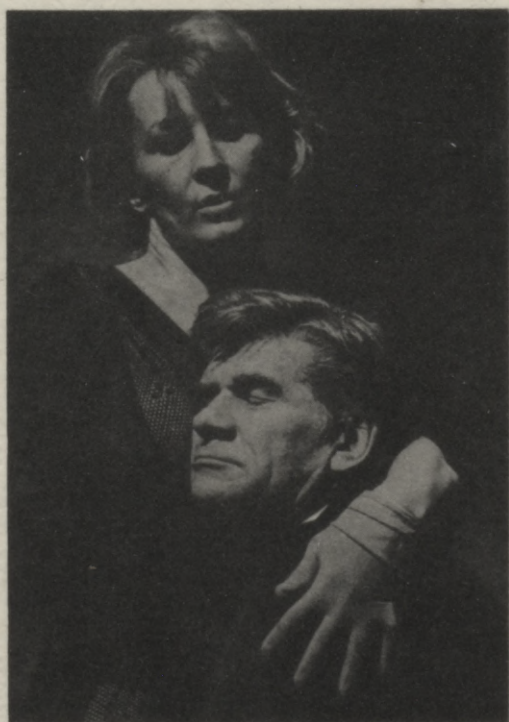


B
79

TEĀTRIS UN DZĪVE

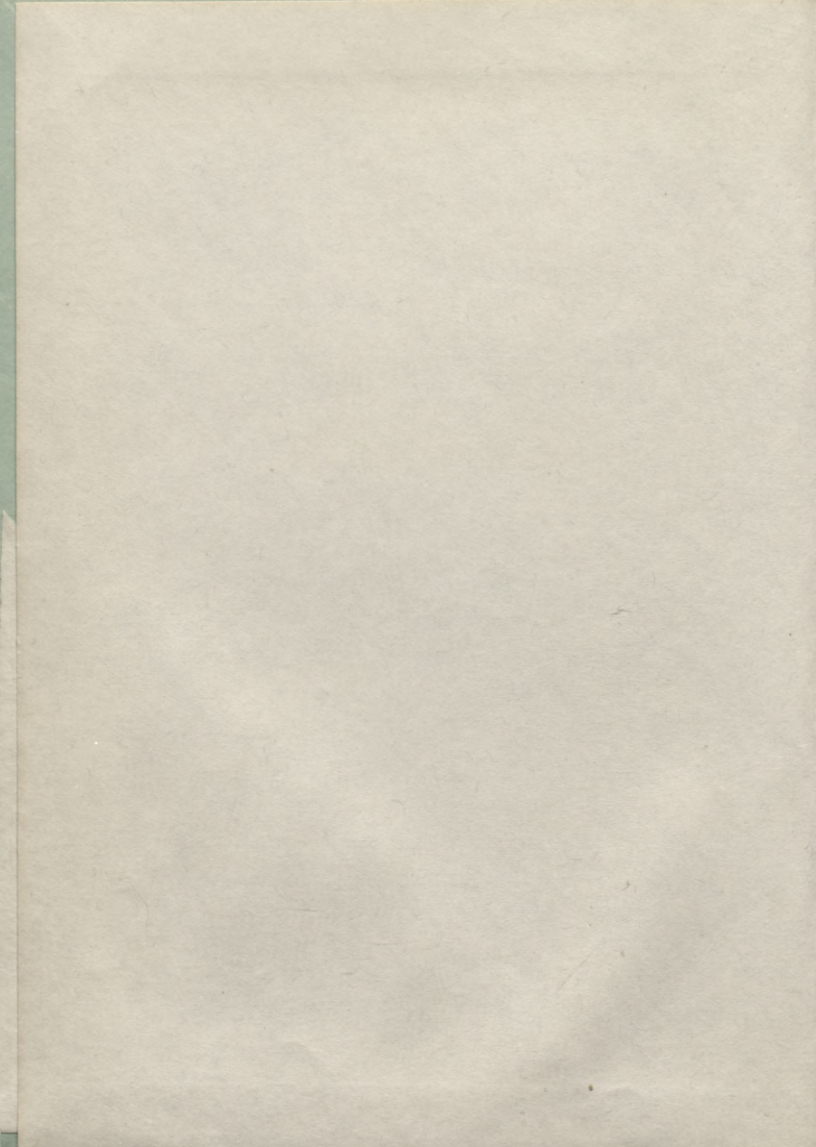


**Gremdē sevi
savā tautā.
Mācies viņas
sāpes sajūst.**

**A.Čaka
«Mūžības skartie»**

32

06016 332



TEATRIS
UNDZIVE

32

1987 gada 1. ceturksnis

75

1987. gada 1. ceturksnis

THEATRE
OF DANCE

B
792

Обязательный экземпляр

79

TEĀTRIS UNDZĪVE

32

1987. gads teātros



RIGA «LIESMA» 1988

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA
88 —

Sastādītāja *Silvija Radzobe*

Mākslinieks *Aivars Plotka*

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

Fotoilustrācijas: *V. Brauns, E. Freimane, Dž. Grebzde, V. Gulbis,
G. Janaitis, E. Kera, L. Stipnieks, V. Sarkovs*

Uz vāka: *A. Čaka «Mūžības skartie».*
U. Pūcītis un A. Līvmane

T 4907000000—312
MS01(11)—88 208—88
ISBN 5-410-00398-5

© Izdevniecība «Liesma», 1988

1987. gadā no 18. līdz 20. decembrim Latvijas PSR Teātra biedrības pēdējā kongresā pirmo reizi Latvijā tika nodibināta **Latvijas PSR Teātra darbinieku savienība**.

Savienības kongress ievēlēja Latvijas PSR Teātra darbinieku savienības valdi 60 cilvēku sastāvā: L. Amoliņu, K. Auškāpu, G. Barisoni, J. Bartkeviču, L. Baumani, I. Blumbergu, K. Braži, F. Deiču, J. Dreiblatu, L. Dzeni, A. Freibergu, E. Freibergu, L. Grabovski, R. Grabovski, P. Grāveli, S. Gudzuku, Ģ. Jakovļevu, A. Jaunušanu, S. Judinu, A. Kacu, J. Kalniņu, Z. Kalniņu, A. Kantāni, N. Klētnieku, J. Krēsliņu, O. Kroderu, J. Kubili, M. Kublinski, L. Kugrēnu, D. Kupli, M. Ķimeli, V. Lejiņu, H. Liepiņu, J. Lisneru, P. Lūci, V. Lūriņu, M. Ļebedevu, V. Maculēviču, Dz. Maisaku, A. Melnbārdi, Ģ. Nagaini, Ņ. Ņeznamovu, A. Ozolu, J. Pankrati, V. Pavlovski,

P. Pētersonu, R. Plēpi, J. Pučku, P. Putniņu, R. Rudāku, Z. Segalu, A. Siliņu, D. Skadiņu, G. Stradu, Ā. Šapiro, E. Širaku, E. Tiškeizeri-Leščinski, I. Vazdiku, R. Zagorski, K. Zariņu.

20. dec. notika Latvijas PSR TDS valdes un Revīzijas komisijas organizatoriskās sēdes.

Par Latvijas PSR TDS valdes priekšsēdētāju tika ievēlēts LPSR Tautas skatuves mākslinieks Ģirts Jakovļevs; par Revīzijas komisijas priekšsēdētāju — Andris Mekšs.

1988. g. 19. janv. TDS valdes konstruēšanās sēdē atbilstoši savienības darbības galvenajiem virzieniem tika izveidotas deviņas komisijas un ievēlēti savienības valdes sekretāri, kuri vienlaikus apstiprināti par izveidoto komisiju vadītājiem:

Dramatisko teātru — Ā. Šapiro;

Muzikālo teātru — R. Grabovskis;

Kritikas, teātra mākslas propagandas un izdevniecības lietu — L. Dzene;

Profesionālās izglītības un darbam ar jaunatni — M. Ķimele;

Starprepublikānisko un starptautisko sakaru — K. Zariņš;

TDS un teātru ekonomikas un materiālās bāzes nostiprināšanas — G. Strads;

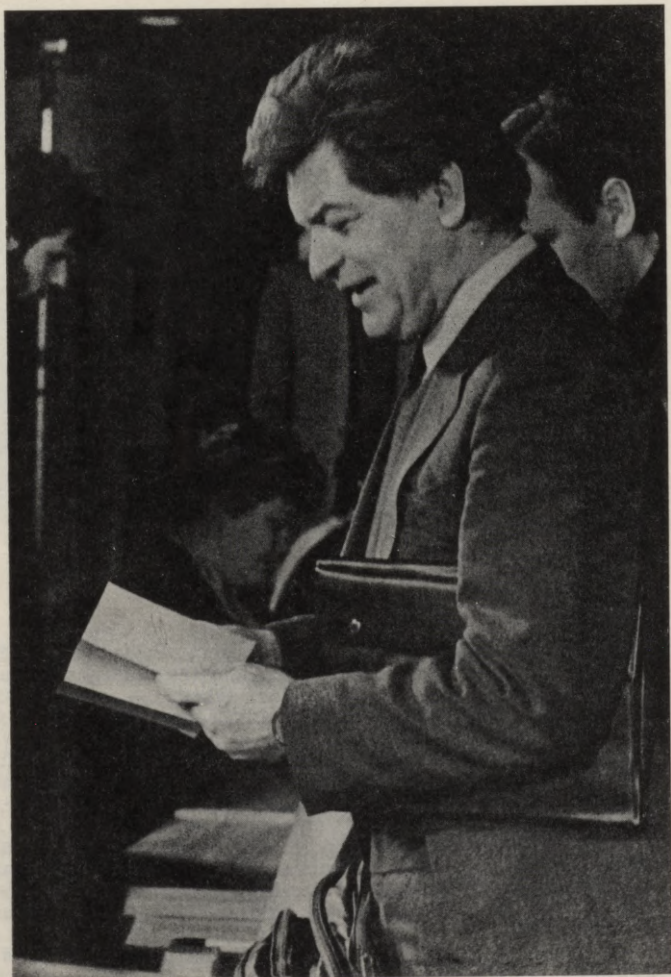
Sadzīves un sociālo jautājumu — Z. Kalniņš;

Dzīvokļu — Dz. Maisaka;

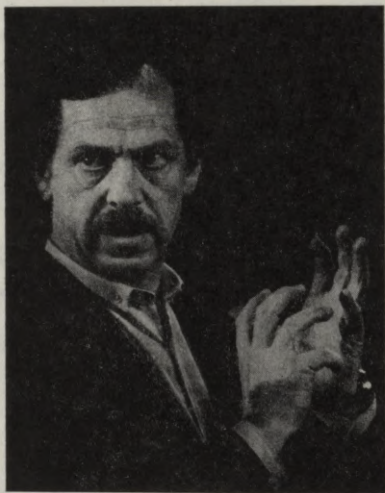
Konfliktu — Z. Segals.

TDS sekretariātā ievēlēti arī O. Kroders un H. Liepiņš.

Par štata darbiniekiem — sekretāriem radošajos jautājumos ievēlēti P. Pētersons un V. Maculēvičs, par sekretāra v. i. saimnieciskajos un organizatoriskajos jautājumos apstiprināts H. Lepeško.



Ģirts Jakovļevs kongresā



Mihails Kublinskis. Dzimis 1939. gadā. Beidzis J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Teātra fakultātes Režijas kursu (1965). Drāmas teātrī no 1957. gada, sākumā — rekvizitors, aktieris, kopš 1966. gada — režisors. LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks (1976).

Iestudējis vairāk nekā 30 izrāžu. Nozīmīgākie režijas darbi: J. Smūla «Mežonīgais kapteinis Kihnu Jens» (1967), J. Ivaškeviča «Vasara Noānā» (1969), M. Friša «Santa Krusa» (1971), V. Sekspīra «Henrijs IV» (1970) un «Romeo un Džuljeta» (1984), K. Sajas «Tātad dzīvoju» (1972), L. Ģurko «Elektra — mana mīla» (1977), Dž. Goldmena «Lauva ziemā» (1980), I. Žamiaka «Hamilkara kungs» (1981), L. Stumbres «Klusā daba ar cilvēkiem» (1983) un «Sarkanmatainais kalps» (1987), R. Blaumaņa «Indrāni» (1988).

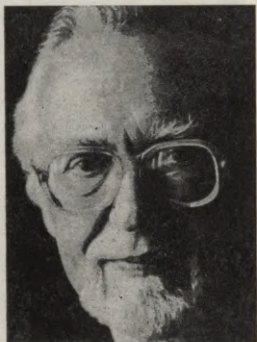
1987. gada 29. decembrī kļuvis par A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra galveno režisoru.



Kārlis Auskāps. Dzimis 1947. gadā. Beidzis Rīgas Medicīnas institūtu (1971), Dailes teātra 5. studiju (1974), J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes Dramatisko teātru režisoru neklātienes kursu (1984). Dailes teātra aktieris kopš 1974. gada, režisors — kopš 1977. gada. LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks (1988).

Iestudējis vairāk nekā 15 izrāžu. Nozīmīgākie režijas darbi: V. Šekspīra «Sapnis vasaras naktī» (1977), A. Čaidzes «Brīvais temats» (1978), A. Konana-Doila «Šerloks Holms» (1979), H. Heses «Stepes vilks» (1982), Ā. Alunāna «Džons Neilands» (1982), M. Māterlinka «Zilais putns» (1982), A. Gelmaņa «Vieni un kopā ar visiem» (1983), M. Servantesa «Dons Kihots» (1984), Sudrabu Edžus «Dullais Dauka» (1986), R. Tagores «Tumšā mitekļa valdnieks» (1986), A. Strindberga «Nāves deja» (1987), A. Čaka «Mūžības skartie» (1987).

1987. gada 1. septembrī kļuvis par Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra galveno režisoru.



Viktors Hausmanis

PAMATTENDENCES

1987. gada rudenī viesojos Amerikas Savienotajās Valstīs, kur galvenokārt latviešu emigrantu auditorijās nolasīju virkni lekciju par tēmu «Jaunākais latviešu teātri šodien un rīt». Pēc lekcijām sekoja pārrunas, jautājumi: ko nozīmē jēdzieni «perestroika» un «glasnostj» (šos terminus tur lieto- netulkotus), ko teātriem nozīmē atklātības laiks? Sajā jautājumā pēc būtības ietverta teātru darbības pamatproblēma, jo teātriem ir jādod atbilde, *vai un kā* tiem izdevies iekļauties lielajā pārkārtošanās procesā, kas aptver visas mūsu valsts dzīves nozares.

Tieši ASV, apmēram mēnesi skatīdamies arī amerikāņu teātru izrādes, skaidrāk nekā jebkad aptvēru vienu no latviešu padomju teātra galvenajām īpatnībām — mūsu teātra mākslai pamatā ir sociāla tendence — mūsu teātris ir cieši saaudzis ar tautas dzīvi, cenšas atspoguļot tos procesus, kas notiek sabiedrībā, mēģina tos analizēt un atsevišķos gadījumos, ja tas ir iespējams, meklē atbildi sasāpējušo jautājumu risināšanai. Latviešu skatītājs šādā garā ir audzināts, pieradis pie tādas teātra darba pamatievirzes un no teātra gaidījis atbildi par dzīvē notiekošajām parādībām. Ja paanalizējam, kuri no iestudējumiem pārdesmit gadu laikā raduši visdzīvāko piekrišanu, tad tie bijuši darbi, kuri atklāti runājuši par to, kas notiek dzīvē. 1968. gada janvārī notika Harija Gulbja lugas «Aijā, žūžū, bērns kā lācis» pirmizrāde, repertuārā tā turējās daudzus gadus, līdz zēnu tēlotāji kļuva par padzīvo-

jušiem vīriem un ārēji vairs neatbilda lomām un iestudējumu nācās noņemt, bet skatītāji to labprāt būtu skatījušies vēl un vēl. Vai tā bija ārkārtēja Drāmas teātra mākslinieciska veiksmē? Protams! Tas bija viens no A. Jaunušana respektējamākiem iestudējumiem, tajā savu pēdējo lomu ar neaizmirstamu sirds siltumu un dzidrumu nospēlēja Anta Klints. Un tomēr, nepavisam nemazinot teātra nopelnā, jāatzīst, ka vairāk par visu skatītājus pieņēma tā atklātā valoda, kas skanēja no skatuves: teātris runāja par atbildības trūkumu, par to pašu atbildības trūkumu, ko skatītāji redzēja ik dienas, bet nekur citur tik atklāti par šo problēmu nerunāja. Nebija pieņemts.

1972. gadā Drāmas teātri notika P. Putniņa lugas «Paši pūta, paši dega» pirmizrāde, kas pirmajā brīdī kritiķus un skatītājus pat pārsteidza, likās — kā tad tā, lugā taču nekas nenotiek? Bet šai dzīves plūdumā slēpās P. Putniņa lugas patoss. Par tādu jēdzienu kā «stagnācija» tajā laikā vēl nerunāja, taču P. Putniņš jūtīgi bija uztvēris tieši stagnācijas simptomus un viens no pirmajiem mūsu dramaturģijā sāka par tiem runāt. Protams, arī šajā reizē panākumu kaldināšanā vislielākie nopelni bija A. Jaunušam un spožajam Drāmas teātra aktieru ansamblim.

Dzīvu interesi un spontānu reakciju Dailes teātri 1975. gadā iemantoja G. Priedes luga «Trīspadsmitā» ar nosaukumu «Nāc uz manām trepēm spēlēties!»; būtībā tā izskanēja asāk par R. Kalniņa filmu «Cetri balti krekli», kas veidota pēc šiem pašiem motīviem un ko kādreiz aizliedza, bet tad, kad tā parādījās, filma savu aktualitāti bija zaudējusi. Dailes teātra izrādē priecējāmies par vulkāniski eksplozīvo A. Bērziņa Cēzaru, ieraudzīdami viņā īstus mūsdienu mākslas asnus, bet sapratām arī pašu galveno — un tā bija radošas personības sāpe par ierēdņu nejutīgu iejaukšanos mākslas procesu regulēšanā. Dramaturgs un teātris atgādināja it kā vienkāršu, bet nemainīgi aktuālu domu: vispirms ir jāmīl tā nozare vai darbs, kuru tu pārzini vai tiesā.

Sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados daudzkārt esam gājuši uz A. Kaca vadītā Rīgas Krievu drāmas teātra izrādēm, zinādami, ka tur dzirdēsim ieinteresētu un tālaika iespēju robežās atklātu sarunu par dzīves parādībām un negācijām.

Pārrunas, atbalsis un diskusijas uzvirvoja pēc P. Putniņa lugas «Uzticības saldā nasta» iestudējuma Dailes teātri, notika skatītāju konferences, pārrunas, diskusijas presē. V. Maculēviča iestudēto šīs pašas lugas izrādē L. Paegles Valmieras teātri netiku redzējis, nevaru par to spriest, jo tā tika aizliegta. Taču gan vienā, gan otrā gadījumā intereses cēlonis nebija teātra mākslinieciska veiksmē vai neveiksmē, noteicošais bija lugas sabiedriskais, sociālais skanējums.

Visi tikko minētie iestudējumi iemantoja skatītāju dzīvu rezonansi, un visus aizvadītos gadus līdz pat pēdējai sezonai Latvijas teātri skatītāju skaita ziņā bijuši vienā no pirmajām vietām Eiropā. Izskaidrojumi ir dažādi. Vispirms — teātra apmeklēšanas tradīcija, kas Latvijā izveidojusies kopš senseniem laikiem, tiek sme redzēt uz skatuves iemīļotus aktierus, gūt teātri mākslas baudījumu. Taču viens no visbūtiskākajiem faktoriem, kas piesaistīja skatītājus, ir tas, ka teātris — vai nu atklāti, vai pusbalsī — tomēr centās runāt patiesību par dzīves realitāti un daudzām samilzušām un neatrisinātām problēmām, nereti talkā ņemdams klasikas darbus, metaforas, alegorijas, līdzības vai zīmes. Laikraksti, radio, televīzija par to klusēja, sapulcēs par to nerunāja, un cilvēki tiecās uz teātri. Sai atklātības laikā, kad norit pārkārtošanās un vērtību pārvērtēšana, katrā ziņā jāatzīmē šī godpilnā misija, ko mūsu republikas teātri arī smagas stagnācijas gados centās veikt.

Un otrs faktors — mūsu teātri apzināti vairījušies no atklātām konjunktūras lugām, ko attiecīgas iestādes teātru kolektīviem centās uzspiest. Protams, nevar sacīt, ka visi teātri vienmēr būtu uzveduši tikai izcilus dramaturģijas darbus. Nāca modē tā sauktās ražošanas lugas, kas patiesībā jau četrdesmito gadu beigās uz latviešu skatuvēm bija sevi diskreditējušas. Taču nē, septiņdesmitajos gados toreizējais ģenerālsekretārs L. Breņņevs ražošanas lugas uzslavēja — un tām vajadzēja parādīties arī uz Latvijas skatuvēm. Skatītāji vienaldzīgi noskatījās M. Satrova lugas «Laika prognoze rītdienai» izrādēs Drāmas teātrī un R. Ibrahimbekova lugas «Pa savu ceļu» izrādēs Dailes teātrī. Pirmajā no tām centrā bija konveijers un personāžu galvenā rūpe — lai tas neapstātos. R. Ibrahimbekovs runāja par iegūtās naftas tonnām. Skatītāji nobalsoja pret šādiem uzvedumiem, tos neapmeklēja, bet kritizēt šīs lugas neuzdrīkstējās.

Šos piemērus atgādinu tālab, lai parādītu, ka pārkārtošanās teātros ir sarežģīts process. Atklātības laikmets noteikti pozitīvi ietekmējis mūsu teātru darbu, jo nokritušas kādreizējās aizlieguma barjeras, neeksistē vairs «neērtās» tēmas, un pašreiz uz mūsu skatuvēm ir lugas vai arī žurnālos publicēti tādi dramatiski darbi, par kuru parādīšanos kādreiz mūsu republikas apstākļos pat sapņot nevarēja. Kā viens no pirmajiem šo atklātības valodu pilnā balsī sāka runāt Jaunatnes teātris ar G. Priedes lugu «Centrifūga» un «Sniegotie Kalni» un B. Vasiljeva «Rīt bija karš» iestudējumiem A. Sapiro režijā. Atklāta un principiāla Staļina personības kulta nelikumīgo parādību kritika tika izteikta PSKP CK ģenerālsekretāra M. Gorbačova referātā «Oktobris un pārkārtošanās: revolūcija turpinās», kas veltīts Oktobra

sociālistiskās revolūcijas 70. gadadienai. Šim pašam parādībām skatuves valodā bija pievērsies Jaunatnes teātris, un G. Priedes lugā «Sniegotie Kalni» aiz Ķīnas kultūras revolūcijas skaļo saukļu un cilvēku nelikumīgas pazemošanas atmosfēras varēja skaidri manīt Staļina personības kulta laika norises. Un mokošā situācija, kad Maskavas jauniešiem nākas sastapties ar varas iestāžu noziedzības aktiem viņu pašu sabiedrībā, ar pārsteidzošu spēku parādījās B. Vasiljeva «Rīt bija karš» iestudējumā.

Pie aizvadītā posma nozīmīgākajiem darbiem būtu pieminami V. Rozova «Pie jūras» iestudējums Rīgas Krievu drāmas teātrī un M. Satrova «Sirdsapziņas diktatūra» L. Paegles Valmieras teātrī.

Vēl pirms dažiem gadiem gluži neiespējams būtu A. Čaka «Mūžības skarto» iestudējums; līdz 1987. gada beigām Latvijā nebija arī poēmas pilna teksta izdevuma. Dailes teātris K. Auškāpa režijā atdzīvināja latviešu strēlnieku tapšanas, izaugsmes un cīņas lappuses, vienlaikus liekot domāt par visas tautas likteņgaitu. Skatītāji skatās, patstāvīgi vērtē un pieņem uzvedumu bez jebkādiem nevajadzīgiem ekscesiem. Taču arī pret šo iestudējumu nedrīkst zaudēt vēsturisko pieeju: poēmu «Mūžības skartie» A. Čaks pabeidza buržuāziskās Latvijas gados, un, gluži dabiski, atsevišķās detaļās izpaužas tālaika vēsturiskās nostādnes, jo mākslinieks nevar dzīvot sabiedrībā un būt brīvs no tajā valdošajiem uzskatiem. Tāpēc nevar prasīt, lai A. Čaks vēstures procesu izvērtētu gluži tāpat, kā to dara mūsdienu vēsturnieki.

Ar gandarijumu var konstatēt, ka žurnālā «Karogs» 1987. gadā publicēta G. Priedes lugā «Smaržo sēnes», ko gandrīz divdesmit gadu pieminēt nedrīkstēja, un Jaunatnes teātra galvenais režisors A. Šapiro solījis lugu iekļaut repertuārā. G. Priedes lugā bija aktuāla 1967. gadā, kad tā uzrakstīta, un šodien skaidrāk nekā jebkad var novērtēt dramaturga partijisko principialitāti. G. Priede satraukti runāja par to, ka atbildīgi partijas darbinieki sākuši aizmirst kristālskaidros revolūcijas principus, ka aizmirsusies paroles otrā daļa. Dramaturgs drosmīgi un atklāti meklēja stagnācijas vainu cēloņus un pareizi bija tos saskatījis. Toreiz notika paradokšāls process: G. Priede kā īsts padomju patriots cīnījās par sociālistisko principu nostiprināšanu un spodrināšanu, viņš neaicināja neko nedz gāzt, nedz likvidēt, bet, būdams aktīvi ieinteresēts sabiedrības progresīvā attīstībā, izteica brīdinājumu, Apmēram tajā laikā talkā tika ņemtas un citētas Raiņa dzejas rindas «Es pasaul's daļa, atbildīgs par visu», bet rakstnieku, kas savu atbildību par sabiedrībā valdošiem procesiem apliecināja, no augstām tribīnēm kritizēja un viņa darbu aizliedza.

Un vēl viens it kā paradokss: ar šādiem atklātības garā ieturētiem darbiem sabiedrība kļūst nevis vājāka, bet stiprāka, tie nevis

šķel, bet vieno. Un te varu atgādināt savu Amerikas brauciena pieredzi: arī turienes sabiedrība mūsu atklātību neuzlūko kā vājumu, bet drīzāk gan kā spēka apliecinājumu. Uz daudziem klausītāju uzdotiem jautājumiem tagad atbildēt viegli: jā, mēs atklāti no skatuves runājam par sarežģītām tēmām. Man jautāja: «Vai tiešām tādas lugas ir uz jūsu skatuvēm?» Atbildēju: «Brauciet un skatieties!» Un tie, kuri bijuši Rīgā, piebalsoja: «Ir gan, paši redzējam!»

Tieši tāda saruna risinājās, kad stāstīju par P. Putniņa lugu «Ar būdu uz baznīcu», kuras iestudējums Drāmas teātrī iemantojis skatītāju nedalītu, sen neredzētu atsaucību. Te uz skatuves parādās gan vietējo padomju vēlēšanu sistēmas formalisms, gan nebušanas dabas aizsardzībā, gan citas nevēlamas parādības. Skatītāji ar interesi vēro, kā teātris atklāti un tieši runā par to, kas dzīvē vērots un labi pazīstams. Pie šīs pozitīvi vērtējamās lugas gribu pakavēties mazliet ilgāk, jo ar to saistās kāda simptomātiska problēma.

P. Putniņa luga «Ar būdu uz baznīcu» ir, nosacīti runājot, parādības nosaucoša dramaturģija, un tādai ir tiesības uz skatuves dzīvi. P. Putniņš daudzus gadus bijis konsekvents satraucošu problēmu ieraudzītājs un atklājējs, vairākos gadījumos viņš bijis pirmais, kas pacēlis savu balsi attiecīgas parādības uzrādīšanā, un par to dramaturgam pienākas patiesa cieņa. Taču, «Ar būdu uz baznīcu» lasot, ievērojam, ka lugas otrajā cēlienā sākas zināms atslābums, jo ar parādību precīzu nosaukšanu vien vēl neveidojas dramaturģisks kāpinājums, un, lai noturētu skatītāju uzmanību, dramaturgs ņem talkā maz pārliecinošu mīlas intrīgu un uzraksta bezgaumīgu ainu par žurku indēšanu.

Nopietnas pārdomas izraisa arī J. Jurkāna luga «Kraukļi», ko Liepājas teātrī iestudējis režisors O. Kroders. Pāris gadu J. Jurkāna luga gulējusi neizrādīta, 1987. gadā teātris devis tai skatuves gaismu, un dramaturgs, sacīdams ceļa vārdus šai izrādei, programmas lapiņā raksta: «Manis rakstītajām lugām parasti nav bijis viegls mūžs. Varbūt ne visas tās vienlīdz veiksmīgas. Bet, iespējams, ir vēl kāda «vaina». Autora vaina, kuram šād tad paticis lauzties aizvērtās durvīs ...»

Pirms pāris gadiem lugai varētu būt zināma rezonanse, tā nosauc dzīvē tiešām eksistējošas parādības: liela ģimene dzīvo vienā dzīvoklī, tāpēc ģimenes locekļu starpā rūgst nesaticība un pat naidis, starp cilvēkiem ir daudz neiecietības, vairāki aizrāvušies ar dažāda veida mahinācijām un mantas raušanu. Lugā un izrādē ir atsevišķas teicami uzrakstītas un nospēlētas epizodes. Nu, bet luga, izrāde kopumā — ko tās pasaka? Lieku reizi atgādina: slikti, biedri, mēs dzīvojam.

Manuprāt, tieši šīs lugas pārliecinošāk par citām atklāj mūsdienu teātra, dramaturģijas un arī pārkārtošanās situācijas sarežģītību. Vēl vakar un aizvakar skatītāji priecājās par asu problēmu pieminēšanu vai nosaukšanu, jo citur atklātā veidā par to nerunāja. Bet tagad atklāta un skarba valoda skan virknē mūsu televīzijas raidījumu, ar satraucošu skarbumu runā «Pārkārtošanās starmetis», radikāli pārmainīties populārās informatīvās programmas «Laiks» tonis. Daudz dziļu, analītisku, atklātu publikāciju ir laikrakstā «Izvestija», tādas var atrast arī mūsu pašu preses izdevumos; kādreizējo teātra mākslas funkciju vai prioritāti nu pārņēmuši masu komunikācijas līdzekļi. Salīdzinājumā ar Centrālās televīzijas raidījumiem vai laikrakstos lasītiem rakstiem J. Jurkāna lugā «Kraukļi» nosauktie fakti šodien liekas jau sīki un mazsvarīgi. Jāņem vērā, ka teātrim nepavisam nav viegli spēkoties ar radio, televīziju vai laikrakstu publikācijām, jo tām piemīt īpaša priekšrocība: operativitāte un dokumentalitāte. Teātris tik operatīvi kā radio vai televīzija uz dzīves parādībām atsaukties nevar. Un te nonākam pie vēl vienas problēmas. Pārkārtošanās un atklātības laiks — tā tad teātriem strādāt kļuvis vieglāk: ierobežoti birokrātiskie žņaugi, rādi, ko gribi, protams, izņemot lugas, kas grauj mūsu socialistiskās iekārtas pamatus. Un tajā pašā laikā teātriem strādāt kļuvis daudz grūtāk, jo šodien jāmeklē jauna problemātika un — galvenais — jauna valoda, kā runāt ar skatītājiem. Ar parādību publicistisku nosaukšanu vien ilgi apmierināties nevarēs, tās vietā jāstājas augsta mākslinieciskuma kategorijām. Pašreiz mēs dažkārt vēl tiksmīnāmies, neparastās sajūtas pārņemti, ka visas lietas var saukt īstos vārdos, tomēr arvien skaudrāk izvirzās problēma par to, kurp skatītājus aicināt, ko likt viņu garīgās bagātināšanas pamatā. Un te acimredzot vairāk būs jākavējas pie plašām filozofiskām, ētiskām, citiem vārdiem sakot, vispārcilvēciskām kategorijām. Tādas tendences repertuārā jau iezīmējas. A. Čaka «Mūžības skartie» nav vienas dienas problēmu uzjundījums, šis iestudējums Dailles teātri ir plašāks nekā tikai latviešu strēlnieku varonības cildinājums, tas runā par tautas likteņgaitu un cilvēka vietu tajā, par katru no mums šajā laikā un telpā, par ceļu, ko ejam pretīm rītdienai, mūžībai.

Pozitīvas pārdomas radīja vairāku savdabīgu latviešu klasikas darbu sablīvējums Liepājas teātri 1987./88. gadu mijā: A. Upīša «Zaļā zeme», R. Blaumaņa «Indrāni», E. Vulfa «Meli». Var šādu lugu kopu repertuārā uzlūkot par nejaušību, tomēr to interpretācija kopumā ievada domu noteiktā virzienā. Vispirms tā ir griba aptvert tautas dzīves dažādos aspektus vēstures ritējumā. Apmēram uz vienu un to pašu laiku no dažādiem skata punktiem rau-

gās A. Upīts «Zaļajā zemē» un R. Blaumanis «Indrānos». A. Upīts uzsver šķiru pretrunu skaudrumu, un O. Krodera iestudētās izrādes atgādne ir īsti vietā — tādas bija mūsu tautas vēsturē. R. Blaumanis to pašu laiku atver cilvēku savstarpējo attieksmju veidā. H. Ulmaņa iestudējumā Liepājas teātris necenšas tiesāt ne vecos, ne jaunos Indrānus, aktieri cenšas saprast viņus, bet izrādes centrā noteikti izvirzās V. Zandberga tēlotais Indrānu tēvs un tā ētisko un estētisko vērtību pasaule, ko viņš pārstāv. Atklātības laika asuma un neiecietības atmosfērā kā dzidru ūdeni baudām Indrānu tēva cilvēciskumu: «... es ... dzīvošu caur to labu, ko tev esmu mācījis.» Tā ir nezūdoša vērtība, un atgādinājums skan mūsdienīgi. Savukārt ar E. Vulfa sen neizrādītās lugas «Meli» palīdzību O. Kroders saskatījis iespēju runāt par mēlīgumu cilvēku attiecībās, kas sagandēja dzīvi gan E. Vulfa aprakstītajā laikā, gan šodien. Labestība un meli — šīs kategorijas nepieder kādam vienam laikmetam, katrā paaudze ar tām sastopas, tāpēc aktuāli skan sen uzrakstītās lugas, kuru iestudējumos nekas nav tiši aktualizēts. Režisori pratuši atrast dziļāku asociatīvu sabal-sojumu.

Pārlūkojot aizvadītā gada ražu teātros, var gan sacīt, ka mūsu teātros (taču tas pats vērojams arī Maskavā!) ir maz tādu darbu, kuros atbalsotos pārkārtošanās laika centieni, un pat liekas — teātri pilnībā vēl nav izmantojuši to izdevīgo situāciju, kādu atklātības laiks piedāvā. «Sniegotie Kalni» un «Rīt bija karš» iestudēti jau pirms krietna laika, un tieši aizvadītajā gadā Jaunatnes teātri, kas daudzos gadījumos gājis avangardista ceļu, nekas nozīmīgs nav parādījis. Vienīgi repertuārā atkal uzņemta luga, kas pirms četriem gadiem tika aizliegta, — L. Razumovskas «Dārgā Jelena Sergejevna».

Taču tepat gribas atzīmēt, ka zināms pieklusums lielo pārmaiņu laikā ir arī saprotams un pat attaisnojams. Protams, gribētos, lai teātri bagātīgāk izmantotu to sabiedrisko labvēlības situāciju, kāda pašreiz valda kultūras jomā. Tomēr, lai radītu dziļus, nozīmīgus darbus, jāpaiet zināmam laikam, tādas pašas briesmas kā kādreizējās ražošanas lugas būtu steigā uzrakstītas konjunktūras apdvestas pārkārtošanās lugas. Pārkārtošanās — tā nav frāze, tā nav rotaļa; tā prasa mainīt attieksmi pret dzīvi, domāšanas veidu, un to vienā dienā izdarīt nevar. Teātris pašreiz atrodas tik grūtā situācijā, kādā sen nav bijis, tikai šīm grūtībām ir pavisam cits — novatorisks — raksturs, ko nosaka teātra atbildības mērs, smagā jaunrades nasta.

Domājot par aizvadītā gada tendencēm, kā vienu no galvenajām gribas izcelt oriģināldramaturģijas īpatsvara krasu pieaugumu teātru repertuārā. Jāteic, ka ar oriģināllugām tik bagātas sezo-

nas reti kad mums bijušas. Īpaši raženi strādājis Drāmas teātris, te pagājušajā gadā vien iestudēti tādi atšķirīgi darbi kā L. Stumbres «Sarkanmatainās kalps», P. Pētersona «Tikai muzikants», P. Putniņa «Ar būdu uz baznīcu», Ā. Geikina «Saules dieva Fēba rotaļas» un Ē. Hānberga monologi «Virieši man sirdi plosa». Oriģināllugu klāstu šajā teātrī vēl papildina iepriekšējo sezonu iestudējumi: H. Gulbja «Olivers», P. Putniņa «Pie puķēm — kur ģimenei pulcēties».

Dailes teātris rāda M. Zālītes «Tiesu», P. Pētersona «Mirdzošo un tumši zilo» un no iepriekšējās sezonas — P. Putniņa «Mūsu dēlus». Vairākas oriģināllugas ir Jaunatnes teātra repertuārā. Iepriecina, ka Rīgas Krievu drāmas teātris iestudējis R. Ezeras romāna «Zemdegas» skatuves versiju. Liepājā teātris rāda J. Jurkāna lugu «Kraukļi». Turklāt mums ir arī vērtīga rezerve — žurnālos publicētie nozīmīgie darbi: G. Priedes «Smaržo sēnes» un M. Zālītes dzejas drāma «Dzīvais ūdens».

Oriģināldramaturģijas ziņā patlaban esam bagātāki par dažu citu no kaimiņu republikām. G. Priede, P. Putniņš, H. Gulbis, M. Zālite, J. Jurkāns, L. Stumbre, P. Pētersons — tas ir spēks, kāds latviešu dramaturģijā reti kad bijis. Un vēl jaunāka rezerve: V. Rūmnieks, U. Segliņš, H. Paukšs. Sazēlusi arī rokkrastu daudzveidība. Te ir psiholoģiskā raksturojuma meistars H. Gulbis, sociālu problēmu izvirzītājs un raksturu lietpratējs P. Putniņš, te ir dziļu sociālu procesu pētnieks G. Priede. Un līdzās viņiem — dzejas drāmas tradīciju konsekventā kopēja M. Zālite, kas mūsu dramaturģijā aizsākusi patstāvīgu virzienu. Ar gandarījumu var konstatēt, ka viņas vārds atbalsojas arī ārzemēs — drāmu «Tiesa» iestudējusi un izrāda Ņujorkas pašdarbnieku kopa Māra Irbes režijā. Savukārt L. Stumbres luga «Zīmējumi smiltīs» izskanējusi Stokholmas radio. Savrup šajā dramaturģu saimē atrodas P. Pētersons, kas konsekventi risina mākslas un mākslinieka likteņtēmu, un vispārliciecinātājs tas viņam izdevies drāmā «Tikai muzikants».

Un te nu varētu jautāt: vai oriģināldramaturģijas sakuplojums repertuārā būtu nejausība? Drīzāk — likumsakarība, kam ir dziļa organiska saistība ar pārkārtošanās vispārējām tendencēm. Te var saskatīt teātru nepieciešamību ciešāk izjust konkrētās dzīves pulsu un runāt par latviešu tautai svarīgām problēmām. Varētu taču repertuāru piepildīt ar tulkotām lugām, kaut arī, spriežot pēc Amerikas teātru repertuāra, pasaulē izcili labu lugu nemaz nav tik daudz. Un mūsu teātri izvēlas tos darbus, ar kuru palīdzību var būt tuvāk savas tautas dzīves sociālajam procesam.

Pievēršoties mākslinieciskām tendencēm teātros, gribētos sacīt, ka iestudējumi bijuši pietiekami profesionālā līmenī, bet maz bijis

spilgtāku izrāvienu, pagājušais gads kopumā bijis samērā rāms un mierīgs. Nevar neminēt arī organizatoriskas neizdarības: nevar uzskatīt par normālu situāciju, ja Dailes teātra Lielajā zālē sezonas laikā notiek tikai pāris pirmizrāžu, bet Jaunatnes teātra galvenais režisors Ā. Sapiro gada laikā savā teātrī neiestudē nevienu jaunu darbu. Rodas dabisks jautājums: kur lai tās jaunās mākslinieciskās ievirzes rodas, ja vispār nav vai ir ļoti maz jaunu uzvedumu? Pārmaiņām teātru darbībā vajadzētu skart arī darba spriedzi teātru kolektīvos. Daudzos gadījumos ansamblī strādā pārāk lēni un atlaidināti, bet aktieri cieš no dikstāves. Risinājums varētu būt arī jaunu teātru vai vismaz spēles laukumu atklāšana, un šajā ziņā pozitīvi meklējumi rit Dailes teātrī. Mūsu teātru zāles ir pilnas, un teātri sevi mierina ar domu, ka nav, kur steigties. Taču šī doma ir vairāk nekā kaitīga, un gada nogalē, piemēram, nevarēja neredzēt, ka Dailes teātra repertuārs bija nospēlēts, Lielajā zālē nav vairs, ko skatīties. Tās bija pārāk gausā darba sekas. Dodot rīdziniekiem tikai pāris jaunu izrāžu sezonā, teātri apzog skatītājus, tiek laupīts nozīmīgs idejiskās un estētiskās iedarbes faktors.

Domājot par iestudējumiem, kuros parādās jaunas mākslinieciskās kvalitātes, jāizceļ vairāki Dailes teātra iestudējumi un vispirms A. Čaka «Mūžības skartie» un A. Strindberga «Nāves deja» K. Auškāpa režijā, kā arī A. Ozola iestudētā A. Ostrovska «Ienesīgā vieta», kurai varētu piepulcināt A. Sastres «Nolemto» viņa režijā. Pie labākajiem iestudējumiem pieskaitāmi V. Rozova «Pie jūras» A. Kaca režijā un A. Čehova «Kaija» un E. Vulfa «Meli» O. Krodera interpretācijā. Un tomēr gribas atkārtot, ka māksliniecisko novitāšu ziņā aizvadīts visai rāms gads.

Mākslinieciskie meklējumi var tiekties visdažādākos virzienos, neko negribu ne prognozēt, ne uztiept, tomēr vienu gribētos īpaši izcelt: nedrīkstētu zaudēt psiholoģiskā reālisma virzienu, cilvēka iekšējās pasaules dziļu atklāsmi. Psiholoģiski smalki izstrādāts aktierdarbs paver visplašākās ētiskās un emocionālās iedarbes iespējas, un par vienu no visaugstākajām virsotnēm aizvadītajā gadā jāuzlūko V. Zandberga tēlotais Indrānu tēvs. Tik organisku, līdz sīkākajai detaļai niansētu aktierdarbu sen nebiju redzējis, un tas atkal un atkal apstiprināja pārliecību, cik milzīgas iespējas slēpj šis aktiermākslas veids. Tā ir īsta sevis iepazīšanas un cilvēka pētniecības skola. Tieši V. Zandberga darbs Indrānu tēva lomā saasināja domu, ka psiholoģiskās darbības virziens mūsu teātros savas pozīcijas sācis zaudēt. Uzturoties ASV un demonstrējot fragmentus no latviešu teātru izrādēm, bieži nācās dzirdēt pārmetumus par mūsu aktieru ļoti teatrālo spēlesveidu, ārzemju skatītāji tādu vairs nepieņem. Protams, nevar teātrus unificēt,

kādreiz mums bija teātri ar krasi atšķirīgiem spēlesveidiem, tomēr pārmetumiem, ka tagad aktieri visos teātros ir par daudz teatrāli, ir savs pamats. Amerikas aktieru patiesīgums psiholoģiskas ievirzes iestudējumos ir nopietnāks un dziļāks, iekšējās darbības norišu precizitātē viņi ir tuvāki Staņislavska sistēmai nekā mūsu aktieri. Latviešu aktieri daudzos gadījumos darbojas aptuveni, nekonkrēti, ārišķi. Tas ir jāapzinās, ja gribam nosargāt latviešu teātra mākslas labākās tradīcijas.

Un visbeidzot jāmin tās organizatoriskās pārmaiņas, kas 1987. gadu atšķir no visiem iepriekšējiem, proti — tā ir galveno režisoru maiņa abos akadēmiskajos teātros. Drāmas, Dailes un arī Operetes teātra mākslinieciskie vadītāji pēc ilga un ražena darbības posma atstāj savus posteņus un nodod stafeti nākamajai paaudzei, kas turpat līdzās izaugusi. Var izteikt piezīmes par vienu vai otru Drāmas vai Dailes teātra iestudējumu, par pēdējām sezonām, tomēr jāuzsver, ka Alfrēds Jaunušans un Arnolds Liniņš latviešu teātra attīstībā devuši būtisku ieguldījumu, radījuši daudzus iestudējumus, kas paliek mūsu skatuves mākslas labāko sasniegumu pūrā. Bijušie galvenie režisori teātrus atdod jaunažiem mākslinieciskajiem vadītājiem darba spējīgus. Un tomēr šodien stāvam pie atvērtām durvīm, pie tikko uzšķirtas kalendāra lapas un prātojam: kāda būs rītdiena? Ir pamats domāt, ka Latvijas teātru rītdiena būs spīrgta un gaiša.



Normunds Naumanis, Lilija Dzene

TIKAI DIALOGS PAR LATVIEŠU TEĀTRI 1987. GADĀ

L. D z e n e. Man šķiet — ievērojamākais teātra dzīves notikums 1987. gadā ir tas, ka abos vadošajos dramatiskajos teātros mainījās galvenie režisori. Senāk latviešu teātra vēsturē tas būtu bijis milzīgs pavērsiens ar plašu sabiedrisku rezonansi. Laikrakstos būtu publicēti Kārļa Auškāpa un Mihaila Kublinska portreti. Būtu rakstīts par viņu līdzšinējo darbību, noteikti publicētas viņu «troņa runas» vai programmas. Tagad tas notika darba kārtībā, ar maziem burtiņiem dažu laikrakstu informācijā: «Sākas jaunā sezona ...» Klusu un mierīgi.

Man liekas, tas liecina par attieksmi, kāda sabiedrībā valda pret teātri.

Protams, režisoru turpmākais darbs būs galvenais. Tomēr es domāju, ka atklāta izrunāšanās dotu atspēriena punktu. Ja šie mākslinieki konstatētu sabiedrības priekšā, kādā situācijā pašlaik atrodas akadēmiskie teātri. Kāds ir viņu viedoklis: ko varētu saglabāt kā tradīciju, no kā būtu jātiek vaļā, kas pašlaik ir uzkrājis, uzslāņojies. Stājoties liela kolektīva priekšgalā, katram taču

ir arī kāds sapnis, kāds mērķis, ideja. To būtu interesanti uzzināt. Vai tad ne tā?

N. Naumanis. Varbūt šis notikums bija tāds savdabīgs lietiskības pierādījums? Jā, kaut kas būtībā mainās. Bet tas, ka mums pēdējā laikā nav izrunāta un analizēta divu teātru pašsajūta — ne no pašu teātru, ne no kritiķu puses —, tas novedis pie šo teātru pašizolētības, par daudz ko dzird runājam tenku un «ķēķa faktu» līmenī. Un cilvēku uzmanība no skatuves pārvietojas uz aizkulišu krēslainību. Arī sabiedrības dzīvē tagad notiek būtisku parādību jaukšana ar sikumiem, likumsakarību noskaidrošanai pa vidu maisās gadījuma sēnalas. Lielā vētīšana? Slikti tomēr, ka (īpaši attiecībā uz Dailes teātri) netika noskaidroti teātros notiekošie objektīvie mākslas un administratīvie procesi.

L. Dzene. Sabiedrība kopumā nezina, kā teātris un sabiedriskā doma uzņēma šīs jaunās personības, šīs pārmaiņas: vai tās nākušas ar lielām cerībām, ilgi gaidītas, vai arī tas ir pārsteigums, vai varbūt tās tiek uzņemtas pat ar pretestību. Jaunas attiecības viena teātra organismā taču veidojas uz ilgiem gadiem.

N. Naumanis. Varbūt tas norāda, ka teātris ir nonācis strupceļā, sabiedriskās apziņas vakuumā?

L. Dzene. Ja mēs atminamies mūsu nacionālā teātra vēsturi ... Teātra vadītāji — Eduards Smilģis, Alfrēds Amtmanis-Briedītis. Personības. Es nemaz nevaru iedomāties viņu darbību bez plašas sabiedrības informētības, bez izcentrējuma. Ja mēs tagad salīdzinātu, piemēram, Mihaila Kublinska stāšanos galvenā režisora postenī un Viktora Boserta ienākšanu RAF. Padomā, cik daudz uzmanības tika un tiek veltīts jaunā direktora programmai, mērķiem, visai autobusu būvēšanai!

N. Naumanis. Un cik daudz nozīmē fakts, ka, piemēram, Rakstnieku savienību patlaban vada Jānis Peters un Mākslinieku savienību — Džemma Skulme. Pats šis vadības fakts rakstnieku un mākslinieku (un ne tikai viņu) aprindās tiek uztverts kā notikums, kad uzreiz ir skaidrs, kādu katra personība izvirzīs programmu, mērķus. Turpretī tas, kas notiks abos teātros, — ne tas ir paziņots, ne arī īsti nojaušams. Es varu, protams, skaitļot pēc M. Kublinska kādreiz iestudētajām izrādēm vai pēc K. Auškāpa jau padarītā un domāt: kas tur būs? Arī pēc šīs vadības maiņas norises var spriest, kādu vietu republikas kultūrainā ieņem teātris. Jā, tomēr var spriest ...

L. Dzene. Bet jāņem vērā, ka šie abi režisori līdz šim strādāja «pakļautības kārtībā» pie līdzšinējiem galvenajiem režisoriem Alfrēda Jaunušana un Ārnolda Liniņa. Viņi strādāja drusku



*L. Stumbres «Sarkanmataināis kalps» Drāmas teātri.
Priekšplānā: Erta — M. Zemdega, Johans — J. Kubilis*

pēc pārpalikuma principa. Un mēs taču nezinām, vai Kārlis Auškāps pats gribēja uzvest «Serloku Holmsu» un «Džonu Neilandu» vai teātra intereses spieda viņu strādāt šajā virzienā. Vai iestudēt «Vagoniņu» bija Mihaila Kublinska kvēla vēlme — vai vajadzēja padomju lugu un šī tika iekļauta repertuārā.

N. Naumanis. Tomēr abi režisori pārsvarā iestudējuši to, ko vēlējušies.

L. Dzene. Nu jā. Tāpēc varam teikt: paldies dievam, par galvenajiem kļuvuši cilvēki, kas ir labi strādājuši! Bet vispār sabiedrības attieksme pret teātri, šie mazi burtiņi avīzēs aizvairo. Un es neticu, ka, aizbraucis tagad uz Talsiem vai uz Rēzekni, tu uzreiz varēsi dzirdēt, kas Rīgā vada šos teātrus. Tikai pamazām sabiedrība sāks orientēties, kas vispār strādā. Ar tādu attieksmi: «Ak tā? ...»

Jāsaka gan, ka pašreizējā situācijā tā ir liela laime, ka mēs Latvijā vispār varējām atrast teātra vadītājus. Ka bija pat izvēles iespējas. Lasu, klausos radio — Krievijas Federatīvajā Repub-

likā ir pāri par 50 teātriem, kam vispār nav galveno režisoru. Nav personību, kas kaut vai organizatoriski varētu saturēt trupas. Stāvoklis ar režisoriem ir katastrofisks. Profesijas devalvācija Vissavienības mērogā.

N. Naumanis. Tās ir, manuprāt, pārliecīgās centralizācijas sekas. Jā, mēs pazīstam «nomaļu» fenomenus — Eimuntu Nekrošu un Robertu Sturuu, personības, kas patlaban visu padomju teātri velk sev līdzī. Un lepnums rodas arī tāpēc, ka mēs savus «mazos kaimiņus» mīlam. Divas metropoles ilgu laiku bija aprijušas gan informāciju, gan presi, kur pārsvarā uzmanība bijusi centrēta tikai uz Maskavas un Ļeņingradas teātriem. Un kāda tai daļa par, piemēram, kaut kur Orlā vai Valmierā esošiem teātriem! Apziņas centralizācija. Un šā stereotipa sliktā ietekme. Kāpēc ir tikai viens Lielais teātris vai Dailes teātris? Vajadzētu domāt tā: nu, un kas gan tur liels, ka ir «Mhats» vai «Boļšoj teatr»? Jo, izrādās, var būt arī citādi. Metropolēm vairs nav, ar ko lielīties. Marks Zaharovs atļaujas iestudēt vienu izrādi gadā; Ļevs Dodins strādā skaisti un klusi, viņš, tāpat kā Anatolijs Vasiljevs, ir ārpus jebkurām sistēmām vai klaniem. Maskavas kritiķi ir stipri vien noraizējušies par to, ka teātra galvaspilsēta vairs nav viena un nav pie viņiem. Ir sākusies plaša decentralizācijas kustība, pareizāk sakot — reāla apjēgsme par to, ka mākslai, tāpat kā ekonomikai, nav ģeogrāfisku vai politisku robežu. Bet daudziem nepatīk to atzīt. Un arī tas ir dabiski un cilvēciski saprotami.

L. D z e n e. «Metropoles reprezentācija» taču bija pilnīgi nestabilizējies jēdziens.

N. Naumanis. Un iespējas, ko dod tikai Rīga un ko nedod Liepāja vai Valmiera? Rīgā, piemēram, nevienam teātrim neļāva nonākt līdz tādām stāvoklim kā Valmierā — līdz graustam. Jā, Teātra darbinieku savienības dibināšanas kongresā atcerējās Leļļu teātri. Kultūras ministrija vispār nelikās dzirdam, ka šim teātrim ir vajadzīgs remonts.

Vai vēl kāda cita attieksmes nianse — kā liels gods Valmieras un Liepājas teātriem tiek dota iespēja braukt uz Rīgu atskaitīties. Kāpēc Rīga nevar braukt uz Liepāju atskaitīties? Lai brauc uz Varakļāniem un atskaitās!

Orientācija vērsta nevis uz cilvēkiem, tautu, bet uz kaut kādu eliti vai, teiksim, uz kaut kādu augstāku abstraktu atskaites punktu, varbūt uz «draugiem, kas saprot un novērtē», es nezinu, uz ko ... Varbūt tas ir maksimālisms, bet es uzskatu, ka no domāšanas viedokļa kaut kas nav kārtībā. Piemēram, lasu Oļģerta Krodera interviju «Padomju Jaunatnē». Es pilnīgi saprotu šo cilvēku, kurš reāli redz, skaidri zina, kas viņa teātrī ir noticis. Kā viņš sāka ar «Havajas puķi» un tagad var rādīt un diktēt s a v u.



*P. Pētersona «Tikai muzikants» Drāmas teātri.
Skats no izrādes*

Tā desmit gadu laikā ir interesantākā teātra aina — kā audzis liepājnieku kolektīvs. Pa radošu ceļu. Bet cik daudz bijis kompromisu?

L. D z e n e. Par Alfrēdu Jaunušanu es domāju tā. Teātrī gribēja, lai viņš vēl paliek galvenā režisora postenī. Sie ārkārtīgi «būtiskie iegānsti» — lai taču paliek līdz teātra 70 gadu jubilejai! Bet kāpēc tad tieši līdz tai dienai? Redz, cik interesanti: mēs nemīlam, joprojām nesaprotam cilvēkus, kas paši grib aiziet, paši izlemj, kad to darīt. Mums tomēr vajag, lai tiktu dots mājiens, ka viņam ir jāiet.

Es neesmu vēl pilnībā izanalizējusi un nezinu arī, vai Alfrēds Jaunušans pats to līdz galam ir izdarījis, bet domāju, ka viņš saprata — acīmredzot ir pienācis tāds izsūkuma brīdis, kad ierūsējuši «sociālie pievadi», kad viņš nejūtas ieslēgts sabiedrisko norišu ķēdē.

N. N a u m a n i s. Viņš vienmēr bijis principiāli pret ārišķībām, nekad nav atsaucies uz virspusējām aktualitātēm.

L. D z e n e. Jā, viņam ir pašam savs cilvēka pētniecības veids, cilvēka rakstura, īpatnību, emociju likloči, cilvēka dzīves paradoksi. Viņš ir ārkārtīgi godīgs šajā ziņā un zina, ko nevar, ko

neizprot. Man šķiet traģisks gadījums ar iestudējumu «Lampu drudzis». Es domāju: Alfrēds Jaunušans jūta, ka viņš varbūt to nevar un to arī nevar, bet šai iestudējumā palāvās uz spilgto teatralitāti, kas nekad viņu nebija pievilusi, cerēja uztaisīt īstu fantāzijas feierverku. Un tad atskārsme — neiznāk! Gan pašā uzvedumā ir kļūmes, gan lugas izvēlē pašreizējā sociālā situācijā.

Es piedalījos mākslas padomē, kad Alfrēds Jaunušans teica savu atkāpšanās runu. Cik godīgi un ar pašcieņu režisors atzinās, ka vairs neizjūt jaunos aktierus, ka vairs nevar mainīties, bet ka saprot — ir mainījusies teātra specifika, teātra izteiksmes valoda, izteiksmes līdzekļi! Un ka viņš vairs nevar šo valodu iemācīties, kā nevar tagad iemācīties vjetnamiešu valodu. Jā, redzu, saprotu, bet nevaru pārorientēties ... Es domāju, ka mākslinieki izaugtu lieli mūsu acu priekšā, ja mēs mācītos saprast arī viņu aiziešanu.

N. Naumanis. Man šķiet, ka ar Arnoldu Liniņu formāli tas izpaudās citādi, bet pēc jēgas viņš bija nonācis līdzīgā situācijā. Ja Dailes teātra bijušais galvenais režisors kā mākslinieks pēc «Jāzepa un viņa brāļu» iestudējuma neaptvēra: ja nebūs izrāviens ar «Induli un Āriju», tad ... Un izrāviens nebija. Loģiski, ka Arnoldam Liniņam vajadzēja atstāt posteni, jo šī neveiksme tomēr ir kaut kas vairāk nekā tikai programmas darba neveiksme. Arī pašā viņa darbības sistēmā ir liela pretruna: mēģinājumi iekopt savu skolu jauno aktieru audzināšanā un vienlaikus — hroniska nespēja profesionāli savākt uzvedumu uz lielās skatuves.

L. Dzene. Es drusku citādi domāju. Par «Induli un Āriju». Šai lugā ir kāds noslēpums. Tajā ir dziļi intīma mīlestības līnija un tikpat spēcīga tautu likteņlīnija, turklāt abas — traģiskas līdz galējībai. Tā ir vēl nākotnē atminama luga. Tāpēc arī Arnoldam Liniņam šī izvēle, man liekas, nebija veiksmīga. Vismaz pašreizējā teātra situācijā.

Varbūt tā ir liela kļūda, ka Arnolds Liniņš nepalika strādāt Operā, kur viņš bija saņēmis Jāņa Zariņa profesionālo svētību. Tur viņam bija liela perspektīva. Turklāt es domāju, ka Arnolds Liniņš ir arī kamerspēles režisors. Viņš kļūst jūtīgs tādās attiecībās, kur cilvēki ir uz «tu», kur sarunas veids ir aci pret aci. Šī viņa proponētā vienkāršība — arī tā varētu izaugt līdz lielai mākslai. Bet kā liela dramatiska inscenējuma režisors Arnolds Liniņš sevi pazaudēja.

N. Naumanis. «Tava labā slava» — tā, man liekas, ir viņa labākā izrāde. Un — Mazajā zālē.

L. Dzene. Jā, Liniņa aktieriem galvenokārt ir svarīgi sarunāties vienam ar otru, nevis raidīt domu, vārdu. Liniņam tas



*Raiņa «Indulis un Ārija» Dailes teātri.
Ārija — A. Grūbe, Indulis — I. Kalniņš*

ir pret dabiski — strādāt teātrī, kur aktierim ir jāraida šis vārds, emocija, strādāt šajā nemākslinieciskajā Dailes teātra telpā. Turklāt kā režisors Arnolds Liniņš tika izolēts no kritiskās domas. Slimīga kritikas uzņemšana, aizdomīga uztvere, kombinēta ar hipertrofētu slavināšanu, Staņislavska mācības izvadāšana pa visu pasauli, aizmirstot tās pamatprincipus praktiskajā ikdienas darbā.

N. N a u m a n i s. Atradās arī pārlieku gudri teorētiķi, kas katru viņa darbu pievilka līdz pasaules koncepcijām, un šajā koncepciju sausumā viņš nespēja kā mākslinieks normāli attīstīties. Vispār tā ir radoša cilvēka traģēdija. Laikam gan būtu smieklīgi atgādināt, ka vienīgā izeja no strupceļa ir turpat, kur ieeja, — darbā, godīgā darbā. Un cerības taču ir nebeidzamas.

L. D z e n e. Atgriežoties pie Drāmas teātra. Mākslas padomēs biju par Mihaila Kublinska kandidatūru, jo pašreizējā situācijā teātrī ir vajadzīgs cilvēks ar tādām diplomātiskajām, varbūt pat divkosības spējām, kādas piemīt Mihailam Kublinskim. Uz ārpusi viņš teātra intereses aizstāvēs. Man patīk teātra repertuāra plāns, Drāmas teātra nākotnes ieceres. Liekas, tas ir tradicionāli nozī-

mīgi, jo Drāmas teātrim vienmēr bijis svarīgi ar attiecīgu repertuāru veidot aktieru biogrāfijas. Un tās, šķiet, ir gaidāmas.

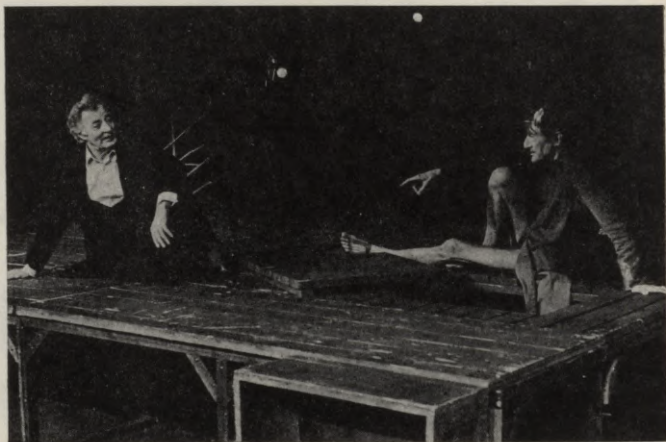
Runājot par Jaunatnes teātri — tur mirdz Ādolfā Sapiro zvaigzne, kas pašlaik ir zenītā. Ja Sapiro būtu kaut kas vajadzīgs, tad tas būtu — otrs spēcīgs režisors blakus. Tāds režisors, kas uzkarsē asinis. Kas spēj kaut ko līdzās radīt un arī nodrošināt teātra kopīgo kvalitāti.

N. Naumanis. Lūk, gadījums ar Pēteri Pētersonu un «Andromahi».

L. Dzene. Par Sapiro pagājušajā sezonā nav ko runāt, jo nav jaunuzvedumu, bet par Pētersonu ... Trīs izrādes trīs teātros! Par katru var gari stāstīt. Es visaugstāk vērtēju «Mirdzošo un tumši zilo» Dailes teātrī. Tu varbūt nevari spriest, kāpēc, teiksim, manai paaudzei un drusku vecākiem cilvēkiem šī izrāde ir tik dārga. Bet padomā: visu laiku, kamēr tu grozies teātra pasaulē, tiek runāts par Smilga garu, par vecā Dailes teātra spožajām tradīcijām. Līdz šim visi mēģinājumi kaut kādā veidā šo garu pārraidīt jaunākajām paaudzēm bija beigušies bezcerīgi. Bet šai izrādē mēs to jūtam. Mazliet pacīlātību: Harija Liepiņa varonī, sieviešu tēlos, Valentīna Skulmes Vecī, visā atmosfērā. Es domāju, ka ar «Mirdzošo un tumši zilo» ir izdevies saglabāt to, ko sauc par garu, un pārraidīt nākamajām paaudzēm. Ne tikai saturiskā ziņā; vispārējā kopīgā noskaņā, krāšņajā inscenējumā, spilgtajos kontrastos — visā ir Eduards Smilģis. Tajā brīdī, kad Danielu uzrunā Skatuve, ir kulminācija! Ja tas vēl būtu mazliet izvērsts, šis Danas-Skatuves monologs, tad tā būtu pilna un gatava luga. Pēc tam varētu būt otra luga, kurā vecais mākslinieks Daniels atgūst «otro elpu» un domā, ka viņš vēl ir radošs un stiprs. Kā nemanot izaug jaunatne, kas viņu nesaprot. Un nemaz nevajag jaunumam būt — vienkārši nevar saprasties. Sī mūžīgā kustība. Pēteris Pētersons ir interesants ar to, ka viņš konsekventi izsekojis mākslinieku likteņus, pēc viņa lugām var apjaust tās transformācijas, kas notikušas mūsu tautā ar mākslu. Jau pašā pirmajā viņa lugā «Balto torņu ēnā» un tālāk — «Man 30 gadu», «Bastards» ... visās viņa lugās.

Kas attiecas uz Pētera Pētersona iestudējumu Jaunatnes teātrī — «Andromahi», par ko daži mani kolēģi ir sajūsmā, es šo iestudējumu pilnībā neuztvēru. Vai tev bija interesanti?

N. Naumanis. Jā. Uzskatu, ka mūsdienu izpratnē tā ir politiskai izrādei tuva. Arī formas ziņā man šķiet pārdomu vērts šis Pētersona «estetizētais ekspresionisms». Vai luga diktē šādu formu? Nē. Kādēļ tad režisors klasicisma laika darbā izmanto tādu kā Rietumvācijas 70. gadu teātra estētiku? Vai viņš citē dažādas kultūrpieredzes, sintezē dažādas formas — līdz paradok-



*P. Pētersona «Mirdzošais un tumši zilais» Dailes teātri.
Daniels — H. Liepiņš, Vecis — V. Skulme*

sam «viss ir teātris»? Nezinu vienu atbildi. Taču uzveduma kopiespaidu, kopjēgu es nolasiju — tas ir laiks, kad izšķiras tautu likteņi, bet varoņi par tiem cēli izrunājas, patiesībā kārtodami savus — cits cita ekspluatēšanas — rēķinus. Man šķiet, tas ir priekšnesums par varas uzurpēšanas intīmajiem, psiholoģiskajiem cēloņiem. Skatoties izrādi, es šur tur atcerējos Šekspīra Ričarda III un lēdijas Annas sarunu — vārdu divkauju.

L. D z e n e. Man patīk, ka cilvēkam teātrī bijis interesanti un viņš man var pateikt — kādēļ. Rodas vēlme skatīties izrādi vēlreiz. Es neredzēju «Andromahē» to, ko tu ieraudzīji. Man tajā viss šķiet gabalos saraustīts, tā kā izirušas krellēs. Saprātu, ka krellītes, zīlītes ir spožas, bet diega, uz kura uzvērt, — nav.

N. N a u m a n i s. Varbūt neapmierina estētika?

L. D z e n e. Ja ir doma, estētikai nav tādas nozīmes, kad par to vien jādomā. Tad jau jābūt nevis kritiķim, bet kaut kādam mītpilsonim: «Ah, es to nevaru skatīties!»

Vēl par Pētera Pētersona darbu. Uzvedumā «Tikai muzikants» Drāmas teātrī ir trīs gan sižetiski, gan idejiski vienotas, tomēr

mākslinieciskā ziņā atšķirīgas, pat stilistiski atsvešinātas linijas. Te es domāju muzikanta likteni, «Kurzemes katla» notikumus kopumā un Hitlera vai vadoņa murgaino agonijas ideju uzplūdinājumus. Šī izrāde, kas ir Pētera Pētersona un arī Ilmāra Blumberga un Raimonda Paula radīts kopdarbs, izraisa cieņu. Arī Jānis Reinis ir piemērots aktieris Klāva lomai. Un mani visvairāk aizkustina tieši mākslinieka tēma. Talanta neaizsargātā, aizstāvēties nespējīgā būtība. Tikai muzikants! Visvarens valdnieks mākslas stihijā, bet nevarīgs kā bērns kararatu griežos. Un ne tikai tāpēc, ka apstākļi sarežģīti, ka nezini, kur draugs, kur naidnieks, bet tādēļ, ka viņā — īstā māksliniekā — nav aizdomīguma pret cilvēkiem, viņš ir atvērts, neaizsargāts: kas man var draudēt, ja neesmu vainīgs? Tik asā kontrastā «cirvja un zieda» strīdu skatuves mākslā sen nebiju redzējusi.

Tomēr tēlos, kas darbojas ap Klāvu, ir daudz vienkāršotu un trafaretu figūru. It kā tās būtu pārceļojušas Pētersona dzejas drāmā (un arī režijā) no sen pazīstamām teātra un kino klišejām. So tipu uzvedība ir viennozīmīga un — galvenais — iepriekš nekļūdīgi paredzama. Partizāni, vācieši, arī spiedzīte Janīna, kas tik droši un Lāsmas Kugrēnas sniegumā eleganti darbojas fašistu midzenī. Lugu lasot, pār visu klājās spēcīgais balādiskums, tagad iestudējumā mūzika, ļoti emocionāla, it kā padara šos tipus, šīs ainas vēl trafaretākas.

