kamēr pastāv cilvēce, alksim saprast cilvēka augstāko būtību; kamēr pastāv ļaunums, cilvēki meklēs atbildi, kā tam stāties pretī. To apliecina dzīve, un Jāzēps palīdz katram saprast pašam sevi, «Jāzēps un viņa brāļi» ir luga par mums pašiem.

Nav daudz tādu uzvedumu, kur iepriekš visi priekšnosacījumi runājuši pretī veiksmīgam iznākumam, taču tieši tā bija ar «Jāzēpu un viņa brāļiem». Arnolds Liniņš Raini līdz šim nebija iestudējis, viņam vajadzēja atrast Raiņa dramaturģijas interpretācijas atslēgu. Ilgais gaidīšanas laiks sakaitēja sabiedrības atmosfēru, un esmu pārliecināts, ka arī tik ilgs mēģinājumu process neattaisnojas, jo aktieri var gan pamatīgāk lomās iedziļināties, bet līdzī nāk tāda kā apnicība, noplok aktieru aktīvā ieinteresētība. Traģēdijas «Jāzēps un viņa brāļi» iestudējums iekrita teātrim visneizdevīgākajā laikā: paaudze, kas būtu varējusi iznest uzveduma smagumu, pēc gadiem vairs neatbilda lomām, bet jaunajiem aktieriem vēl krasi jūtams meistarības trūkums.

Saista A. Liniņa uzticēšanās Raiņa lugas tekstam, varoņu domu pasaulei. Režisors apzināti nav tiecies pēc saasināta, īpaši akcentēta Raiņa traģēdijas traktējuma. A. Liniņš it kā nostājas malā, ļauj raisīties «Jāzēpa un viņa brāļu» notikumiem un apcerīgi piebilst: «Redziet, Rainis tā visu ir uzrakstījis.» Par šādu pasnieguma veidu var diskutēt. Tam ir savas priekšrocības, jo režisors lugu lasījis godprātīgi, Dailes teātrī redzam perfektu «Jāzēpa un viņa brāļu» risinājumu, kurā nav nedz pārspīlējumu, nedz kropļojumu,

nekas netraucē sekot līdzī Raina domai, labi var ieklausīties viņa atziņās un sentencēs, ar kurām pilna katra traģēdijas lappuse. Raina ģēnijs trīssarpus stundu, kamēr rit izrāde, iedarbojas uz skatītājiem, un viņi aiziet mājās domīgi un garīgi uzpildīti. Te slēpjas iestudējuma spēks.

Kopīgo iespaidu kāpina I. Blumberga lakoniskās, domas ziņā skaidrās, vizuāli izteiksmīgās dekorācijas; tas ir viens no pašiem interesantākajiem scenogrāfa skatuves darbiem. Nelielus iebildumus rada vienīgi Ēģiptes daļā Jāzepa un Asnates tērpi, kas par daudz žilbina acis un aizēno aktieru izteiksmi.

A. Liniņš «Jāzepu un viņa brāļus» radījis kā vienota ansambļa izrādi, saskaņoti un līdzsvaroti tajā darbojas visi dalībnieki; tas nepavisam nav viegli, jo gandrīz visu izrādes laiku uz skatuves ir liels pulks aktieru, kuriem jāpasaka tikai pa replikai. Jāzepa brāji veido aktīvas, dinamiskas grupas, grūti kādu no viņiem izcelt, jo izrādē svarīgs ir tieši līdzsvarotais ansamblis. Dažiem brāļiem — Levijam (M. Vērdiņš), Simonam (Ž. Priekulis), Judam (R. Ancānam un O. Bērziņam) — izpaušmes iespējas ir lielākas, ar pāris trāpīgi pasacītiem teikumiem «taisnīgā» Dana tēlu rada A. Siliņš.

Režisors aktieriem tēlu veidojumā licis meklēt to cilvēcisko pamatu. Jāzeps nav ārkārtējs varonis, bet ir reāls, konkrēts jauneklis, kas tuksnesīgā pļavā pie Zihemas tiekas ar reālu meiteni Dinu. Cilvēciskums izrādei piešķir siltumu un zināmu intimitāti. Taču Raina dramaturģijā visnotaļ savijas divi plāni — konkrētā darbība un vispārinājums. Tikko aktieri zaudē konkrētības pamatu, Raina lugas var izskanēt kā patētiskas deklamācijas, savukārt tikai sadzīves vidē Raina varoņi bieži vien kļūst nesaprotami vai pat neiespējami. No sadzīves viedokļa raugoties, var jautāt, kurp Jāzeps aiziet traģēdijas beigās, un konkrētu atbildi dot nav iespējams. Kaut kur, nebūtībā — no spēles viņš šai brīdī izstājas. Rainim šādi jautājumi šķita nesvarīgi, viņam galvenais bija domas patiesīgums. «Jāzepa un viņa brāļu» izrādē sadzīves konkrētības, īpaši pirmajos divos cēlieņos, Dinā skatu ieskaitot, ir par daudz, pārāk daudz te ir kņadas, joņošanas un naturālistisku izdarību, kas Raina lugā nav nepieciešamas. Kņadā pazūd teksts, jāatceras, ka aktieri nespēlē sadzīves drāmu, bet filozofisku traģēdiju. Režisors šajā ziņā nav bijis konsekvents, jo līdzās brāļu naturālistiskai darbībai uz skatuves ik pa brīdim parādās Raelis vīzija. Tas ir panaivs paņēmiens — mātes un līdz ar to mīlestības svētības trūkumu Jēkaba ģimenē izjūtam pārpārim, un tīšā norāde uz mirušo Raeli nav vajadzīga.

Gandrīz visiem aktieriem ir maza skatuviska pieredze. Ar iestudējumu izveidojusies paradoksāla situācija: abi Jāzēpi — J. Paukštello un P. Gaudiņš —, tāpat kā citi tēlotāji, darbojas pro-

fesionāli pareizi un godīgi, viņiem pat nevar neko pārnest, un viņu pašu biogrāfijās Jāzepu varēs ierakstīt kā zināmu sasniegumu. Taču izrādei kopumā pietrūkst suģestijas spēka. «Jāzepa un viņa brāļu» izrāde iedzirkstas tad, kad darbībā iesaistās pieredzes bagātie aktieri E. Pāvuls (Jēkabs) un V. Skulme (Potifers), viņi prot konkrētību apvienot ar vispārinājumu, viņu aktivitāte pārņem izrādes vadību. J. Paukštello un P. Gaudiņam iekšējā spēka un vēriena pietrūkst, un Jāzepe iznāk tāds pasīks, brīžam pat histērisks jauneklis, kas grib salauzt pašus «pasaules balstus». Iedomājieties, kas par vērienu ir šim cilvēkam! Ne velti viņš Ēģiptē kļuvis par paša faraona (Rainis, starp citu, bieži faraona vietā lieto formu «vāraus») līdzgaitnieku.

Kā palīdzēt Jāzepe tēlotājiem? Vienā paņēmienā tas nav iespējams. Pašlaik nepietiekama ir viņu domas un emocijas amplitūda un intensitāte. Darbā pie Jāzepe pierādās, cik ārkārtīgi svarīga loma ir aktiera personībai, un runas par intelekta un dvēseles kopšanu nav tukšas frāzes. Jāzepe vai Hamlets uzreiz atklāj, kāda ir aktiera garīgā bagāža, un vienā dienā vai pāris mēnešos piepildīt to nevar.

Iestudējumā Raiņa luga kļuvusi sīkāka un vienkāršotāka, it kā plakanāka. Izrādes virzība noformulējama pāris vārdos: Jāzepam briesmīgi nodarīja pāri, viņš kaisli alka atriebties, bet beigās ar brāļiem izlīga. Tāda tiešām ir Raiņa dotā pamatshēma, bet tai ir daudzas starppakāpes un — galvenais — *d i a l e k t i k a*. Raiņa Jāzepe reizē var nīst, alkt atriebes un brāļus mīlēt, visu mūžu viņš nes sevī pāridarījuma izjūtu, bet nav manījis, ka turpat ērkšķu krekļā ievērtā mīlas cīruļspalviņa. Tāda ir Raiņa dramaturģija! Izrādē Jāzepu par maz izjūtam kā patiesības meklētāju, pār tādu viņš kļūst tikai pašās beigās pirms priekšskara aizvērsšanās.

Negrozāmi skaidra ir mācība: uz skatuves vajag daudz, daudz vairāk klasikas, citādi progress aktieru mākslā un skatītāju izaugsmē nav iespējams.

1981

Dailes teātris apmēram gadu bija tragēdiju «Jāzepe un viņa brāļi» rādījis, kad šim skatuves darbam pievērsos vēlreiz, un tad tapa raksts «Ne nievāt pasauli, tik viņu saprast».

## Ne nievāt pasauli, tik viņu saprast

Bagātajā, augstu attīstītajā Ēģiptē ļaudis no tuvuma un tāluma cildina faraona vietnieku Jāzepu. Viņa gudrība un prāts ļāvuši Ēģiptei izsargāties no trūkuma un posta, kas nomāc citas zemes. Taču cauri slavas vārdiem smeldz Jāzepa iekšējā balss:

Es esmu ievainots, un nedzīst vāts,  
Man pāri nodarīts.

Ārējā labklājība un atzinība nedod sirdsmieru. Kā to iegūt? Rainis vienlaikus liek ieklausīties divās pretējās atbildēs. Karavadonis ir pārliccināts:

Kungs, atdarī!  
Tā asins atdzeries, kas tavas dzēra!

Virspriesteris Potifers dod citu padomu:

Ļauj sevīm pāri darīt, jo tu liels!  
Un sevi neaizstāvi, jo tu stipris!

Ko darīt, kuram no šiem ieteikumiem sekot? Jāzeps iet patiesības meklētāja ceļu; it kā vienkāršs jautājums, bet atbildi tik briesmīgi grūti atrast. Traģēdijas «Jāzeps un viņa brāļi» pirmos divus cēlienus pārvalda pāridarījuma tēma — brāļi Jāzepu apsmej, apsplauda, ieogrūž riebīgā bedrē, pēc tam pārdod verdzībā: tā no nīstā jaunekļa varēs atbrīvoties, rokas paliks tīras no grēka un nauda ienāks. Drasmīgāk izrīkoties nav iespējams, Rainis pāridarījuma briesmīgumu liek izjust līdz mielēm, un Ēģiptē visa Jāzepa būtība brēktin brēc pēc atriebes. Raina traģēdija «Jāzeps un viņa brāļi» ir izcilākais filozofiskās drāmas — patiesības meklēšanas procesa — paraugs. Vai tiešām Jāzepam vajag sekot karavadoņa ieteikumam un atriebt? Bet vai atriebe sevī neietver jaunu ļaunuma un nozieguma dīgļi? Šo patiesību bija pierādījuši jau sengrieķu traģiķi, viņu traģēdijās atriebe auklē citu noziegumu un jaunas atriebes nepieciešamību. Sofokla Elektra atriebē Klitaimnestrai, taču mieru un gandarījumu neiegūst.

Otrs Jāzepam ieteiktais ceļš šķiet pieņemamāks, tas balstās uz humānisma pamata — nostāties visam pāri un piedot. Taču cik ilgi drīkst piedot? Vai, pastāvīgi un mūžīgi piedodot, neļaus triumfēt ļaunumam un nekrietnībai? Rainim nav pieņemams arī pasīvas piedošanas ceļš, un Jāzeps meklē un tiecas atrast aktīvāku humānu pozīciju. Dramaturgs, darbības risinājumu sācis no sadzīves situācijas, domu aizved līdz vispārākajai pakāpei un no-

nāk līdz pašiem būtiskākajiem jautājumiem par to, uz kā balstīties sabiedrībai un cilvēku attieksmēm. Rainis izvirza divus pretējus filozofiskus principus — mīlestību un naidu. Rainis ne vienreiz vien uzsvēris domu par mīlu kā aktīvu spēku, naidis nav un nevar būt radošs. Tāpēc sabiedrība jābalsta uz mīlestības, uz humānisma pamatiem. Tā būtu skaidra, loģiska pieeja, taču Rainis grib atrast dzīva cilvēka saskaņu ar šo abstrakto tēzi; viegli ir izvirzīt vai deklarēt pareizu principu, taču tas dzīvē jārealizē. Jāzeps to iespēj tikai daļēji, tāpēc aiziet nebūtībā; bet Rainis tic, ka nākotnē izveidosies tāda cilvēku sabiedrība, kur valdīs Jāzēpa lolotie aktīvā humānisma principi.

Visplašākais vispārinājums un milzīgais cilvēciskums traģēdijai «Jāzeps un viņa brāļi» piešķir sevišķu pievilcīgumu, bet izvirza arī ārkārtējas grūtības režisoram. Tas ir viens (ne vienīgais!) no iemesliem, kāpēc traģēdija «Jāzeps un viņa brāļi» vairāk nekā divdesmit piecus gadus nav bijusi uz mūsu skatuve. Divdesmit pieci gadi ir neganti ilgs laiks, vesela paaudze izaugusi bez «Jāzēpa», secen tai gājušas Jāzēpa problēmas. Protams, naivi būtu cerēt, ka, noskatījušies izrādi, cilvēki uzreiz kļūtu citādi, taču vismaz viena daļa tiktu radināta pie domas, ka dzīvē eksistē ne tikai materiālās labklājības problēmas. Dailes teātra izrādēs tagad skatītāji uzmanīgi ieklausās Raiņa atziņās, jo īstenībā daudziem tā ir jaunatklāsme, jauna, vēl neapzināta pasaule, mūsu pašu, bet nepietiekami iepazīta.

Rainis kādreiz par «Uguni un nakti» rakstīja, ka luga prasot, lai «... uzskata dzeju no gluži jauna redzes stāvokļa». Tāpat «Jāzeps un viņa brāļi» skatītājus māca dzīvi un cilvēku attiecības vērtēt no jauna, daudz sarežģītāka redzes stāvokļa. Traģēdija mudina aizdomāties līdz pašām tālākajām konsekvencēm. Ikdienā mums neiznāk laika, mūsdienī dramaturģijā nospiedošā vairākumā ir no sadzīves problēmām izauguši konflikti, taču pastāv arī kaut kas pāri tam — tā sfēra, kas cilvēku padara par cilvēku. Tā ir vajadzība apzināties sevi pasaules ritējumā un saprast, jā, saprast vienkāršu, bet visgrūtāko lietu — kā dzīvi nodzīvot, lai vienmēr mēs paliktu cilvēki.

«Jāzēpu un viņa brājus» Dailes teātris Arnolda Liniņa vadībā gatavoja ilgi un mokoši, taču režisoru vadīja atbildības un pietātes izjūta pret darāmo darbu. A. Liniņa uzdevumu bez ārkārtējās atbildības izjūtas sarežģīja vēl vairāki citi apstākļi. Skatītāji «Jāzēpu» gaidīja ar pastiprinātu ieinteresētību. Jauno aktieru paaudzei, uz kuras pleciem «Jāzēpa un viņa brāļu» uzvedumā režisors uzlika galveno slodzi, bija pārāk maza skatuviskā pieredze un filozofiskās drāmas novadā vispār tās nebija. Jau vairāk nekā gadu pirms «Jāzēpa» pirmizrādes ar savu Raiņa drāmas traktē-

jumu nāca iestudējuma scenogrāfijas autors Ilmārs Blumbergs. Tas bija interesants, respektējams risinājums, taču jāņem vērā, ka iestudējuma galvenās domas nesējs nevar būt scenogrāfija tā vienkāršā iemesla dēļ, ka scenogrāfija ir statiska, bet aktiera spēle — aktīvi iedarbīga, līdz ar to virsroku noteikti gūst ar aktieru starpniecību paustā doma. Pie tam izrādes gaitā pati doma iziet meklējumu ceļus un var nonākt pie dialektiska pretmeta, tāpēc inscenējumā scenogrāfija kļūst par vienu no tā komponentiem, pie tam pakārtotu. Inscenējuma galvenais noteicējs, «kungs un karalis» ir režisors, un viņa pirmais atbalsts un ierocis — aktieri.

I. Blumberga radītais traģēdijas «Jāzeps un viņa brāji» vizuālais tēls ir maksimāli lakonisks, skaidrs un izteismīgs, inscenējumā teicami apvienojušās režisora un scenogrāfa ieceres. Pirmajā daļā radīta skarbās nomadu dzīves atmosfēra, otrajā noteicošā ir tuksneša dzeltenīgā krāsa uz melna fona.

Ipašu grūtību Arnoldam Liniņam sagādāja apstākļi, ka Raiņa lugas līdz šim viņš nebija iestudējis. Tas izklausās gluži paradoksāli — režisoram ir jau pāri par piedesmit gadu, un tikai tad viņš pievērsās Raiņa dramaturģijai. Atcerēsimies, savulaik Eduards Smiļģis bija iestudējis gandrīz visas Raiņa lugas, daudzas no tām — vairākkārt, viņš savas iespējas bija samērojis ar Raiņa lugām, mēģinājumu un izrāžu procesā izstrādājis savu pieeju Raiņa dramaturģijai, viņš zināja, kas un kā jādara, lai sugestētu skatītājus. E. Smiļģim galvenais bija pati Raiņa darbu atklāsmes, par atklāsmes valodu, stilistiku un leksiku viņam daudz galvu lauzīt nenācās. A. Liniņam šīs vērtīgās pieredzes nav, līdz ar to «Jāzeps un viņa brāji» viņam pašam ir eksperiments, sevis pārbaude.

Pirmais jautājums, uz kuru A. Liniņam nācās dot atbildi, skar tā saucamo koncepciju, jo ir taču parasts, ka režisors, tiekoties ar klasikas darbu, vairāk izakcentē vienus motīvus un notuše citus. A. Liniņš «Jāzeps un viņa brāļi» iestudējumā apzināti vairījies nākt klajā ar neparastu vai pārsteidzošu Raiņa lugas interpretāciju, bet šajā apstākļi es saskatu režisora noteiktu pozīciju. Nedomāju, ka tā būtu viņa pasivitāte vai neziņa, atkal jāpiemin «Jāzeps un viņa brāļi» ilgā prombūtne, Raiņa luga faktiski ir pagaisusi no skatītāju apziņas, bet katra tās lappuse ir pārpildīta ar domām un atziņām, tāpēc režisors nolēmis skatītājiem ļaut objektīvi ieklausīties Rainī un katram paņemt līdzi sev vistuvāko motīvu vai atziņu. Un skatītāji ir pateicīgi par Raiņa domu pasaules decantu atklāsmi, rakstnieka ģēnijs izrādes laikā tieši iedarbojas uz viņiem, izrādi viņi atstāj domu pilni. Savukārt kritiķi pēc izrādes paliek, jautādami: «Kur ir režisora koncepcija?»

Režisora attieksme pret Raiņa darbu izpaužas iestudējuma sti-

listiskajā ievirzē un tieksmē «Jāzepu un viņa brāļus» tuvināt psiholoģiskai drāmai, traģēdijas saturu paužot ar motivētu attiecību starpniecību; cilvēku pārdomās gribas ieklausīties, pārdzīvojumiem just līdzī. Režisors vēlas, lai mēs saprastu jebkuru no traģēdijā tēlotajiem cilvēkiem, tāpēc daudz uzskatāmāk, nekā kādreiz tas notika Drāmas teātra izrādē, A. Liniņš izceļ brāļu rīcības motīvus un viņu taisnību. Rainis, lugu rakstot, par to domāja, radāmajās domās atzīmēdams: «Kur brāļu taisnība? Ikdienas cilvēkam ir pāri darīts, ka tik daudz nau dots, ka likts pie prasta darba. Visi gribētu būt dzejnieki.» Brāļu taisnība ir sadzīves cilvēku taisnība, no viņu loģikas viedokļa Jāzeps brāļiem traucē dzīvot, jo jauneklīs var neiet grūtajās ganu gaitās, tēvs Jāzepu mīl vairāk par citiem dēliem, Jāzeps spēj lolot pārdrošus sapņus. M. Vērdiņa tēlotais Levijs it kā nemaz negribētu būt nekrietns, bet viņa eksistence un Jāzeps ir nesavienojami.

Rainis jau pirmajos traģēdijas cēlienos liek sadurties divām taisnībām, un Jāzepa taisnība ir lielāka, dziļāka, humānāka, viņš ir citāds un grib, lai visi cilvēki būtu citādi, viņš sapņo par to, lai visi staigātu baltās drānās un gaišām domām. Brāļu taisnība ir vieglāk uztverama: ir jāstrādā un nav ko aizrauties ar sapņiem! Jāzepa taisnība ir it kā abstraktāka, taču lielāka un dziļāka. Skatītājiem tas jāizjūt, viņiem jāiet līdzī Jāzepa patiesībai. Izrādēs tas notiek daļēji, jo pirmajā cēlienā Jāzepa taisnības suģestējošā spēka pietrūkst. Tā ir īpaša mūsu pēdējo gadu aktiermākslas problēma — arvien mazāk uz skatuves kļūst varoņu, kuriem mēs būtu gatavi, ne mirkli nedomādami, iet līdzī. Šāds cilvēks kādā brīdī var kļūdīties, viņam var būt pa negatīvai īpašībai, to visu skatītāji piedos, ja varoni uzreiz iemīlēs un kļūs par viņa uzskatu aizstāvjiem. Šāda pozitīva ideāla nešanas spējas piemīt E. Pāvulam, G. Cilinskim, J. Kubilim, Ģ. Jakovļevam, noteikti vēl kādiem aktieriem, bet tik īpaši daudz viņu nav. Akadēmiskajā drāmas teātrī R. Blaumaņa lugas «Ugunī» iestudējuma otrajā sastāvā neiznāk pilnvērtīga izrāde tā iemesla dēļ vien, ka U. Norenbergam Edgara lomā pietrūkst varoņa — suģestētāja spējas. Mūsu burzmīgā un steidzīgā ikdiena nestimulē varoņu rašanos dzīvē, bet uz skatuves tie ir vajadzīgi.

Jāzepa loma uzreiz atklāj, cik bagāta vai nabaga ir aktiera iekšējā pasaule. To tēlojot, aktieris spiests garīgi izģērbties un kļūst redzams viss, kas sevī sakrāts un kas pa vējam laists. Raiņa Jāzeps saka: «Pie laika mīlējat, lai nau par vēlu.» Un tāpat gribētos sacīt aktieriem — pie laika sevi gatavojiet lieliem uzdevumiem, jo lomas mēģinājumu process ir pārāk īss laiks, lai pārtaptu varoni, ja iekšējā krātuve nebūs pietiekami bagāta.

J. Paukštello un P. Gaudiņš Jāzepa lomā ir pareizi ievirzīti, abi



aktieri darbojas atdevīgi, aktīvi vibrē viņu emocionālā pasaule. Viņi ir atbēses alcēji, lai gūtu izlīdzinājumu par pāridarījumiem pagātnē, mazāk taisnības meklētāji, dzīves vērtētāji un pamata balstu noskaidrotāji. Patiesi un godīgi darbodamies, kādu daļu no Jāzepa pasaules aktieri spēja atklāt jau pirmajos izrāžu mēnešos, daļa palika aizvērtā vai nepilnīgi atraisīta. Par godu izrādei jāsaprot, ka tā ir nepārtrauktā tapšanas procesā, un ir milzīga atšķirība starp to līmeni, kāds bija pirmajās izrādēs, un to, kāds divdesmitajā, tāpēc, iespējams, skatītāji par iestudējumu glabā gluži atšķirīgus spriedumus. Pirmajās izrādēs saņēmām režisora precīzi izlasītu Raini; pēc savas dziļākās būtības «Jāzeps un viņa brāļi», neraugoties uz daudzām ārējām izdarībām, bija izrāde — lasījums, atsevišķi reljefi tēli tajā neizdalījās, un aktieru personības, atskaitot E. Pāvulu Jēkaba lomā un V. Skulmi Potifera lomā, saistīja mazāk. Izrāžu gaitā aizvien vairāk sāka ierunāties arī citu aktieru personības.

Aktierim ārkārtēja grūtība ir visu izrādes laiku noturēt sevi maksimāla sprieguma līmenī, un lielās lomas līdzās emocionālajai piesātinātībai prasa tēlotāja noturību un spēju sadalīt savus spēkus tā, lai galvenais pulveris nebūtu izšauts par ātru un visaugstāko kulmināciju varētu sasniegt piektā cēliena beigās. P. Gaudiņš un J. Paukštello dažkārt sāk it kā «smakt» jau trešajā cēlienā, un virzība uz priekšu vairs nav iespējama, jo meistarības amplitūda to neatļauj. Te jārunā par mākslinieciskā atvēziena nepieciešamību. Treniņu procesā, izrādes spēlējot, to iespējams pāplest plašāk. Pie tam mākslā bieži lietots princips ir viļņveidīga attīstība, atsevišķas kulminācijas mijot ar nelieliem atkāpinājumiem un tādējādi novēršot «smakšanas» sajūtu.

Vēl sarežģītāk ir atrisināt konkrēta tēla un vispārinājuma jeb simbola problēmu. Pēc ievirzes Raina drāmas ir ideju drāmas, primārais dramaturgam ir kādas filozofiskas, ētiskas, sociālas problēmas risinājums vai pierādījums, taču, būdams ģeniāls mākslinieks, Rainis savas idejas vienmēr pauž ar dzīvu cilvēku starpniecību. Tikai drāmā «Pūt, vējiņ!» vai traģēdijā «Jāzeps un viņa brāļi» varoņi vairāk atklāti psiholoģisko attieksmju plānā, bet «Ugunī un naktī» tie vispirms nes simbolu jēgu.

Būdami simboli, Raina varoņi reizē ir arī cilvēki. Arī tad, kad varoņu attiecības risinātas psiholoģiskā plānā, tie glabā sevī plašu vispārinājumu. Raina Jāzeps nav tikai viens konkrēts jauneklis — kā R. Blaumaņa Edgars, Jāzepa izjūtu pasaule ir konkrēta, bet reizē viņš ir dramaturga un filozofa visplašāko, vispārinātāko uzskatu paudējs. Konkrētības un vispārinājuma sintēze ir viena no vissarežģītākajām Raina dramaturģijas interpretācijas problēmām. Ideālā saskaņā nav atrasta arī «Jāzepa un viņa brāļu» iestudējumā.

Dažiem tēliem Rainis uzlicis pat pārcilvēcisku slodzi, visraksturīgākais piemērs te ir Dina, viņa vienlaikus ir konkrēta jūdu meitene un mīlas vispārināts simbols, uz skatuves viņa darbojas tikai vienā izvērstā skatā, bet tam kā lāpai jāapgaismo visa izrāde. Kādreiz M. Šmithene to esot spējusi, mūsdienu aktrisēm tik grūtu uzdevumu veikt neizdodas. E. Krastiņa un E. Ermale darbojas pietiekami piesātināti, bet ideālas Dinas vēl nav. Var jau būt, ka prasu neiespējamo. Dinas skatā, šķiet, par daudz ir staigāšanas un sadzīvisku izdarību, tāpat ārēja ņudzekļa par daudz ir visā izrādes pirmajā daļā. Rainis skatītājus uzrunā nevis ar darbībām, bet domām, pret sadzīves patiesību dramaturgs bijis diezgan nevērīgs, un viņa lugās var atrast daudz nekonsekvenču un abstrakti aptuvenu ainu. Ja tā īsti strikti jautātu, kas Dinas skatā starp abiem jauniešiem notiek, ar atbildi būtu jāsaminstinās. Raini tas nemulsināja, viņš par šo problēmu vispār nedomāja, viņam bija skaidra ideja, skata vispārinājums, simbols: pirms nāves Dina atnāk garīgi spēcīnāt Jāzepu. Rainim bija svarīgs rezultāts, bet režisoram un aktieriem viss jāpārvērš reālā darbībā, un te sākas sarežģījumi. Izrādes otrā daļa sadzīvisku izdarību ziņā ir daudz skopāka, ārēji varbūt pat statiska, toties iekšējās dinamikas piesātināta, un atklājas, ka ārējais statistiskums pat sekmē Raiņa vispārināto domu uztveri.

A. Liniņš, kā iepriekš sacīts, iestudējuma pamatā licis cilvēciskumu un cilvēcisko attieksmju pinumu. Bez tā aktieri varētu aizkļīst frāžainībā un deklamācijā. Pirmajās izrādēs vispārinājuma slānis tika skarts mazāk, un te slēpjas negants zemūdens akmens. Tikko nejūt pietiekamu vispārinājumu, Raiņa luga kļūst sīkāka. Tad ieraugām tikai jaunekļa alku atriebties brāļiem. Taču šis jauneklis reizē risina cilvēcības visdziļākās problēmas.

«Jāzeps un viņa brāļu» izrādes parāda, cik varens spēks ir aktiera pieredzei. Esmu pārliecināts, ka gan J. Paukštello, gan P. Gaudiņš teicami saprot, ko režisors no viņiem prasa, viņiem nav nekādu domstarpību, bet vēl pietrūkst prasmes režisora un savu gribu realizēt. Līdzās ir E. Pāvuls, kas satriecoši skaidri parāda Jēkaba traģēdiju: kamēr dzīva bijusi Raelē, ģimenē valdījusi satiecība un miers, Raelē no šīs pasaules aizgājusi, un pagaisis visvarenais spēks — mīlestība. Jēkabs redz dēlu naidu, tas viņu nomoka un dzen izmisumā. Spēka viņā vēl būtu pietiekami daudz, tomēr Jēkabs jūtas viens un nespēcīgs, jo taisnība ir Judam: «Mēs visi nestipri bez mīlas.» Eduardam Pāvulam izdodas vienotā mezglā sasiet abus Raiņa drāmas plānus — cilvēcisko un plaši vispārināto. Kā aktīvs domas virzītājs izrādē ienāk V. Skulmes Potifers, piespiezdams arī Jāzepu domāt un piesātinādams izrādi ar domas spraigumu.

Par traģēdijas «Jāzeps un viņa brāji» iestudējumu še izsaku kādas piebildes, bet pāri visam ir gandarījuma izjūta par to, ka Rainis aktīvi uz skatuves dzīvo. Kā gan citādi skatītājus radināt pie plašāku apvāršņu domāšanas, ja ne ar Raiņa darbu palīdzību? Kā gan aktierus trenēt visgrūtāko uzdevumu veikšanai, ja ne ar Raiņa lugām? Un cik ilgi vēl lai teātris būtu dzīvojis bez Raiņa?

1982

## Atrastais, pārprastais, nerealizētais «Mīla stiprāka par nāvi» iestudējumā

Valentīns Maculēvičs ir režisors domātājs, viņš cenšas pamatīgi izlasīt dramatisko darbu, uzaustīt tā mūsdienīguma impulsus un publicistiski kaismīgā veidā par tiem runāt. Viņa stāstījuma veids izrādēs ir satraukti spraiģis, režisors grib panākt, lai skatītāji aktīvi viņam domātu līdzī, lai censtos apjēgt aktuālus procesus, tautas vakardienu, attīstības perspektīvu. Prieks, ka par savu domubiedru V. Maculēvičs izvēlējies Raini; režisors novērtē Raiņa varenumu un ar pilnu atbildības izjūtu tiecas to atklāt. Drosmīgs un daudzējādā ziņā veiksmīgs bija «Spēlēju, dancoju» iestudējums, V. Maculēvičam pietika patstāvības un jauneklīgas drosmes mēroties atlēgendāro E. Smiļģa un H. Liepiņa «Spēlēju, dancoju». Tagad V. Maculēviča interpretācijā valmierieši rāda J. Raiņa traģēdiju «Mīla stiprāka par nāvi». Un atkal cieņa pienākas režisora patstāvīgai pieejai samērā daudz spēlētajam Raiņa darbam, izrādē ir veiksmīgi atradumi un arī kļūmes. «Mīla stiprāka par nāvi» iestudējums apliecina vecu veco patiesību: kamēr režisors iet kopsolī ar autora domu, tikmēr svin uzvaru; tikko viņš varmācīgi Raiņa varoņu likteņus grib aizvirzīt pa citu ceļu un uztiept savu, dramatiskā darba loģikai pretēju risinājumu — paliek zaudētājos.

V. Maculēvičam labi izdevies nostādīt Raiņa traģēdijas varoņu trijstūri: centrā ir Maija, vienā pusē Jakubovskis, otrā — Heils, līdz ar to atbilstoši Raiņa darbam skaidri izcelta Maijas traģēdijas būtība, viņas liktenīgā nolemība. Maija uzsver, ka viņa ir kara-laika bērns, kaujas laukā starp miroņiem atrasta un dzīvo pasaulē viņai nav vietas. Tā ir barga patiesība. Maija nolikta traģiskā bezizejas situācijā: viņu saista Heila sirds skaidrība, bet biedē un no-

māc mīļotā cilvēka sīkmanība un greisirdība. Ista laime un skaņa kopībā ar Heilu nav domājama, to izrāde pasaka skaidri. Pretpols ir tāds pats karalaika upuris kā Maija, garīgi sakropļots cilvēks — Jakobovskis. Traģisks tēls, jo, nežēlīgos apstākļos dzīvodams, viņš zaudējis pašu dārgāko īpašību — cilvēcību; vairākkārt par viņu dzirdam sakām: «Zvērs!» — «Velns!» Jakobovska pārliecība ir baigas nežēlības pilna: «Ļauns uzvar!» Taču Rainis bija humānists un precīzi notēloja cilvēka attieksmju dialektiku. Viņš parāda, ka varmācīgais spēks dziļākajā būtībā ir nevarīgs, un tāpēc Jakobovskis alkaini tiecas pēc skaidrās sievišķības iemiesojuma — Maijas. Rainis liek nojaust, ka vienīgi Maija spētu Jakobovski pestīt un glābt, jo Raiņa lielā pārliecība bija tāda, ka dzīvi balsta sievišķā maigumā un vīrišķā spēka apvienība. Tāpēc Uldis tā dzenas pēc Baibiņas, tāpēc Jakobovskim tā vajag Maijas.

Spēku izvietojums un problēmas nostādījums traģēdijas «Mila stiprāka par nāvi» izrādē izdarīts pārliecinoši, sarežģītāk ir ar risinājumu un skatuvisko atklāsmi, te vērojama nekonsekvence un neatmudzinātas pretrunas. Režisors paklupis pie tā paša akmens, kur daudzi pirms viņa kājas apdauzījuši. Katram režisoram, sākot iestudēt Raiņa lugas, jāatbild uz jautājumu, kā risināt varoņu savstarpējās attiecības. Ar R. Blaumaņa dramaturģiju šajā ziņā nekādu problēmu nav, tās pamatā ir varoņu attiecību psiholoģiski smalks pinums. Raiņa drāmās mijas divi plāni — filozofiski vispārinātais un reālu cilvēku psiholoģisko attieksmju slānis, taču arī tas ir citāds nekā R. Blaumanim. Pārliecinoši abus tos sakausēt vienotā veselumā izdevās E. Smiļģim.

«Mila stiprāka par nāvi» iestudējumā vērojama nekonsekvence. Tiesa, zināmu pretrunīgumu slēpj pats Raiņa darbs, kurā ir gan ievirze uz varoņu attieksmju psiholoģisku tēlojumu, gan nosacīta teiksmainība Raganas ainā. Režisors V. Maculēvičs tiecies dot varoņu attiecību dziļāku psiholoģisko pamatojumu, un, šo ceļu ejot, ir daži interesanti atradumi. L. Dēvicas tēlotā Maija nolikta izvēles situācijas krustugunīs. Juzdama savu sievišķības spēku, Maija ir gatava palīdzēt Jakobovskim un glābt viņu, Jakobovskis viņu reizē biedē un vilina, no poļu standartjunkura strāvo spēks, un tik kaislus atzišanās vārdus neviens nekad viņai nav teicis. Šo Maijas iekšējās pasaules pretrunīgumu L. Dēvica atklāj pārliecinoši. Sarežģītāk ir ar Jakobovska skatuvisko realizāciju. Var nojaust režisora domas virzienu, bet no J. Dauksta tēlojuma to nolasīt gan nevar. Jakobovskis ienāk pie Maijas un skaļā, bargā balsī, kā bārdamies runā deklaratīvus vārdus par mīlestību. Uz skatuves mēs neredzam un nejutam, ka Jakobovskis mīlētu Maiju, ka Maija būtu augstākais viņa dzīves ideāls. Teorētiski varētu būt arī šāds Raiņa ideju drāmas risinājums, kad klausāmies tikai pre-

tēju uzskatu cīņu. Taču «Mīlu stiprāku par nāvi» Rainis uzrakstījis citādi, un, kā jau minēju, arī pats režisors varoņus gribējis virzīt pa psiholoģisku attieksmju ceļu. Gribējis, bet palicis pusceļā.

Par Jakobovska jūtām pret Maiju vismaz ar prātu varam nojaust, kaut gan agrākajos iestudējumos, kas nepretendēja uz īpaši cilvēciskotu Jakobovska atklāsmi, viņš bija cilvēciskāks. Toties nosacītas groteskas līmenī paliek R. Rudāka tēlotais Heils, un tāda, liekas, bijusi režisora griba, jo Heils ieģērbts gaišzilās bikšēlēs, zilos zābaciņos un brīžam lēkā kā jokdaris. Ar prātu var izdomāt, ka greizsirdīgs cilvēks kļūst klaunam līdzīgs, bet Rainim viss ir daudz sarežģītāk; režisors pats nojauc izrādes stilistiku un daudzējādā ziņā nodzēš traģēdijas problēmu. Šaubām te nevar būt vietas — no šāda Heila Maijai pa gabalu jābēg. Kāpēc Maija Heilam saka maigus vārdus? Kāpēc viņa pirmo un vienīgo skūpstu dod Heilam? Raiņa sievietēm tas nozīmēja daudz: «Jo skūpstā izdvešam mēs dvēseli.» Vai Maija būtu liekule? Šie jautājumi izrādē paliek bez atbildes, un Maijas noņemšanās ar Heilu kļūst nesaprotama. Lugā viss ir saprotams: Heilā slēpjas trausla, nevarīga un, protams, arī pasīka cilvēka dvēsele. Maija saprot, ka Heila eksistencei viņa ir nepieciešama. Gatiņš ir nespēcīgs bez Baibas, Heils bez Maijas. Viņu nomāc Heila savdabīgā varmācība, taču Maija saskata arī Heila dvēseles smalkumu. Ja tā nebūtu, kā izskaidrot Maijas rīcību? Un tā labi iesākto centrālo tēlu attieksmju zīmējumu režisors pats padara nesaprotamu.

Pretruna vēl krasāka kļūst Maijas nāves ainā. Maija pirms nāves uz skatuves maigi piekļaujas Jakobovskim — gluži kā Baiba Uldim: «Mans tu paliec — neatdošu.» Labvīra alas strautiņam veltītie vispārinātie Maijas vārdi — «Čuksti mūžam par mīlu, kas neizsīkstoša kā tava plūsme» — nu adresēti tieši Jakobovskim. Arī Jakobovskis maigā apskaidrībā apskauj Maiju, tad aši nocērt viņai galvu. Tie nāvē savienoti kļūs! Kā teikā par Romeo un Džuljetu. Taču šāds akcentu pārstatījums sagroza Raiņa traģēdijas jēgu un ir pretrunā ar viņa pasaules uztveri. «Mīla stiprāka par nāvi» nav netveramu pustoņu spēle, te ir skaidri izteikti pretstati: mīla un ļaunums, dzīvība un nāve, maigums un varmācība. Jakobovski dzīve tiktāl malusi, ka viņš kļuvis par varmācības iemiesojumu, standartjunkturs Labvīra alā grasās nekrietni Maiju pazemot un fiziski viņu iznīcina, viņš izdzēš labo, tiro dzīvības uguni, tas ir augstākais noziegums pret cilvēcību, un Jakobovski rehabilitēt nav pamata. Viss Maijas teksts un rīcības loģika pilnībā runā pretī režisora uzspiestajam risinājumam. Maiju saista Jakobovska spēks, bet viņa krasi nostājas pret varmācību, zemiskumu, dzīvnieciskumu. Tāda bija Raiņa pārliecība. Tāpēc likt vēl pirms nāves Maijai tēlot kaut vārdos neizteiktu tieksmi pēc Jakobovska

ir patvaļība. Nevar taču padarīt par nebijušiem Maijas vārdus: «Katrš kustonis var samīt puķi, tādēļ tas tomēr paliek tikai kustonis, lai cik lepns.» Un tālāk: «Es saprotu, ka tu esi zvērs, un tikai.» Maija neliekuļo, Rainis arī ne. Un nav vajadzības pretēji Raiņa gribai traģēdiju ievirzīt citā gultnē.

Es jau minēju par nekonsekvenci tēlu risinājumā. Visā izrādē šī nekonsekvence kļūst nomācoša. Raksturīgākie pretstati ir Skudrītis un krogus Grietiņa, no vienas, un Lienīte, no otras puses. J. Zariņš Skudrīti tēlo kā reālu cilvēku, kara ceļos berztu un murcītu, ar pašauru, vientiesīgu domāšanu, bet arī sirsniņu un pieklāvīgu. Viņš Jakubovskim dod padomu ašāk izdarīt liktenīgo cirtieni, bet ar viņa muti runā lētticība, neapzināts ļaunums. Skudrītis mākslinieciskajā ziņā ir visinteresantāk atrisinātais izrādes tēls, pats galvenais — viņš ir saprotams un viņa rīcība pamatota. Savukārt visspēcīgākā izrādes aina ir pavisam īss Skudrīša dialogs ar krogus Grietiņu — I. Ramuti. Uz skatuves aprimst kņada un klaigas, var ieklausīties cilvēkos, sajust viņu pasauli un pārdzīvoto drāmu. Un tad arī saprotams, kāda vara ir cilvēciskas, psiholoģiskas ievirzes mākslas spēkam.

Absolūti nosacītā ievirzē jāuztver Lienīte, viņu režisors un M. Rāka traktē kā pieaugušu, pa pusei prātā sajukušu jaunieta. Aktrises darbs pats par sevi, izolējoties no Raiņa lugas, pelna uzslavu. Taču Rainim viss ir citādi. Rainis domājis divpadsmitgadīgu meiteni, uz skatuves ir nobriedusi sieviete, kas pa brīžam nez kāpēc kā baletā izdara orientālas kustības. Režisors Raiņa izvirzīto problēmu vienkāršo. Lienīte ir karalaika tikumu upuris, vēl bērns, bet ar pārāgru ziņkāri. M. Rākas tēlotās sievietes domāšana ir traumēta, pie tam — ir liela starpība, vai karš sagandējis meitenīti vai pieaugušu jaunavu. Varētu pieņemt, ka mums jāuztver teātra nosacītība: redzam sievieti, jānotic, ka tā ir meitenīte, — taču šāda ilūzija diemžēl nerodas, un tas tad ir pavisam cits teātra virziens, kam nav nekāda sakara ar reālistisko Skudrīša tēlu un mēģinājumu Maijas un Jakubovska attiecības risināt psiholoģiskā plānā. Savukārt līdzās ir aina, kurā režisors apbrīnojamā kārtā pavisam neuzticas skatuves nosacītībai: kroga ainā zviedru vīrsnieki runā zviedru valodā un tulks viņu tekstu pārtulko latviski. Skaudri reālistiskā darbā tā varētu būt, mūsdienu filmās redzēta tāda pieeja. Taču Rainis uzticējās skatuves nosacītībai un viņam nebija no svara, kādā valodā šie cilvēki dzīvē sarunājas. Turaidā acīmredzot juku jukām mijās vācu, zviedru, poļu un latviešu valodas, visu šo valodu mudžekli Raiņa lugā parādīt nav iespējams un nav arī nekādas vajadzības, tad kāpēc īpaši jāizceļ zviedri? «Indulī un Ārijā» sarunājas kūrī ar vāciešiem un leišiem. Vai arī tur Ārijas tekstu vajadzētu runāt vāciski un Mintauta lietuviski?

Kad V. Maculēvičs nostājas pret Raini, viņš cieš neveiksmi un krahū piedzīvo izrādes pēdējā cēlienā. Līdz tam bijis pamats nopietnai diskusijai, pēdējā cēlienā režisors noslauka arī to labo, kas izrādē bijis, un sarīko balagānu; skatītāji traģēdijas izrādē smejas kā kutināti, citi domīgi taujā, vai valmierieši gribot mūs izjokot. Tā varētu beigties farss, bet Rainis uzrakstījis traģēdiju. Kāds komisks iestarpinājums varētu būt arī traģēdijas izrādē, taču Raiņa traģēdijā šāda komiska iestarpinājuma nav, un ir vajadzīgs samērs un atsvars, lai komiskais nesadragātu traģēdijas celtni. Un šāda eksperimenta realizēšanai tad nepieciešami nez cik ģeniāli aktieri, kas šo ainu spētu nospēlēt baiga «karātavu humora» līmenī. Valmieras teātrim tādu nav.

Kad skatītāji pietiekami izsmējušies, režisors izrādei vēl klāt pieliek tādu kā no baleta patapinātu kodu: ļaudis — šoreiz viņi laikam pārstāv latviešu ciltis — sāk ļodzīgi dejot. Bet nē, viņi sāk skriet. Skudrītis pa priekšu, citi pakaļ. Uz kuriem no Turaidas izraidītais Skudrītis viņus ved?

Režisora meklējumi visnotaļ atbalstāmi, taču tie nedrīkstētu ignorēt klasikas darbu autora gribu. Režisors var izfantazēt vispārsteidzošākos risinājumus, bet tos jāprot ielikāt izrādē tā, lai domu bez īpašām komentāru lapiņām skatītājs varētu izlasīt un saprast. Tāds nu reiz ir teātra mākslas pamatnoteikums.

---

## Uz jaunā laika sliekšņa

---

Astoņdesmito gadu vidū teātri iestudēja trīs pašus populārākos Raiņa darbus: «Pūt, vējiņi!», «Uguni un nakti», «Induli un Āriju». Tie visi parādījās uz atmodas laika sliekšņa, nesdami līdzīgu gan jaunās vēsmas, gan arī pārdzīvotā pēdas.

Zināms pamudinājums pievērsties Raiņa dramaturģijai bija Tautas dzejnieka simt divdesmitā dzimšanas diena 1985. gadā, taču gan Māra Ķimele «Pūt, vējiņi!», gan Alfrēds Jaunušans «Uguns un nakts» iestudēšanas ideju nēsāja jau sen. Tajā pašā gadā Māra Ķimele, pielāgojoties radiatoraidījuma specifikai, iestudēja «Induli un Āriju» ar Kārli Auškāpu kūru vadoņa lomā. Savukārt Kārlis Auškāps televīzijā iestudēja «Krauklīti». Viņš loloja domu par «Induļa un Ārijas» realizēšanu teātrī, taču Dailes teātrī to iestudēja cits režisors — Arnolds Liniņš, pirmizrādes notika 1987. gadā. Pirms tam intervijās presē Liepājas teātra režisors Oļģerts Kroders arī bija nācis klajā ar paziņojumu iekļaut repertuārā šo Raiņa darbu, taču, lai izvairītos no savstarpējas konkurences, no šā nodoma atteicās.

Astoņdesmito gadu vidus apliecināja režisoru nobriedušo nepieciešamību uzrunāt skatītājus ar Raiņa lugu starpniecību, Rainis no jauna likās vajadzīgs. Taču atkusnis tik tikko bija sācies, un jaunās skaņas pilnībā izpausties vēl nevarēja. Visu trīs režisoru — M. Ķimeles, A. Jaunušana un A. Liniņa — iestudējumus apvienoja tendence vispirms izcelt Raiņa lugu psiholoģiskās vērtības. Īsti labi šis princips noderēja Mārai Ķimelei, «Pūt, vējiņi!» iestudējot Valmieras teātrī. Turpretī Alfrēds Jaunušans sastapās ar Raiņa simbolu drāmas pretestību, izrāde bija nekonsekventa. Varbūt vēl pēc gada vai pāris gadiem režisors būtu uzsvēris citas asociācijas un tā būtu izskanējusi citādi. Kādas iezīmes no jauniem akcentiem varēja nojaust «Induļa un Ārijas» iestudējumā Dailes teātrī.

«Indulis un Ārija» ļauj apbrīnot Raiņa genialitāti. Bija 1911. gads, un tādā pamiruma posmā Rainis domāja par rītdienu, par valsti kā tautas vienotāju. Un reizē meklēja atbildi — uz kādiem pamatiem valsts dibināma, kas būs tas spēks, kas apvienos cilvēkus, ciltis un tautas? Vai tā būs vara? Bailes? Ienaidi? Rainis izvīrēja tam un arī mūsu laikam tālredzīgu domu par cilvēka



iekšējo brīvību, garīgo faktoru, draudzību un mīlestību kā tautu vienotājiem. Tauta varēs būt stipra tikai tad, kad ikkatrs tās pārstāvis jutīsies sevī brīvs un būs atbildīgs gan par sevi, gan par visu tautu.