N. N a u m a n i s. Labi, Pēteris Pētersons — trijos teātros uzreiz! Talanta intensitāte, kas arī liek domāt par enerģijas uzkrāšanās un atdeves likumībām, cēloņiem, prognozējamību. Spriedumos tomēr esmu piesardzīgs, jo daudz ko «Pētersona fenomenā» nespēju «izjust», kā jūs sakāt. Turklāt par to jau esmu izteicies žurnālā «Māksla» (1988, № 2).

Turpināsim «inventarizāciju».

Adolfs Šapiro 1987. gadā Maskavas J. Vahtangova teātrī iestudēja V. Rozova «Mežakuilēnu». Lasījis par to esmu, redzējis neesmu. 1988. gadā Maskavas Dailes teātrī viņš uzvedis M. Bulgakova «Moljeru». Un brālīgajā Nikaragvā — krievu klasiku. Talanta eksports? Nākotne daudzsološa, bet 87-tais Latvijā — tukšais gads.

Allaž aizraujoši ir vērot Valentīna Maculēviča un Māras Ķimeles kopto teātra virzienu attīstību, to saskarsmes radītās sakarības. Starp citu, līdzīgas papildu asociācijas veidojas, kad salīdzinu lietuviešu Eimunta Nekrošus un Jona Vaitkus iestudējumus. Protams, salīdzinādams neapdraudu katra patību, lai gan man šķiet, ka tomēr var novilkt paralēles šo divu režisoru pāru atlieksmē pret cilvēku. Vismaz kādas es tās izjūtu Ķimeles un Nekrošus iestudējumos, kādas — Maculēviča un Vaitkus

iestudējums. Lai paskaidrotu, man jāturpina salīdzināšana. Ķimele un Nekrošus ir kā ārsti, psihiatri, kuriem svarīga ikkatra cilvēka dvēseles nianse, skatiens, psihe signāls, ko viņi cenšas sadzirdēt, izprast, iespējams — pat attaisnot. Režisori rēķinās ar katru cilvēka individualitāti, vērtējami cilvēku pēc tiem likumiem, kādus pārstāv pats šis cilvēks. Savukārt Maculēvičs un Vaitkus uz skatuves kā ķirurgi ārstē vispirms objektīvo slimību, pēc tam palūkojas arī uz pašu slimo.

Varbūt tā: vieni ir grēksūdzes tipa mākslinieki, otri — sprediķotāji? Nu, kaut vai šo režisoru orientācija repertuāra izvēlē: Mārai Ķimelei — D. Vosermena «Kur dzeguze ligzdu vij» (hm — darbība notiek psihiatriskā dziedinātavā), R. Tagores «Citra», E. Eikborna «Normena uzvaras jeb Kopdzīvošana», R. Blaumaņa «Ugunī»; Valentīnam Maculēvičam — P. Millera «Atvadu izrāde», M. Satrova «Sirdsapziņas diktatūra». Pat abu valmieriešu «kopīgais autors» A. Čehovs atklājas diametrāli pretēji — cik Ķimele «Tēvocī Vaņā» skatījās lugas varoņos iekšā, tik Maculēvičs «Ķiršu dārzā» izgriezta Čehova cilvēku pasauli uz āru, pat groteskas veidā.

Paradoksāli, ka, šādi rokot tuneļus kalnā no divām dažādām pusēm, var kā nemainīgu vērtību uzturēt cilvēka goda un sirdsapziņas jēdzienu, uzturēt prasību pēc sevis tiesas — nežēlīgākās, taču vispatiesākās.

Analizējot Māras Ķimeles un Valentīna Maculēviča darbus, sastopos ar Cilvēka un Idejas problēmas divām interpretācijām. Un cienu konsekvenci abos gadījumos.

«Sirdsapziņas diktatūras» iestudējumu neuzskatu par Valentīna Maculēviča veiksmi. Pirmām kārtām Satrova luga «klibo» uz aktualitātes un mūžīgā nevienādajām kājām. Autors paredzējis vietu improvizācijai par kādu svarīgu, degošu tēmu, kas var uzpeldēt izrādes spēlēšanas laikā, bet viņš nedod recepti, kā šo improvizēto sarunu iekļaut visā fragmentārajā dramaturģiskajā kompilācijā, acīmredzot paļaudamies uz režisora visvarenību. Valmieras teātrī šīs jaunievestās replikas skan naivi, neveikli, mehāniski. Es atbalstu Maculēviča vēlmi tuvināt šo krievisko lugu Latvijas vēstures realitātei (Staļina upuru garajā rindā tiek nosaukti vairāki izcili latviešu kultūras un politiskie darbinieki), taču tas ir tikai vēl viens plāksteris, ielāps visai irdenajai lugas kompozīcijai. Nenoliedzdu lugas un izrādes aktualitāti, man tikai šķiet, ka ar to ir par maz. Lai slavēti labie nodomi! Kaut gan arī aktualitātes, šodienīguma ziņā te ir pārpratumi: kā tālaika dokuments varbūt izteiksmīga ir jauniešu tēma (īpaši — komjaunatnes sistēmas reorganizēšanas nepieciešamības gaisotnē!), taču tā ir tik «falša» un «nevainīga» savos štampos, ka ne tuvu ne-

stāv reālām jauna cilvēka problēmām, šīm aktualitātēm, ja gribat. Un bēdīgi, ka režisors izrādījies tik vecmodīgs, nedzirdīgs (kāpēc?) un atstājis šīs epizodes savā vaļā, padevēģi sekodams Satrova piedāvātajam tekstam. Kur tad improvizācija? Vai Jura Podnieka filma neizvirza citus patiesīguma kritērijus sarunai ar jaunu cilvēku? Ar «Vai viegli būt jaunam?» nevar nerēķināties, to nevar ignorēt. Latīņa ir pacelta augstāk, slikti, ja to nepamana kaut vai aktualitātes dēļ. Manuprāt, šī «idejiskā bedre» sabojā visu izrādi. Kā karote piķa.

L. D z e n e. Jā, ar jauniešu tēmu es arī neesmu apmierināta ne lugā, ne izrādē un pret lugu esmu izturējusies ļoti rezervēti. Taču, ievērojot Valentīna Maculēviča mākslas konsekvenci, man liekas — šim materiālam garām viņš nevarēja paiet. Režisoram ir iekšēja noteikta prasība strādāt pie šāda materiāla, veidot politisko teātri, kam Latvijā ir vājas tradīcijas, ja vispār ir. Es negribu desmit maculēvičus, bet viņa patstāvīgā gaita mūsu mākslā ir noteikti iezīmēta. Dokumentālā patiesība viņam ir svēta, un mūsu apziņas asināšanai kalpo arī «Sirdsapziņas diktatūra». Latviešu dramaturģijā nav neviena dokumentāla darba ne par vēsturi, ne par netaisnību mūsu tautas pagātnē, nav, it kā Latvijas vēsturē tās nebūtu bijis. Varbūt Mihails Satrovs mudinās apgūt šo slāni. Turklāt bez Maculēviča starpniecības mūsu skatītājs pazītu tikai leņiņiānas Satrovu, bet viņš ir ievērojama persona, mūsu pilsoņa pienākums ir iepazīt arī rakstnieka jaunākos darbus, iedrošināt sevi ar viņa intonāciju. Un man liekas, ka šis Maculēviča nazis, šis Maculēviča asa nāsis, ne visai jūtīgais pret cilvēku smalkām kaitēm, psiholoģiskām niansēm, latviešu mākslā ir ļoti vajadzīgs. Vajadzīgs arī cīņā pret patīkamo teātri, kam latviešu skatuves mākslā dziļas saknes...

N. Naumanis. Jā, to es arī nevaru noliegt. Bet man gribas redzēt, kādus augļus mūsu teātrī nesīs pārkārtošanās laiks. Kaut vai mūsu vēstures faktoloģiskajā uzvērsumā, procesu apjēgsmes asumā. Ja tāds darbs parādīsies latviešu dramaturģijā. Kā, piemēram, Mihaila Satrova «Tālāk ... tālāk ... tālāk!». Pagaidām esmu skeptiski noskaņots — mums gluži vienkārši nav tādu vēstures arhīvu urķu, kāds ir kaut vai tā daudzdzinātais Satrovs.

L. D z e n e. Tev ir atšķirīgs ieskats, un tas man liekas interesanti, ka pastāv dažādas domas. Es kritikā nemeklēju ne māsiņu, ne brālīti, ar kuru viss saskan — ar vienu karotīti no vienas burciņas. Un visjaukāk — medu...

N. Naumanis. Atvainojos par aizdomīgumu, bet mani nepārliecina Valentīna Maculēviča tendence uz mākslas politizāciju dekoratīvajā nozīmē. Šis shematiskais, politiskais teātris-cirks — kā «Atvadu izrāde», «Sirdsapziņas diktatūra». Daudz nopietnāk

es vērtēju viņa iestudēto G. Priedes «Mācību trauksmi», pat neraugoties uz to, ka viņš notiesā cilvēku, neļaudams tam laboties (kā Kukurzni). Bet «Mācību trauksmē» ir dzīvi cilvēki, nevis manekeni, režisētas kaislības, iedresēts teatralitātes gars ar taisnām idejām.

L. D z e n e. Nu, kādā veidā viņš spēj, tādā režisors runā. Tomēr viņš ir maksimālists, mākslinieks ar mērķi. Viņam ir sava vieta, bet apkārt ir jaunāka gadagājuma zēni, pie kuriem šā mērķa nemanu. Valentīns Maculēvičs sevi pieteica uzreiz un attīsta savu teātra ideju konsekventi.

N. Naumanis. Bet tagad es gribu pajautāt: kāda ir jūsu attieksme pret Kārļa Auškāpa universālo darbību — viņš strādā teātrī, ļoti saistoši iestudējis TV Raiņa «Krauklīti», bijis Dziesmu svētku režisors, rūpējies par dažādu valdības pasākumu norisi... Un pret Dailes teātra jaunā režisora Arņa Ozola jau plašo režisorisko paleti — Aurels Baranga, Oskars Vailds, Alfonso Sastre, Aleksandrs Ostrovskis? Kas šos darbus vieno?

L. D z e n e. Nu, Dziesmu svētkos Kārlis Auškāps darbojās kā organizators.

Man liekas, ka Kārļa Auškāpa pamats tomēr ir līdzdalība «Branda» veidošanā, tālāk — «Stepes vilks», «Dullais Dauka», «Tumšā mitekļa valdnieks» un «Nāves deja». Tā ir pamatlīnija. Daudzi kritiķi aptaujā par labāko sezonas uzvedumu nosaukuši Augusta Strindberga «Nāves deju» Kārļa Auškāpa interpretācijā. Uzvedums veidots kopā ar Juri Strengu, kas tēlo Edgaru. Veidots sakarā ar aktiera jubileju. Arī es šo uzskatu par vienu no visveiksmīgākajiem iestudējumiem 1987. gadā. Tāpēc ka tas ir dziļš cilvēkpētnieciskajā ziņā, ar iedarbīgu asociatīvo loku. Te cilvēku dvēseles ir izvērstas ar oderi uz ārpusi, atklājot padrēbē gan caurumus, gan traipus, gan iznēsātas, aprimušas dzīves sviedru plankumus. Taču tās ir pašu šūtas mūža drēbes, kaut arī pēc likteņa, apstākļu, situāciju piegrieztnēm. Šie cilvēki atrodas noslēgtā aplī, viņu sejās pastāvīgi ir traģiski ironisks smīns par dzīvi, ko viņi jau sen vairs nerada, bet triec tikai riņķī pa šo apli. Brižam pat ar mazohistisku prieku. Tā ir nežēlīga izrāde. Bet arī teatrāla izrāde, nostrādāta, izsvērtā, atstājot plašumu aktieru patstāvīgai improvizācijai. Kārlis Auškāps neļauj mums aizmirst, ka viņa piedāvātā pat visnežēlīgākā dzīves mācībstunda notiek teātrī, režisors tur godā spēli kā drošāko līdzekli skatītāja līdzdomas ierosināšanai.

Protams, bijusi arī izlustēšanās — «Džons Neilands». Tā ir tāda artistiska sprīņģošana, režisoriska atbrīvošanās, jo līdzās ir ārkārtīgi koncentrēti iestudējumi.

Tomēr ir starpība starp Arni Ozolu un Kārli Auškāpu. Ozolam pašlaik vēl nevar atrast tos divus iestudējumus, kas sasaucas, lai gan es ar cerībām skatos uz šo režisoru.

N. Naumanis. Par izrādi «Nāves deja» piekritu. Kaut arī man Strindberga luga šķitusi sviedraināka un asiņaināka, ja tā var teikt. Auškāpa lasījums ir solis Frīdriha Dirrenmata virzienā, kurš arī vairāk savā «*Play Strindberg*» akcentēja teātra, spēles momentu. Tikai Dirrenmats to vadīja uz intelektuālu absurdu, kurpretī Auškāps — uz mītisku sapņa realitāti, ciklveida teatrālu murgu.

Nostāties uz Dailes teātra komandtiltiņa, Kārlis Auškāps iestudēja Aleksandra Čaka «Mūžības skartos», šo latviešu tautas XX gadsimta varoņepu (izrādes literārais scenārijs veidots kopā ar Andri Jansonu). Viņš ir pirmais mākslinieks, kas izmanto nule pilnībā «reabilitēto» literatūras šedevru savas un sava teātra radošās biogrāfijas iezīmēšanai. Pirmais. (Domāju, ka viņam būs sekotāji, kas tiešāk vai netiešāk «citēs» Čaka radīto strēlnieku — tautas vēstures — versiju.) To pierasts uzsvērt: jā, pirmoreiz teātrī — utt., priecāties, visvairāk akcentējot pašu izrādes faktu, tās eksistences svarīgumu iespējamās tautas pašapziņas renesanses laikā.

Es šos būtiskos apstākļus ņemu vērā un novērtēju ar cieņu. Bet ne vairāk. Jo, manuprāt, blakus jautājumam «kas?» allaž ne mazāk svarīgi ir — «kā». Kā, kādos veidos teātra valodā ir transformēts dzejnieks Čaks, viņa rakstītais vārds? Un šis mazais «kā?» īpaši aktuāls kļūst dzejas teātrī, jo dzeja ir ne tikai ritmizēti vārdi, tā ir īpata tēlu pasaule un tās iedzīvināšana teātra telpā it grūta.

Tātad. Jāatzīst, ka attiecībā pret uzvedumu man ir vismaz trīs profesionālas iedabas pretenzijas.

Pirmā — ilustratīvisms, kas vietumis, bet stabili turas izrādē. Tieši no grāmatas burtiem uzlikts uz skatuves vārdu ilustrējums darbībā, tas — atrisinājuma, fantazējuma vietā. Pārāk tieši, pārāk plakani. Viskuriozākais no piemēriem, manuprāt: «Es gribu mūžības ābolā kost ...» saka Dzejnieks — un, lūdzu, viņa rokās ir naturāls veikala vai tirgus ābols! Un nav jau svarīgi, ka šis sārtvaids var būt arī indes auglis, ko pasniegusi pati Nāve; skatuves darbības konkrētība ir tik «sagaršojama», ka nonāk kompromitējošā pretrunā ar iecerēto izrādes nosacītību. Man nav nekas iebilstams pret scenogrāfa Induļa Gailāna apspēlētajām Daugavas dzelzceļa tilta atlūzām, bet tām jāatrod arī pielietojums — gan konkrēti kā priekšmetam, gan kā metaforai. Tagad tas ir statisks objekts.

Otrā iebilde saistīta ar cilvēka un telpas attiecībām jeb aktieri kā telpu organizējoša elementa izmantojumu. Tas «Mūžības skartajos» arī ir neviendabīgs. Lai uzbūvētu jēdzieniski skaidru un nolasāmu (un tēlainu!) mizanscēnu, režisors reizēm atļaujas pavisam mehāniski pārvietot aktierus pa skatuvi, tas dažviet atgādina līnijā stāšanos. Runa nav par to, ka šādu paņēmienu nedrīkstētu izmantot. Tikai tas jādara, jebkuru kustību skatuves telpā (īpaši necilvēciski plašajā DT kārbā) ritmiski savienojot, atrodot dabiskus likumus mizanscēnu maiņai. Neveiklas ir «pārbūves», kad aktieri mudīgi dodas uz skatuves centru, lai kopā, saujiņā (jeb kulakā!) saspiedušies, dziedātu, vērstos pie mums. Tāpat mani nepārlicina biežie «ģeometriskie zīmējumi» — gan frontālie, gan diagonālie musturi, ko veido daži aktieri vai grupas. Kontrasts kļūst sevišķi spilgts, kad līdzās redzam izcilas, jēgpilnas mizanscēnas vai pat dzīvas gleznas: jau pieminētā «saujiņa» (kad mums neļauj runāt, mēs vismaz dziesmā esam un būsīm stipri!), cēlais «mūžības rīts» — no «elles uz debesīm» slīdošās dvēseles —, sprediķis Piņķu baznīcā (izņemot skaņas pastiprinātājerīces izmantošanu) un citas.

Trešais noslīdējums skar ne tik daudz iestudējuma formas aspektus, cik satura iecentrējumu. Par Dzejnieka un strēlnieku tēmu savienību iestudējuma ietvaros. Dzejnieks pirmsnāves stundā atceras, «kā bija tas», un atmiņas, dabiski, atdzimst realitātē. Bet izrādes finālā (Dzejnieka nāves brīdī) rodas jautājums: kura tēma bija dominējošā izrādē? Kā tapis mākslinieks vai kā dzimusi strēlnieku vēstures leģenda? Jā, prātulojot var teikt, ka tās abas nedalāmas, tāpat kā nedalāms ir laikmets godīga mākslinieka apziņā. Bet uzvedumā, no vienas puses, paša Dzejnieka pret-runīgās attiecības ar dažādajiem vēsturiskajiem laikiem ir tikai ieskicētas; no otras — tas, ka Dzejnieks skatuves darbībā iekļauts gan kā novērotājs, gan kā līdzdalībnieks notikumos, gan kā norišu interprets savās fantāzijās, gan vispār atvirzīts «otrajā plānā», lai dotu vietu vēsturei savā fiksējumā, rada to pārjaino, irdeno iestudējuma struktūru, kurā, tiklīdz neieskanas viena no melodijām, izspīlējas citas, veidojot nevienmērīgu domas un emociju plūsmu uz skatītāju zāli. Un rezultātā atsevišķi fragmenti var šķist «piekabināti» iestudējumam vai radīt nepareizu priekšstatu par tā veidotāju labajiem nodomiem (strēlnieku atgriešanās, strēlnieki pie Leņina un veltījumdzeja Staļinam). Tiklīdz aktieris «ne tā» nospēlē savu solo, viņš ar savu fragmentu vai pat repliku «izkrit» no izrādes shēmas, liekas kaut kas nedabisks — kā svešķermenis (Puisis, kas «otrajā finālā» lasa «Mūžības skartos», Meitene, kura skandē «pareizo» Čaku).



A. Ostrovska «Ienesīgā vieta» Dailē teātri. No kreisās:
 Juļiņa — G. Griva, Belogubovs — J. Frinbergs, Felisata
 Gerasimovna — E. Ferda, Žadovs — P. Gaudiņš, Poļina —
 L. Vikmane, dibenplānā: Antons — R. Zihmanis

Bet atkārtotju: iestudējums ir zīmīgs pieminēklis Mūsu Laikam, un nepārvērtējama ir arī tā nozīme Dailē teātra biogrāfijā, radošās atmosfēras uzkopšanā — uz skatuves ir visu paaudžu, visu studiju pārstāvji. Viņi dara sev svētīgu un mums svētu darbu. Viņi atkal dzied!

Attiecībā uz Arni Ozolu, iespējams, vaina ir tai situācijā, ka pēc LVK Režijas nodaļas neklātienes beigšanas viņam gluži vienkārši nācās pa īstam sākt mācīties strādāt — praktiski strādāt teātri. Uzskatu par absurdu režisora apmācību neklātienē. Vēl jo vairāk, zinot, kādā veidā tā Arnolda Liniņa kursā notika. Varbūt tāpēc tāda kā mētāšanās? Arņa Ozola diplomdarbu taču pirmajā reizē nepieņēma.

L. D z e n e. Ir vēl viens apstāklis. Lielai daļai mūsu režisoru ir zema literārā gaume un vāja orientācija literatūrā. Baidos pat šim jautājumam pieskarties, jo mēs daudzi, arī kritiķi, esam ārkārtīgi atpalikuši dramatiskās un vispār jaunākās literatūras novadā.

Mēs neesam pasaules teātra kustības apritē, tādēļ arī rakstīt, vērtēt tik grūti.

N. Naumanis. Jā, bet zinām vismaz informācijas līmenī, kas ir noticis ...

L. Dzenē. Vairāk gan — kas ir modē. Tomēr apzinos, ka pasaulē attīstās dažādi teātra virzieni, dažādi meklējumi, par kuriem man nav ne jausmas. Šī tumsības apziņa — tā neļauj strādāt. Teātris vispirms ir skatāmības māksla, izrāde ir jāskatās un jāizdara pašam savi secinājumi. Ja es, piemēram, tev stāstītu savus iespaidus par Pētera Pētersona «Andromahi» un tu aiz cieņas, teiksim, pret mani tos pieņemtu kā objektīvu patiesību, tad ... Bet tu aizej pats, skaties — un mums rodas divi dažādi viedokļi. Un arī — kopviedoklis. Bet tā nu mēs dzīvojam: viens atbrauc no kaut kurienes un pastāsta — viņš esot redzējis ... Un mēs visi barojamies no tā, ko tas viens ir redzējis, tāpēc ka viņš tā ir redzējis.

N. Naumanis. Vēl labāk, ja viņš zina ķīniešu valodu un pastāsta par izrādēm, kas ir tajā aprakstītas. Citi desmit klausās ... (Smiekli.)

L. Dzenē. Jā ... Kaut kas šausmīgs!

Nu, lūk, tā. Atgriežoties pie tēmas — Arnis Ozols ir interesants tādēļ, ka piesaistījis uzmanību. «Pie tava vārda saistīsies ...»

N. Naumanis. Man savukārt liekas svarīgi tas, ka Arnis Ozols strādā žanrā, kā viņš meklē dažādas izteiksmes formas. Šķiet, balstīdamies uz labu dramaturģiju, viņš tomēr grib iet no literatūras vairāk uz teātra pusi. Pagaidām — grib. Jo, manuprāt, traucē «literārā teātra» skolas tradīcija, pat vēl īsti neapgūta, tā teikt — neklātnieciska. Bet es intuitīvi jaušu, ka nākotnē te būs ceļš uz skatāmību.

L. Dzenē. Man tuva ir režisore Māra Ķimele. Es augstu vērtēju viņas prasmi strādāt ar aktieriem. «Ugunī» patika, ka Edgars un Kristīne mil viens otru un viņu mīlestība ir un būs visu mūžu grūta. Māra Ķimele cilvēku attiecībās, šo attiecību perspektīvā nekad nepiedāvā atvieglotus variantus, tieši tādēļ viņas māksla ir tik patiesa un spēcinoša. Visbiežāk teātrī vērojama tāda pieeja: režisors tiecas aktualizēt klasiku ar to, ka velk to šurp, uz šodienu. Uzspiež senradītajiem tēliem šodienības zīmogu, un tie ļaujas, jo cilvēka dabā ir tik daudz kā nemainīga, tāpat kā vēsturiskās situācijas, te daudz kas var atkārtoties un sasaukties. Iestudējama Rūdolfa Blaumaņa «Ugunī», Māra Ķimele nav gājusi šo ceļu, ko principā es netaisos ne apstrīdēt, ne noliegt. Šoreiz režisore gremdējusies lugas sarakstīšanas laikā — 1905. gada notikumos, tajā sabiedriskajā dzīvē, kas bija ap Alaines muižu, lai gan muižas dzīve pagaidām vēl rit nemainīgā ritumā. Ja vien



2. Rasina «Andromahe» Jaunatnes teātri.
Skats no izrādes

nebūtu šī izaicinošā Edgara. Taču drīz muiža degs! Nevis luga rauta uz priekšu, bet režisore ir stipri pagājusies pretī savas tautas vēsturei.

N. Naumanis. Ar prātu es uztveru vēlēšanos saslēgt tautas tēmu ar muižas tēmu, redzu, ka, stipri piedomājot, lugā var tam atrast vielu. Ar prātu — jā. Uzveduma vizuālajā risinājumā šīs divas puses «sakabinās» spekulatīvi, taču šoreiz nav tik svarīgi, ka realizācija nav simtprocentīga. Es izrādē ieraudzīju, kā labā profesionālā darbā notiek lugas «apaudzēšana», kāds ir šis «lugā ielikšanas» process, kā tas notiek. Un tas nenotiek par skādi ne lugai, ne iestudējumam, jo Māra Ķimele neslēpj savas teātra laboratorijas mehānismu, viņa pat priecājas, kad to novērtē. Un ir taču liela atšķirība, vai tu vēro labu laboratorisku, meklējošu darbu vai neprofesionālus centienus sastutēt šķībi greizo uzveduma būdu. Man kā kritiķim tas daudz ko palīdz saprast. Tāpat kā skatīties Federiko Fellīni neveiksmi ir daudz interesantāk nekā Aloiza Brenča veiksmi. Atvainojos par paralēli.

L. Dzene. Bet ir vēl kāda ētiskas dabas problēma. Ja mēs kādam māksliniekam ticam un esam viņu izvirzījuši galotnē, tad



V. Sekspīra «Kāralis Līrs» Liepājas teātrī.
Āksts — J. Bartkevičs

uz pazarēm neskatāmies. Daļa kritiķu tā izturējās pret Arnoldu Liniņu, pašlaik cita — pret Ādolfu Šapiro un arī Oļģertu Kroderu. Ap Šapiro tagad ir Eiropas slava. Ap Kroderu — attaisnojums visam, ko viņš iestudē teātra ikdienai; mēs reģistrējam tikai viņa svētkus, neliekoties zinīs ne par E. Vulfa «Meliem», ne par A. Upīša «Zaļo zemi». Varētu nerunāt par «Vējiem līdzi», ja vien šī izrāde nebūtu tik populāra. Nu labi — daļa skatītāju M. Mičelas romāna dramatizējumā meklē savas jaunības ideālu, citi jūsmo, citi viņas, bet tas ir uzvedums masām. Un nenonicināsim šo vielu, Skārletas un Reta mīlestības tuvciņu, kas romānā saista visvairāk. Kroders te varēja iztaisīt smalkāku darbu, taču viņš aizgājis ilustrācijas ceļu. Tā ir izrāde — atgādinājums, atelpas iestudējums. Zem Oļģerta Krodera vispāratzītā limeņa.

Jā, Oļģertam Kroderam ir nopietnā un vieglprātīgā puse. Reižēm brīnos, kā režisors sevi vēl nav pazaudējis. Tas, ko Kroders dara savos labākajos iestudējumos, arī «Kaijā», šajā A. Čehova lasījumā, man ir ārkārtīgi tuvs, bet viņa teātra politiku, skatītāja audzināšanas politiku ne vienmēr saprotu. Un tas, kurš iet uz viņa izklaidējošo izrādi, — tas, man liekas, nekā neatrod un vis-

pār neiet uz «Kaiju» vai «Noziegumu un sodu», vai ... Un tas ir pretī manam teātra uzbūves principam, ko es saucu par trepēm. Vajag būt vienām kāpnēm, kur viens iestudējums ir varbūt šeit, apakšā, un otrs — augšā, bet tās ir trepes, pa kurām skatītājs var virzīties augšup gan sevis un pasaules izzināšanā, gan arī mākslas valodas plašākā apguvē, teātra izpratnē.

N. Naumanis. Mani uztrauc kāda visai izplatīta parādība, kas galvenokārt skar abus perifērijas teātrus, kad tie izbrauc no stacionāra. Telpas. Es domāju, ka tas ir noziegums spēlēt «Kaiju» VEF Kultūras pilī vai «Ugunī» — Operetē. No vienas puses — teātris nekad (bet varbūt tomēr?) nevarēs diktēt, kur viņš grib parādīt savu uzvedumu tā, lai tas netiktu sagandēts. No otras puses — tomēr cik tālu var aiziet bezatbildībā režisors sava darba priekšā! Es nenosodu, es gluži vienkārši atkal kaut ko nesaprotu. Tā taču ir vispārēja necieņa — pret izrādi, aktieriem, skatītājiem, pret mākslu galu galā. Un režisora loma? Ko viņš var noteikt, pieprasīt?

Ir, kā teiktu Odesā, «divas lielas starpības», vai «Kaiju» esi redzējis Liepājā vai, teiksim, kultūras namā «Rītausma». Skatoties «Rītausmā», nākas gānīt neizdevušos, nepārskatāmu izrādi. Turpretī Liepājā — uzteikt, pirmkārt, ansambliskumu (te pat Indra Briķe ir viena no visiem solistiem), otrkārt, uzveduma veidotāju kolektīva izmisīgo ticību mākslas idejas atdzimšanas iespējai tiros, dzīves nenomocītos cilvēkos. Ticība! Neraugoties uz pašreizējo draņķīgo situāciju (ko sauc arī par — dzīvi), kurā egoistiski plūncājas, narkotizējas gandrīz visi «Kaijas» putni. Nē, ne ticība! Ticības varbūtība, pieļaujamība. Gandrīz ilūzija.

Spēcīga izrāde.

Un — kāda cita galējība. Es nesaskatīju ticību dzīvei Mihaila Kublinska iestudētajā Leldes Stumbres «Sarkanmataīnajā kalpā». Biju pat aizdomājies tik tālu, ka kaislību samocītība, kāda valda uz skatuves, ir režisora koncepcija — tā nu, lūk, mēs dzīvojam! Bet, manuprāt, Kublinskis zina, ko dara. Ievedot skatuves telpā Māras Zemdegas aizturētā emocionalitātē noslāpušo Ertu un pēc skata inteligento «klaidoni» Johanu — Jāni Kubili, režisors panāk tiešām satriecošu iespaidu — visas abu varoņu lolotās ilūzijas ir bijušas fikcija, māns. Jo nav vairs ne kaisles, ne mīlestības. Tā vietā stājies automātisks pašapmāns, dzīvošana «varbūt kādreiz» dimensijās. Jo šie abi varoņi nevar būt kopā — viņi ir sveši «pēc asinīm».

Kāda ir jaunā paaudze? Pagaidām — pretencioza un infantila (Jānis Reinis — Jānis, Lāsma Kugrēna — Inga).

Tā ir savdabīga, pat ļauna pasaules aina, kas atklājas izrādē šādā lugas traktējumā. Izeja? Vai tiešām turēšanās pie sagru-



A. Čehova «Kaija» Liepājas teātri.

Treplevs — L. Leščinskis, Nina Zarečnaja — I. Briķe

vušā, caurā māju jumta, sarunas ar tautisko klusētāju — Kārļa Sebra tēloto tēvu, šo māju saimnieku?

Vai izeja no šīs dvēseles stagnācijas būtu iemiesota Mariannā Okolokolakā, šajā *perpetuum mobile* no pavisam citas lugas, cita iestudējuma Drāmas teātrī? Šķiet, Pauls Putniņš ar Mariannas tēlu mums atkal sagādājis pārsteigumu, dažādi traktējamu «varoni», tāpat kā ar Bērtulsonu? Jā, režisors Edmunds Freibergs «Ar būdu uz baznīcu» veidojis, no cilvēkmīlestības viedokļa raugoties. Ar smeldzi, patiesu smeldzi, kas tīrkultūrā tik reti atrodama teātrī. Bet luga slēpj sevī daudzus jautājumus. Es pilnīgi saprotu Drāmas teātra, Edmunda Freiberga un Antras Liedskalniņas viedokli — ticības viedokli (ja mēs runājam par pozitīvo programmu, tad skaidrs, ka «baznīca» vajadzīga, lai ir, acis kur pacelt).

Bet savienojot «Sarkanmatainā kalpa» un «Ar būdu uz baznīcu» pasaules, šos «mazos kosmus»? Ko mēs redzam?

L. D z e n e. Tu, Normund, ļoti asi kritizēji, pat tā kā irgojies par Leldes Stumbres lugas «Sarkanmatainā kalps» iestudējumu. Par aktieru izvēli, par Mihaila Kublinska režiju.



*M. Šatrova «Sirdsapziņas diktatūra» Valmieras teātri.
Skats no izrādes*

N. N a u m a n i s. Noteikti — nē.

L. D z e n e. Man ir citas domas, un tās es gribētu izteikt. Šajā lugā ir savs noslēpums. Un proti: mūžīgā pretstatā, konfliktā ir un būs mājas un pasaules cilvēks, mūsu ticība kaut kur laist saknes un iespējami daudz redzēt, piedzīvot savā mūžā. Varam pat uzskatīt, ka šie divi personāži — tēvs, saimnieks un klejotājs Johans — ir viens cilvēks, tāpat kā tas līdzīgi bija ar Pilskungu un Pelegrīnu Maksa Friša lugā «Santa Krusa». Bet dažādos dzīves posmos un dažādās sabiedriskās attīstības situācijās viena vai otra no šīm pusēm prevalē. Un šobrīd mēs gribam apturēt klejotāju, piesaistīt cilvēku mājai, ģimenei, darbam, tēvzemei. Tālab režisors akcentē šo domu, varbūt arī pozitīvizē. Tādēļ mājvietas cilvēku atveido Kārlis Sebris — ar savu mieru, stabilitāti, latviskumu, kas arī ietverts šā uzveduma metos. Nemaz nav sacīts, ka citos apstākļos un laikos šo lugu nevarētu iestudēt pavisam pretēji. Bet tagad tā kalpo lielam mērķim. Un es priecājos, ka Mihails Kublinskis to ir izjutis.

Mūsu teātra dzīves sakarībās man ir daudz jādomā par Valdi Lūriņu. Andreja Upīša jubilejai Upīša teātri viņš iestudēja «Mi-

rabo», un šā režisora versijā varētu vienkopus pastāvēt visa Upīša traģēdiju trijotne, kas citādi guļ aizmirsta. Tas būtu ļoti interesanti. Varbūt der pie šīs domas atgriezties? «Mīrabo» ir diezgan nevienmērīgi nostrādāts uzvedums, tas turas uz nerva, kas ne katrā izrādē ir pietiekami spraigs un jūtīgs. Teksts Valdim Lūriņam ir tikai ierosme, sižets — tikai pietura viņa bagātās fantāzijas trauksmei. Taču režisors mobilizē visus teātra izteiksmes līdzekļus, lai rosinātu skatītāja aktīvu, līdzdalīgu attieksmi pret vissvētākajiem jēdzieniem — gods, cīņa par patiesību, savas tautas un tēvzemes mīlestība. Viņš jūt, ka šie vārdi ir apzelēti, arī viltus praviešu veikli piesavināti, tāpēc ar visu jaunības maksimālismu uzrunā, sauc, kliec, lai «augstākās egles galā taurētājs nomodā». Par maksimālismu saku droši, par jaunību — jau piesardzīgāk, taču Valda Lūriņa darbība ir aktīva, izaicinoša, jā, arī haotiska. Mēs reizēm nesadzirdam, ko īsti režisors grib mums sacīt, viena balss pārsauc otru, bet mieru viņš mums nedod, apriņķot neļauj. Un, ja nebūtu visādu regulējumu, tad Valdis Lūriņš mums būtu radījis laukuma teātri, kas pulcinātu jaunatni. Tāpat kā estrādes ansambļi, tikai ar to atšķirību, ka teātris iesaista līdzdomāšanas un līdzdarbības spēlē arī skatītāja galvu, ne tikai rokas un kājas.

N. Naumanis. Es gluži vienkārši ticu gaišuma apstarotiem cilvēkiem. Piemēram, Valdim Lūriņam.

Edīte Tišheizere

PĀRMAIŅU GADS.
GRŪTAIS GADS



1987. gads ieies Akadēmiskā drāmas teātra vēsturē, jo tā patur prātā ne tikai sasniegumus, bet ielāgo arī savdabīgos, negaidītos brīžus.

Un šis gads bijis pārpārēm savāds, savdabīgs un mirkļiem — arī negaidīts. Visas valsts dzīvē nozīmīgās pārmaiņas skārušas arī Drāmas teātra kolektīvu, kas parasti starp sevi un sabiedrības aktualitātēm ieturējis gaumīgu distanci, ļāvis pārskriet satraukuma virpuļiem un tikai pēc tam sacījis savu mākslinieciski izsvērtu vārdu. Pirmā pārmaiņa — teātrī ir jauns galvenais režisors Mihails Kublinskis. Otrā, kas laika ziņā apsteigusi pirmo, — 1987. gada repertuārā absolūtā pārsvarā bijusi oriģināldramaturģija, vismaz latviešu valodā rakstītas lugas. No astoņiem iestudējumiem uz lielās skatuves un Aktieru zālē tikai divu pamatā ir cittautu drāma vai proza. Pieskaitot arī aktieru individuālās programmas, repertuāra aina kļūst vēl iespaidīgāka: astoņos gadījumos no desmit teātris ir vēlēties runāt ar mums un par mums tajā valodā, izpratnē un mentalitātē, kāda piemīt vienīgi mums pašiem.

Ledum sakustoties, asākos pagriezienos salauzītie ledus gabali mēdz uzgrūsties cits citam virsū, rada pat aizsprostus. Tur jaunatraisītā straumes enerģija cīnās ar vēl līdz galam nesalauzto sasolumu. Drāmas teātra oriģināldramaturģijas pārpilnība atgādina tādu straumes nestu ledus uzmlzumumu. Grūti pateikt, kā te ir



*M. Freina «Lampu drudzis» Drāmas teātri.
Belinda Blēra — G. Virkava, Dotija Otlīja — E. Radziņa,
Frederiks Fellouzs — U. Norenbergs*

vairāk — jaunā straumes spēka vai vecā ledus. Lai kuru lugu no šā klāsta uzskatītu, gandrīz katrā ir kāda šobrīd pieļaujama vai pieļauta laika zīme.

Beidzot pēc vairāku gadu gaidīšanas teātris ir drīkstējis iestudēt L. Stumbres «Sarkanmataino kalpu», lai gan, lugu lasot vai tās iestudējumu vērojot, grūti izprast, kādi argumenti noteikuši iepriekšējo aizliegumu. P. Pēterona Kurzemes balādē «Tikai muzikants» atļaušanās izpaužas citā, bet tikpat laikmetīgā formā — apzinot tautas vēstures «baltos» vai stipri izplūdušos plankumus. P. Putniņa luga «Ar būdu uz baznīcu» ir ne vien nesen uzrakstīts, bet arī pavisam nesenus procesus pētošs darbs. Ā. Geikina «Sauls dieva Fēba rotaļas» savukārt iestudētas ar paša teātra «ieksējās drosmes» zīmi — eksperimentēt brīvu intelektuālo spēļu virzienā, kas atšķiras no teātra pamatgaitas un mazāk spēj saistīt teātra pastāvīgos skatītājus. Gada beigās uzvestais un autora jubilejai veltītais A. Upīša «Mirabo», iespējams, kļūs par tiešāko un pilnskanīgāko sabiedriskās noskaņas izteicēju, jo

klasikā palaikam atrodamas visnozīmīgākās cilvēka un sabiedrības, personības un vēstures sakarības. Nostatus atrodas vienīgi M. Ziverta luga «Lielo Grēcinieku iela», jo šāda veida dramaturģija piemērota katram laikam, tās saturs neskar būtiskus esības vai vismaz sadzīves jautājumus, toties dialogu spožumam ir nemainīga aktiertreniņa vērtība. Kaut arī teātris izvēlēties nebūt ne labāko un nozīmīgāko dramaturga lugu, tās iestudējums ir gaišs apliecinājums jaunai kultūras apjēgsmei. Mēs neesam tik bagāti, lai atteiktos no saviem talantiem, kas kara vētrās aiznesti svešumā.

Pretstatā viegli saskatāmajai gada repertuāra vadlīnijai, kurai savdabīgas krāsas piešķir arī M. Freina luga «Lampu družis» un F. Dostojevska Ivana Karamazova monologa skatuves variants «Pro un contra», režijas virzieni, tradīciju turpinājums vai apstrīdējums daudz dziļāk noslēpts un grūtāk uzminams. Turklāt katram režisoram, kas strādājis ar drāmiēšu kolektīvu, šajā laikā parādījis tikai viens iestudējums (izņēmums ir viesrežisors Pēteris Pētersons, kam gada laikā bijuši trīs uzvedumi dažādos teātros, un Jūlijs Bebrīss, kurš strādājis pie divām kamerizrādēm Aktieru zālē). No šī kopuma arī jāmēģina izvilkt likumsakarības, kas noteikušas režisoru darbu 1987. gadā. Īpaši svarīgas tās ir tāpēc, ka galveno režisoru maiņa vienmēr nozīmē arī kāda visam teātrim svarīga posma noslēgumu. Noslēdzies loks, kura savdabību veidoja Alfrēda Jaunušana režijas māksla un principi. Kāds sliekšnis ir atkal pārkāpts, un gribot negribot nākas vērigāk ieskatīties jaunos plašumos, lai nepalaistu garām kaut ko būtisku.

Drāmas teātrim nekad nav piemītusi tik strikta vienas personības mākslinieciskā «diktatūra», kā tas palaikam bijis otrā akadēmiskajā teātrī (arī tad, kad goda nosaukums vēl nebija piešķirts ne vienam, ne otram). Līdzās teātra vadītājam te vienmēr strādājusi arī kāda citāda personība, ar ko vienotība bijusi tikai pašos fundamentālākajos skatuves mākslas principos. Ar Dailes «saldās indes» pieredzi Nacionālajā teātrī atgriezās Alfrēds Amtmanis-Briedītis, lai iestudētu šā teātra virzienam tik nepiederīgu, it kā no Lāčplēša ielas nākušu V. Šekspīra «Vētru». Vēlākos gados līdzās un pretstatā A. Amtmaņa-Briedīša sociāli un psiholoģiski reālistiskajiem uzvedumiem A. Jaunušana režija likās kā no Eduarda Smiļga āderēm pasmēlusies.

Vai vēsture atkārtojas? Vai atkārtojas māksla? Droši vien ne. Taču ir acīmredzot brīži, kad attiecīga mākslas virziena, noteikta mākslinieciska kolektīva pēctecības līnija ārkārtīgi koncentrējas, sabiezina, pat it kā dubulto, lai tad turpinātos (nepārtraukta, nepārtrauta) citā dzīves apjēgas un teātra valodas pakāpē. Katrs



*P. Pētersona «Tikai muzikants» Drāmas teātri.
Klāvs — J. Reinis, Ringolds — A. Bogdanovičs*

nākamais Drāmas teātra vadītājs ir uznācis uz šīs skatuves un teicis sākuma vārdus visaugstākajā, visromantiskākajā noskaņā, lai pēc tam, kad viņa rokās nonāks teātra liktenis, pamazām kļūtu par skatuves reālisma konsekventāko izteicēju, ļaujot kādam citam ņemt «augsto noti». Jo mainās taču arī paši skatuves patiesības, reālisma jēdzieni un etaloni.

Vai šajā pakāpeniskajā pēctecībā neslēpjas kāds būtisks Drāmas teātrim veltītās noturīgās skatītāju mīlestības iemesls? Jebkuros apstākļos saglabājot un rodot atbalstu lielisku aktieru kodolā, virzoties uz priekšu bez asiem izrāvieniem, reti atļaujoties trakus eksperimentus (un tad arī atvēlot tiem vien «izņēmuma», «gadījuma» vietu), teātris notālēm seko kopīgai latviešu un visas padomju mākslas virzībai, nereti saņemdams kritikas nopelumu par konservatīvismu. Taču šajā lēnajā — soli pa solītim — gaitā teātris ik brīdī ir paturējis prātā skatītāja līdzī tikšanas iespējas. Nevienam teātrim Latvijā nav tik noteikta un neatslābstoša skatītāju loka, kādu sev ir radījis Drāmas teātris.



*P. Pētersona «Tikai muzikants» Drāmas teātri.
Lotārs — V. Soriņš, Judite — L. Kugrēna*

Jau sezonai spraigi ritot, par Drāmas teātra galveno režisoru sāka strādāt Mihails Kublinskis. Un atkal, lai arī tik acīm redzamas bija vēstures paralēles, pirmajā brīdī pārsteidza režisora līdzšinējā daiļrades ceļa atšķirība no... Jā, no kā tad īsti? Man ir grūti pašai sev atbildēt, kāpēc Drāmas teātra mākslas dominanti — manā uztverē — ir veidojuši A. Jaunušana pēdējo gadu iestudējumi, turklāt nereti tās iezīmes, kas redzētas nebūt ne labāko izrāžu vakaros: inertais Lāčplēša kareivju pūlis, Nirnbergas procesa smagnējā gaita. Nevis, teiksim, Astrīdas Kai-rišas mirdzošā Spīdola vai kāda cita režisora eleganta izrāde. Vai tas būtu tāpēc, ka apziņā vēl aizvien ir sastindzis kāds pe-lēks «psiholoģiskā reālisma» stereotips? Vai tāpēc, ka brīnišķīgi aktierdarbi ir tradicionāli piederīgi Drāmas teātrim un, atse-višķa režisora savdabību meklējot, tiek vienkārši «atstāti aiz iekavām»? Varbūt galvenā režisora vārdam, lai kādi katrā brīdī būtu viņa uzvedumi, nenovēršami lemts kļūt par teātra «firmas zīmi»? Uz daudzu neseno uzvedumu fona Mihaila Kublinska

iestudējumi bijuši kā spilgta un dārga spalva pie drāmiešu cepures. Bez šīs spalvas cepure daudz zaudētu, bet vai tāpēc cepuri bez rotājuma citā vārdā sauktu? Un kā būs tagad, kad spalvai pašai vajadzēs tapt par galvassegas pamatu?

Mihaila Kublinska režijai līdz šim bijis izteikts savrupības zīmogs. Neraugoties uz aktierdarbu dzīvīgumu, psiholoģisko procesu precizitāti un patiesumu M. Kublinska izrādēs (atcerēsimies kaut vai tikai Kārļa Sebra Kihnu Jenu un Lāsmas Kugrēnas Elektru!), tajās allaž pārsvaru guvusi estētiska izsmalcinātība, tēls vienmēr bijis attīrīts no sadzīviskuma drupačām, izrādes pasaule celta galvenām kārtām pēc mākslas, «otrās realitātes», likumiem. Dzīves patiesībai nemainīgi piemītusi prasīgas un prasmīgas rokas radīta stilizācija, kas ne vien neaizsedz, bet īpašā gaismā izceļ cilvēka dvēseles dzīves īstumu. Nepaļaudamies uz to, ka ikdienā nozīmīgais būs nozīmīgs un nepārprotami saskatāms arī teātrī, M. Kublinskis ikreiz ir pagriezies skatuves prožektoru starus uz notiekošā mezglpunktiem. Arī sociāli visasākās problēmas režisors ir izkāpinājis līdz īpašam estētiski baudāmam smalkumam, vissāpīgākos trumus griezis ar precīzu teatrālas formas skalpeli, kā tas bija K. Sajas viencēlienā «Abstinents», arī V. Šekspira «Romeo un Džuljetas» uzvedumā. Tiesa, neveiksmju gadījumā šī estetizācija ir sasaldējusi izrādes pasauli par fili-grāni izstrādātām, bet aukstām leduspuķu mežģinēm, pārvērtusi vitālus raksturus par efektīgi stilizētām, brīžiem aizraujošām shēmām. Tā tas notika ar I. Turgeņeva «Mēnesi uz laukiem» un F. Garsijas Lorkas «Brīnumaino kurpnieci». Taču pamatā M. Kublinska mākslinieka daba ir atraisījusies un uzmirdzējusi tiešā saskarē ar skaistumu, tiecoties uz lietu un parādību estētisku un caur to arī uz ētisku izpratni.

L. Stumbres «Sarkanmataino kalpu» varētu uzskatīt par Mihaila Kublinska «troņa runu». Grūti un, domāju, arī nevajadzīgi būtu spriest un minēt par teātra iekšējām norisēm laikā, kad radās un nobrieda doma, ka nepieciešama mākslinieciskās vadības maiņa. Bet skaidrs ir viens — jebkura pārmaiņa teātra organismā izaug no iekšpuses, katra pārvērtība ir iekšēju, tikai pašiem vien zināmu rūgšanas procesu rezultāts. Un tāpēc, kaut arī «Sarkanmataināis kalps» iestudēts vairākus mēnešus pirms M. Kublinska stāšanās galvenā režisora postenī, izrādē, manuprāt jau saskatāma gatavošanās «lēciena brīdim».

Mihaila Kublinska režijas darbiem un nodomiem nepiemīt gadījuma raksturs. No mūsu režisoriem varbūt vienīgi Ādolfs Šapiro vēl tik skaidri iepriekš paredz savu iestudējumu formu un aktieru iemiesoto ideju (lai arī pašiem tēlotājiem tā var atklāties tikai darba gaitā vai izrāžu laikā). Šoreiz šī iepriekšējā zinā-

šana, nepieciešamā rezultāta jau aizlaikus redzēšana sašķoba manu ticību tam, ka režisors no tīras sirds dedzis par L. Stumbres lugas problēmām un raksturiem. «Zeme», «tauta», «mājas», «vienotība» ir jēdzieni, kuru zelta segums, pārlieku bieži valkāts nevietā, pamazām nodilst, taču dziļi sirdī tiem tomēr, tomēr gribas atsaukties. Bet traucē tā simtprocentīgās garantijas garša, kas jūtama uzvedumā. Katras lomas un tai paredzētā tēlotāja sakritība ir tik pilnīga, ka aktiera dvēseles darbs jau vairs nav vajadzīgs, pietiek ar absolūti precīzo tipu. Pārāk redzams ir gribētais rezultāts, kura vārdā režisors ir uzticējies saimes galvas, varenā bībeles Jēkaba līdzinieka lomu Kārlim Sebrim, Ērtas gruzdošo uguni — tādai aktrisei kā Māra Zemdega, bet vilinātāja un meļa Johana tēlu piemērojis Jāņa Kubiļa dabai un temperamentam.

Aktieru darbs ir bezgala godīgs un aizrautīgs, jo L. Stumbres lugā nu reiz ir iekšā tā «čūskas dziesma», kam atsaucas katra īsta mākslinieka sirds. Tikai — lugas raksturu zemdegu kaislībām savienojoties ar režisora iedvesmoto atklāto ekstatiskumu aktierdarbos, dramaturģes radītie cilvēki izskaistinās un kļūst līdzīgi monumentāliem ... suvenīriem. Tāpat kā ir kāds vārds grūti apzīmējams «falšums» latvju sētas skaistumā, ko ar salmu jumtiem un dreļļu galdautu uz skatuves ir uzklājis scenogrāfs G. Zemgals. Vērojot un pētot izrādi, neatstāj izjūta, ka režisors gribējis uzreiz, vienā iestudējumā savienot savu gadiem kopto specifisko «augsto noti» ar A. Upīša Akadēmiskā drāmas koetra galvenajam režisoram piedienīgo tuvību zemei. Bet mākslinieks nevar sevi aiz matiem — kā Minhauzens — izraut no vienas augšnes un pārstādīt citā. Pat vislabāko nodomu vadīts.

Pārmaiņu gadā Drāmas teātris atvēlējis savu skatuvi un aktierus režisoram un dramaturgam Pēterim Pētersonam. Vai lai atkal no pirmavota pasmeltu vecās Dailes «indes» pilienu? Vai lai pārliecinātos, ka pietiks spēka un pastāvētspējas, sastopoties ar citādu māksliniecisko domāšanu? Laikam gan kolektīvam bija svarīgi brīdī, kad pašu vidū kaut kas rūga un mainījās, samēroties ar P. Pētersona darba konsekvenci. Jo Kurzemes balāde «Tikai muzikants» nākusi no stabila atzara dramaturga un režisora daiļradē. Vistiešākā stīga to saista ar 70. gadu vērienīgajiem dzejas drāmu uzvedumiem Jaunatnes teātrī, kad, ņemdams par pamatu A. Čaka dzejas tēlus, V. Majakovska liriskos un dramaturģiskos varoņus, P. Pētersons radīja jaunas spilgtas pasaules. To gaismēnās un kontrastos atklājās ne vien Čaka un Majakovska, bet arī Pētersona personība. Dramatiskajā balādē «Tikai muzikants» autorība ir kļuvusi vēl koncentrētāka — heroisko un fantastisko motīvu pamatā ir paša autora pieredzētais.



*M. Zivertā «Lielo Grēcinieku iela» Drāmas teātri.
Nupats — A. Kvēps, Mimoza — M. Sika*

Uz Drāmas skatuves P. Pētersons kopā ar scenogrāfu I. Blumbergu ir uznesuši skaistu un dārgu atmiņu trauku. Tumšpelēkās «Bastarda» kulises, kas nu norobežo muzikanta pasauli. Koris, no kura iznāk un balti tērptajam muzikantam Klāvam nostājas pretī brūnkrēkli, šefi un oberšefi. Anonīmais bars, kura detaļas precizējas un top par dzīviem radijumiem tikai uz brīdi, lai citai dzīvai radībai sāpes nodarītu. Šo pasauli kā gaiss piepilda Raimonda Paula mūzika — kā jūra Kurzemi apskalodama ik šūniņu, atbalsodama katru varoņa gaitas soli, žēlodama, sargādama un brīdinādama muzikantu. Skaidra un izsvēta ir uzveduma forma.

Pētera Pētersona dzejā ir daudz pateikts par tautu, par tās likteņgriežiem, par tautas kaunu un nespēku, par stiprumu un ilūzijām. Tomēr kaut kas — vissarežģītākais — ir palicis pusvārdā, puskustībā, pusdziesmā. Pazudis (vai aizmirsts) pusceļā no fantastiskā — un tāpēc nemaz ne tik briesmīgā — monstra, kas, ādas

mēteli spīdinot, slāj pāri skatuvei un cilvēku likteņiem, pats no savām mūža atziņām reibdams, sevi blakus un pāri Vāgnera ģēnijam stādīdams, uz mākonīša elkoni atbalstīdams. Pusceļā līdz pelēkajam Klijānam — neizteiksmīgam, bet iepriekšnolemti pozitīvam, kas P. Pētersona vērienīgo vēstures skatījumu nivelē līdz pēckara gadu «pasakas par patiesību» taisnprātīgajam naidumam.

So pretiškību, nepabeigtību, nepasacīto redzēja arī E. Smilga teorētiskās konferences viesi, kas, iespējams, nevarēja sadzirdēt un saprast mums tik dārgos dzejas vārdus, tomēr redzīgi saprata, ka savas vēstures mākslinieciskajā apzināšanā mēs latīņu — drošs paliek drošs! — esam atstājuši jau sasniegtā augstumā. Ka mākslas patiesības līmenis ir bijis jau iepriekš noteikts. Liekas, šoreiz Drāmas teātrim raksturīgā pavēsā, cieņpilnā attieksme pret karstiem vēstures un sabiedrības jautājumiem ir ietekmējusi režisoru. Laiks kopš lugas uzrakstīšanas bijis pietiekams, lai, to iestudējot, daudz skaidrāk varētu iekrāsot «balto plankumus» mūsu tautas pagātnē.

Iestudējuma stiprākā daļa ir aktierdarbi. Nav pārspējams un ietekmējams drāmiešu spēks šajā jomā, vien jaunā veidolā ieliekams. Mazās epizodēs aktieri spēj atklāt likteņus, kas ir pat plašāki par atsevišķu cilvēku biogrāfijām. L. Kugrēnas zaļā nāra Judīte, kas kā sirēna aicina Klāvu svešumā, pati zemei sen jau atrauta. A. Bogdanoviča Ringolds — apbruņotais brālis, kas sadragā neapbruņoto, pats no maziskuma ciezdams, bet nespēdams pārvarēt bailes par savu mazo, zaļpelēko peles dzīvību. J. Reiņa baltais — saplūnītais — asiņainais muzikants, kas grib pastāvēt viens pret monsturu.

Edmunds Freibergs iestudējis P. Putniņa komēdiju «Ar būdu uz baznīcu», kas īsā laikā kļuvusi par teātra «kases gabalu», kaut režisora darbs veikts ar lielu mieru, bez jebkādiem inscenēšanas mākslas krāšņumiem, vien aktieru spēlē pamatu meklējot. Pavisam īsos brītiņos, mazās atpazīstamās zīmītēs iestudētājs atklājis savu skumji ironisko nostāju pret notiekošo. Tāda zīmīte ir scenogrāfa A. Butes nevērīgi saklapētā būda, kuras dziļumos vīd tehnikas brīnums — traktors, tāds izsmiekla brītiņš ir U. Stalbulnieka mūzikas «paātrinājuma» aulekši.

Ši nav izrāde teātra gardēžiem — te pārāk daudz redzēta, zināma, lasīta. Izrādes ritmā dzīvo un elpo tā milzīgā skatītāju daļa, kurai joprojām svarīgi redzēt teātrī iemiesotu dzīves, arī sadzīves patiesību, kurai publicistika nevar atsvērt darbībā atsegtas dzīves trumus. Un te ikviens aktierdarbs ir šāds dzīvē noskatīts, ierasts, bet drāmiešu mākslā reti uz skatuves uzvests «augonis». Izrādī, kurā tik daudz jaunvārdu, kurā laiku pa lai-

kam kāds atgādina, ka pēdējā gadā ir noskaidrojies cilvēka faktora svarīgums, režisors iestudējis, skaidri redzēdams šos pašus cilvēkus vakardienā. Lai uz kuru no viņiem skatienu mestu, ikviens vakar ir bijis, ikviens vakar ir gribējis būt... Pat U. Dumpja agresīvi ražošais priekšsēdētājs slēpj aizlauztā mugurkaula sāpi, katram vēl nesalauztajam uzbrukdams, kā vairogu sev priekšā turēdams tautas vēlmju «minimālprogrammu» — maizi, olas, gaļu. D. Kveldes ciema padomes priekšsēdētāja savā mazītiņajā aplociņā brīžiem gandrīz uzdrošinās būt prasīga — patiešām tak vajadzētu iet un apspriesties pirms svarīgu jautājumu kārtošanas; un arī L. Freimanis Robinsonei ir savs pilsoniskās uzdrošināšanās mirklis, kad viņa slepus, bet noteikti piestiprina Goda plāksnei jau norauto Okolokolakas ģimetni. Skumji precīzs, dzīvē noskatīts tēls ir S. Bleses Arod biedriba — apsmējīgā lauku tante, kam līdz kaulu smadzenēm, līdz pēdējam matu galiņam ir skaidrs, ka runas ir viens, bet darišana — pavisam kas cits, kam dubultā grāmatvedība, sabiedriskos pienākumus kārtojot, ir tikpat organiska kā ieelpa un izelpa.

Patiesībā izrādē ir tikai viens tēls, viens cilvēks, kas pats nekad nekas nav bijis, kas ir vienīgi ilgu melu gadu rezultāts. Tas ir biedrs no rajona, sportiski elegantais Pumpiņš (J. Lisners vai I. Puga), kam enerģiskais smaids kā plēve pārvilkta tieši pāri izravētajām smadzenēm. Ne vairs ziedinš, bet indīga vilkoga.

Brīžiem pati izrāde atgādina tādu būdu, kur aktuālais atstutēts ar smieklīgo un sociāli nozīmīgajam pāri klāts shematiskais, kur vajadzīgais rezultāts un pareizā atbilde pievilktā ar pārlieki redzamu morāles skrūvi. Bet kā pretstats šai «būdai» ir arī skaista un cēla «baznīca». Antras Liedskalniņas Marianna Okolokolaka ir dzīva cerība, ka kādreiz mūsu sabiedriskās domas visos slāņos ražošanai līdzās varēs nostāties gara darbs, ka gara gaismai reiz būs reāls spēks. Jo, lai cik sabrukusi būtu būda, baznīcu, baznīcu tomēr gribas! Edmunda Freiberga izrāde saglabā cerību, to dziļi cilvēka dabā slēpto ticības brīnumu, kas nekad, manuprāt, nav ļāvis šā teātra iestudējumiem ieslīgt pesimismā. Un tas varētu būt vēl kāds Drāmas teātra pievilcības iemesls.

Ir tikai viens, pret ko māksla un arī teātris ir bezspēcīgs, — vārds: «Nekad vairs!» Nekad vairs uz Akadēmiskā drāmas teātra skatuves neuznāks Tautas skatuves māksliniece Helēna Romanova. Viens no šīs izrādes vakariem viņai bija pēdējais.

Kā E. Freiberga iestudējuma atsvars, medaļas otrā puse šķiet Valda Lūriņa «Mirabo». Sos abus uzvedumus šķir gan žanrs (komēdija ar tumšu, traģēdijas cienīgu krāsu pamatā un traģēdija, kas ikbrīd draud pārvērsties par farsu), gan tēma («mazā» vēsture, kas top ikvienā no mums, un «lielā» vēsture, kuru ietekmēt

A. Upiša «Mirabo» Drāmas teātri. Birona kundze — D. Bonāte, Mirabo — R. Zagorskis



aicināti nedaudzi), nerunājot par laiku un telpu (20. gs. Latvija un 18. gs. Francija). Taču kopā tie veido pārsteidzoši vienotu un apjomīgu pasaules ainu. Saspringto pārmaiņu laiku V. Lūriņš ir pētījis no putna lidojuma, taču A. Upiša dramaturģijas piedāvātajā askētiskajā pretnostatījumā «Mirabo — tauta» tiecies atdzīvināt katru tautas šūniņu. No maziem skatuves laika mirkļiem veidojas pārliedzoši tēli, kuru mainībā palaikam saskatāma visai draudīga perspektīva. L. Grabovska visvājākais, visvairāk pazemotais bezvārda Francijas pilsonis kļūst par reakcijas kareivi un raida pirmo šāvieni uz saviem līdzilvēkiem. J. Reiņa Žans Pols Marats, kas sākumā ir ādas vamzī tērpts dauzoņa un pašpuika, pamazām pārvēršas par izmisīgi agresīvu metālisko panku. Valdis Lūriņš ir redzīgs un vīrišķīgs režisors.

Pirms desmit gadiem iestudētajā A. Upīša «Spartakā» režisors neļāva varonim aiziet nebūtībā. Pat mirstot vergu vadonis kāpa pa bezgalīgām kāpnēm aizvien augstāk un augstāk — tieši debesīs. Arī Mirabo ir savas kāpnes, tikai vidū pušu laužas. Pa tām kāpjot, var uz brīdi pacelties pāri tautai, bet kritiens ir nenovēršams. Tikai tie — nicinātie un augstsirdīgie, kildīgie, ākstīgie un varonīgie — tur, apakšā, spēj izkustināt vēstures ratu.

Cauri P. Putniņa biezajai sadzīvei, cauri A. Upīša vēsturiskajai parabolai spīd iespējamās cerības gaismā. «Tas jaunais laiks» nāks tad, ja katra «Marianna Okolokolaka» un katrs «Francijas pilsonis» apzināsies sevi par argumentu vēstures priekšā.

Aktieru zālē Jūlijs Bebrīšs iestudējis «mazo klasiku». Līdz ar «Lielo Grēcinieku ielas» varoņiem latviešu teātrī atgriezies Mārtiņš Ziverts. Ironiskā nostalgijā aizrit gandrīz trīs izrādes stundas. Ak, zelta laiki, kad Rīga bija starptautisks centrs! Tiesa gan — starptautisks spiegošanas centrs... Luga iepriecina ar apbrīnojami labu valodu, āķīgiem dialogiem un neatslābstošu intrigu. Iestudējumā šīs vērtības nezūd, taču arī teātra spožumu neiegūst. Šāda veida dramaturģijai, kuras problēmu loks ir amizants, bet nenozīmīgs, to iestudējot, ir būtiski nepieciešama precīza žanra izjūta, kas nosaka režisora un aktieru attieksmi pret notiekošo. Tagad Aktieru zāles aplī trīs aktieri (M. Sika, A. Kvēps, A. Bogdanovičs) skaidri, bet diezgan vienaldzīgi lasa interesantu tekstu.

Turpat vēl viens viesrežisors Ārijs Geikins iestudējis savu intelektuālo līdzību spēli «Saules dieva Fēba rotaļas». Dramaturgs un režisors devis iespēju Intam Burānam klist traģisku meklējumu labirintos, saskaldīt savu personību pretrunu balsīs un tiekties pēc atkalapvienošanās. Kā jau intelektuāļu rotaļās. Sis laikam gan ir vienīgais 1987. gada uzvedums, kura mērķis bijis tīrs eksperiments. Un kā tāds tas arī atrodas interešu loka perifērijā.

Ārpus latviešu dramaturģijas, ārpus nopietnu sociālu vai intelektuālu problēmu loka pārmaiņu gadā ir strādājis Alfrēds Jauņušans. Amerikāņu dramaturga M. Freina komēdija «Lampu drudzis» varbūt ir vislabākais liecinājums tam, cik smaga tomēr ir bijusi gadiem nestā galvenā režisora nasta. Pēc nopietnajiem darbiem, kam vajadzēja izteikt teātrim vissvarīgākos vārdus, pēc Raiņa «Uguns un nakts», pēc E. Manna «Nirnberga... 1948» šī komēdija par un ap teātri ir kā mākslinieka atvieglojuma nopūta. Kā raibs ziepju burbulis, kas spīd gan, bet nav zelts, kas var uzlidot augstu, bet arī ātri pārplīst. Šādus iestudējumus vērtējot, grūti atrast kādu objektīvu kritēriju. Vai par tādu varētu



*A. Upīša «Mirabo» Drāmas teātri. Zanis — E. Maisaks,
Žanete — L. Kugrēna, aktieru trupa: I. Sietiņš, I. Rūdolfa,
J. Skanīs*

būt dzīves patiesība? Taču nē. Aktiermākslas nianse? Diezin vai — pārāk šaura un nedroša ir laipiņa starp atbrīvotību un uzspēli, ākstību un pārgalvību. Ir tikai viens plostiņš, kas spēj uzsviest skatītāju (un kritiķi) vilņa mugurā un nest kopīgas jautrības šļakatās, — katra paša humora izjūta. «Lampu drudzis» ir katra skatītāja izvēles brīdis: smieties vai sirdities par amerikāņu aktieriem, režisoru un skatuves strādnieku, kuri visi kā viens laiku pa laikam parādās mūsu pašmāju satīna brīnumos, kam cenu zīmītēs rakstīts «trusi semeinije». Vīpsnāt vai sašust par I. Braunu, kam cienījamo grūtnieces stāvokli pasvītro dekoltēta kāzu kleita. Kā jums tik. Es smējos. Turklāt aiz brīžiem vaļīgajiem jokiem netika slēpta tēlotāju patiesā mīlestība pret teātra spēlēšanu un arī tāda sazvērnieciska pamiršķināšana: «Nu, vai tad nav brīnums, ka ik vakaru kāds priekšgars veras, tomēr veras?!»

Jā, es tiku uznesta vilnī, es smējos. Līdz tam brīdim, kamēr, izgājusi no teātra, atskatījos. Teātra namu pameta pēdējie skatītāji, no laukumiņa tā priekšā aizbrauca mašīnas. Viena un mo-

numentāla palika teātra ēka. Kāpēc Alfrēds Jaunušans iestudēja šo lugu par teātri tieši pirms tam, kad atstāja galvenā režisora posteni? Vai tas būtu teātra vadībā nostrādāto gadu kopsavilkums? Ir brīži, kad vienkāršas lietas tiecas iegūt neparastu daudznozīmību. Kas tad ir bijis teātris, skatuve šajos gados Alfrēdam Jaunušanam? Liela mīlestība, bet arī liels troksnis un jucekļis, kas izsūcis sulu paša dzīvei.

1987. gads, grūtais un sarežģītais pārmaiņu gads, pagājis. Bet teātra procesi nav ar kalendāra lapiņām izmērāmi. Šis gads daudz ko salika citā kārtībā, atklāja vienu otru nebijušu krāsu kolektīva sejā. Ir sabiezinājusies teātra pēctecības līnija, drīz tai vajadzētu mest loku, lai pēc tam turpinātos jaunos plašumos. Vēl jāgaida.

Edmunds Zabī

PIESKĀRIENS
LIK TENIM



Sākot šo nepretenciozo sarunu par Dailes teātra darbu 1987. gadā, šķiet lietderīgi pievērst uzmanību epizodei, ko noteikti būs ievērojuši visi, kuri skatījušies Kārļa Auškāpa un Andra Jansona dzejas izrādi pēc Aleksandra Čaka darbu motīviem «Mūžības skarto». Veroties priekšskaram pēc izrādes, viss «Mūžības skarto» ansamblis stāv cieši slēgtā grupā. Neviens neizdalās. Tā ir ļoti zīmīga grupa, tikpat izteiksmīga tās klusēšana. Man tā liekas sevišķi piedienīga Dailes teātra pašreizējā situācijā. Jo šī nav parasta pirmizrāde — tai piemīt kaut kas no likteņa svara. No visiem viedokļiem raugoties. Tā ir «Mūžības skarto» atgriešanās tautas garadzīves dabiskajā aprītē. Tā ir Dailes teātra jaunā galvenā režisora Kārļa Auškāpa uzruna, vārds, vērsšanās pie tiem, kas ir, un pie tiem, kuri būs Dailes teātra skatītāji. Pavisam noteikti gribas sacīt — jaunā Dailes teātra skatītāji. Es jūtu šajā ansambļa klusēšanā izpaužamies rūpi, jā, tieši rūpi, nevis jautājumu — par sevi un par mums. Par padarīto darbu un tā nepieciešamību, par savu teātri, par savu tautu. Un man liekas: ikviens izrādes dalībnieks apzinās brīža nopietnību. Apzinās to, ka mēs visi esam pieskārušies kaut kam svarīgam. Liktenim. Teātra liktenim un tautas liktenim. To ciešai saistībai.