Mani īpaši saista divi Raiņa traģēdijas aspekti: Indulis ir Raiņa pozitīvais varonis un viens no nedaudzajiem ideālajiem varoņiem latviešu dramaturģijā vispār. Kūru vadoņa skatiens vērstš tālā nākotnē, viņam Rainis liek risināt tautas likteņproblēmu. Indulis — varonis ģēnijs. Un vienlaikus — ārkārtīgi cilvēcisks. Indulis ir meklētājs, un te var saskatīt Raiņa spēku un novatorismu. Viņa Indulim, tāpat kā Jāzepam, nav uzreiz gatavas atbildes, nav receptes, kā rīkoties, kāds ceļš ejams, viņš to meklē, šaubās, arī kļūdās, jo ir Cilvēks. Kurp vest tautu, kā savienot mīlestību pret tautu ar mīlestību pret Āriju? Kā iespēt neiespējamo? Indulis ir vidū starp divām liesmām: vienā pusē ir Ārija, otrā — kūri. Kā tos apvienot, kā sasiet mezglu, kur rast izeju? Visa Induļa gaita ir drudzaina atbildes meklēšana. Taču Dailes teātra Induli šo aktīvās garīgās darbības procesu varēja jaust visai maz. Aktieri vairāk deklarēja gatavu pārlicību, mazāk pie tās nonāca mokošos meklējumos.

Vajag izlasīt «Induli un Āriju», lai saprastu, kas ir mīlestība. Tā ir brīnišķi maigā uzpurēšanās liesmiņa, kura saista Vizbulīti pie Induļa; un tā ir varenā vētra, kas sabango Induļa dzīvi. Viņa mīlestība atnāk nelaikā (bet lielas jūtas bieži vien tā atnāk!), viņa mīlestībai trūkst jēgas, vismaz Pudiķim tā liekas pilnīgi nelogiska (bet liela mīlestība bieži vien nav loģiska!). Kaujas laukā bezprātīgi iemīlēties ienaidniecē, vācietē! Tas ir neprāts! Rainis parāda, kā atplaukst un cik bagāta kļūst Induļa personība, kad pār viņu nākusi mīlestība. Indulim paveras pavisam jauna, vēl neapjausta pasaule. Šīs jūtas ir tik varenas, ka Indulis pat aiziet Ārijai līdzī pie vāciešiem. Pareizāk taču būtu pie pils vārtiem atvadīties, tā būtu loģiskāk. Taču Indulis seko savai sirdsbalsij, viņš citādi nevar, kaut arī nekādu problēmas atrisinājumu dzīve komtura Berneka galmā Indulim nesola. Tik stipras ir šīs jūtas!

Mūsdienu aktieri ar mīlestību, liekas, gan apraduši kā ar ikdienas jūtām, jaunas pasaules atklāsme viņiem ar to nesaistās. Tāpēc šo vareno jūtu brīnuma Dailes teātra Induļa tēlotājos nebija.

Dailes teātra iestudējumā daudz jaušamāk nekā iepriekšējās «Induļa un Ārijas» uzvedumos skanēja senāk pieklusinātā tautas likteņtēma, mūsu lielā problēma un vēsturiskā sāpe: kā izdzīvot? Kā pastāvēt, lai, Mintauta vārdus pārfrāzējot, «starp diviem dzirņiem nu netaptu samalti»? Tā ir Induļa doma, Raiņa doma.

Taču pilnā balsī «Induļa un Ārijas» iestudējums Dailes teātrī neierunājās. Varbūt tas parādījās pārāgrī, jo 1987. gada pavasarī

bija jaušamas tikai atmodas laika vēsmas, režisors vēl nebija pilnībā apjautis tās iespējas, ko tautas garīgā potenciāla stiprināšanai varētu dot Raiņa tragēdija «Indulis un Ārija». Taču šā virziena iezīmes iestudējumā bija, tajā salīdzinājumā ar iepriekšējiem vairāk un spēcīgāk tika izcelta doma par mūsu tautas likteni un izdzīvošanas iespēju; iestudējums savu īsto skaņu iemantoja tikai laika gaitā, un 1989. gada pavasarī skatītāji tur saredzēja daudz aktuālāku saturu, nekā tas viņiem likās 1987. gadā. Skatītāji dzīvi un aktīvi uztvēra Raiņa idejas par tautu, tās kopību un mūsu tiesību pastāvēt un izdzīvot līdzās lielajiem kaimiņiem. 1989. gada pavasarī, ar zināmu laika distanci vēlreiz skatoties «Induļa un Ārijas» izrādi, varēja apjaust arī Arnolda Liniņa režijas mākslas spēcīgo pusi. Gan «Jāzēpa un viņa brāļu» iestudējumā, gan darbā pie «Induļa un Ārijas» kritiskas piezīmes izraisīja režisora koncepcijas inertums, uzvedumi likās drusku izplūduši, nepietiekami pakļauti vienam mērķim. Toties slavējama bija režisora pietāte pret Raiņa lugas tekstu un decantu tā pasniegumu, un arī tas ir visai daudz, ja vārdi no dziesmas nav izdzēsti, vērīgs skatītājs tos dzird, spēj tajos ieklausīties un sadzirdēt savam laikam tuvu saturu.

Līdzīgas metamorfozes notika ar «Uguns un nakts» iestudējumu Nacionālajā teātrī. Skatuves gaismu tas ieraudzīja 1985. gada beigās un programminās tika afišēts kā teātra velte PSKP 27. kongresam. Alfrēda Jauņušana iestudējums patiešām atradās uz jauna laikmeta sliekšņa. Izrādē vienojās jauni domu dīgsti ar iepriekšējā gadu desmita estētiku, īpaši pirmizrādes laikā iestudējums bija nekonsekvents un pretrunu pilns, un tieši šī stadija atspoguļojas manā apcerē par «Uguns un nakts» uzvedumu. Laikam ejot, arī šo uzvedumu skāra pārmaiņas, pie tam dažāda rakstura: režisors pieklusināja izteiksmes līdzekļu butaforiskumu, kas derdzās pirmizrādes dienā; Spīdolas tēls iemantoja dziļu skanējumu, īpaši pēc Amerikas viesturnejas 1988. gadā, kad Astrīda Kairiša kopā ar Kārli Auškāpu dažādās ASV pilsētās interpretēja «Uguns un nakts» montāžu; bet savukārt Juris Lisners, uzkrājis skatuves pieredzi, pārvarēja skolnieciskumu un kļuva par cienīgu partneri Spīdolai, jo pirmajās izrādēs dominēja satraucies jauneklis, ne varonis.

A. Jauņušanam vispār piemīt tendence koncentrēt uzmanību uz vienu no Raiņa lugu varoņiem. «Pūt, vējiņi!» iestudēdams, viņš īpaši pieķērās lugas sākotnējam nosaukumam «Laivinieks», režisors iestudēja izrādi par spēka pārpilno un reizē vientuļo laivinieku Uldi. «Virietis jūtas tik vientuļš, ja nav sievietes, kas viņu papildina,» rakstīja Rainis 1912. gadā. «Ugunī un naktī» A. Jauņušans visu uzmanību pievērta kvēlajai un vientuļajai Spīdolai, un iestudējumam varēja likt arī virsrakstu «Spīdola». Taču



---

Baiba — D. Kvelde  
Spīdola — A. Kairiņa  
Jāzeps — J. Paukštello  
Tots — H. Liepiņš



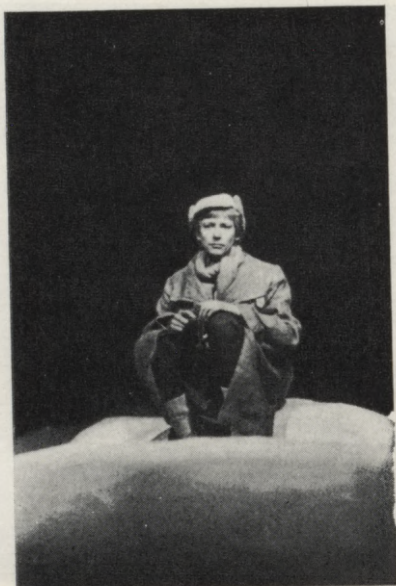
---

«Ilja Muromietis» Dailes teātri. 1962.  
Ilja Muromietis — U. Lieldidžs.



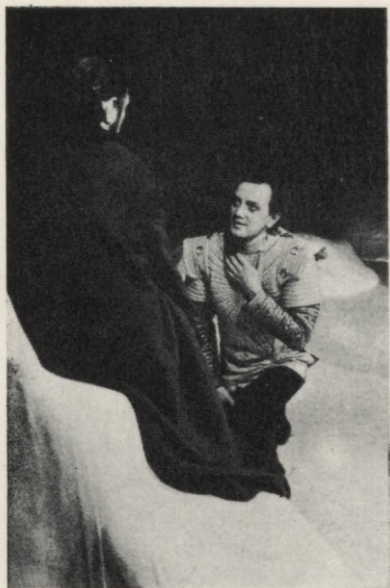
---

«Zelta zirgs» Operas un baleta teātrī. 1965.  
Saulcerīte — A. Klinka, Antiņš — J. Zābers.



---

«Zelta zirgs» Jaunatnes teātrī. 1976.  
Antiņš — A. Zaice.  
Baltais tēvs — I. Skrastiņš.



---

Bagātais princis — A. Mekss.  
A. Freiberga scenogrāfija.



---

«Indulis un Ārija» Jaunatnes teātrī. 1965.  
Indulis — G. Stūris.  
Uģis — J. Vītolis.





---

Indulis — H. Liepiņš, Uģis — I. Skrastiņš.



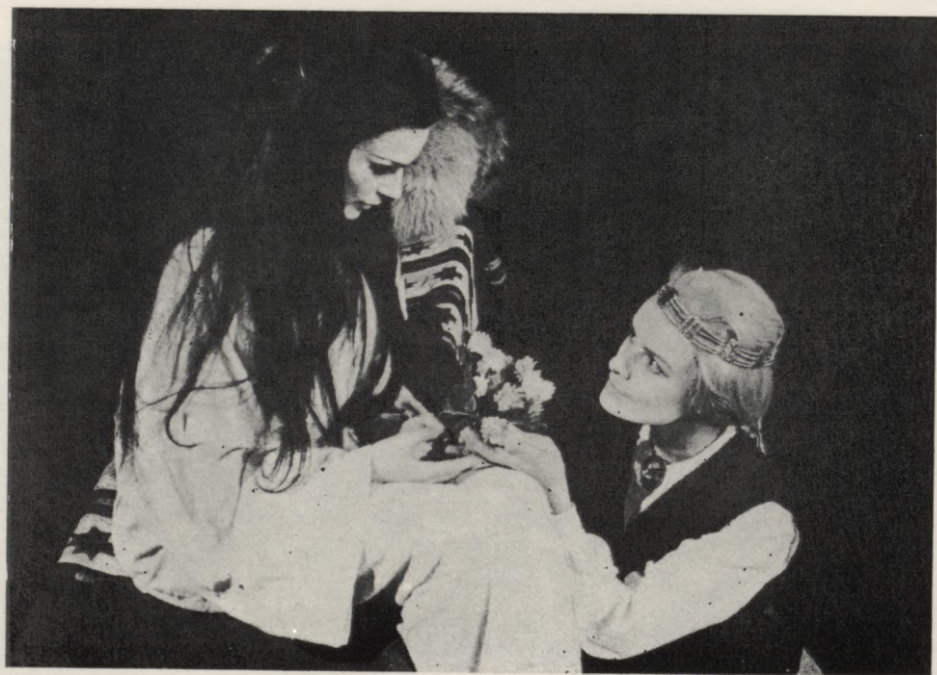
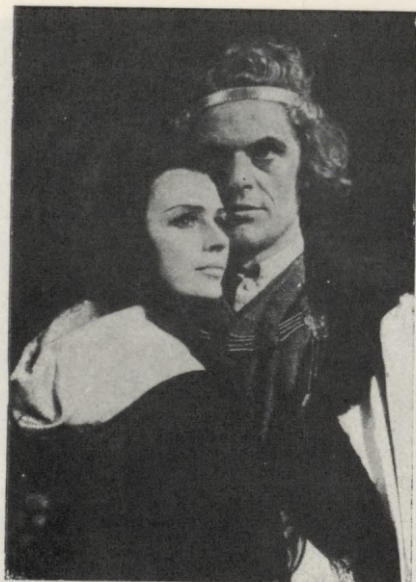
---

«Indulis un Ārija» Dailes teātrī. 1971.  
Indulis — U. Lieldižs, Ārija — V. Artmane.



---

Ārija — V. Artmane.  
Mintauts — E. Zile.



«Indulis un Ārija» Liepājas teātrī. 1965.  
Ārija — D. Arāja, Indulis — D. Mīlgrāvis.  
Vizbulīte — I. Martinsone.



Indulis — D. Mīlgrāvis, Uģis — J. Dreiblatš.



---

«Indulis un Ārija» Dailes teātrī. 1987.  
Ārija — A. Grūbe, Indulis — I. Kalniņš.  
Ārija — L. Ozoliņa, Indulis — M. Vērdiņš.



Ārija — A. Grūbe, Vizbulīte — L. Skujiņa.



Mintauts — H. Liepiņš.





Indulis — I. Kalniņš.



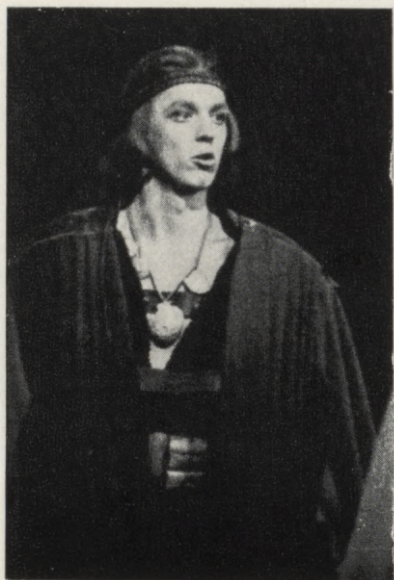
---

«Uguns un nakts» Dailes teātrī. 1965.  
Lāčplēsis — U. Pūcītis, Laimdota — V. Artmane.



---

Kangars — H. Liepiņš, Spīdola — Z. Stungure.  
Spīdola — D. Kuple, Lāčplēsis — E. Pāvuls.

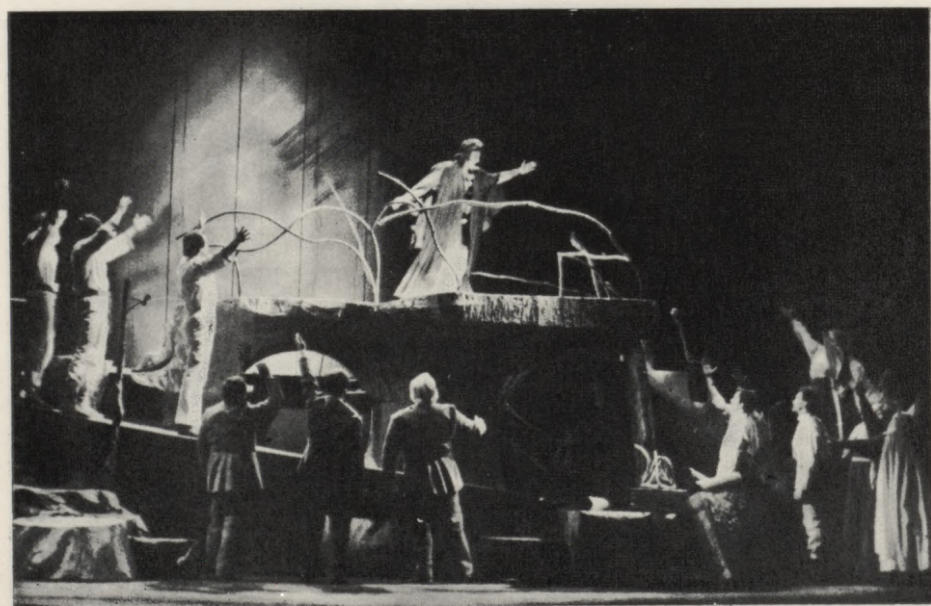


---

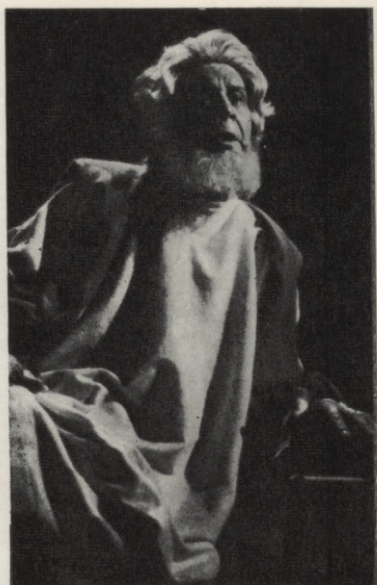
«Uguns un nakts» Drāmas teātrī. 1985.  
Lāčplēsis — J. Lisners.  
Spīdola — A. Kairiņa.



Kangars — U. Dumpis.



Laimdota — V. Kvēpa.  
G. Zemgala scenogrāfija.



---

Laika vecis — A. Videnieks.  
Melnais bruņinieks — I. Burāns.



---

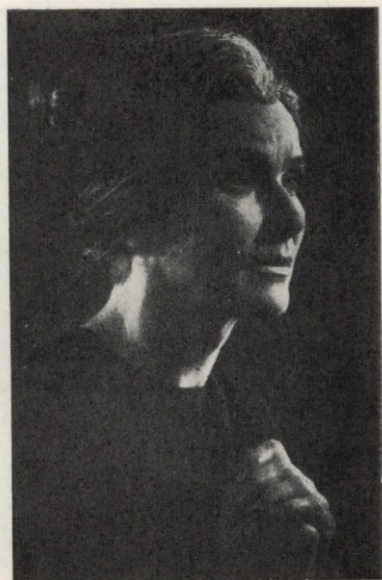
«Uguns un nakts» Operas un baleta teātrī. 1987.  
Spīdola — F. Kalēja.  
Lāčplēsis — A. Poļakovs, Kangars — I. Krastiņš.





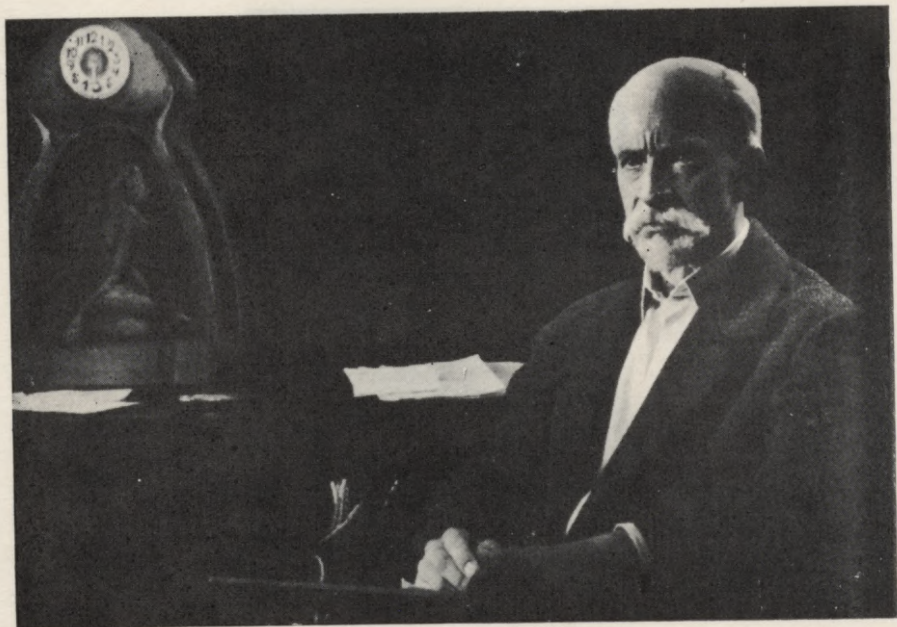
---

«Uguns un nakts» Liepājas teātrī. 1977.  
Lāčplēsis — K. Zušmanis, Spidola — I. Briķe.  
«Uguns un nakts» Operas un baleta teātrī. 1987.



---

«Kajs Grakhs» («Viņš trīsreiz sauca mani») Drāmas teātrī. 1965.  
Kornēlija — L. Freimane.



---

Rainis — A. Videnieks.  
G. Zemgala scenogrāfija

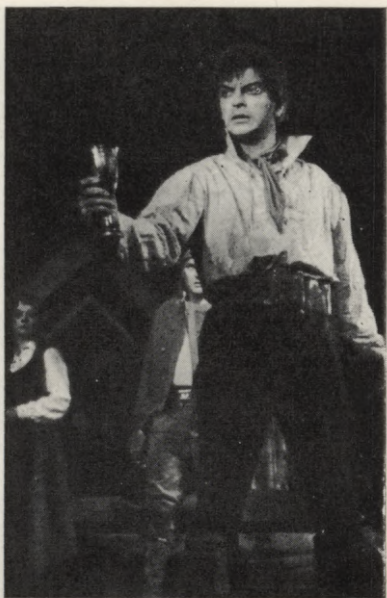


«Pūt, vējiņi!» Drāmas teātrī. 1968.  
Baiba — D. Kvelde, Uldis — G. Cilinskis.  
Anda — A. Liedskalniņa, Baiba — D. Kvelde, Uldis — Ģ. Jakovļevs.



---

Gaiņš — E. Girgensons.  
Orta — A. Klints.



---

Uldis — Ģ. Jakovļevs.  
Anda — A. Liedskalniņa, Uldis — Ģ. Jakovļevs, Zane — R. Garne.



---

Uldis — G. Cilinskis.  
Zane — A. Kairiša, Uldis — G. Cilinskis, Anda — A. Liedskalniņa.



---

Uldis — G. Cilinskis, Zane — A. Kairiņa.  
Dīdzis — J. Lejaskalns, Uldis — G. Cilinskis.





---

Ciepa — I. Tomšone, Māte — L. Ērika.  
Orta — S. Grīšle, Baiba — D. Kvelde, Uldis — Ģ. Jakovļevs.

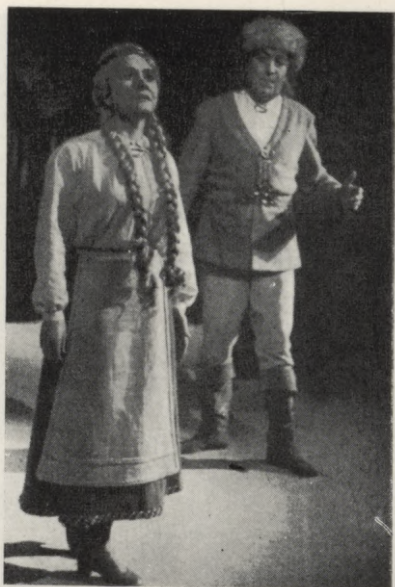


---

«Pūt, vējiņi!» Valmieras teātrī. 1985.  
Baiba — D. Eversā.  
Ciepa — S. Putniņa, Māte — I. Kalēja, Orta — L. Dēvica.



Centrā: Uldis — A. Vilims.



«Pūt, vējiņi!» Operas un baleta teātrī. 1977.  
Baiba — S. Raja, Uldis — K. Zariņš.



«Pūt, vējiņi!» Filma. 1973.  
Baiba — E. Ermale, Uldis — Ģ. Jakovļevs.



---

«Mušu ķēniņš» Valmieras teātrī. 1972.  
Ķēniņmeita — L. Kalēja, Kanclers — R. Grabovskis.  
Lidis — A. Māsēns, Mudīte — S. Putniņa.



---

«Spēlēju, dancoju» Operas un baleta teātrī. 1977.  
Lelde — L. Greidāne, Tots — K. Zariņš, Aklais — K. Miesnieks.



«Spēlēju, dancoju» Dailes teātrī. 1956.

Klibais — E. Mačs.

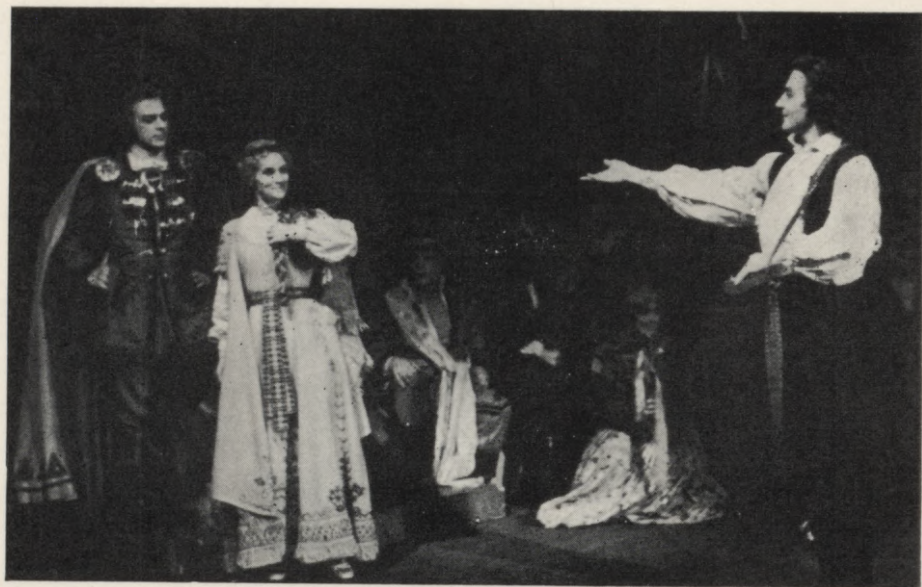
Aklais — O. Krēsliņš, Ragana — A. Ābele, Lelde — V. Artmane.





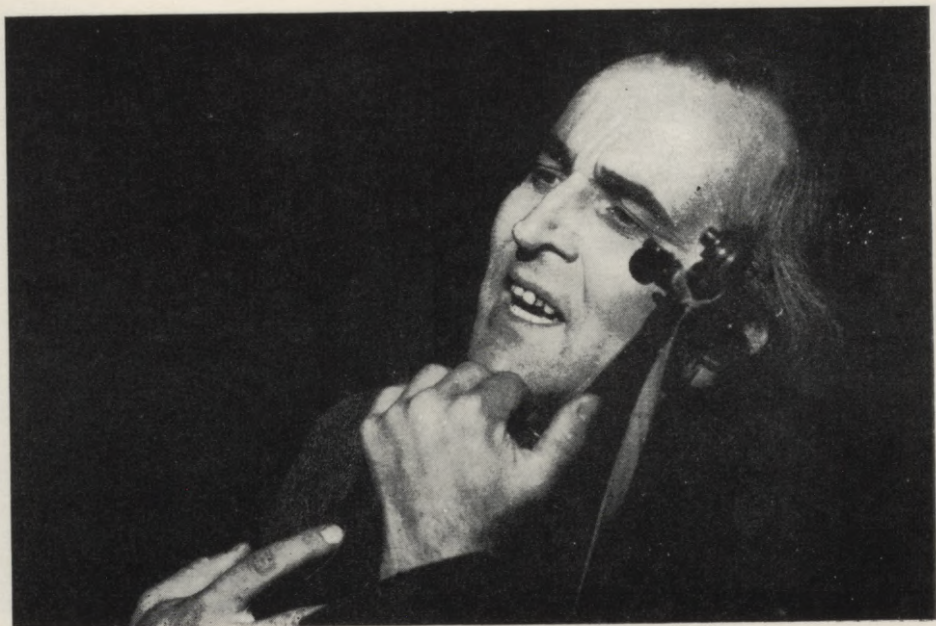
---

Leldes māte — L. Bērziņa.  
Zemgus — U. Lieldižs, Lelde — M. Šneidere.



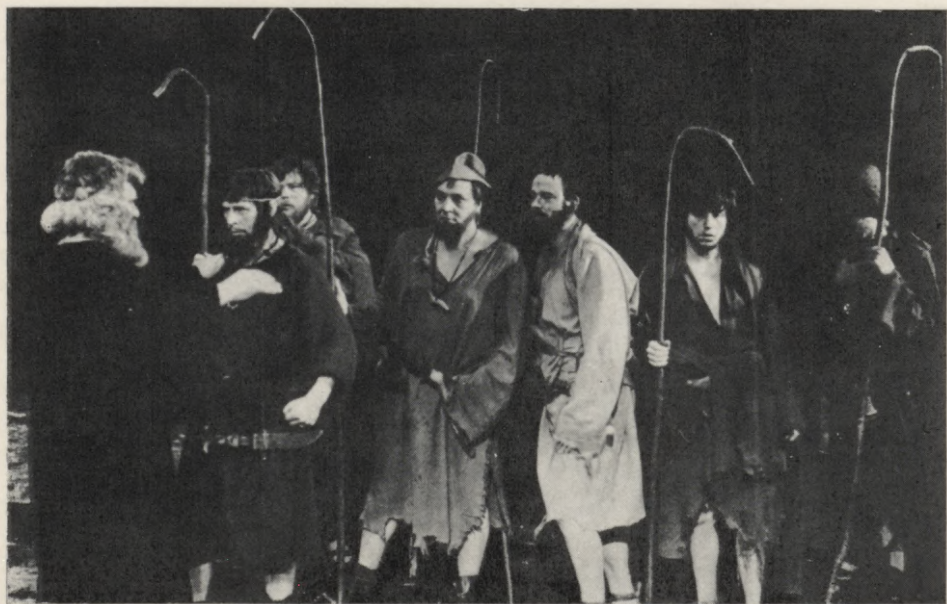
---

Kungs — A. Dimiters.  
Tots — H. Liepiņš.



«Spēlēju, dancoju» Valmieras teātrī. 1981.  
Tots — J. Dauksts.

«Spēlēju, dancoju» Dailes teātrī. 1956.  
Lelde — M. Šneidere, Tots — H. Liepiņš.

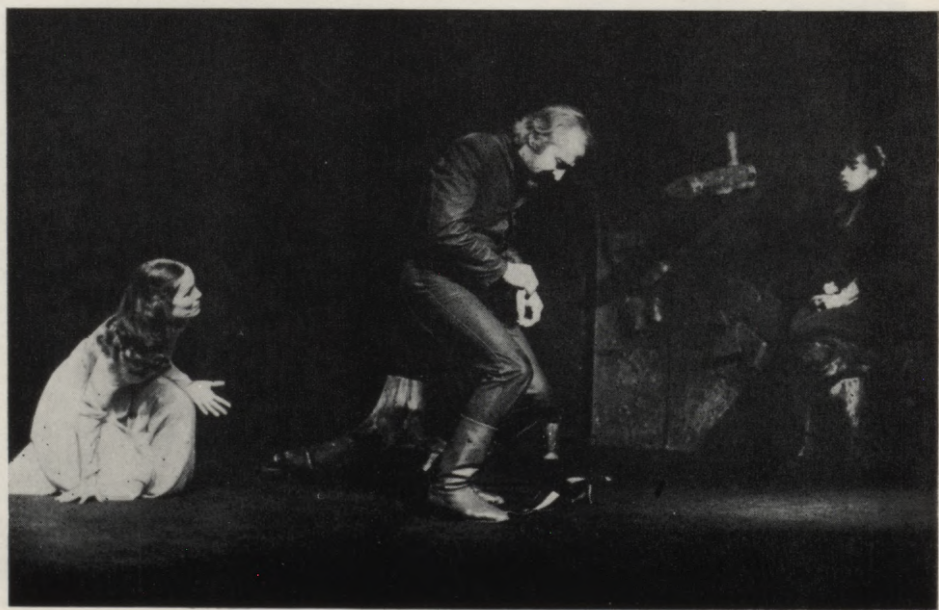


«Jāzeps un viņa brāļi» Dailes teātrī. 1981.



---

Asnate — A. Līvmane, Jāzeps — J. Paukštello.



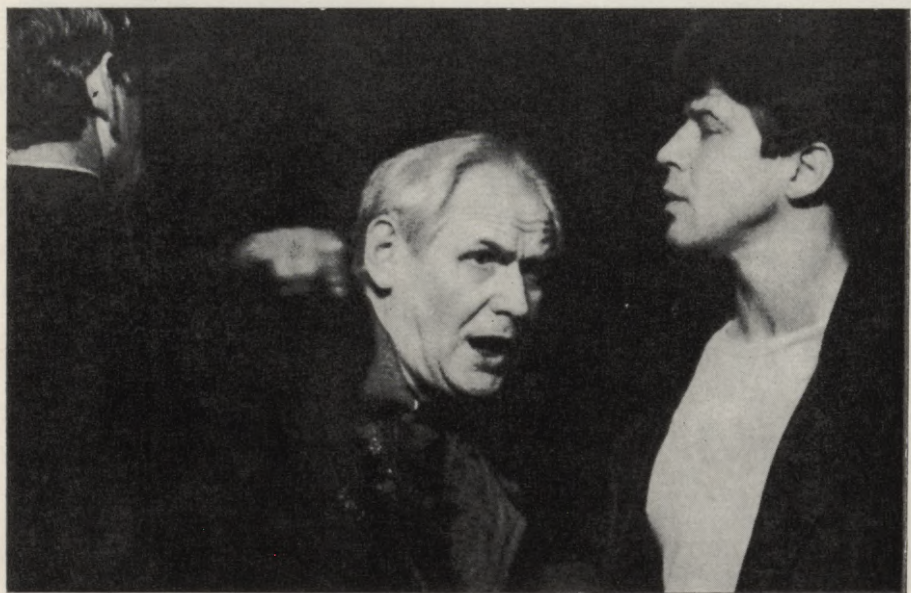
---

«Mīla stiprāka par nāvi» Valmieras teātrī. 1983.  
Maija — L. Dēvica, Jakubovskis — J. Dauksts, Lienīte — I. Ramute.



---

Maija — L. Dēvica, Jakubovskis — J. Dauksts.



---

«Suns un kaķe» Jaunatnes teātrī. 1984.  
«Daugava» Valmieras teātrī. 1988.





«Daugava» Valmieras teātrī. 1988.



«Daugava» Valmieras teātrī. 1988.

1988. gada karstās vasaras un vētrainā rudens atmodas radītā atmosfērā skatītāji izrādē arvien noteiktāk saklausīja tautas likteņdrāmu, to, kuras dēļ «Uguns un nakts» tika rakstīta, to, kurai kalpoja Raiņa daiļrade. Kādreiz tika nodeldēts teiciens par rakstnieka kalpošanu tautai, neērti tādus vārdus pieminēt, taču visas Raiņa lugas bija kalpošana savai latviešu tautai. Rainis rakstīja, lai izteiktu sevi, sevī sastrēgušās sāpošās domas un izjūtas, un viņa vienīgā un galvenā sāpe bija tauta:

Mums visiem vienas sāpes  
Pēc mīlās tēviņas,  
Un redzēt viņu zeļam  
Mums vienas cerības.

No latviešu lugu rakstniekiem nav lielāka patriota par Raini, un parādīt šo Raini, citiem vārdiem, parādīt Raini visā pilnībā un daudzveidībā — tas ir rītdienas uzdevums.

## «Pūt, vējiņi!» Valmierā

*Raiņa lugas gadu gaitā apaugušas ar izcilu iestudējumu tradīcijām, savu vārdu to nostiprināšanā teikuši A. Mierlauks, A. Amtmanis-Briedītis, E. Smiļģis, N. Mūrnieks. Tāpēc saprotama režisoru piesardzība, Raiņa darbus no jauna repertuārā iekļaujot. Liekas, viss jau pasacīts, vai iespējams vēl ko piebilst?*

Taču tikām zālēs ienāk skatītāji, kuriem par slavenajām tradīcijām nav ne jausmas, un viņiem ir tiesības savas garīgās pasaules veidolā ņemt līdzīgu iespaidus no Raiņa lugu izrādēm. Ir jau tiesa, Raiņa lugas māca skolās, bet tad tā ir obligātā literatūra, un nav noslēpums, ka daudzi jaunieši ieiet dzīvē, maz par Raini zinādami un būdami diezgan vienaldzīgi un inerti pret Raiņa mākslu. Bet Rainis ir viena no mūsu tautas vislielākajām vērtībām, citas tautas mūs par to var apskaust. Raiņa mākslas atziņām vajadzētu būt ielikām katra cilvēka garīgajā, ētiskajā celtnē kā drošiem orientieriem, un ļoti daudz te var darīt teātris. Šajā ziņā īpašu atzinību pelnījuši valmierieši M. Ķimele un V. Maculēvičs. Cieņas vērta ir konsekvence, ar kādu Valmieras teātris pievēršas Raiņa darbu interpretācijai; dažu gadu laikā «Mušu ķēniņš», «Spēlēju, dancoju», «Mīla stiprāka par nāvi», «Pūt, vējiņi!». Šos darbus režisori iekļāvuši repertuārā, iekšējās nepieciešamības vadīti. Šis paaudzes režisorus vairs neierobežo un nenomāc tradīciju valgi, jo viņi minētos klasiskos Raiņa lugu iestudējumus nav redzējuši, tālab viņu attieksme pret Raini ir pilnīgi patstāvīga.

M. Ķimeles pievēršanās Raiņa lugai «Pūt, vējiņi!» nav nejaušība, jo Raiņa dramaturģija veido vienu no viņas mākslas pamattēmām, viņas pūrā jau ir «Krauklītis», «Mušu ķēniņš», «Indulis un Ārija» (radio variants) un tagad — «Pūt, vējiņi!» — viens no vispateicīgākajiem un visgrūtākajiem uzdevumiem. Pateicīgs tālab, ka «Pūt, vējiņi!» ir luga, kas savā ziņā «spēlējas» pati par sevi. Grūts tālab, ka tradīciju un labu atradumu slāņojums šai lugai ir īpaši biezs. E. Smilģis to pavēra krāšņā, teatrāli spilgtā, romantizētā inscenējumā ar plašām kāzu izdarībām. A. Jaunušans 1968. gadā «Pūt, vējiņi!» radīja skaudrāku, atņemot Raiņa pasaulei jebkādu idilliskuma pieskaņu. Tad sekoja G. Pieša filma, un 1985. gadā M. Ķimele drosmīgi nāk ar savu «Pūt, vējiņi!» interpretāciju. Gods un cieņa viņai par to!

Režisore intervijā apgalvo, ka iestudējuma centrā būšot četri tēli: Baiba, Uldis, Gatiņš un Orta, no kuriem katrs iemiesojot kādu pozitīvu mūsu tautas īpašību. Četri tēli izrādes centrā tiešām ir, pats apgalvojums par atsevišķu īpašību iemiesojumu četros tēlos ir diskutējams.

Raiņa mākslas īpašais spēks ietverts divu pretēju drāmas principu sintēzē. Rainis ir izteikts ideju drāmas pārstāvis, viņš rada lugas, lai paustu savus uzskatus, pārliecību, idejas, viņš veido nevis raksturu spēles, bet ideju cīņas. Taču viņa idejas iemieso, aizstāv un pauž dzīvi cilvēki, kas darbojas pēc psiholoģisko norišu likumībām. Viņš uzrakstīja sarežģītu filozofisku simbolu drāmu «Uguns un nakts», bet viņa varoņi Spīdola un Lāčplēsis, būdami simboli, tajā pašā reizē ir sievietes un vīrietis ar miesu un asinīm, kuri tiecas viens pēc otra, mīl, nīst. Ne velti Rainis pats meklēja jaunu apzīmējumu savam rakstības veidam un runāja par organiskiem simboliem. V. Maculēviča nelaime, strādājot pie Raiņa dramaturģijas, pagaidām ir tā, ka pareizus filozofiskus vispārinājumus viņam neizdodas atbilstoši izteikt ar dzīvu, atraisītu aktieru starpniecību. V. Maculēvičam uz skatuves ir uzskatu paudēji, Rainim — cilvēki. Te ir atšķirība.

«Pūt, vējiņi!» ir Raiņa vispsiholoģiskākā luga. Taču arī tā iecerēta kā simbolu drāma, te ir tie paši pretpoli, kas «Ugunī un naktī»: vīrieša jeb vispārināts spēks, ko pārstāv Lāčplēsis un Uldis, un sievietes skaistums, viņas īpaša vara, ko pārstāv Spīdola un Baiba, katra simbolizēdama savu sievietes būtības līniju. M. Ķimele izrādē liek sastapties šiem cilvēkiem, viņu starpā veidojas noteiktas attiecības, raisās dzīve. Ja vienā teikumā vajadzētu noraksturot M. Ķimeles darbu, es ņemtos apgalvot, ka neesmu redzējis tik intīmu «Pūt, vējiņi!» iestudējumu ar tik psiholoģiski pamatotām attieksmēm. Tā ir izrāde bez skaļuma, bez plašiem masu skatiem, tā ir izrāde, kurā izceļas mazās dziesmas skaistums,

ko sākam jau aizmirst, kā Rainis 1914. gadā rakstīja F. Ertneri. Bet izrāde nav piezemēta, un lugas filozofiskais pamats nav sagrats.

M. Ķimeles interpretācijā izrādē pēc daudziem gadiem skan lugas prologs. To Rainis vēltīja Pēterpils Latviešu labdarības biedrības 35 gadu jubilejai, bet vēlākajos iestudējumos režisori no prologa daudzos gadījumos atteikušies, un tam ir zināms pamats, jo prologs attiecas uz lugas sacerēšanas laiku. Taču manā uztverē ir vēl kāds iemesls, kāpēc no prologa režisori parasti ir atteikušies, — tajā ietverta kāda pretruna. Sekojot prologa klasiskajai funkcijai, Rainis pasaka priekšā, par ko būs luga, un pats tās apvāršņus sašaurina. Rainis par traģēdijas vaininieku uzlūko Uldi, kas pats sagāzis to, pēc kā dzinies, — savu laimi. Taču dramaturgs lugu uzrakstīja sarežģītāku nekā sākumā pats pasludināja. Lugā Ulda un Baibas attiecības ir komplikētākas, nekā prologā teikts, abi viņi viens otru veido un ietekmē, abi viens otram vajadzīgi, un Baiba no dzīves aiziet, garīgi nesalauzta. Kā liekas, šo prologā ietverto pretrunu M. Ķimele sapratusi, un izrādē prologa beigu rindas netiek runātas.

Ne gluži veikla ir J. Samauska parādīšanās uz skatuves, bet ar prologu viņš precīzi ievada tai sirsnīgajā, intīmajā atmosfērā, kas raksturīga izrādei. Prologā ietvertās domas labi nāk uz šodienu, tās uzrunā skatītājus un noskaņo mūs izrādes uztverei.

Kā to intervijā pasacījusi M. Ķimele, iestudējuma centrā ir Baiba un Uldis, Gatiņš un Orta. Režisores izceltajā četratnē neietilpst Didzis, kaut arī Rainim viņš bija svarīgs, un sen neesmu redzējis tik interesanti risinātu, tik motivētu un saprotamu Didzi, kā to rāda H. Šēnknehts. Aktieris atklāj šā puīša domāšanas veidu, viņa pasaules uztveri, un izveidojas raksturs ar stingru rīcības loģiku.

Zināmu pārsteigumu un gandarījumu sagādā Gatiņš — N. Ērglis, tēls, kam uz mūsu skatuvēm pēckara gados nav lāgā veicies. Sapratusi, ka Gatiņam lugas idejiskajā celtnē ir nozīmīga vieta, M. Ķimele viņam droši uztic dubultot Baibas idejisko funkciju. Gatiņš nes Raiņa mākslai tik svarīgo garīguma tēmu, Gatiņš ir no «Spēlēju, dancoju» Tota, no «Daugavas» Spēlmanīša cilts. N. Ērglis atmet Gatiņa ārīškā kropluma rādīšanu. Meitu mātes sētā — tai lietišķuma pasaulē Gatiņš ir gluži vienkārši neiederīgs. Prasmīgi un gudri režisore saskatījusi un atklājusi Gatiņa un Baibas attieksmju traģiku: Gatiņš tiecas pēc Baibas, taču viņi abi ir paralēltēli, savā būtībā līdzīgi, viņi lieliski saprot viens otru, bet Baiba alkst sava pretstata, vīrišķā spēka — Ulda. Bīstas viņa un tiecas pēc viņa! Tāda ir Raiņa mākslas īpatnība. Tas varbūt ir pat nežēlīgi, Baiba smagi pārdzīvo, ka nespēj līdz galam iet Gatiņam līdzī,

bet Raiņa ģēnijs vīrieša un sievietes attiecības atkal paceļ plaša vispārinājuma līmenī.

Gatiņam no šīs dzīves jāaiziet, taču režisore pēdējā cēlienā neliek viņam tieši iet bojā, kā tas notika G. Pieša filmā. Izrādē Gatiņš pakļūp, viņš ir pieklāvies zemei, bet ne beigts. (Ne velti lugā ir Ciepas teksts: «Paģībīs jau vien tik būs... Ir jau silts. Nebaidies.») Pretējā gadījumā, kā tas notika filmā, neglābjami tiek degradēts Uldis. Šajā lokā Gatiņš no spēles izstājies, bet arī uz viņu var attiecināt prologa vārdus, arī Gatiņš nonāks citā apvārsnī, kur taps brīvs.

Izrādes centrālā ass ir Baibas un Ulda mīlestība, tas ir viens no skaistākajiem un traģiskākajiem stāstiem par mīlestību pasaules literatūrā, līdz leģendai pacelts un psiholoģiski absolūti precīzs. Rainis smalki izseko, kā dzimst un veidojas jūtas. Pirmā iepazīšanās maltuvē, pirmais liktenīgais skatiens, kad meitene vairās no pārgalvīgā un ieskurbušā puisa, viņu biedē Ulda spēks un reibums, bet daugavieša spēks viņu arī neatvairāmi vilina, jo Baiba intuitīvi jūt, ka Uldim ir vajadzīga, un meitenē līdzās bailēm uzplaiksnījas mātes žēlotājās jūtas. Seko savstarpējs tuvināšanās process, kas gandrīz apraujas ar konfliktu. Uldis grasās ar varu visu ļauzu priekšā meiteni noskūpstīt, meitene lepnī puisī noraida. Liekas, nu ir viss — attiecības sarautas, sekos pilnīga atsvešināšanās, taču notiek otrādi. Rainis ģeniāli atklāj īstu jūtu būtību, notiek tas, kas pirmajā brīdī var likties paradoksāli. Jūtu dialektikas smalkā atklāsmē slēpjas M. Ķimeles iestudētās izrādes spēks.

Negribētu apgalvot, ka A. Vilims no viena gala līdz otram ideāli tiktū galā ar Ulda lomu. Pa brīžam lomas dzīve pārtrūkst, nepietiek iekšējās intensitātes, un aktieris kādam posmam pārslīd patukši pāri, tomēr ir pats galvenais — izaudzināts aktieris, kas var nospēlēt Uldi, es uzsveru — tieši izaudzināts, jo M. Ķimele viņu mērķtiecīgi vedusi pretim Uldim.

A. Vilima Uldis mazāk ir trakulīgais žogu lauzējs, kaut arī aktierī pilnīgi pietiek spara un pārgalvības; drīzāk tas ir vīrietis, kurš alkst savu piepildījumu un tāpēc tiecas pēc Baibas. Uldis atmet savu brāzmainību un izrādē kļūst cilvēcisks un maigs. Baiba aiziet nāvē nesalauzta, viņa vienkārši nespēj dzīvot un būt laimīga, ja viņas laime jāceļ uz daudzu cilvēku nelaimes. Tāda ir Raiņa varoņu neatņemama pārlicība. Šis atgādinājums ļoti vajadzīgs arī mums, cita laikmeta cilvēkiem, kuri reizēm aizmirstam par uzpurēšanās skaistumu. Baiba iemīl Uldi no pirmā brīža, bet visu laiku viņai iet līdzī bažīga šaubu balss: «Vai es to drīkstu?» Gribētos teikt priekšā: «Drīkstil!» Rainim arī tā gribētos sacīt, jo viņš ļoti mīl Baibu, taču pasaka pretējo, nenovēršamo: «Nedrīkstil!»

D. Eversas Baiba — lepna, skaidra meitene, kas iet izslietu galvu, kaut arī viņā pa brīžam pavīd stirnas tramīgums.

D. Eversas turpina to tradīciju, ko Drāmas teātra iestudējumā iesāka D. Kvelde, taču nevajadzētu Baibas tēlu radikāli attālināt no Raiņa ieceres, dramaturgs uzsver Baibā krietnumu, biklumu, sievišķīgo maigumu kā īpašu spēku. Nevajadzētu pazaudēt Baibā šo sievietes brīnišķo spēku, Rainis to sauc par mīlīgumu. Kaisli Uldis atrada Zanē, izsmējību Andā, bet viņš ilgojas pēc kā cita, kā viņam pietrūkst. Pie tam, garīgi palikdama stipra, Baiba tomēr no dzīves aiziet, pārdzīvojumu nasta viņas traušlajiem pleciem izrādās par smagu.

Ir vēl viena centrālā loma «Pūt, vējiņi!» izrādē — Orta, ko tēlo L. Dēvica, tā pati aktrise, kas vēl nesen bija mīlētāja Maija. Ir skatītāji, kuriem Orta L. Dēvicas atveidā liekas par daudz moderna. Jā, Orta ārēji ir pilsētnieciskāka, nekā citkārt vērots, bet viņas tēlā nekas nav modernizēts, Ortā jaušam lielu godīgumu un taisnīgumu, tā ir skaudra sieva, kas nav radusi liekties. No kurienes Baibas lepnums? Varbūt tieši no Ortas mantots?

Mazāk interesantas ir abas mātesmeitas Zane un Anda — pa-reizi ievirzītas, bet bez raksturīgākām iezīmēm. R. Vītiņa Andu tēlo apmēram tajās pašās tradīcijās, kā to darīja A. Liedskalniņa. Tā ir pašapziņīga, ar asu prātu apveltīta meitene, kas situāciju un visu dzīvi izkārtos sev par labu un kļūs par stingru mājas grožu turētāju. A. Liedskalniņa šo līniju realizēja pilnīgāk, un viņas dotā Andas interpretācija savam laikam likās neparastāka. R. Vītiņas Andā šādas jaunatklāsmes nav.