Tādēļ teikt vārdu par Dailes teātri pagājušajā gadā — tas nozīmē: pieskarties liktenim. Kas ir visa iepriekšējā nosacīts, turpina tapt un veidoties tagad te. Nosacīts ar pēdējo septiņu

astoņu gadu grūtībām — neveiksmēm, pusveiksmēm un tikai retajiem panākumiem. Ar triju aktieru studiju audzēkņu ienākšanu teātrī, kopš tā galvenais režisors bija Arnolds Liniņš. Nosacīts ar jaunu režijas spēku garāku vai mazāk garu tapšanas ceļu, ar režisoru izvirzīšanos un nostiprināšanos.

Kādas likteņa līnijas tas viss ievilcis Dailes teātra mākslinieciskajā sejā — tā dzīvajā miesā un jaunrades garā? Varbūt šā teātra aktieri un režisori kaut nelielā mērā spēj to aptvert (kaut gan atļaujos par to stipri vien šaubīties), es par to spriest nevaru un pagaidām arī negribu. Tāpēc ka pilnībā nezinu, kādi dramatiski sastrēdzinājumi valdījuši kolektīvā attiecīgajā laika posmā, kādi bijuši šo sastrēdzinājumu cēloņi un saasinājumu tiešie iemesli. Taujāt par tiem šobrīd liekas nevajadzīgi. Nevienam spriedumam pagaidām neuzticos, jo pārdzīvojumu atbalsis vēl nebūt nav norimušas un objektivitāti izteiktajos viedokļos esmu manījis reti. Runāts par Dailes teātri un par tā bijušā galvenā režisora lomu teātra pēdējo gadu ne visai spožajā, lai neteiktu vairāk, liktenī ir diezgan daudz. Bet, manuprāt, stipri vienpusīgi, lielākoties šauri «partijiski». No plašākiem apcerējumiem izņēmums šai ziņā ir L. Akurāteres publikācija «Dailes teātris jaunā periodā» almanaha «Teātris un dzīve» 27. laidienā un S. Radzobes raksts «Dažas domas par režijas skolu un tās skolniekiem» laikraksta «Literatūra un Māksla» 1987. gada decembrī. Turklāt neviens no mums šo laiku nav dzīvojis ārpus deformētajām sabiedriskajām un mākslas politikas norisēm. Domāju, gandrīz neviens nevar likt roku pie sirds un teikt, ka tā vai citādi nebūtu pakļāvis kliegdoši tuvredzīgo, administrējoši birokrātisko prasību spiedienam. Tagad jau mēs esam gudri! Bet vēl nesen? Ar laiku par to noteikti būs jātiek skaidrībā. Kaut vai tāpēc, lai apzinātos, ko esam zaudējuši un ko saglabājuši. Ko zaudējuši — diezin vai ar joni būsīm spējīgi to aptvert. Cits varbūt zaudējis visu dzīvi! Tam nepieciešams laiks. Zaudējumu lielumu acīmredzot aptversim tikai tad, ja no sevis prasīsim tādu pašu godīgumu kā no citiem, jo visgrūtāk ir šķirties no ilūzijām par sevi. Labprātāk domājam: klusējuši, piekāpušies, liekušies un lūzuši citi, mēs — ne! Gluži labi zinām, kāds liktenis piemeklējis tos dažus režisorus (ne mūsu republikā), kuri nepiekāpās nekādām prasībām un nenodeva savus mākslinieciskos principus! Kuru «uzdrošināšanās griesti» bija stipri vien augstāki nekā lielum lielajam vairumam kolēģu citos teātros.

Ir vārds «pārlicība». Tā priekšā bieži liekam prievārdu un darinām: «pašpārlicība», «pašpārlicināts», lietojot šos jēdzienus negatīvā nozīmē. Pieņemsim, ka pašpārlicinātam nevienam nevajag būt, bet pārlicinātam gan. Teiksim, par to, kas ir

Raiņa «Indulis un Ārija»
Dailes teātri. Indulis —
A. Zagars, Ārija — M. Mar-
tinsonē



mūsu tautas dzīvības un nāves jautājums. To mūsu vietā neizlems ne krievs, ne lietuvietis, tas jāapzinās un jāizlemj pašiem. Un ar pietiekamu pašapziņu, ar pašpārliecību, bez mazākā brāļa un mazas tautas kompleksa. Diemžēl šie kompleksi ir gadu gadiem kultivēti. Lietojot Harija Liepiņa izteicienu, varbūt tāpēc daudzi dzīvojam ar piešķiebtām galvām. Es te nedomāju vienīgi to atļauto robežu pāriešanu, ko bieži mēdzam dēvēt par diezin kādu varonību. Piemēram, uzskatu, ka «Brāļu un mūsu» iestudējums Ļeņingradā vai «Suņa sirds» inscenējums Maskavā (tikpat labi varētu minēt daudzus citus par drosmīgiem atzītus darbus!) nav nekāda īpaša varonība; tas ir beidzot ar novēlošanos izpildīts pienākums. Arī mūsu skatuves mākslas nedaudzie panākumi ir tikai elementāra pienākuma pildīšana. Domājot citādi, mēs sašķobām jēdzienus, devalvējam tos.

Lai pabeigtu šo domu, gribu teikt, ka ne vienmēr grūtības, krīzes izpausmes vai krīze, kas iezīmējās kāda režisora vai teātra kolektīva darbā, bija tā saucamās stagnācijas rezultāts. Esam atraduši pārāk ērtu grēkazi! Gluži otrādi — pieminētās izpausmes veicināja stagnāciju sabiedriskajā domā un teātra mākslā. Atļaušos tomēr pateikt, ka par to spilgti liecina arī Dailes teātra pēdējo septiņu astoņu gadu darbs. Par šāda secinājuma objektivitāti iespējams pārliecināties ikvienam: vajag tikai atsaukt atmiņā to, ko teātris šajā laikā iestudējis. Tomēr 1986./87. gada sezona un it īpaši 1987. gads kopumā ir iezīmējis nepārprotamu lūzumu. Un ne jau deklarācijās — attiecībā uz tām režisori bijuši visai atturīgi. Varbūt pieredzes skoloti: par vārdiem vienmēr var prasīt norēķinu, vismaz samērot sacīto ar padarīto. Lūzums noticis galvenokārt darbos. Un, kā jau minējām, notikusi arī galvenā režisora maiņa — Arnolda Liniņa vietā 1987. gada rudenī stājies viņa audzēknis Kārlis Auškāps. Kāda būs šo pārmaiņu dziļākā jēga — tas taps redzams ar laiku. Tomēr nevar teikt, ka par pārmaiņu raksturu mums nebūtu nekādas nojausmas. Sai sakarā uzskatu par nepieciešamu atgādināt zināmo faktu, ka jau sen blakus bijušajam galvenajam režisoram stājušies viņa skolnieki: kopš 1974. gada kā asistents un no 1978. gada kā patstāvīgs režisors Kārlis Auškāps, bet no 1981. gada kā patstāvīgs režisors Arnis Ozols. Kā vēra ņemami grūtajā profesijā debitējuši arī Varis Vētra, Juris Kalniņš un Andris Bērziņš. Latviešu skatuves mākslas vēsturē nav otra gadījuma, kad tā būtu domāts par maiņu. Tas ir jānovērtē.

Esam liecinieki pārmaiņām mākslinieciskās domāšanas veidā, kuras nepārprotami atkarīgas no šā kolektīva pārliecinātības iekļaušanās laika kontekstā. Tomēr šai sakarā izvirzās vairāki uz visu mūsu skatuves mākslu attiecināmi jautājumi. Cik konkrētu un plašu dzīves pieredzi teātru mākslinieciskā domāšana ietver? Ko tā uzsūkusi? Vai tās zināšanas, ko sniedz publicistika, agrāk noklusētu romānu publicēšana un uz ekrāniem neizlaistu filmu parādīšanās? Bet vai tikai to vien? Vai nav nobriedušas jaunas domāšanas kvalitātes arī mūsu tautas apziņā? Tās attieksmē pret savu vēsturi, gribā noskaidrot patiesību par noklusētajiem tuvākās un tālākās vēstures faktiem, gribā daudz aktīvāk lemt savas pastāvēšanas un dzimtās valodas likteni? Ar prieku konstatēju, ka šādas pārmaiņas notikušas. Tomēr vēl neatstāj doma, ka dzīve aizsteigusies priekšā mākslai. Radusies disharmonija — teātri pietiekami neuzsūc strāvas, kas aktivizējušās tautas apziņā, un diemžēl vēl jo mazāk dod pamatu runāt, ka skatuves māksla būtu kļuvusi par to akumulētāju.



*Raiņa «Indulis un Ārija» Dailes teātri.
Ārija — L. Ozoliņa, Indulis — M. Vērdiņš*

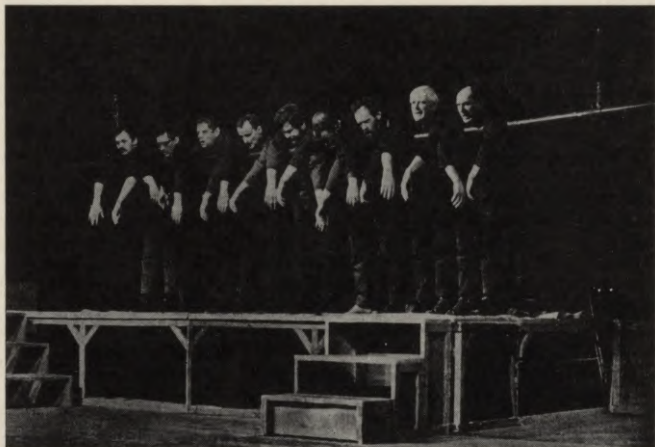
Mākslinieciskās domāšanas veids vienmēr par kaut ko liecina. Noteikti liecina par to, ka režisors un ansamblis kopumā paveicis milzu darbu, radis atbildes vismaz uz trim jautājumiem — ko, kāpēc un kā iestudēt. Un teātrim pamatvilcienos ir skaidrs, kādā plānā meklējama saskarsme ar tiem, kam darbs adresēts. Tātad nosaka izvēli un nodrošina panākumus, bet sliktākā gadījumā, kad sakām: mākslinieciskās domāšanas veids ir novecojis, arhaisks, — ved pie sakāves. Nodrošina vai nenodrošina trāpījumu. Dailes teātrī aplūkojamā posmā tapušie iestudējumi to pārliecinoši demonstrē. Viljams Šekspīrs, Alfonso Sastre, Pēteris Pētersons, Rainis, Augusts Strindbergs, Aleksandrs Ostrovskis un Aleksandrs Čaks — divu mūsu laikabiedru un piecu klasiķu sacerējumi piecu režisoru interpretācijā. «Kā jums tik», «Nolemto» («Nāvei nolemto nodaļas»), «Mirdzošā un tumši zilā», «Induļa un Ārijas», «Nāves dejas», «Ienesīgās vietas» un «Mūžības skarto» literārās vērtības, protams, nav salīdzināmas, taču ne spāņu dramaturga Alfonso Sastres, ne Pētera Pētersona dramaturģiskie sacerējumi klasikas priekšā nenobālē. Un tomēr materiāla literārās kvalitā-



*P. Pētersona «Mirdzošais un tumši zilais» Dailes teātri.
Zeltmirdzošais koris*

tes un filozofisko secinājumu nozīmība pati par sevi vēl neno-
drošina māksliniecisko efektu, uz kādu bijis pamats cerēt.

«Induļa un Ārijas» pretrunu pilnā, smagnējā celtne, manuprāt,
izaugusi uz novecojušas mākslinieciskās domāšanas bāzes. Tāpēc
uzskatu, ka ir neiespējami un neauglīgi diskutēt par interpretāciju,
 kaut gan apskaužamo iespēju palaišana vējā vedināt vedina uz
strīdu ar teātri. Jaunības traģēdija apgūta, caur kaut kāda vidēja
hrestomātiskuma prizmu raugoties, nevis izejot no pārdzīvojamā
laika nosacītas iekšējas nepieciešamības. Tomēr teikt, ka darbs
būtu piedzimis skatuviski gluži nedzīvs, arī nevar. Tajā brīžiem
jūtami īsti elpas ievilcieni, iestudējuma kardiogrammā reizi pa
reizei iezīmējas par spēcīgu sirdsdarbību liecinošas līknes, bet
lielākoties tomēr vērojamas taisnas, dzīvības spēku aizplūšanu
rādošas līnijas. Un mums, mūsu sirdīm nav, uz ko atsaukties.
Šaubu nav, šī darba dzimšana uz skatuves var notikt režisora
un visa ansambļa pašai dziedīgu pūļu rezultātā. Redzu, ka ne
režisors, ne aktieri nav sevi taupījuši. Tāpēc ar cieņu iztuos pret
Mārtiņa Vērdiņa, Lilitas Ozoliņas, Andreja Zagara, Mirdzas Mar-
tinsones, Harija Liepiņa darbu; arī Ivars Kalniņš, Anita Grūbe un



*P. Pētersona «Mirdzošais un tumši zilais» Dailes teātri.
Tumši zilais koris*

Romualds Ancāns strādājuši ar apziņu, ka diezin vai otrreiz mūžā šādas lomas būs iespēja spēlēt. Tātad ir fragmenti — un pat labi. Bet, saliekot šos fragmentus kopā, neko mākslinieciski pabeigtu, veselu iegūt nevar pat pie labākās gribas. Nav, kas tos saturētu, vienotu; nav tās jaunās atskārsmes par it kā jau zināmo, ko teātris kopā ar mums, skatītājiem, gribējis rast tagad. Autoriem (Arnoldam Liniņam, Indulim Gailānam) nav bijusi skaidra un pietiekoši dārga jaunības traģēdijas dziļākā, tātad arī mūsdienīgā jēga. Cita izskaidrojuma nav, kaut gan apzinos, cik asi skan šāds apgalvojums. Nav tā, ko Mihails Tumanišvili nosaucis par satura ideju. Neticami, fantastiski! Bet varbūt ne?

Diezin vai latvietis, kurš uzskata sevi par kaut cik skolotu, atzīsies, ka pietiekami nepārzina Raini, un par «Induļa un Ārijas» izpratni būs nešaubīgi pārliecināts. Tas var izklausīties apkaunojoši, bet, domājot par iestudējuma neveiksmes cēloņiem, biju spiests pieļaut, ka varbūt neizprotu šo traģēdiju, tās varoņu dvēseles enerģijas spēku, šo dažādo enerģiju raksturu un nesavienojamību. Turklāt mūsu garīgā struktūra ir tik iekapsulējusies un arī objektīvās realitātes deformēta, ka jau daudz ko nespējam

tvērt netradicionāli. Nespējam arī apjaust Induļa, Ārijas un Mintauta garīgo satvaru. Es pat teiktu: šo divu gara pasaulu — Induļa un Mintauta — fenomenu. Tāpēc jautāju sev un jums: kas tas ir — pilnīgi brīvs un kompromisu neskarts cilvēks, ko virza griba, spēja lemt un darboties, pakļaujot rīcību mērķim un samērojot tā sasniegšanas līdzekļus ar priekšstatiem par godīgumu? Šaubos, vai kaut daļēji spējam iztēloties šāda garīgi totāli veselīga rīcības un atbildības cilvēka izjūtas un pārdzīvojumus. Turklāt — tik dramatiskā situācijā. Un kas norisinās jaunekļa sirdī un prātā, nonākot ienaidnieka nometnē un pieņemot svešu ticību, bet vēlāk — visnežēlīgākā kārtā noslicinot par reālu paverdzināšanas draudu kļuvošos brāļu pulkus? Un kā vārdā! Mīlestības un brīvības vārdā, protams. Negribu uzspiest savu izpratnes versiju, tomēr palieku pie pārliecības, ka jaunības traģēdijas enerģētiskais kodols ir te — šajās kolizijās. Tā dzejnieka ģēnijs ved mūs pie dvēseles struktūras izpratnes un problēmām, neko nemīkstinoš, gluži otrādi — saasinot līdz pašam lielākajam skaudrumam: tautas brīvības dēļ Indulis sagrauj sevi kā harmonisku cilvēku un aiziet, pēc būtības — pats aiziet, dodams vietu jaunam spēkam. Kurš to jebkad spējis! Gribas sacīt: mūsu laikam gandrīz vai neizprotama problēmas nostādne. Jā, Rainis aicina pie tīrajiem un spēcinošajiem garīguma avotiem. Ar lielu ticību un pārliecību sirdī, ka cita ceļa nav, ja negribam dzīvot pasaulē, kurā valda haoss un varmācība tautu attiecībās. Šai tīrībā mēs varētu mazgāt savas aprepušās dvēseles, ja izjustu pēc tā vajadzību. Protams, ja šī gara stipruma un tīrības straume pār mums, skatītājiem, iestudējumā nolītu.

Diezin vai latviešu klasiskajā dramaturģijā ir otrs darbs, kas tik ļoti būtu uzsūcis sevi nepārejošo, jebkura laika kontekstā nozīmīgo, nemaz nerunājot par pašreiz aktuālo. Jaunas idejas, jauna ētika, jauna cilvēka satriecoši traģiskā gaita, liktenis tādas kārtības pasaulē, kurā visu nosaka neiedomājami uzpūstas impēriskas, šovīnistiskas pretenzijas. Pasaulē, kurā pats dabiskākais — mīlestība un brīvības centieni — ved nāvē un tā aizstāvība provocē uz rīcību, kas nav savienojama ar sirds ētiku. Un viss — cilvēka mūžos un asinīs ierakstīts, grūti grozāmā pasaules kārtībā ielikts. Atzīstiet: šādas uzskatu cīņas un sadursmes notiek citādi un citādā arēnā, nevis tik operiski glancēti, kā tas ir šai uzvedumā. Es te domāju iestudējuma estētiku. Tā varbūt piederas jebkuram citam darbam, tikai ne Raiņa jaunības traģēdijai. Piedodiet, temats vedina uz asumu.

Nekļuvis par centrējošo, perspektīvo faktoru, Raiņa jaunības traģēdijas iestudējums tādējādi gluži objektīvi aizvirzās Dailes teātra aplūkojamā perioda mākslas dzīves perifērijā.



*P. Pētersona «Mirdzošais un tumši zilais» Dailes teātri.
Maja — O. Drege, Severina — L. Ozoliņa*

Visvēlāk no Arnolda Liniņa audzēkņiem režijas starta laukumā izgāja Andris Bērziņš — viņa diplomdarba «Kā jums tik» pirmizrāde notika 1986. gada rudenī. Aktiera Andra Bērziņa vārdam jau sen bija svars — kopš Cēzara Kalniņa nospēlēšanas laikiem G. Priedes lugā. Viņa debija režijā tika gaidīta ar interesi, varbūt pat ar nepacietību. Kādu efektu tā izraisīja? Es teiktu — pārāk izlīdzinātu. Varbūt nelielu šoku, pārsteigumu, bet galvenokārt rimtu atzinību. «Par» līdzsvaroja nedaudzos «pret». Reakciju varētu uzskatīt par normālu un nepievērst tai vairs uzmanību, ja ... Lai teikumu pabeidz režisors pats!

«Kā jums tik» ieņem visai savdabīgu vietu aplūkojamās sezonas teātra repertuāra kopainā. Iestudējums it kā demonstrē jauna režisora skeptiķa nostāju. Uztveru to kā vēl vienu variantu par tematu «dzīve — spēle». Saskatu tajā arī parodiju par nopietnību, ar kādu šāda mēroga godkāri, varaskāri un cilvēciskās vējības mēdzam šād un tad uz skatuves un ekrāna rādīt. Turklāt Andris Bērziņš pilnīgi solidarizējas ar pašu jaunāko paaudzi, pats gan vairs tik jauns nebūdam. Var sacīt, ka Šekspīra komēdijas darbība pārnesta uz mūsdienām, te cits citu izspiego un cits

citam tiecas atņemt varu (respektīvi, krēslu), bet lielākoties visi cītīgi aizrāvušies ar breiku un jaunākā paaudze frizējas un ģērbjas kā visistākies panki (?). Var arī teikt, ka jau Frederika galmā zinājuši tādas izsekošanas un spiegošanas metodes un daudz ko citu, kas totālu izplatību guvis mūsdienu civilizētajā pasaulē. Tas, protams, ir asprātīgi un talantīgi. Šādas «spēles» ir cienā Frederika galmā; Ardēnu mežā, kur pulcējušies tie, kas bēguši no oficiozās šaursirdības un pliekanības, — tās ir citādas, bet tāpat «spēles» un pašapmāns vien. Filozofiskie secinājumi nepārprotami: dzīve ir pārāk nenokārtota, cilvēku centieni — pretenziozi un iluzori. Neesmu pārliecināts, vai šajā ziņā režisors diplomands nonāk pretrunā ar lielo angli vai solidarizējas ar viņu. Šis jautājums mani īpaši nenodarbina. Tikai redzu, ka būtiskas atšķirības starp «spēlēm» vienā un otrā «ešelonā» viņš nesaskata. Vienīgi tad, kad galvenās varones Rozalindes lomā ir Lenvija Sīle, viss notiekošais iegūst stipri vien citādu (un tomēr, tomēr!) — Sekspīra pasaules izjūtai tuvāku — raksturu. Sak, spēles, spēles, bet ir taču zem šīs saules arī kaut kas īsts! Rozalindei tā ir mīlestība. Un Lenvija Sīle par šo īstumu iestājas. Gan atbilstoši savam pankas statusam, bet ar sievišķības šarmu. Maijas Ķirses tēlotā Rozalinde pilnīgi paliek versijas «dzīve — spēle» ietvaros. Vairāk vai mazāk tajos paliek arī Harija Spanovska, Riharda Zihmaņa, Jura Gornava, Pētera Liepiņa, Miervalda Ozoliņa, Andra Morkāna un citu atveidotie personāži. Iestudējums žanriski un stilistiski vienots.

Pats galvenais jautājums tomēr paliek atklāts: vai «Kā jums tīk» ir vērā ņemams pieteikums režijā vai nejaušība režisora diplomu ieguvuša aktiera biogrāfijā? Uz to atbildēt var tikai pats Andris Bērziņš.

Ticības un jēgas atgūšana — tā droši vien teiktu aktieri par kopdarbu ar Pēteri Pētersonu. Pēc tā, ko esam lasījuši presē, varam spriest, ar kādu iekšēju pacēlumu «Mirdzoša un tumši zilā» iestudēšanas laikā strādājusi nodarbinātā ansambla lielākā daļa, kā arī par to, ko šīs kopīgās mokas un prieki aktieriem nozīmējuši pēc apnikušās un tāpēc vai gluži nīstamās psiholoģiskās «sīktamborēšanas». Viņus aizrāvis un apvienojis interesanta, oriģinālais uzdevums, un Harijs Liepiņš, Lilita Ozoliņa, Akvelina Līvmane, Olga Drege, Marina Janaus, Valentīns Skulme, Ausma Kantāne, Mudīte Šneidere to pārliecināši veic. Aktieri tiešām nospēlē legendu par mākslinieka mūžu un šā mūža ceļabiedriem un līdzgaitniekiem. Tajā bijuši spoži augstumi, sāpīgas krīzes, izmisums, bet izejas un jēgas meklējumi noveduši pie jaunas atskārsmes par to, kas ir teātris un kas — mākslinieka misija. Tātad pāri visam — viena vienīga mīlestība — teātris. Tā prasī-

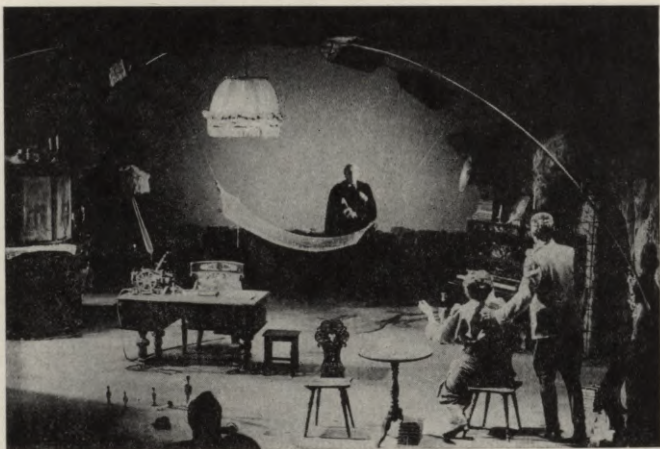


*P. Pētersona «Mirdzošais un tumši zilais» Dailes teātri.
Dana — A. Kantāne, Daniels — H. Liepiņš*

jusi atteikšanos, un tai upurēts viss. Tā kā upurēšanās un izmisis bijis īsts, tad skatuve Danielam pavērusi savu lielāko noslēpumu. Leģendu ietver divas stihijas: zeltmirdzošā, reizēm līdz galējai robežai uzmācīgā, un jaunrades tumši zilā. Pētera Pētersona sadarbība ar ansambli un scenogrāfu Aleksandru Busi bijusi reti saskanīga. Tapusi iecerētajā mākslinieciskajā struktūrā līdzsvarota un neapšaubāmas filozofiskas vērtības apliecināt tiecīga izrāde. Tā dzīvo pēc savām skatuviskajām likumībām.

Konkretizēta laikā tā nav. To var pieņemt vai nepieņemt, apstrīdēt — ne. Tomēr domāju, ka laika konkrētības iezīmes vai tilts tai būtu nācis tikai par labu. Bet to diezin vai varēja uzcelt režisors Pēteris Pētersons, kas stāvēja pārāk tuvu dramaturga Pētersona darbam un acīmredzot bija pilnīgi tā varā.

Arņa Ozola aplūkojamā perioda darbi — «Nolemtie» un «Ienesīgā vieta» — un galvenā režisora Kārļa Auškāpa līdzšinējie iestudējumi, bet «Mūžības skartie» it īpaši, ļauj runāt par atjaunotu un jaunu vērtību iezīmēšanos Dailes teātra jaunradē. Vispār pagājušais gads liecina par jaunrades enerģijas koncentrēšanu



*A. Strindberga «Nāves deļa» Dailes teātri.
Skats no izrādes*

un tās apzināti virzītu izpausmi. Tā vien liekas, ka šis kolektīvs aizvien vairāk apzinās sevi un savu vietu dzīves un mākslas vērtību sistēmā.

Tātad: uz kādām vērtībām teātris orientējas, un kur šo koordināšu sistēmā tas atrodas? Jebkura shēma ir shēma, tomēr tā dod skaidrāku priekšstatu par sakarībām, kas objektīvi veidojas ikviena kolektīva liktenī, kā arī liecina, cik mērķtiecīgi teātris savu likteni veido. Pat paviršam vērotājam redzams: minētos režisorus vispirms interesē cilvēka iekšējā dzīve, šis dzīves relatīvā suverenitāte un atkarība no sabiedrībā valdošā klimata; cilvēka dzīve tautas dzīves, dzīvības un nāves kopsakarībās. Tā ir koordināšu sistēmas vertikālā ass, kas centrēta tagadnes un vēsturiskajā pieredzē. Otru — horizontālo — nepārprotami veido tā izteiktā griba un prasme, ar kādu gan Kārlis Auškāps, gan Arnis Ozols izstrādā savu skatuviskā izteiksmības valodu. Te gan nav runa tikai par skatuviskā izteiksmības līdzekļiem, bet Kārlim Auškāpam pieder šādi vārdi: «Es neesmu izšķīries par to, kāds ir mans teātris.» Tos 1983. gadā — tātad krietni sen — fiksējusi Valda

Čakare rakstā «Vērojumi, minējumi, secinājumi». Atceros tos, nevis lai strīdētos ar šo vārdu autoru, bet lai ieskicētu evolūciju. Kā jau minēju, deklarāciju vai pat atziņu veidā atstātu liecību ir gaužām maz. Tomēr man liekas, ka, ejot pa Kārļa Auškāpa iestudējumu pēdām, mēs nemetam maldu likoļus, bet diezgan noteikti virzāmies uz aizvien suverēnāku teātri. Tik tiešām — tas nav viegls ceļš, toties paver bagātīgas atklājuma iespējas. Ar skatuviskā risinājuma drosmi un iecerei atbilstošu oriģinalitāti iepriecina arī pieminētie Arņa Ozola iestudējumi. Tā nav nejaušība, bet no iekšējas nepieciešamības un darba izpratnes izrietoša likumsakarība: izteiksmības iespējām jeb teātra valodai jākļūst elastīgākai, bagātīgākai, galvenais — daudzslāņainākai. Pārāk ilgi tā bijusi sastingusi. Par radikālu lūzumu teātra un tā iespēju izpratnē, protams, runāt pamata nav, bet par atjaunotni gan.

«Padomju Jaunatnes» aptaujā par 1986./87. gada sezonu uz jautājumu par jaunajiem režisoriem atbildēju, ka tādus neredzu. Atzīstos: toreiz vēl nebiju noskatījies Arņa Ozola iestudēto «Nāvei nolemto nodaļu». Tagad skaidri zinu, ka viņš man Dailes teātri ir mākslinieciskajā ziņā gandrīz vai pats tuvākais un šķiet ļoti interesants. Imponē jaunā režisora mākslinieciskās domāšanas skaudrā savdabība un, es teiktu, spilgtums, atraisītība. Tā noteikti kaut ko ir sevī uzsūkusi no pārdzīvojamā laika konkrētības. Arī no mūsdienu labāko teātru pieredzes.

Abi Arņa Ozola iestudējumi šķiet īsti dzīvības uzšļācieni. Turklāt diametrāli atšķirīgi. Spāņu dramaturgs Alfonso Sastre, gandrīz mūsu laikabiedrs, un Āleksandrs Ostrovskis. Abos gadījumos režisors gājis cieši klāt cilvēkam, notikumu būtībai un no tās izrietošajai filozofiskajai jēgai. Tikai veids, kā to darījis, ir atšķirīgs. Vienā gadījumā tapusi psiholoģiski filozofiska drāma, otrā — gandrīz karnevālisks uzvedums ar asu dramatismu. Vienā gadījumā režisors patiesības noskaidrošanas vārdā ir nežēlīgs, otrā — ironisks.

«Autora (Alfonso Sastres — E. Z.) mērķis ir atmodināt skatītājos sirdsapziņu, lai pēc tam to konfrontētu ar taisnīguma un brīvības problēmām. Šīs problēmas netiek izklaidētas vienmērīgā ikdienības straumē, tās tēlotas ar tik atbilstošu skaudrumu, kas kategoriski pieprasa meklēt praktisku šo problēmu atrisinājumu.» Nezinu, kas ir šo programmiņā rakstīto rindu autors, bet precizāk par drāmas būtību diez vai var pateikt. Turklāt sacītais pilnībā attiecināms arī uz iestudējumu. Tas provocē, liek aktivizēties, jo te norisinās cīņa uz dzīvību vai nāvi ar absurdu režīmu, nevis spriedelēšana, bet nežēlīgas reizēm pat diametrāli pretēju viedokļu un pasaules izjūtu sadursmes. Te visiem liekas, ka viņi atrodas «uz kuģa, kas lēni iet dibenā». Tikai viens piemērs —



A. Strindberga «Nāves
deja» Dailes teātri.
Edgars — J. Strenga

Andresa eksplozija: puisis paziņo, ka apriebies mulķīgais režīms, pastāvīgā nīrgāšanās par cilvēku, un saņem kaprāļa Hobana dusmu izvirdumus. Ričarda Zihmaņa tēlojums šajā epizodē ir satriecoši spēcīgs. Aktieris neslēpj Andresa aizvainojumu, dusmas, sāpes, gandrīz vai bērnišķīgu bezpalīdzību. Dažam skatītājam tas varbūt liekas naturālistiski (asaras, slienā, ūdens — viss kopā mūsu acu priekšā), man — spēcīgi. Šāds patiesīguma saasinājums līdz nežēlībai nav nejaušība un vēl jo mazāk — pašmērķis. Tas ir apzināts estētisks paņēmieni, lai izraisītu maksimālu reakciju skatītāju zālē. Manuprāt, tieši šis mērķis un panāktais rezultāts šo etīdei līdzīgo darbu dara lielu.

«Ienesīgajā vietā» Arnis Ozols spēj paraudzīties uz cilvēku it kā no malas un tajā pašā laikā būt notikumos dziļi iekšā. Režisoram un aktieru ansamblim izdevies panākt dīvainu estētisku savienojumu. Sis virspusēji gandrīz vai spožais un nedaudz paskumjais

A. Strindberga «Nāves
deja» Dailes teātri.
Kurts — A. Siliņš,
Alise — A. Kantāne



karnevāls savās dzīlēs slēpj kādus baismus, draudošus dzirnakmeņus. Šie dzirnakmeņi ir visvarenais Višņevskis un viņam tuvā birokrātiskā apkaime, kas tieši vai netieši nosaka, kā kuram dzīvot. Var arī sacīt: viņi ir dzirnakmeņu saimnieki, jo samal vai sveikā cauri izlaiž pēc savas gribas. Formulējums nav būtisks. Būtisks ir princips: kas nav ar mums, tas ir pret mums. Vai: kas neēd mūsu maizi un nedzied mūsu dziesmu, tam velti lolot cerības. Un citu noteicēju jau nav. Kā sarkastiski paziņo šis pats Višņevskis: pat sabiedriskās domas nav tādā nozīmē, kā to saprot daži ideālisti. Šīs dzirnas mal, mal mūžīgi, bet, paldies dievam, ne viss padodas samalšanai. Kā teiktu Andrejs Platonovs, ir kāda «viela», kas nav iznīcināma. Kaut arī reizēm šai «vielai» ir bezgala smagi un ar Žadova muti tā kliedz: «Cik ilgi to var izturēt!» Tomēr iztur! Un par izturības cenu jau nerūnā. Karnevāls tāpēc ir karnevāls, ka noslāpē to, ko dzirdēt nav vēlams.

Pārliecību par veicamā darba svarīgumu režisors spējis iepotēt visam ansamblim. Tas jāakcentē īpaši. «Ienesīgajā vietā» vienlīdz aizrautīgi un ar apsveicamu izpratni darbojas gan vecāko paaudžu aktieri — Harijs Liepiņš, Āris Rozentāls, Gunārs Placēns, Ērika Ferda —, gan vidējās un jaunākās paaudzes aktieri — Velta Straume, Regīna Razuma, Juris Frinbergs, Pēteris Gaudiņš, Juris Gornavs, Gunta Griva, Lelde Vikmane, Harijs Spanovskis un citi. Šāda prasme vērtējama augsti.

Vēl svarīgi piebilst: šis teātris ir atklāts, atvērts skatītājiem. Arņa Ozola iestudējumos skatītājs nevar neklūt par izrāžu norišu līdzdalībnieku. Ironiskajā plānā režisors un aktieri šādu efektu panākuši pilnīgi. Arī dziļi dramatiskajā veidojas kontakts ar skatītāju.

Saubu nav — tas ir dzīvs teātris.

Savdabīgs aicinājums paraudzīties uz sevi un visu cilvēku dzimumu bez ilūzijām, ar vēsu prātu ir Kārļa Auškāpa iestudējums — Augusta Strindberga «Nāves deja». Zviedru rakstnieks par cilvēku iedibinātajām attiecībām nav bijis sevišķi augstās domās. Viņaprāt, tās ļogās, šķobās un nenodrošina indivīdam, sabiedrības pamatsūniņai — ģimenei, jau plašāk — inteliģencei nekādu īpašu stabilitāti. No «normāla» saprāta viedokļa — dramaturgs rāda nevis dzīvi, bet elli, kas diemžēl tā pati dzīve vien ir. Izvēlēties «Nāves deju», ko nepazīst nu jau vairākas skatītāju paaudzes, Kārli Auškāpu acimredzot pamudinājis šis apstāklis. Tādējādi, kā presē norādījusi Guna Zeltiņa, noskatījušies vairākas variācijas par zviedra Strindberga tēmu, mēs beidzot esam nonākuši pie tās pirmavota. Manuprāt, diezgan augstas klases skatuviskojumā. Varbūt iebildumus var izraisīt Induļa Gailāna scenogrāfija, kuras tēlainības slodze ir pārāk pieticīga. Te nu nekādas ilūzijas par cilvēku nepaliek — ne kā par noteikta dzimuma pārstāvi, ne kā par ģimenes un sabiedrības locekli, ne arī kā par kaut niecīgākā ētiskuma nesēju. Tikai pastāvēt, izdzīvot! Turklāt šai gadījumā tiešām nevar runāt par to, ka Edgaram un Alisei traucētu dzīvot kaut kādas pārprastas normas, priekšstatu, etiķetes. Viņi visu to gatavi noplēst kaut vai kopā ar ādu, lai tikai būtu paši. Bet varbūt tā nav? Varbūt tomēr baidās atklāt viens otram savu dvēseli, sāpi, kas tajā ieperinājusies? Un relatīvisms ir tikai ārējs, šķietams? Esmu redzējis Alises un Edgara lomās Ausmu Kantāni un Juri Strengu, arī Marinu Janaus un Mārtiņu Vērdu. Pirmā aktierpāra tēlojumā abu attiecības ir daudz rafinētākas, tāpēc jo nežēlīgākas. Otrā pāra tēlojumā Alises un Edgara dvēselē vēl manāmas cilvēciskuma atliekas. Kādā kaktiņā tās vēl mīt. Bet tas nenožīmē, ka viņi turpmāk vairs nebūs spējīgi uz drausmīgiem soļiem. Jo kā viens, tā otrs dzīvo kaut kādā

A. Ostrovska «Ienesīgā
vieta» Dailes teātri. Feli-
sata Gerasimovna —
E. Ferda, Poļina —
L. Vikmane



dīvainā, no cilvēciskajām pamatvērtībām atsvešinātā sistēmā: ir neglābjami samaitāti.

Varam tikai iesaukties: izvēlēties gan Auškāps spoguļi! Jo atturīgāk mūsu deformētās būtības grimases tajā tiek rādītas, jo satriecošāku iespaidu rada. Un vienalga, vai tas mums patīk vai nepatīk. Tas, ko redzam, atbilst īstenībai, varbūt izkāpinātai, vienuspusīgai, tomēr — īstenībai. Var jau būt, ka nekritisim izmisumā, bet steigsim sevī sakopt, ko vēl var. Šis aicinājums jau izskanēja iestudējumā «Tumšā mitekļa valdnieks». Bet režisoram ir tiesības iebliezt vēl kādu cirtienu. To viņš un arī aktieri izdara.

Atturība, zināma distancēšanās — tas ir interesants paņēmieni. Manuprāt, tas tomēr iestudējumā ir kavējis atklāties kādam būtiskam aspektam, proti, vīrieša un sievietes attiecībām. Šo attiecību

iestrāde uzvedumā daudz ko darītu saprotamāku un cilvēciski tuvāku.

Un gada nogalē — «Mūžības skartie» — Kārļa Auškāpa un Andra Jansona dramaturģiska versija pēc Aleksandra Čaka darbu motīviem jaunā galvenā režisora skatuviskā interpretācijā. Gan sen gaidīts, gan tomēr necerēti saņemts darbs. Iepriecinošs notikums mūsu kultūras dzīvē. Divkārt nozīmīgs ar to, ka uzvaru svin vēsturiskais saprāts un, kā sacījis Jānis Peters, «nu pienācis laiks, kad ir bez vienas minūtes Čaks». Un šai laikā tiek celti augšā tādi mūsu pagātnes slāņi, par kuriem šais isajās piezīmēs nav pat ko mēģināt nopietni runāt. Varu vienīgi ar cieņu teikt: iestudējuma autori izvirzījuši grūtāko, augstāko uzdevumu, kāds vien mākslai var būt, — iekļaut pagātni tautas izjūtās un aktīvā apziņā, lai tā strādātu savu lielo, neredzamo darbu ikviena sirdī.

Kā vārdā teātris to darijis? Lai vērstu cilvēku līdzdalībniekā — sava un tautas likteņa veidotājā. Citādi viņš vērotājs vien paliek. Varbūt atļausimies nelielu ieskatu šai jautājumā no pretējā — sačākst viss, kas ir izolēts no saviem avotiem. Sačākst cilvēks, tauta, māksla, kultūra. Izolētība un pašizolācija pastāv daudzu iemeslu dēļ. Visbiežāk tā saistīta ar impulsu trūkumu un apzināti radītiem šķēršļiem. Manā uztverē šī ir izejas pozīcija, no kuras iestudējuma autori atver Aleksandra Čaka un latviešu strēlnieku pasauli. Tātad jautājums par attieksmi pret pagātni, pret latviešu strēlniekiem kā tautas varoņģara izpaušmi ir nozīmīgāks, nekā var likties. Tas ir konceptuāli būtisks. «Un, ja jūs kritīsiet, dzīvie, / Un jūsu durkļi spodrie / Nozibēs asiņu rietā, / Mēs, mirušie, celsimies otrreiz / Un stāsimies jūsu vietā.»

Otrreizcelšanās — kā nepieciešamība, kad tuvojas vai iestāties apsīkums. Apsīkumu un nākotnes ticības zudumu pirmais izjūt, reģistrē Dzejnieks. Sevī un savā apkaimē. To uztver viņa mūžīgie pavadoņi — Nāve un Ena. Uztver arī viņa pagurumu un samulsumu. «Sāk pār mani plīvot stulbums, / Latvisks miegs un latvisks lēnums.» Pagātne izrādās dzīvāka par tagadni. Strēlnieki cinās un krit — pie Plakaniem un Veisiem, Tīreļa purvā un Nāves salā, tālajā Ukrainā. Taisnīguma un brīvības vārdā vēsturiskajā situācijā viņi stājas vistsainīgākā spēka — revolūcijas pusē. Brīvi būdami, dara to pēc brīvas gribas, bet ar sapni par Latviju sirdī.

Pagātnes karstā lava apsvilina mūsu dvēseles. Strēlnieku un tautas likteņa traģisms — iestudējumā arī tas ir izvērst — rūda tās. Veldzē dramatisms un humors. Ticība savukārt vieš jaunu ticību un spēku: «Ticiet jūs — un arī nenogrimsit, / Neatsliksit nebūtībā otrreiz, / Kur jūs bijāt simtiem, simtiem gadu.» Tas ir būtiski.



A. Ostrovska «Ienesīgā vieta» Dailes teātri.

*Antons — R. Zihmanis, Aristarhs Vladimirovičs — H. Liepiņš,
Anna Pavlovna — V. Straume, Akims Akimičs — G. Placēns*

Tomēr nav teikts, ka šī nepieciešamība ir dzīva katrā no mums; iestudējuma daudzplānu struktūrā ieskicēta arī pavirša, atvieglināta attieksme pret pagātni. Zīmīgs ir fināls — jauneklis ņem rokās Čaka dzeju. Varbūt pirmoreiz mūžā. Lasa «Latviešu strēlnieka lūgšanu pirms kaujas», lasa nedroši, jo sastopas ar jaunu izjūtu pasauli. «Mana dusma, / rūgtā, ilgā, / Nāc un pārņem latvju zemi. / Katrā akmenī un smilgā / Lai es atkal tevi raugu.» Vai šis spēks kļūs arī par jaunekļa un viņa paaudzes spēku? Un jautāsim sev — arī par mūsu visu spēku?

Bezgalīgs pasaules kļaidis — tā gribas sacīt par laiktelpu, kurā dzīvo Dzejnieks un dramatiskie notikumi klieidē pa pasauli mazo latviešu tautu; kurā savas sūrās un varonīgās likteņgaitas iet strēlnieki un kurā ienāk tie — paši jaunākie — no Čaka pēckara tagadnes (tā varētu būt arī mūsu tagadne). Kļaidis kā kļaidis — uz tā organizējošām iespējām norāda spraišlotā konstrukcija. Taču laiktelpas un notikumu īstās organizējošās struktūras ir pavisam citas — vārdos grūti formulējamas, jēdzieniski tveramas. Vispirms tas ir lielās, dvēseli spēcinošās aprites ceļš, ko iet mirušie un dzīvie, nāvē tikai ciešāk stājot līdzās. Un tā ir kopība, kurā

dzīvie apzinās savu pagātni un tagadni. Varbūt ar cerībām domā par nākotni. Atcerēsimies tik izteiksmīgās grupas, kad visi vienojas dziesmā! Režisors un iestudējuma līdzautori — scenogrāfs I. Gailāns un komponists A. Maskats — raduši nevis formālu, bet būtisku centrējošo spēku, kam turklāt piemīt izcila tēlainība. Vienlaikus tiek cementēts grūti organizējamaais dzejas materiāls un radīta jēgas sintēze: mēs varam pastāvēt, tikai nodrošinot tautas varoņgara dzīvo apriti un apzinoties, kopjot vienotību. Tā iestudējumā saslēdzas atsevišķa cilvēka un visas tautas dzīves lielie loki. Mūžībā un vienotībā.

Aleksandra Čaka darbu dažādie motīvi dramaturģijā un iestudējumā saliedēti veiksmīgi — saturā un filozofiskajos secinājumos stabilā daudzplānu struktūrā. To nodrošinājusi uzticība Čaka dzejas garam. Šai polifoniskajā darbā — un «Mūžības skartie» tāds ir — svarīgs katras balss decentums un spēks. Kārlis Auškāps to pratis raisīt. Un tomēr, man liekas, vienotajā ansamblī ir arī dižas balsis, kuras nevar neievērot: pirmām kārtām Uldis Pūcītis, arī Valentīns Skulme, Mudīte Šneidere, Sandra Volšteine, Āris Rozentāls, Mārtiņš Vērdiņš.

Ar tādu spēcīgu akordu Dailes teātrim izskanēja 1987. gads.

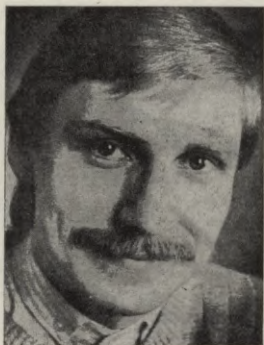
*

Mani vienmēr interesējuši stīgu cirtēji, tie, kas pratuši dot dzīvei un mākslai plašu perspektīvu, aizraut ar pārliecību un mērķi. Mijkrēšļu un tumsas allaž bijis daudz, bet gaišmas maz. Tāpēc tik lielas alkas pēc šiem tumsas klievētājiem. Šis teātris — te vispirms domāju veco Daili — ir bijis tāds stīgu cirtējs un tumsas klievētājs. Vēl neņemos spriest, kāds būs Dailes teātris turpmāk. Cenšos ieklausīties tā daudzo paaudžu aktieru un režisoru balsīs, saskatīt asnus, kuros turpmāk varētu izpausties teātra spēks. Nevaru nepriecāties par tā acīm redzamajām veiksmēm. Jūtu koncentrēšanos, lai noskaidrotu, kas būs šā spēka pamats. Un šajā gribā — noteiktu konsekvenci.

Tas visieš cerības ...

Benedikts Kalnačs

SFINKSAS
IEKŠEJĀ PASAULE



Rīgas Krievu drāmas teātris tā pastāvēšanas simt piecos gados nereti izvirzījies Latvijas skatuvisko un pat sabiedrisko norišu centrā. Viens tāds posms bija pašā gadsimta sākumā, kad pirmsrevolucionāro saviļņojumu kāpināja Maksima Gorkija klātbūtne viņa lugu iestudējumos Rīgā. Jaunākais, pavisam nesena veiksmju laiks — 70. un 80. gadu mija, kad «Revidentā» tika sniegts neparasts skatījums uz visu Nikolaja Gogoļa pasauli; un šo teātra izrāvienu apliecināja arī citi tālaika uzvedumi. Tomēr nereti piedzīvoti arī tādi brīži, kad vislielākajos apmēros bijusi vērojama režisoru un aktieru kadru mainība, kas dažbrīd likusi pat šaubīties par atsevišķu uzvedumu profesionalitāti.

1987. gads atradis un atstājis teātri vidū starp šiem abiem poliem. Par neprofesionālu attieksmi, kad nu jau gandrīz gadsimta ceturksni teātris strādā tāda speciālista vadībā kā Arkādijs Kacs, grēks būtu pat ieminēties. Tomēr katra kolektīva dzīvē neizbēgami ir uzplūdi un atplūdi. Pirms runājam par radošo situāciju trupā, jāatzīmē, ka līdzīgi vairumam ansambļu Krievu drāmas teātris atrodas visai sarežģītā materiālā stāvoklī, kas jūtami ietekmē izrāžu sagatavošanas iespējas. Būtiska problēma ir, piemēram, ikreizējā dekorāciju vešana no Rumbulas. Latvijas PSR Teātra darbinieku savienības dibināšanas kongresā par to emocionāli runāja scenogrāfe Tatjana Šveca. Viņas minētie fakti patiesībā ir

tie paši, par ko jau 1984. gada almanahā «Teātris un dzīve» rakstīja kritiķe M. Augstkalna. Bet vezums nekust ...

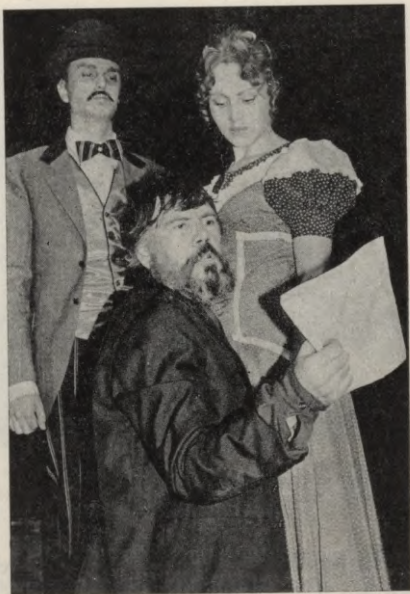
Šie apstākļi netiek minēti tāpēc, lai meklētu kādu atrunu par teātra vadošo pozīciju zaudēšanu republikas skatuves kolektīvu kopainā, kas iezīmējusies pēdējos gados. Iespējams, ka Krievu drāmas teātrim, kura labākās izrādes vispirms raksturo maksimāli godīga ieklausīšanās laikmeta pulsā, dzīves ritējumā, izdalot no tā pēc sava ieskata būtiskākās parādības, apliecinot tās vai izsakot noliedzošu attieksmi, vienkārši nepieciešams laiks savas pozīcijas ieņemšanai. 70. un 80. gadu mijā teātris bija sabiedrības aktivitātes jundītājs, kurš mākslas valodā pasacīja daudz tāda, par ko oficiāli sāka runāt tikai pēc vairākiem gadiem.

Nostādnēm daudzos jautājumos mainoties, ansamblis nonāca tādā kā pārdomu situācijā. Tiešs publicistiskā teātra tradīciju turpinājums nozīmētu izkušanu daudzbalstīgajā preses materiālu korī. Literatūras, kas dziļi, spilgti mākslinieciski atspoguļotu jaunās noskaņas sabiedrībā, vēl nav. Tā kolektīvs, kas galvenokārt balstījies uz mūsdienu krievu dramaturģijas darbiem, dažādu iemeslu dēļ palika bez sev nepieciešamajām aktuālajām lugām. Tieši publicistiskas ievirzes literatūru, piemēram, A. Gelmaņa, M. Satrova darbus, tas reti iestudēja arī agrāk; tagad pārtrūkusi sadarbība ar vairākiem citiem līdz tam produktīviem autoriem. Parādījušies gan atsevišķi nozīmīgi iestudējumi, kā, piemēram, V. Rozova lugas «Mežakuilēns» («Pie jūras») uzvedums A. Kaca režijā, tomēr īpašu jaunumu repertuāra afišā sāka trūkt. Tā izbalēja, un 1985. un 1986. gads iezīmēja jūtamu lejupslīdi teātra jaunradē. Tiesa, kolektīvs nebija zaudējis ne skatītāju interesi, ne centrālās preses labvēlību atsevišķos teātrim veltītajos materiālos, taču šīs briesmas tuvojās. Bija skaidrs, ka ansamblis ir jaunas izšķiršanās priekšvakarā. 1987. gads, vēl pilnībā neiezīmēdams izeju no «puselpas» situācijas, uzrādīja tomēr zīmīgu tradicionālas un novatoriskas pieejas mijiedarbi iestudējumos, un tas apliecina rūgšanas procesu kolektīva iekšienē.

Pirmā un galvenā pazīme, kas var radīt interesi par trim pagājušā gada inscenējumiem, — to pamatā ir labs literārais materiāls. Tas šķiet cerīgs fakts jauna atbalsta punkta meklējumos, un tas lielā mērā noteicis arī uzvedumu kvalitāti, devis iespēju ielūkoties režisoru radošajā pašsajūtā.

Kolektīva mākslinieciskais vadītājs A. Kacs pagājušajā gadā inscenējis «Norietu» — muzikālu traģikomēdiju pēc I. Babela darbu motīviem. Libreto autors A. Epels, savienojot lugas un stāstu sižeta līnijas, pierakstījis klāt arī dzejas rindas. Mūzikas autors ir A. Žurbins. Un mēs atkal skatām dziesmotu izrādi, kādu veidošanā A. Kacs specializējies jau kopš 60. gadiem. Arī pēdējās

I. Babela «Noriets» Rīgas
Krievu drāmas teātri.
Senča Topuns —
S. Dobrotvorskis, Men-
delis Kriks — V. Izmai-
lovs, Marusja — N. Be-
lova



sezonās bijuši šādi uzvedumi, pēdējais no tiem — vērienīgais B. Brehta «Trīsgrašu operas» inscenējums 1984. gadā. Jau toreiz kritiķu vidū atskanēja balsis, ka iestudējumā jūtams profesionāls vēsums, ka tas ir gan nostrādāts, bet nedaudz mehānisks. Vārdus, kas, iespējams, «Trīsgrašu operas» gadījumā īsti pelnīti nebija, šoreiz var attiecināt uz «Norieta» uzvedumu.

Muzikālais noformējums vairāk bijis nepieciešams režisora rokrakstam, ne labākai I. Babela pasaules atklāsmei. Estrādiskie priekšnesumi sagrausina izrādes ritējumu. Kaut arī rūpīgi pārdomāts uzveduma būvējums, ir daudz spilgtu detaļu, piemēram, kā sinagogas kantors M. Lebedeva atveidā starplaikā starp psalmiem apšauj žurkas, un veiksmīgu aktierdarbu (te varētu minēt ebreju filozofu Arje-Leibu B. Ahanova un A. Kričevska tēlojumā), — kādas dzirkstelītes prasmīgi sakrautajā žagaru kaudzē tomēr pietrūkst, un ir izrādes, kad tā neaizdegas.



*I. Babela «Noriets» Rīgas Krievu drāmas teātri.
Skats no izrādes*

Isti pilnskanīgs, manuprāt, nav arī centrālā konflikta risinājums. Uzveduma galvenais tēls ir Mendelis Kriks, kravas ormaņu uzņēmuma īpašnieks (V. Izmailovs), kas pretēji dabas noteiktajam ritumam līdz pēdējam turas seglos, nedodams vietu savu bērnu iniciatīvai un stādamies ceļā arī to laulībām. Vēl vairāk: Mendela plānos ietilpst uzņēmuma pārdošana un skaists ceļojums uz Besarābiju kopā ar četrdesmit gadus jaunāko Marusju (N. Belova). Pret to iestājas viņa dēli, īpaši jaunākais, Beņa (J. Šaršovs), kas, īstu nodarbošanos neatradis, kļuvis par gangsteri. Taču jaunība un dzīves spars ir viņa pusē. Drausmīgs ir Beņas izvēlētais cīņas paņēmiens — triecienu tēvam viņš dod ar revolvera spalvu, no mugurpuses klāt pielavijies. Kāda pirmatnēja vitalitāte šai dabas likumu atjaunošanā tomēr saskatāma.

Izrādē abas patiesības — jaunās paaudzes cīņa par savām tiesībām un tēva sacelšanās spēks, sīkstā dzīvotgriba — tomēr nenostājas vienādos svaru kausos. Manuprāt, galvenais cēlonis ir tas, ka V. Izmailovs nerealizē visas Mendela Krika tēla iespējas. Inscenējuma līdzekļiem prasmīgi nostādīts uzveduma centrā, viņš tomēr vairāk kļūst par tādu kā dekoratīvu figūru, melanholisku

sapnotāju, nevis par bargu ģimenes valdnieku. Pilnībā neatklājas arī Mendeļa daudzveidīgās iekšējās dzīves pretrunas.

Skatītājus iestudējums tomēr saista, un aplausi, kas skan izrādes beigās, manuprāt, ir ļoti zīmīgi. Tie apliecina cieņu teātra godīgumam, A. Kaca izvēlei. Nav šaubu, ka I. Babela darbu materiāls režisoram ir tuvs, tāpat kā ļabi pazīstama ir gan tēlotā vide, gan tautas raksturs, gan konkrētās, ar Odesu saistītās reālijas. Man liekas būtiski, ka pašreizējā šaubu brīdī režisors pievērsies zināmai tēmai, arī jau aprobežtam vizuālajam risinājumam. Teātris iziet skatītāju priekšā neatjaunojies, nepārkārtojies, taču paties — lūk, mēs nesniedzam jums nebijušas vērtības, bet piedāvājam precīzi nostrādātu izrādi; jaunu spēku sakopojumam mums vēl nepieciešams laiks. Skatītājs šo nostādni pieņem, kamēr nav nekā cita, viņš atsaucīgi skatās «Norietu», un negribētos to norakstīt uz publikas mazprasīguma rēķina. Šķietami tradicionālais iestudējums apliecina teātra stāju, spēju atzīties pašam sev, ka mākslas ceļš nebūt neved no vienas bezierunu uzvaras uz otru. Tā — manā skatījumā — ir uzveduma pozitīvā jēga.

Sai situācijā lielāku nozīmi iegūst to cilvēku darbs, kuri strādā līdzās kolektīva mākslinieciskajam vadītājam.

Regīnas Ezeras romāna «Zemdegas» skatuvisko variantu veidojis režisors Semjons Losevs (uzvedumam teātris devis nosaukumu «Mirāžas»). Uzreiz jāteic, ka pieeja darbam bijusi nopietna. To apliecina vairāki faktori, ko lūkošu ieskicēt.

Romāns publicēts 1977. gadā, t. i., tam vairs nav īpašas aktualitātes piegaršas, pārsteiguma efekta (kā tas mēdz būt ar tūlītēju populāras prozas uzvedumu teātrī) skatītāju pievilināšanai. R. Ezeras proza vispār ir tik nopietna, ka tai sveša jebkura lēta sensacionalitāte. Pievērsšanās tai, nebīstoties no skatuviskā piemērojuma grūtībām, vien liecina, ka režisora ieinteresētība bijusi īsta. Vēl viens apstāklis, kas noteikti paturams prātā, — rakstniece tiecas apvienot šodienīgo ar vispārcilvēcisko, nekur necenšoties absolūtizēt dzīves analīzi tikai kā pašreizējo sabiedrisko attiecību atklāsmi. Krievu drāmas teātrim, kā jau minēju, vispirms ir tuva mūsdienīgu procesu analīze, cilvēks kā sociālās ķēdes posms, protams, nezaudējot arī tā individuālās iezīmes. Pievērsšanās romānam «Zemdegas» šai aspektā ir zināma novirzīšanās no kolektīva programmas maģistrāles, kas vedina domāt par inscenētāja izvēles pārstāvību.

R. Ezeras darbam ir īpatnēja kompozīcija: to veido atsevišķu stāstu salikums, ko apvieno darbības vieta — nelielais Mūrgales ciematiņš —, kā arī autores, kura ir šo notikumu vērotāja un līdzdalībniece, tēls. Pie tam romānā atrasta īpaša situācija, it kā



*I. Babela «Noriets» Rīgas Krievu drāmas teātri.
Arje-Leibs — B. Ahanovs, Bojarskis — M. Ļebedevs,
Dvoira — T. Pope*

starp dzīvību un nāvi būtu pārtrūkusi kāda līnija un, šo baidīgo robežu pārkāpjot, autore zinātu par saviem varoņiem visu, kā pilnībā izdzīvojusti katra tēla dzīvi. Šis fantastiskais pieņēmums iegūst reālu saturu, rēķinoties ar mazo ciematu, kurā notiek darbība, un tur valdošā vēja spēku — ik jauna ziņa tiek tūlīt aizpūsta no viena Mūrgales gala uz otru. Šie abi plāni — fantastiskais un reāli sadzīviskais — autorei vēstījumā saplūduši nedalāmā vienībā.

Dramatizējuma izveidē S. Losevs akcentējis abus pamatprincipus, bez kuriem šoreiz nebūtu iespējams iztikt, — stāstījuma noveļisko dabu un autorei tēla klātesamību. Skatuves variantā izmantoti galvenokārt trīs stāstu sižeti. Taču to skatuviskais atveidojums radījis dažādas kvalitātes, un šī iznākuma cēloņus ir vērts papulēties izdibināt.

Izrāde sākas līdzīgi romānam — ar Autorei parādīšanos (uzvedumā to atveido N. Neznamova), ar divainās un divatnās situācijas noskaidrošanu. Aktrisei, kam kopumā veiksmīgi atrasta līdzdalībnieces loma, izdodas radīt konkrētu priekšstatu par Mūrgales

ciematiņa dzīvi, kā arī nedaudz ieskicēt viegli mistisko, fantasmagorisko gaisotni.

Sādā situācijā mūsu acu priekšā stājas pirmās noveles varoņi — Mūrgales veterinārs Fēlikss Voicehovskis (M. Ļebedevs), viņa palīdzē Melānija (I. Jegorova) un mazliet vēlāk — praktikante Džemma (T. Pope). Džemmas mēnesi ilgā uzturēšanās ciematā arī veido fabulas pamatu, ko piepilda gan viņas un Voicehovska attiecību gamma, gan paralēlais Melānijas liktenis, arī viņas attiecības ar Hugo Dūmiņu (V. Izmailovs). Katram no šiem tēliem ir sava pagātne, no kuras nevar aizbēgt, bet ir arī šodiena. Varbūt visinteresantāk to uz skatuves atklāj M. Ļebedevs; kā raksta Reģīna Ezera, «vizuāli atšķirīgajam M. Ļebedeva Voicehovskim mani jāpieradina, un viņš ar teicamas aktiermākslas pestieļiem arī piebur pie sava tēla. No atšķirīgās čaumalas izšķīlas pazīstamais vecais grēcinieks ar dižmanīgo iznešanas un trauslo dvēseli». Tieši šī uzskatāmā izšķilšanās piesaista T. Popes Džemmu, un viņu attiecības izrādē ieturētas liegākās, liriskākās intonācijās nekā romānā. Aktieru saspēle veido veiksmīgāko šīs izrādes pāri, viņos dzimst jūtas, kas pārkāpj pāri skarbajiem pagātnes rēģiem. Šo attiecību trauslumu akcentē paralēlais stāsts par Melāniju un Hugo Dūmiņu, viņu vēlino, nu jau šķirto kopdzīvi, ko par elli padarījusi Hugo slimās mātes vecuma plānprātība. V. Izmailova Hugo senās jūtas ir apdzisušas, tāpat Melānija var vienīgi uzpūst pelnus — liesmu vairs nav. Arī šīs linijas skaudruma dēļ gandrīz aizmirstu elpu sekojam Fēliksa Voicehovska un Džemmas attiecību izveidei. Salauzt atturības plāno ledū viņiem tomēr neizdodas, un Džemma no Mūrgales aizbrauc. Kopumā šī daļa izstrādāta psiholoģiski pārliecinoši, tā veido izrādes pirmo cēlienu un, kā trāpīgi raksta R. Ezera, ir «varbūt pat atsevišķa noapaļota miniizrāde».

Tālākajās inscenējuma norisēs tēlu dzīves konkrētība tiek pazaudēta. Kāpēc tā notiek? Atbilde vispirms meklējama literārā materiāla īpatnībās. Stāsts par Voicehovski, Džemmu un Melāniju tverts samērā tiešās raksturu attiecībās, te līdzās autore skicētiem tēlu iekšējās dzīves atspulgiem ir diezgan daudz dialogu, kas visai tieši iestrādāti arī dramatizējumā. Citi stāsti ir vairāk «par nesatikšanos», tēlu dzīves nereti risinās paralēli cita citai. Ingus un Veldze novelē «Mīna ar laika degli» tomēr vēl sarunājas; turpreti «Sēņu lietūs» varones Marianna un Alise tikai nemitīgi sapņo par Pēteri (vienai tas ir audžudēls, otrai — tāds kā mīļākais, kas ierodas reizi divos trijos gados, jo pārējā laikā daudzās apkārtnē pa pasauli). Pēteris atklājas vienīgi vēstulēs, ko sūta abām sievietēm. Tādējādi katrs tēls radīts savos individuālos pārdzīvojumos. Romānā gan ir trāpīgi vērojumi, tomēr uz

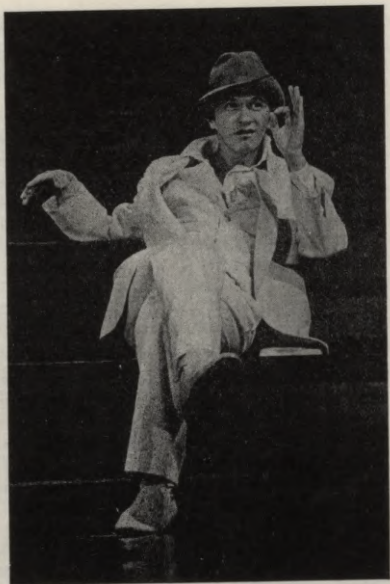


F. Dostojevska «Spēlmanis» Rīgas Krievu drāmas teātri. Blanša — M. Martinsons

skatuves savienot šīs līnijas nav izdevies, un varbūt tas arī nemaz nav iespējams.

Stāstā par pārtikušo Veldzes un Ingus Mundeciemu ģimeni dominē pagātnes rēgs. Veldzes tēvs, vecais Stengrēvics, fašistiem ienākot, slepkavojis ļaudis, starp viņa upuriem ir arī Fēliksa Voicehovska brālis. Vēlāk Stengrēvics aizbraucis uz Ameriku, iedzīvoies mantā, ko pēc nāves atstājis meitai. Par šo naudu pirka volga, ar ko Mundeciemu pāris braukā pa Mūrgali. Taču ļaužu runās pagātne nav mirusi, tepat kā dzīvs atgādinājums staigā Fēlikss Voicehovskis — īsta mocība Veldzei un Ingum. Gluži fiziski sajūtamais vides tēls romānā rada psiholoģiski pamatotu fonu varoņu pārdzīvojumiem. To izrādē sasniegt nav izdevies. Sižeti te risinās katrs par sevi, savstarpēji saistoties vienīgi ar prāta darbību, nevis emocijām. No šīs situācijas daļēji varbūt varēja izvairīties, stāstiem par Fēliksu Voicehovski un Ingu, un

F. Dostojevska «Spēlmanis»
Rīgas Krievu drāmas teātri.
Aleksejs Ivanovičs —
A. Iljins



Veldzi izrādē liekot risināties secīgi, kā tas ir romānā. Tagad tiem pa vidu iekļautais materiāls par Mariannu un Alisi izjauc dzīvo saikni starp abiem iepriekšējiem sižetiem. Tā uzvedumā ir būtiska pārrēķināšanās. Apgrūtināta šai izrādes daļā ir arī aktieru darbība, tā visai viennozīmīgi virzīta uz pagātnes graužošo ietekmi viņu likteņos, ko pietiekami motivēt neizdodas ne Veldzes (L. Gurjanova), ne Ingus (J. Lupiļcevs) tēlotājiem. Arī Autores tēls, kas uzveduma sākuma posmā notikumos iekomponēts organiski, otrajā cēlienā daudzviet izmantots kā sižetiska laipiņa no viena notikuma uz otru un zaudē savu daudznozīmību.

Tomēr, neraugoties uz iestudējuma nelīdzsvarotību, zināmu nepabeigtību, tas iezīmējas kā notikums režisora S. Loseva darbībā, kā viens no nozīmīgākajiem Rīgā veiktajiem darbiem. Proti, latviešu skatītāju uzmanību saista pats fakts — Regīna Ezera pirmo reizi uzstājas uz teātra skatuves. Tomēr ne tas vien.

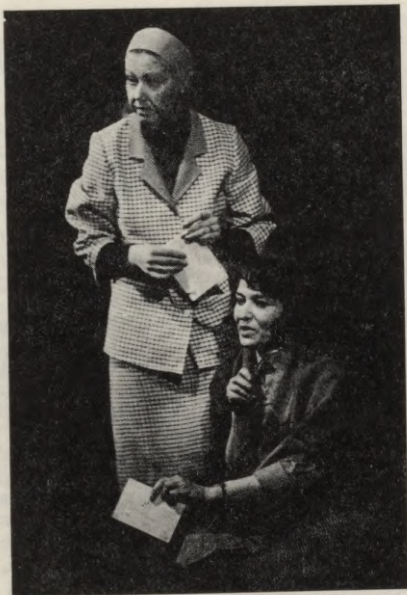
Astoņos Rīgā nostrādātajos gados S. Loseva kontā jau bija viens latviešu literatūras darbs — H. Gulbja «Alberts», kas nebūt tādu ievēribu neizpelnījās.