Nav īsti paveicies Zanei. B. Valantei neizdodas atklāt šīs jūtu pilnās meitenes traģiku. Tā nav Zanes vaina, ka viņa iemīlējusi daugavieti, atplaukusi viņam, tā nav Zanes vaina, ka Uldis no viņas, visa devējas, novēršas un tiecas pēc tās, kura bēg un vairās. Rainis Zanes lomu uzrakstījis bagāti, dramatiski piesātināti, Baibā viņš parādījis sievietes spēku, Zanē — vājumu. Zane gatava zemoties un ar varu ņemt mīlestību, bet tas nav iespējams. Tomēr Rainis Zani nenievā un nenosoda.

I. Kalējas Māte — stingra, varena, bet ne īpaši ļauna. L. Ērikas Māte bija negantāka. I. Kalēja uzliesmo tad, kad jūt aizskartu savas dzimtas godu.

Labi saprotama S. Putniņas Ciepa. Aktrise Ciepu nekariķē, tāds pats meitietis vien ir, tāpat gribas savas laimes, un to viņa cenšas panākt, pielienot un patenkojot Mātei. Tāda sīka pele!

Divus iestudējuma komponentus nevaru pieņemt. Vispirms I. Kalniņa mūziku šajā izrādē. Mūzika pati par sevi ir lieliska, tā kļuvusi klasiska, taču radīta citam mākslas darbam — filmai, un nevar to mehāniski pielikt klāt gluži citas psihiskas struktūras

un stilistikas darbam — M. Ķimeles iestudētajai izrādei. Abi darbi rīvējas savā starpā. Šī neveiksme ir pamācoša un faktiski runā par labu I. Kalniņa mūzikai, kas ideāli saplūda ar citu mākslas darbu — G. Pieša radīto filmu.

Otrs izrādes apstrīdams komponents ir A. Freiberga dekorācijas. A. Freibergs ir izcils, pieredzes bagāts, domājošs scenogrāfs, bet «Pūt, vējiņi!» izrādei viņš radījis neērtu skatuves telpu — pāri tai stiepjas tādi kā aizgaldi, kas līdz pusei aizsedz aktieru augumus; pārvarot grūtības, aktieri rāpjas tiem pāri. Kālab? Kā vienīgo veiksmīgo risinājumu var uzlūkot skatuves izkārtojumu divos plānos. Uldis kā rīta vējš pirmo reizi parādās skatuves augšplānā, un no turienes, no augstākā punkta, Baiba aiziet nāvē. Abu varoņu pacelšana pāri zemes līmenim ir nozīmīga, ārēji neuzbāzīga.

Lasītāji līdz šim tā arī nav sagaidījuši, kad kritiķis noformulēs M. Ķimeles iestudētās izrādes koncepciju. Vienā teikumā pasakāmas koncepcijas šai izrādei nav. Režisore M. Ķimele tiecas uzrādīt dzīlus Raiņa dramaturģijas un cilvēcisko attieksmju pamatus.

1985

## «Uguns un nakts»

### A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī

Nav pasaules dramaturģijā sarežģītāka darba par Raiņa «Uguni un nakti», tam līdzās var stāties vienīgi J. V. Gētes «Fausts»; V. Šekspīra «Hamlets» uz skatuves ir vieglāk atrisināms. «Uguni un nakti» apvienoti dažādi slāņi: revolucionārais, patriotiskais, mītiskais, vēsturiskais, filozofiskais, kosmiskais, simboliskais, cilvēciskais, te sastopas debesis un elle, te attīstība iet cauri nāves lokam, te Spīdola valda pār visiem zemes, zemzemes un debesu spēkiem. Un atrast šai varenajai dramatiskajai simfonijai adekvātu skatuviskā darbības izpausmes veidu ir viens no visgrūtākajiem uzdevumiem, kāds teātrī jebkad ir domājams.

Tomēr šis uzdevums vēstures gaitā divas reizes ir spīdoši atrisināts. Pirmo reizi tas notika 1911. gadā Jaunajā Rīgas teātrī; mūsu skatuves māksla tad vēl bija jauneklības gados, bet režija — bērnu autiņos. Jaunie cilvēki, kuri toreiz iestudējumu radīja, bija enerģijas pārpilni, un līdz ar «Uguni un nakti» tapa režijas māksla un scenogrāfija mūsdienu izpratnē, piedzima mākslas sintēze, ra-



dās brīnums, kas pieredzēja tolaik nepiedzīvotu izrāžu skaītu. Brīnuma atslēga slēpās nevis izrādes krāšņumā, bet tās saturā ar asociāciju konkrētību. Aiz muguras bija 1905. gads, bija drausmīgi smagais reakcijas posms, un tieši tad Rainis rakstīja prologa vārdus: «Nepabeigtas senās cīņas, / Uzvara nau gūta.» Un 1911. gada sākumā «Uguni un nakti» skatītāji uztvēra kā aktuālu cīņas dziesmu, jā, senajai dziesmai tad bija pavisam jaunas skaņas, tā bija liesma, tā bija uguns. Pat neveiklus inscenējuma paņēmienus skatītāji toreiz uztvēra ar gavilēm, jo tajos ietulkoja konkrētu saturu. Viens piemērs. Laimdota Lāčplēsim Burtnieku pilī saka: «Še tumsas patvaldnieku sastapsi.» Tagad šie vārdi paslīd ausīm garām pat nepamanīti, bet tajos tālajos laikos visi ķeizariskie ziņojumi sākās ar formulu: «Mēs (sekoja cara vārds), visas Krievijas Ķeizars un Patvaldnieks, Polijas ķēniņš...» utt. Tā Raiņa teksts radīja pavisam konkrētu asociāciju, un, kad Lāčplēsis Burtnieku pilī ar koka zobenu daudzīja butaforisku pūķi, kas uz galvas turēja kroni, zālē atskanēja gaviļes.

Otra reize, kad pats laikmets sekmēja senās dziesmas atdzīvošanos, bija 1947. gadā. Toreiz Dailes teātrī bija E. Smiļģis un F. Ertneris, bija O. Skulme, L. Bērziņa un A. Filipsons, tomēr talkā nāca pats laiks. Bija beidzies Otrais pasaules karš, zeme modās no rūgto pārdzīvojumu smaguma, un Melnais bruņinieks tad bez kādām šaubām simbolizēja iebrucēju vācieti. Visi toreiz bijām kā izslāpuši pēc varenās valdošās dailes, un Spīdolas sauciens «Mainies uz augšu!» vēl ilgi sabangoja dvēseli. Tas ir manas paauzdes spilgtākais jaunības gadu pārdzīvojums teātrī.

Šis garais ievads man bija nepieciešams, lai pasacītu, ka tagad («Uguns un nakts» pirmizrāde notika 1985. gada 28. decembrī) pati laikmeta situācija režisoram roku pretī nesniedz un neko priekšā nesaka, viss jāizdomā un jāizlemj pašam. Nepavisam nav viegli atrast pamatakcentus, «Uguni un nakti» inscenējot. Un pie labākās gribas šādu pamatakcentus, uzveduma galveno idejisko un sabiedrisko centrējumu es nesaskatu. Varētu te izklāstīt savu priekšstatu par to, kur būtu meklējamas un rodamas «Uguns un nakts» saskarsmes līnijās ar mūsdienām, taču tā tad būtu kritiķa, nevis režisora koncepcija. Šoreiz nepavisam nedomāju, ka Raiņa drāma būtu jāatklāj kaut kā īpaši oriģināli, detaļās režisora meklējumu un arī atradumu ir ne mazums, bet manā uztverē pietrūkst paša galvenā: grūti dot atbildi, par ko ir izrāde, par ko cīnās Lāčplēsis, ko grib Spīdola. Programmā teātris nez kāpēc «Uguni un nakti» sauc par «senu dziesmu». Taču A. Jaunušans konsekvēnti izrādē atsacījies no jebkāda vēsturiskuma, vismaz ārējās izpausmēs pretendējot uz dziesmas mūsdienīgumu, bet īsti tas atrasts nav.

Taču «Uguns un nakts» prasīt prasās pēc režisora stingra un noteikta lasījuma, tādu pienākumu uzliek šīs drāmas specifika; Raiņa «Induli un Āriju» vai «Jāzepu un viņa brāļus» var arī pieņemt bez režijas iezīmētas koncepcijas, jo šie darbi runā it kā paši par sevi. «Uguns un nakts» ir citas struktūras darbs, kas prasa, lai skatītājiem dotu asociatīvas domāšanas mērķtiecīgu ievirzi. «Uguns un nakts» ir daudz abstraktāka par abām tikko minētajām traģēdijām un tajā pašā laikā daudz tiešāk saistīta ar pavisam konkrētu laikmetu — 1905. gada revolūcijas priekšnojausmu atmosfēru. Tieši tāpēc, «Uguni un nakti» iestudējot, ir nepieciešama atslēga, kas ļautu šo darbu pieslēgt mūsdienu cilvēka domu pasaulei, vai arī luga jārāda kā tiešām sena dziesma par seniem vēstures laikiem. Rainis gan diktē priekšā citu formulu: viņa «Uguns un nakts» runā par tāliem aizlaikiem, pieslēdzas laikmeta konkrētajam pulsam — 1905. gadam — un ietiecas tālā nākotnē, kad «sāksies skaistā cīņa bez asinīm Spīdolas valstībā». Ko mūsdienu paaudzei pasacīt ar «Uguni un nakti» — tāds ir pamatjautājums.

Man pret «Uguns un nakts» jaunuzvedumu ir iebildumi un tajā pašā laikā visaugstākā cieņa pret režisora A. Jaunušana veikumu. Tas ir ar vislielāko atbildības izjūtu darīts darbs, pilnībā respektējot katru Raiņa domu. Ja jārūnā par režisora jaunienesumu «Uguns un nakts» atklāsmē, tad šoreiz tas rodams attieksmē pret Raiņa tekstu. Tik rūpīgu, pārdomātu ikkatras Raiņa rindas izlasījumu sen nebiju dzirdējis, it īpaši, kad to dara A. Kairiša vai I. Burāns. Kad runā A. Kairiša, teksta atdeve ir maksimāla. Taču, liekot akcentu uz katru atsevišķu rindu, nereti pazūd monologa vai dialoga kopējā mērķtiecība. Kurp tiecas doma? Kāds tai ir virsuzdevums? Un izrāde lūst tādās kā nelielās salīnās.

Neglābjamu ļaunumu tai nodara D. Apsīša mūzika. Patstāvīgā koncertā mūzika varētu pat iemantot mūzikas kritiķu pozitīvu novērtējumu, taču jāņem vērā, ka dramatiskā teātrī mūzika nav pašmērķis, tā kalpo dramatiskās spriedzes un emocionalitātes kāpinājumam vai domas precīzākai izpausmei. «Uguns un nakts» izrādē notiek citādi: rit dialogs, aktieri sasniedz zināmu emocionālu kāpinājumu, tad seko mūzikas gabals sliktā ierakstā, kora dziesma, no kuras nevar saprast gandrīz nevienu vārda un kuras emocionālais piesātinājums ir zemāks, nekā tas bija sasniegts dialogā. Izrādē ienāk tukša, pagara pauze, aktieri klusē un pēc tam atsāk celt emocionālo celtni, līdz nākamais mūzikas iestarpinājums vai kora dziesma to saplacina atkal. Kopējais plūdums un vienotā mākslas elpa pārtrūkst. Mūsdienu teātrī nevar radīt mūziku atrauti no izrādes emocionālās atmosfēras. Pirmajā cēlienā raganu meitenes, piemēram, runā par «karstām kaislībām», pēc viņu bakhānāles Lāčplēsis Spīdolai sauc: «Žēlo, žēlo!» Bet mūzikā ir rem-

dena mērenība un uz skatuves — laiska pagrozīšanās. Diemžēl neveiksmīgas ir arī J. Kaprāja iestudētās dejas.

Un otra ar mūziku saistīta piebilde: uz skatuves sevi izsmēlušas fonogrammas, uz kuru fona aktieri imitē dziedāšanu. Cilvēkam dots brīnišķs iedarbes līdzeklis — balss, un ir slikti, ja izrādē to aizstāj tehnika. Pie tam brīžam aktieriem nav pat skaidrs — vai viņiem jādzied līdzī vai tikai jāmarkē dziedāšana. Kad dažos gadījumos aktieri uz skatuves patiesi, pilnām balsīm dzied, kad puisī uzsāk «Vīns lai puto, pāri līst», izrādē iešalko dzīvība.

Slikts palīgs inscenētājam A. Jaunušānam šoreiz bijis arī G. Zemgals. Un atkal nevar sacīt, ka tas būtu paviršs vai sasteigts darbs, te viss ir izdomāts un pārdomāts, un pāris ainām dekoratīvā uzbūve izrādās arī noderīga. Vispirms tas notiek izrādes prologā, kad tikko apjaušamas ir dekorāciju kontūras un «baltos miglas svārkos» pavīd senie varoņtēli. Teicami visā izrādē darbojas J. Grinberga gaismas un brīžam pat lāzera radīti efekti. Skatuves konstrukcija labi noder arī Nāves salas ainā, kad, prasmīgi to izgaismojot, rodas mazliet nenoteikts darbības vides iespaids. Ne-laime tā, ka šī dekorācija var kalpot tikai miglainā puskrēslā, gaismā tā kļūst neizteiksmīga un butaforiska, nedod priekšstatu par Burtnieku vai Lielvārdes pili. Tumsa uz skatuves ir, nakts papildam, gaismas gan maz, bet Rainis lugu uzrakstījis par premetiem: par gaismu un tumsu, dzīvību un nāvi, mainīgo daili un sastingumu. Dekorācijā ir tikai sastingums, statika, vienveidība. Skatuve ir pieblīvēta smagnējām izbūvēm, galveno lomu tēlotāji, īpaši Spīdola, pa reizei var uz tām pakāpties, bet citādi dekorācija kļūst traucējoša, tā aizņem skatuves centru, aktieriem nav lāgā kur palikt, un viņi spiesti darboties proscēnijā. Šis atkal ir gadījums, kad scenogrāfi kapitulē saskarsmē ar Raiņa dramaturģiju.

Neveiksmīgi «Uguns un nakts» iestudējumā ir masu skati, tie ir statiski, nedzīvi, inerti un ievirzes ziņā neskaidri. Bieži masu skati veic tādu kā ornamenta funkciju; tā, piemēram, notiek Burtnieku pils augšāmcelšanās ainā, kad skatuvi piepilda kaut kādi neizprotami ģērbti cilvēki, kas neziņā pastāv vai pasēž; skatuves centrā daži pāri grozās it kā dejā, un tad atkal visi aiziet. Kālab skatuve jāpiepilda ar cilvēkiem, ja tie nedod nekādu iespaidu?

Un tagad atgriezīsimies pie domas par A. Jaunušāna jaunienesumu «Uguns un nakts» interpretācijā. Kā nenoliedzamu vērtību minēju Raiņa teksta perfektu atklāsmi. Domāju, ka A. Jaunušāns būtu sasniedzis pat lielāku iespaidu, ja darbotos tikai galvenie varoņi uz kailas skatuves un ja iespaidu netraucētu kļūmīgais inscenējums.

A. Jaunušāns Raiņa kosmiskos varoņus centies tuvināt reālu cilvēku izjūtu pasaulei. Režisora pieeja ir pamatota, jo diezgan

briesmīgi ir pakļauties lugas vilinājumam un aizklist pacilātas deklamācijas gūstā. Te jāatceras lugas specifika: lugas tēli ir simboli un dzīvi cilvēki reizē, dramaturgs pats stingri turējās pie principa, ka «pats simbols atkal tikai caur cilvēku attēlojams. Simbols ir organisms un dzīvs, alegorija ir mehānisms un nedzīvs.» Savienot cilvēku ar simbolu, tēlojot cilvēku, panākt simbolisku vispārinājumu, dot sintēzi — tas ir uzdevums, ko realizēt ir ārkārtīgi grūti. A. Jaunušans pareizi centies atklāt simbolus ar cilvēcisku attieksmju starpniecību, taču bieži vien nav atrasta vajadzīgā līdzsvara attiecība: proti, cilvēks gan runā un darbojas, bet simbols klusē. Un tad ir slikti, jo Raiņa varoņus savukārt nedrīkst uztvert tikai kā cilvēkus, kas nenes simbola slodzi. Viskrasāk šī nelaime parādās tad, kad uz skatuves ir M. Feldmane Spīdolas lomā. Lepna, dusmīga, pavēloša un, piedodiet par izteicienu, neganti lielīga meitene. Gražojas, kaprīzējas un lielās! Diemžēl tāds iespaids par viņu rodas Raiņa «Uguns un nakts» trīs pirmajos cēlieņos (Drāmas teātris lugu spēlē ar diviem starpbrīžiem trīs cēlieņos, Rainim to ir pieci). Bet tāda sajūta nedrīkstētu būt! Rainis Spīdolai tiešām dod visstiprākos un pārdrošākos vārdus. Ar ko gan viņa sevi salīdzina: ar sauli, ar vētru, ar valdošo daili, viņa ir visas dzīvības degošā dvēsele! Taisnības labad jāteic, ka arī M. Feldmane paveikusi lielu darbu, citai lomai ar to pietiktu, Spīdolai ir par maz. Un tas patiešām ir pārcilvēciski grūti — radīt priekšstatu par valdošo, vareno, mainīgo Spēku!

Krietni labāka par M. Feldmani Spīdolas lomā ir A. Kairiša. Pirmajās izrādēs arī viņu traucēja režisora dotā ievirze tēlu piezemēt. Jā, Spīdola iemīl Lāčplēsi kā reāla sievieti. Mīlot viņa spēj mainīties uz augšu, un šī ir viena no visspēcīgākajām domām, ko A. Jaunušans ar izrādi un A. Kairišas starpniecību pasaka, tas ir mīlestības brīnuma slavinājums. Spīdola mīlama cilvēka labā spēj atteikties no sevis, no savas patmīlības, pat no varas, lai tikai palīdzētu Lāčplēsim, un uzpurēdamās viņa iemanto mirdzumu. Ceturtā cēliena beigās A. Kairišas Spīdolas kļūst cilvēciski žēl, jo te jau skan ģēnija traģēdija — pat tuvākie līdzcīvēki viņu nesaprot. Lai spētu Lāčplēsim palīdzēt, Spīdolai ir jāpiezemējas.

Pieņemot A. Kairišas Spīdolas īpašo cilvēciskumu, tomēr arī no viņas gribas prasīt nezaudēt simbola jēgu. Un pirmajos cēlieņos Spīdola nepavisam nav jāparāda sīkāka, nekā to Rainis iecerējis. Spīdola var iekvēloties naidā pret Lāčplēsi, bet tajā pašā laikā viņa varoni mīl, Spīdola atgrūž Lāčplēsi un dara tam it kā pāri, taču reizē dziedē un virza pa aktivitātes ceļu. Viņa ir egoisma pilna, bet visu laiku gudra un skaista, un varena, skaistāka par visu, kas virs zemes un zem zemes. Šo Spīdolu, šo Spīdolas brīnumu nevajag zaudēt!

Vienkāršošanas tendence skārusi arī Laimdotas tēlu. Gan V. Kvēpa, gan L. Cauka Laimdotā pasvītro rezultātu — viņas aprobežotību, kas raksturota Spīdolas vārdos: «Tā iegrimis sīkā ikdienas laimē.» Ikdienišķība un pašapmierinātība pēdējā cēlienā tiek izcelta biežiem triepieniem, un Laimdota pat atgādina mūsdienu mietpilsoni, svešzemju mantu tīkotāju. Iespējams, vienā mirklī var noderēt šāds saasinājums. Taču Laimdota ir arī mīļa un maiga, viņa ir sieviete sargātāja, arī viņa uzpurējas Lāčplēša labā. Tāpēc Lāčplēsim viņa ir vieglāk saprotama nekā Spīdola, pēc Laimdotas Lāčplēsis tiecas kā pēc visa mīļuma iemiesojuma, un šī tieksme ir tik labi saprotama. Tāpēc lugas pēdējā cēlienā Lāčplēsis atzīst, ka Laimdotai pieder viņa sirds, viss viņa sirds siltums, bet Spīdolai — dvēsele un gars, viņa lieluma alkas, pēc kā, pats to neapzinādamies, viņš tomēr dzinies. Šādu divu sieviešu pretmetu Rainis vēlāk atkārtο vairākās lugās: «Indulī un Ārijā» tā ir Ārija un Vizbulīte, «Jāzēpā» — Asnate un Dina. Tāpēc nevajadzētu pašiem tik bargi nosodīt Laimdotu. «Ne nievāt pasauli, tik viņu saprast.» — tā sāka Jāzeps.

Cilvēciskotā ievirzē redzam Kangaru U. Dumpja un J. Pļaviņa risinājumā. Labi var izsekot U. Dumpja domai un gribai, sekmīgāk par citiem aktieriem U. Dumpis realizē režisora tieksmi Raiņa varoni atklāt cilvēciskā veidolā; viņa Kangars ir pilns īsti šekspīriskas kaislības un aktivitātes. Viņš ir pārliecināts par tumsas varas visspēcīgumu un ļaudis nelokāmi vada uz tumsu. U. Dumpja Kangars ir vērienīgs, viņš nezaudē rainiskās dimensijas, kā tas pa reizei izrādē notiek ar citiem tēlotājiem. Manā skatījumā pietrūkst vienīgi vienas īpašības — Kangara viltus. U. Dumpja tēlojumā Kangars ir atklāts un spēcīgs ienaidnieks. Bet ir citādi cilvēki — viņi krīt ap kaklu, lej asaras, saka labus vārdus, tu notīci viņiem, bet jau rīt viņi tevi nodod. Jo viņiem nekas nav svēts. Tāda ir Kangara dvēsele.

Diskutējams ir Melnā bruņinieka risinājums. Viņš «Uguns un nakts» iestudējumā parādīts kā abstrahēts tumsas simbols. Citus tēlus režisors cenšas cilvēciskot, Melno bruņinieku — abstrahē. Kamēr Melnais bruņinieks nav īsti saredzams, kā tas ir pirmajā cēlienā, viņu ar prātu var uztvert kā tumsas spēku vadoni, jo viņa uzdevums Spīdolai patiesi ir baismīgs. Taču, kad Melnais bruņinieks parādās uz skatuves — īpaši L. Grabovska izskatā —, spēka ilūzija izaist. Tad tikai jāzīlē, ka Melnais bruņinieks ir varens. Te vispār ir viena no «Uguns un nakts» jaunuzveduma nelaimēm: tas pareizi skaidro, pareizi interpretē Raiņa tekstu, bet neliek izjust un pārdzīvot «Uguns un nakts» varenumu.

Grūti ko pasacīt par Lāčplēsi. J. Lisners šajā lomā darbojas, gribas ticēt, pēc labākās sirdsapziņas. Bet par ko šis Lāčplēsis

cīnās? Vai viņa cīņai ir jēga? Vai mums vajag un ir vērts Lāčplēsim līdzī dzīvot? Ko Lāčplēsis simbolizē? Uz šiem jautājumiem izrāde atbildi nedod. J. Lisners uz skatuves ir mūsdienu puisis, labi runā Raiņa tekstu, bet priekšstats par Lāčplēsi kā personību, spēku, varoni nerodas. Kāpēc Spīdola ar viņu tā noņemās? Vai ir vērts?

Kritisku piezīmju grēda aug augumā. Strādāts nopietni, un tik daudz piezīmju! Esmu runājis par scenogrāfiju un mūziku. Par aktieriem un tēlu cilvēciskošanu. Bet pats galvenais — par ko ir izrāde? Jau sākumā minēju, ka uz šo jautājumu atbildi dot nevaru, jo negribu nodarboties ar fantazēšanu. Jaunais meklēts cilvēcisko attieksmju līmenī, bet drāmas filozofiskais un sociālais satvars palicis neatvērts.

Ko iesākt — neiet uz šo izrādi? Neskatīties? Gluži otrādi — iet un skatīties! Ieklausīties Raiņa tekstā, saņemt emocionāli bagātu strāvojumu no A. Kairišas Spīdolas un jaunās skaņas cenzies saklausīt patstāvīgi. Laika vecis lugas beigās (daudz labāk būtu, ja tas notiktu lugas sākumā, kā to paredzējis Rainis, un ja būtu atrasts prologa uzdevums izrādē) atgādina: «Iekš jums ir tā atslēga un — pils!» Mūsos pašos! Ieklausīsimies Raiņa vārdos un domāsim paši!