Interesanti salīdzināt režisora pieeju abu uzvedumu veidošanā. «Albertā» bija būtiski īsinātas autora liriskās atvirzes, darbība koncentrēta ap sabiedrisko rosīšanos, cīņu par istabu. Šāds inscenējums iekļāvās teātra darbības pamatlinijā, varbūt nedaudz vājākā līmenī dublējams mūsdienu padomju dramaturģijā paustās sociāli asās idejas par cilvēku atsvešinātību, savstarpējo nesapratni. Tomēr S. Loseva darbībā Krievu drāmas teātri jau no tās sākumiem, piemēram, D. Koburna «Kāršu spēles» uzvedumā 1981. gadā, bija vērojama arī tendence uz psiholoģiski padziļinātu dzīves skatījumu. «Mirāžu» iestudējumā, kā jau teikts, atsevišķos gadījumos ir pat vairāk lirisma nekā romānā. (Taisnības labad jāsaka, ka ir arī stipri skaļas, virspusējas epizodes.) Šī pieeja, princips varbūt pat vairāk nekā galarezultāts ļauj izteikt dažas pārdomas, kas var izrādīties svarīgas teātra tālākajā virzībā.

80. gados pārliecinošs kolektīva līderis bijis tā mākslinieciskais vadītājs Arkādijs Kacs, kura sociāli asi ievirzītie uzvedumi arī noteica teātra seju. Līdzās viņam visu šo periodu strādājuši divi jaunāki režisori — Semjons Losevs un Vladimirs Petrovs, kuru iestudējumos uzdrīkstēšanos principiāli atvirzīties no teātra darba pamattendencēm un tēlu atklāsmes paņēmieniem nav izdevies sasniegt. V. Petrovs no Rīgas aizbrauca, apliecinājis sevi vairākos nozīmīgos aktierdarbos, bet ne režijā. Līdzīgā situācijā pagaidām ir arī S. Losevs. Tomēr pievēršanās psiholoģiski rūpīgi izstrādātajam R. Ezeras romānam, kura inscenējuma iecerī režisors lolojis gadus četrus, un galvenokārt tieši šīs viņa «zemdegas» cilvēkattiecību izpētes virzienā rāda, ka māksliniekam, iespējams, tuvāki tieši šāda tipa darbi. Vai ne krustceles, kādās nonācis Krievu drāmas ansamblis, rosinājušas uz pašizteikšanās meklējumu? Teātru kolektīvos, kuros strādā vairāki režisori, nereti dominējošā ir mākslinieciskā vadītāja izvēlētā repertuāra linija. Tas arī saprotams, jo tieši šie uzvedumi ir teātra virzītarte. Pārējo režisoru intereses ne vienmēr tiek pilnībā respektētas. Ideālā situācija, kad katram režisoram būtu sava trupa (tāds ir, piemēram, Ā. Sapiro uzskats), patlaban ir nerasniedzams sapnis. Tas liek domāt par plašāku katras individualitātes interešu ievērošanu viena kolektīva ietvaros, ciktāl tas nekavē visas trupas attīstību. Katrā gadījumā S. Loseva pieteikums uz individuālu detalizētu attiecību izpēti, cilvēka dzīves neatkārtojamības uzsverumu pelna ievēribu.

Kad teātri ir tikai divi režisori, likumsakarīga šķiet inscenētāja pieaicināšana no malas. Principiāli svarīgs tomēr ir jautājums, ko pieaicināt. Režisorus, kas būtu cienīgi konkurēt ar A. Kacu,

R. Ezeras «Mirāžas» Rīgas Krievu drāmas teātri.
Veldze — L. Gurjanova,
Autore — N. Neznamova



pēdējos gados Krievu drāmas teātrī neesam redzējuši. Tāpēc ir pamats secināt, ka jaunus impulsus ansamblis šai posmā praktiski nav guvis. Domāju, ka kolektīvs ir pietiekami autoritatīvs visā valstī, lai tam būtu pamats pretendēt uz padomju teātra režijas līderu līdzdalību. Ieguvēji būtu gan skatītāji, gan aktieri. Pašreiz teātra vadība izlīdzas ar lāpišanos.

1987. gadā kolektīvā viesojās R. Gorjajevs, iestudēdams kopīgi ar A. Kacu veidoto F. Dostojevska romāna «Spēlmanis» dramatizējumu. Arī šai gadījumā uzveduma izveidi noteikusi attieksme pret literāro materiālu. Darbs uzrakstīts subjektīvā — dienasgrāmatas formā, kas nereti pāraug stāstītāja grēksūdzē. Pilnīgi atteikties no šī psiholoģiskā tuvplāna nebūtu iespējams, tāpēc arī uzvedumā plašākas ainas, kurās darbojas vairāk cilvēku, un varoņu dialogi mijas ar epizodēm, kurās skatītāji nonāk tiešā saskarē ar centrālo tēlu Alekseju, ko atveido Andrejs Iljins.

Fjodora Dostojevska romānā visi notikumi rādīti galvenā varoņa uztvērumā. Sabiezinātajā literārā darba atmosfērā ir daudz noslēpumainības, nezināmā, vairāku tēlu biogrāfijās daudz kas paliek līdz galam nepateikts. Romānā tas ir pilnīgi pieņemami un ļauj vaļu lasītāju fantāzijai. Tomēr šķiet, ka uzveduma veidotāji nav pratuši no daudzajām materiālā ietvertajām iespējamībām izvēlēties noteiktu nostādni, lai konkretizētu katra tēla biogrāfijas līniju. Tam ir būtiskas sekas brīžos, kad uz skatuves vienkop pulcējas vairāki varoņi. Ģenerāļa (R. Gordijenko vai J. Ivaničevs), Poļinas (G. Baženova), de Grijē (I. Čerņavskis) un Astleja (V. Skrabaks) savstarpējo saskarsmju režģijums izrādē iekonturēts visai vāji. Tieši otrā plāna trūkuma dēļ īsti neatklājas, piemēram, Poļinas sarežģītais raksturs, pretrunīgās attiecības ar Alekseju. Tās nerisinošā pilnā spēkā un sāpīgumā, tiek zaudētas Dostojevska darbam būtiskas zemstrāvas, impulsi, kas tieši nosaka galvenā varoņa rīcību. Arī jaunā premjera A. Iljina sniegumu ietekmē tas, ka īsti precīzi neveidojas dzīve ap viņu, ka tēlu attiecības nereti aizstātas ar sarunām. Tas traucē aktiera skatuviskās eksistences dabiskumam, konkrētībai.

Jāatzīmē arī, ka romānā būtisks ir subjektīvais laiks. Atsevišķas nodaļas veido sīki izstrādāti dialogi, turpretī, piemēram, naudu laimējušā Alekseja un Blanšas trīs nedēļu uzdzīve Parīzē dota tikai pārstāstā. Literārajā darbā tas atkal ir pamatoti, toties uzvedumā šiem skatiem nav izdevies atrast īstu piepildījumu, tie tikai īsu brīdi noņirb gar mūsu acīm, neatklādami Alekseja garīgās iztukšotības mirkļu konkrētību, vidi, kas tos veicina.

Izrādes veiksmes tāpēc galvenokārt koncentrējas atsevišķu aktieru solonumos, vispirms francūzietē Blanšā, ko ar apburošu eleganci veido Dailes teātra aktrise Mirdza Martinsone, turpinādama Lilijas Stengeles un Dzidras Ritenbergas kādreiz iedibinātās tradīcijas. Sai tēlā iezīmējas kaislību nomāktajam Aleksejam pretējs aspekts — doma par to, cik viegli rotaļāties ar jūtām, kas nav īstas, dāvāt un atņemt tās. Varbūt arī Blanšā ir kāds dzīves rūgtums, nakšu melnumā raudātas asaras, taču to mēs neuzzinām. Aktrise rāda tēlu tieši tādu, kāds tas jāredz visiem Blanšas pielūdzējiem, — pievilcīgu, kārdinošu, apmierinātu ar savu stāvokli.

Otra uzveduma aktieriskā veiksmē, manuprāt, ir J. Krilovas tēlotā Antonīda Vasiljevna Taraseviča, vecmāmiņa, kuras nāvi un atstāto mantojumu ārzemēs ar nepacietību gaida ģenerālis un naudas lietās ar viņu saistītie cilvēki. Vecā muižniece tomēr ir stiprāka par slimību un nāves vēsts vietā ierodas pati, pilnīgi šokēdama sabiedrību. Viņas raksturs zīmēts biežiem lielas otas triepieniem, Taraseviča jūtas kā pasaules valdniece, taču, pade-

vusies ruletes kārdinājumam, spēlē un zaudē tūkstoti pēc tūkstoša. Sai lomā ir pateicīgs materiāls tēla spilgtai raksturošanai, un aktrise to prasmīgi izmanto.

Kopumā gan dramatizējums, gan uzvedums veidots pārbaudītā stilistikā, kas ir līdzīga tiem principiem, pēc kādiem tika būvēts A. Kaca iestudētais «Pazemoto un apvainoto» televīzijas variants 1977. gadā. «Spēlmaņa» uzvedumu par jaunu kvalitāti ansambļa sniegunā nosaukt nevaram — ne pieejā materiālam, ne inscenējuma līdzekļos, ne aktieru spēles manierē īpašas novitātes nav vērojamas.

Tāds nu šobrīd ir Rīgas Krievu drāmas teātris. Kā ceļinieks, kas pārdomā tālāko gaitu. Viens atbalsta punkts — laba literatūra —, kas uz brīdi bija it kā sašūpojusies, atkal atgūts. Tam līdzī ceļas teātra prestižs. Liekas, kolektīvs sāk uztāstīt arī tās nozīmīgās pārvērtības, kas rada problēmsituācijas šodienas realitātē. 70. gados un 80. gadu pašā sākumā tas bija ansambļa lielākais spēks. Varam tikai vēlēt, lai pašreizējais elpas vilciens būtu pietiekami dziļš un no iekšējā nemiera dzimtu jauni skatuves darbi.

Silviņa Radzobe

VIENS GADS
JAUNATNES TEĀTRI
BEZ ĀDOLFA SAPIRO



«Viesizrāžu ceļi biežāk nekā agrāk ved prom no Rīgas,» atzinis intervijā «Padomju Jaunatnei» 1987. gada maijā Jaunatnes teātra galvenais režisors Ādolfs Sapiro.

1987. gadā Ādolfs Sapiro izveda Latvijas teātri Vissavienības arēnā. Ar divām Jaunatnes teātra izrādēm — B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» (latviešu trupa) un B. Vasiljeva «Rīt bija karš» (krievu trupa) — piedalīdamies dažādās skatēs un festivālos, režisors guva atzinību gan speciālistu apspriedēs, gan Vissavienības presē. Tik plašu ievēribu ārpus republikas pēdējos pārdesmit gados nav spējis iemantot neviens cits Latvijas režisors. Piesardzības dēļ saku «pēdējos pārdesmit gados», bet, runājot atklāti, nevaru nosaukt nevienu citu režisoru no Latvijas, kurš būtu spējis gūt tik lielu uzmanību pret savu darbu no citu republiku skatītājiem un vērtētājiem. (Nevienu brīdi neapšaubot Ā. Sapiro nopelnu patiesumu, tomēr rodas jautājums: vai, rodot kaut cik labvēlīgu un regulāru iespēju parādīt savu darbu ārpus republikas, uz panākumiem nevarētu pretendēt arī vēl citi mūsu režisori?)

Lūk, Ā. Sapiro viesizrāžu kalendārs un ģeogrāfija.

Martā teātris ar «Trešās impērijas bailēm un postu» piedalījās Anatolija Efrosa piemiņas izrāžu ciklā, kas notika Tagankas laukuma teātrī Maskavā.

Ā. Šapiro atcerējās: «Šo uzvedumu skatījās gandrīz visa Maskavas teātra publika, .., tāpēc jo patīkamāk, ka vērtējums ir atzinīgs. Tie, kuri mūs skatījās, teica, ka iestudējumā tiešām jūtams Efrosa gars — jūtams viņa domāšanas veids, saskatāmas viņa tikumiskās pozīcijas. Esmu izjutis stipru Efrosa ietekmi, daudz esmu no viņa mācījies. Esmu mācījies vienmēr iet savu ceļu, mainīties, bet palikt pašam — tas arī Efrosam bija galvenais.»¹

Aprīlī Baltijas teātru pavasara festivālā Minskā uzvedums «Rīt bija karš» tika apbalvots kā labākais režijas darbs. (Galveno balvu šajā festivālā saņēma Viļņas Jaunatnes teātrī E. Nekrošus iestudētais A. Čehova «Tēvocis Vaņa».) Var piebilst, ka 1986. gada festivālā Tallinā galveno balvu ieguva Ā. Šapiro uzvedums «Trešās impērijas bailes un posts».

No kritiķu apspriedes. S. Roitbergs (Kaļiņingrada): «Izrādē ir visa patiesība par laiku, bez noklusējumiem. Mūsu priekšā ir 30. gadi — ar savu fanātismu, entuziasmu un šausmām. Izrādē skan: visbriesmīgākais ir nodot tēvus. Bet tas liek domāt: vai tikpat briesmīgi nav nodot bērnus? Ir nenoliedzami saskares punkti starp šo izrādi un Abuladzes filmu «Grēku nožēlošana». Šīs izrādes režisoru es sauktu par komponistu, kas melodijā ir saliedējis visatšķirīgākos motīvus — tas attiecas gan uz saturu, gan formu. Te ir TRAMA tradīcijas, atrakciju montāža kā Meierholdam, kopplāni un tuvplāni, ir ekstāze, komēdija, farss, traģēdija, cirks.»

H. Luiks (Tallina): «Mani visvairāk satrieca dziesmas «Svētais karš» izmantojums finālā. Šis tēls iedarbojas uz mūsu zemapziņu neatkarīgi no mūsu pašu gribas. Tā ir mākslas ģenialitātes pazīme.»

B. Vladimirovskis (Odesa): «Tas ir episkā un liturģiskā teātra apvienojums.»

R. Marcinkevičūte (Viļņa): «Šo izrādi skatoties, jākonstatē, ka vienkāršība un skaidrība ir patiesības sinonīmi. Ir principiāli svarīgi, ka izrāde bez noklusējumiem par staļinisma periodu ir parādījusies tieši jaunatnes teātrī.»

Aprīlis — maijs. Iestudējums «Rīt bija karš» kā goda viesis piedalījās 15. Ziemeļvācu teātru festivālā Brēmenē, VFR. Vēl šajā kategorijā uzstājās ASV Viskonsinas universitātes teātris, kā arī kolektīvi no Holandes un Polijas (Gdaņska). Mūsu Jaunatnes teātris bija pirmais padomju dramatisks teātris, kas uzstājās šādā festivālā. Vācijas Federatīvo Republiku pārstāvēja

¹ Jaunatnes teātris viesizrāžu ceļos. — Pad. Jaunatne, 1987, 29. maijā.



*L. Stumbres «Ziediņi» Jaunatnes teātri.
Rita — A. Ozoliņa, Emīlija — I. Zemzare,
Niks — R. Birmanis*

Hamburgas, Ķelnes, Brēmenes un daudzu citu pilsētu teātri, un to sniegumu vērtēja žūrija.

Atsauksme vācu presē: «Arī neprotot krievu valodu (izrāde netika tulkota — S. R.), skatītājs nepalika vienaldzīgs, nevarēja tāds palikt, jo jaunie aktieri sajūsmināja ar lielisku raksturotājmākslu, svaigumu un precizitāti. [...] Visur bija jūtama A. Sapiro lielā skatuves pieredze. [...] Brēmenes «Konkordijā» tika sirsnīgi cildināts režisors un viņa ansamblis par mēreni modernu, ļoti rūpīgi veidotu, aizkustinošu un politiski progresīvu izrādi.»¹

Maījā Tbilisi Vissavienības jaunatnes izrāžu festivālā piedalījās «Trešās impērijas bailes un posts».

Kritiķis A. Griņevičs laikrakstā «Sovetskaja kuļtura»: «Sabiedrības lūzuma momentos, kad notiek asas sociālas pārmaiņas un kad māksla nepagūst apjēgt un atspoguļot notiekošo, tiesības to darīt uzņemas klasika. Acīmredzot tieši tādēļ festivāla programmā bija iekļauti tādi vārdi kā Sofokls, Sekspīrs, Bairons, Brehts,

¹ *Weser Kurier*, 1987, 4. Mai.

Cehovs. Nobrieduši un, galvenais, ar dziļu šodienas laika izjūtu bija divu Baltijas režisoru — E. Nekrošus un Ā. Sapiro — darbi. Viņu iestudējumi — «Tēvocis Vaņa» un «Trešās impērijas bailes un posts» — jau pirms Tbilisi festivāla bija ieguvuši atzinību.»¹

Novembrī Vissavienības teātru skates «Teātris un laiks» Taškentas posmā, kur savu sniegumu rādīja jaunatnes teātri, Latviju reprezentēja Ā. Sapiro «Rīt bija karš».

Ā. Sapiro: «... tikšanās ar citiem skatītājiem dod labu stimulu darbam. Lai arī braucieni dažkārt ir visai grūti, aktieriem tie dod iespēju bagātināt sevi kā radošu personību. Un viņiem ir ļoti svētīgi «nevārieties savā sulā». Esmu pārliecināts, ka šajos braucienos gūtais atspoguļosies arī mūsu izrādēs.»²

Centrālā televīzija 1987. gadā, sagaidot Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 70. gadadienu, organizēja Vissavienības pēdējo gadu labāko teātra izrāžu skati. Igaunija parādīja M. Miki-vera iestudētās J. Krūsvalla «Mākoņu krāsas», Lietuva — V. Korostiljova «Pirosmāni...» E. Nekrošus interpretācijā, bet Latvija — Ā. Sapiro iestudēto G. Priedes «Centrifūgu».

1987. gada sākumā Ā. Sapiro pabeidza darbu vieskolektīvā — Maskavā J. Vahtangova teātrī viņš iestudēja V. Rozova lugu «Mežakuilēns». Vahtangova teātris jau ilgāku laiku atrodas krīzes situācijā. 1985./86. gada sezonas beigās trupas sanāksmē atskanēja viedokļi, ka galvenā režisora Jevgeņija Simonova darba metode atrāvusi teātri no laikmeta problēmām, ka uzvedumos dominē operiski estētizējoša izteiksme. Tā spilgti parādās arī vienā no jaunākajiem J. Simonova darbiem — M. Cvetajevas lugā «Kazanovas trīs vecumi», kas pasniegta kā krāšņu ilustrāciju virkne ar emocionāli forsētiem, nedabiski sakāpinātiem raksturiem. Tika pieņemts lēmums teātrī dzīvību atgriezt ar «injekcijām no malas», resp., regulāri uzaicinot viesrežisorus, kuru darbos izpaužas asa laikmeta izjūta. Tā Ā. Sapiro sāka strādāt pie V. Rozova lugas. Gada beigās Vahtangova teātrī pirmizrādi pieredzēja otrs viesrežisora darbs — Roberta Sturuas iestudētais M. Satrova «Brestas miers».

Mēģinājumi reanimēt smagu slimību nomāktu māksliniecisko kolektīvu ar dopingu no ārpuses liekas visai apšaubāmi. Var rastos atsevišķi labi uzvedumi, bet nenotiek mērķtiecīgs un sistemātisks kolektīva celtniecības darbs no iekšienes. Acīmredzot pie līdzīgām domām nonāca arī paši vahtangovieši, jo 1987. gada rudenī J. Simonovs aizgāja no šā teātra galvenā režisora posteņa un tika iecelts (grūti saprast, kādu apsvērumu dēļ) par jaundibi-

¹ Гриневиц А. Извлекать уроки. — Сов. культура, 1987, 13 июня, с. 4.

² Jaunatnes teātris viesizrāžu ceļos. — Pad. Jaunatne, 1987, 27. maijā.

nātā Tautu draudzības teātra galveno režisoru. Par J. Vahtangova teātra māksliniecisko vadītāju ievēlēts populārais aktieris Mihails Uljanovs. (Piebilde, ka viņš ir arī KPFSR Teātra darbinieku savienības priekšsēdētājs.)

Runājot par Ā. Sapiro iestudējumu, pilnībā var pievienoties I. Vasiļņinas viedoklim: «Atšķirībā no dramaturga viņš (Ā. Sapiro — S. R.) Aļošas tēlu neizvirza ne par centrālo, ne vienreizējo un savu uzmanību sadala vienādās daļās pret visiem skatuves personāžiem. Kas un kā ietekmē Alekseju — lūk, galvenais. Jā, vahtangoviešu «Mežakuilēnā» ir tēma, doma, ir gudras, kaislīgas, mākslinieciski pabeigtas ainas. Un tomēr .. nākas atzīt, ka izrādē ir atsevišķas aktieriskas veiksmes, bet vienota ansambļa nav.»¹

Skatoties šo izrādi 1987. gada rudenī, kad kopš pirmizrādes bija apritējis vairāk nekā pusgads, nācās atzīt: aktieri pārņēmuši izrādi savā ziņā (kā tas mēdz notikt, režisoram klātneesot) un aizrautīgi demonstrē samērā primitīvus priekšstatus par teātra mākslu (izņēmums bija J. Borisova Aļošas mātes lomā un A. Zaikovs Alekseja lomā). Skatītāji sirsnīgi atbalstīja aktieru pūliņus, daudz smējās, un V. Rozova sociālā drāma parādījās kā sadzīviski sikkriticisku «kniebienu» ironiska virtene. Jāsecina arī tas, ka Ā. Sapiro šoreiz nebija izdevies atrast svaigu, oriģinālu māksliniecisko ideju, kā atrisināt šo tēvu un dēlu konfliktu, kas V. Rozova lugā būvēts uz mūsdienu īstenības pamatiem.

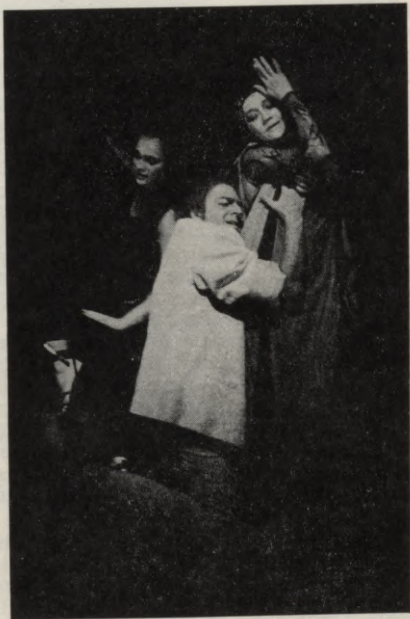
V. Rozova lugā (ar nosaukumu «Pie jūras») savu pirmuzvedumu pēc pieciem aizlieguma gadiem piedzīvoja Rīgas Krievu drāmas teātri. Ņemot vērā dramaturga popularitāti, A. Kaca iestudējumu atbrauca noskatīties arī daudz Maskavas teatru. Vairākos Vissavienības izdevumos («Театр», «Советская культура», «Литературная газета») parādījās raksti par Ā. Sapiro un A. Kaca atšķirīgajām V. Rozova lugas interpretācijām. Divu režisoru netiešajā «sacensībā» vienbalsīgi priekšroka tika dota A. Kacam. Šajā gadījumā tādiem vērtējumiem kā M. Strojeva, I. Vasiļņina, K. Ščerbakovs var piekrist.

«Režisoru maiņa ir ļoti svētīga,» saka Ā. Šapiro. «Droši vien kaut kādā mērā arī es esmu apnīcis saviem aktieriem. Viņiem taču ir interesantāk strādāt ar citu režisoru, ieklausīties citādā mākslas valodā. Aktieriem tā ir zināma atjaunotne.»

1987. gadā Jaunatnes teātri strādāja divi viesrežisori — Pēteris Pētersons latviešu trupā iestudēja Ž. Rasina «Andromahi», bet

¹ Василинина И. Грехи отцов. — Театр, 1987, № 10, с. 77.

Z. Rasina «Andromahe»
Jaunatnes teātri. Se-
fiza — J. Grass, Orests —
G. Skrastiņš, Andro-
mahe — A. Stūrniece



Anatolijs Vasiļjevs (Maskava) krievu trupā — A. Kuternicka «Saldumu fejas variācijas». (Repertuārā pēc četrus gadus pārtraukuma atgriezās arī 1983. gadā Maskavas režisora J. Arjes uzvestā, bet pēc desmit izrādēm aizliegtā L. Razumovskas luga «Dārgā Jelena Sergejevna»).

P. Pētersons un A. Vasiļjevs ir spilgtas personības mākslā, tādēļ viņu darbs tiešām var bagātināt ansambli. Tātad — ko būtiski jaunu abu režisoru veiktie iestudējumi ienesuši teātra kolektīvajā pieredzē?

Kopš aiziešanas no Dailes teātra savus nozīmīgākos iestudējumus P. Pētersons veidojis tieši Jaunatnes teātrī. Lai atceramies — «Spēlē, Spēlmani!», «Mistērija par Cilvēku», «Bastards», «Saruna Steinu namā par klāt neesošo fon Gētes kungu», «Pilna Māras istabiņa». Ļoti laba sadarbība P. Pētersonam veidojusies ar šā

teātra vidējo aktieru paaudzi, tieši viņa uzvedumos, piemēram, visspilgtāk parādījies I. Skrastiņa talants. Tāpat ievērojamus panākumus P. Pētersona režijās guvuši tādi aktieri kā D. Kuple, A. Zaice, U. Pūcītis, E. Liepiņš u. c. Jaunatnes teātra kolektīvā kopš leģendārā uzveduma «Spēlē, Spēlmani!» laikiem pret P. Pētersonu vienmēr bijusi ieinteresēti labvēlīga attieksme, ko nav spējuši mazināt pat vairāki lokāli konflikti. Par galvenajām pievilcīgajām P. Pētersona talanta īpašībām te uzskata fantāziju, izdomas krāsainību, romantismu. Šīs kvalitātes blakus Ā. Šapiro intelektuālismam un sociāli ievirzītajai domāšanai ļāvušas kolektīvam sevi pilnīgāk izteikt.

Izvēlēdamies «Andromahi», P. Pētersons ķēries pie latviešu padomju teātrī būtībā nerisinātas problēmas — ko mūsdienu teātrī darīt ar franču klasicisma traģēdiju. 1976. gadā T. Hercbergas veidoto Z. Rasina «Fedras» iestudējumu Drāmas teātrī par kaut cik patstāvīgu un konsekventu risinājumu nevarēja uzlūkot. Toreiz izrādi «nospēlēja» pati par sevi ārkārtīgi efektīgā I. Blumberga scenogrāfija — sarkanās kaislību krāsas audums pārklāja skatuvi; tas plaka, pacēlās, «elpoja» un kulmināciju momentos piepildīja visu skatuves telpu, simbolizēdamas vai nu kaislības, vai likteņa kāpumus un kritumus. Galvenajai varonei, fiziski izstumtai no skatuves, atlika proscēnijā statiski deklamēt Fedras monologus; to arī aktrises L. Freimane un E. Radziņa ar pašcieņu izdarīja.

Skatoties «Andromahi», rodas iespaids, ka iedziļināties lugas saturā režisoru kavējuši divi hrestomātiski postulāti par franču klasicisma traģēdijas dabu: varoņu fiziskais statiskums un patoss, kas raksturīgs jūtu izteiksmei. Visas režisora rūpes, radošā enerģija un izdoma veltīta tam, lai šos «fenomenus» iznīcinātu. Par pamatārstniecības līdzekli pret šiem klasicisma «bacilēm» izraudzīta ironija, kas diezgan konsekventi izmantota gan varoņu runasveidā, gan viņu fiziskajā skatuves eksistencē. Vismazāk ironijas piešķirts Ā. Stūrnieces Andromahei un I. Brakovska Pilādam, un tas viņiem palīdz izdevīgi atšķirties no pārējā ansambļa: var saprast, ko šie aktieri runā un ko viņu tēli grib sasniegt. Pārējie tēli pasniegti kā īsti komiski personāži. Piemēram, E. Liepiņš Foinika, Pirra audzinātāja, lomā izveidojis liekulīgi svētulīga labdara tipu. Režisors darījis visu, lai valdniekā Pirrā (I. Skrastiņš) satīriski atmaskotu kaislīgu, pašpārliecinātu milētāju. Aktieris ietērpts baltā atlasa ģērbā (nepārprotamas asociācijas ar pidžamu), žakete vaļā, kailās krūtis bangot bango vīrišķīgā jūtu kvēlē. Izkāpināti žesti — gan iedomātās ciešanās saķerot galvu, gan lūdzošā kustībā tiecoties preti Andromahei. Un, protams, uzspēlēti pompozs, neslēpti kariķēts runasveids. Savukārt G. Skras-



*Z. Rasina «Andromahe» Jaunatnes teātri. Seņiza — I. Grass,
Andromahe — A. Stūrniece, Hermione — I. Burkovska,
Kleona — T. Soboleva, Pilāds — I. Brakovskis*

tiņa Orests savu jūtu pārmēru demonstrē, zvetējot pa gaisu ar milzīgu airi virs pirmo četru rindu skatītāju galvām, kā arī runājot monologus, karādamies ar galvu uz leju pie kuģa mastā. Hermiones (I. Burkovska) vampīriskā daba uzsvērtā, sievišķīgi manierīgā dekoratīvismā demonstrējot kairas pozas — gurni un kājas gan kailli, gan brokāta zeķbiksēs tērpti, gan tērpā šķēlumos pavīdoši, gan tikai caurspīdīga kreklīņa segti.

Arī par kustību, pie tam neparastu, trūkumu uz skatuves nevar žēloties. Hermione tinas iekšā un ārā no tikla, tā simbolizēdama maldīšanos pa likteņa tikliem. Tad personāži lielā ātrumā skrien apkārt skatuves centrā iestiprinātai ap sevi rotējošai laivai, tad pēkšņi apstājas un sastingst dažādās ekstātiskās pozās. Hermione estrādiskā dejā demonstrē žņaudzošo kaislību mokas. Izsaucot smieklus zālē, Hermione sit Pirram pa vaigiem ar tā atnestajām puķēm tik intensīvi, ka mārtiņrožu ziedi kā linu pogaļas sprāgst pa gaisu. Nākamajā ainā kāds cits personāžs paceļ nomestās puķes un līdzīgā veidā klapē pa sava ienaidnieka vaigiem. Nu rekvizīts ir izmantots pilnībā — notrūkst pēdējās ziedu galviņas.

Neveiklības izjūta rodas, kad tēlotāju ansamblis sāk «dzīt jokus» ar skatītāju zāli. Cik novērots, sekmīgi jokoties ar skatītājiem var tikai tad, ja viņi neapšaubāmi ir dabūti teātra pusē. Turpretī šajā gadījumā zālē valda apmulsums un neizpratne, tiešā un uzbāzīgā uzruna rada noraidošu attieksmi pret teatrālo priekšnesumu vispār. Aktieri to intuitīvi mana un sāk justies neērti, izpildīdami režisora prasījumu. «Joki» divu veidu: pirmkārt, kādam no 4. rindas skatītājiem tiek sejā spīdināts prožektors un no viņa tiek lūgta labvēlība pret izrādi, šādi «pāradresējot» Z. Rasina klanīšanos karalim; otrkārt, dramaturga izrēķināšanās ar sava laika konkurentiem drāmā te lokalizēta uz ne īpaši asprātīgu P. Putniņa (Pola Putnēna) un P. Pētersona (Pjēra Pētersona) lugu apspēli.

Ā. Stūrniece Andromahes lomā visumā pārliecinoši parāda mātes mīlestību uz dēlu. Taču režisors aktrisei maz palīdzējis, lai viņa spētu atklāt arī tādas jūtas kā naidu pret Pirru (un šāds «papīra» Pirrs īstenībā arī nav naida vērts) un mīlestību pret bojāgājušo vīru un izpostīto dzimteni. Un, tā kā šis otrais svaru kauss ir tukšs, tad Andromahes svārstīšanās (upurēt dēlu vai savu, resp., savas dzimtas un dzimtenes godu) sāk šķist kā efektīgs, toties neētisks žests. Protams, mūsdienu cilvēka psiholoģija biežāk liks izvēlēties «siltu, dzīvu kaķēnu», nevis «beigtu Napoleonu». Taču, domāju, senās traģēdijas ar savu vērienu un dziļumu mums varētu palīdzēt saprast (un izjust), ka mūsu «Napoleonu» (ar to saprotot tādas garīgās substances kā patriotisms, vēsturiskā atmiņa, tautas varoņgars) dzīvība vai nāve bieži vien ir atkarīga arī no mūsu attieksmes pret to. Ar to es neaicinu upurēt cilvēkus idejām. Bet, ja uz skatuves būtu gan dzīvi cilvēki, gan dzīvās idejas, tad Andromahes izdarītajai izvēlei būtu daudz lielāka vērtība, daudz dziļāk varētu atklāties varones garīgais spēks, viņas cilvēciskās dimensijas.

Tāpat nedomāju, ka Pirrs vai Hermione būtu tikai apsmejami izbāžņi. Vai tad tā nav vērtība — cilvēks, kas spēj mīlēt, just dedzinošu kaislību? Šodienas pasaulē, līdz alergijai atēdušies ironijas indi, baidīdamies atšķirties no modernās remdenās vienaldzības, mēs tik bieži darām visu, lai surdinētu, nosmacētu un iznīcinātu jebkuru patiesu un spilgtu jūtu izpausmi. Un, ilgāku laiku trenējoties, par panākumu trūkumu šajā jomā nevar žēloties.

Jā, spilgtā forma uzvedumam neapšaubāmi ir. Bet saturs palicis neizsmelts, luga neizlasīta, iespēja jaunatnes teātri nopietni runāt par tādām vitāli svarīgām lietām kā mīlestība, dzimtene, liktenis, uzticība, kaislība, cīņa ar sevi utt. palaista garām.

P. Pētersons 60. gados un 70. gadu pirmajā pusē Latvijā bija vienīgais režisors, kas savos darbos ne tikai praktiski realizēja darbības mākslu, bet to arī teorētiski pamatoja vairākos apce-

rējumos. Un te — pilnīga atteikšanās no tās. Jo darbības māksla taču vispirms nozīmē atrast konfliktu, pretpēkus un likt tēlam darboties, lai sasniegtu mērķi, nevis deklamētu tekstu. Līdzīga ievirze — slidēšana pa virsu lugas konfliktam, aizraujoties ar spilgtiem formas atradumiem, — bijusi vērojama arī dažos citos P. Pētersona 80. gadu iestudējumos, piemēram, «Pilna Māras istabiņa» un «Meteors». Jāatzīst, ka tikšanās ar P. Pētersonu 1987. gadā Jaunatnes teātrim radoši auglīgas ierosmes nav devusi.

Kopš 80. gadu vidus, runājot un rakstot par tiem padomju teātra režisoriem, kas visvairāk paplašina priekšstatus par teātra mākslas jaunām iespējām mūsdienu apstākļos, allaž tiek nosaukti trīs vārdi — Eimunts Nekrošus, Ļevs Dodins, Anatolijs Vasiļjevs.

Atšķirībā no Ļ. Dodina un E. Nekrošus, kuriem izrādes forma eksistē nesaraucamā vienībā ar saturu un kuriem formas meklējumi nepieciešami, lai pēc iespējas precīzāk izteiktu konkrēto saturu, A. Vasiļjeva iestudējumos galvenais uzsvars likts uz visdažādāko teātra formālo elementu izpēti, studēšanu, izmēģināšanu. Sajā ziņā režisors guvis lielus panākumus un bagātinājis mūsdienu teātra pieredzi ne tikai PSRS, bet arī Eiropas mērogā, kā atzina, piemēram, Rietumvācijas prese (skat. žurnālu: *Театральная жизнь*, 1987, № 22, c. 30) pēc A. Vasiļjeva iestudētā «Serso» noskatīšanās Stutgartes festivālā 1987. gada rudenī. Sajā ziņā precīzi šķiet V. Gulčenko un B. Ļubimova atzinumi. V. Gulčenko: ««Serso» .. dzīvā veidā fiksēts .. laboratorijas meklējums. Vai vēl jāsaka, ka bez tādiem darbiem kustība teātra mākslā vispār nav iespējama? [...] Ar saviem režisoriskajiem eksperimentiem Vasiļjevs uzirdina teātra augsni. Viņš vispirms ir arājs.»¹ B. Ļubimovs: «A. Vasiļjeva noslēpums ir tas, ka viņš ir teātra poliglots. Viņš pārvalda psiholoģiskā un ekscentriskā, rituāla un pat «lasāmās drāmas» valodu. Gluži kā ar burvju nūjiņu viņš spējīgs izburt teātra maģiju no jebkura priekšmeta, skaņas, žesta, vārda. Uz skatuves nav nekā, kam nebūtu nozīmes, un nav nekā, kam būtu tikai viena nozīme, — apmēram tā varētu raksturot tikai dažus viņa daiļrades principus.»²

Arī A. Kuterņicka lugas «Saldumu fejas variācijas» iestudējums mūsu Jaunatnes teātrī vispirms nozīmīgs nevis ar kopīgo spēcīgo māksliniecisko ietekmi uz skatītāju (es pat riskētu apgalvot, ka izrāde ir diezgan pagarlaicīga), bet galvenokārt saista kā skola profesionāļiem un sevi izglītot gribošiem teātra mākslas cienītā-

¹ Гульченко В. Барбизонцы. — *Театральная жизнь*, 1986, № 5, с. 22.

² Любимов Б. Голубые идеи и гнилые нитки. — *Литературная газета*, 1987, 16 дек., с. 8.

jiem, jo režisora A. Vasiljeva un scenogrāfa V. Kovaļčuka darbā sastopami tādi savdabīgi teātra mākslas formveides elementi, kādi vismaz Latvijas teātrī ir reti atrodami un tik koncentrētā veidā — vispār nav redzēti.

Vispirms simultānspēle uz skatuves — vienlaikus «darbojas» pat četras darbības «ligzdas». Piemēram, skatuves kreisajā izvirkātajā spārnā zobārsta krēslā sēž Īrniece no 5. dzīvokļa (I. Fjodorova) un kā pusjucis cilvēks nesakarīgi jūsmīgi atceras dažādus savas dzīves notikumus. Viņai gandrīz blakus padzīvojis laulāts pāris (V. Plūts un L. Sevčenko) draudzīgi vij intrigas, kā paplašināt savu apdzīvojamo platību, dabūjot laukā no blakusistabas Viņu (O. Fomins), pie kura nāk Viņa (I. Kovaļenko). Skatuves centrā aiz gaišzaļas caurspīdīga plastikāta sienas Viņa istaba. Te dzimst un aiziet bojā Sašas un Aņas pusgadu ilga milas stāsts. Skatuves labajā spārnā trīs santehniķi (J. Vēveris, M. Sirokovs, G. Dzeržanovskis) būvē milzīgu boileru, laiku pa laikam iedzerdami, šķirstīdami avizes un garlaikoti mēlodami. Ik pa brīdim kāda no šīm «ligzdām» ar gaismu palīdzību tiek izvirkāta skatītāju uzmanības centrā; tai pašā laikā turpinās, kaut nedaudz surdinētā veidā, arī pārējie lokālie sižeti. Tādējādi tiek radīta ilūzija par dzīves nepārtrauktu plūdumu, ko veido ne tikai vairāku, bet arī dažādu vienlaicīgu norišu savijums. Dzīve — kā jaunības un vecuma, milas poēzijas un merkantilu centienu, ārpāra un skaidras galvas, pašaieliedzīga darba (Sašas disertācija) neapmierinātības un haltūristu degvinā atmiešāto smadzeņu vispārējās harmonijas neatšķetināms apvienojums. Pie tam šie «sižeti» neplūst paralēli, tie krustojas un ietekmē cits citu.

Tāpat simultāni izrādē sadzīvo dažādi laiki, resp., laikmeti: Saša un Aņa ir 70. gadu jaunieši, Feja atceras savu jaunību, izjukušo ģimeni 30. gados. Viņa istabas dibensienā — milzīgs logs. Aiz tā projicējas (radot iespaidu par vēl vienu, piekto, darbības ligzdu — dzīvi aiz loga — tātd dzīvi pilsētā), piemēram, A. Deinekass glezna — muskuļotie 30. gadu atlēti —, cita glezna — Staļins un Vorošilovs. Tad uz skatuves sanāk un kopā ar izrādes galvenajiem varoņiem ir «pilsētas iedzīvotāji». Viņi kā svētkos apsēžas, čerkstošā ierakstā skan Staļina balss, pianists spēlē uz baltām klavierēm, uzstājas cirka artistu pāris. Vai pārcelšanās uz pagātņi vai pagātnes realitātes atminēšanās mūsdienās — vien-alga, bet sakari ir nepārprotami — šodienā dzīvo arī vakardiena.

Vēl būtiska izrādes iezīme — reālais te eksistē kopā ar dīvaino, loģiski nepamatojamo, raisot izjūtu par pasaules sarežģītību, reālo un absurdo norišu organisko kopeksistenci. Uz palodzes stāv milzīga glāze, neredzama roka tajā apmaina nedabiska izmēra ziedus — te it kā balta alpu vijolīte, te sarkana roze. Aiz loga

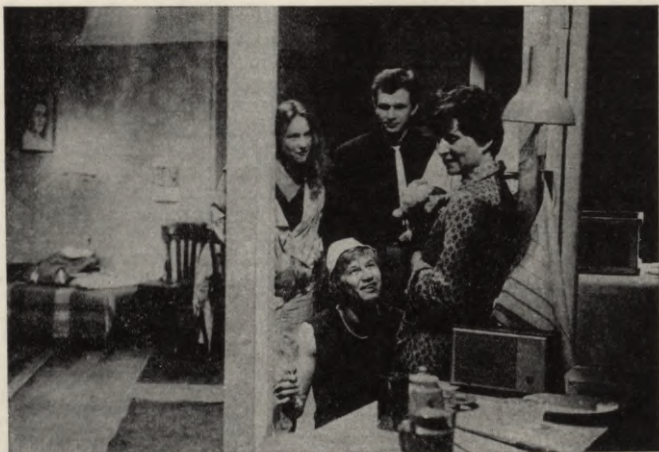
parādās cilvēki, viņi stāv un mēmi klusē, zem palodzes pēkšņi pazudusi siena, un mēs redzam viņu kājas. Aņa paver aizkariņus un ierauga aiz loga stāvam nesen pašnāvību izdarījušo Sašas draugu. Viņa drīz pēc nervu satricinājuma (nespēja novērst svešā puša pašnāvību) staigā pa virvi, pa Nevass krastmalas treliņu. Nokritīs (nāve vai ārprāts) vai noturēsies (dzīve). Nākamajā — mīlas ainā, kad Viņš ar šķērēm graiza Viņas blūzi, lai paildzinātu kairo priekšspēli, aiz loga pavid uz virves balansējoša meitene. Nevienš no mīlētājiem šo atgādinājumu — brīdinājumu nepamana.

Viņa un Viņas mīlestība izjūk it kā bez redzama iemesla. Sākumā gruzdošu neapmierinātību, nepiepildītību izjūt Viņš. Drīz pēc tam arī Viņa vairs sevī neatrod nekādas dzīvas jūtas, kas atsauktos Viņa aicinājumam. Kas iztukšoja, izsmēla šos jaunos cilvēkus? Varbūt pašu neprasme mīlēt? Bet varbūt nomācošā, zaļganā Leņingradas migla, kas klājas pāri varoņiem aiz dzeltenīgā plastikāta un slāpē brīvu elpu? Varbūt neiespēja noslēpties kādā intīmā, tikai sev piederošā stūrītī, jō viņu mīla noris komunālā dzīvoklā, resp., komunālās dzīves apstākļos, kad gan kaimiņš, gan pilsētnieki, gan vēsture ar savām draudīgajām figūrām kuru katru brīdi var ne tikai ielūkoties pa logu, bet arī varmācīgi ielauzties istabā. Varbūt tā ir mums visiem labi pazīstamā 70. gadu «normālatmosfēra» ar nākotnes perspektīvas trūkumu, ar reglamentējošo garīgās dzīves «kazarmu» disciplīnu, pret kuras spiedienu nespēj noturēties pat mīlestība.

L. Razumovskas lugas «Dārgā Jelena Sergejevna» sociālā aktualitāte tika novērtēta ļoti augsti — 1983. gadā to aizliedza visā Padomju Savienībā. Tā bija gandrīz pati pirmā luga padomju dramaturģijā, kas tik asi uzrādīja neatbilstību starp teātru afišu un realitāti skolu darbā, kas konstatēja arī cēloņus — neticīgie un ciniķi rodas tādēļ, ka skolotāju vārdi ir krasā pretrunā ar dzīves mācībām. Un ir pat vienalga, vai skolotāji ir subjektīvi godīgi (kā tas ir šajā gadījumā) vai arī apzināti liekuļo.

Luga un tās izrāde Jaunatnes teātrī bija nežēlīga, tā saasināti parādīja norises, kas ikdienas dzīvē parasti ir «maigākas», aptuvenākas, ne tik koncentrētas. Taču kā dramaturģes, tā iestudētāju (režisors J. Arje un scenogrāfs D. Krimovs no Maskavas) mērķis bija skaidrs — ar sakāpinājuma šoku panākt lielāku ietekmes spēku, likt atstties aizmīgušajiem un satricināt pašapmierinātos.

Pie «dārgās» Jelenas Sergejevnas viņas trūcīgajā dzīvoklītī ierodas eleganti ģērbtu viņas audzēkņu, izlaiduma klases absolventu, četrrotne. Noplukušā halātiņā ģērbtā skolotāja (I. Fjodorova) ir apjukusi un aizkustināta no negaidītās uzmanības — viņas skolēni apsveic viņu dzimšanas dienā, ko viņa pati savā vientulībā pilnīgi aizmirsusi. Taču pakāpeniski atklājas nāciens



*L. Razumovskas «Dārgā Jeļena Sergejevna» Jaunatnes teātri.
 Ļaļa — M. Kalmikova, Viļja — O. Fomins, Volodja —
 A. Garkavi, Jeļena Sergejevna — I. Fjodorova*

patiesais iemesls — vēlēšanās no skolotājas iegūt seifa atslēgas, lai apmainītu neatrisinātos matemātikas eksāmena variantus ar pareizi atrisinātiem.

Sava mērķa īstenošanā skolēni lieto visizsmalcinātākās demagogijas, garīgās spīdzināšanas metodes, viņi nīrgājas par visu, kas audzinātājam svēts. Ipaši kolorīti 1983. gada dažās izrādēs darbojās grupas līderis, apburošais teicamnieks, kas mērķē uz starptautisko attiecību institūtu. Šo lomu pirms pārcelšanās uz Maskavu tēloja ar absolūtu skatuvisko pievilcību apveltītais talantīgais aktieris V. Zaporožskis (tagad šai lomā A. Garkavi). Tā veidojās kolosāla, ar prātu gandrīz neaptverama pretruna starp pievilcīgā jaunā cilvēka vizuālo tēlu, viņa galantajām manierēm, laipnību un ar vismelnāko cinisma indi saēsto iekšējo būtību.

Skolotāja, sastapusies ar tik simtprocentīgu sava darba brāķi, neiztur un dodas pašnāvībā.

Izrādē skan B. Okudžavas dziesmu motīvs — kā simbols 60. gadu romantiķu paaudzei, pie kuras pieder arī Jeļena Sergejevna. Šī paaudze ticēja un vēl joprojām tic taisnīguma likumam, kuram

reiz jāiestājas mūsu sabiedrībā un kura dēļ var upurēt veselu paaudžu ikdienas dzīves materiālo un garīgo komfortu. Sie bezgala gaišie un naīvie, nenoliedzami paš aizliedzīgie utopisti turpina ticēt, bet viņu bērnu skolo ciniskā dzīves proza, kur valda pavisam citi likumi un cita tipa galvenie varoņi.

Izrādes veidotāji jūt līdzī Jeļenai Sergejevnaī, uzlūko viņu par netaisnīgās dzīves un savu audzēkņu upuri, ar krasu nosodījumu vērsas pret jaunajiem ciniķiem. Taču aizgājušajos gados šis «tēvu un dēlu» konflikts padomju mākslā (īpaši kino) guvis arī citu — dialektiskāku — interpretāciju. Te var minēt kaut vai tādas filmas kā «Vai viegli būt jaunam?», «Kurjers», «Plumbums jeb Bīstamā rotaļa». Šais darbos bērni uzlūkotī vispirms kā savu vecāku sociālā infantilisma upuri.

Jaunatnes teātra vidējās paaudzes režisoru darbs. Uģis Brikmānis un Alvis Birkovs Jaunatnes teātrī strādā kopš 1980. gada un regulāri iestudē. Taču šajos septiņos gados viņiem nav izdevies iekarot stabīlas pozīcijas republikas režisoru pulkā. Daudzsološāks līdz šim līcies A. Birkova veikums — tādi viņa iestudējumi kā «Mauglis» un «Pūķis», kaut arī tiem pietrūka estētiskas gatavības, saīstīja ar domas skaidrību un teatrāli spilgto izpausmes formu. U. Brikmāņa darbos jūtama tieksme uz filozofiskumu, bet nākas konstatēt režisora neprasmi domāt skatuves tēlos, tādēļ viņa izrādēs režisoriskā doma eksistē atsevišķi un skatuves tēlu reālā «miesiskā» dzīve atsevišķi. Šāda parādība izpaužas arī U. Brikmāņa 1987. gadā iestudētajā «Mazajā ganiņā».

Veīdodams «Mazā ganiņa» scenāriju no vairākiem A. Kronenberga darbiem un īnscenēdams to uz skatuves, U. Brikmānis vēlējies latviešu bērnu literatūras klasiķā atrast filozofiskas un arhetipiskas sakarības, radīt gandrīz vai tautas eposu. Taču pašā materiālā šādu globālu sakarību nav, tās nācies «īevadīt» mākslīgi no ārpusēs. Radies uzvedums, kur visīkdienīšķākajām norīsem un nebūtīskiem īzteīcīenīem piešķirts pretencīozs daudznozīmīgums, bet neīzpētītas un neatklātas palīkušas «Mazā ganiņa» autora dotās sakarības: noslēpumainā pasaule, kas veras un palīdz labsīrdīgam cilvēkam, bet īr naidīga pret slīņķi un cietsīrdīgo. Uzvedumam nav adresāta — bērniem tas īr pārāk sarežģīts, bet pieaugušiejam pārāk primitīvs un pretencīozs. Vīenādi garlaicīgs tas īr abām skatītāju grupām.

Izrādes sākumā «Svētvakarā» vecā rījā īenāk Māte (D. Kuplē) ar bērniem. Vīņi apkāj galdū, nolīek blodīņas ar cīenastu vēļiem. Apkārt notīiek dažādi brīnumi — no grīestīem nolaižas eglīte, pieceļas uz kājām apgāztais ķēblis, sāk vārstīties skapja durvīs,



A. Kronenberga «Mazais ganiņš» Jaunatnes teātri.
Mākslinieks — R. Plēpis

atsprāgst lādes vāks. (Gaumīgi un asprātīgi skatuvisko iekārtojumu veidojis V. Kovaļčuks). Mazais ganiņš (J. Kalnups) sasveicinās ar mums neredzamiem viņsaulē aizgājušiem radniekiem. Ierodas Mākslinieks (R. Plēpis), viņa klātbūtnē paveras rijas durvis un sienas — un mēs nokļūstam Vakardienas, t. i., pagātnes senču mežā. Mākslinieka loma nav skaidra — vai turpmākās ir viņa iztēles ainas — vai arī viņš ar savu mākslu cilvēkiem liek kļūt jutīgākiem pret apkārtni. «Vakardienas mežā» sevi demonstrē tautisko tipu galerija — Vecvecmāte (L. Baumanē), Vectēvs (A. Maizuks), Vecmāte (V. Skurstene), Zāļu sieva (V. Singajevska, A. Gulbe), Piena sieva (A. Vecvagare) utt. Otrajā daļā izrādes attīstība (kā sižetiskajā, tā idejiskajā plānā) pilnīgi apstājas. Starp tēlu runātajiem tekstiem un viņu fizisko darbošanos, tāpat kā starp tēlu savstarpējām attiecībām, nav nekādu likumsakarību. Aktieri šajā nejaušību haosā, atstāti bez konkrētiem uzdevumiem, slēpj savu iekšējo neveiklību aiz priecīgiem un noslēpumaini dziļdomīgiem smaidiem, taču nekādi noslēpumi tā arī neatklājas.

Rodas jautājums, vai režisors nesaprot bērnu auditorijai domāta uzveduma specifiku vai arī viņš uzskata par kaunu iestudēt izrādi bērniem. It kā izrāde bērniem nevarētu būt īsta māksla. Iespējams, ka šāds aplams viedoklis vispār ir plaši izplatīts mūsu režisoru vidū. Kā lai citādi izskaidro katastrofāli mazo iestudējumu skaitu bērniem republikas teātros? Piemēram, 1987. gadā Latvijā ir sagatavots tikai viens uzvedums bērniem, jo «Mazais ganiņš», kas varēja situāciju kaut vai formāli mainīt, neapšaubāmi nav izrāde bērniem. Protams, šādas pretenzijas var izvirzīt visiem mūsu teātriem, bet taisnības labad tomēr jāatzīmē, ka tieši Jaunatnes teātrim tas būtu obligāts pienākums. Bet savu pienākumu teātris nepilda jau ilgus gadus, mēģinādams izlīdzēties ar «hibriidiem», t. i., iestudējumiem, kas nav domāti ne īsti bērniem, ne pieaugušajiem.

Varbūt Latvijā tiešām nepieciešams speciāls bērnu teātris, par ko Teātra darbinieku savienības dibināšanas kongresā runāja V. Singajevska? Bet, zinot tempus, kādos mūsu republikā tiek celtas un remontētas kultūras iestādes, tā vien šķiet, ka tagadējie zīdaiņi tā arī sasniegs pusaudžu gadus bez regulāras bērnu izrāžu apmeklēšanas.

A. Birkovs 1987. gadā iestudēja L. Stumbres «Ziedīņus». Acīmredzot teātris šo darbu novērtēja kā mākslinieciski nepilnvērtīgu, jo pēc pusgada parādīšanas noņēma no repertuāra, tādējādi samazinādams jau tā ļoti niecīgo uzvedumu skaitu pusaudžiem. Latviešu trupas repertuārā pašlaik ir tikai trīs, pie tam krietni nospēlēti, uzvedumi («Gaidīšanas svētki», «Es savos zābakos», «Un tomēr viņa griežas») jaunāko klašu skolēniem. Tātad arī pusaudžu auditorijas intereses nav mūsu Jaunatnes teātra aktīvo rūpju lokā.

Leldi Stumbri līdz šim literatūrā nekad nav interesējusi dzīves sociālo norišu izpēte. Viņas lugu stiprā puse ir visos laikos vienādi iespējamu arhetipisku psiholoģisko modeļu analīze. Dramaturģes veidotie raksturi parasti ir neikdienišķi cilvēki, kuru rīcība nesaskan ar vidusmēra sabiedrības vidējo morāli. Viņi kļūst par savdabīgiem dumpiniekiem, jo sacelās pret šo morāli, nespēdami tās ietvaros sevi pilnvērtīgi realizēt. Viņu dumpinieciskums izpaužas psiholoģiskajā, cilvēku savstarpējo attiecību plāksnē. Rakstniece kategoriski neuzstāj, ka taisnība ir viņas varoņiem. Mēs varam tos vērtēt dažādi, dodot priekšroku vai nu tēlu rīcībai, vai arī vispārpieņemtajām izturēšanās normām. Bet skaidrs ir viens — L. Stumbres varoņu rīcība gandrīz nekad nav identa ar normu.

Režisors A. Birkovs «Ziedīņus» bija iestudējis kā reālu notikumu reālistisku virknējumu, kaut gan lugā bieži vien tas, ko

varoņi mēģina iestāstīt sev un mums par normālu, patiesībā ir vislielākais absurds. Bērni (attiecīgi 13, 15, 19 gadu) negrib, ka izšķirušies vecāki viņus sadala. Tādēļ tiek izstrādāts plāns: 7. klases skolniece Emīlija uz nedēļu «pazudis», klidīs apkārt, lai tā satrauktos vecākus piespiestu atteikties no cietsirdīgā nolūka. Emīlijas brālis — students — un divus gadus vecākā māsa šo ieceri aukstasinīgi atbalsta. A. Birkovs bērnu «sazvērestību» bija interpretējis kā pilnīgi dabisku izejas meklējumu no sarežģītās situācijas. Protams, ar neizbēgamo līdzjūtību pret Emīlijas vājprāta pazīmēm finālā, kādas meiteni piemeklē, klaiņojumos pārāk nežēlīgi saskaroties ar pieaugušo pasaules attiecībām. Taču šādam reālistiskam risinājumam lugā pārāk maz materiāla, un izrāde palika dramatiskas skices, uzmetuma līmenī.

Domāju, ka lugā ir pietiekami vielas koncentrēta dramatiska pārdzīvojuma radišanai uz skatuves, ja režisors nebūtu vienīgi paļāvies uz varoņu runātajiem vārdiem, bet būtu iedziļinājies tēlu un notikumu būtībā un tos novērtējis. Vispirms, kā šķiet, uzmanību vajadzēja pievērst bērnu infantilismam. Rīta un Nīks mierīgi ļauj jaunākajai māsaī pazust dzīves biežoknī, nejuzdami par to ne mazāko atbildību vai sirdsapziņas pārmetumus. Visu triju bērnu attiecībās ar vecākiem izpaužas savstarpēja cietsirdība un galēja atsvešināšanās, domāšana tikai par sevi. Režisors lugas nosaukumu tulkojis «ak, nabaga ziediņi!» stilā, bet man šķiet, ka precīzāk to būtu traktēt pēc citas parunas — «tie ir tikai ziediņi, odiņas nāks pēc tam». (Manuprāt, lugas nosaukums rosina netiešas asociācijas ar R. Kalpiņas stāstu «Rozā Ziediņš»). Galu galā — kas tā par ģimeni, kas tie par cilvēkiem (visādi viņus var vērtēt, tikai ne kā normālus), ja vienīgi nelaime (Emīlijas drāma) tos v a r b ū t piespiedis ieskatīties citiem acīs, kaut nedaudz padeldēt savu egoisma čaulu!

Ādolfa Šapiro pašportrets. Ar priekšvārdu. 1987. gadā Ādolfs Šapiro savā teātrī nav iestudējis nevienu izrādi. Decembrī latviešu trupā notika pirmie mēģinājumi M. Zālītes lugai «Dzīvais ūdens» (luga teātrī «pierakstīta» jau kopš gada sākuma). Tāpat te «pierakstīta» G. Priedes luga «Smaržo sēnes». Protams, skatītāji un visa teatrālā sabiedrība to gaida. 1987. gadā Ā. Šapiro Latvijas teātrī izveda pasaulē. 1987. gadā režisoram piešķīra republikas Valsts prēmiju. Ā. Šapiro bija Nikaragvā, un 1988. gadā viņš tur iestudēs A. Čehova «Ķiršu dārzu». Tāpat pieņemts uzaicinājums Maskavas Dailes teātrī iestudēt M. Bulgakova lugu «Moljērs». Vasarā režisors Rīgas kinostudijā uzņēma divsēriju filmu pēc teātrī iestudētās A. Arbuzova lugas «Uzvarētāja». Ādolfs

Sapiro atrodas «panākumu zenītā» vai ir «personība virsotnē». Redzams — pašlaik režisors radošākās ierosmes negūst no sava kolektīva. Veidojas paradoksāla situācija: teātra vārds izgājis pasaulē, taču trupā trūkst gandarījuma — nenotiek regulārs ikdienas darbs mākslinieciski augstvērtīgā režijā, jo pārējie teātra štata režisori U. Brikmāns, A. Birkovs un F. Deičs strādā (ar nedaudziem izņēmumiem) zem Latvijas režijas vidējā līmeņa. Daudzi talantīgi aktieri, gadiem ilgi nesaņēmuši nopietnus uzdevumus, apsīkst, apsūbē, zaudē cerības uz rītdienu. Jākonstatē, ka jēdzieni «Ādolfa Sapiro teātris» un «Jaunatnes teātris» nav identiski. Galvenā režisora teātris ir novatorisks domā un formā, tas ir māksliniecisko ideju un radošās programmas ziņā vadošais Latvijas teātris. Pārējais Jaunatnes teātris pēdējos gados ir pelēku, garlaicīgu, viduvēju izrāžu savirknējums. Bet radoša personība nespēj mūžīgi palikt radoša, ja tā neiet tos ceļus sevis realizēšanā, kuri tai visvairāk vajadzīgi. Un mēs acīmredzot nedrīkstam prasīt, lai Jaunatnes teātra galvenais režisors sevi ierobežo tikai ar regulāru darbu savā kolektīvā, ja tādējādi netiek attīstītas visas viņa radošās potences un ja tāpēc mēs zaudējam iespēju nākotnē saņemt no viņa tādas izrādes, ar kādām viņš sajūsminājis skatītājus kopš 80. gadu sākuma. Varbūt izeja meklējama, atrodot un regulārā darbā Jaunatnes teātrī iesaistot vēl kādu citu talantīgu, radošu režisoru? Bet galvenā režisora konflikts ar lielu trupas daļu, kaut arī vārdos pagaidām neizteikts, 1987. gadā ir iezīmējies. Jaunatnes teātrī ir daudz radošu, meklējošu, uz eksperimentiem gatavu mākslinieku, bet vai tādi ir visi? Ieklausīsimies režisora pārdomās, viņa izjūtās, meklējumos, prasībās, problēmās. Varbūt tad labāk sapratīsim kā viņu, tā arī to, kas notiek Jaunatnes teātrī.

«Man ir sajūta, ka es līdzīgi olimpisko spēļu skrējējam skrienu garām tribīnēm, kur svētdienīgi noskaņota publika trokšņo, auro unicina karogus. Bet man jākoncentrējas galvenajam — jānoskrien sava distance. Sportā — tāpat kā dzīvē — vienam šī svētku atmosfēra palīdz, citam atkal gluži pretēji. Pašreiz man jāatrisina tāds uzdevums, lai šī atmosfēra palīdzētu, nevis traucētu darbu. [...]»

A. S a p i r o. ... esmu kļuvis tāds kā modes režisors.

J. B r a n c e. Vai tas nav bīstami — kļūt par modes režisoru?

A. S a p i r o. Jā. Bet man liekas, ka es pats to brīnīšķīgi saprotu. Tāpat kā saprotu to, cik mainīga ir mode.»¹

«Visvairāk mani laikiem ietekmē tas, ka es gandrīz tīri fiziski, līdz dramatismam asi izjūtu, kā aiztek laiks. Ir sajūta, ka vajag

¹ Dot savam teātrim jaunu virzību. — Lit. un Māksla, 1987, 24. jūl., 2. lpp.

paspēt sevi izteikt, realizēt. Jo es zinu, ka es to varu. [...] Un tikpat stimulējoša ir arī nepārtrauktā sajūta, ka forma, kurā izsakos, ir nepilnīga. [...]

Pašlaik man ir grūti strādāt, jo es jūtu lielu atbildību par to uzticību, ko man cilvēki parādījuši pēc trīs pēdējām izrādēm («Centrifūga», «Trešās impērijas bailes un posts», «Rīt bija karš» — S. R.). Man ir zvanījuši, nākuši klāt uz ielas, veikalā pavisam sveši cilvēki. Ļoti nozīmīgi man liekas tas, ka viņi tikpat kā nerunā par teātra problēmām, bet gan par dzīvi, par sava mūža dramatiskām situācijām.»¹

«Patlaban teātrim ir jāatrod jauna vieta sabiedrības dzīvē. [...] Skaidrs, ka teātris nespēj tik ātri reaģēt uz notiekošo, kā to dara citi īstenības atspoguļošanas veidi, kā, piemēram, reportāžas. Tādēļ tie pašreizējā situācijā ir aktuālāki un interesantāki. Teātrim ir vajadzīgs kāds pārdomām.»²

«Es kā režisors izjūtu sevi vajadzīgu tad, kad varu par kaut ko brīdināt, sacelt trauksmi par tām lietām, par ko citi vēl nerunā. Kad sabiedrība un valsts šajos jautājumos ir pieņēmusi kādus lēmumus, man vairs nav interesanti par šīm tēmām runāt. [...]

Nevis propagandēt darbības metodi kā kaut ko reizi par visām reizēm atrastu un pabeigtu, bet kopīgi meklēt ceļus, kā to attīstīt mūsdienu teātrī, — tāds ir mūsu galvenais uzdevums.»³

«Teātrī «zelta vidusceļš» vienmēr ir bezperspektīvs. Teātris, skatuve mīl galējības. Tās teātrim pietāv. Bez tām nav kustības.»⁴

«Mani mākslā visvairāk aizrauj izziņas process, tas, ko es pats uzzinu no jauna mēģinājuma gaitā.»⁵

«No dažādām briesmām, kas uzglūn teātrim, visbīstamākās ir provinciālisma briesmas. Nedrīkst dzīvot tikai ar mājas priekiem. Tad teātrim ir sekla elpa. [...]

.. mūsdienu aktierim jāapvieno sevī klauna un filozofa, sportista un domātāja īpašības. Viņam jābūt apveltītam ar maza bērna uztveres tiešumu un īstumu un ar sirmgalvja dzīves gudrību. [...]

Aktiera mūsdienuģums ļoti bieži nozīmē mūsdienuģus izteiksmes līdzekļus. Līdzekļi noveco. Var gadīties, ka izcila mākslinieka izcila māksla ir novecojusi, jo novecojuši ir izteiksmes līdzekļi. Vienīgā attīstības garantija ir nemitīga izteiksmes līdzekļu atjaunināšana. [...]

¹ Saruna ar režisoru. — Pad. Jaunatne, 1986, 1. maijā.

² Dot savam teātrim jaunu virzību. — Lit. un Māksla, 1987, 24. jūl., 2. lpp.

³ Saruna ar režisoru. — Pad. Jaunatne, 1986, 1. maijā.

⁴ Шануров А. «Быть или не быть?» — не в том вопрос. — Театр, 1987, № 2, с. 128.

⁵ Saruna ar režisoru. — Pad. Jaunatne, 1986, 1. maijā.

Taču nav nekā garlaicīgāka un pelēkāka teātrī par parastu aktieri ar parastu skatījuma līmeni, kas ar parastiem līdzekļiem rāda parastu dzīvi.»¹

«Ā. Šapiro. ... radušās brīnišķīgas iespējas darbam, interesanti piedāvājumi, no kuriem ir tik grūti atteikties.

J. Brance. Teātra kolektīvu jūsu biežā prombūtne uztrauc, pat sarūgtina.

Ā. Šapiro. Tas ir dabiski. Taču mans viedoklis ir tāds, ka to es daru ne tikai sev, bet arī sava teātra labā. Jo pats grūtākais ir ilgstoši strādāt ar vieniem un tiem pašiem aktieriem, vienā un tai pašā teātrī. [...] Tādēļ ka, ilgi strādādams, pierod pie sava kolektīva labajām un arī sliktajām īpašībām.»²

¹ Šapiro Ā. Par Berlīni un ne tikai par to. — Lit. un Māksla, 1986, 31. janv., 6. lpp.

² Dot savam teātrim jaunu virzību. — Lit. un Māksla, 1987, 24. jūl., 2. lpp.

Ligita Bērziņa

LIEPĀJAS TEĀTRIS
1987. GADĀ



Liepājas teātris strādā pilsētā, kurā, pēc statistikas datiem, 1986. gadā bija 112 tūkstoši iedzīvotāju. Ziņu par iedzīvotāju dalījumu pēc nacionalitātēm manā rīcībā nav. Tāpēc spriedumi par Liepājas teātra situāciju zināmā mērā būs hipotētiski. Tomēr nav noliedzams fakts, ka teātris gadiem ilgi ir spiests cīnīties par savu eksistenci, tas ir, gatavot lielu jauniestudējumu skaitu, caurmērā 8—9 izrādes vienā sezonā, lai izpildītu finansiālo plānu. Jo diemžēl teātris nav tikai mākslas iestāde, tas pielīdzināts ražojošam uzņēmumam. Šai nostādnei ir savas dziļas cēloņsakarības, galvenām kārtām mūsu valstī daudzus gadus piekoptā kultūrpolitika. Un tā, visuvarenā naudas dieva vadīts, teātra kolektīvs ir spiests katru mēnesi vismaz vienu nedēļu doties izbraukumos pa republikas kultūras namiem (caurmērā mēnesī: 22 izrādes stacionārā, 21 — izbraukumā).

Tas nebūtu nekas slikts — māksla tiek tuvināta plašam skatītāju lokam. Bet tā liekas tikai pirmajā acu uzmetienā. Pavisam maz kultūras namu ir piemēroti teātra izrādēm gan skatuves uzbūves ziņā, gan telpu šaurības dēļ. Tāpēc ansamblim nākas piemēroties konkrētajiem apstākļiem, tā nodarot pāri izrāžu mākslinieciskajam līmenim. To pašu var teikt arī par brīvdabas izrādēm — kad skatuvei veidotais inscenējums tiek mehāniski pārvests brīvā dabā, lai tikai pulcinātu iespējami lielāku skatītāju skaitu un pildītu teātra naudasmaku. Arī šajā gadījumā cieš izrā-

des kvalitāte, izirst režisora dotais zīmējums. Lai kaut daļēji aizraidītu domu līdz skatītājiem, aktieri spiesti meklēt papildu «efektus» — un skatītāji saņem mākslu «atvieglinātā» variantā. Un tas notiek mūsu dienās, kad eksistē moderni satiksmes līdzekļi un pāris simtu kilometru nebūt nav nekāds nepārvarams attālums mūsu mazajā republikā. Vai nebūtu pienācis laiks organizēt darbu tā, kā to dara Rīgas teātri, — izbraukt tikai uz tādām apdzīvotām vietām, kur ir atbilstoši apstākļi teātra rādīšanai, kā, piemēram, Ventspils, Jelgava vai kultūras nams «Zemgale» Slampē? Bet pārējā laikā pulcināt skatītājus stacionārā, kur izrāde nezaudē kvalitāti. Katram kolhozam taču ir iespēja atvest skatītājus uz Liepāju, par to liecina autobusu rindas pie Rīgas teātriem. Turklāt šāda viesizrāžu prakse laukos vairs nav sastopama nevienā pasaules teātrī, izņemot Padomju Savienību.