1986

## «Daugava»

Daugava — mūsu likteņupe, asaru un vaidu, posta un nedienu, dziesmu un prieka redzētāja un dzirdētāja. Staburadze, Lāčplēsis un Spīdola, 1905. gada varoņi, latviešu strēlnieki — viņus visus savā klēpī auklē Daugavmāte. Bet Rainim tā bija viņa upe, bērības upe, tuvu, tuvu iepazīta un apmīļota. Dramatiskajā poēmā «Daugava» Rainis Mazganītim liek sacīt:

Daugavmāte, Daugavmāte!  
Kā Daugavu nemīlēt:  
Tu mīlēji mazu mani,  
Smilšu klēpī auklēdama.

Un vēlreiz nedaudz variēti šīs rindas Rainis atkārtoto bērības epā «Saules gadi».

Pienāca latviešu tautai grūtu pārbaudījumu laiks, kad Daugava pavisam tiešā nozīmē kļuva par likteņa lēmēju: bija Pirmais pasaules karš, vācu militāristi okupēja Kurzemi, simtsimtiem latviešu

zemnieku nācās atstāt mājas un doties bēgļu gaitās, viņi apstājās pie Daugavas, bet ceļš veda tālāk. Okupanti kala plānus par baronu seno teritoriju atkarošanu, kolonistu noņemšanu un Latvijas pārvācošanu. Rainis, Kastaņolā dzīvodams, saņēma trauksmainas ziņas no dzimtenes, vācu laikrakstos lasīja rakstus par vācu karakungu nodomiem, viņa sirds asiņoja, domājot par savu tautu. Kas ar to notiks? Kas notiks ar viņa kurzemniekiem, mīļajiem latgaļiem un vidzemniekiem? Vai tiešām vēstures dzirņu ratos tauta aizies bojā? Tas nedrīkst notikt, to nedrīkst pieļaut! Un Rainis no Kastaņolas dažādiem latviešu izdevumiem sāk sūtīt dzejoļus, kuros izkļiedz savu un savas tautas sāpi. Viena no pirmajām Daugavas likteņdziesmām publicēta 1916. gadā laikrakstā «Dzimtenes Atbalss»:

I mēs negribam mirt!  
Kā šķiedras vistautu katlā ir!  
Tomēr mēs negribam mirt!  
Mēs gribam savu latvju dvēseli!  
Mēs gribam savu latvju mēli!  
Mēs gribam savu latvju zemi!  
Mēs gribam brīvi!

Toreiz Rainim nebija domas ne par dzejoļu ciklu, ne par dramatisku poēmu, svarīgi bija palīdzēt tautai, jo brīdis bija vairāk nekā kritisks:

Posts mūs atkal spiež pie zemes,  
Šoreiz nazi liek pie kakla,  
Šoreiz nāve stāv aiz posta.

Šis brīdis var izrādīties pēdējais, jo barga ir turpat līdzās paustā atziņa —

Un visapkārt nau, kas glābtu...

Apkārt glābiņa nav, to nevar meklēt nekur ārpusē — nedz lielās tautās, nedz valstīs. Glābiņš meklējams pašā tautā, kas taču negrib mirt, kas negrib pa šķiedrai izirt cittautu katlā. Tādā brīdī, pēc Raiņa pārliecības, tautai pats svarīgākais ir apzināties savu kopību. Tauta — tie ir bēgļi, kā tas «Daugavā» teikts, no Rojas, Durbes un Stendes, tie ir ļaudis no Juglas, Ogres un Pērses, tie ir latgalieši no Rēzeknes, katrs atsevišķi viņi pārstāv savu novadu, bet visi kopā — tautu. Un nedienu un posta laikā svarīgāk par visu ir apzināties, ka mūs var glābt kopības un vienotības apziņa; to uzsvēra jau «Zelta zirgā» Tēvs, dēliem teikdams: «Klau tad, vienība tā manta...»

Lai vienotības apziņu koptu, lai tautu saturētu kopā, ir vajadzīga arī organizatoriska tās satversme, un savā nākotnes manifestā, kam Rainis deva vārdu «Daugava», kā vienu no vispirmajām atziņām viņš izvirza tēzi:

Zeme, zeme — kas tā zeme,  
Ko tā mūsu dziesma prasa?  
Zeme tā ir valsts.

Bez tās ir tikai pagasti, ir bārtinieši un juglenieki, ir novadi — vidzemnieki un kurzemnieki, bet visi kopā — valsts. Tā bija pašas dzīves izvirzīta absolūti nepieciešama prasība, domājot par tautas izdzīvošanu. Rainis nāca kā viens no konsekvēntākajiem Latvijas valstiskuma idejas apliecinātājiem.

Raiņa manifesta otrā tēze ietverta īsā vārdā — tas ir garīgums jeb gars; to apstiprināja jau kūru vadonis Indulis, teikdams: «Vieno gars.» «Daugavā» šī tēze izvēsta par dramatiskās poēmas pamatu: tautu nedienā var glābt augsts garīgums un īpašs ētiskums. Sērdieņus, kuri sanākuši likteņupes malā, apvieno dziesma —

Dziesmas tautas nedienā  
Saplūst vienā vaidienā.

Dziesma apvieno Vecmāmiņu, Mazganīti, karavīrus, visus, visus, lielus un mazus. Un bāreņiem palīgā Rainis sūta dzejnieku un muzikantu, «Spēlēju, dancoju» Tota gara radnieku Spēlmani, kam Rainis uztic teikt latviešu tautas lūgšanu:

— Pāri dara tautai sveši ļaudis!  
— Trin asus nažus griezt dzīvas miesas,  
— Plēš pušu dārgu latviešu tautu!

Dramatiskā poēma «Daugava» tapa no dzejnieka iekšējas nepieciešamības izkliegt savu sāpi; darba sākumā bija dzejoļi, atsevišķas drumslas un pavisam neskaidra nojausma par daiļdarbu kopumā. 1916. gada jūlijā Rainis radāmajās domās raksta: «Daugava visus apņē. Daugavu es dodu pretbalvā. Tautu atdodu tautai. Imantu tautai.» Rainis gluži simboliski gribēja atdot tautai tās apziņu un pašas radīto daili — dziesmas — un varoņgaru — Imantu un Lāčplēsi. Krājās dzejoļi, kopā tie vērsās plašumā, un 1917. gadā transformējās pati radāmā darba iecere: «Dziesmu virkne. Ievada dzeja. Apkārt prozas loks. Kas dzied: kareivji, aizgājēji — kurzemnieki, dzejnieki, bāreņi.» Vēl pēc gada Rainis ieceri konkretizē: ««Daugava»: dziesmu virkne. 144 dziesmas, ir jau ap 100 pantu. Sadalīt pa personām!» Vēl pēc gada: «Likt starp pantiem trīs personu apzīmējumus: Vecā, Spēlmans, Balss, cita, tumša, vāja balss.» Un 1919. gada 7. jūlijā Rainis radāmajās domās fiksē ierakstu: «Dramatisks uzvedums. Veids visam: tumsa, gūnskurs, parādības, ausma, saule.» Tas bija dramatiskās poēmas tapšanas pēdējais cēllens, tā iemantoja dramatiska uzveduma formu.

Rainis 1919. gada vasarā «Daugavu» pārrakstīja un mašīnrakstu



nosūtīja izdevējam A. Gulbim, bet, kad darbs iznāca grāmatā, vēstures situācija bija mainījusies un vēlreiz saasinājusies: viņpus Daugavas atkal stāvēja ienaidnieku pūļi, tā bija apmēram piecdesmit tūkstošu lielā baltgvardu avantūrista P. Bermonta-Avalova armija. Kurzeme atkal bija okupēta, atkārtojās tā pati situācija, kāda bija 1916. gada vasarā, kad Rainis aktīvi strādāja pie «Daugavas», un likās, ka dramatisko poēmu dzejnieks uzrakstījis pa karstām notikumu pēdām. «Daugava» iemantoja milzīgu popularitāti, krājumā «Daugavas sargi», ko citē Rainis «Daugavas» 1925. gada izdevuma priekšvārdā, sacīts: «... šo izdevumu izpirka divās nedēļās. Daudziem kara vīriem gan tieši frontē, gan atpūtas brīžos tuvākā aizmugurē varēja redzēt rokās «Daugavu», kur tie smēlās sajūsma.» Un šāda pati sajūsma valdīja 1919. gada 18. novembrī Nacionālajā teātrī, kad tur Birutas Skujenieces režijā uzveda Raiņa «Daugavu».

Dramatiskā poēma «Daugava» ir darbs ar neparastu likteni — tā pieredzējusi viskvēlākos un neviltotākos sajūsmas apliecinājumus, tāpat arī gadiem ilgu noklusēšanu. Šo darbu divdesmitajos trīsdesmitajos gados pa reizei uzveda Latvijas perifērijas teātri, taču lielajos Rīgas teātros kopš 1923. gada, kad to rādīja Nacionālais teātris F. Rodes režijā, dramatiskā poēma netika redzēta. Likās, «Daugavas» laiks pagājis, tā palikusi pagātnē un pieder pagātnei. Bija citi laiki, kad —

Kautrās dzimtenmīlas vietā  
Nekautrīga ārīšķība  
Skaļi gaisu tricināja,  
Šumināja sevi pašu.

Tā Rainis piebilda 1923. gadā rakstītajā «Daugavas» prologā.

Pēc Otrā pasaules kara Latvijā ieilga gari klusuma gadi, kad «Daugava» neatskanēja no skatuves un šo Raiņa dramatisko darbu neatļāva pieminēt; arī no manām grāmatām «Rainis un teātris» (1965) un «Raiņa dramaturģija» (1973) šo nosaukumu nācās izņemt, līdz beidzot 1981. gadā poēmu izdevās nesaīsinātā veidā nodrukāt Raiņa kopotu rakstu akadēmiskā izdevuma 12. sējumā, komentāros gan vēl uzstājoties advokāta lomā, lai novērstu nepamatotas aizdomas pret šo darbu un panāktu tā publicēšanu.

«Daugava» bija publicēta, to katrs varēja izlasīt Raiņa kopotu rakstu sējumā, taču tās īstā augšāmcelšanās nenotika, un teātra darbinieki šim Raiņa izcilajam dramatiskajam darbam pievērsa minimālu uzmanību, līdz pienāca 1988. gada atmodas vasara, ko ievadīja Radošo savienību apvienotais Plēnums un folkloras festivāls «Baltika», notika tas, par ko Rainis runā dramatiskās poēmas «Daugava» prologā:

Tauta pati, pamatšķira  
Dzimteni sev izcīnīja.

Tauta no jauna sāka apzināties sevi, savu vietu zem saules, ko sauc par dzimteni, par Latviju; sāka apzināties reālos draudus, kādi pastāv mūsu tautai, jo, turpinoties neapturamam cittautu ienācēju pieplūdumam, varētu pienākt brīdis, kad latviešu kā tautas vairs nebūs:

Uzlēks nu saule, neradis latvjus —  
Apstāsies iel!  
Uzlēks nu mēness, neradis latvjus —  
Apstāsies tecēt!

Par līdzīgu brīdi bija domājis Rainis, sacerot Spēlmaņa vārdus dramatiskajā poēmā «Daugava». Un šā darba aktualitāti vērīgi bija pamanījis Valmieras teātra režisors V. Maculēvičs, saprazdams, ka «Daugava» nav tikai sena dziesma par izmisuma pilnu laiku Pirmā pasaules kara un Latvijas Republikas dibināšanas laikā. «Daugava» ir mūsu likteņdziesma un runā par pašu svarīgāko, par pašu dārgāko — par tautas izdzīvošanu, un mūsdienās Raiņa atgādinājums par tautas vienotību un patstāvību ir tikpat vajadzīgs kā «Daugavas» pirmuzveduma laikā 1919. gada rudenī. 1988. gada novembris bija visīstākais laiks dramatiskās poēmas iestudējumam, kad atkal varēja teikt Raiņa vārdiem — ««Daugavas» «sērdieņu dziesma» bija nākusi īstā laikā».

V. Maculēvičs jau divas reizes apliecinājis neordināru pieeju Raiņa dramaturģijai: viņa neparastā pieeja drāmai «Spēlēju, dancoju» pārliecināja, traģēdijas «Mīla stiprāka par nāvi» iestudējumam pieņemt nevarēju. Ar «Daugavas» inscenējumu manī pašā norit iekšējs strīds: man izrādes risinājuma un izpaušmju veids nav tuvs, un, ja pavisam tieši būtu jāatbild uz jautājumu, vai man «Daugavas» izrāde patika, es atbildētu noliedzoši. Vienlaikus ar prātu es saprotu, ka šoreiz režisoram ir taisnība, viņam ir pilnīgas tiesības uz patstāvīgu, uz s a v u «Daugavas» lasījumu. Pats svarīgākais un nozīmīgākais noteikti ir tas, ka režisors dziļi izjutis Raiņa dramatiskās poēmas mūsdienīgumu, ka ar Raiņa vārdiem un Raiņa tēliem režisors runā par savu laiku, par šodienas problēmām. Tas ir viens no vissvarīgākajiem Raiņa dramaturģijas pamatu pamata principiem, lai arī Raiņa drāmu darbība allaž notiek pagātnē, viņš rakstīja aktuālus darbus par sava laika vissvarīgākajām problēmām, un tāpēc ir labi, ka dramatiskā poēma «Daugava» rezonansi spēj iemantot tagad — septiņdesmit gadu pēc tās publicēšanas.

Režisora izvēlētā izrādes stilistika jeb valoda ir neparasta, kādu brīdi tā mulsina — Raiņa dramatiskais darbs pārvērsts mūsdienīgā rokooperā, kam mūziku uzrakstījis M. Brauns. Labu, dinamisku

mūziku. Valmieras teātra aktieri gandrīz visu izrādes laiku dzied, dzied pa vienam, dzied pa grupām vai kopā. Man šāds pasnieguma veids liekas paskafš, un ir žēl, ka Spēlmanīša lūgšana irst vārdos un pat zilbēs, kamēr aktieris V. Karpačs izdzied un izloka visas notis. Un tomēr šādam rokoperas variantam ir arī lielas priekšrocības, jāatzīst pat, ka šāds risinājums organiski izaug no paša dramatiskā darba specifikas. «Daugavu» Rainis nosaucis par dziesmu, bet dziesma prasīties prasās pēc dziedāšanas. Tiesa, šis nav vienīgais dramatiskais darbs, ko Rainis dēvē par dziesmu; lugu «Pūt, vējiņi!» dramaturgs nosaucis par tautas dziesmu piecos cēlienos, «Krauklīti» — par panāksnieku dziesmu piecos cēlienos, taču pēc savas struktūras tās ir visīstākās lugas. Ar dramatisko poēmu «Daugava» ir citādi: te nav vai tikpat kā nav individualizētu tēlu tādā nozīmē kā Uldis un Baiba vai Vents un Magone, dramatiskās poēmas tēliem ir daudz lielāka nosacītības un abstrahcijas pakāpe. Te darbojas dažādi fantastiski tēli — Tumsas māte, Vaidu māte un Asaru māte, te no Daugavas dzīlēm iznāk Imanta, Spīdola un Lāčplēsis, bet nereti tekstu runā vienkārši «Balsis», «Pretbalsis», «Baiļu balsis» vai arī «Jauneklis», «Bēglis», «Baskājietis»; dramatiskajā poēmā tikai retu reizi sacērtas dialogs tā parastajā nozīmē, jo Rainis, kā tas iepriekš minēts, bija iecerējis «dziesmu virkni», tātad drīzāk — dzejoļu kopu, kas pamazām iemantoja dramatiska uzveduma apveidu un pēc žanra varētu atbilst izvērstai oratorijai. Dramatiskās poēmas lasījums lomās vai grupās, iespējams, varētu kļūt novatorisks, jo tēlu iekšējā darbība vai to attīstības līnija ir vāri, tik tikko iezīmēta. Opera kā žanrs pieļauj lielāku nosacītības pakāpi, un tieši tas ir īsti piemērots veids dramatiskās poēmas «Daugava» atklāsmei. Dziedājumi apzināti akcentē «Daugavas» vispārināti nosacīto raksturu.

Ir vēl viens apstāklis, kas runā par labu «Daugavas» transformēšanai rokoperā. Ir jāatzīst atklāti — esmu mēģinājis to jau iepriekš šajā grāmatā aprādīt —, īpaši skatītāju jaunā paaudze nav ar Raiņa daiļradi īstos draugos, un iemesls tam ir viņa dzejas trafareta vienvirziena interpretācija, kas jaunajos cilvēkos pret Raini radījusi nepatikas un neuzticības barjeru, bet viņa lugas daudziem palikušas neiepazītas, tāpēc aplegta palikusi Raiņa dramaturģijas varenā un reizē dziļi cilvēciskā pasaule. Taču rok-mūzikai tuvi un pazīstami ritmi un estrādes stili liek viņiem Raiņa tekstos ieklausīties, tā vairs nav tāla un abstrakta sludināšana, Rainis sarunājas ar viņiem viņu pašu ierastajā valodā; un Rainis nepavisam nav tāds pravietis, viņš runā par to, kas notiek ar mūsu tautu pašreiz, ar mums visiem kopā kā lielu vienotu saimi.

V. Maculēviča iestudētā «Daugavas» izrāde iznirst no tumsas un sastinguma, un to iesāk ar stilizētu rituālu skandējumu stili-

zētā Tumsas māte, kam nav meklēta nekāda līdzība ar folkloras stilistiku. Tumsas mātei piebiedrojas Vaidu māte un Asaru māte ar tādu pašu ritmizētu dziedājumu. Tad mazdrusciņ iegaismojas skatuve, un vizuāli pār Daugavu liecas konkrēti vecā dzelzs tilta elementi. Režisors darbojošos tēlus tuvinājis Raiņa dramatiskajā darbā tēlotajam laikmetam. Tāda vizuāli varētu būt tā neviendabīgā ļaužu saujīņa, kas sanākusi vēlā pusnakts stundā kopā Daugavmalā pie Dzelzs tilta: Raiņa tēloto Vecmāmiņu te ieraugām kā pavecu, vienkāršu, pagārā mētelī tērptu sievieti ar putnu būrīti rokās, bet Mazganītis redzams kā slaidis, mazliet izstīdējis puisis. Dramatiskās poēmas iestudējumam režisors noņēmis jebkādu folklorismu, uz ko teksts mudināt mudina.

Drūmā bezcerībā «Daugavas» izrāde beidzas: cits pēc cita krīt vīri un dēli. Daugavmala ietinas tumsā, un pār visu triumfē Tumsas māte. Raiņa «Daugava» beidzas citādi — ar aktīvu uzmundrinājumu:

Ejam!  
Uz priekšu!  
Uz cīņu!

Rainis ticēja baskājiešu karapulkiem, ticēja savai tautai un dzimtenei un par savu pienākumu uzlūkoja stiprināt tautas pašapziņu un cīņas garu. «Daugava» bija uzmundrinājuma dziesma, tautas apvienošanās himna. Tiesa, daudz rezervētāks dzejnieks pats bija 1923. gadā, rakstot «Daugavas» prologu un epilogu un atskatoties tajos uz brīvvalsts pieciem gadiem. Tad dzejnieks pauda domu, ka cīņa nav vis beigusies:

.. jo mošķi nebeidz cīņu,  
Vilki gērbjas avju drēbēs.

Tāču Rainis uzlūkoja prologu un epilogu par mehāniski dramatiskajai poēmai klāt pieliktiem un 1923. gadā rakstīja: ««Daugava» ir darbs, kam bijis vēsturisks uzdevums; viņš šo uzdevumu izpildījis un nu paliek kā dokuments mūsu valsts tapšanas vēsturē. Kā tāds šis darbs nau grozāms ne pašam viņa sacerētājam. [.]

Klāt ir pienācis šinī izdevumā tikai ievads «18. novembris» un izvads «Darba Daugava», kuri arī uz saturu nedara nekādu iespaidu...»<sup>1</sup>

Tālab pareizi vien ir, ka Valmieras teātris rīkojies ar vēsturisko dokumentu — «Daugavas» pirmvariantu, un pats galvenais, ar ko saista Raiņa «Daugavas» izrāde — tā ir katra izrādes dalībnieka maksimāla ieinteresētība. Par šo izrādi grūti pat pasacīt, vai tur aktieri spēlēja labi vai slikti, viņi aizstāvēja savu pārliecību,

<sup>1</sup> Rainis J. Daugava. Sērdieņu dziesma. R., A. Gulbis, 1923, 5. lpp.

savu tiesību dzīvot un saukties par latviešiem, savu tiesību uz  
vietu pie Baltijas jūras.

*Cik ilgi ļaudis min sauli un zemi, —  
Tik ilgi latvji šai zemē dzīvo  
Vienā vietā pie Baltās jūras,  
Šai zemē, savzemē piectūkstoš gadus.*

*Tā ir mūsu zeme. Te mūsu vieta.*

1988

Taču tieši «Daugavas» inscenējums koncentrētā veidā atsedza pretrunu kamolu, ko nācies nosaukt jau vairākkārt. To apliecināja arī Baltijas teātru pavasara skate 1989. gadā, kad Viļņā Latviju pārstāvēja Valmieras teātris ar «Daugavas» iestudējumu, bet panākumi izpalika, vērtētāji šo darbu nepieņēma, un kultūras ministrs Raimonds Pauls intervijā «Literatūrā un Mākslā» (1989. gada 1. jūlijā) mūsu teātra piedalīšanos skatē kvalificēja kā neveiksmīgu. Neņemos uzsākt polemiku ar vērtētājiem, taču skaidri jāapzinās viena patiesība, un tā nerunā mūsu teātra mākslai par labu: gan «Induļa un Ārijas» iestudējumā Dailies teātrī, gan «Ugunī un naktī» Drāmā, gan jo īpaši «Daugavas» iestudējumā triumfēja Raiņa teksts. «Daugavu» 1989. gada novembrī skatoties, likās, ka luga tikko uzrakstīta, skatītāji, Raini un aktierus suminot, cēlās kājās, dziedāja līdzī dziesmu «Daugav' abas malas». Uzrunāja Raiņa teksts, bet ne iestudējums kopumā kā estētiska vērtība, kā tāds skatuves mākslas lielums, kas iedarbotos uz jebkuru teātra apmeklētāju neatkarīgi no teksta zināšanas vai nezināšanas. Te ir mūsu teātra mākslas parāds Rainim — radīt Raiņa lugām adekvātus iestudējumus, lai luga un uzvedums kļūtu par vienotu veselumu.

Pienāca 1990. gads. Rainim — 125. Pavasara pusē krietns pulks zinātnieku, rakstnieku, teātra darbinieku izstaigāja pa Raiņa takām Lugāno, kur notika dzejnieka atcerei veltīta latviešu kopā sanāksana ar referātiem, koncertu, Raiņa dzejas kompozīciju un izstādēm.

Lugāno — tā ir daiļuma valstība, skaistuma šūpulis, kur Rainis pavādīja apmēram piecpadsmit sava mūža gadu. Tur atrodoties, arī mēs varējām apjaust Raiņa dzejas rindas:

*Ak, kā es spētu izciest — un dzīvi nest?  
Kad nebūt' manim daiļums pa laukiem bērts:  
Še lejā puķes, augšā zvaigznes,  
Sievietes skaistums pār visu pāri.*

Tur, Lugāno, Raiņa iztēlē dzima šā skaistuma nesēja — Olīvija, tur Rainis izauklēja domu par aizmigušo princesīti — Saulcerīti,

uz kuras atmodu gaida latviešu tauta. Lugā «Zelta zirgs» princesīte ir uznesta stikla kalnā, kur viņu apsargā septiņi kraukļi. Kalnu gāles un kraukļi bija pavisam reāli tēli, ko Rainis bija vērojis no Brē kalna: «Sēdēju viens un neziņā savā kalnā un sāku jau rakstīt kādu skatu «Jāzepā», kad man pārlaidās pār galvu septiņu kraukļu bars, pieteikdamies savām dziļām, melodiskām balsīm. Piepeši man pazibēja acu priekšā kraukļu skats, Antiņš bija glābts un jāja glāžu kalna virsotnē.» Tā Rainis, atceroties «Zelta zirga» tapšanu, rakstīja 1925. gadā. Un, no Brē kalna raugoties, pavisam tieši varēja izjust tāda stikla kalna stāvo krauju — gluži tāda ir Sansalvatores dienvidaustrumu nogāze, pamēģini tikt augšup pa gandrīz vertikālo šķautni!

Tā bija sagādīšanās, ka drīz pēc mūsu atgriešanās no Šveices ar Saulcerīti, Antiņu, ar dabasspēku simboliem satikāmies Dailes teātrī režisora Arņa Ozola skatuviskajā interpretācijā.