Varbūt derētu papētīt citu sociālistisko valstu pieredzi šā jaunatjuma risināšanā. Piemēram, G. Hauptmaņa teātris Gerlicā strādā daudz mazākā pilsētā (40 tūkst. iedzīv.) nekā Liepāja un atrodas VDR dienvidos pie pašas Polijas robežas. Zem sava jumta tas apvieno trīs dažādus mākslas veidus — drāmu, operu, baletu. Un šim teātrim ir otra stabila pamatbāze — Cvikavā, kur trupa regulāri sniedz izrādes. Varbūt šāds risinājums arī liepājniekiem būtu pieņemams?

Par to, ka no šādas braukāšanas cieš māksla, gandrīz vienmēr var pārliecināties tradicionālajās rudens viesizrādēs Rīgā. Aktieri pirms tam ir mēnesi spēlējuši uz nepiemērotām skatuvēm, brīvdabas estrādēm — un koncentrēties izrādei tradicionālajā skatuves kārbā viņiem nākas visai grūti. Tādēļ bieži vien Liepājā redzētie iestudējumi Rīgā parādās vairāk vai mazāk deformētā veidā.

Un tas viss tikai tādēļ, ka pilsēta ar 112 tūkstošiem iedzīvotāju nespēj nodrošināt pilnu zāli savās mājās. Pat bestselleri — tādi kā J. Hašeka «Sveiks» vai M. Mičelas populārā romāna «Vējiem līdzi» dramatisējums — vidēji pilnas skatītāju zāles pulcina tikai reizes divdesmit. Bet nopietni, sarežģīti mākslas darbi, kas prasa iedziļināšanos un sapratni, — vēl krietni mazāk. Šāda analoga situācija ir izveidojusies gandrīz visos Krievijas Federatīvās Republikas teātros. Kādi šīs parādības cēloņi ir Liepājā? Nepietiekama latviešu skatītāju interese par teātri vai to skaitliskā nespēja uzturēt pilsētā teātri? Pēc Nikolaja Mūrnieka aiziešanas no teātra vadības 1968. gadā teātra mākslinieciskais līmenis strauji pazeminājās. No teātra aizgāja arī daudzi vadošie aktieri — A. Kairiņa, H. Dančberga, I. Kauliņš, D. Arāja; viņu vietā ieplūda jauni spēki no pašdarbības, visbiežāk ar zemu profesionālo sagatavotību. Sākās orientācija uz vienas publikas



M. Mičelas «Vējiem
līdzī» Liepājas teātri.
Skārleta — I. Briķe, Rets
Batlers — M. Vilsons

daļas visai lēto gaumi. Tas savukārt atbaidīja no teātra skatītāju prasīgāko daļu. Arī pēc Oļģerta Krodera atnākšanas uz Liepājas teātri 1974./75. gada sezonā šis process turpinājās. Vismaz daļēji, jo O. Kroders, pats savus «kases gabalus» veidojot, cenšas izvēlēties labu literatūru — kā A. Dimā «Kamēliju dāmu» vai M. Mičelas «Vējiem līdzī».

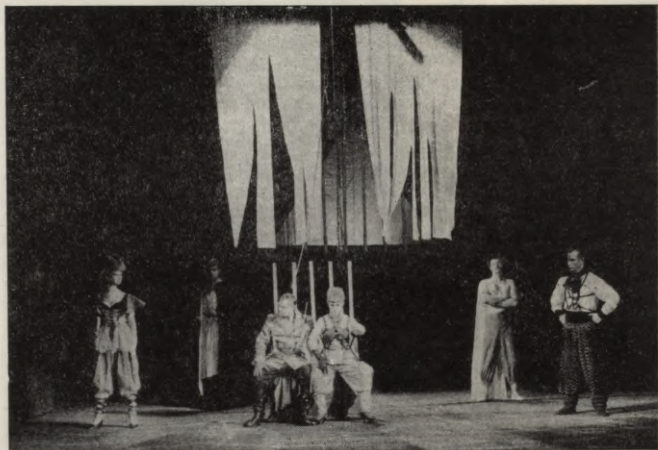
Par šīm problēmām satraukti runā paši teātra mākslinieki. Aktieris Juris Bartkevičs, atbildēdams uz laikraksta «Literatūra un Māksla» uzdotajiem jautājumiem, sacīja: «Pārdomas, pie tam rūgtuma pilnas, izraisa teātra mākslas vajadzība plašākām masām vispār. Ja pašu «uz teātri aiziešanu» uzskatām kā supernozīmīgu ētisku rituālu, tad jau lietderības koeficients nav tik zems, bet vai šī pieticība nav radījusi mazprasīgumu gan pret sevi, gan pret tiem, kuru dēļ teātris nes savu krustu? Elitārisms baro savus radītājus, rada varēšanas apziņu mūsos, bet vai nav

radusies mākslinieka nošķirtība no tiem, ka pasviežam Taizela, Serloka vai Trīnes piedzīvojumus? Faktiski viņi ir atstāti maizes un desas un likteņa varā, ne viņiem vajadzīga lielā māksla mūsu izpratnē, ne viņi, nejēgas, mums. Kā atjaunot zaudēto uzticību citam pret citu — lūk, jautājums, kā runāt ar tiem, kam attieksme pret kultūru.. «neaudzinātības, humanitāras apziņas neizkoptības dēļ kļuvusi agresīva, patērējoša» (Dž. Skulme).

Teātris kā mākslas iestādījums jau nu visvairāk ir pazemojies, lūgdams sevī ieklausīties. Der ieklausīties no Vissavienības teātra darbinieku konferences tribīnes teiktajos vārdos: «Kamēr rūpnīcas direktors un partijas sekretārs nenāks uz izrādi, tikmēr atslēdznieks Vasja par teātri neko nezinās un tur nerādīsies. Teātrim jādara sava valoda demokrātiskāka, bet ne nemākslinieciskāka, jāatrod forma runāt par mūžīgajiem jautājumiem — sirdsapziņu, godu, mežonības un ticības lietām — ne tikai izmaskoti, grūti šifrējamās līdzībās» (Lit. un Māksla, 1987, 4. dec.).

Un vēl viens citāts. Vēstuli laikrakstam «Padomju Jaunatne» rakstījusi I. M. no Valkas: «Jā, bieži vien kartupelis, kas izcelts no melnas zemes, mums liekas par vienkāršu un prastu. Turpretim kafejnīcā mums piedāvā brūnus bumbulus šokolādes glazūrā uz šķīvja ar zelta maliņu. Drīzāk cērtam zobus iekšā šajā brūnumā. Mute pieķep ar saldu, lipīgu masu. Tik tikko var nomocīt, pēc tam gribas uzdert auksta ūdens malku, lai noskalotu saldo šķebīgumu. Slavē jau tos kulinārijas brīnumus, bet pēc to baudīšanas pārņem vilšanās. Tāda, kāda rodas pēc «Sešu mazu bundzinieku» noskatīšanās Liepājas teātra sniegunā. Viss jau tur bija, kā parasts brīvdabas izrādēs. Pat ķīķināšana par alkohola tematu. Liekas — ja no lugām izņemtu visas dzērāju izdarības, mūsu aktieriem vairs nebūtu, ko spēlēt. Kā smidzinājām tautu ar dzērāju mīlo buldurēšanu un jocīgo klunkurēšanu pirms desmit gadiem, tā turpinām arī šodien. Neiztiekam arī bez pāris sauļām parupja tautas humora zem jostasvietas līmeņa. Tas jau tā dabiski iznāk dzērāju saiešanās. Tur viens taisās bikses maukt nost, galva pagīrās aptīta ar dvieli, un ar kājām tiek plunkšķināts pa upīti estrādes malā, izpelnoties skatītāju aplausus. Jā, bez dzeršanas ainu apspēlēšanas grūti nākas aizraut skatītājus, pa tukšo plātot muti līdzī magnetofona lentē ierakstītajām dziesmām, kas no ilgas drillēšanas dažbrīd šņirkst kā uz smilšpapīra ierakstītas. Tāpat jau es eju uz šādām izrādēm un arī aplaudēju, bet sajūta pēc tāda teātra ir kā pēc tiem kulinārijas brūnajiem kartupeļiem šokolādē» (Pad. Jaunatne, 1987, 25. aug.).

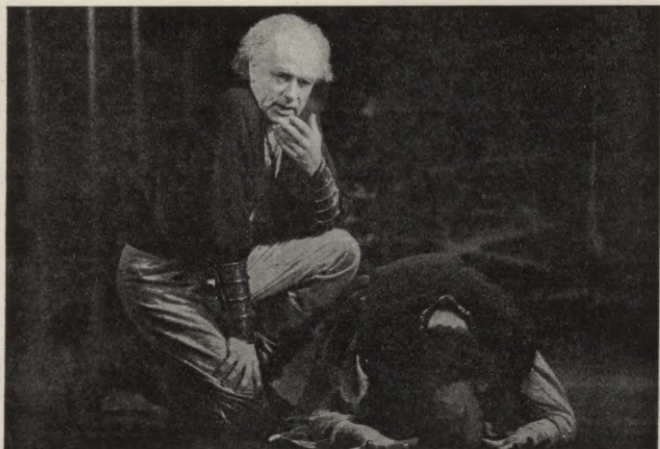
Savos labākajos uzvedumos Olģerts Kroders orientējas uz citām kvalitātēm (kaut gan, būdams galvenais režisors, pieļauj arī šādu nemākslu). Viņu vienmēr mākslā ir saistījušas mūžīgās vēr-



V. Sekspīra «Karalis Līrs» Liepājas teātri.
Skats no izrādes

tības, mūžīgās patiesības — cilvēks un laiks, cilvēks un vara, cilvēks un pūlis, cilvēks un māksla, cilvēks un mīlestība ar tās augšupceļošo un reizēm dedzinoši iznīcinošo spēku. Viņš pēta šīs dažādās kombinācijas, variācijas, tiecas izziņāt cilvēka apziņas un zemapziņas slāņus, to mijiedarbi un ietekmi uz pasauli un laikmetu. Pēta ētiskās problēmas, intelekta un garīguma nepieciešamību ikdienas reālās dzīves ietvaru paplašināšanai. O. Krodera prāta un emociju konstruētajās pasaulēs šis garīgums ir kā «gaismas stars tumsas valstībā», kas uzliesmo, apžilbina un bieži vien arī dzied, neizturēdams apkārtējās tumsas nežēlīgo spiedienu. Taču kāda dīva gaisma paliek. Kādā dvēselē iekritusi, tā pie pirmās vēja pūsmas spēj iekvēloties un pārtapt liesmā. «Hamlets», «Aija», «Dons Karloss» ... un tagad tiem pievienojusies «Kaija». Inscenējums, kas O. Krodera klasikas interpretācijā ieņem īpašu vietu. It kā apkopo iepriekšējos iestudējumos gūto pieredzi, šaubas, meklējumus, ļauj ārdošajam sasniegt savu *forte*.

A. Čehova «Kaija» ir viens no interesantākajiem pēdējā laika iestudējumiem mūsu teātros vispār. Iestudējums, kur pieci pūdi



*V. Sekspira «Karalis Lirs» Liepājas teātri.
Lirs — V. Zenbergs*

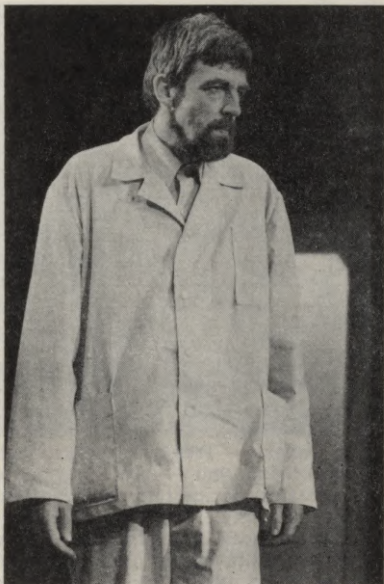
mīlestības apvienoti ar traģisku nespēju mīlēt, kur viss kā Pet-rarkas sonetā: «Mīla, kas smejas par mokām, mīla, kas cieta kā lauru koks, mīla, kas aukstāka par sniegu, tā ir dzīvs akmens... un tomēr tā ir mīla!» Nav tradicionālā trīsstūra. Ir tikai Medve-denکو mīlestība pret Mašu. Mašas — pret Trepļu, Trepļu — pret Ņinu, Ņinas — pret Trigorinu, Poļinas Andrejevnas — pret Dornu. Bēdīga faktu konstatācija, strupceļi, kas nekur neved. Seit cilvēki egocentriski domā tikai par savu eksistenci, spēju noturēties virs ūdens. Un nevienam no viņiem nav nekādas da-ļas par citiem. Viņi nejūt cits citu, nedzird cits citu. Pārējo dzīve — samežģīta, salauzta, iznīcināta — ir tikai «sižets nelielam stāstam». Šie cilvēki griežas kā vāveres ritenī ap savu asi, producēdami tukšumu. Tukšumu, kas ietērpts spožā staniolā. Viņi mēģina aizbēgt no dzīves, patverties mākslā. Bet māksla necieš tukšumu, cilvēks bez bagātas gara pasaules nespēj radīt palie-košas vērtības, kaut arī būtu atrasta visoriģinālākā forma. Izeja, kur ir izeja!? Bet izejas nav. Režisors atņem pēdējo cerību uz traģiskā balagāna sabiedrības izveseļošanas.

Tas ir sāpju pilns sauciens: kas notiek ar mums, lielu daļu mūsu sabiedrības un — visļauņākais — ar daļu mūsu jaunatnes? Lai adresēts — jaunatne — būtu nepārprotams, iestudējuma dalībnieki ietērpti ultramodernos kostīmos, valda asimetrija, simbolika, panku frizūras. Varbūt tāda teātra uzruna ir pārāk tieša, bet, šķiet, nepieciešama gan. Viena daļa — pašapmierināti malāstāvētāji, kam par visu svarīgāks ir personiskais miers un neaizskaramība. Un otra daļa — protestētāji, lillā un rozā matu cekuliem, spocīgi ērmīgos tērpos, kuru reālais protests pret viltus patiesībām aizstāts ar morālu degradāciju, kuru enerģija izlādējas blakussfērās, kuru ikdienā kā reāls drauds ienāk «melnais kaifs». Šajā aspektā skatoties izrādē, prātā nāk Jura Podnieka dokumentālā lente «Vai viegli būt jaunam?». Kas notiks ar viņiem? Varbūt viņi (tāpat kā kādreizējie «puķu zēni un meitenes», kas noņēma savus ziedu vainadziņus, nogrieza garās pinkas un kļuva par solīdiem rutinieriem) pieglaudīs savus ērkukus un samierināsies. Bet varbūt atradīs sevi. Sodiena tādas iespējas piedāvā. Plašs ir to asociāciju loks, ko sniedz O. Krodera «Kaija», par to ir jādomā vēl ilgi pēc izrādes.

Māksla, māksla, māksla. Uzveduma personāžus nosacīti varētu sadalīt trīs daļās — cilvēki mākslā, cilvēki ap mākslu un cilvēki, kas dzīvo «no maizes vien». Un katram sava traģēdija, brižam groteska, pat absurda, ar slēptas komikas elementiem, kad vārdi un darbi runā viens otram pretim.

Slavenā provinces skatuves zvaigzne Arkadina (Dace Makovska), kas četrdesmitpiecgadīgas sievietes pievilcību cenšas aizstāt ar jaunas meitenes koķeto valšķību, tādējādi pūlēdamās apstādināt laiku. (Bet tieši laika nemītīgo ritējumu A. Cehova lugā un arī izrādē jūt gandrīz fiziski.) Un viņas mīļākais, populārais beletrists, glēvi neizlēmīgais Trigorins (Juris Bartkevičs), uz kura rakstura vājjām vietām lieliski prot spēlēt dzīves un skatuves «kamēliju dāmas». Divas odziņas no viena krūmiņa. Cilvēki, kuriem ir vajadzīga savstarpēja un apkārtējo apjūsmošana, kuri alkst tikai slavas un iznīcina tuvākos. Par vienu no izrādes spilgtākajām epizodēm izvēršas skats lugas 3. cēlienā. Trigorins ir aizrāvis ar jauniņo Ninu Zarečnaju; ne mirkli nekautrēdamies, viņš izstāsta par to Arkadinai un lūdz viņu atbrīvot no iepriekšējām mīlas saitēm. Liekas — Arkadina zaudējusi. Bet Arkadina lieliski pārzina Trigorina pašapliecināšanās sfēras — vīrieša instinkts un literatūra. Un nākamais Arkadinas solis ir tikpat primitīvs, cik ģeniāls. Pār Trigorina galvu nobrūk komplimentu un slavinājumu kaskādes — lielisks, ģeniāls, vienīgais visā Krievijā. Tajā pašā brīdī Arkadina viņu auklē klēpī kā mazu bērnu un reizē skauj ar kaislas mīļākās skāvienu. Salūst mazdū-

V. Gubareva «Sarkofāgs»
Līpājas teātri. Nemirsti-
gaiss — N. Klētnieks



šīgaiss Trigorins, ļaujas sevi ieaijāt. Uzvar! Vēl viena! Cena nav svarīga. (Starp citu, līdzīgi šī aina risināta arī amerikāņu kinorežisora S. Lumeta 1968. gadā uzņemtajā filmā «Kaija» ar Simonu Sinjorē Arkadinas lomā.)

Un otrs moments. Trigorina monologs par rakstnieka sūtību, par tām dvēseles mokām, kādas jāizcieš katru dienu no jauna vienatnē pie rakstāmgalda, ka radoša darba darītājam ir jāstrādā tik, cik atļauj spēki, un varbūt vēl vairāk. Un, ja daudzkreiz skatītājiem rodas vēlēšanās aktieri identificēt ar viņa radīto skatuves tēlu, tad liekas, ka šajā gadījumā to arī varētu uzdrīkstēties. Jura Bartkeviča — Trigorina monologs skan kā paša izsāpēts, praksē neskaitāmas reizes pārbaudīts. Tā ir sava veida grēksūdze, lūgums pēc līdzjūtības, publiska vientulība, kas raisa cieņu.

Mēdz sacīt: cilvēks dzimis zem laimīgas zvaigznes. Manuprāt, tāda ir Indra Briķe. O. Krodera izaudzināta, mīlēta un lolota. Aktrise, kas uz skatuves atveidojusi spēcīgu sieviešu raksturus, gan morāli skaidrus un tīrus, kā Aspazijas Mirdza, Raiņa Spīdola, gan traģiski aizlauztus, kā Dimā Margerita Gotjē, gan Jaunsudrabiņa Aiju, kurai aiz skaistas ārējās čaulas slēpti tikai dzīvnieciski instinkti. Tagad Nina Zarečnaja. Šī trauklā, mākslas apburtā meitene, kas neatskatīdamās seko savai vadzvaigznei un top piesmieta, salauzta. Provinces aktrisiņa, kuras māksla (O. Kroderu īpaši neinteresē, vai Nina ir kļuvusi par istu aktrisi) nevienam nav vajadzīga, toties skaistais augums un jaunība — gan. Varbūt viņa nomirs sētmalē, kokainu pārāk daudz ieņēmusi, varbūt aizies bojā kāda bagāta tirgoņa guļamistabā. Bet viņa ar zobiem un nagiem, ar visiem saviem spēkiem kārpīsies dzīvē un teātrī uz priekšu. Uzvarēs vai zaudēs.

Gluži pretēja rakstura ir Trepļevs (Leons Leščinskis). Protesētājs, nihilists. Uztājas pret sastingušām formām mākslā, pret rutīnu dzīvē. Bet, kad finālā cieš dubultsakāvi — vēlreiz un uz visiem laikiem aiziet Nina, un viņš pats sevi atklāj talanta trūkumu, nespēju radoši strādāt, darīt to, pēc kā visu apzināto mūžu tiecies, — Trepļevs izvēlas vieglāko, bet sev vienīgi pieņemamo atrisinājumu — nāvi.

Interesantu Sorina tēlu veido Voldemārs Zenbergs. Cilvēks, kas varēja kļūt, bet ... nekļuva. Savdabīga, deformēta ārējā plastika precīzi sasaucas ar personāža deformēto dvēseli. Konsekventi dzīves traģēdiju atklāj Anita Kvāla Mašas lomā. Tā ir sieviete, kas nesekmīgi mēģina izravēt no savas sirds mīlestību pret Trepļevu un kam riebj vīra Medvedenko pielūgsmē. Pēdējā laikā arvien saistošāk strādā Jānis Kuplais (atcerēsīties Šveiku!). Viņa Medvedenko — kūkumu uzmetis skolotājs, nabadzīgs, noplucis. «Mazā cilvēka» traģēdija, par kura likteni pasaules varenajiem nav nekādas daļas. Profesionāli ansambli iekļaujas Ainas Kareles Polina Andrejevna, Jāņa Dreiblata Dorns, Gunāra Kugrēna Šamrajevs.

A. Čehovu daudzi literatūras un mākslas zinātnieki uzskata par mūsdienu modernās dramaturģijas tēvu un vectēvu, kas savā daiļradē izmantojis gan eksistenciālisma, gan absurda (kā virziens toreiz vēl neeksistēja) teātra papēmienu. Tos izmantojis arī O. Kroders un scenogrāfs A. Bute. Reāli ireālā vidē, kas līdzinās izžāvētas dabas kopijai, darbojas ne mazāk ireāli cilvēki ar traģikomisku pasaules uztveri. Viņu ceļi vijas pa apli un atkal pa apli ietiecas tukšumā. Arī izrādes finālā viņi paliek tikpat sastinguši, viņi nedzird nekā — ne liktenīgo Trepļeva šāvieni, ne Mašas vientulībā izkliegtoto loto spēles skaitli — septiņdesmit sep-



*S. Dilenijas «Medus garša» Liepājas teātrī.
Džo — D. Lācara, Džefrijs — L. Leščinskis*

tiņi, septiņdesmit septiņi... Un tikai krievu romances skaņas pārklāj mūžīgo nolemtību.

A. Čehova «Kaija» ir domām pārbagāts darbs. Neviena interpretācija to nespēj izsmelt līdz galam. Vienmēr kaut kas paliek pāri. Citiem.

Šodienas padomju teātrī, tāpat kā visā mūsu sabiedrībā, notiek strauji vērtību pārvērtēšanas procesi. Priekšplānā izvirzās sociāls asredzīgums, vēstures faktu apguve. Par galveno kritēriju kļūst patiesība, tās sabalsojums ar reālās dzīves īstenību. Šādā situācijā savas tiesības aizvien vairāk nostiprina publicistiskais, politiskais teātris. Tieši par tādām Maskavas un Ļeņingradas teātru izrādēm kā «Sirdsapziņas diktatūra», «Runā...», «Sudrabkāzas», «Brāļi un māsas» pieaug skatītāju interese. Latviešu teātris šajā ziņā ir pieklusinātāks, reālā dzīve tajā ienāk pastarpināti, caur sarunu par visu laiku mūžīgām tēmām.

Varētu likties, ka arī O. Kroders cenšas runāt nevis pilnā balsī, bet gan ar simbolu, pustoņu, intelektuālu līdzību palīdzību. Kad jautāju režisoram, vai viņam šodienas pārmaiņu laikā nav vēlēšanās izteikties mūsdienu dramaturģijā, atbilde skanēja: «Man

vienmēr ir bijusi vēlēšanās runāt par mūsdienām. Viss ir atkarīgs no tā, cik pārliecinoši un cik augstā mākslinieciskā līmenī par to runā autors. Pašreizējā situācijā, kad pārmaiņas notiek tik strauji, ir gluži dabiski un saprotami, ka neviens autors netiek līdzī šim tempam. Un, lai mēs saņemtu izsmelošu, mākslinieciski augstvērtīgu sacerējumu par to, kas pašreiz notiek, ir jāpaiet zināmam laikam. Tāpēc pagaidām man liekas, ka pārliecinošāk, lai arī cik paradoksāli tas izklausītos, par šodienu var runāt ar klasikas palīdzību.»

Tik tiešām. Atcerēsimies, cik spilgti, pārliecinoši un aktīvi ieinteresēti laiku izsaka A. Kaca veidotais «Revidents», Ā. Šapiro «Trešās impērijas bailes un posts», tāpat A. Efrosa iestudējumi «Dibenā» un «Mizantrops», R. Sturuas «Ričards III», G. Panfilova «Hamlets». Un arī jau pieminētie O. Krodera uzvedumi. Katram māksliniekam ir tiesības uz savu izpausmes veidu. Tādēļ nedrīkst viennozīmīgi teikt: publicistiskais, politiskais teātris — tātad labs, progresīvs, aktuāls; klasikas interpretācija — neaktuāla, nekaujinieciska. Šāds dalījums pieder vakardienai. Ista māksla nav pēc vienas piegrieztnes veidota, tā ir unikāla.

Savukārt pievēršanās Margaretas Mičelas pasaulei, arī Latvijā ārkārtīgi populārajam romānam «Vējiem līdzī» teātrim nodrošina panākumus jebkurā gadījumā. Pat ja viss nav izdevies līdz galam.

O. Kroders, veidodams plašā romāna dramatizējumu, par centru izvēlēties Skārletas un Reta attiecību izsekojumu, malā atstājot plašo laikmeta panorāmu, kas ieņem nozīmīgu vietu M. Mičelas darbā. Dienvidu un Ziemeļu pilsoņu karš, vecās pasaules bojāeja un jaunās uzvara izrādē ienāk tikai ar vienu Skārletas murgu ainu, kas turklāt nav režisoriski veiksmīgi atrisināta, un ar I. Čaka scenogrāfiju. Tāpēc pilnībā neatklājas arī galveno varoņu raksturu pārmaiņas. Jo īpaši Skārletas. Kā no naivas, bērnišķīgas meitenītes izaug dzīves un kara šausmu norūdīta sieviete, kas prot pastāvēt un izdzīvot jebkurā situācijā. Un ne tikai izdzīvot, bet arī izplēst sev labāko kumosu. Taču dvēsele šai sievietei ir tukša.

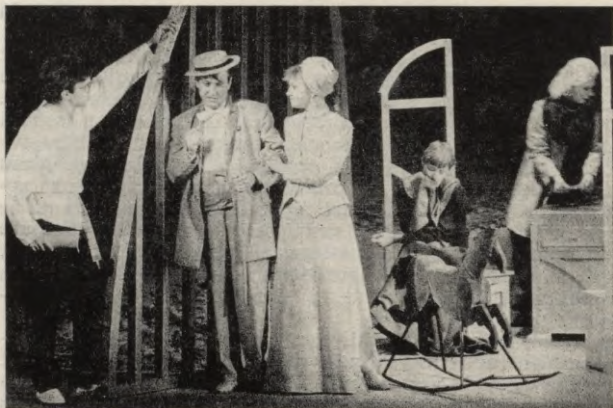
Liepājas teātrī ir ideāla Skārletas lomas atveidotāja — Indra Briķe — ruda kaķe ābolzaļā tērpā. Un viņai pretim ne mazāk ideāls aktieris Reta lomā — Mārtiņš Vilsons, kas pēc četrus gadus prombūtnes atgriezies Liepājas teātrī. Virišķīga āriene, skatuviska pievilcība, šarms. Aiz ārējās bravūras, brīžam ciniskas ironijas, Mārtiņa Vilsona Rets slēpj jūtīgu un viegli ievainojamu dvēseli. It kā elektrizēti veidojas Indras Briķes un Mārtiņa Vilsona divskatī, kuros pretēji uzlādētie poli savstarpēji pievelkas un reizē

atgrūžas. O. Kroders kopā ar aktieriem precīzi un psiholoģiski smalki izseko abu varoņu dvēseles kolizijām.

Pārējie uzveduma dalībnieki veido fonu, kas palīdz izgaismot galvenos varoņus, viņu raksturus. Šeit gribas apstāties pie vēl vienas problēmas, kas cieši saistīta ar Oļģerta Krodera darbu. Masu skati. Režisors vienmēr aizraujas ar centrālo lomu izstrādi (izņemot «Kaiju», kur visi personāži viņam bijuši vienlīdz svarīgi), bet maz uzmanības veltī perifērajai tēlu sistēmai. Masu skatu dalībnieki parasti strādā katrs savu spēju un pienākuma apziņas robežās. Un Liepājas teātri, tāpat kā citos republikas un ne tikai republikas teātros, nākas sastapties ar aktieru nepietiekamu atbildību (protams, negribu mest ēnu uz visu aktieru ansambli). Bet galvenā atbildība tomēr jāuzņemas režisoram un masu skatu dalībniekiem jādod tādi uzdevumi, lai nepastāvētu iespēja «atdežurēt» skatuves laiku.

Oļģertam Kroderam kā režisoram vienmēr ir piemītis avantūrista gars. Un bez tā mākslā neko nevar izdarīt, var tikai iegrimt sastingumā un viduvējā pelēcībā. Par to savā rakstā «Par nabaga režisoru aizlieciet vārdu...» ironiski runājis Maskavas režisors Marks Zaharovs: «Iestudējumiem šodien jābūt kaut arī novatoriskiem, tomēr mierīgiem. Pēc iespējas. Un pēc visu to uzdevumu āpzināšanās, kas jāveic mūsdienu režisoram, būtu labi, kā teicis princis Hamlets, (nomirt, aizmigt ... un redzēt sapņus...)» (Литературная газета, 1987, № 13, с. 8). Bet O. Kroders nepieder pie mierīgajiem. Viņš iestudēja Zeiboltu Jēkaba «Ūdens burbuļus» (kas tādi ūdens burbuļi vien sanāca). Tagad — E. Vulfa komēdiju «Meli». Kādēļ režisors izvēlas aizmirstus darbus? Notrauš no tiem gadu putekļus un ceļ dienas gaismā? E. Smilģim veltītajā konferencē «Teātris un laiks» viņš teica, ka, tāpat kā mēs nezinām savu vēsturi, mēs nezinām arī savu kultūras mantojumu. Rainis, Blaumanis, Aspazija ... Viņus mēs it kā pazīstam, viņu lugas aizvien no jauna iestudēt teātri. Bet kā ir ar pārējo pagātnes gara darbinieku sacerējumiem? Jā, ne visi tie ir mākslinieciski augstvērtīgi, bet tos tomēr vajag iestudēt. Skatītājiem ir jāzina, kā mēs dzīvojam senāk, jo pagātne un tagadne ir saistītas dialektiskā vienībā.

Sāda režisora domai var tikai pievienoties. Bet tādā gadījumā jāatrod forma, stils, kā šos, no mūsdienu viedokļa raugoties, nai-vos un stipri vien banālos darbus iestudēt. Arī E. Vulfa «Meli» neizceļas ar domas spožāku lidojumu. Meli un izlikšanās, izlikšanās un meli ... Un tam visam pa vidu nabaga Erniņa ar savu lielo mīlu pret advokātu Alfrēdu Buru. Bet vai Erniņa tik nabaga ir? Eleganti ģērbta un elegantā dzīvoklī uz sava mīlākā rēķina. Un, kad viņš pamet, tad jādara vien gals ...



A. Čehova «Kaija» Liepājas teātri.
 Trepļevs — L. Leščinskis, Trigorins — J. Bartkevičs,
 Arkadina — D. Makovska, Maša — A. Kvāla

Ir samērā spraigs sižets, raiti uzrakstīti dialogi, situāciju komisms un finālā — moralizējoša pirksta pakratišana: fui, šitā dzīvot ir slikti! «Meli» pieder pie to lugu kategorijas, kuras mēdz saukt par «labi piegrieztām», jo autors ir profesionālis. Arī O. Kroders ir profesionālis. Tādēļ uz banālo sižetu par pavestās un pamestās māj skolotājas Ernas Riekstiņ jaunkundzes likteni, kā arī uz pārējo personāžu virteni spējis paskatīties ar skepses un ironijas pilnu skatienu.

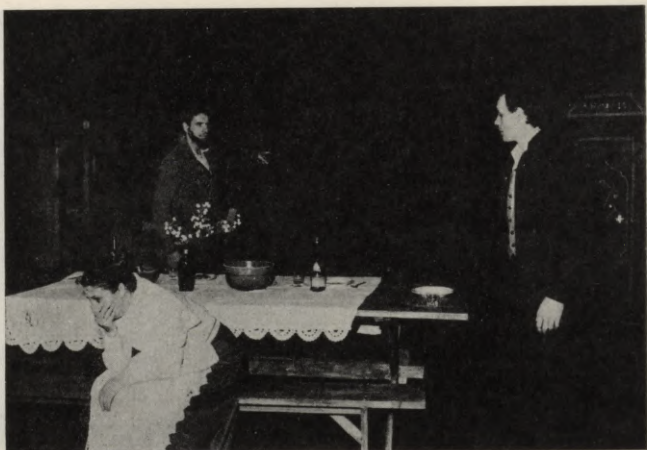
Ironiski un atturīgi eleganti darbojas arī aktieru ansamblis: J. Āboliņš (Bura), M. Vilsons (Pauls Zermans), Ē. Vilsons (Roberts Vilnis), I. Briķe (Erna Riekstiņa), I. Jurjāne (Lidija). Kā spožs akords izskan izrādes fināls. Smagā jaunbagātnieku zelta rāmī (visu izrādes laiku tajā atrodas gleznots interjera prospekts) parādās atkal «laimīgā saskaņā» apvienojusies advokāta Buras ģimene sēru tērpos un ar vainagiem rokās, izvadot pēdējā gaitā jaunkundzi pašnāvnieci. Un tad pēkšņi... uz skatuves uzlido Erna Riekstiņa un kniksē visiem klātesošajiem. Paldies, paldies, paldies! Beidzot esmu uzmanības centrā! Kaut vai pēc nāves!



*A. Čehova «Kaija» Liepājas teātri.
Sorins — V. Zenbergs, Maša — A. Kvāla,
Medvedenko — J. Kuplais*

Pilnīgi pretējas ievirzes darbs ir A. Upīša «Zaļās zemes» iestudējums. Analizējot romānu, literatūrzinātnieki parasti uzsvēruši sociālos apstākļus kā cēloni cilvēku likteņu kroplošanā. Šādi risināts bija arī A. Amtmaņa-Briedīša inscenējums Drāmas teātrī 1950. gadā. O. Kroders savukārt, tiekdamijs veidot skaudri reālistisku laikmeta panorāmu, centrā izvirzījis zaļo zemi, kas pacelta līdz simbola līmenim. Šī zaļā zeme kā smaga nasta, gandrīz kā lāsts guļ uz visu varoņu pleciem. Tās dēļ tiek nesti vis-smagākie upuri. Tiek ziedota cilvēciskā cieņa, pašlepnums, mīlestība. Turklāt neatkarīgi no tā, vai tu esi bagāts vai nabags — vai Brīviņu gruntnieks Vanags vai pusgraudnieks Osis.

O. Kroders izmantojis paša A. Upīša dramatizējumu, kas tapis 40. gadu beigās. Tajā jūtama tā laika, to dienu domāšana, kas vairs neatbilst 80. gadu beigu pieredzei. Pārāk klaji ir daudzie vulgārsocioloģismi, kas šodienas izrādē parādās kā svešķermeņi. Romānā tie ir izklienēti starp plašu aprakstošo materiālu, bet dramatizējumā šīs norādes blīvi koncentrētas un traucē izrādes uztveri, šķiet naivas un pārāk vienkāršotas. Režisoram tomēr



*A. Upiša «Zaļā zeme» Liepājas teātrī.
Skats no izrādes*

būtu vajadzējis veidot jaunu dramatizējumu, atbilstošu šodienas prasībām. Diemžēl Kultūras ministrijā režisora priekšlikums par jauna varianta izveidi atbalstu neguva.

Nopietns ir M. Vilsona un I. Kalnarājas sniegums (Brīviņu saimnieks un viņa sieva Līzbete). Ar emocionālu intensitāti darbojas E. Pujēns un A. Jaunzeme (Osis un Osiene). Ar lielu iekšēju spīti zaļaj zemei sevi upurē D. Makovskas Laura. Sis liktenis nepaiet garām arī Smalko Annai, ko traģikomiskā ievirzē atveido Dz. Klētiece. Solis ceļā uz profesionālās meistarības kaldināšanu I. Jurjānei ir Bērziņu Lienas loma. Iestudējumā patiesi iepriecina aktieru ansamblis, kas kopumā strādā ar nopietnu ieinteresētību un atdevi.

Un vēl viens iestudējums, kas pagājušā gada nogalē parādījās uz liepājnieku skatuves. Tā ir Jāņa Jurkāna luga «Kraukļi» — manuprāt, viens no dramaturga spēcīgākajiem un interesantākajiem darbiem. Tikai skatuves liktenis tam diemžēl visai bēdīgs. 1987. gada pavasarī iestudējumu gatavot sāka režisors Haralds Ulmanis, bet nespēja to līdz galam veikt. Rudenī tā vadību pār-

ņēma O. Kroders, nomainīdams nozīmīgās Raimonda lomas tēlotāju (J. Skursteņa vietā V. Čestnovs). Bet arī O. Kroders īsti nezināja, ko ar šo lugu iesākt. Tā no nopietnas sarunas par mūsu dzīves negatīvajām parādībām, ēnas pusēm — morālo degradāciju, nodevību, mantu kultu, savstarpējas cieņas zudumu cilvēku attiecībās — ir iznākusi virspusēja parunāšanās bez mērķa un ticības.

Nauris Klētnieks pagājušajā sezonā startējis ar trim ārkārtīgi atšķirīgiem, es pat teiktu — diametrāli pretējiem iestudējumiem. Viljama Šekspīra «Karalis Līrs», Vladimira Gubareva publicistiskā luga «Sarkofāgs» un izrāde bērniem — Nikolaja Nosova «Nezinīša un viņa draugu piedzīvojumi».

Vispirms par «Karali Līru». Tragēdija, kas gandrīz 400 gadu nenoieta no pasaules teātru skatuvēm, bet latviešu teātri pēckara laikā ne reizi nav ieraudzījusi rampas gaismu. Pēdējos gados luga nokļuvusi īpašā cittautu režisoru uzmanības degpunktā. Pietiks, ja minēsim tādu režijas korifeju vārdus kā Ingmars Bergmanis, Roberts Sturua. Liepājas teātra iestudējumā — melna skatuves kārba, kur ar visai skopām detaļām iezīmēta darbības vide. Un tad pirmais šoka moments — kostimērija, kas pietuvināta mūsdienām, metāla atribūti, viduslaiku japāņu tērps Edmundam, visai abstrakts kostīms Līram un Glosteram. Tātad piedāvājums — Līra tragēdija visās zemēs un visos laikos. Tas, protams, nav nekas jauns, Eiropas vadošie režisori šādā virzienā strādājuši jau daudzus gadus. Gan vācu režisori Pēters Cadeks, Klauss Peimanis, gan franči Rožē Planšons, Ariana Mnuškina. Un padomju teātri — Roberts Sturua, Teimurs Cheidze, Jons Vaitkus.

Seit neliela atkāpe. Liepājas teātris jau gadiem ilgi saņēmis pārmetumus par uzvedumu vizuālo noformējumu. Pārņemts gan nemākslinieciskums, bezgaumība, provinciālisms, scenogrāfa un kostīmu mākslinieka ieceres nabadzība, gan šis (arī labās) ieceres slikts izpildījums. Bet ar scenogrāfa Arta Butes parādīšanos Liepājas teātri notika krass lūzums. Augsts mākslinieciskais līmenis gan iecerē, gan tās realizācijā. Par to liecina «Punktiņa un Antons», «Šveiks», «Aija», «Kaija». Tātad ar tiem pašiem spēkiem, te es domāju tehnisko cehu, kas izgatavo dekorācijas un kostīmus, var panākt pavisam citu rezultātu. Diemžēl šī cerīgi sāktā sadarbība ir pārtrūkusi, jo A. Bute saistījies darbā Drāmas teātri. Liepājnieki skatuves kultūrā atkal atkāpušies soli atpakaļ, tas redzams jauniestudējumos «Zaļā zeme» un «Kraukļi» A. Kļaviņa skatuviskā ietērpā.

«Karali Līrā» A. Butes sniegums uzbur Līra pasauli, rada izrādes atmosfēru, intriģē. Par nopietnu darbu liecina arī atsevišķu aktieru — Jāņa Dreiblata, Jāņa Lagzdiņa, Daces Makovskas,



*E. Vulfa «Meli» Liepājas teātri.
Pauls Zermans — M. Vilsons, Lidiņa — I. Jurjāne*

Anitas Kvālas, Jura Bartkeviča — sniegums, kuri režisora dotajā zīmējumā atsevišķu ainu ietvaros darbojas psiholoģiski precīzi, iezīmēdami konkrētu savstarpējo attiecību tīklu. Viņu tēlojumam piemīt lietišķums, konkrētība, pat racionālisms, kas kopumā veido zināmu garīgu spriegumu. Un tajos brīžos izrādē kļūst dzīva un interesanta. Turpretī nolasīt režisora ieceri visā skatuves darbības laikā ir visai pagrūti, tā izplūst. Jo, manuprāt, pietrūkst stingras idejiskas vienības, kas atsevišķus posmus, atsevišķas ainas, atsevišķas detaļas apvienotu vienā veselumā — pilnskanīgā izrādē. Acīmredzot liela daļa vainas jāuzņemam arī Voldemāram Zenbergam, kas Lira tēlam pietuvojas tikai atsevišķos momentos. Šķiet, režisors un aktieris nav varējuši atrast kopīgu valodu uzveduma veidošanas procesā un pagājuši viens otram garām.

Par notikumiem Černobiļas AES stāsta V. Gubareva luga «Sarkofāgs», kuras pamatpazīme ir publicistisks asums, aktualitāte un neviennozīmīgums. Traģiskos notikumus autors mēģina skatīt kontekstā ar savu laiku, meklēt un analizēt katastrofas cēloņsakarības. Dara to patiesi un godīgi. Var jau teikt, ka mēs par nelaimi



*J. Jurkāna «Kraukļi» Liepājas teātrī.
Bruno — H. Strahovs*

Cernobiljā zinām daudz vairāk no preses, radio, TV, nekā ir parādīts lugā, bet nedrīkst aizmirst, ka luga tapusi tūlīt pēc traģiskajiem notikumiem, tā teikt, uz karstām pēdām, tāpēc samanāms arī tēlu sistēmas primitīvisms. Liepājas teātra kolektīva un režisora N. Klētnieka nostāja ir skaidra un konsekventa — tā nevar un nedrīkst turpināties! Ir jāpārkārtojas. Un vispirms mums pašiem. Domāšanā un darbos.

Liepājas teātrī ir dzīva izsena tradīcija — veidot iestudējumus bērniem. «Neziniša un viņa draugu piedzīvojumi» ir gaiša, artistiska, saulaina izrāde, kas sagādā prieku dažāda vecuma skatītājiem. Patiesi aizrautīgi darbojas Ērika Vilsona Nezinitis. Viņā ir atvērta labsirdība, un pat negantībām cauri spīd bērnišķīgs mīlums. Arī viss pārējais aktieru ansamblis darbojas ar patiesu ieinteresētību un atdevi. Veiksmīga ir A. Kļaviņa dekorācija un kostīmi.

1986. gada rudenī Liepājas teātra aktieru ansamblī papildināja pieci jauni aktieri, tā saucamā Liepājas kursa LVK absolventi: Inese Jurjāne, Daina Grīnberga, Leons Leščinskis, Māris Pūris un Andris Brečs. Un jau pirmajā darba sezonā saņēma

atbildīgus uzdevumus. Inese Jurjāne sevi pieteica Melānijas lomā «Vējiem līdzi». Pirmajās izrādēs jaunā aktrise uz skatuves vēl jutās stipri nedroša, saistīta, bet izrāžu gaitā tēls iegūst arvien lielāku nobeigtību. Ineses Jurjānes Melānija ir vēsa, atturīga, bet stipra savā lēnīgumā, apveltīta ar lielu iekšēju spēku. Daina Grīnberga reprezentējās divās lomās — Kordēlijā «Karalī Līrā» un Zilacītē «Nezinīša un viņa draugu piedzīvojumos». Atšķirīgi tēli un atšķirīgs mākslinieciskais rezultāts. Kordēlijai jaunā aktrise nav spējusi atrast īsto pieeju, paliek bāla un neizteiksmīga, pat bez cilvēciskas reaģēšanas izpausmēm. Toties Zilacīte darbojas aizrautīgi, ar tiešu, bērnišķīgu naivumu, cilvēcisku mīlumu un siltumu. Tik diametrāli pretējs rezultāts viena un tā paša režisora darbā!

Arī Leons Leščinskis pagājušajā sezonā sevi parādīja divās lomās, atveidojams Konstantīnu Trepļevu «Kaijā» un Džefriju «Medus garšā». Trepļevā manāms zināms biklums, aizturētas emocijas, brīžam šķiet, ka O. Kroders Trepļeva tēla risinājumu vairāk piemērojis aktierim. Savukārt Džefrija lomā Leons Leščinskis galvenokārt aprobežojas ar paštēlu, atklādams skatītājiem savu cilvēcisko pievilcību un inteliģenci.

Māris Pūris un Andris Brečs darbojušies «Sarkofāgā» un «Nezinītī». Par viņiem vēl grūti kaut ko teikt. Un vispār — visu šo jauniešu tālākās skatuves gaitas grūti prognozējamās. Visu izšķirs pašu darbs un režisoru ieinteresētība viņu spēju attīstībā.

Liepājas teātrim aizvadītā sezona ir bijusi debiju sezona. Režijā debitēja bijušais Drāmas teātra aktieris Juris Rijnieks, iestudēdams Jēkaba Janševska «Dzimteni» un Seilas Dileņijas «Medus garšu». Veidodams «Dzimteni», J. Rijnieks ir atmetis V. Sauleskalna dramatizējumu un radījis jaunu, kas ir mēģinājums paskatīties uz plašo laikmeta panorāmu jaunā rakursā. Izrādē izmantoti folkloras elementi, tautas tradīciju rituāli. Tajā pašā laikā joprojām saglabājušās ainas, kas tikai ilustrē romāna sižetu un sakņojas pavisam citā teātra estētikā — sadzīvīskumā. Izrādē it kā salūst gabalos. Režisoram vēl trūkst prasmes fantāzijā radīto realizēt skatuves telpā.

Eklektikas pieskaņa jaušama arī «Medus garšā». J. Rijnieks daļēji radījis uzveduma vizuālo tēlu, bet redzama neprofesionalitāte darbā ar aktieriem. Katrs tēls darbojas par sevi un nav pakļauts kopdomas atklāsmei.

Pirms gadiem četriem pieciem katru jaunu sezonu gaidījām ar cerībām, ka Liepājas teātra darbā būs noticis krass pārvērsiens un sāksies kāpiens kalnā. Tagad ir skaidrs, ka teātrī rit normāls ikdienas darbs gan ar zaudējumiem, gan ar ieguvumiem.

Guna Zeltiņa

PAR IZDEDEJUSĀ
TAUTSKOLOTĀJĀ
LIKTENI DOMĀJOT



Nekad vēl Valmieras teātra «nabaga radnieka» statuss nebija dūries acīs tik sāpīgi kā 1987. gadā. Gadā, kad tika nojaukta vecā teātra ēka un rudenī kolektīvs uzsāka sezonu bez stacionāras skatuves. It kā bija zināms, ka šā teātra skatuve un skatītāju zāle jau ilgu gadu atrodas avārijas stāvoklī, ka ar ugunsdrošības dienesta lēmumu ēkas ekspluatācija aizliegta kopš 1986. gada oktobra. It kā jau bija zināms, ka teātris turpina darbu tādos tehniskos apstākļos, kas ir vairāk nekā kritiski. Bet tikai tad, kad 1987. gada jūnijā tika nospēlētas pēdējās atvadu izrādes vecajā teātrī, kad tas tika slēgts un pēc tam arī nojaukts, iestājās lielā «kolektīvā atskārsme». Kā tad tā — paliek bez pajumtes viens no mūsu vecākajiem profesionālajiem teātriem? Kolhoza «Vaidava» kultūras nama skatuve, kas atvēlēja Valmieras teātra izrādēm, taču jāuzskata tikai par pagaidu risinājumu, ne atrisinājumu. Un, lai gan trupas rīcībā ir pirms vairāk nekā gadu desmita jaunuzceltais administratīvais un saimnieciskais korpuss ar tehniskajiem cehiem, mēģinājumu zālēm, aktieru ģērbtuvēm, teātris ir spiests strādāt nepārtrauktos izbraukuma apstākļos.

Beidzot katram ir redzama šī ačgārnība, un, zinot mūsu celtniecības tempus, katrs var zīlēt, pēc cik gadiem Valmieras ansamblis varēs atsākt darbu savā teātra ēkā. Pēc pieciem, desmit vai varbūt pēc piecpadsmit gadiem (ja atceramies bēdīgi slaveno jaunā Dailes teātra projekta praktisko iedzīvināšanas «lietu»...).

Un nu atskan teātra dzīves vadītāju liekulīga taisnošanās, ka Valmierā jau sen būtu uzcelts jauns teātris, ja vien... Un nu no pēdējā Teātra biedrības kongresa tribīnes Valmieras teātra celtniecībai ar dāsnu roku tiek atvēlēti tūkstoši un pat miljoni. Tikai jājautā: kur šie labvēļi bija agrāk, kad vara un nauda patiesi atradās viņu rokās? Tad, kad teātris (un ne tikai Valmieras teātris vien) raidīja savus SOS signālus Kultūras ministrijai, Teātra biedrībai, presē, radio, televīzijā? Teātra darbinieku savienības dibināšanas kongress 1987. gada decembrī rezumēja, ka republikas kultūras dzīves vadītāju tuvredzība, vienaldzība un neieinteresētība novedusi teātru saimniecību līdz katastrofālam stāvoklim. Avārijas situācija ir ne tikai Valmieras, bet arī Leļļu, Operas, Krievu drāmas, Operetes teātros. Jā, arī teātru dzīvē šis ir bijis liels zaudējumu apjēgsmes gads, kad teātri draudzīgi sarokojušies ar V. Lāča Valsts bibliotēkas pelējumam un iznīcībai nolemtajām grāmatām un J. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja samirkušajiem fondiem Rīgas pili. Kā liecina teātru saimniecības inventarizācijas fakti, pagājušo gadu kultūrpolitika nav bijusi vērsta uz mākslinieku radošās attīstības veicināšanu.

Mūsu gadsimta sākuma literatūra un prese atstājusi liecības par latviešu tautskolotāja bieži vien skumjo, neapskauzamo likteni, kad izdēdējušais skolmeistars ar ikdienas rūpju sagrauzto dzīvesdraudzeni un trūcīgi gērbto bērnu pulciņu nereti kļida no novada uz novadu, nevarēdams un arī negribēdams izdabāt vietējai varai — pagasta valdei, muižai, mācītājam. Vai perifērijas aktiera ikdiena neatgādina šāda izdēdējuša skolmeistara likteni — nodzīta, stresos izmocīta garīgā darba darītāja likteni? Tā vien tiktos visus tos priekšniekus un akadēmisko teātru aktierus, kuri sūdzas par mazajām algām, dzīvokļu neērtībām, kritikas «eksekūcijām» u. tml., sasēdināt neapkurināmos autobusos un pāris mēnešu pavadāt viesizrādēs pa republiku. Varbūt tas ierautu kādu plaisu viņu nemītīgo pretenziju mūrī? Varbūt vismaz dotu vielu pārdomām? Jo patiesi ir jābūt apveltītam ar izdēdējušā skolmeistara entuziasmu un apsēstību, lai fiziski un garīgi pastāvētu smagajos izbraukumu apstākļos. Un vai šādā situācijā radītu mākslu drīkst vērtēt ar to pašu mērauklu, ar kādu Rīgas salīdzinoši komfortablajos apstākļos radīto?

Pavisam pretrunīgus vērtējumus var izraisīt Augusta Deglava romāna «Rīga» dramatizējuma iestudējums. So kultūrvēsturisko un emocionālo «tautiskā laikmeta» panorāmu M. Grēviņa dramatizējumā režisors Pēteris Lūcis bagātīgi izrotājis ar mūziku, dančiem un ziņģēm. No plašās sociālo pretišķību, sadzīves un tikumu ainas atšķelts viens nogrieznis — tas, kas stāsta par jaunā censoņa Krauklišu Pētera ieešanu sabiedrībā, «cerēšanos» un

A. Deglava «Rīga» Valmieras teātri. Maris — R. Devīte, Pēteris Krauklītis — T. Lasmanis, Mikumiete — Ņ. Leimane



precēšanos. Tādējādi retrostilā ietvertajiem skatuviskajiem notikumiem un uzveduma atmosfērai piemīt spilgts atpazīšanas efekts, tāds silts atceres mājīgums, rotaļīgums, kas vedina kopā ar izrādes dalībniekiem vēl un vēlreiz pārļapot pazīstamā romāna lappuses. Asprātību, temperamentu, drastiskumu, kas apvienojas arī ar pašcienas pilnu atturību, mēs pārpārēm atradīsim tādu aktieru kā Ņ. Leimane (Mikumiete), R. Zēbergs (Georgs Rābe-manis), T. Lasmanis un N. Ērglis (Krauklīšu Pēteris), R. Devīte (Maris), R. Vitiņa un I. Pabērza (Ortrūde), A. Baumanē (Matilde), A. Brodele (Līshena) un citu aktieru skatuviskajā esībā. Varbūt ir naivi vēl taujāt pēc kaut kāda sociālās analīzes akcentējuma? Īpaši uzvedumā, kur mūsu teātra lielais stāstnieks



*«Jautro paradoksu vakars»
Valmieras teātri. F. Sēborga
«Lielais detektīvs». Blūma
kundze — N. Leimane, Ham-
mers — A. Vilims, Mag-
nuss — M. Auziņš*

P. Lūcis ir atkal savā elementā un ar viņam piemītošo cildeno, episko rāmumu, kas mijas ar īsti tautisku asprātību un neizsīkstošu, atbrūņojošu vitalitāti, aplicina vecās labās patiesības — tautas kopības izjūtu, darbīga rakstura mērķtiecību u. tml. —, bez kurām arī teātris nevar pastāvēt.

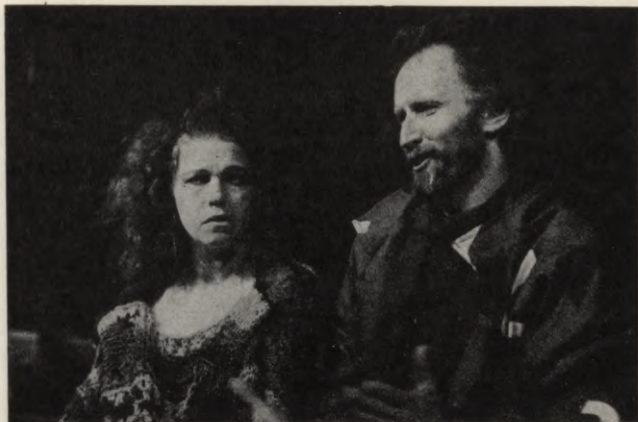
Bet tieši šajā A. Deglava romānā sevi piesaka vēsturisko apstākļu noteiktās, asās sabiedriskās pretrunas — nacionālās pašapziņas mošanās un pielāgošanās, sociālie kompromisi, savas tautības noliegšana, latviešu mantiskā noslāņošana un tautas spēka, vienotības novājināšanās ar nemītīgajiem ķīviņiem un kompromisiem. Tie ir procesi, kuru ārdošās sekas mēs redzam arī mūsdienā neviendabīgajā sabiedriskajā struktūrā. Varbūt teātris domā par romāna «Rīga» turpmāko daļu inscenējumu sociāli noteiktāk ievirzītā dramatizējumā? Katrā ziņā, atceroties tādos Pētera Lūča darbus kā viņa Indrānu tēvu M. Ķimeles iestudētajos R. Blaumaņa «Indrānos» vai uzvedumu J. Krūsvalla «Mākoņu krāsas»,

domāju, ka gan viņam, gan teātra kolektīvam būtu pa spēkam atklāt tautas likteņa, kolektīvās un individuālās psiholoģijas evolūciju visā tās pakāpenībā, dramatismā un sarežģītībā — burtiski pa gadu desmitiem, pa svarīgākajiem vēstures attīstības posmiem. Taču tas ir līdz galam neapzināts un nepadarīts darbs visā mūsdienu latviešu teātrī, kur kā atšķirīgi mēģinājumi savulaik iezīmējās «Laikmeta griežos», «Mērnieku laiki», «Uguns un nakts» un A. Brigaderes darbu fragmenti, kā arī P. Pētersona «Tikai muzikants» Drāmas teātrī, «Tiesa» un «Indulis un Ārija» Dailes teātrī, «Pilna Māras istabiņa» un «Centrifūga» Jaunatnes teātrī, «Spēlēju, dancoju», «Mila stiprāka par nāvi», «Indrāni» un «Pūt, vējini!» Valmierā, «Zītaru dzimta», «Dzimtene» un «Zaļā zeme» Liepājā.

P. Lūča veidotā izrāde sabalsojas ar dzejnieka E. Ādamsona tēzi, ka latviskajā raksturā ir daudz vairāk dzīvesprieka, asprātības, atjautības un hedonisma, nekā parasti pieņemts domāt. Un pašam režisoram raksturīgais dzīvīgums, cilvēciskā labestība un atvērtība, kas strāvo izrādē, ir jau vērtība pati par sevi. Bet varbūt izrāde uztverama kā smeldzīga nostalģija krāšņā retroietvarā par laiku, kad mūsu nācija bija vēl tik jauna, entuziasmēta, cerību pilna, darboties griboša? Par laiku, kad tik daudz kas vēl bija atkarīgs no paša cilvēka un kad tikai vājākie un savtīgākie padevās apstākļiem, samierinājās, pielāgojās? Un varbūt tā uztverama kā dzīvesgudrā režisora vēlējums sapurināties, mēģināt atgūt zaudēto kopusentuziasmu?

Minēto E. Ādamsona tēzi uz cittautu literārā materiāla — Edgara Po un Fina Sēborga darbu skatuvisko variantu — pamata netieši tiecas pierādīt, manuprāt, arī tāds uzvedums kā «Jautro paradoksu vakars», kas tapis režisora Andra Vidiņa un aktieru pašiniciatīvas rezultātā. Tādiem aktieriem kā, piemēram, N. Leimanei un T. Lasmanim «Lielajā detektīvā» tas arī izdodas. Taču kopumā, skatoties izrādē, neatstāj mulsa neveiklības izjūta. Pēdējā laikā aizvien biežāk nākas dzirdēt par visdažādākajos mūsu zemes teātros pašu aktieru spēkiem sagatavotām izrādēm, kas gūst zināmus, dažkārt pat labus komerciālus panākumus, bet izsauc sašutumu profesionāļos. Šķiet, «Jautro paradoksu vakara» parādīšanās arī liecina par kādām bīstamām disproporcijām aktieru nodarbinātības grafikā, režisoru un aktieru darba attiecībās, par drudžainiem un izmisīgiem aktieru pašrealizācijas pūliņiem, kam bez augstvērtīgas režijas tomēr nav lemts kvalitatīvi īstenoties.

Turpretī Māras Ķīmeles iestudēto angļu dramaturga Elana Eikborna komēdijas «Kopdzīvošana jeb Normena uzvaras» uzvedumu gribētos nosaukt par režijas smalkdarbu. Ne tikai tādēļ, ka perfekti noskaņotajā ansamblī vairākus aktierus, kā, piemēram,



*E. Eikborna «Kopdzīvošana jeb Normena uzvaras»
Valmieras teātri. Ennija — I. Ramute, Normens — A. Māsēns*

L. Dēvicu, I. Ramuti, A. Māsēnu un H. Šēnknehtu, ieraugām pavisam negaidītā, jaunā rakursā. Un ne tikai tādēļ, ka ar smalki izstrādāto, asprātīgo, paradoksālo un reizē dramatiski smeldzīgo, cieši, cieši sapīto attiecību režģi starp uzveduma varoņiem, kur katrs ir atkarīgs un tieši vai netieši saistīts ar otru, man šis iestudējums atgādina tādu filmu kā L. H. Bunjuela «Buržuāzijas diskrētais šarms» un O. Joseliani «Mēness favorīti» stilistiku. Bet galvenokārt tādēļ, ka uzvedums, tieši nevēršdamies pie sava laika sociālās konkrētības, tomēr runā par šā laika galveno, vitāli svarīgo problēmu — par cilvēka maksimālas realizācijas spējam un iespējam. Par cilvēka spēju vai nespēju izvēlēties īsto vērtību balansu ģimenē un sabiedrībā, pārvarēt egoisma, neiecietības un atsvēšinātības maģisko loku, kas aizvien ciešāk savelkas ap indivīdu. Par spēju vai nespēju paglābties no ikdienas, sadzīves drupinošās ietekmes, saglabāt un izkopt sevī garīgo virsslāni, uztveres svaiguma, improvizācijas, cilvēciskas atraisīšanās mākslu, bez kā dzīve pārvērstos vienmuļā, nogurdinošā eksistēšanā un mēs paši kļūtu par paklausīgiem sociāliem robotiem. Uzvedumā šo domu spilgti translē A. Māsēna Normena skatuviski pievilcīgā personība ar tās prasmī katrā no varoņiem atmodināt nomāktās, slepenās

ilgas, laimes un ideāla alkas vai — pavisam vienkārši — komunikabilitāti. Arī H. Šenknehta veidotā tēla šķietami naivā, bērnišķīgā aizraušanās ar pašizgudroto spēli uztverama kā savdabīgs artistisma potenci apliecinājums.

Iestudējuma māksliniecisko veselumu režisorei izdevies radīt, apvienojot noskaņotas žanra spēles smalkumu ar aktieru skatuviskās eksistences organiku. Apvienojot ansambļa savstarpējās profesionālās sapratnes un iejūtības, daiļrunīgu klusuma zonu un negaidītu, arī komisku pašatklāsmju efektu ar neviltota psiholoģisma tiro skanējumu. Kāds sievišķīgs šarms pēkšņi paveras L. Kalējas Sārā, cik aizkustinoša savā maigajā manierībā ir L. Dēvicas Ruta, cik patiesi izmisusi I. Ramutes Ennija finālā, kad viss it kā atgriežas sākotnējā izejas punktā! Te, neraugoties uz atšķirīgo, komēdijisko ietonējumu, es jūtu sasauci ar M. Ķimelles agrāko — A. Čehova «Tēvoča Vaņas» iestudējumu, proti: kad trūkst konkrētu pozitīvu sociālu ideju, kam varētu sekot, jo, tikko radušās, tās tūlīt jau kompromitē un izsmej sevi, tad cilvēks cilvēkam līdzās var būt vienīgā, augstākā ideja, glābiņš un cerība. Turklāt reālā dzīve norūda arī cilvēka nepieciešamību atrast spēku pašam sevī, spēku saglabāt savu īpatnību (jo arī šajā iestudējumā gandrīz visi ir īpatņi, «divaiņi», kā izsakās A. Čehova Astrovs) un pārvērst to par komunikācijas līdzekli, izveidojot patvērumu, iekšējās harmonijas avotu pašam sevī.

Garīgi koncentrēta, pašattīstības dinamikā elpojoša indivīda mikropasaule, kurā līdz minimumam reducētas attiecības ar «lielo pasauli», sava laika socialitāti, ārējās vides ietekmi un kairinājumiem, — šādu pasaules modeli atklāj aktrise I. Ieviņa un režisors V. Jansons Zana Kokto monodrāmas «Cilvēka balss» uzvedumā, kas tiek spēlēts E. Smilģa Teātra muzejā. Patiesībā tā ir noslēgta pasaule diviem, jo I. Ieviņas pārdzīvojuma neparastā intensitāte it kā materializē viņas telefona sarunu neredzamo partneri. Tas ir bezgalības fragments, ko piesātina aizejošās mīlestības dramatisms, tuvojošās vientulības šausmas un vēlēšanās aizmirsties.

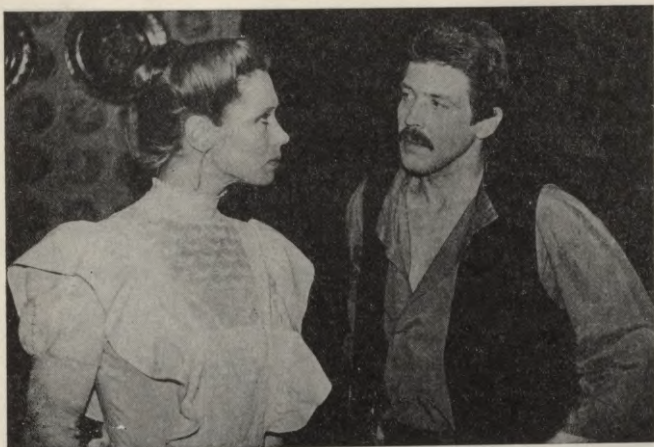
Spēles laukums — gandrīz tukša, no sadzīves reālijām attīrīta telpa. Pāris apgāztu krēslu, pāris priekšmetu — kā zīmes, kā iepriekšējās dzīves sāpīgi liecinieki. Trauks, no kura «izlīst» sarkans lakatiņš kā asins, kas tūlīt asociējas ar Z. Kokto poētisko eseju «Dzejnieka asinis». Uz grīdas, kur it kā vēl vāri pulsē, krustojas dzīvības līnijas un tumšzils mīlestības ceļš, — nekustīgs aktrises augums. Tas lēni mostas no nebūšanas, varones psihe nesteidzīgi, kā taustīdamās meklē kontaktu ar materiālo pasauli — caur skaņu, priekšmetu, gaismu, caur klaviermūzikas dramatisko vibrējumu. Nekādas sadzīviskas čabināšanās ap telefonu, nekādas

rotēšanas banālā mīlas trijstūrī; sižets uztrīts līdz asa pētījuma smailei par modernā cilvēka jūtu dabu, saglabājot arhetipisko, mītisko saikni, kas ved pāri kādam noteiktam laikam un sabiedrībai.

I. Ieviņas garī stieptais, izmisīgais «hallo!» skan kā sauciens bezgalībā. Aktrise — gandrīz visu laiku iekšēji saspringta, trauksmīga pārejas no klusuma uz kliegzienu, no cerības uz bezcerību, no atteikšanās apskaidrības uz sāpēm, no atturības uz apzinātu eksaltāciju, kad kustību ritms pasvītro un organizē emociju, — savilņo ar dramatiskā temperamentā smalki izstrādātajiem kāpinājumiem, ekspresīvo pašatkailinājumu un pilnīgo atdevi pārdzīvojumam. Tas sauc atmiņā gan I. Ieviņas tēloto Mēdeju savlaik M. Ķimeles iestudētajā Z. Anuija «Mēdejā», gan vienu no jaunākajām šā paša tēla interpretācijām L. Razumovskas lugā «Mēdeja», kas slavas, varaskāres un materiālās iekārtošanās laikmetā par vienīgo nezūdošo vērtību pasludina jūtas, pat tad, ja pretrunīgu jūtu pārmērs liek pārkāpt pāri savai un citu dzīvībām. I. Ieviņas varone šajā V. Jansona filozofiski jūtīgajā režijā dzīvo uz būtības un nebūtības smalkās robežas, apliecinādama reti sastopamo nedalītu jūtu dzīves, mīlestības kā dzīvesveida vērtību un — nolemtību. Un apliecinādama savu neiztērēto patiesi lielās dramatiskas, pat traģiskas aktrises potenciālu.

Nopietnākais nacionālais vides un rakstura pētījums Valmieras teātrī pēdējo sezonu laikā, manuprāt, ir Rūdolfa Blaumaņa «Ugunī» uzvedums Māras Ķimeles režijā. Faktors, kas iedarbinājis iestudējuma dinamiskās analīzes un tēlainības struktūru, ir lugas sarakstīšanas laiks — 1905. gada revolūcijas priekšvakars. Laiks, kad jau ir izdzīvotas Krauklišu Pētera tautiskā romantisma ilūzijas, pilnībā apzināts savs «bauru un iezemiešu» stāvoklis un uzkrāti spēki uzdrīkstēšanās, izlaušanās brīdim. Tas ir nācījas garīgās dzimšanas brīdis, kura gaismā negaidītu risinājumu un padziļinājumu guvuši Akmentiņa, Aldera, Edgara u. c. raksturi.

Parasti Alderu skatām un iedomājam kā gaišu, harmonisku «gaismas nesēju», kam piemīt paša autora simpātiskie garīgie vaibsti, taču kā aktīva garīga personība gan viņš, gan Akmentiņš mūs saistījis visai maz salīdzinājumā ar Edgara un Kristīnes raksturu pretrunīgo pievilcību, vitalitāti un krāsainību. Turpretī R. Rudāks un A. Māsēns šajā režisores interpretācijā pārliecina par Akmentiņa un Aldera neparasti intensīvo, saspringto iekšējo dzīvi. Turklāt paša R. Blaumaņa uzskati un personība šķiet ne-tradicionāli transformējušies Akmentiņā, nevis Alderā. Svece, kas izstaro vienmērīgu gaismu (Akmentiņš), un nemierīga, šaudīga liesmiņa — tā talanta drudžainībā un aritmijā Aldera lomā dzīvo A. Māsēns — dažbrīd smieklīgās, tiši divainās ārējās izpausmēs.



*R. Blaumaņa «Ugunī» Valmieras teātri.
Kristine — D. Eversa, Edgars — A. Vilims*

Dīvainis, īpatnis, trauslais inteliģents un dzejnieks, kas sauc atmiņā gan E. Veidenbaumu, gan brāļus Grestes, kuri kā tēlotāji piedalījās paša autora režisētajā «Ugunī» izrādē Valmierā 1905. gadā, gan rakstnieka daudzo literāro krustdēlu un, protams, arī izdēdējušo tautskolotāju (pēc amata) un dzejnieku (pēc sirdsaicinājuma) likteņus.

Akmentiņš — ne tikai vietējās dziedāšanas biedrības priekšnieks, bet visas apkārtnes garīgās dzīves vadītājs un veidotājs, un šo sākotnēji pārsteidzošo traktējumu R. Rudāks pilnam atļaisno. Sis elegantā uzvalkā tērptais, fiziski un garīgi koptais vīrietis jau no pirmā skatuviskās esības mirkļa izstrāvo tādu cilvēciskas pievilcības un inteliģences auru, ka šķiet tuvāks tautskolotāja un dzejnieka, nevis tradicionālā priekšzīmīgā lauku saimnieka tipam. Tādēļ arī kā viena no uzveduma garīgajām kulminācijām izskan dziesmu svētku aina muižas parkā un Akmentiņa saruna ar Baronu; tajā laikam nekad vēl līdz šim nebija jautusies tāda latviešu tautas pašapziņa un pārliecības spēks. Režisore uzvedusi uz skatuves arī kori — apkārtnes gaišākos prātus, mundrus latviešu jaunekļus un jaunavas, kas veido



*R. Blaumaņa «Uguni» Valmieras teātri.
Alders — A. Māsēns, Horsta madāma — I. Ieviņa*

mazu garīgi tuvu domubiedru kopu, centrētu ap Alderu un Akmentiņu. Šajā tautas garīgās kustības atmodā, kas materializējas uz skatuves šā mazā lauku kora veidolā ar ozollapu vainagiem rokās, ir it kā svētsvinīga atcere, kā aizlūgums par tiem, kuri sāka, bet gāja bojā turpmāko ciņu ugunīs. Taču finālā, kad Akmentiņš turpat aiz ceļos noslīgušo mīlētāju stāviem enerģiski diriģē kārtējo «tautiskās atmodas» dziesmu, manuprāt, ienāk kāds mākslīguma moments. Kristīne un Edgars šajā uzvedumā ir garīgi piederīgi Akmentiņa korim, un šīs kopības mehāniskais akcentējums šķiet deklaratīvs.

Edgara un Kristīnes attiecības iestudējumā veidotas ar nopietnu iedziļināšanos vidē un apstākļos, ar loģisku pakāpenību un smalku psiholoģisku niansētību. D. Eversa radījusi apbrīnojami viengabalainu Kristīnes raksturu, kurā ētiska skaidrība un dvēseles harmonija apvienojas ar nervozu, sakāpinātu jūtīgumu. Asi, piesātināti ir viņas dialogi ar A. Vilima Edgaru — strauju, vīrišķīgā spēkā vibrējošu, dziļi jūtošu, bet arī vides svārstībām pakļāvīgu. Kristīnes loma uzticēta arī jaunajai aktrisei I. Aizbaltei,



*R. Blaumaņa «Ugunī» Valmieras teātri.
Barons Mēvenšterns — H. Sēnknehts,
Akmentiņš — R. Rudāks*

kas veikusi ievēribas cienīgu darbu un saista ar pārdzīvojuma tiešumu, impulsivitāti.

Izrāde brīžiem iegūst dialoga — diskusijas formu, kad tiek akcentēta Kristīnes un Edgara morālās izvēles problēma. Šajā dialogā svarīga vieta ir I. Ieviņas un R. Meirānes Horsta madāmai ar viņas praktiskās dzīves gudrību, sirds inteligenci, smalkjūtību un cilvēcisko šarmu. D. Eversa Kristīnē reljefi atklāj Horsta madāmas «skolu» — absolūtā spējā sevi disciplinēt, savaldīt jūtas, izkoptā kārtības mīlestībā utt. —, kas apvienojumā ar pašai aktrisei piemītošo garīgumu un jūtīgumu piešķir tik lielu, īpatnu valdzinājumu Kristīnes tēlam šajā uzvedumā, ka liek domāt par tikumisko vērtību un garīgās pārmantojamības sarežģītajiem ceļiem. D. Eversas varonei izšķirties par Edgaru, mīlēt viņu nozīmē cinīties un izkopt viņā garīgo cilvēku, par kura potencēm pašam A. Vilima varonim vēl ir tikai vāra nojausma. Jo viņa protests pret Baronu un Frišvagaru ir stihisks, tāpat kā ceļš pie Aldera un Akmentiņa kopas — vairāk intuitīvs un droši ejams tikai kopā ar Kristīni.

Arī pārējo tēlu interpretējumā režisore pārsteidz ar negaidītiem akcentējumiem, pavērsieniem, parabolām. Vai tas būtu J. Dauksta velnišķīgais, melistofeliskais Viskrelis, kas ar savu aktīvo skatuvisko izpausmi asi personificē un intensificē degradējošo, postošo intrigu piesātināto muižas «purvu» un iezīmē arī šā tēla draudīgo nākotnes perspektīvu. Vai tas būtu J. Samauska Kļenga (loma, kas kļuvusi leģendāra A. Mierlauka izpildījumā) — raksturs, kura «šķirbā dzīvošanas» filozofija ir precīzs, arhetipisks latviskās mentalitātes pētījums psiholoģiskā un sociālvēsturiskā griezumā. Vai tas būtu H. Sēnknehta ekscentriskais Barons — Edgara, Aldera un Akmentiņa vienaudzis, kurā pārsmalcināto jutekļu gurdenumu nomaina acumirkīga, bērnišķīga sajūsma par Edgara drosmi, augstsirdības uzplūdu — snobistiska nežēlība pret «bauru centieniem», ass sociālās bīstamības ieskicējums. Pat Sutka J. Helda tēlojumā ir ieguvis negaidītu rakstura apjomību, nemaz nerunājot par A. Vidiņa neparasti kolorīto Frišvagaru, kas ļauj nojaust gan tēla pagātni, gan nākotni. Režisorei izdevies visgrūtākais — kopā ar aktieriem radīt raksturus, kuros būtu jūtama attīstība laikā un telpā, attīstība vēsturē.

Īpaši saistoši izrādē man šķiet brīži, kad M. Ķimele lauž psiholoģismu ar negaidītu tonalitātes maiņu — gan ar spēju groteskas ieplūdinājumu, gan ar intuitīvu atskārsmi, priekšnojautu sabiezinājumu, kad it kā attālinās personāžu fiziskā realitāte un priekšplānā izvirzās saspringts garīgums. Tā augstākā nervu sprieguma, smagākās izvēles brīdī Kristīne tinas plīvurā — kā vēlēdamās aiziet nebūtībā, paslēpties, nevarēdama izturēt šo spriedzi uz saprāta un ārpārta traukslās robežas, to ciešanu pārmēru, ko viņai gatavo dzīve visu triju pamatkrāsu (nevainības baltās, mīlestības un asins sarkanās, nāves melnās) intensitātē.

Izrādes materiālo un garīgo realitāti veido arī Viktora Jansona scenogrāfija. Faktūru un materiālu īstums (kapara kafijas trauki Barona virtuvē, koka mēbeļu pamatīgums, tumšzaļo stiklu īstums un samta pārvalku mājīgums) te sadzīvo ar simboliskiem, metaforiskiem akcentiem: triju krāsu tilla aizkaru simbolika, Anrī Matīsa gleznojums, kas Barona pils zālē atgādina par to dzimtmuižnieku paaudzi, kurai bija atvērtas Eiropas augstskolas un muzeji, un uz tā fona — centīgie pašdarbnieki koristi, kuriem šīs kultūras vērtības bija un joprojām ir slēgtas. Jo: lai gan pagājis jau gandrīz gadsimts, izdēdējušā skolmeistara, tautas gara darbinieka liktenī gaužām maz kas mainījies.

Māras Ķimeles iestudējumos materiāla izvēle, konflikta daba un stilistika katrreiz ir pilnīgi atšķirīga un saista ar variatīvo daudzveidību, ar centieniem katrreiz apgūt jaunu estētiku — amplitūdā no Kalderona līdz Čehovam, no Tagores līdz Rozovam

un no Eikborna līdz Blaumanim. Turpretī režisors Valentīns Maculēvičs katrā uzvedumā neatkarīgi no literārās vielas un žanra atšķirībām saglabā sev raksturīgo politisko aktivitāti, tendenci runāt par plašām vēsturiskām kolizijām, bieži vien ņemot palīgā publicistikas līdzekļus, meklēt konflikta sākotni ne tikai pašā cilvēkā vai starp atsevišķiem individiem, bet arī cilvēka un laika attiecībās. Tādējādi līdzās Jaunatnes teātra režisora Ādolfā Sapiro politisko izrāžu triptiham Valmieras teātrī ir radušās divas no sociāli visasākajām izrādēm latviešu teātrī pēdējos gados — M. Satrova «Sirdsapziņas diktatūra» un Dž. Masterofa, Dž. Kendera un F. Eba «Kabarē». Domājot par to, kā ir attīstījusies, bagātinājusies un daudzveidojusies V. Maculēviča režijas valoda un cik nozīmīgu vietu viņš ir iekarojis republikas teātra dzīvē ar savu konsekvēnto, drosmīgo, neizsīkstoši kaismīgo pilsonisko nostāju, jāatceras viņa pirmās režijas Valmieras teātrī, tādas kā «Harolds un Moda» vai «Līdz trešajiem gaiļiem». To atstātais iespaids man personiski asociējas ar kādu savdabīgu situāciju rakstnieka Augusta Strindberga mājās. Rakstnieka iecienītākajā atpūtas stūrītī atradusies palma, izrotāta ar elektriskajām spuldzītēm, un, kad Strindbergu apciemojusi māsa un spēlējusi uz klavierēm Bēthovenu, viņš mīlējis sēdēt zem palmas un ieslēgt un izslēgt elektriskās spuldzītes, lai gūtu divkāršu baudījumu. Šī divkāršā uztvere — «mūzikas» (tas ir, lugas teksta un no tā izdalīto satura slāņu) un «spuldziņu» (uzvedumā izmantoto formas paņēmieni valdonīgais efekts) —, manuprāt, raksturīga daudziem V. Maculēviča iestudējumiem un veido viņa režisora rok raksta savdabību. Un tieši pēdējā laikā lugas dažādo slāņu «mūzika» režisora darbos ieskanas aizvien spēcīgāk, bet spilgti «spuldziņu» mirgojums kļūst aizvien izlīdzinātāks, surdinātāks, smalkāk graduēts. Režisoram un viņa iestudējumos nodarbinātajiem aktieriem izdodas aizvien pārliecinošāk apvienot publicistisko tonusu ar raksturu dzīvo ticamību, ar patiesu kaisli savas pilsoniskās pozīcijas aizstāvēšanā. Turklāt jāuzsver, ka V. Maculēvičs cīņu pret noklusēšanu, sociālajām nelikumībām, birokrātiju un cīņu par atklātumu, patiesu demokrātiju un «skābekļa pievadišanu» mūsu sabiedriskajai domāšanai bija padarījis par sava darba galveno principu jau sen pirms tam, kad tā tika pasludināta oficiāli.

Apzināties un analizēt, kāpēc un kādos apstākļos varēja notikt sociālisma ideju devalvācija, tiecas arī V. Maculēviča iestudētā M. Satrova «Sirdsapziņas diktatūra». Bez režisora personiskās un pilsoniskās ieinteresētības šī luga un savdabīgā, vēsturiskā «Leņina tiesa» uz latviešu skatuves nebūtu parādījusies; un jau tas ir daudz, ka mūsu skatītāji var iepazīties ar viņus interesējošo



M. Šatrova «Sirdsapziņas
diktatūra» Valmieras teātri.
Generālis Karbiševs —
J. Samauskis

sabiedrisko un politisko jautājumu risinājumu tādos globālos mērogos, kādi latviešu teātri parasti nav sastopami. Domas ziņā izrāde ir blīva un nospriegota. Svaigi, asprātīgi būvētas tēlainības «kadri», piemēram, trīs meiteņu plastiskais koptēls, kas atjautīgās metamorfozēs atspoguļo sava laika kolektīvās psiholoģijas, ideoloģijas un kultūras «zīmes», mijas ar spilgtiem publicistiskiem triepieniem — kā J. Zariņa atveidotā redaktora «aizkadra» balss, kas ir izkropļota, izmalta masu komunikācijas līdzekļu nivelējošajā «gaļasmašīnā». Iedarbīgi ir aktieru J. Samauska, J. Dauksta, R. Rudāka, A. Jozēna, I. Ieviņas un citu radītie tēli, no aktieru ansambļa strāvo aktīva domas enerģija. Režisoram ar savu sabiedrisko temperamentu izdevies aizraut līdzī visu ansambli un radīt vērienīgu politisku iestudējumu, kas iedarbīgos tēlos atdzīvina nesenās (un senākās) pagātnes kļūdas, galējības, domā-

šanas stereotipus, visos laikos dzīvīgo politisko avantūristu cinismu un demagoģiju, kura laidusi neparasti spēcīgas saknes arī šodienā, kā arī talantīgu vienpatņu spītīgo cīņu par patiesību. Lai gan «Sirdsapziņas diktatūras» uzvedumam raksturīga formas neizlīdzinātība, pārlieka sastrēdzinātība atsevišķos apsūdzības un aizstāvības grupu idejisko cīņu momentos, kas atgādina krāsaino «spuldzišu» efektu un apgrūtina domas uztveri, taču te jau ieskaņas kaut kas no jūtīgas, sāpīgas un asas laikmeta «mūzikas».

Uzveduma fināls, kad redakcijas zālē pie sienas izslienas visā augumā uzgleznota Staļina portrets, ir satriecoši iedarbīgs. Tas signalizē par jaunas sociālās bīstamības, par fiktīvas pārkārtošanas draudiem. Un personības kulta laikā represēto un bojāgājušo latviešu kultūras darbinieku pieminējums izrādes nobeigumā saucas ar Teātra muzejā sarikoto izstādi «Likteņu liecinieki» un to kļūdu un zaudējumu apjēgsmes procesu, kas pašlaik noris visā mūsu kultūrā, arī teātrī.

Mūzikls «Kabarē» mērķtiecīgi iekļaujas režisora V. Maculēviča koptajā politiskā teātra modelī. «Atvadu izrādē» drudžainā laikmeta metamorfozes atspoguļojās cirka estētikā, raupjās un izsmalcinātās klaunu spēlēs; «Sirdsapziņas diktatūrā» — asprātīgās plastiskās etidēs un asās, grafiskās domu sadursmēs; «Kabarē» uzveduma ansamblim bija jāapgūst atkal jauna — politiskā kabarē, politiskās rēvijas forma. Visai grūts un neierasts žanrs aktieri, kuri ikdienā netiek trenēti dejā, domas plastiskā izteiksmē, ekscentriskā kustībā, asā ritma izjūtā. Tomēr forma ar kustību konsultanta M. Koristina palīdzību ir pievārēta, vairumā dejisko «numuru» padarīta organiska. Tikai kostīmu mākslinieces K. Pasternakas idejas realizējot (izņemot pirmo efektīgo Sallijas uznākšanu un vēl pāris rēvijas numuru), kā ietērpū, tā estētiskā ziņā viss sakomponēts tik neizdevīgi, ka gan aktrises, gan skatītāji jūtas neērti. Aktrises rēvijas meiteņu lomās neveiklību cenšas pārvarēt (lai gan atkailināts ir tieši tas, ko, manuprāt, vajadzēja slēpt, un — otrādi), bet to nevar teikt par skatītājiem, jo tikai retais no viņiem aizdomājas līdz idejai par kabarē kā cilvēka dabiskās pievilcības kropļotāju, skaistuma vulgarizētāju un deformētāju, jo arī tā nav pausta ar pietiekamu konsekvenci.

Kas askētisko domātāju V. Maculēviču un teātri piesaistījis šajā materiālā? Vai Vācijas pagrimuma laikmeta (darbība notiek Berlīnē 1930. gadā) analīzes iespējas? Varbūt dekadences drūmā, izkāpinātā jutekliskā maģija, hipertrofētā emocionalitāte, kas vēlāk attīstās salkanībā un banalitātē, kļūdama par nelaimi ne tikai vācu kultūrā vien? Vai iespējas vispārināt šo krīzes laiku, saistot ar analogiem procesiem citā ideoloģijā, kultūrā, mākslā? Vai varbūt «Kabarē» ambivalentā daba, nedaudz noslēpumainā, izaicinošā



*Dž. Masteroja, Dž. Kendera F. Eba «Kabarē»
Valmieras teātrī.
Sallija — I. Ramute, Klifords — A. Jozēns*

liriski atmaskojošo un apliecinoši noliedzošo intonāciju divdabība? Novērtējot to agresīvā jutekliskuma lādiņu, kas burtiski triecas skatītāju zālē līdz ar pirmajām puskaילו rēvijas gerlu darbībām, šķiet, ka šoreiz V. Maculēviču nodarbinājis jautājums par masu kultūras iedarbību un saknēm, par masveida domāšanas klišeju rašanās sociālajiem un psiholoģiskajiem aspektiem. Par tiem imanentajiem dzīvības spēkiem, kas trako dzīves karnevālā, ir vienlīdz aizraujoši un vienlīdz bīstami, postoši. Par idejām un cilvēkiem, kuri manipulē ar šo spēku, novadīdami pūļa sasprindzinājumu uz paklausības ideoloģiju, kultūras minimālismu, izpriecu industriju, zemāko instinktu atraisīšanu, erotiku, seksu. Par laiku, kad, stimulējot iedzīvošanās, panākumu gūšanas un varaskāres instinktus, viss tiek pirktis un pārdots. Prostitūējas jūtas un idejas, prostitūējas visa dzīve. Un tādējādi kabarē pāraug dzīves metaforā, balagāns pārtop irstošā laika metaforā.

Arēji šim dzīves kabarē tēlam, ko ieraugām uz Valmieras teātra skatuves, netrūkst pievilcības un divdomīga, nekautra šarma. Scenogrāfs P. Rozenbergs to ietvēris ekspresionistiski lauztās milzīgu, izgaismotu burtu rindās, ar kāpņu un podestu palīdzību ra-



*Dž. Masteroļa, Dž. Kendera, F. Eba «Kabarē»
Valmieras teātrī.*

Sulca kungs — J. Zariņš, Šneidera jaunkundze — S. Putniņa

dijis spēles laukumus vairākos skatuves līmeņos, ar minimālām pārbidēm dodot iespēju pārcelties no pikantā Berlīnes naktskluba uz Šneidera jaunkundzes pansiju un atkal atpakaļ. Visos skatuves segmentos, visos «Kit Ket Kluba» stūrīšos kūšā intensīva nakts dzīve, mākslīga, uzbudināta jautrība, kuras uzturēšana prasa aizvien jaunus upurus. To atklāj jau pirmā topošās kabarē zvaigznes Sallijas Boulsas (I. Ramute) dziesma, tās naivā un reizē rafinētā koķetērija un patiesi asprātīgais dejiskais akompanements: rēvijas meitenes ar zilām lentēm bizēs un «skolnieču» svārciņiem, kairinoši cilādamas kājas, lūdž publiku neatklāt mātei kabarē pikantos noslēpumus. Šķiet, I. Ramutes Sallija ir sapratusi, ka šajā vidē bērnišķīgs svaigums un naivitāte ir ejošākā tirgus prece, tālab cenšas kultivēt sievietes-bērna, tikko samaitāta un grēkā krituša eņģeļa tēlu (asociācijas ar Marlēni Dītrihi filmā «Zilais eņģelis»).

Sis tēls, kurā primitīvu jutekliskumu un vulgaritāti pagaidām vēl līdzsvaro valdonīgs dzīvības spēks, piesaista arī jauno amerikāņu rakstnieku Klifordu Bredšovu (A. Jozēns), kas šajā kabarē pasaulē ienāk kā svešinieks. Un kā svešinieks arī no tās aiziet,

instinktīvi sargādams savu iekšējo tīrību un garīgo brīvību, bēgdams no valsts, kuras sociālie, kultūras un mākslas institūti arvien vairāk degradējas. Un saprazdams, ka te nākotne diemžēl pieder mākslas «amorālajai dvēselei», tādiem viduvējiem talantiem kā Sallija, kas ir pietiekami dzīvīgi, samaitāti un baudkāri, lai gūtu panākumus; kā arī to, ka šķietami nevainīgais «Kit Ket Klubs» ir tā šūniņa, no kuras attīstās vēlākā nacisma ideoloģija un mākslas «sapņu fabrika».

Bet izrādes formu veidojošajā struktūrā, kur blakus montētas ainiņas no naktskluba dzīves un īsta, neviltota psiholoģiskā drāma, lielāku estētisku un sociālu nozīmību iegūst pēdējā. Tieši S. Putniņas Sneidera jaunkundzes un J. Zariņa Sulca kunga individuālo attiecību drāmā visspilgtāk projicējas attiecīgā laikmeta sociālā drāma un traģēdija. Abu šo aktieru meistarība, sirdsjustība un dziļi personiskais materiāla tvērums piešķir mākslīgajai kabarē gaisotnei dziļuma un siltuma dimensiju. Viņu attiecību trauslais cilvēciskums, humora un smeldzīgas vientulības balanss apsūdz kabarē bezsirdību, cinismu, antihumāno ideju invāziju. Viens no izrādes augstākajiem punktiem, manuprāt, ir J. Zariņa Sulca kunga dziesma, kas, pievienojoties visam ansamblim, sasniedz dramatiskas tautiskās balādes kvintesenci, kad klātesošie pamazām aptver neārieša likteņa draudīgumu nākotnē un kad šī atskārsme precīzi atspoguļojas mizanscēnas kompozīcijā un plastikā. Izrādes nevienmērīgajā līmenī S. Putniņas un J. Zariņa aktierdarbi ir ar īsti dramatisku, pat traģisku atvēzienu.

Nežēlīgā dzīves kabarē salauztas un salauzītas dzīves, piemietas un sabradātas jūtas, sociāls un ētisks tukšums, ko mēģina aizklāt ar apšaubāmas vienotības idejām un «jaunā dzīves spēka» filozofiju, — tāda ir iestudējuma brīdinošā bilance. Rādot šo liksmojošā cinisma citadeli, šīs neķītrās dzīves dzīres, režisors ar asu satīriski grotesku vērtējumu mūs it kā atsvešina no tām. Pat M. Auziņa Ceremonijmeistaram, kurš ir kauls un miesa no šīs dzīves (vispārliciecinotāk aktieris to pierāda drastiskajā, ritmiski un plastiski precīzi izstrādātajā trio ar divām kabarē daļavām), dots asas, satrauktas ātrrunas mirklis, kas atklāj notiekošā pretdabiskumu, ačgārnību, laika baigumu. Uzveduma pirmās daļas beigās dzīves sistie, pazemotie un vientuļie cilvēki vienojas kopīgā dziesmā, rodot tajā aizmiršanos no dzīves netīrības, nedrošības, bailēm, meklējot kolektīvas apskaidrības ilūziju. Otrajā daļā šīs pašas dziesmas skanējums tiek kāpināts, tās starojošais entuziasms mūsu acu priekšā pārtop monumentālā sociālā šļāgerī, nacistu dziesmā, kas spekulē ar tautas vissvētākajiem jēdzieniem. Jauno, draudīgo dzīves spēku, dzīves saimnieku slāni pārstāv nacists (V. Karpača Ernsts Ludvīgs) un «vācu sievietē» (B. Va-

lantes prostitūta); tieši viņi diktēs spēles noteikumus Sallijai un citiem, kuri labprātīgi pakļāvuši sevi garīgai lobotomijai kabārē saldās dzīves vilinājuma dēļ.

Uzveduma fināls un kopīgā virzība liek atcerēties Trešā reiha propagandas šefa Gebelsa bēdīgi slaveno runu 1933. gada 8. maijā, kurā tika izklāstīta fašistiskās mākslas, arī teātra programma: «Vācu māksla tuvākajās desmitgadēs būs varonīga, dzelžaini romantiska, pozitīva, brīva no jebkādas sentimentalitātes; tā ietvers milzīgu patosu, būs vienlīdz iedvesmojoša un prasīga — vai arī tās nebūs nemaz» (Teap, 1983, № 4, c. 131). Vai tagad, kad gandrīz ik dienas uzzinām par jaunu un atkal jaunu literatūras un mākslas darbu esamību, kas gadu desmitiem gulējuši plauktos, apkrauti aizliegumiem, — vai tagad šie vārdi neliek domāt arī par citām savlaik pazīstamām kultūras dzīves vadītāju deklarācijām? Par tendenci svētuma jēdzienu mākslā aizstāt ar lētiem politiskiem lozungiem un mazu, omulīgu kabārē, kur šad tad milīgi izamizējāmies paši par sevi un kur pēc sociālā pieprasījuma tika ražotas domāšanas un kultūras klišejas? Mums ir zināmi to radošo cilvēku vārdi, kuri mēģināja izlauzties no sava laika «dzīves kabārē», tos daļēji nosauc izrādē «Sirdsapziņas diktatūra»; un par šiem jautājumiem, manuprāt, teātris ir tiesīgs runāt vēl un vēl, celdams savu māksliniecisko pašapziņu un izstrādādams noteiktu pilsonisko pozīciju. Uzvedums «Kabārē» man šķiet nozīmīgs ar šo mēģinājumu cauri svešas kultūras un laika slānim izlauzties līdz pilnīgākai patiesībai.

Valmieras teātrī Māras Ķīmeles un Valentīna Maculēviča personā patlaban koncentrējusies spēcīgākā vidējās paaudzes režija. Ja viņi varētu nodarboties tikai ar mākslu — bez rūpēm par uzvedumu materiālo, tehnisko un organizatorisko bāzi! Valmieras teātrī ir daudz interesantu aktieru, kurus pamazām pamana arī mūsu kino, bet kuru radošās potences vēl ne tuvu nav realizējušās. Ja viņus varētu pasargāt nevis no ārpusteātra darba, bet sīkas, nogurdinošas piepelnīšanās! Varbūt jaunā Teātra darbinieku savienība nākotnē spēš pārvērst īstenībā savulaik Maksa Reinhardta deklarēto tēzi, ka «karaļiem un aktieriem nav vajadzīgas arod biedrības»? Jo Valmieras teātrim, kas patlaban atrodas mājā ar sagrautu pavardu, faktiski bez pavarda, patlaban ir visvairāk vajadzīga mūsu aizstāvība. Mūsu daudzu cieņu, arī manējo, tas jau ir iemantojis, jo šis teātris vienmēr bijis godīgs pret sevi un citiem, nekad nav uzdevis vēlamo par esošo, melnu par baltu un ar pašcieņu un klusu, sīkstu spēku nesis to krustu, ko tam labprātīgi uzlikusi teātra kā tautas garīgās dzīves veidotāja, teātra kā misijas apziņa, kura mūsdienās nav nemaz tik bieži sastopama.

Valda Čakare

PAROLE:
EDMUNDS FREIBERGS



Edmunds Freibergs? Un tūdaļ, cita citai uz papēžiem kāpdamas, sāk drūzmēties asociācijas. Pionieru radioavīze, Fredis un Džudīte ar dialogiem par skolas dzīves aktualitātēm, prātīgais Emīls Tišbeins, kas tik ļoti mīl savu māti, konservatorijas Teātra nodaļas studenti, kursadarbi, diplomdarbi, kādreizējie TV humora vakari, izrādes «Olivers», «Angļu valodas stunda», «Ar būdu uz baznīcu» ... Stop! Lai kaut cik sakārtotu šo haosu, nebūs lieka neliela uzziņa.

Edmunds Freibergs. Dzimis 1948. gada 12. augustā. Dzīvo Pārdaugavā, Torņakalnā. Strādā A. Upīša Akadēmiskajā drāmas teātrī un J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā. Aktieris, režisors un pedagogs, docents, Teātra mākslas katedras vadītājs. Ilggadējs televīzijas un radio raidījumu dalībnieks.

Kuru no daudzajiem pаведieniem sākt šķetināt vispirms, lai drīzāk nonāktu pie būtības? Bet varbūt sākt uzreiz ar galveno — ar kopsaucēju? Vēl jo vairāk tāpēc, ka Edmunda Freiberga dažādajiem darbības virzieniem ir šāds kopsaucējs. Gan ikdienā, gan svētkos, gan pagātnē, gan tagadnē, gan nākotnē. Un tas ir (vai dieniņ, cik vienkārši!) — teātris. Teātris jau kopš agras bērnības.

«Bērnībā mana mīļākā grāmata bija «Buratīno piedzīvojumi». Man, tāpat kā Buratīno, gribējās tikt aiz aizkara, uz kura uzgleznots ugunskurs ar katliņu. Reālā pasaule bija krenķīga, pe-

lēka un sarežģīta,» saka Edmunds Freibergs. Kā vienmēr — «firmīgi» gērbies (džinsi vai reprezentācijas uzvalks — tas nekrīt svarā), ar šiku. Viņš stāsta par to, cik grūti mammai nācies aprūpēt un apgērbt divus bērnus (Edmundam ir māsa), cik ļoti stipri pašam no Torņakalna mazajām ieliņām un divstāvu mājām, kuru īrnieki cits citu līdz apnikumam labi pazīst, gribējies nokļūt citā — skaistā, brīnumu un noslēpumu pilnā — pasaulē. Edmunda Freiberga intonācija ir lietišķa, bez pozas vai koķetērijas, ar kādu eleganti «noformēti» mākslinieki (visbiežāk gan mākslinieces) palaikam mēdz atcerēties savu ne visai spožo un pārticīgo bērnību. Edmundam Freibergam tā gluži vienkārši ir viena no biogrāfijas lappusēm, viņš to neslēpj un par to netīksminās. Tiesa, tā ir nozīmīga lappuse, bez kuras, iespējams, nebūtu tapis tik dziļš un smalks aktierdarbs kā Emīls, bez kuras, iespējams, citādi būtu režisora Edmunda Freiberga iestudējumi.

Kad 1979. gadā Valdis Lūriņš iestudēja «Emīlu un Berlīnes zēnus», Edmunda Freiberga Emīls kļuva par uzveduma sirdi un dvēseli. Un vai arī ne tāpēc, ka vācu mazpilsētas Neištates reālskolniekam aktieris atdeva labu daļu savas personiskās pieredzes: visu bērnības iespaidu, pārdzīvojumu un piedzīvojumu buketi — Torņakalna puiku palaidnības, uzcītību skolā, pelēko ikdienu ar kapeiku skaitīšanu un — pats galvenais — klusu, dziļu un aizkustinošu mīlestību pret māti? Edmunda Freiberga kārtīgais, akurātais Emīls savā zilajā svētdienas uzvalkā bija Emīls bērniem un Emīls pieaugušajiem. Bērniem — savs puika, apķērīgs un uzņēmīgs sarežģītās dzīves situācijās un paraugs vislabākajā nozīmē; pieaugušajiem — bērns, kam pāragra saskaršanās ar dzīves rūpestiem piešķir liela cilvēka nopietnību un liek uzņemties smagāku atbildības nastu, nekā pienāktos viņa gados. Emīls bija kaut kas vairāk nekā apliecinājums aktiera meistarībai, augstam profesionālismam. Tas bija trīsdesmitgadnieka Edmunda Freiberga vērtējošs, smeldzīgs un reizē dzīvespriecīgs atskats divdesmit gadu tālā pagātnē.

Un vai arī tā (vismaz daļēji) nav bērnības gadu atbalss, ka vairākiem Edmunda Freiberga iestudējumu varoņiem piemīt neapslāpējama tieksme izrauties no ikdienas realitātes, lai nokļūtu sapņu pasaulē? Šis divas pasaules — reālā un ideālā — ir caurviju motīvs, kas vieno režisora Edmunda Freiberga spilgtraibo repertuāru. Par citu — labāku — pasauli sapņo Neļā «Cietsirdīgajās spēlēs», Toms Kents «Princī un ubaga zēnā», Vinčenco «De Pretore Vinčenco» un pat meitu mednieks Olivers. Protams, kārotajā sapņu realitātē katru no viņiem sagaida kaut kas cits, bet ilgošanās visiem viena — nokļūt aiz aizkara, uz kura uzzīmēts ugunskurs un katliņš.

Bet, kā šķiet, ne jau tikai neizdzēšamos bērnības iespaidos meklējami cēloņi, kāpēc Edmunda Freiberga iestudējumos tik vilinoši zaigo brīnumzeme Eldorado.

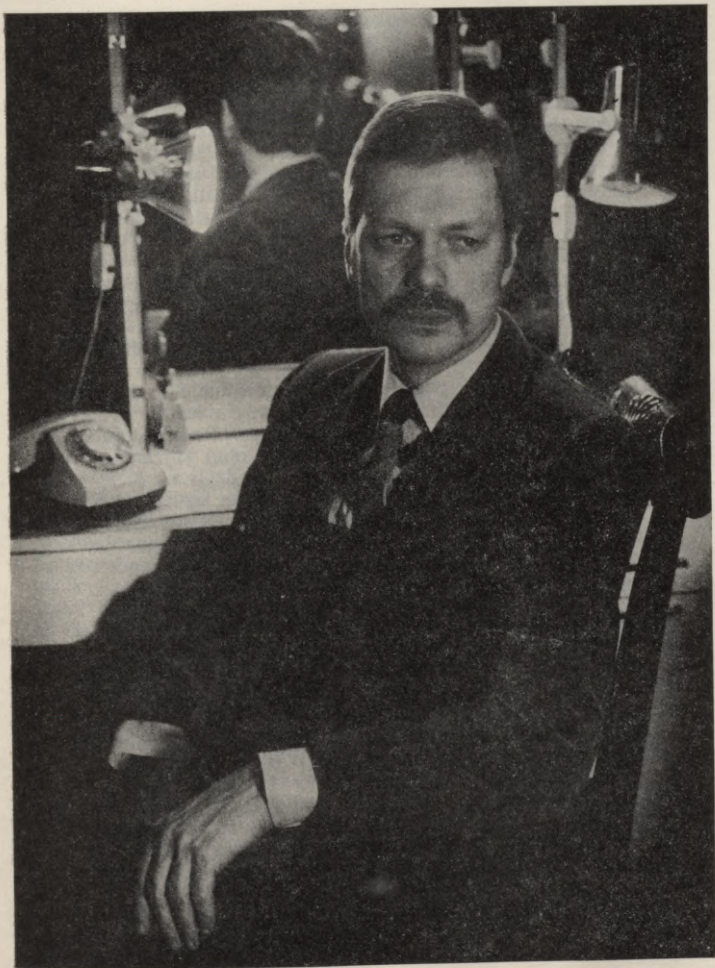
Edmunds Freibergs pats nu jau 18. sezonu atrodas tur, aiz maģiskā aizkara. Pilnīgi oficiāli, ar diplomu kabatā. Pat ar diviem. 1970. gadā viņš beidza LVK Teātra fakultāti kā aktieris, 1984. gadā — kā režisors.

Bet praktiski regulāri strādāt režijā Edmunds Freibergs sāka jau 70. gados, kad sevi pieteica arī Kārlis Auškāps, Valentīns Maculēvičs, Valdis Lūriņš. 70. gadu un 80. gadu sākuma vēsturiskā situācija ierobežoja mākslinieka iespējas runāt par mūsdienu dzīvi atklāti un bez aplinkiem. Zaļās ugunis bija iedegtas gavilējošam apliecinājumam, bet gavilēt negribējās. Latviešu teātri saplauka netiešu mājienu dārzi un zīmju oranžērijas, tika uzirdināti sabiedriski neitrālu tēmu lauciņi, kuros sociālās patiesības asni gan dīga vārgi un nikulīgi, toties melu un konjunktūras dēstiem, paldies dievam, neatradās vietas. Arī jaunie režisori jau ar pirmajiem patstāvīgajiem soļiem, nerakstītu veto režģī iesprostoti, meklēja izeju. Kārlis Auškāps to atrada intelektuālās līdzībās, Valdis Lūriņš — stihiski neapbrīnināmos sociālā īstenībā sakņotas teatras fantāzijas izvirzumos. Valentīns Maculēvičs vienīgais cinījās atklāti — uz barikādēm. Edmunds Freibergs savukārt tiecās uz aicinošo sapņu pasauli, kur cilvēks iespēj vairāk, nekā viņam īstenībā lemts.

«Mana pirmā režija tapa jau pamatskolā. Kad mācījos 5. klasē, mēs pionieru pulciņā iestudējām ļoti nopietnu lugu par Ļeņinu. Popova «Ģimeni». Biju režisors un pats spēlēju Ļeņinu jaunībā. Biju paredzējis, ka izrādes finālā 1.—4. klašu koris aiz finiera sienas fonā dziedās «Ienaida negaisi». Izrāde notika pēc stundām. Koris sanāca, gaidīja, gaidīja, kad būs jāsāk dziedāt, tad sāka grūstīties. Beigās skolēni nogāza sienu un parādījās skatītājiem, dziedādami un grauздami ābolus. Tādu izgāšanos es šausmīgi pārdzīvoju. Vēstures skolotāja mani mierināja, teica, ka nekļūdās tikai tas, kas neko nedara.»

Par spīti kļūmīgajam sākumam, jaunizceptais režisors 4. vidusskolā kļuva par atzītu autoritāti — viņu, 5. klases skolnieku, reiz pat uzaicināja konsultēt 11. klases dramatisko pulciņu.

Un kur tad vēl tās iespējas, kas pavērās ārpus skolas sienām! Edmunds Freibergs aktīvi darbojās Pionieru teātrī, divpadsmit gadu vecumā nospēlēja savu pirmo lomu uz Drāmas teātra skatuves, starp citu, Alfrēda Jaunušana slavenajā «Irkutskas stāsta» iestudējumā, kas Drāmas teātra vēsturē iezīmīgs ar to, ka pēc bezkonfliktu lugu plakanajiem varoņiem atdeva mūsdienu cilvēkam tiesību uz bagātu, nepolicinātu, pretrunīgu garīgo pasauli.



Liekas tik vilinoši jau te saskatīt likteņa pirkstu un meklēt aizmetņus nākamā režisora dziļajai un noturīgajai interesei par cilvēka dabas noslēpumiem, psiholoģiskajiem konfliktiem un vis-smalkākajām vibrācijām. Bet pats Edmunds Freibergs no vispārīnājumiem atturas un pastāsta, kā aiz pārlieka apzinīguma, gribēdams turēt doto vārdu un būt divās vietās (teātrī un TV) uzreiz, ģenerālmēģinājumā nokavējis savu uznaicienu. Ar drebošu sirdi ieradies teātrī. Kas nu būs?! Izrādes vadītājs viņu bargi izrājis un sūtījis pie Alfrēda Jaunušana: «Ja režisors tev pieder, tad es arī piedošu. Citādi ne.» Alfrēds Jaunušans apvaicājies trīcošajam grēkāzim, ko tas no viņa gribot, un — par lielu prieku un atvieglojumu — piederis.

Edmundu Freibergu «pamanīja» radio, un viņš kļuva par bērnu raidījumu pastāvīgu dalībnieku. Tik pastāvīgu un ilggadēju, ka nesen (tiesa, bez oficiāliem suminājumiem un goda rakstiem) 37 gadu vecumā varēja atzīmēt savu 25 gadu darba jubileju radio.

Nu jā, un televīzija, protams, arī nav nekāda neapgūtā zeme. «Bija tāds ikmēneša raidījums skolēniem. Kadrā liels žurnāls, kura lapas pamišus pāršķir meitene un zēns pionieru formas tērpos. Tā meitene bija par mani garāka, un man vajadzēja stāvēt uz kastītes, bet televizorā jau to neviens neredzēja.»

Tālāk? Tālāk studijas LVK Teātra fakultātē, ko Edmunds Freibergs absolvēja ar izcilību. Diplomdarbi — kņazs Miškins (Dostojevska «Idiots») un prokurors Skrobotovs (Gorkija «Ienaidnieki»), ar kursabiedriem iestudēta Brehta lugu fragmentu kompozīcija un Zorina «Varšavas melodija».

«Mēs bijām ļoti draudzīgs kurss. Vienmēr turējāmies kopā. Ja kādam pirms stipendijas nebija naudas, citi sameta. Bet, lai būtu jautrāk, naudas saņēmējam vajadzēja darīt to, ko naudas devējs liek. Piemēram, bruncos un gumijas zābakos saģērbtam čalim iziet ārā un kioskā nopirkt avīzi. Ko nu kuro reizi izdomāja.»

Par kursa pedagogu Veru Baļunu no Edmunda Freiberga pastāstītām pāris epizodēm rodas spilgts priekšstats. «Mazie, jums būs absolūti apskaužama profesija, jūs katru vakaru satiksities ar ģēnijiem,» Vera Mihailovna esot atkātojusi, domādama par dramaturgiem, klasiķiem, kuru lugas viņas audzēkņi spēlēs. V. Baļuna ir Edmunda Freiberga pirmā skolotāja režijas mākslā, un tieši no viņas Edmunds Freibergs mācījies atklāt un pamatot katras skatuves norises cēlonību.

Par savu pirmo darbavietu — Valmieras teātri — Edmunds Freibergs stāsta labprāt. Valmierā esot bijis lieliski. Sajādzīgs kolektīvs, daudz darba, lielas lomas, iespēja pašam mēģināties

režijā. Pirmo reizi mūžā pašam sava istaba. Tas nekas, ka caurstaigājama.

Jau pirmajā darba gadā Māras Ķimeles vodeviliski asprātīgajā un psiholoģiski bagātajā N. Gogoļa «Precību» iestudējumā Edmunds Freibergs spēlēja Kočkarjovu — Jāņa Samauska tūlīgā Podkoļosina precību iniciatoru. Entuziasmā kūsājošs jauns cilvēks, šleife pazodē, svārkus līpas plivinās, iekšā uzvilktā atspere, kas neļauj stāvēt uz vietas, — ieteikt, iepazīstināt, savest kopā, nokārtot... Edmunda Freiberga Kočkarjovs artistiski dīdijās nepacietībā realizēt savus organizatora talantus. Tā vien likās, ka viņam to tik tiešām ir nevis viens, bet vairāki.

Tajā pašā gadā tapa arī pirmais patstāvīgais režijas darbs Valmieras teātrī. Ungāru dramaturga M. Ģārfaša komēdijas «Mosties un dziedī!» iestudējums, kam presē adresēti vārdi «nepretenciozi, bet jautri un dzirkstoši», «dzīvesprieka un fantāzijas apliecinājums» u. tml. Blakus pirmajiem vērtējumiem parādījās apraksts rubrikā «Būsim pazīstami», intervijas, kur Edmunds Freibergs dalās savās nākotnes iecerēs, kautrīgi aizrādīdams, ka saukt viņu par režisoru būtu pārāgri, un atzīmēdams, ka «kritikai mūsu, jauno aktieru, audzināšanā ir liela nozīme». Edmunda Freiberga latviešu teātrim pasniegtā vizītkarte bija pamanīta. Tagad tikai uz priekšu!

Atšķiru igauņu dramaturga A. Līvesa komēdijas «Pelēkā platmale» režijas eksemplāru. Edmunda Freiberga trešais iestudējums Valmieras teātrī, gan ar izbraukumiem piemērotu poētiski pliekanu nosaukumu «Par visām dārgākā». Uz eksemplāra malām dažas piezīmes. «Kur mīlas jūtas parādās labā un labu izsauc, tur viņas nāk no īstas mīlas, kur viņas parādās jaunā, šaursirdībā, greizsirdībā, tur viņas nāk no patmīlas» (Rainis). Turpat blakus atgādinājums: «Nedzīties uz tekstu! No sākuma neiežogot (aktierus) mizanscēnās, lai rodas improvizācija.» Un vēl citāts no kriminālliteratūras lielmeistara Ž. Simenona: «... nepieciešams atrast notikumu, kurš sagrautu varoņa dzīvi un atkailinātu viņa raksturā visrūpīgāk slēptās noslieces.»

Grūti spriest, vai Edmundam Freibergam toreiz izdevās sagraut varoņu dzīvi, lai atkailinātu viņu raksturā slēptās noslieces. Aiz tā vienkāršā iemesla, ka paseklajā joku gabalā par kāda jaunā pāra savstarpējiem pārpratumiem diezin vai vispār bija, ko graut un ko atkailināt. Bet aizkustina un izraisa cieņu jaunā režijas pretendenta nopietnā attieksme pret darbu, gaidpilnā gatavība daudz lielākiem nākotnes uzdevumiem, kas tik skaidri nolasāma vēlmē piešķirt pieticīgajai ludziņai plašāku mērogu.

Tāda augsta, tāla un tai pašā laikā nešaubīgi sasniedzama apvāršņa sajūta laikam mēdz būt vienīgi jaunībā, it sevišķi, ja

redzi, ka turpat blakus pieredzējušāki mākslas alpīnisti droši iekaro vienu virsotni pēc otras. Edmundam Freibergam šajā ziņā kolosāli laimējies. Pētera Lūča vadītajā Valmieras teātri tolaik strādāja Māra Ķimele un Oļģerts Kroders. Un kā strādāja! 70. gadu pirmajā pusē cita pēc citas tapa izrādes, kam paliekama vieta ne tikai Valmieras teātra vēsturē. Māra Ķimele iestudēja «Pasažieri», «Piecus vakarus», «Sapņu elku», «Vasaras rītā», «Lietu»; Oļģerts Kroders — «Sāpju ceļus», «Lakstīgalu nakti», «Hamletu», «Esi sveicināta, mīlestība!». Tās bija izrādes, kurās drosmīgi, spilgti formas meklējumi apvienojās ar smalku psiholoģijas izpratni. M. Ķimeles izrādēs — emocionāli līdzdzīvojoša, O. Krodera izrādēs — intelektuāli analītiskā ievirzē.

«Māra Ķimele un Oļģerts Kroders bija manas universitātes. Sēdēju viņu mēģinājumos, skatījos. Tāpat kā Veras Baļunas mēģinājumos, mācījos nebraukt pa virsu, vienmēr noskaidrot, kas notiek un kāpēc.»

Tā Edmunds Freibergs skatījās, mācījās un darīja pats. Lauvas tiesu viņa iestudētajā repertuārā aizņēma dažādas kvalitātes komēdijas. Arī lomas cita pēc citas palīdzēja nostiprināt komēdijas aktiera un raksturlomu tēlotāja reputāciju. Un tad — Hamlets.

Dānijas prinča traģiskā lejupslide, kas saskaņā ar O. Krodera ieceri sākas, Hamletam pieņemot varaskārās pasaules uzspiestos spēles noteikumus, veidoja trīs atšķirīgas trajektorijas. Blakus Riharda Rudāka Hamleta aizlauztās pretestības poēzijai un Mārtiņa Vērdiņa Hamleta ciņas spītīgajai prozai Edmunda Freiberga Hamlets valdzināja ar savu gandrīz vai zēnisko jauneklīgumu un inteliģenci, ar lokano, ironisko intelektu.

Edmunds Freibergs šo lomu atceras ar īpašu lepnumu un prieku. Ne jau katra aktiera biogrāfijā (pie tam divdesmit četrus gadus vecumā) ir Hamlets, šī vienreizējā iespēja izteikt sevi, domājot par visbūtiskākajiem un nopietnākajiem dzīves jautājumiem, mēģināt saprast laikmeta pārejošās un pasaules mūžīgās likumības, nonākot līdz savu domu un jūtu visdziļāko procesu atklāsmei. Bet ir vēl viens iemesls, kāpēc Edmunds Freibergs par Hamletu runā ar sevišķu gandarījumu. Hamlets sagādāja viņam izdevību iedragāt īsā laikā nostabilizējušos priekšstatu par sevi kā komiķi un raksturotāju. «Ciest nevaru birku piekariņāšanu. Tās mani tracina,» Edmunds Freibergs strupī pieliek punktu jebkādiem mēģinājumiem pierādīt, ka ampuā ir pazīšanas zīme aktiera spēkam, nevis nāvēsspriedums talanta daudzpusībai.

Sā paša iemesla dēļ Edmundam Freibergam tuva vēl kāda cita loma — loma, kas izpelnījās kā kritikas, tā skatītāju nedalītu atziņību un sajūsmu, — leitnants Kņazko J. Bondareva romāna

«Krasts» dramatizējumā, ko 1980. gadā Drāmas teātrī iestudēja Mihails Kublinskis. J. Bondareva romānā tika izvirzīta pilnīgi jauna Lielā Tēvijas kara varoņa koncepcija, ko aktieris jūtīgi uztvēra un psiholoģiski dziļi un emocionāli pārliecinoši īstenoja uz skatuves. Kņazko nebija nekā kopīga ar dzīvespriecīgajiem spēkavīriem, kādus tradicionāli ilgu laiku tēloja padomju armijas cīnītājus Lielajā Tēvijas karā. Edmunds Freibergs apliecināja visiem zināmo, bet allaž aizmirsto patiesību, ka personības lielums un spēks nav meklējami un atrodamī ne divmetrīgā augumā, ne plecu platumā. Edmunda Freiberga Kņazko bija kalsns, korekts jauns cilvēks cieši sajostā armijas formas tērpā; un tikpat cieši viņš, šķiet, bija sajozis savu sirdi — atturīgs, sevī koncentrējies. Bet aiz atturības, aiz skopajām izpausmēm bija jaušama garīgi smalka, inteligenta cilvēka bagātā dvēseles dzīve, nelokāma vīrišķība, pašcieņa un iekšējs miers, kāds piemīt vien tiem, kuri dzīvo saskaņā ar sirdsapziņu. Kņazko pazina mokošu vientulību, neatbildētas mīlestības sāpes, skauģu naidīgos skatienus. Bet nekas viņā nebija spējis nomākt cilvēcību. Tieši tāpēc Edmunda Freiberga Kņazko priekšā nācās kapitulēt «vecā parauga» varonim — enerģiskajam veiksmīniekam un dāmu mīlulim Granaturovam, ko atveidoja Rolands Zagorskis. Tieši tāpēc Edmunda Freiberga Kņazko bez jebkādas pozas atdeva dzīvību, mēģinādams novērst bezjēdzīgu slaktiņu. J. Bondareva un E. Freiberga Kņazko visbiežākajā veidā sasaucas ar Avdiju Kaļistratovu Č. Aitmatova romānā «Pieres vieta», vienu no 80. gadu otrās puses maģistrālajiem varoņiem, kura personības dominante ir gandrīz vai Kristum radniecīga cilvēkmīlestība.

1980. gadā Edmunds Freibergs spoži nospēlēja arī kādu citu — pavisam pretēja rakstura lomu — doktoru Juru Alfrēda Jaunušana asprātīgi iestudētajā H. Bāra komēdijā «Vai koncerts?». Doktors Jura ir zinātnieks un, kā jau tas dažkārt mēdz gadīties ar īstiem zinātniekiem, — arī savādnieks. Neapraķstāmā izklaidībā viņš grābstijās pa daudzajām plato svārkus kabatām, te izvilkdams, te noslēpdams dažādus priekšmetus, nepārtraukti kaut ko jauca, pārprata, nokavēja. Pazīstams modelis — izklaidīgs teorētiķis, kuru sieva turpat deguna galā krāpj ar zemes kaislībās daudz kompetentāku vīrieti — slavenu pianistu un donžuānu, ko pabrutāli vīrišķīgā pašapziņā spēlēja Uldis Dumpis. Tai pašā laikā starp Edmunda Freiberga doktora Juras komiskajām divvainību kaskādēm pavīdēja arī kaut kas skumjš un smeldzīgs. Pavīdēja un pazuda. Bet no šiem īsajiem mirkļiem kļuva skaidrs: doktors Jura saprot, ka viņu krāpj, viņš nebūt nav tik aklis, lai neredzētu cilvēku negodīgumu un cieņas trūkumu savstarpējās attiecībās. Un viņam, bezgala intelligentam, smalkjūtīgam cilvēkam,

ir kauns un neērti par to, ko viņš redz. Neērti savas sievas un viņas mīlākā vietā. Tāpēc savu neveiklības izjūtu doktors Jura slēpj aiz izklaidīga savādnieka maskas.

Edmundam Freibergam pretī spēlēja Antra Liedskalniņa — aktrise, par kuras personību un talantu Edmunds Freibergs atsaucas ar sajūsmu un cieņu gan kā skatuves partneris, gan arī kā režisors. Viņu sajūsmina Antras Liedskalniņas neizsīkstošā enerģija un izturība, bet it īpaši viņas artistiskums, spilgtā teatralitāte un temperaments ar dziļi iekšā vibrējošu traģisku stigu. Sai iestudējumā Antra Liedskalniņa bija slavenā pianista un donžuāna sieva. Uzzinājusi par vīra kārtējo romānu ar doktora Juras kundzi, viņa nolemj laulāto draugu pārmācīt un pierunā Juras kungu uz mazu teātri — inscenēt savstarpēju aizraušanos. Antras Liedskalniņas un Edmunda Freiberga izpildījumā šis teātris izvērtās par veselul aizēra enciklopēdiju, kur no katras jaunatšķirtas lappuses strāvoja elegance, artistiskums un šarms, bet starp rindām varēja izlasīt, kā no iecerētās pārmācības akcijas izaug patiesas savstarpējas simpātijas. Antras Liedskalniņas un Edmunda Freiberga varoņi atklāja viens otrā to, ko nebija varējuši atrast katrs savā laulātajā draugā, — dvēseles smalkumu, garīgumu, godīgu, cieņas pilnu un delikātu attieksmi pret cilvēku un viņa jūtām.

Edmunda Freiberga lomu saraksts nav pārāk garš, arī iekārojamo lielās klasikas darbu, izņemot Hamletu, tajā neatradīsīm. Tomēr, domājot par viņa aktiera biogrāfiju, liekas, ka Edmunda Freiberga apgūtā teritorija 70. un 80. gadu latviešu aktiermākslā pieder pie nozīmīgākajām. Ne plašuma vai iesēto kultūru dižciltības ziņā, bet tādēļ, ka ikvienam iegūtās ražas graudam ir stipra, noturīga un neatkārojama personības smarža. Šis personības pazīmes? Inteliģence, garīgums, smalkjūtība. Un pāri visam — humora izjūta. Bet par to vēlāk. Atgriezīsimies Valmierā, jo, steigoties pakal nospēlētajām lomām, palikuši neapgaismoti vēl citi būtiski notikumi Edmunda Freiberga radošajā biogrāfijā.

1974. gadā Edmunds Freibergs kā jauns un perspektīvs kadrs, kas izrāda interesi par režiju, saņēma Kultūras ministrijas piedāvājumu stažēties Drāmas teātri pie Alfrēda Jaunušana. Edmunds Freibergs pasvārstījās (kā pats atzīst — diezgan spēcīgi, jo Valmierā pa četriem gadiem bija iedzīvojis), tad izlēma un brauca uz Rīgu ar domu, ka pēc diviem gadiem atkal atgriezīsies. Taču iznāca citādi.

Jau pirmajā darba sezonā Edmunds Freibergs ar pilnu sparū iekļāvās Drāmas teātra darbā. J. Bebriša neizteiksmīgajā «Figaro kāzu» uzvedumā veiksmīgi nospēlēja Kerubīno (pirms tam bija vēl viena neliela lomiņa L. Helmanes «Rudens dārzā» A. Jaunu-

šana režijā) un pats iestudēja L. Andrejeva lugu «Tas, kurš saņem plaukas». Viņam izdevās uz skatuves nodibināt savdabīgu, L. Andrejeva romantiskajai, nervozajai dramaturģijai atbilstošu atmosfēru. Taču filozofiskās atkāpes netika piepildītas ar konkrētu saturu — un sarežģītie simboli palika līdz galam neatminēti. Recenzenti gan rakstīja, ka lugas galvenā doma par harmonijas traģisko neiespēju pretrunu un nevienlīdzības pasaulē kopumā atklāta pārliecinoši, bet ... Bet pats Edmunds Freibergs domā, ka sākumā viņš sevi pārliecinošāk pieteicis kā aktieris, nevis kā režisors.

«Kad divi gadi bija pagājuši, es jutos jau ieaudzis kolektīvā — un man vairs negribējās iet prom. Bet par palikšanu runāts netika. Sākās jauna sezona. Septembri, kad visi pirmo reizi sanāca kopā, uz teātri aizgāju arī es, klusi ieslīdēju zālē, apsēdos. Neviens neko neteica. Un tā es paliku Drāmas teātrī.» Tāda ir Edmunda Freiberga versija par savu nu jau trīspadsmit gadus ilgo gaitu sākumu Drāmas teātrī.

Uz šī teātra skatuves tapuši Edmunda Freiberga spilgtākie aktierdarbi: Emīls, Kņazko, doktors Jura, te Edmunds Freibergs apliecinājis sevi kā režisoru. Pareizāk sakot, pilienu pa pilienam krājis pieredzi: pārbaudījis spēkus visatšķirīgākajā dramaturģiskajā materiālā, strādājis ar visu paaudžu aktieriem, izmēģinājis dažādas skatuves izteiksmes formas, lai pēc trīspadsmit gadu neatlaidīga darba pieticīgi, toties ar pārliecību varētu teikt: «Tagad drusku sāku saprast, kas tas ir. Sāku skaidrāk saredzēt sava ideāla kontūras. Tas katrā ziņā ir demokrātisks teātris, teātris dzīves formās. Kādreiz, piemēram, manā pirmajā iestudējumā «Mosties un dziedī!» bija daudz režisoriskās fantāzijas. Tagad man aizvien mazāk gribas būt «izdomas bagātam» režisoram. Man patīk pētīt cilvēkus, domāt par viņiem. Jo cilvēks ir tas interesantākais objekts.»

Jā, Edmunda Freiberga režijās galvenais tik tiešām ir cilvēk-pētniecība, cilvēka individuālā likteņa dziļa un smalkjūtīga atklāsmē. Bet, ja runājam par izdomas bagātību, tad te režisora noraidošā attieksme šķiet pārsteidzīga. Tiesa, Edmunda Freiberga izrādēs reti un samērā vienveidīgi («Velna mācekļi», «Princis un ubaga zēns», «De Pretore Vincenco») tiek izmantota ārēja anturāža, viņš nepieder pie tiem māksliniekiem, ko mēdzam dēvēt par režisoriem inscenētājiem. Bet tas nebūt nenozīmē, ka Edmunda Freiberga fantāzija stāv dikā. Viņa fantāzijas īstais darbalauks ir cilvēka psiholoģija un fantāzijas augļi — dzīvas, saistošas, konkrētā rīcībā ieprojectētas varoņu biogrāfijas, visnegaidītākie personiska un sabiedriska rakstura motīvi, pamudinājumi. Par patstāvīgu tēmu izvērtās H. Gulbja Olivera nerealizētu

sapņu sarūgtinātā bērnība un jaunība, kas viņu pārvērtusi veiklā melu un neauglīgu ilūziju sējējā; itāļa Vinčenco apziņā iestrēgušais prestiža pasaules tēls, kas padara viņu aklu pret tādām vērtībām kā patiesa mīlestība un uzticība; P. Putniņa Mariannas Okolokolakas spēja aiz būdas un baznīcas saredzēt daudz tālākus, ar visas tautas nākotni saistītus apvārsņus.

Edmundam Freibergam nav tuva publicistika teātrī, viņu neaizrauj dienas aktualitātē sakņota sociāli asa problemātika. «Nekad neesmu bijis kaujinieciski noskaņots. Kaujinieciskumā es redzu tendenci, bet tendence nav draugos ar patiesību.» Edmunds Freibergs to saka ar sev neraksturīgu kategoriskumu, it kā aizstāvēdams savu pārliecību pret klātneesošiem oponentiem. Taču, par spīti apgalvojuma kategoriskumam, Edmunds Freibergs ir tālu no tā, lai apcerīgi raudzītos mūžībā ar sociālās īstenības nesatrauktu skatu un sirdi. Arī viņa iestudējumos ienāk šodienas sabiedriskā realitāte. It kā netieši, pastarpināti, bet ienāk. Ar grāmatveikala pārdevējas Ineses lētajām čibiņām, trūcīgo ēdienkarti un pieticīgi aplātu ķebliņu galda vietā; ar restorāna darbinieka Mārtiņa svēto pārliecību, ka pavārem un oficiantēm vajag ļaut ar mēru zagt — tad zaudējumi būs mazāki nekā no slepenām zādzībām bez mēra («Olivers»). Ar jaunā friziermeistara Roberta pseidopatriotisko soli — bēgšanu uz BAM, nespējot ieviest elementāru kārtību frizētavas darbā («Lielā cerību stunda»). Ar kolhoza priekšsēdētāja Bronislava Timrāna konsekventi realizēto kursu uz materiāliem labumiem, ignorējot cilvēku garīgās vajadzības («Ar būdu uz baznīcu»). Edmunds Freibergs nemēdz skatīties uz dzīvi un cilvēku no panorāmas rata augstumiem, kas paver plašumu sociālo kopsakarību apjēgai, viņš stāv tepat blakus ar lupu vai pat mikroskopu rokā un pēta nospiedumus, ko cilvēkā atstāj dzīve — lielākoties gan individuālā, bet arī sabiedriskā.

Un vēl. Cilvēku savstarpējās attiecībās Edmunds Freibergs allaž meklē nevis to, kas viņus šķir, bet gan to, kas vieno. Ikvienā klaidonī no «Prinča un ubaga zēna» skrandās tērptās kohortas pulsē apziņa: es neesmu viens, man blakus ir citi. Uz barikādēm cīnīties viņi neies, to viņi nedarīs. Ar pieri sienā idejas dēļ arī neskries. Bet atbalstīs, mīrinās, uzņems savā pulkā, ja dzīves akmeņainajā ceļā būsī sāpīgi apdauzījies. Mēģinās pārliecināt, ka noskūmā nav vērts, kamēr vien var sanākt kopā, padziedāt, padejot, pasapņot. Edmunds Freibergs, piemēram, atzinīgi stāsta, ka Nauris Klētnieks vasarā strādā graudu kaltē. Jo teātra cilvēkiem šobrīd dzīves iespaidu stipri pietrūkst. «Esam iekapsulējušies,» viņš paškritiski atzīst. Un patiesi. Tas cilvēcisko attiecību ideāls, ko Edmunds Freibergs rāda «Princī un ubaga zēnā», ir izauklēts

nevis brīvā dabā, bet teātra sienās, kur kopības izjūta un savstarpēja uzticēšanās rodas, būvējot trauslas un gaistošas sapņu ēkas.

Edmunda Freiberga talants organiski iekļaujas Drāmas teātrī, kura seju ilgus gadus neatlaidīgi veidojis Alfrēds Jaunušans. Te godā tiek turēts krāsās un nokrāsās pārbagāts, filigrāni izstrādāts cilvēka raksturs un spilgta, virtuozā teatralitāte. Te galvenā figūra allaž ir aktieris — unikāla, neatkārtojama personība. Te (cik teātrī vispār iespējams) tiek rūpīgi kopta savstarpējo attiecību kultūra. Edmundam Freibergam šis pēdējais apstāklis īpaši svarīgs. «Visvairāk cilvēkos cienu godīgumu un smalkjūtību. Pie kam abām šīm īpašībām jābūt komplektā. Ir jau arī tāds godīgums, kad var pateikt — re, jums nav kāju un ir stikla acs.»

Edmundam Freibergam ir zināma līdzība ar Alfrēdu Jaunušanu. Un ne tikai tajos formālajos parametros, ka abi režijā ienākuši no aktieriem. Viņiem abiem raksturīga dziļa un noturīga interese par cilvēku, par viņa dabas noslēpumu. Tikai Edmunda Freiberga skats uz cilvēku ir harmoniskāks, izlīdzinātāks, viņu (vismaz līdz šim) vairāk ir saistījuši nevis cilvēka garīgo satvaru ārdoši, bet stiprinoši spēki. (Arī dzīvē Edmundu Freibergu disharmoniskas attiecības nomāc.) Turpretī Alfrēds Jaunušans allaž tiecies pie-skarties tiem cilvēka psihes nomaļajiem nostūriem, kur apziņa saslēdzas ar zemapziņas dziļākajiem slāņiem un kur vispirms jūtama harmoniju postošu faktoru iedarbība.

Viena no Edmunda Freiberga mīļākajām grāmatām ir Čārlza Caplina memuāri. Ne tā iemesla dēļ, ka tie būtu sevišķi labi uzrakstīti, bet tāpēc, ka aiz katra vārda jūtama autora personība, ļoti cilvēciska, bagāta un artistiska. «Tas ir intuitīvais talants,» un no Edmunda Freiberga intonācijas vien jūtams, ka šis novērtējums ir augstākais viņa vērtību skalā. Arī Alfrēdu Jaunušanu, savu skolotāju un kolēģi, Edmunds Freibergs uzskata par šādu intuitīvo talantu — režisoru, aktieri, cilvēku, ko viņš ļoti ciena.

Tāpat kā Alfrēds Jaunušans, Edmunds Freibergs ir aktieris. Un necenšas izlīst no aktiera ādas arī tad, kad strādā kā režisors. Protams, režijā viņš tiecas izteikt sevi, bet vairāk nekā pašizteikšanās viņu nodarbina doma par to, kā dot iespēju izteikt sevi aktieriem. Pie tam nevis jau zināmās, iepriekš paredzamās izpausmēs, bet negaidītās, neprognozējamās. Šķiet, režisors tur acu priekšā savu aktiera pieredzi, kas veidojusies nepārtrauktā polemikā ar jau gatavajiem priekšstatiem par Edmunda Freiberga spēju raksturu un amplitūdu. Edmundam Freibergam ne vienreiz vien izdevies uzminēt un atrast kolēģos slēptās potences. Staltā auguma un izskatīguma dēļ gaišzilajos varoņos ierakstītais Rolands Zagorskis nospēlēja vientiesi Kristiju «Velna mācekli», atklājot spilgtas ironiska raksturotāja dotības. Lāsma Kugrēnas



P. Putniņa «Ar būdu uz baznīcu» Drāmas teātri. Marianna Okolokolaka — A. Liedskalniņa, Konstantīns Esenbergs — J. Lejaskalns

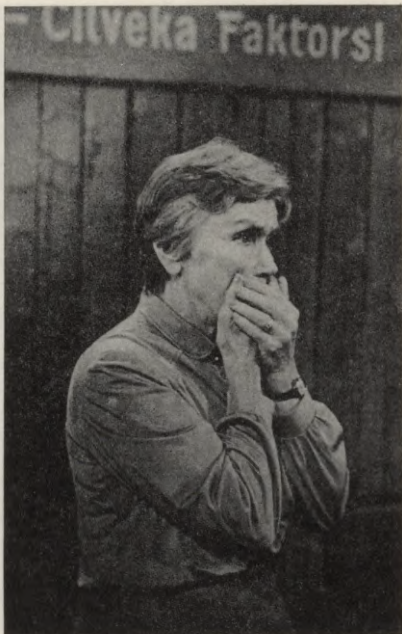
pavēšais liriski dramatiskais talants iemirdzējās dzīvos, siltos, traģikomiskām nokrāsām bagātos toņos, kad notika aktrises sastapšanās ar provinces grāmatveikala pārdevēju Inesi («Olivers»). Karaliski cildenās Līdijas Freimanes lomu vidū gluži negaidot parādījās bezgala apjukusi, nepārvaramas iekšējas nedrošības māksla būtne — ciema padomes priekšsēdētāja Gudrīte Robinsone («Ar būdu uz baznīcu»).

Nezinu, kā tieši Edmunds Freibergs mēģina, kā strādā ar aktieriem, jo mēģinājumus viņš skatīties neļauj. «Nē, nē!» režisors tīri vai satrūkstas un piebilst: «Varbūt kādreiz,» — ar skaidri saklausāmu zemtekstu, ka tuvākajā piecgadē šai ziņā viss paliks pa vecam. Bet minēt jau nav liegts. Aktieru eksistences veids uz skatuves rāda, ka Edmundam Freibergam ir sava pārbaudīta metode

darbā ar aktieriem. Metode, kas spēj nodrošināt aktierī nepieciešamo pašsajūtu, panākt tēla dzīves maksimālu konkrētību un Drāmas teātra pēdējā laika pieredzē reti sastopamu patiesīgumu. Viņš strādā saudzīgi, smalkjūtīgi, respektējams katra aktiera individualitāti, katrā tēla dzīves nogrieznī rūpīgi noskaidrodams, kas, kā un kāpēc te notiek. Tā no čehu dramaturģes N. Tanskas raidlugas «Angļu valodas stunda» tapa harmonisks, pilnskanīgs mākslas darbs — Māras Zemdegas un Lāsma Kugrēna divspēle Mazās zāles apstākļos. Pusotru stundu ilgais tuvplāns radīja sajūtu, ka tūlīt, tūlīt skolotājas un skolnieces nervozi pulsējošo attiecību režģim varēs pieskarties ar roku — tik caurspīdīgi aktrises atklāja savu varoņu garīgās norises, tik tieša un konkrēta bija reakcija uz katru partneres piedāvājumu.