1990. gada pavasaris — maiņu un pārvērtību laiks. Parlaments pasludināja Latvijas neatkarību. Taču reālā neatkarība vēl nebija gūta. Princesīte no stikla kalna it kā nonesta, bet dzīvei vēl neatdota. Kā šādā pavasarī var palīdzēt Rainis? Un vai var palīdzēt? Bet tieši viņa sapnis un ideāls bija neatkarīga, patstāvīga Latvija. Režisori Raini kā atjaunotnes līdzdalībnieku vēl isti nebija izjustuši, jo, kaut arī tuvojās dzejnieka 125. dzimšanas diena, vienīgi Dailes teātra režisors Arnis Ozols meklēja sev domubiedru Rainī. Sākotnējā iecere saistījās ar vairāk nekā pirms piecdesmit gadiem uzrakstīto drāmu «Rīgas ragana», taču šis darbs diemžēl nepieder pie Raiņa dramaturģijas virsotnēm, un tad režisors apstājās pie laikmeta noskaņai visai atbilstošas lugas — saulgriežu pasakas «Zelta zirgs». Mainās laiki un laikmeti, ziemas salu nomaina pavasaris.

Tepat gan jākonstatē paradoksāla patiesība: «Zelta zirgs» ir viena no vispopulārākajām Raiņa lugām, taču šī it kā vienkāršā pasaka sīkstī pretojas skatuves interpretācijai un tās skatuviskā biogrāfija nepavisam nav bez pretrunām. «Zelta zirgs» ir viena no visvairāk izrādītajām Raiņa lugām, tā iestudēta galvaspilsētā un uz dažādu pagastu skatuvēm, bet reti bijuši istu uzvaru brīži. Izcils Raiņa dramaturģijas lietpratējs bija Eduards Smilģis, taču kopš 1940. gada līdz mūža galam pie «Zelta zirga» neatgriezās. Acīmredzot meisters savu sakāmo bija pateicis un jaunas skaņas šai darbā nesaklausīja.

Jāatzīst arī, ka «Zelta zirga» iestudēšana saistīta ar objektīvām grūtībām, jo Rainis tajā sakausējis trīs grūti savienojamus slāņus. «Zelta zirgs» kā bērnu luga. Tāds bija šā darba tapšanas pamatnosacījums tajā tālajā 1909. gadā, kad Rainis saņēma uzaicinājumu

sarakstīt uz Ziemassvētkiem izrādāmu bērnu lugu. Darba procesā radāmais darbs pārvērtās par filozofisku simbolu drāmu. Lugas iestudēšanu apgrūtinā vēl trešais — sadzīvisko norišu — slānis; tā risināts «Zelta zirga» sākums un plašais skats stikla kalna pakājē. Lasot lugu, šo stilistisko atšķirību sapludinājums nerada ne vismazākās grūtības. Citādi tas ir teātrī: kā šos visai dažādos pavedienus apkopot veselumā — iestudējumā? Kuru no tiem izcelt par galveno, vadošo? Un kā likt ieskanēties dramatiskā darba asociāciju plūsmā? Uz šiem jautājumiem režisoram A. Ozolam nācās atbildēt vispirms. Un vairākas viņa piedāvātās atbildes ir pārlicinošas. Režisora aktīvā jāieskaita priekšrocība, ko dod vien jaunība: viņu nesaista iepriekšēju iespaidu valgi un uz sen pazīstamu lugu režisors spēj paraudzīties patstāvīgi.

A. Ozols atlicis malā bērnu lugu, radikāli īsinājis Vēja mātes un Sniega mātes skatus un izšķīries par filozofisku drāmu, šim galvenajam mērķim pakļaudams visus iestudējuma komponentus. I. Gailāna piedāvātais scēniskais risinājums — maksimāli vienkāršs, bez ārēja krāšņuma vai bērniem domātas teiksmainības. Skatuves iekārtojuma pamatā stingra simetrija, tāpat izkārtotas arī mizanscēnas un pretspēku pārstāvji. Iespaidīga ir A. Maskata mūzika — paskarba, reizēm pat trokšņiem pieskandināta.

Antiņš Dailes teātra iestudējumā nav biklais pusauga zēniņš, tādu to pirms gadiem redzējām Jaunatnes teātrī. Dailes teātra Antiņš nav arī varonis cīnītājs, par kādu viņu gribēja pārvērst režisore Vera Baļuna 1948. gadā Drāmas teātrī. Dailes Antiņš ir garīgi bagāta personība, filozofs, domātājs, altruists un ētisko vērtību iemiesotājs. Skatoties «Zelta zirgu» Dailes teātrī, pirmo reizi tik skaudri apjautu šā darba ciešo radniecību ar traģēdiju «Jāzeps un viņa brāļi». Ne velti abu lugu aizmetņi tapuši vienlaikus un pamīšus, arī pretspēku iekārtojums abās ir līdzīgs: centrā garīguma pārstāvis Antiņš un Jāzeps, viņiem pretī — alkatīgs, tumsonīgs, truls spēks, pie kam ne no ārienes, ne pāri trejdeviņām zemēm nācis vai sūtīts, bet turpat pašu mājās, pašu ģimenē audzis. Tie ir Jāzepsa brāļi un Antiņa brāļi, kuriem jaunākais brālis liekas smeļams un nīstams tik par to vien, ka viņš uzdrīkstas citādi domāt. Dailes teātra izrādē Bierns — U. Vazdiks un Lipsts — L. Krivāns necenšas skatītājus smēdināt, tas ir baigs un nomācošs, pārlicē mantas kārē ieslīcis spēks. Brāļi vairākkārt grupējas katrs savā skatuves malā. Tā ir briesmīga ģimene, kurā cits citu uzmana un noraugās naidpilnām acīm.

Neierasti šajā pasaulē ienāk Melnā māte — A. Kantāne, jauna, skaista, lokana, gudra. Viņa kalpavīra istabā ierodas ar iznīcības elpu un tiešā nozīmē izdzēs Tēva dzīvības sveci. Dzīvās uguns nopūšana, Tēvam aizejot, rada vizuāli iespaidīgu efektu. Pirms tam

viņš paguvis pasacīt vienkāršus, sirdī ieslēdzamus vārdus, kas bija svarīgi lugas uzrakstīšanas brīdī un īpaši nozīmīgi šķita 1990. gada pavasarī:

Klau tad: vienība tā manta.  
Tā ir paglabāta sirdī;  
Jo kurš vājāks ir un vārgāks,  
Jo tam vienība ir dārga.  
Visi, kam nav citas mantas,  
Esat viens! un būsāt stipri.

Bierns tūdaļ piebilst: «Labi, zinām.» Liekas, ka zinām, līdzīgi Biernam pat saērcināties, pamācību dzirdot, bet dzīvē šo kristālskaidro patiesību — «Esat viens!» — ignorējam.

Mazāk spēka, gudrības un mākslinieciskas pievilcības ir Baltajam tēvam, ko tēlo H. Liepiņš, aktieris, kura mūžs ritējis kopā ar Raiņa varoņiem — Uģi, Induli, Totu, Vanadznieku, Kangaru, Mintautu, un nu līdz Baltajam tēvam. Leģenda! H. Liepiņš respektējis atziņu par Balto tēvu kā tūkstošveidi un tālab kalpavīra istabā un dialogā ar Antiņu mežā rāda viņu kā prātu izkūkojušu, sagrabējušu veci. Vēlāk gan viņš izslejas un uzliek galvā gaišu, cēlu parūku, tomēr garīga spēka simbolu aktierim radīt neizdodas.

Raiņa dramaturģijā būtiski svarīgs ir varoņa tapšanas un izaugsmes process. «Ugunī un naktī» darbojas ar pārdabisku spēku apveltīts varonis Lāčplēsis, «Zelta zirgā» rakstnieks gribējis atgādināt, ka nepavisam nav jāgaida šādi ārkārtēji varoņi, varonības dīgsti jārod un jāaudzē pašos, arī vissīkākajam zēniņam ir iespējas kļūt par varoni, ja vien bijusi aktīva griba par tādu tapt. «Zelta zirgā» ievērojamu vietu aizņem Antiņa gribas un uzņēmības kaldināšana. J. Paukštello skatījumā Antiņš ir apcerīgs filozofs, bet par maz viņā ir aktīvas darītgrības. Lai uzkāptu stikla kalnā un nonestu princesīti — brīvību ļaudīm, vajadzīga stingra griba un pārliecība. Antiņš gan sapņo par Saulcerīti, bet gatavs meža vidū paglēvi laisties snaudā, samierinādamies ar domu, ka princesīti nekad neredzēs. Antiņa urdītāji un mudinātāji ir mežā noklīdušie bērni, vēl nabadzīgāki, vēl noskrandušāki par Antiņu, nosalušām rokām un degumiem, bet tieši viņi snauduļojošo zēnu izslien stāvus un liek kļūt aktīvam.

Varoņa koncepcijas ziņā «Zelta zirgs» ir viens no savdabīgākajiem Raiņa darbiem, kas organiski iekļaujas viņa uzskatu sistēmā. Raiņa lugu varoņi spējīgi veikt ārkārtīgi svarīgus uzdevumus, bet viņus bieži vien vada un virza kāds ārējs spēks. Lāčplēsim mērķa un uzdevuma devēji ir Lielvārdis, Laimdota, Laikavecis, Spīdola, un Lāčplēsis pats apzinās savu nespēju orientēties sarežģītās gaitas likločos. Totu vada un viņam palīdz Aklais, Klihbais un Ragana. Līdzīgi ir ar Antiņu: pirmais ceļa virziena norādī-



tājs ir Tēvs, bet tad ik izaugsmes posmā viņa gribu rūda un uzdevumu precizē Baltais tēvs. Antiņa spēks ir viņa sirdsskaidrība un altruisms, bet nespēks — nepietiekama mērķtiecība un gribas trūkums aktīvi darboties mērķa sasniegšanai. Dailes teātra Antiņš pratis atrast vidusceļu, izvairīdamies no pārlieka nevarīguma un raudulīguma.

Lugas skatuvisko risinājumu allaž apgrūtinājis trešais cēliens, jo tajā ir daudz sadzīviskuma elementu; stikla kalna pakājē sanākuši dažādi ļaudis, varam iepazīties ar viņu uzskatiem, centieniem un izdarībām. Tāpat kā Jaunatnes teātra uzvedumā, arī dailinieki pieņem, ka stikla kalns atrodas kaut kur skatītāju zāles virzienā, un ļaužu sarunas tiek vērstas frontāli zālē. Aktieru grupas organizēšanā vizuāli visai izdevīga ir virve, kas atdala dažādās ļaužu grupas.

Stikla kalna pakājes ainā Dailes teātra risinājumā saklausu arī kādu rūgtu niansi. Lugā izvirzīts pieņēmums, ka Saulcerīte nepieciešama visiem ļaudīm, viņas dēļ Antiņš veic visgrūtāko uzdevumu — uzjāj stikla kalnā; bet uz skatuves šai ainā redzam sīkmaņus, skaugus, ierāvējus — baru. Vai tādiem maz vajadzīga brīvība? Vai vērts viņu dēļ nest upuri?

Radikāli A. Ozols izrīkojies ar lugas ceturto cēlienu, gandrīz tā lielāko daļu svītrodams. Te ir ieguvumi un — zaudējumi. Jāteic atklāti, ka reti kad izdevies skatuvjiski iespaidīgi atrisināt kraukļu skatu — melnie putni parasti iznāk butaforiski un viņu kārkšķināšana skatītājos izsauc smieklus, pie kam teātrī viņi ķerc kā kovārņi, bet Rainis runā par kraukļu melodiskām balsīm. Lugu rakstot, Rainis par šo tēlu skatuvisko atveidu nedomāja. Savukārt jēdzieniski kraukļu simbols Rainim bija visai svarīgs, jo Saulcerīti savā varā tur negants, ļauns spēks, pat vesela Melnās mātes varai pakļauta armija. Dailes teātra uzvedumā, padzenot kraukļus, Melnās mātes varas un baigā, draudīgā spēka iespaids mazinājies, Melnā māte palikusi viena bez savu uzticamo aģentu bara, un nav pat skaidrs, kas Saulcerīti septiņus gadus turējis gūstā.

Pastiepts un ne īpaši interesants ir izrādes pēdējais cēliens, kad šķiet — režisora domai pietrūcis spārnu. Liekas, pirmo reizi «Zelta zirga» skatuves gaitās teātris dod norādījumu par Bagātā prinča etnisko piederību, ietērpdam viņu slāviskā tērpā un par pavaidoņiem norikodams brašus pušus ar austrumnieku cepurēm galvās. Pretenzijas uz tik tiešu simboliku nav īpaši augsti vērtējamas, taču nevar noliegt, ka jau kopš «Uguns un nakts» pirmiestudējuma laikiem šāds paņēmieni ir lietots: jau vairākkārt esmu pieminējis kronī kā cara varas simbolu uz pūķa galvas «Uguns un nakts» iestudējumā Jaunajā Rīgas teātrī. Piedevām jāatzīst, ka Rainis «Zelta zirgā» iezīmējis divus varenus spēkus, kas tikojuši

pēc Saulcerītes: tie ir melnie kraukļi, ar ko Rainis simbolizēja septiņus vācu kolonizatoru verdzībā pavadītus gadsimtus, bet ir vēl kāds cits varens spēks, ko pārstāv Bagātais princis. Vidū starp šīm abām varām — Saulcerīte, stinga dvēselīte! No nebrīves izpestīta, bet patstāvīgai dzīvei nespējīga. Turklāt nelaime vēl tā, ka princesītei nav stingrāka balstītāja: tēvs vēl meitai labu, bet palīdzēt neprot un mīļā miera labad gatavs Saulcerīti izprecināt Bagātajam princim; savukārt princesītes glābējs Antiņš pats ir balstāms un Saulcerīti nosargāt neprot un nespēj. Rainis, lugu rakstot, gluži pravietiski paredzējis nākotni un izteicis brīdinājumu savai tautai: par maz ir brīvību izcīnīt, tā jāprot nosargāt. Un dramaturgs prognozēja dažādus preņķus tautas ceļā uz brīvību: tās ir pašu tautasbrāļu ķildas un egoisms un lielu ārēju spēku vara, ar ko nāksies rēķināties. Dailes teātrī «Zelta zirgs» beidzas bez tautas gavilēm, drīzāk ar drūmu brīdinājumu: vēl darbs darāms, vēl brīvība sargājama.

«Zelta zirgs» Dailes teātrī ir pareizi un loģiski izlasīts intelektuāls iestudējums, kurā jūtama režisora patstāvīga doma, tikai pietrūkst īsta mākslinieciska pacēluma. Šī ir ar prātu skatāma, ne emocionāli aktīvi pārdzīvojama izrāde.

Šo grāmatu, kas satur atskatu pagātnē, beidzu ar lielu jautājuma zīmi: kāda būs rītdiena? Kāda būs Raiņa drāmu interpretācija rīt? Pēdējās desmitgadēs Raiņa lugas izgājušas varoņu psiholoģijas atklāsmes loku, nu esam pienākuši pie slietņņa, kad Raiņa lugas varētu uzsākt gluži citādu dzīvi. Kādai tai būt? Kā Raiņa lugas skanēs nākotnē? Jautājuma zīme! Taču Raiņa darbi noteikti vajadzīgi — teātrim, tautai, mums visiem.

---

## Raina lugu iestudējumu hronika. 1965—1990

---

**Zelta zirgs** — 1965. gada 7. februārī Operas un baleta teātrī. Komponists A. Žilinskis. Diriģenti — R. Glāzups un J. Lindbergs, režisors inscenētājs K. Liepa, scenogrāfe B. Goģe, baletmeistare H. Tangijeva-Birzniece. Antiņš — J. Zābers un M. Fišers, vēlāk J. Sproģis, Bierns — M. Andermanis, Lipsts — A. Frinbergs, Baltais tēvs — P. Grāvelis, Melnā māte — A. Tauriņa, Saulcerīte — V. Davidone un A. Klinka, Tēvs — A. Daškovs, Melnais princis — A. Frinbergs un M. Fišers, Karalis — A. Lēpe.

**Indulis un Ārija** — 1965. gada 27. februārī Jaunatnes teātrī. Režisors O. Krēsliņš, dekorators D. Rožlapa, komponists E. Goldšteins. Indulis — H. Liepiņš un G. Stūris, Ārija — A. Gulbe un Z. Rūtiņa. Uģis — I. Skrastiņš un J. Vitolīņš, Vizbulīte — M. Vilka, T. Soboļeva un A. Krūmiņa, Pudiķis — J. Grantiņš un T. Macijevskis, Mintauts — T. Āboliņš un J. Grantiņš, Tuše — L. Baumanē.

**Uguns un nakts** — 1965. gada 11. septembrī Dailes teātrī. Inscenētājs P. Pētersons, režisore F. Ertnerē, dekorators Ģ. Vilks, komponists Ind. Kalniņš. Lāčplēsis — E. Pāvuls un U. Pūcītis, Spīdola — D. Kuplē, Z. Stungure un A. Kantāne, Laimdota — V. Artmane, R. Roga un I. Vazdika, Kangars — H. Liepiņš un A. Bērziņš, Koknesis — J. Lagzdīņš, Melnais bruņinieks — V. Skulme un O. Bērziņš, Aizkrauklis — A. Krauklis, Lielvārdis — R. Mustaps, Ragana — L. Žvīgule un Ē. Ferda, Laika vecis — R. Kreicums.

**Vīņš trīsreiz sauca mani** (J. Rainis, F. Rokpelnis) — 1965. gada 30. septembrī Drāmas teātrī. Režisors A. Amtmanis-Briedītis, dekorators G. Zemgals, kostīmu māksliniece R. Blumberga, komponists V. Kaminskis. Rainis — A. Videnieks, Imanta — I. Burāns, Steņa Razins — O. Šalkonis, Gilgamešs — H. Avens un J. Kaminskis, Kajs Grakhs — I. Adermanis un J. Lejaskalns, Kornēlija — L. Freimane, Cenzors — E. Zile, Fannijs — H. Zommerš, Zemnieks — L. Bārs.

**Zelta zirgs** — 1965. gada 17. oktobrī Ņujorkā. Režisore Ņ. Melbārde. Tēlotāji — Ņujorkas latviešu ev. lut. draudzes skolu audzēkņi.

**Indulis un Ārija** — 1965. gada 10. novembrī Liepājas teātrī. Inscenētājs N. Mūrnieks, režisore I. Mitrēvice, dekorators V. Uzticis, komponists R. Ore. Indulis — D. Mīlgrāvis, Ārija — D. Arāja, Mintauts — A. Martinsons, Pudiķis — V. Verners, Uģis — J. Dreiblats, Tuše — M. Ustube, Vizbulīte — H. Dančberga un I. Martinsone.

**Uguns un nakts** — 1965. gadā Sidnejas latviešu teātrī. Režisors I. Sveilis, dekoratore D. Jansone.

**Uguns un nakts** — 1966. gada 3. septembrī Operas un baleta teātrī. Komponists Jānis Mediņš. Diriģents E. Tons, režisors K. Liepa, scenogrāfs A. Lapiņš, kostīmu māksliniece M. Kangare, kormeistars H. Mednis, baletmeistars V. Bļinovs. Lāčplēsis — A. Frinbergs un M. Andermanis, Spīdola — Ž. Heine-Vāgnere un A. Tauriņa, Laimdota — R. Frinberga un E. Zvirgzdiņa, Kangars — M. Fišers un K. Zariņš, Melnais bruņinieks — G. Antipovs, K. Embovics un O. Krastiņš.

**Spēlēju, dancoju** — 1966. gadā Sidnejas latviešu teātrī. Režisors I. Sveilis, dekoratore V. Sproģe. Tots — K. Gulbergs, Lelde — M. Ansule.

**Pūt, vējiņi!** — 1968. gada 19. decembrī Drāmas teātrī. Režisors A. Jaunušans, dekorators G. Zengals. Uldis — G. Cilinskis un Ģ. Jakovļevs, Barba — D. Kvelde, Zane — A. Kairiņa un R. Garne, Anda — A. Liedskalniņa un V. Freimūte, Māte — L. Erika un H. Romanova, Didzis — J. Lejaskalns un J. Pļaviņš, Orta — A. Klints un S. Grīse, Gatiņš — E. Girģensons un A. Līcītis, Ciepa — I. Tomsone un M. Mainiece.

**Daugava** — 1968. gadā Sidnejas latviešu teātrī. Režisore L. Veikina, dekorators Dž. Krīvs.

**Uguns un nakts** — 1968. gadā Amerikas latviešu teātra Bostonas ansambli. Režisors R. Birzgalis, dekorators A. Vinklers. Lāčplēsis — S. Lambergs, Spīdola — A. Rozīte, Laimdota — R. Birzģale, Kangars — R. Birzgalis, Melnais bruņinieks — V. Streips.

**Rīgas ragana** — 1971. gada 20. februārī Sidnejas latviešu jaunatnes teātrī. Režisore M. Eihmane. Dedze — L. Ozere, Cars Pēteris — I. Krādziņš.

**Pūt, vējiņi!** — 1971. gada 13. martā Kalamazū, ASV. H. Sildegas iestudējums, A. Sildega skat. ietērps. Uldis — R. Rollis, Baiba — H. Sildega, Zane — L. Krautmane, Anda — Z. Balde, Māte — M. Krautmane, Didzis — J. Svems, Orta — M. Reinvalde, Gatiņš — R. Ziemeļis, Ciepa — A. Znatnaja. Prologu teic S. Ruņģe.

**Krauklītis** — 1971. gada 14. aprīlī Jaunatnes teātrī. Režisore M. Ķimele, dekorators A. Freibergs, komponists Im. Kalniņš. Vents — I. Skrastiņš un J. Vītolīņš, Magone — A. Vecvagare un A. Zaice, Svešzemnieks — E. Liepiņš un A. Mekšs, Glūds — T. Āboliņš un A. Maizuks, Sarma — I. Bune, Atslēdzniece — Z. Rūtiņa un M. Seržāne.

**Indulis un Ārija** — 1971. gada 29. aprīlī Dailes teātrī. Režisors inscenētājs E. Zīle, režisore F. Ertne, dekorators Ģ. Vilks, kostīmu māksliniece A. Roze-felde, komponists Ind. Kalniņš, kustību konsultante Ē. Ferda, paukošanas konsultants M. Ļebedevs. Indulis — U. Lieldidžs un J. Filipsons, Ārija — V. Artmane un O. Dreģe, Uģis — V. Lūriņš, Vizbulīte — L. Pupure, Pudīķis — R. Kreicums, Mintauts — A. Miķelsons, E. Zīle un A. Martinsons, Tuše — L. Žvīgule.

**Rīgas ragana** — 1971. gadā Sidnejas latviešu teātrī. Režisore M. Eihmane.

**Mušu ķēniņš** — 1972. gada 2. februārī Valmieras drāmas teātrī. Režisore M. Ķimele, dekorators A. Plaudis, kostīmu māksliniece L. Leite. Lidis — A. Mā-sēns, Mudīte — S. Putniņa, Brīģis — J. Prauliņš, Gruņķis — J. Dauksts, Māte — A. Dūle un R. Birģere, Ķēniņš — K. Stulpiņš, Ķēniņmeita — L. Kalēja, Milzis —

J. Prauliņš, Resnis — J. Dauksts, Mušu ķēniņš-Septiņcirtis — A. Māsēns, Bišu ķēniņiene — S. Putniņa.

**Zelta zirgs** — 1973. gadā Sidnejas latviešu teātrī. Režisors I. Sveilis, dekorators V. Aleidzāns.

**Rīgas ragana** — 1976. gada 29. jūnijā Toronto, Kanādā, 6. latviešu dziesmu svētkos. Režisors O. Uršteins, dekorators E. Dajevskis. Dedze — S. Leja, Spidola — V. Lāma, Cars Pēteris — R. Purvs.

**Zelta zirgs** — 1976. gada 12. novembrī Jaunatnes teātrī. Inscenētājs Ā. Šapiro, režisors U. Pūcītis, scenogrāfs A. Freibergs, komponists P. Plakidis. Antiņš — A. Zaice, Bierns — T. Āboliņš, Lipsts — E. Liepiņš, Tēvs — T. Macijevskis, Karalis — A. Maizuks, Saulcerīte — T. Soboļeva, Melnais princis — A. Mekšs un U. Pūcītis, Baltais tēvs — I. Skrastiņš un A. Mekšs, Melnā māte — V. Skurstone un M. Seržāne, Sniega māte — A. Gulbe.