Par Edmunda Freiberga darbu režijā šobrīd kā nekad agrāk vedas rakstīt mažora tonkārtā. Droši vien arī tāpēc, ka Drāmas teātrī ar milzīgu skatītāju pieplūdumu, aplausiem un gavilēm skatot, tiek rādīts Edmunda Freiberga jaunākais iestudējums — P. Putniņa komēdija «Ar būdu uz baznīcu». Tēlotāju ansambli — īsta zvaigžņu parāde: Antra Liedskalniņa, Lidiņa Freimane, Svetlana Blese, Līga Liepiņa, Uldis Dumpis, Juris Lejaskalns u. c. Kolhoznieku un ietramdītu ciema padomes deputātu «ādās» ielīduši, mākslinieki enerģiski rosās tik labi pazīstamā neauglīgā aktivitātē, ar trāpīgajiem raksturu atminējumiem saceldami zālē veselu smieklu vētru. Bet Edmungs Freibergs nebūtu Edmunds Freibergs, ja apstātos pie kolorītu komisko tipu demonstrējumiem. Aktiera Edmunda Freiberga radītie komiskie tēli nekad nav bijuši tikai smieklu (lābsirdīgu vai nežēlīgu) vērti. Viņos vienmēr — kaut acumirkļīgi — ir pazibējusi ieskrābāta, dzīva, smeldoša sirds. Varbūt tāpēc režisors Edmunds Freibergs sava uzveduma varoņiem neliedz glabāt sevī cilvēcisku, dzīves sārņu neskartu kodolu. Katram no viņiem izrādē tiek dots brīdis, kad nomāktā pašapziņa atdzīvojas un pat visbailīgākais iedrošinās sacelties pret varmācību, aizstāvēdams otra cilvēka cieņu un līdz ar to arī savējo.

Nākamajam uzvedumam Edmunds Freibergs izvēlēties H. Ibsena lugu «Celtņieks Sūlness», apzinādamies grūtības, jo paralēli darbam teātrī viņš strādā konservatorijas Kultūras un mākslas zinātņu fakultātes Teātra nodaļā par aktiermeistarības pasniedzēju. Kopš 1986. gada Edmunds Freibergs ir arī Teātra mākslas katedras vadītājs un teicami orientējas tādos teātra laudim parasti miglainos jautājumos kā nodarbību grafiks, slodžu sadalījums u. tīpr. Nākamie romeo un džuljetas, baibiņas, spīdolas un lāčplēši tiek audzināti dažās mazās istabiņās, saspiestībā un šaurībā, nav telpu skatuves kustības un deju nodarbībām, nav štata



P. Putniņa «Ar būdu uz baznīcu» Drāmas teātri.
Gudrite Robinsone —
L. Freimane

pedagogu aktiermeistarībā... Un par to, kā nav, varētu runāt stundām. Grūti? Grūti. Un tomēr darbs konservatorijā Edmundam Freibergam ir nepieciešams. Gan kā nepārtraukts praktisks treniņš režijā, iestudējot lugu fragmentus, kursa un diplomdarba izrādes, gan arī kā iespēja būt kopā ar jaunatni, iepazīt to, māģināt atrast profesionālas un cilvēciskas saprašanās ceļus. «Viņi ir citādi, nekā bijām mēs,» konstatē Edmunds Freibergs un stāsta, cik liels mēdz būt gandarījums, ja izdodas panākt savstarpēju saprašanos, un kāda vientulības izjūta rodas, ja kontaktu nodibināt nav izdevies. No tā, ko un kā Edmunds Freibergs saka, kļūst skaidrs: jauno aktieru cilvēciskā stāja — godīgums, koleģialitāte, savstarpēja uzticēšanās — viņam rūp tikpat stipri kā profesionālie pamati. Savukārt organizatoriskajā jomā Edmunda Frei-

berga ieceres ir saistītas ar Teātra mākslas fakultāti, kurai būtu plašas telpas un stipra materiālā bāze, kurā par štata pasniedzējiem strādātu paši talantīgākie praktiķi, kurā mācību process rīvētu radoši un saskaņoti un absolventi tiktu gatavoti nevis vienam teātrim («kā tāds pārlieku liels kumoss, ko nevar ne kārtīgi norīt, ne sagremot»), bet atkarā no konkrētu kolektīvu vajadzībām sadalītos pa visiem republikas teātriem. Par šiem jautājumiem Edmunds Freibergs runāja arī no Teātra darbinieku savienības dibināšanas kongresa tribīnes. Runāja lietišķi, konstruktīvi un — kā vienmēr — ļoti asprātīgi.

Te nu, šķiet, būs klāt īstā reize teikt kādu vārdu par vienu no Edmunda Freiberga «firmas» īpašībām — absolūto humora izjūtu, kuras dēļ viņš bauda visplašāko popularitāti un publikas mīlestību. Kad vēl nesenā pagātnē TV diktore ekrānā uzsmaidīja un nedabiski jautrā balsī pieteica kārtējā humora vakara sākumu, daudzās istabās televizori netika izslēgti tikai tādēļ, ka skatītājus spārnoja cerība pēc izmisīgi ilgās neveiklu joku sērijas ieraudzīt kādu no Edmunda Freiberga varoņiem. Teiksim, veco, kašķīgo īgņu, kas, zobu birstītei līdzīgu ūsu padegunē raustīdams, čērksstošā balsī cītīgi spriedelē par dzīvi, ik pa laikam piebilzdams: «Nu līdz riebumam.» Par priekšnesuma «naglu» un pazīšanas zīmi, protams, kļuva šī vēsturiskā piebilde, ko Edmunds Freibergs mākslas vajadzībām bija «aizņēmis» no savas mājas kaimiņienes.

Visu vecuma grupu radioklausītāji savukārt vienojās sajūsmā par kādu bērniem adresētu stāstiņu. Tajā iejūtīgi tika atklāti laivas pārdzīvojumi, gatavojoties apmeklēt zobārstu. Edmundam Freibergam uz ielas pat pienāca klāt kāda padzīvojusi sieviete, lai pateiktu, ka viņai un viņas vecajai mātei šis raidījums ļoti, ļoti paticis un sagādājis daudz prieka, jo dzīvē prieka jau tā esot tik maz. Un tā vēl varētu turpināt nosaukt ne vienu vien atmiņā spilgti iespiedušos priekšnesumu, kam pievilcību piešķīra Edmunda Freiberga šarms un nevainojamā humora izjūta.

Arī ikdienā Edmunds Freibergs asprātīgi un ar garšu mēdz stāstīt dažādus kolorītus sīkumus, notikumus, sadzīves situācijas. Cilvēki, viņu sejas, balsis un intonācijas iegūst īpašu uzskatāmību, konkrētību, liekas — esi viņus personiski satīcis. Piemēram, aiziet Edmunds Freibergs iepirkties — un no šā gājiena iznāk viencēliens ar aizraujošu dramaturģiju un intriģējošu personāžu. Edmunda Freiberga ārzemju ceļojumu iespaidos nekad netrūkst jocīgu atgadījumu un jautru pārpratumu. Arī pērnā gada Amerikas viesizrādēs, kur ar panākumiem tika rādīts «Olivers», to esot bijis papilnam.

Humora izjūta Edmundam Freibergam kalpo kā caurlaide uz cilvēku sirdīm. Un arī kā drošs vairogs, aiz kura paslēpt savus sarūgtinājumus un vientulības izjūtu, savas iekšējās nesaskaņas un vilšanās, bet pretēji daudziem citiem asprāšiem tas nekad nav ar naidu un ļaunumu pret cilvēkiem vērsts. Starp citu, Edmundu Freibergu allaž pārsteidz, ka jauni aktieri, pāris gadu teātrī nostrādājuši, intervijās skaļi un atklāti deklarē, ka piedzīvojuši smagu vilšanos. Jāautā: ko tad viņi ir gaidījuši? Edmunds Freibergs no teātra gaidījis glābiņu — glābiņu dzīves satura nozīmē. Un to ir saņēmis un saņem joprojām. Viņš nekad nav lolojis ilūzijas par teātri kā par baltu marmora templi. Viņa uztverē tas ir dzīvs organisms ar savām noteiktām eksistences likumsakarībām. Un, lai gan harmoniska un gaiša teātrī nav nemaz tik daudz, tomēr šķietami iluzorā pasaule aiz audekla, uz kura uzgleznots ugunskurs ar katliņu, ir kļuvusi par galveno un, iespējams, vienīgo patieso realitāti Edmunda Freiberga dzīvē.

Anda Burtneiece

VISU IZŠKIR REZULTĀTS



«Nebūt par savas koncepcijas vergu, nebūt par vergu kādam vienam darba paņēmienam, strādājot ar aktieri. Mēs redzējām, ka Georgijs Tovstonogovs ar katru aktieri strādā atšķirīgi. Piemēram, teorētiski viņš mums skaidroja, ka aktierim nedrīkst rādīt priekšā. Bet praktiski pats bieži to darija. No vienas puses, viņš mums mācīja: «uzdevums», «darbība», «konflikts». No otras, pēkšņi izrādījās, ka tam nav nekādas nozīmes, kādā veidā jūs esat sasniedzis rezultātu, kā tas ir panākts, galvenais — ka aktieris spēlē labi. Viens no postulātiem, ko esam cieši iegaumējuši: darbā ar aktieri visu izšķir rezultāts. Un, ja jūs, viņš sacīja, esat psiholoģiski smalki strādājis ar aktieri un tāpēc viņš brīnišķīgi nospēlē lomu, — jūs esat malacis. Ja jūs esat lasījis priekšā ievadrakstu un aktieris brīnišķīgi spēlē — jūs arī esat malacis. Ja jūs spēlējat vijoli, dziedājat ārijas un tieši tāpēc aktieris ļoti labi un psiholoģiski precīzi nospēlēja izrādi — jūs esat malacis! Un, ja aktieris brīnišķīgi spēlē, bet jūs vispār neko neesat darijis, jo arvien biežāk iegriezāties bārā, arī tad jūs esat malacis — netraucējāt brīnišķīgam aktierim brīnišķīgi spēlēt. Lūk, kā!» (Dialogs par skolotāju. — Театральная жизнь, 1987, № 23, с. 9.)

Es sāku ar šo divu režisoru — Kamas Ginkasa un Henrietas Janovskas — sarunas fragmentu par savu skolotāju Georgiju Tovstonogovu, lai dabūtu stabilāku atspēriena punktu savam rakstam par Valmieras teātra režisori Māru Ķimeli.

Jānis Smauskis par Māru Ķimeli saka: «Mārai Ķimelei piemīt dziļa cilvēka psihe izpratne — gan vīrieša, gan sievietes. Viņu interesē vīrieša un sievietes attiecības. Viņa tās pēta ar mikroskopu. Meklē un analizē katru kļūdu. Kādas tad cilvēkattiecību gradācijas parādās! Attiecību simfonija! Viņa izziņē katra tēla domu un jūtu attiecības no iekšpuses. Top skaidra likne, sapratne par tēla iekšējo darbību. Un aktierī notiek bagāts uzkrāšanas darbs, notiek nepārtrauktā kustībā. Aktieris nevar palikt nera- došs, jo nekad netiek pielikts punkts. Viss, kas sakrāties gadu gaitā, — viss tiek celts priekšā. Māra seko savām izrādēm, un tās vienmēr attīstās. Viņai svarīgi, lai psiholoģiskās attiecības būtu pareizas un starp partneriem veidotos dzīvas, jūtīgas saites. Uzdevumam nav nekādas nozīmes, vārdam nav nozīmes, Mārai galvenie ir attiecību fluīdi starp aktieriem.

Ja aktieris ir kūtrs, Māra var izmantot arī pašus rupjākos paņēmienus. Ja aktieri nevar iekustināt, atraisīt radošam procesam, viņa lieto pat drakoniskus līdzekļus. Vai arī skaidro kā mazam bērnam darba jēgu: kas ir kas. Pati ātri nomierinās un nomierina arī aktieri.

Mana pirmā uzvara, strādājot ar Māru Ķimeli, bija N. Gogoļa «Precībās», kad spēlēju Podkoļosinu, otra — A. Vampilova «Vasaras rītā», kad biju Samanovs. Viņa prasīja: nespēlē tekstu, nerunā replikas, dzīvo to satraukto dzīvi, kāda ir šajos apstākļos. Tad cilvēki smiesies nevis par interesantām replikām, bet gan caur asarām par traģikomisko situāciju, kādā nokļuvuši Vampilova varoņi.

Atrādišanas teātris nav Māras Ķimeles teātris. Dzīvs teātris dzīvos apstākļos — tas ir viņas teātris.»

Pirms daudziem gadiem Māra Ķimele teica: «Darbā, tāpat kā mīlestībā, režisoram un aktieriem pilnīgi jāsaplūst, citādi nekas neiznāks.»

«Es nezinu, kā tas notiek. Nevaru paskaidrot, bet, strādājot ar Māru Ķimeli, jūtu, ka sāku darīt kaut ko tādu, kas manī pašā līdz šim nekad nav izpaudies. Viņa spēj no manis dabūt ārā visu, ko vēlas. Un es absolūti uzticos režisorei. Jau no pusvārda saprotu, kas man jādara un ko no manis gaida,» stāsta Ligita Dēvica.

Māra Ķimele: «Latviešu daba ir vairāk noslēgta. Tāpēc latviešu aktieriem labi strādā kontroles sistēma, kas, piemēram, krievu tautības aktieriem nav tik ļoti izteikta. Latviešu aktieris baidās uz skatuves atļauties visu līdz galam, jo nevēlas, lai pēc tam uz viņu rādītu ar pirkstiem. Pastāv ārkārtīgi divaina mijiedarbība starp sabiedrību un to, ko drikst atļauties mākslinieks. Ja viņš uzdrīkstas darīt to, kas bieži vien ir jādara īstam māksliniekam,

tad viņš var nonākt sabiedrības izolācijā. Ja aktieris tomēr nolemj riskēt (un retais uz to ir gatavs), tad tā ir liela uzdriktēšanās, sevišķi mazpilsētiņā. Rīgā ir vieglāk.

Tāpēc daudzām aktrisēm izveidojas paš aizsargāšanās instinkts — ja es, piemēram, spēļu ielasmeitu, tomēr saglabāju pielāgības robežas. Un tad nekāda ielasmeita vairs neiznāk. Pārmetumi nelīdz, jo viņai gluži vienkārši ir bailes — apziņa kontrolē un neļauj pārkāpt tēlā to robežu, ko viņa dzīvē nekad nepārkāps.» (Lit. un Māksla, 1977, 17. jūn., 10. lpp.)

Konfrontējot visus šos viedokļus par režisora darbu ar aktieri, es nebūt nedomāju, ka esmu tikusi tuvāk Māras Ķimeles režisores noslēpumam. Un patiesībā šā raksta mērķis nav zinātniski pamatot Māras Ķimeles režijas metodi; tad tai būtu jāveltī daudz lielāka uzmanība un jārod sistēmiska pieeja. Varbūt tas, ko rakstu, ir skice režisores portretam vai arī pārdomas par viņas vietu latviešu padomju teātra mākslā. Kaut arī viņai ir stingra Maskavas Teātra mākslas institūtā (pie Anatolija Efrosa) gūta profesionālā izglītība, Māra Ķimele ir pārsteidzoši mainīga, radoši neapbrēķināma un savā būtībā grūti tverama un vēl grūtāk formulējama.

Gandrīz katrā iestudējumā režisore nāk ar kaut ko jaunu. Kaut arī pamatoti tiek dēvēta par psiholoģiskās atklāsmes meistari. Viņa patiešām ir smalkmeistare šai jomā. Un, kā sacīja Jānis Samauskis, meklējama arvien kaut ko jaunu, atšķirīgos žanros ceļu laužot, viņa pamatā visam liek tēlu iekšējās dzīves zīmējumu.

Māra Ķimele pati šo atziņu formulē precīzāk. Viņu vienmēr esot sugestējis teatrālā formā risināts psiholoģisks uzvedums. Pēc tam saistījusi masku komēdija ar teatrālo nosacītību. Un tikai tad psiholoģiskais teātris un K. Staņislavskis. Psiholoģija vien uz skatuves, ņemot vērā rampas attālumu no skatītāja, esot par garlaicīgu. Savukārt nosacītība bez psiholoģijas — par pliku. «Tāpēc no laika gala esmu centusies strādāt pēc psiholoģijas likumiem, ne uz mirkli neatsakoties no teatrālās nosacītības,» rezumē Māra Ķimele.

Ikviens aktieris vispirms izjūt un uztver no režisora to, kas attiecas tieši uz viņa atveidojamā tēla iekšējo dzīvi. Un mazāk uzmanības pievērš tam, kā tas izskatīsies uz skatuves. Tāpēc varbūt varētu likties, ka Māra Ķimele formai pievērš mazu uzmanību. Kādreiz, tas bija 1973. gadā, kādā sarunā Māra Ķimele teica, ka viņu saistot intīmais kamerstila teātris, mazāk vilinot lieli inscenējumi. Manuprāt, režisore ir ceļā uz šo abu it kā nesavienojamo virzienu sintēzi.

Tieši pēdējos gados viņa ir izveidojusi interesantus kamertipa inscenējumus, kas izceļas kā ar smalkdetaļu slīpējumu, tā ar scēnisku vērīnīgumu. Piemēram, «Tēvocis Vaņa», «Kur dzeguze ligzdu vij», «Pūt, vējiņi!», «Sprīdītis», «Čitra», «Ugunī» un arī «Kopdzīvošana jeb Normena uzvaras». So uzvedumu stilistika ir tik atšķirīga, ka tos varētu piedēvēt dažādiem režisoriem. Ja vien tajos nebūtu strikti izstrādāta tēlu iekšējā dzīve, kas katrā no uzvedumiem veido savu suverēnu pasauli. Piemēram, nav iespējams sajaukt tos likumus un atmosfēru, kādā dzīvo «Dzeguzes» dalībnieki, ar «Pūt, vējiņi!» vai «Tēvoča Vaņas» varoņu skatuves eksistenci. Tas ir stils. Spēles, realitātes, domāšanas, skatuviskā eksistences tāds veids — tik vienots un izturēts katrā iestudējumā un tik atšķirīgs no citiem, ka to nevar ne pārcelt, ne sajaukt ar kāda cita uzveduma stilistiku.

Kā Māra Ķimele uzmin katra darba stilu, grūti pateikt. Laikam blakus loģikai strādā intuīcija. Jānis Samauskis domā, ka režisore visu smēlot autora tekstā. Nekādi papildinājumi no ārpuses viņai neesot vajadzīgi. «Māra bagātinās no tiešā materiāla, kas ir lugā. Un izlasa visu starp rindām. Kā viņa «lauza» tekstus, lai uzsvērtu un parādītu domu un attiecību pārmaiņas! «Te tev sākas cita doma.» Frāzei kā pašvērtībai viņa it kā nepievērš uzmanību. Neļauj to apspēlēt un izspēlēt. Bet noteikti prasa, lai tiktu izsekots katram domas pavedienam, katram jaunam aizmetnim. Lai tas viss atklātos arī tēla ārējā rīcībā.»

«Luga ir jālasa burtiski. Pēc tam jādomā, ar kādiem līdzekļiem izpaust saturu. Bet līdzekļi obligāti būs atšķirīgi, tāpat kā atšķiras dzīves izpausmes mūsu dienās no, teiksim, Šekspīra laikiem,» — tā Māra Ķimele. «Agrim Māsēnam (Alders) «Ugunī» uzvedumā nav pārspīlēta forma. Ja viņš darbotos palēninātā reālisma manierē, tēls kļūtu garlaicīgs. Un neatklātos šā cilvēka traģiskā būtība.»

Var saprast, cik grūti bija izveidot tādu stilistiski noskaņotu uzvedumu kā R. Tagores «Čitra», kur aktieru plastika, viņu skatuviskā eksistences forma absolūti atšķiras no mums ierastajiem reālistiskajiem tēlojuma paņēmieniem. Slīpējumam te nevar būt gala nekad. Režisorei ar aktieru ansambli izdevās pārvarēt īpatnās ārējās formas barjeru un panākt organisku tēlu garīgo dzīvi neparastā izteiksmē. Katrā ziņā šis mēģinājums paplašināja gan pašas režisores formveides pieredzi, gan arī aktierus bagātināja.

Stilistiski sarežģīts bija Māras Ķimeles veidotais Kalderona de la Barkas lugas «Dāma — spoks» iestudējums, ko es pieskaitu pie neparastiem, drosmīgiem režisores meklējumiem teātrālās izteiksmības ziņā. Tas tapa ar tādiem pašiem sviedriem un pūlēm, kā top baleta uzvedumi. Katru dienu aktieriem notika stundām

ilgi treniņi pie stieņa un uz deju grīdas, lai apgūtu sarežģīto spāņu dejas soli. Lai trenētu ķermeni, stāju, vieglumu, eleganci. Jo nekas šajā iestudējumā nenotika sadzīviskā izteiksmē. Aktieri uznāca noteiktā ritmā un tēlu sarežģītās attieksmes pauda dejas un plastiskas ritmiskās maiņās. Visa izrāde elpoja vienā kopīgā stilistikā. V. Jansona kustīgā dekorācija, kas «spēlēja» līdzī aktieriem, uzbūra to maģiskā teātra atmosfēru, kas mani personiski valdzināja visvairāk.

Protams, ir jāpiekrit Māras Ķimeles izteiktajai domai: «Iestudējot lugu kādā citā žanrā (izņemot reālpsiholoģisko), aktierim jāmacās pilnīgi no jauna apgūt domāšanu žanrā, bet īsajā iestudēšanas laikā tas ir ļoti grūts un gandrīz neiespējams uzdevums. Ja aktiera tēlojums ir reālpsiholoģisks, skatītājam un arī kritiķim grūtāk atšķirt, dziļāk vai seklāk viņš atklāj lomu, jo viss it kā ir pareizi, dzīvei atbilstoši. Bet, ja aktieris darbojas kādā citā žanrā un nedara to precīzi, tad kļūdas uzreiz «lec acīs». Sadzīves vai raksturu komēdijā aktieri pa lielākai daļai darbojas ļoti patiesi, bet pilnīgi nejūt atšķirību starp grotesku un komēdiju, starp farsu un komēdiju, traģikomēdiju un komēdiju.» (Lit. un Māksla, 1973, 29. sept.)

Tā notika ar «Dāmu — spoku»: vairums kritiķu tajā saskatīja vēl nenoslīpētus negludumus, bet palaida garām tomēr interesanti paveikto, neparasti iecerēto uzveduma formu. Manī šī izrāde ir dzīva joprojām, dzīvāka par visu atzītajām, patiešām nevainojamāk nostrādātajām Māras Ķimeles izrādēm. Jo te bija panākta tāda stilistiska vienotība un visu uzveduma komponentu organiska saplūsmē (ritma, mūzikas, kustīgās scenogrāfijas un, protams, izrādes karaļa — aktiera), ka izsauca globāla rakstura pārdomas par cilvēka dzīves jēgu, par cilvēka un likteņa divciņu. Biežāk nevienlīdzīgo.

Tāpat mani iepriecināja arī šķietami maznozīmīgs Māras Ķimeles iestudējums, kas veidots pēc V. Arro lugas «Piecas romances vecā mājā». Rotaļīgs, risināts komēdijiski romantiskā stilā, tas izsauca smieklus caur asarām. Un tēlu atklāsme piepaceltā retro-romantikas manierē, mijoties ar trāpīgiem, uz groteskas robežas veidotiem raksturvilcieniem, šķita tik dabiski nedabiska, ka tiešām radīja priekšstatu par īsteni veclaicīgu, mazliet uz sentimentu vedinošu romanci.

Māra Ķimele kā vienu no nepieciešamākajām aktiera īpašībām prasa stila izjūtu. Šī prasība ir obligāta.

«Tas ir īpašs, plašs jautājums, un par to būtu nopietni jārunā. Aktieri ir iemācīti izteikt ideju, bet stila izjūtas viņiem trūkst. Tāpēc mūsu teātri nav nopietni novērtēts Ilmārs Blumbergs. Stilu labi izjūt Ādolfs Šapiro. Bet daudzi režisori neievēro mākslinieka

savdabīgo, neatkārtojamo pasaules uzlveri. Stila izjūtu var izkopt, apgūstot pasaules kultūras vērtības. Bet varbūt būtu pietiekami, ja mēs līdz galam apzinātu kaut vai visu to, kas pieejams mūsu pašu muzejos.

Mums ir zems estētikas limenis. Tieši no tā visvairāk «cieš» arī mani iestudējumi. 90% skatītāju to neredz un nepiegrīez tam nekādu vērību. Pēc estētiskām vērtībām nav pieprasījuma. Dažs izjūt intuitīvi, dažs saprot ar prātu, ka viss nav kārtībā, bet ar to jau nepietiek, lai kaut kas nopietni mainītos.

Mani iestudējumi, kaut iecerēti stilistiski vienoti, objektīvu apstākļu dēļ līdz galam netiek nostrādāti. Piemēram, tāds režisors kā Anatolijs Vasiļjevs mēģina ļoti ilgi, arī Eimunts Nekrošus mēģina ilgi. Tad darbu var filigrāni nostrādāt līdz pēdējam sīkumam. Turpretī es saņemu dekorāciju tikai piecas dienas pirms pirmizrādes. Tā vietā, lai kādu soli atkāptos un paskatītos uz topošo izrādi no malas, es steidzu to nodot, tā arī līdz galam nenostādājusi. Jo vienkārši mūsu teātrī nav tādu iespēju. Tāpēc es katrā savā izrādē redzu vēl neizdarīto, sevišķi tas attiecas uz formas un stila jautājumiem,» saka Māra Ķimele.

Režisore uzsver, ka neviena cilvēciska būtne nedara neko tikai profesionālas intereses dēļ, bet dara iekšējas vajadzības mudināta. Pasaules un sevis izzināšana ir tas galvenais stimul, kas liek strādāt to vai citu darbu. Vienlaikus, domā režisore, nav pareizi krasi izvīrīt pasaules pārveidošanas mērķi, jo tas var novest pie dogmatisma un vardarbības. Tāpat kā galarezultāta idejas neizakcentēšana uzvedumā padara to glēvu, nenoteiktu. Māksla, viņasprāt, atrodas kaut kur starp šīm abām galējībām.

Kas režisora darbā ir primārais? Māra Ķimele uzskata, ka mākslinieks kļūst apdraudēts tad, kad viņš, labi strādādams, pats paliek par centru. Nedrīkst pakļauties karjerai, tā ātri pārņem cilvēku — un viņš aizmirst savu sākumu, notic tam, ka patiešām ir daudz sasniedzis, un grib vēl lielākus panākumus gūt. Tā sākas apmātība pašam ar sevi. Mēs visi esam tikai cilvēki, un mūsu darbs atspoguļojas arī mūsos pašos, tāpēc katram ir nepieciešams viņa darba vērtējums, bez tā nevar strādāt. Tomēr nav jāaizmirst, ka ne sevis labā mēs darām darbu. Nedrīkst nodarboties tikai ar sevi, ar savas personas demonstrēšanu un izsolīšanu, izpārdošanu. Tas ir tas grūtākais. Te slēpjas pretruna. Jo pastāv arī vaivas apziņa aktieru priekšā, kas saka — tu neproti sevi labi pārdot.

Iespējams, šo pretrunu Mārā Ķimelē veicinājusi viņas ilgstošā un pēc būtības nepilnīgi novērtētā darbība Valmieras teātrī. Šā kolektīva grūtajos darba apstākļos režisore taču radījusi veselū virkni spožu iestudējumu. Nevar teikt, ka kritika tos nemaz nebūtu izvērtējusi, tomēr visam padarītajam ir uzspiests it kā perifērijas



otrās šķiras neredzamais zīmogs. Tikai 1987. gadā pēc divdesmit gadu sekmīga radoša darba Marai Ķīmelei piešķirts Latvijas PSR Nopelniem bagātās mākslas darbinieces goda nosaukums. Ļoti, ļoti reti šajos gados Māras Ķīmeles sniegums (un vispār Valmieras teātra izrādes) aplūkots kā mākslinieciski līdzvērtīgs visai latviešu teātra mākslai. Teātris par savu darbu netiek stimulēts. Arī Teātra pavasara skatēs valdījusi tāda attieksme, ka perifērijas teātriem uzvarētāju laurus it kā neklājas piešķirt. Savā laikā Kultūras ministrijas kolēģija pat apstrīdēja žūrijas lēmumu, kas izcēla perifērijas teātra darbību. Tāpēc nav jābrīnās, kad Māra Ķīmele saka: «Bieži moka nevajadzības izjūta. Tā ir visasākā. Dari, dari kaut ko, bet — kam tas viss ir vajadzīgs ...»

Tomēr Māra Ķīmele nebūtu vitālās enerģijas pārpilnās, darbaspējīgās vecāsmātes Annas Lāces mazmeita, ja viņa bieži nodotos rezignēti skumjām apcerēm par savu vietu dzīvē un mākslā. Režisore strādā. Strādā, dzīvodama Rīgā un braukādama uz Valmieru. Rīgā aug dēls, iet skolā, viņam vajadzīgs mātes padoms un sirds siltums. Māra Ķīmele saka — žēl šķirties no Valmieras, no tuviem cilvēkiem teātrī.

«Katrā darbā ir atšķirīgi profesionālie un cilvēciskie dzinuļi. Esmu ar mieru iestudēt jebkuru Blaumaņa un Raiņa lugu. Tāpat ir ar Čehovu, Šekspīru, Puškinu. Jo viņi taču ir ģeniāli.

«Ugunī» mani dziļi aizskāra tautas dzimšanas tēma. Laiks pirms revolūcijas. Lielu daļu lugas varoņu apšaus — vai arī viņi nomirs ar diloni. Alders, piemēram. Akmentiņš nav pretnis Edgaram. Kas notiktu, ja Uldis savienotos ar Gatiņu («Pūt, vējiņi!»), Edgars ar Alderu? Šajā savienībā būtu nepārvarams spēks! Akmentiņš, kam neviens nevar parādīt durvis, un turpat Klenga, kas bučo baronam roku un dzīvo, — tie visi ir reāli cilvēki. Lugā daudz vēsturiskā materiāla. Kristīne un Edgars ir pirmo koru un pirmo revolūciju cilvēki. Pirmie, kas uzdrīkstējās mīlēt. Un tā ir tikpat liela uzdrīkstēšanās kā viss cits,» saka Māra Ķīmele.

«Visu izšķir rezultāts.» Māras Ķīmeles darba labie rezultāti ir neapstrīdami. Tie var izsaukt diskusiju, bet nekad neatstāj vienaldzīgu.

Uģis Segliņš

PIEZIMES,
PAVEROJOT
«MUŽIBAS SKARTO»
MEĢINĀJUMUS



Dailes teātra 1987./88. gada sezonas pirmais uzvedums uz lielās skatuves bija A. Čaka «Mūžības skartie». Sis varoņeps uzrakstīts 30. gados. Sikāk par šo literāro darbu rakstījis I. Bērsons laikrakstos «Literatūra un Māksla» 1987. gada 29. maijā un «Padomju Jaunatne» 1987. gada 22. septembrī. Tas analizēts arī žurnāla «Avots» 1987. gada 4. numurā. Sabiedrība saviļņojās brīdī, kad tika izpostīts A. Čaka piemineklis Ziedoņdārzā. Protams, «Mūžības skarto» liktenis vienmēr satraucis sabiedrību, taču 1987. gadā, J. Petera vārdiem runājot, mēs A. Čaka stundai esam pietuvojušies vistuvāk. Kamēr nav tapis pilnīgs «Mūžības skarto» izdevums, Dailes teātra uzvedumu var uzskatīt par pirmo aptverošāko poēmas «izdevumu» padomju laikā. Protams, tajā ir teksta svītrojumi, taču tos, kā arī citu dzejnieka darbu ievijumu ir noteikuši nevis kādi aizlieguma motīvi, bet gan nepieciešamība izveidot vienotu skatuvisku kompozīciju, tātad — skatuves likumi, spēles noteikumi. Dramatizējumu veidojuši K. Auškāps un A. Jansons. Iestudējuma režisors — K. Auškāps, režisora asistents — A. Jansons, mākslinieks — I. Gailāns, kustību režisors — A. Rūtentāls, komponists — A. Maskats.

Režisora darba laboratorija? Baidos, ka tā nepakļaujas aprakstam. Pirmkārt, tas ir režisora iekšējs process, no kura uz aktieriem un citiem iestudējuma veidotājiem strāvo tikai kādi atsevišķi impulsi, un, tos mēģinot šifrēt, var izdarīt aplamus vai



A. Čaka «Mūžības skartie»
Dailes teātri. U. Pūcītis
un R. Zihmanis

vismaz vienkāršotus secinājumus; otrkārt, lai gūtu pilnīgu priekšstatu par režisora darbu mēģinājumā, acīmredzot ir nepieciešams būt viņam klāt nepārtraukti, balstīties arī uz teorijas atzinumiem, bet tādā gadījumā veidotos zinātnisks pētījums! — uz to es nepretendēju; treškārt, mēģinājumos neatšķetināmi jaukas būtiskais ar nebūtisko, acumirkļi rodas un zūd daudzi iespējami varianti, kuru jēgu bieži vien saprot tikai pats režisors un konkrētās lomas tēlotājs; ceturtkārt, iespējams, ka turpmākajos mēģinājumos tiks svītrots vai mainīts šeit uzrādītais, un nepavisam neesmu pārliecināts, ka visbūtiskākie jautājumi ir apspriesti tieši tajos mēģinājumos, kuros man bija iespēja būt klāt.

Tomēr šie dažu iestudēšanas sākuma perioda mēģinājumu pieraksti ir tapuši, un to mērķis ir daļēji uzrādīt mēģinājumos skarto jautājumu un domu loku. Šis materiāls apkopots brīdī, kad darbs pie iestudējuma vēl tikai pusē.

Tomēr vispirms mēģināšu izklāstīt dažus vērojumus vai pieņēmumus par režisora Kārļa Auškāpa darba stilu.

Pirms praktiskā darba sākuma (par to es pārliecinājos, arī strādājot par redaktoru pie K. Auškāpa veidotā televīzijas uzveduma — Raiņa «Kraukliša») ilgstošā laika periodā režisors cenšas iepazīties ne tikai ar tiem materiāliem, kas atrodami par attiecīgo lugu vai autora daiļradi kopumā, bet galvenokārt par to laikmetu, kas atspoguļots literārajā darbā, un arī par to laikmetu, kad darbs radies. Operējot ar lielu informācijas daudzumu, tiek izveidots plašs ideju, ierosmju, paņēmieni konts, no kura darba periodā pakāpeniski tiek atskaldīts viss liekais, sāņus vedošais. «Ja mēs to nevaram izdarīt, ņemam ārā.» «Lai arī cik vilinoši tas mums liktos, no šīs iespējas jāatsakās, jo tā neved uz mērķi.» Aisbergs ir pamatīgs. Un dažbrīd mēģinājumos zēl skatīties, kā ūdens aplāj aizvien jaunas tā daļas. Tādēļ jo lielāka slodze gulstas uz aisberga redzamo daļu. «Mūžības skarto» skatuves kompozīcijas apjoms sākumā bija apmēram 130 lappuses. Zinot, ka īsinājumi radīsies neizbēgami. Lai būtu iespējami vairāki svītrojumu varianti, lai varētu konstatēt, kas nepakļaujas, kas pakļaujas aktierspēlei, izrādes kopīgam ritmam, mērķim. Jo pārāk daudzi faktori nosaka izrādes kopīgo virzību.

Par vēl vienu K. Auškāpa darba iezīmi var uzskatīt demokrātismu pret aktieri kā uzveduma līdzveidotāju. «Vienu es pa šiem gadiem esmu iemācījies — neietiepties uz savu, bet ar vēsu galvu uzreiz tvert un analizēt visus priekšlikumus un kontrpriekšlikumus. Līdzko režisors ietieptas, viņš vismaz daļēji zaudē aktiera līdzdalību, līdzdomāšanu. Mājās it kā viss izdomāts un izvērts, bet mēģinājumos piedalās konkrēti cilvēki, kuriem būs jāpārdzīvo, jāizdzīvo ... Uzspiest nedrīkst.» Nezinu, kā notiek citu režisoru vadītajos mēģinājumos, bet šoreiz aktieri daudz ieteica, bieži atbalstīja vai oponentēja.

Varbūt man tikai tā šķita, bet ievēroju vēl vienu režisoriski audzinošu paņēmieni. Ar dažu aktieru izvēli atbildīgām lomām, manuprāt, režisors riskēja, un tā tam arī būtu jābūt. Un šie aktieri, kā man likās, jūta milzīgu atbildību un arī pārējo kolēģu paaugstinātu interesi par katru savu soli. Tāpēc jo īpaši svarīga šķita režisora dzīvā reakcija, atsauksšanās uz visu, ko mazpieredzējušākie (šeit es nedomāju — jaunības nozīmē) aktieri darija. Skanēja izsaučieni «jā, jā!», «nu kā tad!», «pareiz!», smieklī pat ne visai veiksmīgi nospēlētās epizodēs. Tas acīmredzot drošināja šos aktierus, uzreiz bija jūtama lielāka pārliecība par darāmo, pašapziņa. Varbūt man tā šķita tāpēc, ka pret pieredzējušāko un stabilāko mākslinieku padarīto attieksme bija kā pret kaut ko daudz pašsaprotamāku.

Viens no aizkustinošākajiem momentiem iestudējuma tapšanā bija tas, ka tajā piedalās Evalds Valters — latviešu sarkanais

strēlnieks. Lūdzu viņu pateikt, kādas ir viņa izjūtas, saskaroties ar šo materiālu.

E. Valters. Ne pie viena darba mēs neesam ķērušies ar tādu sirsnību kā pie Čaka «Mūžības skartajiem». Tas ir saprotams, tāpēc ka šis darbs ir dziļi pie sirds gan mums, aktieriem, gan visiem tiem, kuri vien to lasījuši. Reti kāds darbs ir tik dziļš, tik traģisks kā «Mūžības skartie». To dzejnieks ir radījis, ilgu gadu vākdams materiālus, arī no manis, cik atceros. Es viņam varēju kaut ko pastāstīt par 5. Zemgales pulku. Viņš pats jau latviešu strēlnieku pulkos nedienēja. Viņš kaut kur krievu armijas daļās dienēja. Nu, bet, lai radītu šo darbu, viņam vajadzēja uzmeklēt starp strēlniekiem visu astoņu pulku kauju dalībniekus. To viņš arī ar lielu rūpību darīja, un darbs ir iznācis spīdošs.

Pirmais mēģinājums notika 1987. gada 1. oktobrī, kad sapulcējās viss uzveduma ansamblis.

Aktieri ar izsaucieniem «Dēli nāk mājās!» uzgavilē Uldim Pūcītim un Uldim Vazdikam, kuri atgriezušies Dailes teātrī. Mēģinājumu telpā mākslinieks Indulis Gailāns izkārtojis dekorāciju un kostīmu skices. Kārlis Auškāps, uzrunādams kolektīvu, atgādina, ka Aleksandrs Čaks ir bijis arī Dailes teātra Pirmās studijas audzēklis, pazinis un mīlējis Dailes teātra aktrises, arī rakstījis par tām. Uz galda nolikts strēlnieku pulkstenis ar ķēdi, strēlnieku fotogrāfijas. Režisors ieskicē dramatizējuma tapšanas gaitu.

K. A u š k ā p s. Variantu bija daudz. Veidot to kā oratoriju, kā aizlūgumu? Varēja veidot kā «bildes no strēlnieku dzīves». Arī laika dimensijas un to saplūšana varētu būt dažāda ...

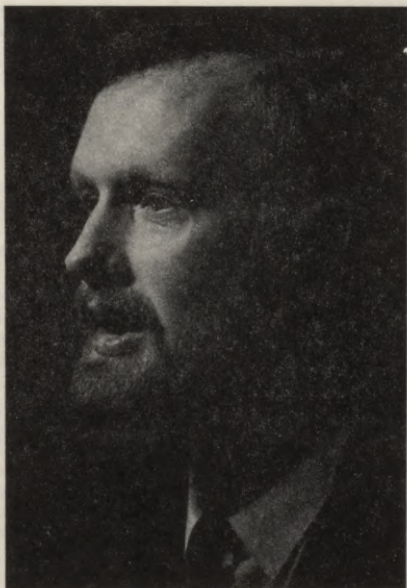
Grūtākais šajā darbā — ir vienots gars, bet nav vienotas dramatiskas darbības.

Izejas situācija: Dzejnieks ir cilvēks, kas nav apmierināts ar nodzīvoto dzīvi, varbūt viņš ir melojis, ieslīdzis ikdienībā vai kompromisos. Tā ir pirmspašnāvības situācija.

Mums jāpaskatās arī uz 1950. gada 8. februāri — A. Čaka nāves dienu. Pēc būtības Kritušais strēlnieks (Vēlais viesis) paņem Dzejnieku līdz uz mūžību, neatdod Nāvei.

Vēl viens svarīgs moments — izrādei ir jābūt par to, vai tauta spēj vai nespēj vienoties uz «Mūžības skarto» pamata. Kā zinām, joprojām šis darbs nav izdots, mēs joprojām neesam spējuši vienoti aizstāvēt — gan šo darbu, gan pašu Čaku, gan strēlnieku jautājumu, gan ...

Vēstures tiesa — tā iet pār notikumiem, pār Dzejnieku, pār mums. Izšķiroša nozīme būs tam, cik dziļi mēs caur katru tēlu spēsim šiem jautājumiem pietuvoties.



Tā tad — laužam laikus un telpas. Tepat ir Dvēseļu zvejnieks, kautās dvēseles, tepat ir dzīvo atgriešanās, tepat ir Irmas Laivas spēlētā Līgava un viņas sen kaujās aizgājušais Līgavainis — Vēlais viesis (G. Dālmanis vai R. Zihmanis), tepat ir nekrologi, kuri iznāca pēc Čaka nāves, kuri sasaucas ar Dzejnieka (U. Pūcītis vai J. Paukštello) garīgo, nevis fizisko nāvi. Šie dažādie laika periodi mums uzdod dažādus jautājumus...

Pirmās epizodes beigas — «Strēlnieki, latviešu strēlnieki!». Piecdesmitie gadi. Kā pēc tolaik labāk būtu bijis uzdoties par balto strēlnieku, nevis sarkano? Starp mūsu tēliem ir gan vieni, gan otri. Mēs esam centušies kārtot tā, lai visi tēli kopā izveidotu mūsu tautas kopīgu ainu — kādi, cik dažādi mēs esam. Patlaban tēlu vārdi vēl nav strikti, varbūt mainīsies, bet pagaidām dažus nosaucām par Garāmgājējiem: Garāmgājējs ar lukturi, Garāmgājēja zīda zeķes, Garāmgājēja vīriešu žaketē, Garāmgājējs ādas mē-



*A. Čaka «Mūžības skartie»
Dailes teātri. E. Valters*

telī... Izrādes sākumā šie tautas tipi dažādi reaģē uz Dzejnieka izprovocēto sarunu par strēlniekiem, katrs ar savu pieredzi.

Vai kaujas vajadzētu rādīt? Domāju, ka ne. Bet visiem aktieriem vajadzētu būt uz skatuves nepārtraukti.

Dzērājs (vientūlais? skeptiķis? — Dūšīgais garāmgājējs, aktieri L. Krivāns vai K. Pūce) mirst uz skatuves.

Dzejnieks aiziet mūžībā. Beigās mums ir jāpietuvojas «mūžības skartajiem». Jāmēģina pieskarties arī tam, kā no Dzejnieka novērsas. Tā bija Čaka tragēdija.

Čakam dzīvie un mirušie ir kopā, juku jukām, roku rokā. Mums šajās attiecībās jāiejūtas. Dzejnieks — apgērbts klasiski, tāpat kā gērbās Čaks.

Čaks, nezinādam, ka mirs februārī, ir brīnišķīgi aprakstījis februāra pilnmēness nakti. Šis fakts varbūt ir izmantojams.

Nāvei (A. Līvmane vai V. Straume) būs stipri jākustas.

Ena (P. Liepiņš vai J. Frinbergs) — dubultnieks, provokators.

Garāmgājējai ādas žaketē (A. Kantāne vai M. Janaus) streļķi aplaktējuši visus radniekus.

Garāmgājējs ādas mētelī (B. Pizičs vai A. Žagars) nav bijis ar streļķiem kopā; ļoti smalki te jāstrādā, lai neiznāktu profanācija.

Garāmgājēja ar egles zaru (R. Roga vai L. Tarasova) — pagāniskā sfēra, zemapziņa, apstāvētāja.

Garāmgājēja zīda zeķēs (L. Ozoliņa vai R. Razuma) — vieglā meitene ar zelta sirdi.

Garāmgājējs ar lukturi (Ē. Valters) — kā pārmijnieks, dzied un drusku smīn par visu.

Dūšigais garāmgājējs (L. Krivāns vai K. Pūce) — pie Katrīnmuīžas pazaudējis dvēseli.

Strādnieki ... tie to tiltu mēģina salabot. (Atskan smiekli.)

Rekvizītu atlases princips — ja sāktos karš, ko mēģinātu glābt, ņemt līdzī, — tās lietas. Uzplaiksnī bēgļu izjūta. Brīdis uz riteņiem. No izklišanas uz kopā nākšanu. Mizanscēnas — ļoti svarīgas.

A. J a n s o n s. Ir nepieciešama Čaka patiesības izjūta. No vienas puses, šis darbs ir tīra dzeja, no otras — tā ir luga, poēma, eposs. Mūsu veidoto lugu Čaka radītajai struktūrai jācenšas neuzspiest kā kaut ko traucējošu. Čaks pats te ir tēls, aktieris un dvēsele. Vairāk jādod vārds viņam.

8. oktobrī. Mēģinājuma sākumā K. Auškāps nolasa A. Čaka eseju par aktrisi Irmu Laivu.

Situācija pirms Jukuma Vācieša sprediķa Pinķu dievnāmā.

Ē. V a l t e r s. Pirms Vācietis uzkāpa kancelē, Bernhards Valē — jautrs zēns no 5. pulka, kapelmeistars —, tikko bijām iegājuši baznīcā, piegāja pie ērģelēm un kaut ko spēlēja — latviešu dziesmu popuriju. Kādu laiku spēlējis, pārgāja uz jautrāku motīvu — «Kur tu teci, gailīti». Dilāns — jaunākais adjutants — uzskrēja luktā un pārtrauca: ko tu tur! Pret spēlēšanu bija dažāda attieksme — daži to uzņēma jautri, citi uzskatīja par nepieklājību baznīcā.

A. J a n s o n s. Precīzi! Par to mēs domājam, kad sākām šo situāciju modelēt. Sākumā gribētos pasvītrot negatīvo attieksmi. Un tad — kā izaug sprediķis.

Dzejnieks nezina, ka viņš sāks runāt. Ēna viņu izprovocē. Sprediķa laikā pagātne transformējas par tagadni.

K. A u š k ā p s. Sludinājumu lapiņas — sievas meklē pazudušos vīrus, māsas — brāļus. No lasījuma līdz meklējumam, līdz vaidam, līdz kora runai. Lai varētu aiziet ne tikai līdz kritušajiem, bet arī līdz izklīdušajiem.

Z. S t u n g u r e. Beigās vajadzētu skanēt tā kā piecām raidstacijām kopā.

K. Auškāps. Sprediķis — spēka došanas brīdis. Sākumā nekas nenotiek. Tad veidojas atmosfēra, kurā katrs piemet pa ža-gariņam tai ugunskurā. Un no tautas izaug prasība — lai sprediķis būtu!

Viena no mūsu darba pamattēmām — cik mēs katrs esam dažādi cilvēki un cik dažādi domājam par pasauli. Caka vienotajam tekstam papildu dinamiku dos tas, ka mēs katrs šo kopīgo, par ko runā autors, pasniegsim no savas lomas viedokļa.

L. Krivāns. Programmiņās vajag dažus paskaidrojumus. Piemēram, izrādē sprediķi teiks Dzejnieks. Daudzi nezina, ka sprediķa teicējs bijis Jukums Vācietis. Un par citām vēsturiskām lietām cilvēki taču ir vēl mazāk informēti. Programmiņās vajag arī foto ar skaidrojumiem. Nav ko «žņaugties» — lai maksā rubli!

Z. Stungure. Vācieša vārds jāpiemin.

J. Paukštello. Nevajag!

A. Siliņš. Sai lugā neder tas paskaidrojums.

K. Auškāps. Sākumā mēs domājām, ka tiešām vajag šos paskaidrojumus. Bet sprediķa brīdis ir jātransformē uz 50. gada nakti, kad mirst (?) Dzejnieks. Pie tam paskaidrojums par J. Vācieti grāmatā ir nevis dzejas, bet paskaidrojuma teksts. Iestudējumā ir jāizveido patstāvīga tēlu un tēlainības sistēma.

Dūšigais garāmgājējs savas dzīves sāpju lielo grēksūdzi uz-sāk Piņķu baznīcas sprediķa ietekmē. Pēc kaujas. Viņā ir rūgta atskārsme — skaisti jau tas ir, kā jūs te iztēlojāties un appoetizē-jāt, bet ko tas maksāja! Saitīte — Nāve pieķeras Dūšīgā replikai. Nāve vada ainu, izvelk no Dūšīgā noslēpumu — kā īsti bijis —, jo viņš ir vienīgais dzīvs palikušais pēc kaujas. Dūšigais nevie-nam to nav stāstījis, tas ir viņa pēdējais, dārgākais noslēpums. Ja viņš to izstāsta, tad jāmirst. Nevis no aizvainota, bet ievainota cilvēka pozīcijas tas jāpauž. Pēc šā noslēpuma atklāšanas viņš gūst mieru, mūžīgu mieru.

Dzejnieka saistība ar Nāvi un Ēnu. Ja nebūtu Dzejnieka, ne-būtu Ēnas. Bet Nāve ir nāve visiem, Dzejnieks tai ir tikai viens no daudzajiem.

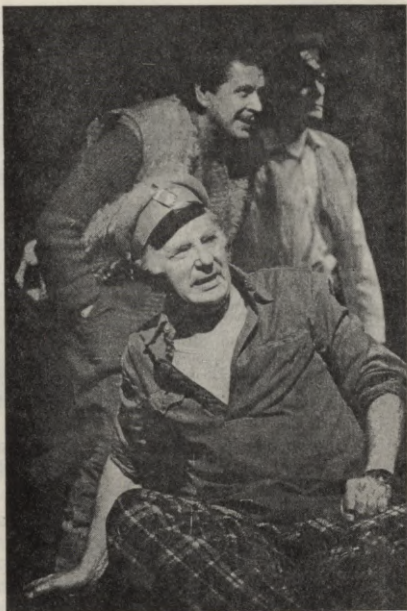
A. Jansons. Var arī tā — Dzejnieks grib teikt savu sakāmo, bet to pārķer Ēna un pasaka ar citu attieksmi.

Mēģinājums 15. oktobrī.

Izvirzās jautājumi par nāvi, dzīvību, likteni.

K. Auškāps. Ir dota stulba, nejēdzīga pavēle. Pirmais jau-tājums, kas liek ieņemt noteiktu nostāju: saglabāt dzīvību un līdz ar to — iespēju šo dzīvību likt lietā pēc paša prāta un izvēles vai lepmi iet nāvē? Daži duči augstu ģenerāļu spriež aplam, nolemj nāvei, un daudzi tūkstoši ir par lepmu, lai stātos pretī, viņi apzi-

A. Čaka «Mūžības skartie»
Dailes teātri. Priekšplānā:
H. Liepiņš un M. Vērdiņš



nās pavēles nejēdzīgumu, bet lepni iet nāvē. Nepelnītas nāves izjūtai caur Dzejnieku vajadzētu trāpīt visiem.

M. Vērdiņš. Tā nav ne stratēģija, ne taktika — būt leptoniem.

H. Liepiņš. Te pār cilvēku darbojas liktenis, liktenīgums.

M. Vērdiņš. Bet jāizceļ cilvēku, strēlnieku pacelšanās pāri liktenim.

K. Auškāps. Runa ir par dzīvību, par to, ka mēs varam kļūt nevis par likteņa, bet par neprofesionālu cilvēku neprasmes upuriem. Viegli ir teikt — liktenis. Ir anekdote par to, kāpēc Ļeņingradā ielas iet, iet taisni un tad nāk apaļums. Tam, kas zīmējis plānu, velkot līniju gar lineālu, paslidējusi roka — tas tad nu ir likums. Un pēc tam arhitekti un celtnieki nopūlējušies, lai šo likumu realizētu arhitektoniski, normāli...

A. J a n s o n s. Vai arī par caru Nikolaju un dzelzceļu. No Maskavas uz Pēterburgu vilcis taisnu līniju, roka paslīdējusi — līkums. Sā likuma īstenošana, kas, kā izrādījies, gājis caur purvu, prasījusi milzīgus upurus. Lūk, liktenis!

K. A u š k ā p s. Tie, ko sauca par nāviniekiem kaujās, dabūja jau iepriekš milzīgu summu. Tev (R. Razuma) ir mīlums pret viņiem — nevis kā pret jau zudušajiem, bet zūdošajiem, tādiem, kas pilnīgi noteikti ies nāvē. Un viņu attieksme: mums, meitenīt, bija jauki, bet pēc tevis nākamā mums būs nāve. Upurēšanās ir sarežģīta tēma. Ko tā dod upuriem, un ko tā dod tautai? Piemēram, ko citiem dod budista sadedzināšanās? Tēmai ir jāieskanas pretrunīgāk. It kā skaisti ir mirt ticības vārdā, bet tā taču tik un tā ir nāve. Te nu ir tas gadījums, kad sižetu virza bildes. Cita aiz citas — parādās, pazūd. Jānu nakts — auglības nakts — reizē ir arī nāves nakts — vasara sarūk.

17. oktobra mēģinājumā.

K. A u š k ā p s. Šajā pusgadā mēs strādājam zem Čaka zīmes. Čaka zodiaks — Skorpions. 1949. gada 28. februārī Aleksandrs Čaks Drāmas teātrī teica runu, kurā sevi šautīja, kritizēja un atzina savas kļūdas atbilstoši tam, kā citi uzskatīja par pareizu.

E. V a l t e r s. Vārdus viņš teica, bet būtību saglabāja.

K. A u š k ā p s. Strēlnieku atgriešanās ainu pamēģināsim kā literāro tiesu — lasām Čakam priekšā, ko viņš te ir sarakstījis. Cilvēka ādas mētelis iespraudumi domāti tāpēc, lai izaugtu konfliktus. Ādas mētelis pielabo Dzejnieku, uzliek vajadzīgos akcentus. Dzejnieks saka: strēlnieki bija tādi, Ādas mētelis — nē, viņu lielums bija šķiriskā vienotība, nevis tukšas metaforas — utt. Tāpat kā tas ir bijis — katrā laikā no Čaka paņem to, kas ir izdevīgi. Tāpat kā no citiem rakstniekiem, tāpat kā no vēstures. Cilvēkam ādas mētelis te galvenais ir nevis pašam apsūdzēt, bet organizēt sabiedrisko domu, lai Dzejnieks atteiktos no sevis. Apkārtējiem vajag lasīt ar bailēm: ja uzdursies kaut kam aizliegtam, radīsies jautājums — vai tas, ko mēs darām, arī mums nav bīstami? Latvijai brauc uz dzimteni, mājup, un tas jau ir kaut kas aizdomīgs; tad seko kaut kas vēl trakāks — tos, kuri atbrauc, — tos pēkšņi sveic. Vajadzētu taču otrādi. Redz, kā tas Čaks visu sagrozījis, meņševika domāšana ...

Ā. R o z e n t ā l s. Bet cik ilgi tā var lasīt?

U. P ū c ī t i s. Vispirms tiem, kas lasa, to vajag darīt neitrāli, bez izteiksmes. Bet Ādas mētelis izlasa ar pareiziem akcentiem.

K. A u š k ā p s. Ādas mētelis vispirms pievēršas sievietēm, tām būtnēm, kuras nevarēs pretoties un pievienosies viņa viedoklim.



*A. Čaka «Mūžības skartie» Dailes teātri. Priekšplānā:
H. Liepiņš, L. Krivāns, M. Vērdiņš*

H. Liepiņš. Tas ir nepareizi — šī darbība ir pasīva. Jābūt dinamikai. Jāspēlē ar tādu attieksmi, ka strēlnieki tūdaļ būs klāt. Sagaidīt!

K. Auškāps. Harim ir taisnība, bet viens variants ir jāiziet cauri. Sākumā — interpretācija bez sižetiskās jēgas.

H. Liepiņš. Ko dara pārējie?

K. Auškāps. Visi ir pirmsrepresiju, pirmsizreķināšanās gaidās, uzmanīgi klausās — ko gan nozīmē šī lasīšana?

A. Līvmane. Bet nerodas aina, pazūd dzejas jēga.

K. Auškāps. Varbūt jācenšas apvienot? Varbūt lasītāji jau zina šo dzeju, bet piespiesti cenšas uzdurties tās vājajiem punktiem, vienlaikus izdzīvojot? Jā, te kaut kas ķeras — kad nevar izlasīt baltu par melnu, iznāk pelēks.

R. Broka. Varbūt lasīt ar izkāpinātu interesi?

A. Kantāne. Varbūt palasām pretēji?

B. Pizičs. Varbūt viens pats Ādas mētelis lai paliek konsekvents, citi sāk jūsmot?

L. Krivāns. Ādas mētelis palaida vajā un nu vairs nevar kontrolēt.

K. Auškāps. Es jau vairs nesaprotu. Varbūt te ienāk streļķi? Bet varbūt tā: Ādas mētelim ir grāmata, bet te ir cilvēki, kuri

zina, kā ir bijis; līdz ar to rodas opozīcija starp to, kā ir bijis, kas uzrakstīts un kā to grib iztulkot?

R. Broka. Pamatpozīcija ir nepareiza. Nevar šo ainu spēlēt no Ādas mēteļa pozīcijas.

K. Auškāps. No konflikta viedokļa — pārmetums būs vajadzīgs Dzejniekam. Bet neder noliedzošā attieksme, nedrīkst uzreiz sākt negatīvi interpretēt, pirms nav pasniegts sižets. Acīmredzot nevar sākt ar tiesu, tai jābūt beigās, lai cik vilinoši un spilgti tas liktos. Mums jāatrod pareizais cilvēks un attieksme, no kāda viedokļa notiek šī atgriešanās. Tur taču bija arī Zīda zekīte. Ēvi (E. Valteram), kā tad tur bija ar meitenēm?

E. Valters. Dažas bija arī tur, bet vairāk jau viņu bija Ziemassvētku kaujās.

Z. Stungure. Varbūt jāsāk no «Rīta», pēc prozas teksta?

K. Auškāps. Tikko mēs sākam stripot, grozīt, tā neder, sāk jukt. Vajag attaisnot. Bet ja nu to visu iesāktu Dzejnieks? Tiek pieteikta nopietna tēma.

No 19. oktobra mēģinājuma.

K. Auškāps. Čaka informatīvos tekstus, kas ir dziedājumu sākumā, mums visur nevajag. Ja tos pasniedz Garāmgājējs ar lukturi, tad tam ir noslēpumu glabātāja smarža.

H. Liepiņš. Un ja nu Evalds Valters būtu vienīgais streļķa formā? Ar šineli? Un tas mums ļautu ap viņu grupēties. Jūs esat labi sadomājuši, bet to visu nevar izspēlēt.

V. Skulme. Jā, kā to visu realizēt? Kad es (Garāmgājējs ar mapi) ieraudzīju savu kostīmu — ar mapi, ar portfeli... Baltgards nekad nevarēja būt sausi birokrātisks ierēdnis. Viņš bija kā viesmīlis, melnās galifē biksēs varbūt... Bet no šā viedokļa jāanalizē katrs tēls. Es visus saliktu uz skatuves nevis divos, bet vienā sastāvā. Un kāpēc 50. gadi? Kas var būt fantāziju nokaujošāks? Vienkārši — Latvijā pēc kaujām. Lūk, telpa un laiks. Kā «Brandā» — visur un nekur.

K. Auškāps. Mēs esam izgājuši cauri dažādiem meklējumiem. Sie cilvēki ir mūsu tautas būtiski tipi apmēram simt gadu intervālā. Jā, ārpus noteikta laika un telpas. Bet 50. gadus mums vajag kā atspērienvietu, lai izietu cauri dažnedažādiem laikiem un telpām. Un šur tur mēs atgādinām, ka tās visas ir pirmsnāves vizijas 50. gados. Par tēlainību, protams, ir jādomā. Varbūt patiesi Valteram ir jābūt streļķa kostīmā. Kas attiecas uz šveicaru — simtprocentīga patiesība. Valentīn, jūsu tekstā, starp citu, ir «Lunas» šveicara monologs. Latvijā pēc kaujām, abstraktā laiktelpā — precīzi. Mēs ar Induli (Gailānu) esam «dziļinājušies» kopš februāra, runājam arī, ka kostīmiem spilgti jāuzrāda tipāžs.



*A. Caka «Mūžības skartie» Dailes teātri.
Skats no izrādes*

Par detaļām mums vēl vajadzētu domāt. Lai būtu ne tikai tipi, bet kā tautas sastāvdaļas.

V. L a s m a n e. Par kostīmiem ļoti jādomā. Piemēram, «Avotāguni kūru» kostīmi lielā mērā noteica izrādes toni, tāpēc iznāca.

H. V a z d i k s. Šī izrāde veltīta strēlniekiem, bet mēs gribam nošaut, mazākais, divus zaķus — uzlaisīt gan par Caku, gan par strēlniekiem. Reabilitēt kā vienu, tā otru.

V. K r ū z e. Bet Čaks jau ir tie strēlnieki.

K. A u š k ā p s. Varētu jau runāt par strēlniekiem vien, rādīt strēlnieku ainas, viņu ciešanas, uzticību, varonību, ziedošanos. Sākumā bija tāda doma — viņu piemiņas godināšana. Bet «Mūžības skartie» sākas ar dzeju, kurā ir «Kur lai sevi projām svežu?» un «Kā lai glābju savu dzeju?». Ir traģēdijas situācija — ne tikai strēlnieku faktā, bet arī pašā dzejnieka liktenī. No «Mūžības skartajiem» izaug Caka liktenis. Tie ir saudzēti kopā. Te ir ietverta arī strēlnieku — tautas cildenākās daļas — ietekme uz tautu un arī Caka un tautas attiecības. Varētu būt atsevišķas lugas par katru no šīm tēmām, bet tās ir koptēmas trīs sastāvdaļas. Mums šķita, ka preparēt nevajag. Tad ir lielāks biežums, nozīmīgums.

Ā. R o z e n t ā l s. Bet impresiju veids ir ļoti labs. Glezniecībā taču arī visu iespējams sapludināt. Un gredzenveida kompozīcija pieļauj visus ekskursus.

K. A u š k ā p s. Čaku bieži dēvē par romantisku ekspresionistu. Pirmā bilde sākas tā — viena cilvēka figūra, cilvēks pašnāvības priekšā. Ipašā gaismā krit liela ēna. Un uz ēnas ir Pēteris (Liepiņš). Ēna no grīdas pieceļas. Tad darbībā iesaistās Nāve, pēc tam — Vēlais viesis. Nekrologa teksti pāriet skaļrunī, ierakstos, sākas bēres, jūs visi esat bērinieki, kas nāk, izsaka līdzjūtību Dzejniekam pašam — it kā nāves sakarībā. «Falšas» līdzjūtības. Tad viņš sāk atcerēties streļķus, ko visus šos gadus nav pieminējis. Pēdējā bildē — bēres turpināsies, bet tās izjuks tāpēc, ka Vēlais viesis paņems Dzejnieku līdzī uz mūžību.

Z. S t u n g u r e. Es to uztveru tā. Ja tā ir Čaka nāves nakts un ja mēs pieņemam, ka cilvēkam pirms nāves sekundes laikā gar acīm aizslīd visa dzīve, tad te nu tā dzīve ir plašā nozīmē — tautas nozīmē.

K. A u š k ā p s. Jā. Piņķu baznīcā — tur mums ir jāiet patiesi baznīcā. Gan bildes, gan tēlainības nozīmē. Sižets te virzās nevis pa reālsiholoģijas, bet asociāciju limeni.

L. K r i v ā n s. Baznīcas asociācija un bilde vienlaikus jau var rasties, ja mēs pa četri stāvam un priekšā ir paaugstinājums. Tikai — kā tas jāizdara!

K. A u š k ā p s. Galvenais — nevis ilustrēt, bet uzburt. Tās ir mūsu kopīgās grūtības. Ja man būtu ļoti taisna, nemaldīga līnija, tad es to ietiepīgi turētu, bet šis ir mūsu kopīgs darbs.

H. L i e p i ņ š. Labā dramaturģijā, kā Šekspīram, ir intermēdijas. Varbūt strēlnieki satiekas pie Ķemeru ezeriņa — tur ir savs žargons? Tas kontrapunkts. Pirms noasiņošanas, kas tūdaļ nāks.

27. oktobris.

Mēģinājumu telpā deg svecītes, ir sanastas maizītes un kafija. «Mūžības skarto» ansamblis svin Aleksandra Čaka 86. dzimšanas dienu. Un arī Lilitas Ozoliņas vārdadienu. Ēvalds Valters uzsāk dziesmu par Ķermiemestiņa Anniņu, citi pievienojas ... Šai dienā iecerēta arī Eduarda Pāvula atgriešanās teātri, vairākas aktrises aizbraukušas viņam pakaļ, taču Eduards Pāvuls neatbrauc. Pēc neliela kopējas pasēdēšanas brīža sākas pirmais mēģinājums uz skatuves. Mēģinājumu process ieiet jaunā lokā. Tie aktieri, kuriem uz skatuves vēl nav jābūt, turpina sēdēt svinīgi sapostajā mēģinājumu telpā, kurā savus piedzīvojumus par ceļojumu uz Šveici stāsta nupat atbraukušais Juris Strenga. Pēc mēģinājuma viss ansamblis brauc uz kapiem pie Čaka, noliek ziedus. Tur ir arī Milda Grīnfelde, kas saka nelielu uzrunu Dailes teātra ansamblim. Ar vienu domu — kaut Čaks šādu uzmanību būtu piedzīvojis dzīves laikā!

Pirmizrāde — 1987. gada 21. decembrī.

Janīna Brance

SARUNAS AR UN PAR ANATOLIJU VASILJEVU



Magnetofona lente glabā sarunas ar viesrežisoru Anatoliju Vasiljevu, Latvijas scenogrāfu Vladimiru Kovaļčuku, Jaunatnes teātra aktieri Sergeju Judinu un galvenā režisora palīgu literārajos jautājumos Romānu Timenčiku. Ilgu laiku viņus vienoja kopīgs darbs pie Ļeņingradas dramaturga A. Kuterņicka lugas «Saldumu fejas variācijas» uzveduma Jaunatnes teātrī. Kā mēdzam sacīt, daudz ūdens aiztecējis kopš tā brīža, kad viņi dalījās savās pārdomās par teātri, mākslu un ļāva ieskatīties savu domu un izjūtu pasaulē. Kā ar domājošiem cilvēkiem allaž mēdz būt, atbildēdami uz maniem jautājumiem, viņi izvirzīja aizvien plašākas un dziļākas tēmas. Šodien droši vien sarunas raisītos par citām problēmām, jo izpētes objekts ir mūžam mainīgais teātra mākslas process, kam dzīve ik dienas ierosina jaunas tēmas.

Taču ieklausīties arī senākā sarunā varētu būt interesanti, tāpēc ka izrāde «Saldumu fejas variācijas» ir gan šo cilvēku biogrāfijas, gan mūsu republikas kultūras dzīves neatņemama sastāvdaļa. Jo vairāk tādēļ, ka Anatolijs Vasiljevs ir viena no spilgtākajām personībām mūsdienu teātra mākslā. Aprīnījams meistars, režisors novators, krievu psiholoģiskā teātra skolas atvase. Ar shēmas palīdzību šo tradīciju pārmantojamību varētu attēlot tā:

K. Staņislavskis

V. Nemirovičs-Dančenko

M. Čehovs

M. Knēbele

→ A. Popovs

B. Morozovs

→ A. Vasiljevs u. c.

Tāpat kā jebkura shēma, arī šī parādību vienkāršo; līdzās šiem pamatlicēju vārdiem te vēl būtu minami daudzi dažādos laikus un virzienus pārstāvoši dažādu zemju mākslinieki, zinātnieki un filozofi.

Interese par režisora A. Vasiljeva darbu ir milzīga, turklāt ne tikai Padomju Savienībā. 1987. gadā V. Slavkina lugas «Serso» iestudējums tika rādīts Anglijā, Holandē, Vācijas Federatīvajā Republikā un Dienvidslāvijā. Tādi žurnāli kā «Theater Heute», «Plays and Players» šim viesizrādēm veltīja īpašu uzmanību, recenziju autori augstu novērtēja trupas un režisora meistarību. (Te nespēju atturēties un izsaku izbrīnu par to, ka A. Vasiljeva mēģinājumu laikā Jaunatnes teātra zālē tikpat kā nebija redzami Latvijas jaunie režisori. Vai tā bija lieka kautrība vai nevaļa, vai kaut kas cits?)