**Pūt, vējiņi!** — 1977. gada 26. martā Operas un baleta teātrī. Komponists A. Žilinskis. Diriģents J. Lindbergs, inscenētājs K. Liepa, scenogrāfs V. Treijs, horeogrāfs H. Sūna. Baiba — S. Raja un L. Vanaga, Uldis — K. Zariņš un J. Rijkuris, Zane — R. Zelmane un L. Greidāne, Anda — I. Jakobsons un E. Brahmane, Māte — L. Andersone-Silāre un A. Tauriņa, Orta — A. Tauriņa un M. Krīgena, Gatiņš — A. Lukašūns un J. Bēvalds, Ciepa — V. Grīnberga un A. Bobrikova, Didzis — M. Andermanis un A. Blaumanis.

**Uguns un nakts** — 1977. gada 18. decembrī Liepājas teātrī. Režisors O. Kroders, scenogrāfs A. Kļaviņš. Lāčplēsis — K. Zušmanis un V. Čestnovs, Spidola — I. Briķe, Laimdota — Dz. Klētniece un Z. Rūtiņa, Kangars — V. Čestnovs un J. Kuplais, Aizkrauklis — J. Ūdris, Lielvārdis — E. Pujēns, Koknesis — I. Krastiņš, Melnais bruņinieks — V. Zandbergs, V. Čestnovs un K. Zušmanis, Vedējzēns — A. Kvāla, Laika vecis — V. Zenbergs un V. Zandbergs, Ragana — Z. Rūtiņa un I. Pļaviņa, Mironis — D. Milgrāvis.

**Spēlēju, dancoju** — 1977. gada 30. decembrī Operas un baleta teātrī. Komponists Im. Kalniņš, libreta autors I. Ziedonis, diriģents A. Viļumanis, režisors M. Kublinskis, scenogrāfs A. Lapiņš. Tots — K. Zariņš un J. Rijkuris, Lelde — L. Greidāne un L. Vanaga, Zengus — A. Blaumanis un A. Poļakovs, Kungs — N. Goršeņins un O. Krastiņš, Aklais — G. Antipovs, K. Miesnieks un S. Martinovs, Ragana — L. Andersone-Silāre un A. Šņukute, Dēla māte — A. Tauriņa un V. Grīnberga, Meitas māte — R. Zelmane un D. Rijkure, Zemesvēzītis — A. Voļaka un M. Krīgena, Miroņsvēcīte — G. Kalniņa.

**Zelta zirgs** — 1978. gada 22. aprīlī Klivlendā Daugavas vanagu teātrī, ASV. Režisors A. Rubenis. Antiņš — J. Šulcs, Saulcerīte — B. Ieviņa.

**Zelta zirgs** — 1979. gada 6. janvārī Jaunatnes teātrī Minesotā, ASV. Režisors un inscenētājs Edgars Šulcs, dekorators Boriss Zile. Antiņš — Kristīne Ozoliņa, Tēvs — Valdis Rutkis, Bierns — Gunārs Cāzers, Lipsts — Jānis Kancāns, Baltais tēvs — Andrejs Bakūzis, Karalis — Jānis Zeltiņš, Bagātais princis — Rolands Rudzītis.

**Daugava** — 1979. gada 19. jūnijā Dziesmu dienās Visbijā (Zviedrijā) Amerikas latviešu teātra Vašingtonas ansambļa iestud. Režisors O. Uršteins. Vecmāmiņa —

H. Prince, Mazganītis — M. Parņickis, Bārenīte — A. Uršteina, Ganīte — H. Gobzine, Trimdinieks — K. Ģermanis, Spēlmanītis — O. Uršteins.

**Krauklītis** — 1979. gada 15. septembrī Latvijas radioteātrī. Režisors H. Gerhards, komponists I. Zemzaris. Magone — Ā. Stūrniece, Vents — J. Skanis, Svešzemnieks — Ģ. Jakovļevs, Atslēdzniece — D. Kuple, Glūds — J. Lejaskalns, Venta māte — V. Krūze, Ģinguls — H. Vazdiks, Puksts — Ā. Rozentāls, Karodznieks — A. Bērziņš, Karakalps — I. Skrastiņš, Stuļģis — T. Āboliņš, Gogis — I. Burāns.

**Spēlēju, dancoju** — 1981. gada 29. maijā Valmieras drāmas teātrī. Režisors V. Maculēvičs, scenogrāfs P. Rozenbergs, kostīmu māksliniece K. Pasternaka, komponists P. Dambis. Zemgus — A. Rozenbahs un H. Šēnknehts, Lelde — M. Rāka un L. Vintere, Tots — J. Dauksts, Aklais — J. Laviņš, Klibais — U. Koškīns, Ragana — I. Treimane, Leldes māte — A. Baumannē, Dēla māte — I. Ieviņa, Vagars — E. Sukurs, Zemes vēzītis — I. Apsītis un J. Johansons, Kungs — J. Zariņš, Velna zēns — I. Apsītis un J. Johansons, Trejgalvis — J. Samauskis, Bluķa kāja — J. Tomsons.

**Jāzeps un viņa brāļi** — 1981. gada 26. novembrī Dailes teātrī. Režisors inscenētājs A. Liniņš, režisore A. Matīsa, scenogrāfs un kostīmu mākslinieks I. Blumbergs, komponists J. Karlsons, kustību konsultante Ē. Ferda un U. Veispals. Jāzeps — J. Paukštello, P. Gaudiņš un V. Vētra, Jēkabs — E. Pāvuls un O. Bērziņš, Rubenss — O. Bērziņš, I. Grants un A. Frinbergs, Simons — Ž. Priekulis un Ā. Rozentāls, Levījs — M. Vērdiņš, Juda — R. Ancāns un O. Bērziņš, Dans — A. Siliņš, Naftalis — J. Plēsums un A. Bērziņš, Gads — J. Kalniņš, Azers — K. Pūce, Izašars — P. Liepiņš, Zebulons — P. Siliņš, Dina — E. Ermale, K. Pasternaka, E. Krastiņa un M. Zvaigzne, Potifers — J. Strenga un V. Skulme, Asnate — A. Līvmane, M. Martinsone un A. Grūbe.

**Indulis un Ārija** — 1983. gada aprīlī Latvijas radioteātrī. Režisore M. Ķimele, skaņu režisors M. Ozols. Indulis — K. Auškāps, Ārija — L. Kugrēna, Uģis — D. Porgants, Vizbulīte — I. Ramute, Pudiķis — P. Lūcis, Mintauts — T. Āboliņš, Tuše — L. Baumannē, Čandra — H. Topsis.

**Mīla stīprāka par nāvi** — 1983. gada 4. decembrī Valmieras drāmas teātrī. Režisors V. Maculēvičs, scenogrāfs P. Rozenbergs, komponists P. Dambis, kustību konsultants M. Koristins. Maija — L. Dēvica, Viktors Heils — R. Rudāks, Ādams Jakubovskis — J. Dauksts, Skudrītis — J. Zariņš, Frīda — B. Valante, Lienīte — M. Rāka un R. Vītiņa.

**Suns un kaķe** — 1984. gada 23. decembrī Jaunatnes teātrī. Režisors U. Brikmanis, scenogrāfs V. Kovaļčuks, kostīmu māksliniece Z. Atāle, komponists M. Brauns, horeogrāfs J. Kaupužs. Kaklāklupis — R. Plēpis un I. Skrastiņš, Dēmons — E. Avots un G. Āboliņš, Gargabalskrējējs — A. Licītis un I. Brakovskis, Visvecākais suns — I. Siliņš un G. Āboliņš, Peļu gane — I. Burkovska, Tamāra — I. Tomase un N. Leimane, Natu — Ā. Stūrniece, Smalkmalēja — A. Krastiņa, Garūsis — G. Skrastiņš, Mikstmēlīte — V. Skurstene, Vecā Zaķene — I. Bankoviča un M. Krūmiņa, Žagata — A. Krastiņa, Vārna — N. Leimane un I. Tomase, Vecais Zaķis — A. Kusiņš, Āzis — J. Kalnups, Cīrulītis —

T. Soboļeva, Lācis — V. Birģelis, Mēness — A. Zaice, Sienāzis — S. Laukmane, Stārķis — J. Zariņš, Vēzis — B. Priekulis.

**Panāksnieku dziesma** (J. Kaijaka muzik. drāma pēc Raiņa lugas «Krauklītis») — 1985. gada 1. februārī Operetes teātrī. Libreta aut. un rež. M. Tetere, diriģents J. Kaijaks, scenogr. A. Plaudis, horeogr. J. Pankrate. Vents — H. Kalniņš un V. Rakstiņš, Magone — L. Kampāne, A. Krēsliņa un I. Spanovska, Svešzemnieks — R. Kepe un E. Zveja, Atslēdzniece — A. Bajāre, L. Mickēviča un R. Šteinberga

**Pūt, vējiņi!** — 1985. gada 10. maijā Valmieras drāmas teātrī. Režisore M. Ķimele, scenogrāfs A. Freibergs, komponists Im. Kalniņš. Uldis — A. Vilims, Barba — D. Eversa un E. Ermale, Zane — B. Valante, Anda — R. Vitiņa, Māte — I. Kalēja, Didzis — H. Šēnknehts, Orta — L. Dēviča, Ciepa — Z. Mūrniece un S. Putniņa, Gatiņš — N. Ērglis.

**Uguns un nakts** — 1985. gada 28. decembrī Drāmas teātrī. Režisors inscenētājs A. Jaunušans, scenogrāfs G. Zemgals, kustību konsultants J. Kaprālis, komponists D. Apsītis. Lāčplēsis — J. Lisners, Spidola — A. Kairiņa un M. Feldmane, Laimdota — L. Cauka un V. Kvēpa, Aizkrauklis — K. Sebris, Lielvārdis — K. Trencis, Burtnieks — J. Bebrīšs, Kangars — U. Dumpis un J. Pļaviņš, Koknesis — K. Zušmanis, Melnais bruņinieks — I. Burāns un L. Grabovskis, Vecene — E. Radziņa un A. Liedskalniņa, Laika vecis — A. Videnieks un J. Kubilis.

**Krauklītis** — 1986. gada 8. novembrī uzvedums Latvijas televīzijā. Režisors K. Auškāps, televīzijas varianta režisors J. Holšteins, redaktors U. Segliņš, mākslinieks Z. Antons, skaņu režisors P. Korņevs. Magone — L. Liepiņa, Vents — J. Paukštello, Venta māte — E. Radziņa, Svešzemnieks — I. Burāns, Atslēdzniece — A. Liedskalniņa, Karodznieks — J. Strenga, Ģinguls — E. Pāvuls, Gogis — H. Topsis, Stulģis — U. Dumpis, Puksts — J. Straume, Varels — A. Siliņš.

**Indulis un Ārija** — 1987. gada 30. aprīlī Dailes teātrī. Režisors inscenētājs A. Liniņš, režisore A. Matīsa, scenogrāfs I. Gailāns, komponists A. Maskats, kustību konsultante Ē. Ferda. Indulis — I. Kalniņš, A. Žagars un M. Vērđiņš, Ārija — L. Ozoliņa, M. Martinsone un A. Grūbe, Pudiķis — O. Bērziņš un M. Vērđiņš, Uģis — J. Straume, Vizbulīte — L. Skujiņa un M. Zvaigzne, Mintauts — H. Liepiņš un R. Ancāns, Lengvins — G. Placēns, Parbus — P. Siliņš, Karguts — K. Pūce, Tuše — Ē. Ferda un Z. Stungure, Berneks fon Hēreks — V. Skulme un Ā. Rozentāls, Kuno — A. Siliņš un A. Bērziņš.

**Uguns un nakts** — 1987. gada 12. septembrī Operas un baleta teātrī. Komponists Jānis Mediņš. Režisors O. Šalkonis, diriģents R. Glāzups un J. Zirnīs, scenogrāfs un kostīmu mākslinieks E. Vārdaunis, kormeistars V. Vasulis, baletmeistare J. Pankrate. Lāčplēsis — N. Goršeņins un A. Poļakovs, Spidola — S. Raja un F. Kalēja, Laimdota — L. Greidāne un Ā. Bronka, Kangars — I. Krastiņš un V. Uljanskis, Melnais bruņinieks — S. Martinovs un A. Krančmanis, Aizkrauklis — P. Grāvelis un A. Miķelsons, Lielvārdis — K. Miesnieks un O. Krastiņš, Koknesis — A. Savčenko un A. Lukašūns, Burtnieks — A. Blaučmanis un E. Ziņģītis, Ragana — A. Šņukute un D. Volfarte.

**Daugava** — 1988. gada 19. jūnijā Valmieras drāmas teātrī. Režisors V. Maculēvičs, scenogrāfe R. Upmale, komponists M. Brauns, kustību konsultants M. Koristins. Tumsas māte — L. Dēvica, Asaru māte — L. Rubene, Vaidu māte — A. Baumannē, Bārenīte — I. Aizbalte, Vecmāmiņa — S. Putniņa, Ganīte — R. Vītiņa, Pilsētnīte — B. Valante, Spēlmanītis — V. Karpačs, Svilpis — A. Vilims, Mazganītis — A. Jozēns, Aicinātājs — J. Johansons, Pareģis — J. Zariņš, Trimdinieks — J. Samauskis, Baskājiētis — J. Dauksts, Cits karavīrs — J. Tomsons, Karavīrs — M. Auziņš.

**Zelta zirgs** — 1990. gada 28. maijā Dailes teātrī. Režisors A. Ozols, scenogrāfs I. Gailāns, komponists A. Maskats. Tēvs — H. Vazdiks un J. Strenga, Bierns — U. Vazdiks un R. Ancāns, Lipsts — L. Krivāns, Antiņš — J. Paukštello un H. Kalniņš, Karalis — U. Pūcītis, Saulcerīte — E. Krastiņa un E. Ermale, Bagātais princis — A. Frinbergs, Ministrs — Ā. Rozentāls, Baltais tēvs — H. Liepiņš, Melnā māte — A. Kantāne, Vēja māte — V. Krūze, Sniega māte — I. Vazdika.



---

## Saturs

---

Rainis joprojām dzīvo uz skatuves . . . . .	3
<b>Atkāpe</b> . . . . .	13
<b>Simtgade</b> . . . . .	18
J. Raiņa nepabeigtās lugas Akadēmiskajā drāmas teātrī . . . . .	23
Grūtais pārbaudījums . . . . .	25
Meklēt Raiņa lielumam līdzī . . . . .	28
<b>Dīvreiz «Pūt, vējiņi!»</b> . . . . .	34
Solis uz priekšu «Pūt, vējiņi!» atklāsmē . . . . .	35
Atkal skan «Pūt, vējiņi!» . . . . .	37
<b>Spēku pārbaude</b> . . . . .	44
Smiļga elpa spēlmaņa dziesmā . . . . .	47
Raiņa varoņi uz divām skatuvēm . . . . .	49
«Pastāvēs, kas pārvērtīsies» . . . . .	54
<b>Sākas astoņdesmitie</b> . . . . .	59
Pakāpties līdz Rainim . . . . .	63
Ne nievāt pasauli, tik viņu saprast . . . . .	67
Atrastais, pārprastais, nerealizētais «Mīla stiprāka par nāvi» iestudējumā . . . . .	73
<b>Uz jaunā laika sliekšņa</b> . . . . .	78
«Pūt, vējiņi!» Valmierā . . . . .	81
«Uguns un nakts» A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī . . . . .	86
«Daugava» . . . . .	92
Raiņa lugu iestudējumu hronika. 1965—1990 . . . . .	105

*Викторс Хаусманис*  
**Райнис в современном театре**

Рига «Лиезма» 1990  
На латышском языке  
Художник Андрейс Гринбергс

*Viktors Hausmanis*  
**Rainis mūsdienu teātrī**

Redaktore *Ina Zaķe*  
Mākslinieciskais redaktors *Andris Nikolajevs*  
Tehniskā redaktore *Valentīna Ruskule*  
Korektore *Leonīda Kamene*

Nodota salikšanai 28.11.89. Parakstīta iespiešanai 22.08.90. 000022. Formāts 60×84/16. Tipogrāfijas papiers № 1. Baltikas garnitūra. Augstspiedums. 9,30 uzsk. iespiedl.; 9,53 uzsk. krāsu nov.; 9,04 izdevn. 1. Metiens 5000 eks. Pasūt. № 1127-3. Cena 2 rbl. Izdevniecība «Liesma», 226256 Rīgā, Aspazijas bulv. 24. Izdevn. № 115/33376/MTK-1650. Iespiesta Latvijas republikāniskā izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības ražošanas apvienības «Litta» tipogrāfijā «Rota», 226011 Rīgā, Blaumaņa ielā 38/40.

**Hausmanis V.**

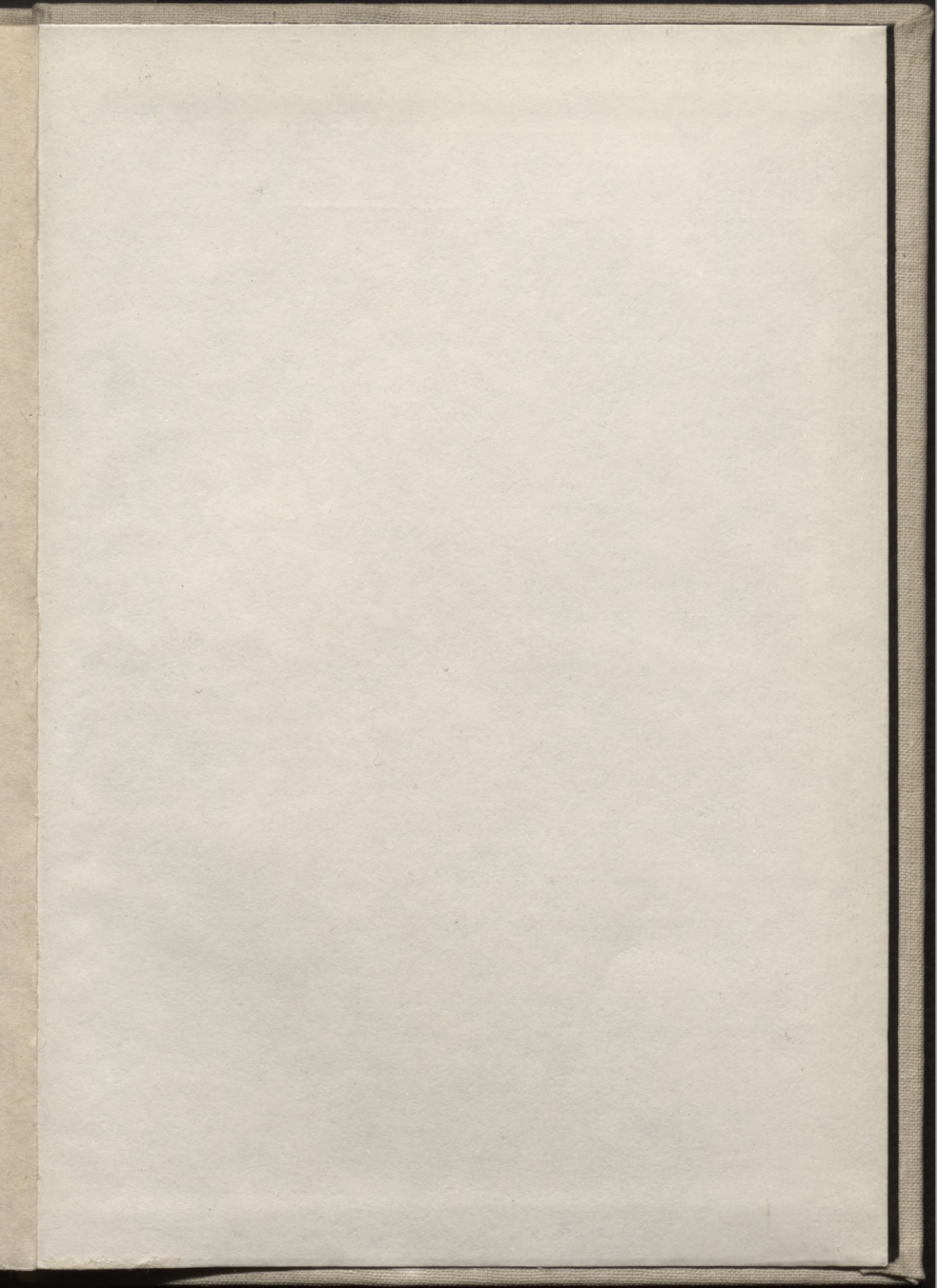
Ha 851 Rainis mūsdienu teātrī. 1965—1990. — R.: Liesma, 1990. — 111 lpp.; il.

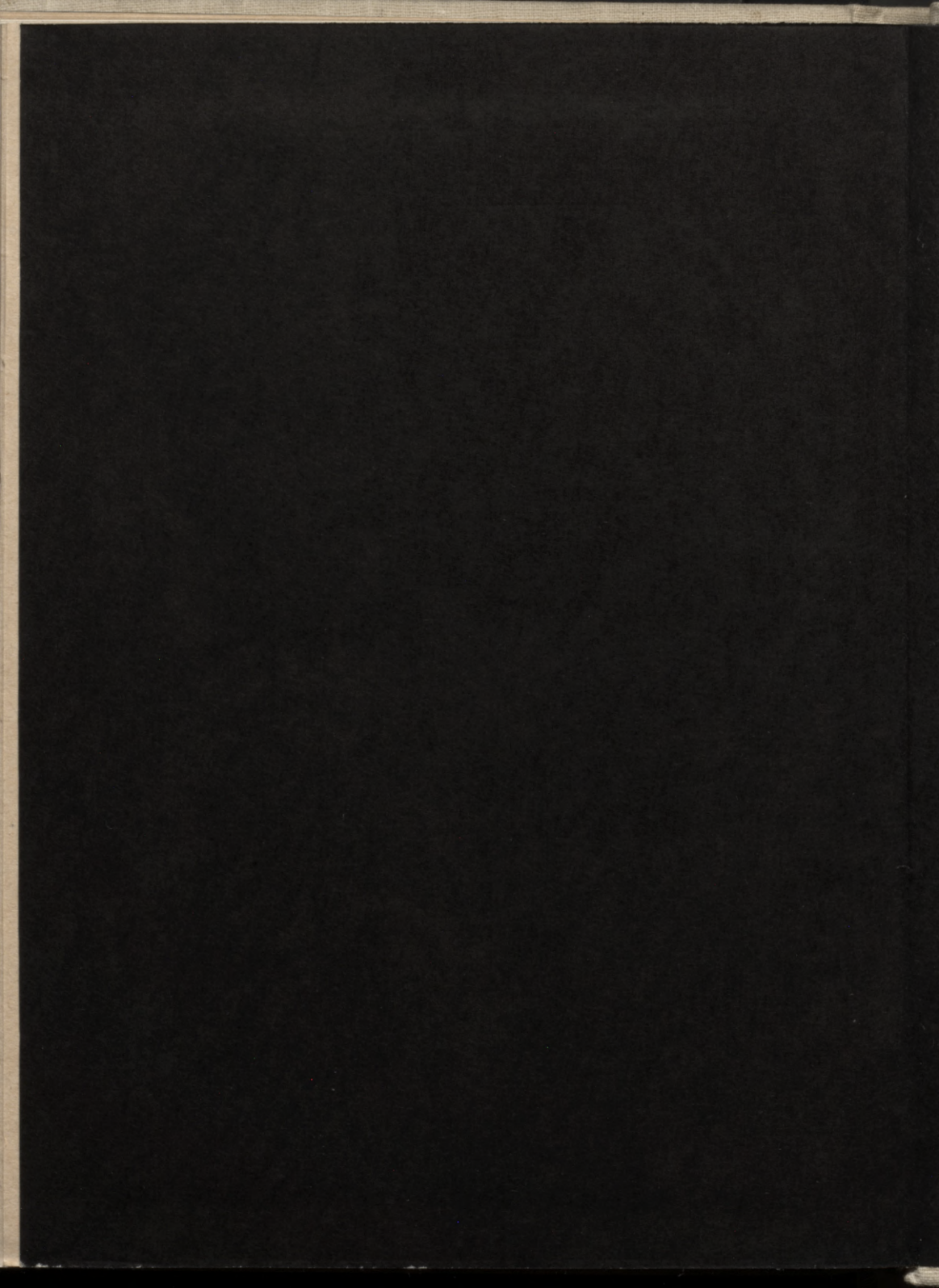
ISBN 5—410—00662—3

V. Hausmanis uzrakstījis vairākus nopietnus pētījumus par Raiņa daiļradi, piedalījies akadēmisko kopoto rakstu izstrādē un aktīvi strādājis arī Raiņa lugu uzvedumu izvērtēšanā. Šai grāmatā aplūkoti Raiņa darbu iestudējumi no 1965. g. līdz 1990. g., tādā veidā turpinot 1965. g. iznākušo grāmatu «Rainis un teātris». Izdevums iecerēts kā piemiņas zīme Tautas dzejnieka 125 gadu atcerei.

H  $\frac{4907000000-115}{M801(11)-90}$  226—90

85.334.3(2L)7





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0304080175