A. Vasiljevs kā režisors veidojās tā sauktajā stagnācijas periodā un, tāpat kā liela daļa viņa vienaudžu, izbaudīja «laimi» būt profesionāli spējīgam un tomēr — liekam. Pat tad, kad ar lieliem panākumiem K. Staņislavska dramatiskajā teātrī bija iestudēts M. Gorkija ««Vasas Železnovas» Pirmais variants» un V. Slavkina luga «Stilīgais un viņa meita», režisors aizvien vēl bija bez sava teātra. Varam tikai minēt, kā viņš dzīvoja šos ilgos gadus bez saviem aktieriem un mājām.

Pašreiz A. Vasiljevs ir nodibinājis savu teātri-studiju, ko nosaucis par «Dramatiskās mākslas skolu». Kādā no intervijām teātra nosaukumu viņš skaidroja šādi: «Pienācis laiks sākt visu no sākuma. Teātros ir saradies pārāk daudz sliktu izrāžu. Režisoriem un aktieriem jāsāk apgūt profesijas pamatus». A. Vasiljeva teātris strādā Maskavā, Vorovska ielas 20. nama pagrabā — divās palielās istabās. Aizvien vēl nav nokārtota materiālā un finansiālā bāze. Nākotne rādīs, kā tālāk veidosies šā teātra liktenis un ko uzsāks režisors — vai iestudēs izrādes un veidos teātra kolektīvu vai mākslinieka spēku un talantu ziedos remonta un celtniecības darbiem. Kā viņš, K. Staņislavska iedibinātās nekomerceteātra tradīcijas turpinātājs, veiks saimnieciskā aprēķina iestādes vadītāja funkcijas. Kā savienos ražošanu un mākslu. Sai teātrī ilgi mēģina, daudz eksperimentē un režisors uzvedas gluži kā gleznotājs, kas nekad skaidri nezina, vai galarezultātā kas izdosies vai ne.

Līdz šim režisors bijis uzticīgs savai devīzei: «Labāk mazāk, toties kvalitatīvāk!» Lūk, viņa iestudējumi profesionālajos teātros:

1. L. Zahradņika «Solo pulkstenim ar dzeguzi» Maskavas Dailēs teātrī 1973. g.

2. M. Gorkija ««Vasas Železnovas» Pirmais variants» K. Staņislavska dramatiskajā teātrī 1977. g.

3. V. Slavkina «Stilīgais un viņa meita» K. Staņislavska dramatiskajā teātrī 1979. g.

4. V. Slavkina «Serso» Tagankas laukuma teātrī 1985. g.

5. A. Kuternicka «Saldumu fejas variācijas» LPSR Jaunatnes teātra krievu trupā 1987. g.

6. L. Pirandello «Seši tēli meklē autoru». Ar šo uzvedumu tika atvērts A. Vasiljeva teātris-studija «Dramatiskās mākslas skola» 1987. g.

Pirmā saruna.

Pēc «Saldumu fejas variāciju» pirmizrādes Jaunatnes teātrī.

A. V a s i l j e v s. Slikti, ja luga teātrī nonāk aiz pārskatīšanās. Man ar katru izvēlēto lugu saistās kāds noteikts dzīves posms. A. Kuternicka «Saldumu fejas variācijas» manās rokās nokļuva 1977. gadā, kad pedagogs Andrejs Popovs K. Staņislavska dramatiskajā teātrī uzsāka eksperimentu, kura mērķis bija ļaut jauniešiem režisoriem studēt jauno dramaturgu lugas. Un šā paša gada vasarā mēs jau teātra trupā lasījām mūsu atklāto dramaturģiju. Starp lugām bija arī A. Kuternicka «Saldumu fejas variācijas». Trupa to ārkārtīgi labi uzņēma. Bet tālāk notikumi attīstījās tā. 1978. gadā es iestudēju M. Gorkija «Vasas Železnovas» Pirmo variantu» un pēc tam plānoju strādāt pie A. Kuternicka darba. Taču iestudēju V. Slavkina «Stilīgo un viņa meitu». Man teātrī sākās dažādas nepatīkšanas, turklāt es nevarēju atrast galvenās lomas tēlotāju. Sāku gan strādāt ar vienu K. Staņislavska teātra aktrisi, taču nekas tur neiznāca. Meklēju aktrisi citos teātros. Bija arī citi radošas dabas traucējumi. Pēc «Stilīgā un viņa meitas» iestudēšanas manī pašā notika būtiskas pārmaiņas. Mainījās skatījums uz dzīvi, uz cilvēku, un pārveidojās arī mans režisora rokraksts, stāstījuma stils, maniere. Šai laikā es sapratu, ka tradīcijas nedrīkst jaukt ar sentimentu. Tagad man tradīcijas saistās ar ironiju, ar tradīcijas noliegumu, ar skarbumu, ar citu stilu. Tādēļ tajā laika posmā es šai A. Kuternicka lugā nekā nevarēju ielasīties.

Nedaudz vēlāk biju spiests no K. Staņislavska teātra aiziet, un autors palika bez režisora. Andrejs Kuternickis bija ļoti aizrāvis ar teātri. Brauca pie manis, zvanīja: «Kādēļ nestudē? Ko darīt ar lugu?» Viņš tolaik bija kritiskā stāvoklī. Es jutos kā nodevējs, kaut arī manas vainas it kā nebija — es taču biju palicis bez teātra. Andrejs pārdega. Vilies teātrī, viņš sāka rakstīt stāstus, romānus. Vēlāk man radās iespēja lugu iestudēt Malajas Bronnajas teātrī. Domāju: ja pats neiestudēšu, tad vismaz teātrī kāds par to ieinteresēsies. Tagad jau vairākas sezonas šai teātrī dzīvo aktiera Semjona Spivaka iestudējums.



Atkal bija pagājis zināms laiks, un man pašam jau bija savi studenti. Vienam no savējiem — Volodjam Berzinam — es piedāvāju šo lugu. Tā viņam iepatikās. Tālāk notikumi jau ritēja daudz vienkāršāk. Rīgas Jaunatnes teātra galvenais režisors Ādolfs Sapiro uzaicināja mani iestudēt izrādi. Es piedāvāju A. Kuternicka lugu. Neteikšu, ka Ā. Sapiro tā sajūsmināja. Bet man izdevās viņu pārliecināt, ka tā ir interesanta luga, ka mīlestības stāsts allaž ir interesants, ka es zinu, kā to iestudēt.

Sākotnēji biju iecerējis, ka būšu uzveduma mākslinieciskais vadītājs, bet strādās mans diplomands. Taču pieļāvu kļūdu — iedevu viņam iestudējuma maketu un līdz ar to — arī izrādes māksliniecisko tēlu. Bet tēlu attīstīt var tikai tas, kam ideja pieder, kas pārvalda šādu māksliniecisko struktūru. Tā biju spiests pats ķerties pie lugas iestudēšanas.

J. B r a n c e. Jāteic, ka lasot mani luga nepārliccināja. Kas jūs saistīja šajā materiālā?

A. V a s i l j e v s. Iestudējuma ideja man bija skaidra jau 1979. gadā. Tā kā šī luga sastāv no epizodēm, tad priekšplānā izvirzījās fons, jo mīlas stāsts vien mani neinteresēja. Man likās svarīgāka vēsturiskā fona un mīlestības savstarpējā mijiedarbība. Tā ir manas domāšanas īpatnība, ka fons interesē vairāk. Citiem vārdiem sakot, man bija svarīga pilsētas ideja, kurā noris notiekta, konkrēta dzīve, un uz šī fona dzimst mīlestība, kas gribot negribot saskaras ar šo dzīvi, mijiedarbojas un ir atkarīga no tās.

J. B r a n c e. Fons ir konkrēts — Ļeņingrada septiņdesmitajos gados.

A. V a s i l j e v s. Jā, es centos to radīt pēc iespējas precīzāku. Nākamā ideja jau saistījās ar uzveduma struktūru: gribēju otro cēlienu «uztaisīt» līdzīgu pirmajam, atkārtojot mizanscēnas. Tas man ir izdevies.

J. B r a n c e. Es šo atkārtojumu izjūtu ne tikai kā tehnisku risinājumu. Tādā veidā tiek izcelta, paspilgtināta laika tēma. Kuģis izrādes sākumā iezīmējas kā sapņu, ilgu, cerību, priekšnojautu, tīrības, laimes simbols. Beidzot taču kaut kas īsts un liels, un vienojošs ienāks abu milētāju dzīvē. Un, kad izrādes beigās ieskaņas tā pati fonogramma un kad atskan tā pati kuģa sirēna un atkārtojas tās pašas mizanscēnas, tad tikai īsti aptver, kas noticis. Atkārtotā kuģa tēma kļūst par citu izjūtu gradāciju simbolu. Te dominē tragiskā dzīves apjausma, šķiršanās sāpes, vientulības bezcerīgums. Un cauri šim īsajam laika slānim, ko iekrāso jauniešu mīlestība, it kā izspiežas cits laiks. Laiks, kura fonā ir «dižā vadoņa» vaibsti. Laiks, kas atbīda malā tīrākos, talantīgākos, neaizsargātos un daudzu asinīs iepotē padevības, vienaldzības un bezatbildības baciļus. Laiks, kad cilvēka dzīvei pakāpeniski zūd saturs. Laiks, kad arī mīlēt nav iespējams.

Šādā izrādes struktūrā aktieriem veicami sarežģīti uzdevumi. Vērojot jūsu mēģinājumus, sapratu, ka jums vajadzīgs īpašs aktieris. Kāds?

A. V a s i l j e v s. Taisnība, mēģināt es varu tikai ar labiem aktieriem. Strādāju arī ar sliktākiem, taču tad reti gūstu apmierinājumu. Tas saistīts ar manu domāšanu un tām mākslinieciskajām idejām, kas man tuvas. Redziet, iestudējumu es vienmēr uztveru kā simfoniju. Mani saista polifoniskums mākslā. Tādēļ mani skatuves darbi pēc struktūras ir tuvi simfonijai. Bet šāda polifoniska struktūra priekšplānā izvirza aktieri, kura darbu sarežģī gan scenogrāfija, gan mizanscēnas, gan uzveduma žanrs un stils. Tādēļ tiešām rodas vajadzība pēc īpaša aktiera. Man vajadzīgs

aktieris — personība, dzejnieks. Izpildītājs man neder. Viss, kas saistīts ar premjerismu, ar saukli «dodiet šurp, mēs nospēlēsim, kā jums vajag!», — tas mani neapmierina.

J. B r a n c e. Ir notikušas jau dažas izrādes; kādas, pēc jūsu domām, veidojas attiecības ar skatītāju?

A. V a s i l j e v s. Jāsaka, esmu sarūgtināts par šo savu darbu. Ja es sev jautātu: «Vai esmu izdarījis visu, ko varēju?» — atbildētu: «Jā, visu!» Varu apgalvot, ka izrādē ir labi brīži. Bet mani satrauc aktieru spēle un izrādes attiecības ar skatītāju. Rīgā es sastopu kaut kādu negaidītu variantu: zāle ir auksta, vienaldzīga vai arī saniknota. Protams, var sevi mierināt — ja visa zāle nikna, tad varbūt izdevies paveikt kaut ko neiespējamu. Bet, atklāti sakot, es ļoti nervozēju un ar bažām atstāju iestudējumu man nepazīstamas pilsētas skatītājiem.

Otrā saruna.

Uzmanību! Narkotika!

J. B r a n c e. Sergej, kā jūs kā aktieris uztverat Anatolija Vasiļjeva darba metodi?

S. J u d i n s. Manuprāt, viņš ir vecā labā psiholoģiskā teātra apoloģēts. Un psiholoģiskais teātris ir liels retums. Jā, tāds paradokss pastāv, lai gan mēs daudzus teātrus un kopīgo teātra virzienu saucam par psiholoģisko. Vasiļjevs lomas psiholoģisko analīzi savieno ar tādu kā absurdo manieri. Viņš veido sarežģītas mizanscēnas, arī izrādes kompozīcija nav taisnvirziena. Tai raksturīgi krasi atmosfēras un noskaņu lauzumi.

J. B r a n c e. Tie patiesi piemīt Vasiļjeva darbiem. Taču atcerēsimies, ka savā laikā labākie Eiropas režisori, izjutuši tieksmi radīt liela vispārinājuma teātri, daudz smēlās Austrumu teātra tradīcijās, jo tas spēj vienlīdz spēcīgi iedarboties uz visiem cilvēka jutekļiem — redzi, dzirdi utt. Tajā ir spēcīgi attīstīta simbola tradīcija, kas tuva Eiropas simbolisma idejām. A. Vasiļjeva uzvedumos es jūtu šo ideju klātbūtni. Vai jūs mēģinājumos runājat par šīm tēmām?

S. J u d i n s. Nē. Toties daudz runājām par Leonardo da Vinči. Par Renesanses laika meistariem, kad sabiedrībā dominēja zināšanu kulta, plaša informācija, garīgums. Runājām arī par mākslinieka gara atbrīvotību, par nepiespiestu, neviena neierobežotu sevis izteikšanu.

J. B r a n c e. Vērojot mēģinājumu no zāles, es redzēju, cik pacietīgi režisors centās radīt aktieros mierīgas, atbrīvotas darbošanās sajūtu.

A. Kutepņika «Saldumu
fejas variācijas» Jaunat-
nes teātri. Skats no iz-
rādes



S. J u d i n s. Šajā izrādē es iekšēji jutos ļoti brīvs.

J. B r a n c e. Noskatījiesies L. Pirandello «Seši tēli meklē au-
toru», teicu Anatolijam Vasiļjevam, ka mani pārsteidza un aizrāva
aktieru iekšējā brīvība. Viņš uz to atbildēja, ka tāda brīvība esot
panākama ar simtprocentīgu nebrīvību.

S. J u d i n s. Nu, protams, brīvai ir jābūt aktiera improvizācijas
pašsajūtai, taču formai jābūt ļoti striktai. Jo galarezultātā māksla
ir forma. Es varbūt nedaudz primitivizēju, bet vai tieši tādēļ mēs
tik ilgi necināmies ar saturu, lai iegūtu to vienīgo vajadzīgo for-
mu? Kā praktiķis varu teikt, ka es savas lomas izrādēs uztveru kā
baleta partijas; kad viss atrasts, tad jutos atbrīvots. Vasiļjevs
teica: ja aktieris iegājis tēlā un pilnīgi atbrīvojies, tad jūtas caur-
spīdīgs, kļūst par kaut kā augstāka, garīgāka izteicēju.

J. B r a n c e. Vai Staņislavskis to nesauc par intuīciju, dabu,
zemapziņu?

S. Judins. Jā, kad kļūsti svabads, tad sevi sajūti kā instrumentu. Bet, lai tāda atbrīvotība būtu sasniedzama, tad tai ir jāsagatavo gultne kā upei. Aktierim gultne ir iekšējā un ārējā tēla plastika, bet režisoram — mizanscēna. Es mēģinājumos vienmēr esmu it kā iekšējā konfliktā ar režisoru. Un, pārvarēdams šo pretestību, laužos iekšā lomā. Ar Vasiljevu ir mazliet citādi. Mēģinājuma sākumā viņš uz aktieri neizdara nekādu spiedienu. Viņš kā režisors it kā atslēdzas. Strādā ar draugu grupu un ar to nodibina brīnišķīgas attiecības. Pie tam viņš ir ārkārtīgi inteligents un delikāts cilvēks.

Ziniet, Vasiljevs mēdz teikt: «Aktieris var sēdēt un domāt par lomu, attīstīt savu fantāziju un pēc tam var kopēt savā iztēlē radīto tēlu. Tam visam nav nekāda sakara ar dzīvo aktiera profesiju. Kaut arī tādā veidā aktieris var izjust milzīgu kaifu. Bet diemžēl tā ir tikai narkotika. Tādam aktierim vispār nav vajadzīgs ne režisors, ne partneris. Tāds aktieris neatrodas ar partneri dzīvā procesa attiecībās.»

Anatolijs Vasiljevs uzskata, ka loma kājām jāizstaigā no sākuma līdz galam. Galvenais — saņemt no partnera pašu pirmo, kaut vismazāko, emociju devu. Lomas analīzi darbībā šodien pārvalda nedaudzki režisori, kaut gan daudzi bieži šo metodiicina kā karogu. Mūsu, aktieru, nelaime ir tā, ka mums izveidojusies kritiskā domāšana: mēs nevis dzīvojam lomā, bet gan to traktējam. Personiski man šobrīd neaizmirstams liekas brīdis, kad mēs ar K. Titovu, kas spēlēja manu tēvu, pirmo reizi izstrādājām zīmējumu uz skatuves. To, kas tagad palicis kā lomas zīmējums, mēs atradām, kā saka, vienā rāvienā. Vasiljevs tikai korigēja no zāles: «Pa labi, pa kreisi!» Mums radās kaut kāds nebijis kontakts, un K. Titovs tā no sirds satraucās, apraudājās.

J. Brance. Un Vasiljevs kļiedza savam asistentam: «Vai tu fiksēji mizanscēnu? Aktieri taču nekā neateresies!»

S. Judins. Tik tiešām pēc tam bija grūti kaut ko atcerēties, bet sajūta, lomas kodols tika uztverts. Un vispār, lai kādu lugu mēs spēlētu — klasiku vai mūsdienu —, spēlēt vienmēr vajag vienkārši.

J. Brance. Vienā no pēdējiem mēģinājumiem režisors teica G. Dzeržanovskim (Cīvēkam ar saksofonu): «Kādu tu tur mistiku spēlē! Tev skaidrs un vienkāršs uzdevums — piedzimis dēls, un tu katru dienu staigā mazliet ierāvis.»

S. Judins. Jūs ievērojāt to brīdi, kad no demokrātiskā darba perioda viņš pārgāja uz despotisko? Kad šausmīgā veidā lamāja uzvedumu daļu? Tad man uzreiz kļuva skaidrs. Viss! Maksimālu koncentrētību!

Trešā saruna.

A. Vasiļjeva zīmējums.

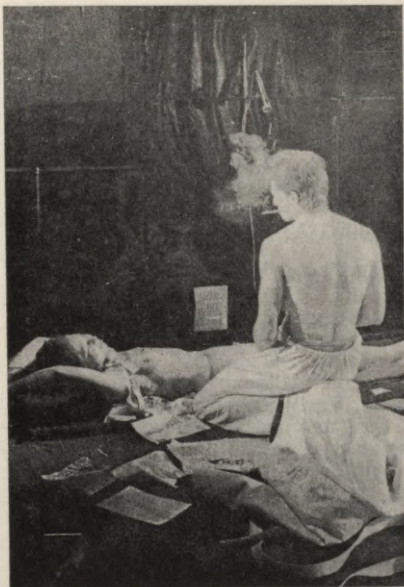
J. B r a n c e. Pēc pirmizrādes intervēju Anatoliju Vasiļjevu, un par jums viņš teica tāds vārds: «Gandrīz gadu es nostrādāju kopā ar scenogrāfu Vladimiru Kovaļčuku, kas ir reti brīnišķīgs un smalkjūtīgs mākslinieks. Turklāt teātri viņš izprot visā pilnībā. Ja nebūtu viņa, tad manas ieceres nerealizētos. Jebkurš lūgums tika izpildīts. Domāju, mēs bijām labs radošs pāris. Man tas atgādināja sadarbību ar manu ilggadējo partneri Maskavā Igoru Popovu, ar kuru esmu realizējis savus pamatiestudējumus.»

Volodja, kā jūs vērtējat sadarbību ar Vasiļjevu?

V. K o v a ļ č u k s. Daudzi man šo jautājumu uzdod. Nu, viss notika kā rotaļājoties. Pašā sākumā, jāteic, bija bailes. Biju redzējis viņa izrādes. Pēc tam nolēmu: ko darīt, kāds esmu, tāds arī palikšu! Man patīk tas, ka Vasiļjevam absolūti nepiemīt manierība. Ir cilvēki, kuri jūt laikmeta strāvojumu (tādi kā K. Maļevičs, M. Sagāls) un rada tā, kā jūt. Vasiļjevs arī pieder pie šīs plejādes. Tādēļ manā skatījumā viņš nav nedz avangardists, nedz novators. Viņš ir pats. Cilvēks ar savu pasauli. Varbūt izteikšos vulgāri, bet: ja saturs ir forma un forma ir stils, tad stils ir talants. Piedzimst talantīgs cilvēks, un rodas jauns stils. Vasiļjevam ir milzīga garīgā bagāža, viņš uzsūcis sevī kultūras vēsturi. Viņš nevis taisa kaut ko izdomātu, bet brīvi atver poras pasaules uztverei un pēc tam visu izlaiž caur sevi. Jo Anatolijam Vasiļjevam, tāpat kā Latvijā Borisam Bērziņam, tā teikt, zem ādas 6000 gadu kultūras slānis. Viņš dzīvo kā spartietis, bet domā un jūt kā mūsdienu cilvēks. Viņš ir daudz redzējis, daudz studējis un turklāt ir emocionāls cilvēks. Savos darbos allaž savieno pretstatus: resns — tievs, skaists — atbaidošs, emocionāls — auksts. Viņam patīk grafiska skaidrība. Nevienš mākslinieks neko neuzgleznoš, ja darbs nebūs konstrukcijā pārdomāts. Vasiļjeva darba pamatā ir ģeniāls zīmējums, ko viņš ar visiem saviem izteiksmes līdzekļiem emocionāli apaudzē tā, ka tik vienkārši tas nav nolasāms. Bet zīmējums — pēc ritma, pēc pasauluiztveres — ir dzelzaini stingrs. Tie ir viņa vārdi: «Ritms — tas ir pasauluizskats.»

Ar viņu bija ārkārtīgi interesanti strādāt. Iesākumā bija grūti saprast, kādēļ man jāpiedalās katrā mēģinājumā. Pakāpeniski sapratu. Viņš ap uzvedumu rada savu ansambli, jo uzskata, ka izrāde visiem kopā radāma. Tikai tad, ja visi uzskatoti uz viena viņa. Izrāde — tā ir kā īpaša lūgšana.

J. B r a n c e. Aktieru maksimālā pašatdeve izrādē, bagātā skaņu un gaismu partitūra, ārkārtīgi gleznieciskā scenogrāfija, augstā



skatuves kultūra liecina, ka tas ir ar mīlestību radīts darbs. Sakiet — kā radās iestudējuma vizuālais tēls?

V. Kovaļčuks. Fantastiski! Mēs bieži runājām par Ļeņingradu, par baltajām naktīm, par purva vidū radīto pilsētu. Par visu, kas saistās ar Ļeņingradu. Man uz maketa stāvēja tāda veca glāzīte ar nodauzītu kājiņu. Režisors paņēma glāzīti un uz-sita pa to. Glāzīte tāda zaļa, un skaņa dzidra, melodiska, trausla. «Lūk, tādu man vajag dekorāciju,» viņš sacīja. Man uzreiz kļuva skaidra emocija, noskaņa. Tā radās stikla siena. Mēs daudz va-riējām, kamēr izkristalizējās šis vizuālais tēls. Vasiļjevs deva man uzdevumu, bet pats gāja strādāt ar aktieriem, tad pēc pāris stundām nāca skatīties un virzīja manu domu tālāk. Viņš bija kā taifūns — sagrauj un neatlaiž. Bet galvenais — mēs visus va-riantus maketā realizējām līdz galam. Tad var redzēt, saprast, kādā virzienā meklēt tālāk. Stikla siena man sākumā nebija uz

apļa. Vasiljevs paņēma un uzlika to tādā veidā. Man iepatīkās. Bet viņš savu mūžīgo: «Kāpēc?» Saku: «Gleznieciski.» Tad vienreiz nopirkām baroka mākslas albumu. Viņš rādīja Antuānu Vato un sacīja: «Lūk, kaut ko tādu man vajag kaimiņienes tērpam.» Vienmēr uzmanīgi noklausījās: «Kādēļ? Kā?» Tas māksliniekam uzliek milzīgu pienākumu, atbildības izjūtu.

J. B r a n c e. Jūs runājat par Vasiljeva dzelžaino zīmējumu, un to viņš patiešām ar neiedomājamu pedantismu realizē uz skatuves. Vai atceraties to dienu, kad pusminūti skatuves laika viņš mēģināja visu dienu?

V. K o v a l č u k s. No sākuma es nesapratu, kāda tam nozīme, ja širmītis par 5 mm nav nolikts savā vietā. Es saku: «Nesaprotu! Paskaidrojiet man!» Un tad viņš man skaidroja, ka tieši no dekorācijas viss ir atkarīgs. Jo tā tiek būvēta pēc mūžīgiem proporciju likumiem, triju dimensiju attiecībām. Kaut gan — Vasiljevam ir arī ceturtā dimensija. Teātris ir dinamiska māksla, jo skatītājs redz, kā attīstās un aizplūst gabaliņš dzīves. Bet, tiklīdz tiek izjaukta proporcija, tā disonanse atstarojas mūsu uztverē; uzreiz mēs to nespējam izskaidrot, tikai iekļūstam tādā kā enerģiju nesaskaņotībā. Tā mūs kaitina un neļauj uztvert mākslas tēlu. Tādēļ, viņaprāt, izrādes vizuālajam noformējumam ir ārkārtīga nozīme.

Vēl gribu teikt, ka Vasiljevs ir spēcīgi attīstījis domāšanu ne tikai ar acīm (kas māksliniekam ir pamatu pamats), bet arī ar ausīm, jo perfekti jūt mūzikas, skaņu, trokšņu sabalsojumu.

J. B r a n c e. Patiešām izrāde pārsteidz ar savu skaņu un trokšņu partitūru, smalki izstrādāto daudzbalssību, kad skaņas un melodijas nemanot pāraug citās, slāpojas cita citai virsū, variējas. Tādējādi veidojas klusuma un trokšņu blīva masa.

V. K o v a l č u k s. Nespēju aizmirst šādu dialogu. Vasiljevs, ieraudzījis saplēsto skatuves grīdas pārvalku, izteica sašutumu. Viņam atbildēja: «To taču neviens neredz! Vai jums nav vienai?» — «Jums varbūt ir vienai, bet manī tas aizskar mākslinieka jūtas!» Es augstu vērtēju šādu cilvēka domu, jūtu tīrību un gara aristokrātismu.

J. B r a n c e. Vērojot mēģinājumus, man radās pārliecība, ka režisors nebaidās apstāties, kad viņam kaut kas nav īsti skaidrs. Tādēļ viņam aizvien bijuši konflikti sakarā ar strikto teātra darba plānošanu. Taču viņš nebaidās ļaut izrādei bez steigas vai nu piedzimt, vai nomirt nepiedzimušai.

V. K o v a l č u k s. Jā, ar to jau profesionālis atšķiras no diletanta. Kādēļ Vasiljevam ir tik maz iestudējumu? Viņš bieži mēdza atgādināt, ka Leonardo da Vinči arī atstājis maz darbu. Toties kādi tie ir!

J. B r a n c e. Kā viņš strādā, kā veido ieceri?

V. K o v a l č u k s. Viņš zina, kurp pa saviem labirintiem vest. Sākumā iet brīvi, it kā nedomājot. Tad mokās kā visi cilvēki, nezina, ko darīt. Un tā nav maniere. Viņš šo nezināšanu pat uztur, jo tad asāka uztvere. Nezināšana ir tumsa. Daudzi baidās no šīs tumsas. Bet tā ir brīnišķīga, tikai nevajag baidīties. Vajag ar šo tumsu kontaktēties. Vajag brīvi ļauties, jo tur taču slēpjas milzu bagātības. Protams, ja cilvēks dzīvo pēc dabas likumiem.

J. B r a n c e. Kā jums šķiet, vai izrādes viņš iestudē par sevi?

V. K o v a l č u k s. Ja atceramies novazāto salīdzinājumu, ka mēs aizvien veidojam savu portretu, tad var teikt — jā. Taču es tā negribētu apgalvot. Ķīniešiem ir ceļš — Dao. Lūk, Vasiļjevs nemitīgi iziet šo grēkā krišanas un grēku nožēlošanas ceļu. Pats viņš dzīvo iekšēji neiekārtotā pasaulē, mūžīgā stresa situācijā. Pēc savas dabas viņš ir mednieks — gepards. Viņam noteikti jāsasniedz mērķis. Uz to viņš iet neatlaidīgi, neievērodams, cik laika pāiet ceļā. Reiz mūsu sarunās viņam nedeļa mieru kāds vārds, ko viņš vēlu naktī atcerējās (iestudēšanas laikā mēs gandrīz neizgājām no teātra), un tad mēs šo ideju tā attīstījām... «Iztamborējām» desmitiem sižetu ar vienu un to pašu vārdu. Atkārtojuma princips, to viņš meistarīgi pārvalda. Ap karkasu apvij dekoratīvus elementus kā Bernīni barokā vai Ķelnes katedrāles torņos. Liekas, knibuliši vien ir, bet pamatā — izturīgs karkass.

Viņa izrādes? Tajās ir daudz tēmu. Tās rosina domāt par to, kas bija, ir un būs. Par cilvēku un sociālo vidi, kurā tas dzīvo.

J. B r a n c e. Arī sociālajiem jautājumiem te ierādīta liela vieta.

V. K o v a l č u k s. «Saldumu fejas variācijas» taču būtībā ir par zaudētiem cilvēkiem, gaišiem, bet nelaimīgiem cilvēkiem, kuri šai vidē smok nost. Un viņus nespēj glābt pat mīlestība. «Serso» arī par to pašu.

J. B r a n c e. Manuprāt, «Serso» režisors vairāk atbildības uzlicis pašiem personāžiem par to, ka tie pieņēmuši svešas spēles noteikumus, izpostījuši savu un līdzcilvēku dzīvi. Ak, tā ir tāda smeldze...

V. K o v a l č u k s. Bet tā nav melnā smeldze. Anatolijs Vasiļjevs ir impulsīvs, ekspresīvs cilvēks.

J. B r a n c e. Tikai tāds mākslinieks varēja radīt ainu ar virvi, kad viņa, balansēdama uz dzīvības un nāves robežas, iet pa to un fonā redzama Iedzīvotājas sirreālistiskā deja, ko I. Fjodorova ārkārtīgi precīzi nospēlē.

V. K o v a l č u k s. Sirreālisms — labs vārds. Izrādi noskatījās viens spānis, kas mācās Valsts Teātra mākslas institūtā. Pēc tam students tikās ar Vasiļjevu un vaicāja, kur viņš studējis sirreā-

lisma teoriju. Vasiļjevs atbildēja: «Manī tā ir — tāpat kā ikvienā no jums.» Citi atkal šajā uzvedumā saskata citātus no E. T. A. Hofmaņa.

J. Brance. Postmodernisma māksla taču bieži citē iepriekšējo laikmetu māksliniekus, apspēlē idejas.

V. Kovaļčuks. Manuprāt, tā šodien ir pareiza pieeja. Laikā, kad melnā enerģija tik blīvi uzgūlusi, vajag meklēt kontaktus ar gudriem cilvēkiem, skaidrām, skaistām domām. Mums garīgi jāuzpildās, lai izdzīvotu. Starp līdzciviekiem man par tādu ir kļuvis Anatolijs Vasiļjevs. Es viņu pieņemu par savu Skolotāju.

Ceturtais saruna.

Milu sarežģītu teātri.

J. Brance. Jūsu izrādēm piemīt sarežģīta struktūra, un ar savu detalizēto izstrādājumu tās prasa no skatītāja neatslābstošu koncentrāciju. Te acimredzot meklējams skaidrojums tam, kādēļ izrādēs veidojas tik nevienmērīgas attiecības ar skatītājiem. Daļa tās pieņem, daļai tās šķiet par izstieptām, nesaprotamām, sado-mātām, pretenciozām utt. Mani jūsu izrādes saista ne tikai ar skatuves atmosfēras piesātinājumu, domas skaidrību un formas nostrādātību, tās valdzinājušas arī ar izjūtu, ka tu — skatītājs — kļūsti par aculiecinieku tam, kā dzimst jauna skatuves valoda. Un šī jūsu izrādēm tik raksturīgā tēmu un variāciju atkārtotāšanās, dzīves norišu detalizētais, variablais plūdums, galarezultātā iegūtais vispārīgums — tas mani aizvien mudinājis domāt, ka jūs savus iestudējumus būvējat pēc simfonijas principiem.

A. Vasiļjevs. Zināt, es par to speciāli domājis neesmu. Tikai vienu gan varu droši apgalvot: man patīk, ja darbs ir piesātināts ar filozofiskām pārdomām. Bet, ja padomā, tad varbūt jums ir taisnība, jo man vienmēr ir bijuši tuvi lielformāta darbi: romāni, simfonijas. Es esmu par sarežģītu mākslu, arī par sarežģītu teātri.

J. Brance. Kad noskatījos jūsu visjaunāko iestudējumu — Luidži Pirandello «Seši tēli meklē autoru» —, mani visvairāk pārsteidza, cik brīvi izrādes sarežģītajā struktūrā dzīvo jūsu aktieri. Apbrīnas vērts ir viņu skatuviskā atraisītība, artistiskums. Vai tie ir profesionāli aktieri?

A. Vasiļjevs. Tie ir mani neklātienes studenti. Daudzi no viņiem ir perifērijas teātru aktieri un režisori.

R. Timenčiks. Vai šim faktam, ka tu strādāji ar perifērijas aktieriem, ir arī estētiska nozīme?



*A. Kuternicka «Saldumu
fejas variācijas» Jaunat-
nes teātri. Iedzīvotāja —
I. Fjodorova*

A. V a s i l j e v s. Kā uz to skatās. No vienas puses, var apgalvot, ka tā ir apstākļu sakritība, bet, no otras, — tā ir zināma likumsakarība. Viss, ko es pašlaik teātrī daru, ir saistīts ar manu iepriekšējo pieredzi. Mūsdienu teātra nelaime ir tā, ka tam trūkst vai nu amatieriskuma, vai profesionalitātes. Sai gadījumā es runāju par amatierismu, kas spēj teātrim piešķirt improvizācijas brīvību. Izrādi «Seši tēli meklē autoru» noskatījās mani draugi — režisors un aktrise. Pēc izrādes aktrise man teica: «Klausies, viņi strādā labāk par mums, profesionālajiem aktieriem!» Nu, gluži kā teksts no Pirandello! Es viņai atbildēju: «Jūs neesat spējīgi tā strādāt, kā man vajadzīgs!» Pašreiz Maskavas teātros, tāpat kā visur citur, ir notikusi aktieru selekcija. Iemesli tai ir dažādi. Pirmkārt, tā notikusi dabiskā ceļā. Šodien uz teātri strādāt un mācīties neviens normāls cilvēks neiet. Jo starp dzīvi un teātri nav nekādas atšķirības. Tie, kas saprot, ka teātris pašreiz nerada

mākslu, uzskata par labāku ar to nenodarboties. Tādēļ par aktieriem un režisoriem nekļūst tie cilvēki, kuriem liktenis lēmis būt teātri. Uz teātri iet slimi cilvēki, kas uzskata: ja jau mana personiskā dzīve nav izdevusies, tad vismaz lai tā ir veiksmīga uz skatuves. Otrkārt, teātra māksliniekus apmāca pēc viena šablona, un viņi kļūst ārkārtīgi līdzīgi cits citam: tāpat domā, tāpat jūt, tāpat ģērbjas utt. Turpreti perifērijā ir pavisam citādi. Man tā patīk. Es savu teātri komplektēju no šā kursa studentiem un arī no nākamā, kurā pārsvarā uzņemšu cilvēkus no perifērijas.

R. Timenčiks. Vai kaut kas līdzīgs nenotiek arī ar skatītāju? Vai mūsu teātru zālēs ir īstais skatītājs?

A. Vasiļjevs. Man ir pilnīgi skaidrs, ka teātri neokupē īstā publika. Tie cilvēki, kuriem vajadzētu nākt uz teātri, skatītāju zālēs netiek iekšā. Es taču eju uz citiem teātriem un redzu, ka visos apgrozās tas pats skatītājs. Par to pārliecinājos arī festivāla laikā, kad skatījos Eimunta Nekrošus izrādes. Es mēģinu kaut ko lietas labā darīt. Sava teātra mazajā skatītāju zālītē es vienmēr ielaižu ap piedesmit cilvēku no tiem, kuri pirms izrādes stāv rindā. Un varbūt tieši viņi ir visīstākie skatītāji. Ne velti K. Staņislavskis nodarbojās ar šiem jautājumiem. Kādēļ viņa teātrim bija vajadzīgs tāds nosaukums — visiem pieejamais (общедоступный)? Es to pavisam nesen sapratu. Šodien izveidojusies tāda pati situācija, kāda savā laikā bija Mazajam teātrim ar tā īpašo publiku. Ne tādā nozīmē, ka šodien trūktu demokrātijas, bet gan tādēļ, ka teātros netiek iekšā.

R. Timenčiks. Ja jau ierunājies par Eimuntu Nekrošu, tad saki — kā tu uztver viņa darbus?

A. Vasiļjevs. Par Eimunta iestudējumiem interesējos jau sen. Skatījos «Pirosmāni...». Brīnišķīga izrāde! Tad redzēju «Kvadrātu». Maskavā noskatījos «Un garāka par mūsu diena ilgst» un «Tēvocis Vaņū». Izrāde pēc Č. Aitmatova romāna, manuprāt, ir pilnīgs blefs. Reti banāls teātris. Amatieru līmeņa izrāde, kas sastāv no etidēm un pauzēm. Trūkst jebkāda mākslinieciskā stila. Atklāti sakot — man nepatika. Toties «Tēvocis Vaņū» — brīnišķīga, izcila izrāde. Agrāk domāju, ka Eimunts neprot lasīt lugas tekstus, ka izrādes viņš sacer. Bet pēc Čehova iestudējuma pārliecinājos, ka viņš izcili, spoži lasa tekstu. Vēl vairāk — viņš jūt lugu.

R. Timenčiks. Vai savā daiļradē nejūti kādas atbalsis, paralēles, solidaritāti ar Nekrošu?

A. Vasiļjevs. Man šķiet, ka mūsos ir kaut kas ļoti tuvs, pat līdzīgs. Izteiksmes valoda atšķirīga, bet kaut kāda tuvība ir. Skatoties viņa izrādes, es to skaidri izjūtu. Pamanīju, ka uz dažām lietām mēs skatāmies ļoti līdzīgi.

R. Timenčiks. Janīna pareizi teica, ka, skatoties tavas izrādes, sajūti jaunā klātesamību. Vai tevī ir īpaši ieprogrammēts šis jaunais, varbūt zemapziņā? Vai tev gribas radīt tieši jauno, nevis labo vai pareizo? Vai tu pats jūti to jauno, ja uz savu izrādi paskaties no malas?

A. Vasiļjevs. Nē, strādājot tādu uzdevumu neizvirzu, bet, kad izrāde ir gatava, nesaprotu, vai tas ir kas jauns vai vecs.

J. Brance. Vai varat tiktāl atsvešināties no sava darba, lai paskatītos uz to no malas?

A. Vasiļjevs. Nē, nekad to neredzu no malas. Varbūt dažreiz, ja skatos pēc gada. Bet katru reizi brīnos un domāju: «Ir nu gan!»

R. Timenčiks. «Ir nu gan!» — ar kādu nozīmi?

A. Vasiļjevs. Ap apbrīnu.

R. Timenčiks. Ar apbrīnu tādēļ, ka sarežģīti?

A. Vasiļjevs. Jā, ka nav vienkārši.

R. Timenčiks. Ka sarežģīta forma?

A. Vasiļjevs. Jā! Un, protams, par paša mākslinieciskā akta sarežģītību. Jo iestudēt izrādi nemaz nav tik vienkārši. Un tas notiek reti. Es sevi īpaši audzinu tā, lai neievērotu, ka daru kaut ko jaunu. Turklāt to tik tiešām arī neievēroju. Lai gan ar Pirandello... Tā ir īpaša vēsture. Izrādi es uztaisīju vienā mirklī. Saliku kopā vienā naktī. Iesāku pulksten septiņos vakarā un pabeidzu septiņos no rīta. Līdz tam biju mēģinājis divas reizes pa piecpadsmit dienām ar piecu mēnešu pārtraukumu.

J. Brance. Iecere taču bija radusies jau agrāk?

A. Vasiļjevs. Protams, lugu es zināju.

J. Brance. Zinājāt arī to, kādēļ iestudējāt?

A. Vasiļjevs. Tā nebija mana izvēle. Kopā ar kursu to man atstāja mans audzinātājs M. Butkevičs Teātra mākslas institūtā. Divus gadus mācīja šo kursu un tad pēkšņi aizgāja no institūta, atstādam to man ar visu lugu. Es, protams, biju noskaities, bet sapratu arī to, ka nedrīkstu cilvēkus atstāt likteņa ziņā. Viņš izvēlējās mani tādēļ, ka brīnišķīgi pazīst mani, ir redzējis visus manus iestudējumus. Bet Pirandello ir mans autors, ar viņu manā dzīvē daudz kas saistīts. Nu, vispirms mūsu savstarpējās attiecības ir aktīvas. Pirmo reizi es pie šīs lugas strādāju jau 1967. gadā. Šis autors spēcīgi uz mani iedarbojās. Bet izrādes tapšanas gaita noritēja sekojoši: es ieeju kursā, atveru eksemplāru un saprotu, ka esmu gatavs darbam pie šīs lugas. Luga ir ārkārtīgi sarežģīta. Tas ir traktāts par mākslu, un to analizēt ir ļoti grūti. Es to izdarīju vienā elpas vilcienā. Neuzskatiet to par lielīšanos, taču man tuvo cilvēku vidū es pagaidām nezinu nevienu, kuram tas būtu pa spēkam. Pats jautrākais — es ne-

vienu mirkli nedomāju, ka lugu spēlēsim teātrī. Tas bija studentu mācību darbs. Naktī es to uzliku uz skatuves, un dienā jau to spēlējām. Pats skatījos un sapratu — fantastiska izrāde. Pēc pieciem mēnešiem studenti ieradās uz kārtējo sesiju, un 20. februārī manā teātrī jau spēlējām pirmizrādi. Studenti spēlēja ar neiedomājamiem panākumiem, ļaužu gūzma, pie durvīm milicija. Toreiz nospēlējām sešas izrādes. Studenti aizbrauca. Saprotat, kāda mistika? Šis uzvedums kļuva par pamatu jaunajam teātrim. Es taču teātri atklāju ar šo izrādi, nevis ar «Serso». To visu izdarīja mani studenti — perifērijas teātru aktieri. Kāda likteņa spēle! Kas man paskaidros, kādēļ nodarbojos ar Pirandello 1967. gadā? Kādēļ mans skolotājs aizgāja? Kādēļ kursu atstāja man...

Vēl pagāja zināms laiks, un studenti atkal ieradās pie manis. Tagad, lai atjaunotu izrādi, man vajadzēja divdesmit dienas mēģināt, līdz sapratu, ko iepriekš biju izdarījis. Tagad jau tas vairs nebija brīnums, tas bija ikdienas darbs, ikdienas mēģinājumi, ikdienas izrādes. Sākumā mēģinājumi neveicās, es nepārtraukti atcēlu izrādes. Katru dienu mēs pūlējāmies tikt skaidrībā ar savu intuīciju. Līdz beidzot ar milzīgu piepūli tas izdevās. Izrādi spēlējām divdesmit reizi, un es katru dienu mēģināju.

J. Brance. Kā jūs domājat savus iestudējumus saglabāt dzīvus?

A. Vasiļjevs. Es domāju, ka teātrim repertuārā vajadzīga viena vai divas izrādes. Pilnīgi pietiek. Teātris taču ir tā dzīve, ko mēs pavadām tajā. Es esmu pret repertuāra teātri, pret demonstrēšanu, ka tu piedalies profesionālā pasākumā. Varbūt tādēļ es arī iestudēju Pirandello. Kā man viens kritiķis pēc izrādes teica: «Es tevi sapratu — starp dzīvi un teātri ir tikai viens milimetrs.» Un viņam ir simtprocentīga taisnība. Mēs taču šajā laikā pavadījām brīnišķīgas dienas. Dienā mēģinājām, vakaros spēlējām izrādes un pēc tam pārrunājām. Mēs katru dienu tikāmies, sarunājāmies... Izrādē turpinājās mūsu kopīgā dzīve. Un mēs pilnīgi organiski pārslēdzāmies no dienas mēģinājumiem uz vakara izrādēm.

R. Timenčiks. Saki, lūdzu, — kas tev ir izrāde? Ja dažādos laikos dzīvojošiem dzejniekiem uzdotu jautājumu, kas viņiem ir dzeja, tad atbildes būtu dažādas. Nu, teiksim, daži sacītu, ka dzeja ir ar vārdu palīdzību radīta glezna, ka dzeja ir lūgšana utt. Tāpat ar glezniecību. Dažādu paaudžu, dažādu virzienu mākslinieki atbildētu atšķirīgi. Bet, ja runājam par izrādi kā par žanru, kā par audiovizuālu tekstu, kas, tavuprāt, ir izrāde?

A. Vasiļjevs. Kad lasu lugas tekstu, es redzu izrādi no iekšpuses. Izrāde manī vienmēr eksistē ar savu iekšējo dzīvi. Forma pašā sākotnē, lai cik tas liktos divaini, man ir it kā vien-



*A. Kuterņicka «Saldumu fejas variācijas» Jaunatnes teātri.
Skats no izrādes*

aldzīga. Es to vienkārši radu. Nu, protams, forma man nav tik vienaldzīga, kā es te tagad runāju, tomēr forma man ir no svara par tik, par cik tā izriet no paša lugas materiāla. Tūlīt paskaidrošu: ja dzīve ir kāds noteikts akts, pret pasaulesķeku vērsta akcija filozofiskā nozīmē, tad izrāde ir šā akta turpinājums. Nekādas atšķirības starp dzīvi un izrādi nav. Tā vienkārši ir cita substance. Izrādē cilvēks dzīvo un turpina izpausties. Es te nesaskatu starpību.

R. Timenčiks. Tātad izrāde ir gadījums iz dzīves?

A. Vasiļjevs. Nē, es nerunāju par tēmu.

R. Timenčiks. Kāds tad ir šā akta statuss?

A. Vasiļjevs. Saproti: izrāde nav mirusi parādība, tā ir dzīva! Vēl vairāk — pēdējā laikā esmu sapratis, ka dramatisks teātris saistās ar plūstošas masas jēdzienu. Tā nav sastingusi masa. Lūk, tas ir ārkārtīgi svarīgi. Izrādei piemīt dinamiska struktūra. Pretēji kinematogrāfam, kas ir statiska māksla un nav pakļauta pārmaiņām, jo ir fiksēta uz kinolentes. Izrāde ir citāda. Šī masa nepārtraukti mainās un plūst kā laiks. Teātris tad ir vērtīgs un iespiežas sirdi un atmiņā, ja atgādina cilvēku, kurš dzīvo tev blakus. Teiksim, kā dēls, kam tu esi devis dzīvību. Un, kad izrāde atgādina šo būtni, tad kļūst par to pašu, kas kinorežisoram

ir kino. Viņš taču jebkurā laikā savu filmu var noņemt no plaukta. Es varbūt nedaudz vulgarizēju. Tu taču arī jebkurā laikā vari no «plaukta» nocelt savu daiļrades produktu? Metafiziski tu vari no «plaukta» nocelt savu bērnu un pateikt: «Tas ir mans!»

R. Timenčiks. Tu zini— ar bērnu tomēr ir citādi. Tu no plaukta vari noņemt bērna ģimetni — vai arī tev bērns kaut kā savādāk jāredz...

A. Vasiļjevs. Bet kā? Es jau iepriekš teicu, ka izrādi es redzu no iekšpuses, redzu izrādes būtību, struktūru. Šī būtība ir dinamiska, mainīga. Es katru dienu piedalos šajā mainīgajā procesā, šo savu piedalīšanos dzīves aktā fiksēju, un tā kā atmiņa iespiežas manī uz visu mūžu. Un šī atmiņa (agrāk es tā nedomāju) ir gluži tāda pati kā tā, kas fiksēta kinolentē. Un, kaut arī šo film-lenti var paņemt un jebkurā laikā noskatīties, turpretī to otro (izrādi) fiziski it kā nevar. Tomēr atmiņā saglabājas arī izrāde — tāpat kā tev blakus dzīvojošais cilvēks. Tas viss notiek kaut kā savādāk, sarežģītāk, ir savstarpēji saistīts. Agrāk es domāju, ka izrāde dzīvo noteiktu laika sprīdi un tad pazūd. Tagad es skaidri zinu: tā nezudīs, ja būs saistīta ar mūžam mainīgo struktūru, kas savukārt saistīta ar tavu un tava ansambļa dzīvi. Katru dienu šī mainīgā izrādes struktūra reaģē uz dzīves norisēm, uz tām dzīves pārmaiņām, kas notiek aiz loga. Un katru dienu tu realizē arī savas dzīves aktu. Baidos, ka tu pilnībā nespēj saprast, kas tā par brīnišķīgu izjūtu!

R. Timenčiks. Es tikai gribētu saprast, kādā konkrētā formā tas izpaužas. Mūsu atmiņā iespiežas bērns, un tas notiek tādēļ, ka esam saistīti ar viņa dzīves noteikumiem brīžiem.

A. Vasiļjevs. Tu taču ik dienas piedalies bērna dzīvē. Svarīga ir šī ikdienas līdzdalība. Lūk, piemērs no manas dzīves. Man ir meita, bet dažādu iemeslu dēļ es viņas audzināšanā no pašām mazām dienām piedalīties neesmu. Un man viņas it kā nav. Protams, man pret viņu ir maigas jūtas, es viņu mīlu, cienu, bet... Bērni mūsos ienāk tad, ja mēs ik dienas ar viņiem dalām savu likteni. No pašas pirmās — piedzimšanas dienas.

R. Timenčiks. Tātad tu uzskati, ka svarīga ir ik dienas klātbūtne, atkarotāšanās?

A. Vasiļjevs. Jā, jā, jā! Tu taču bērnam realizē daļu savas dzīves. Tu viņā nepārtraukti pārlādē savu enerģiju, un viņš savukārt iemiesojas tevī. Viņš vienmēr ir kopā ar tevi. Ar mani diemžēl tā nenotika, es ar savu bērnu neesmu tādām saitēm saistīts. Uz saviem vienaudžiem es skatos kā uz brīnumu, jo viņu dzīvē bērni ir cieši ierakstīti. Lūk, tāpat ir arī ar izrādi. Pavisam nesen es to esmu tā īsti sapratis.

R. Timenčiks. Tātad būtība slēpjas atkārtojamībā?

A. Vasiljevs. Nē, mainīgumā. Te ir runa par vienu un tā paša iestudējuma spēju pārveidoties. Viegļāk to ir skaidrot ar mūzikas palīdzību. Iedomājies, ka tavā priekšā ir notis un katru reizi tām apkārt pulcējas mūziķi. Tu katru reizi saki: «Pirmo daļu šoreiz spēlēsim tā, bet otro tā.» Notis šai gadījumā ir tas pats dialogs. Lūk, tu atnāc uz mēģinājumu nākamajā dienā un saki: «Šodien pirmo daļu mēģināsim nedaudz mainīt, otro atkārtosim tādā pašā tempā.» Un šis notis sāk atdzīvoties. Tas taču nav filmā fiksēts un vienmuļš atkātojums, te ir dinamika. Agrāk to tik skaidri neizjutu. Ja izrāde ir meistarīgi iestudēta, tad tai nedraud vienmuļa atkātošanās. Lūk, jūs teicāt, ka mani aktieri izrādē ir ārkārtīgi brīvi. Kādēļ? Kopā ar studentiem, šai gadījumā — aktieriem, mums izdevās atrast tādu stabilitāti, teiksim statistumu, kad to jau var sākt pārvaldīt. Tas nozīmē nevis vienkārši spēlēt, bet arī šo spēli regulēt, vadīt. Tā, lūk, ir robežlīnija starp spēles un psiholoģisko teātri. Tā ir tāda sintēze, kad psiholoģisko var sākt pārvaldīt ar spēles palīdzību. Šī parādība uzskatāmi vērojama gadsimta sākuma krievu glezniecībā un ir krievu mākslas virsotne. Teātrī (vismaz mūsu) līdz šim tas ir nepazīstams veids, kas dod aktierim spēju ne tikai dzīvot izrādē un būt saistītam ar to kā ar likteni, kā ar dramatisku notikumu, no kura personāži allaž bijuši atkarīgi, bet tai pašā laikā arī prast vadīt un pārvaldīt šos notikumus. Lūk, kad tiek sasniegta šāda sintēze, tad tu esi ne tikai personāžs un tev ir tiesības izvadīt savu biogrāfiju cauri drāmas norisēm, bet tu jau sāc pārvaldīt zāli, tos cilvēkus, kas atrodas tev apkārt. Veidojas ļoti sarežģītas, uz improvizāciju balstītas attiecības starp zāli un lomu, lugu un ansambli. Visa šī masa sāk elpot, dzīvot. Daudz reižu pēc kārtas spēlēt vienu un to pašu izrādi nepavisam nav vienkārši, ja vēl viss nav strikti iestrādāts, tad ar laiku izrāde var kļūt par mirušu bērnu.

R. Timenčiks. Vai skatītājam, kas izrādi nav redzējis vakar un neredzēs rīt, tas jāsaprot?

A. Vasiljevs. Par to neesmu domājis. Taču zinu, ka izrāde atkārtojas un reizē arī neatkārtojas. Tā ir neatkārtojama atkārtojamība. Taču tā ir dinamiska atkārtojamība. Vienmēr esmu cīnījies par to, lai manas izrādes saglabātos dzīvas. Un pirmo reizi, strādājot tieši ar šiem aktieriem, izdevās radīt tādas savstarpējās attiecības, ka man pašam šis process sagādāja baudu. Līdz šim man bijusi dārišana ar stabilu teātru aktieriem, kas bija vai nu lieli mākslinieki, vai domāja, ka ir lieli. Tā veidojās ārkārtīgi sarežģītas attiecības ar katru aktieri, un patiesībā tikai uz skatuves varēja runāt par ansambli, turpretī aiz kulisēm bieži vien ansamblis izjuka, saira. Tādēļ aizvien biju spiests uzmanīt savas iz-

rādes, un parasti tas bija ārkārtīgi mokoši, vienmēr radās nelāgs noskaņojums. Visgrūtāk man ir gājis ar «Serso». Ar šo uzvedumu man allaž veidojās tādas attiecības, kas apgrūtināja dzīvi ansamblī. Lūk, Pirandello darbā pirmo reizi sajutu sevi kā dirigentu, kam ir orķestris un kas nodarbojas ar vienas kopīgas tēmas atskaņošanu. Sajutu baudu no šīs mūžam mainīgās un tajā pašā laikā nemainīgās teātra struktūras. Pirmo reizi tā pa īstam sapratu, kas ir teātris; dzīve nepārtrūkst, tā turpinās ar izrāžu spēlēšanu.

Pavisam nesen nokļuvu interesantā situācijā. Proti, izrādi «Seši tēli meklē autoru» noskatījās kāds jauns cilvēks, ko nekad agrāk nebiju saticis. Pēc izrādes viņš mani uzmeklēja un teica: «Es zinu, ka jūs veidojat režisoru laboratoriju, lūdzu, paskatiet mani!» Viņš izskatījās tāds necils, un es atcirtu: «Kādēļ man tas būtu jādara?» — «Tūlīt sapratisit,» un parādīja H. Kortasara darbā «Klasišu spēle» divas nodaļas, kurās es izlasīju visu to, ko es stāstu studentiem lekcijās. Galvenā ideja ir par mākslas darbu, kas nevis ievieto personāžu situācijā, bet gan piedāvā situāciju personāžam, tā rezultātā personāžs pārstāj būt tikai personāžs un kļūst par personību. Psiholoģiskajā teātrī personāžs ir atkarīgs no situācijas un gluži kā tumsā un murgos darbojas struktūras iekšienē. Tas rada zināmu dzīves ilūziju un laikmetu. Taču pavisam citu tonalitāti iegūst mākslas darbs, ja personāžam piešķirta pašvadišanas spēja, kad tas ir tiktāl atsvešinājies, lai pats sevi varētu vadīt. A. Puškina tēlotais personāžs ir dziļi psiholoģisks un tai pašā laikā — arī vadītspējīgs. Tādēļ rakstniekam ir tik spīdošas noveles. Man liekas ārkārtīgi svarīga tādas sintēzes rašanās, kad personāžs apzinās savu līdzdalību struktūrā. Tad šī struktūra var gan sairt un izjukt, taču rodas tādas savstarpējās attiecības, kā raksta H. Kortasars, kas pirmajā acu uzmetienā šķiet absurdas, bet patiesībā tādas nav. Šī izjūta rodas spēles rezultātā, kad loma virzās cauri darba struktūrai. Lūk, tad iezīmējas personība — kā aktiera, tā arī personāža...

R. Timenčiks. Vai arī ilūzija...

A. Vasiļjevs. Jā. To es centos savos studentos ieaudzināt, tādēļ man viņi ir dārgi — tāpat kā šī izrāde. Taču es nespēju to realizēt ar galvaspilsētas aktieriem. Viņi neatsaucās. Kā lai precīzāk pasaka: viņos nebija sliecības uz to, nebija slāpju. Lūk, tas ir pareizākais vārds — slāpes. Un šis slāpju trūkums droši vien ir radījis nogurumu, un laikam mēs pārāk vēlu satikāties, kad nogurums jau ņēmis pārsvaru. Nogurums un gadi...

Ar mani notiek dīvainas lietas. Es bieži par to domāju. Kāds gadījums man allaž «piespēlē» lugas, kuras es neesmu gatavojies iestudēt, turpretī tas repertuārs, ko izvēlos pats, tā arī neīstenojas.

Tā bija gan ar «Solo pulkstenim ar dzeguzi», gan ar «Stilīgo un viņa meitu», tagad, lūk, ar Pirandello...

R. Timenčīks. Tomēr vai tev nešķiet, ka tās visas ir lugas, kurās ieslēpts tavu izrāžu veidols? Tāds izrāžu modelis, kur mīt tādu ļaužu grupējumi, kurus notikumi piespieduši būt kopā un kuri, sadzīti šaurā, norobežotā telpā, ir spiesti riņķot cits ap citu, radot visneparedzamākās savstarpējās attiecības. Varbūt tādēļ skatītājam rodas iespaids, ka tev jau iepriekš ir zināms modelis, kādam jābūt izrādes tēlam.

J. Brance. Katrā izrādē dzīvo spēcīgi izteiktas ilgas.

R. Timenčīks. Jā, un šīs ilgas it kā kļūst par izrādes saistvielu.

J. Brance. Protams, katrā izrādē šīs ilgas skan atšķirīgi, bet pamatiezīme ir vienojoša. Tās ir ilgas pēc cilvēka gara brīvības, sevis kā personības apzināšanās, pēc jaunrades.

A. Vasiļjevs. Jā... Domāju, ka redzu, kā top teātris, mūzika, kā veidojas mākslinieks. Redzu to pēc saviem aktieriem. Ak... patiesībā taču viss izzūd... nekas nepaliek... Pats svarīgākais ir apzināties, kā realizēt savu dzīvi. Uz ko tērēties. Dažs tērē sevi ceļojumiem, cits mīļākai, vēl cits bērniem, ģimenei vai naudai, dažādām mahinācijām, koku stādīšanai... Vai arī cilvēku iznīcināšanai... Svarīgs ir pats dzīves norišu process. Pārtapšana citā substancē. Pārtapšana, ieejot citā pasaulē. Augšamcelšanās šķietamība, ilūzija. Ja cilvēks, kurš nodarbojas ar mākslu, saprot, ka tā ir vienīgā saite ar pasauli un citas nav, tad dzīvot ir ļoti vienkārši. Bet ir cilvēki, kuri domā, ka nodarbojas ar mākslu, bet patiesībā to nedara, jo arī te meklē kādu viducīti, kādu kompromisu. Apgalvot, ka mīli mākslu, bet patiesībā mīlēt tikai šo nodarbošanos ar mākslu — tas, manuprāt, ir banāli (пошло). Tādēļ par māksliniekiem kļūst vienīgi tie, kuri kā vienīgo saiti ar dzīvi izvēlas — mākslu. Es to redzu savos aktieros. Daži ir vairāk saistīti ar ikdienu, citi mazāk, ir tādi, kurus tā samaļ, noplicina, un viņi nespēj tikt galā ar apstākļiem, kaut gan to ir tik viegli izdarīt. Bet cilvēkiem pietrūkst vīrišķības. Taču, lai nodarbotos ar mākslu, vajag sevi iznīcināt pašai aizsargāšanās instinktu.

Ruta Cimdiņa

H R O N I K A. 1987. GADS

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEĀTROS

A. UPIŠA AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

L. Stumbres «Sarkanmatainā kalps» 10. febr.; rež. M. Kublinskis, scenogr. G. Zemgals, komp. D. Apsītis. *Recenzijas*: Lauksargs J. Rīgas Balss, 1987, 14. febr.; Legzda A. Cīņa, 1987, 22. maijā; Naumanis N. Pad. Jaunatne, 1987, 8. maijā; Radzobe S. Pad. Jaunatne, 1987, 8. maijā; Teātris. Skatītājs. Kritika. Pad. Jaunatne, 1987, 20. apr.; Hausmanis V. Dzimt. Balss, 1987, 23. apr.; Augstkalna M. Māksla, 1987, № 3, 55.—57. lpp.; Freinberga S. Lit. un Māksla, 1987, 22. maijā, 9. lpp.

M. Freina «Lampu drudzis» 31. martā; rež. A. Jaunušans, scenogr. P. Senhofs, kost. mākslin. V. Varslavāne. *Recenzijas*: Hausmanis V. Dzimt. Balss, 1987, 23. apr.; Naumanis N. Māksla, 1987, № 4, 64.—67. lpp.; Lagzdiņa I. Lit. un Māksla, 1988, 12. febr., 13. lpp.

P. Pētersona «Tikai muzikants» 23. maijā; rež. insc. P. Pētersons, rež. asist. V. Lūriņš, scenogr. un kost. māksl. I. Blumbergs, gaismas — J. Grīnbergs, komp. R. Pauls, skaņu rež. M. Guitāns, kormeistare A. Garanča. *Recenzijas*: Saulīte G., Burtņiece A. Lit. un Māksla, 1987, 31. jūl., 8.—9. lpp.; Teātris. Skatītājs. Kritika. Pad. Jaunatne, 1987, 1. jūl.; Zabis E. Pad. Jaunatne, 1987, 18. jūl.; Tišheizere E. Māksla, 1987, № 5, 46.—48. lpp.

P. Putniņa «Ar būdu uz baznīcu» 16. jūn.; rež. E. Freibergs, scenogr. A. Bute, kost. māksl. E. Grīnberga, komp. U. Stabulnieks. *Recenzijas*: Teātris. Skatītājs. Kritika. Pad. Jaunatne, 1987, 30. sept.; Čakare V. Rīgas Balss, 1987, 30. nov.; Treimanis G. Māksla, 1987, № 6, 42.—43. lpp.

A. Upīša «Mirabo» 11. dec.; rež. V. Lūriņš, scenogr. G. Zemgals, kost. māksl. L. Brauna, komp. Z. Liepiņš, A. Upīša, V. Lūriņa dz. teksti, horeogr.

T. Eķe, A. Mangaļa lelles, B. Ozoliņa Mirabo maska. *Recenzijas*: Staņa V. Jūrmala, 1988, 24. janv.; Lauksargs J. Rīgas Balss, 1988, 12. febr., 6. lpp.

«Kas tu esi, mīlestība?» 3. febr.; B. Indrikšones rad. vakars.

Ā. Geikina «Saules dieva Fēba rotaļas» 2. martā; rež. Ā. Geikins, kust. rež., dek., kost. un muz. noform. A. Rūtentāls. *Recenzijas*: Freinberga S. Lit. un Māksla, 1988, 15. janv., 9. lpp.; Naumanis N. Māksla, 1987, № 4, 64.—67. lpp.

F. Dostojevska «Pro un contra» (Ivana Karamazova monologs no rom. «Brāļi Karamazovi») 10. martā; dramatiz. un rež. J. Bebrīšs, dekor. G. Zemgals, gaismas — G. Gailis. *Recenzijas*: Naumanis N. Māksla, 1987, № 4, 64.—67. lpp.

E. Hānberga «Vīrieši man sirdi plosa» (Pieci sieviešu monologi) 10. apr.; rež. J. Bebrīšs, muz. noform. — V. Zilbers, kost. un skat. noform. — M. Lindberga, gaismas — G. Gailis. *Recenzijas*: Lagzdiņa I. Cīņa, 1988, 10. janv.; Kubuliņa A. Pad. Jaunatne, 1988, 21. janv.; Treimanis G. Lit. un Māksla, 1987, 22. maijā, 15. lpp.; Naumanis N. Māksla, 1987, № 4, 64.—67. lpp.

M. Ziverta «Lielo Grēcinieku iela» 6. nov.; rež. J. Bebrīšs, dekor. G. Zemgals, kost. māksl. A. Karlāne, muz. noform. — V. Zilvers, gaismas — G. Gailis. *Recenzijas*: Čaklais M., Ziverts M. (saruna). Lit. un Māksla, 1987, 24. jūl., 11. lpp.; Staņa V. Rīgas Balss, 1987, 21. dec.

AKADEMISKAJĀ RAIŅA DAILES TEĀTRI

P. Pētersona «Mirdzošais un tumši zilais» 12. febr.; rež. P. Pētersons, scenogr. A. Buse, kost. māksl. B. Puzina, mūz. rež. A. Maskats, kust. konsult. T. Eķe. *Recenzijas*: Saulīte G. Rīgas Balss, 1987, 27. martā; Freinberga S., Tišheizere E., Čakare V., Radzobe S. Lit. un Māksla, 1987, 1. maijā, 8.—9. lpp.; Akurātere L. Cīņa, 1987, 17. jūn.; Liepiņš J. Lit. un Māksla, 1987, 5. jūn., 13. lpp.; Lagzdiņa I. Zvaigzne, 1987, № 22, 7. lpp.; Kavacis A. Rīgas Balss, 1987, 9. sept.; Hausmanis V. Dzimt. Balss, 1987, 23. apr.; Augstkalna M. Māksla, 1987, № 3, 55.—57. lpp.; Бехрепев Ю. Сов. Латвия, 1987, 27 марта.

Raiņa «Indulis un Ārija» 30. apr.; rež. insc. A. Liniņš, rež. A. Matīsa, scenogr. un kost. māksl. I. Gailāns, komp. A. Maskats, kust. konsult. E. Ferda, skaņu rež. A. Jansons. *Recenzijas*: Teātris. Skatītājs. Kritika. Pad. Jaunatne, 1987, 28. aug.; Čakare V. Pad. Jaunatne, 1987, 11. sept.; Eihvalds V. Pad. Jaunatne, 1987, 16. sept.; Tirole O. Pionieris, 1987, 12. jūn.; Radzobe S. Lit. un Māksla, 1987, 25. sept. 4.—5. lpp.; Aizdaga A. Rīgas Balss, 1987, 20. maijā; Sneidera M. Rīgas Balss, 1987, 9. jūn.

A. Strindberga «Nāves deja» 13. jūn.; rež. insc. K. Auškāps, rež. J. Strenga, scenogr. I. Gailāns, mūz. rež. A. Maskats. *Recenzijas*: Treimanis G. Cīņa, 1987, 13. jūn.; Staņa V. Jūrmala, 1987, 9. jūl.; Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1987, 27. nov., 12. lpp.; Treimanis G. Māksla, 1987, № 6, 42.—43. lpp.

A. Ostrovska «Ienesīgā vieta» 9. sept.; rež. A. Ozols, scenogr. A. Buse, kost. māksl. B. Puzina. *Recenzijas*: Teātris. Skatītājs. Kritika. Pad. Jaunatne, 1987, 30. okt.; Zeltiņa G. Pad. Jaunatne, 1987, 19. nov.; Geikina S. Rīgas Balss, 1987, 11. nov.; Ronis M. Māksla, 1988, № 1, 35.—37. lpp.

K. Auškāpa, A. Jansona (pēc A. Čaka darbu motīviem) «Mūžības skartie» 21. dec.; rež. insc. K. Auškāps, rež. asist. A. Jansons, scenogr. un kost. māksl. I. Gailāns, komp. A. Maskats, kust. rež. A. Rūtentāls. *Recenzijas*: Geikina S. Rīgas Balss, 1988, 5. febr., 9. lpp.; Peters J. Cīņa, 1988, 14. febr.; Teātris. Skatītājs. Kritika. Pad. Jaunatne, 1988, 26. febr.; Hausmanis V. Dzimt. Balss, 1988, 3. martā; Radzobe S. Lit. un Māksla, 1988, 15. apr., 10. lpp.

RIGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

I. Babela «Norietis» 31. martā; rež. A. Kacs, komp. A. Zurbins, A. Epela librets un dziesmu teksti, scenogr. T. Sveca, horeogr. E. Drulle. *Recenzijas*: Naumanis N. Māksla, 1987, № 4, 64.—67. lpp.; Rozentāle J. (mēģin. pier.). Rīgas Balss, 1987, 4. apr.; Čakare V. Cīņa, 1987, 26. sept.; Ronis M. Lit. un Māksla, 1987, 20. nov., 10. lpp.; Geikina S. Cīņa, 1988, 23. martā; Кац А. (зап. Н. Морозова). Сов. молодежь, 1987, 2 апреля; Яссон Т. Сов. Латвия, 1987, 3 дек.; Мацеха Е. Сов. культура, 1988, 5 янв., с. 5.

R. Ezeras «Mirāžs» 4. okt.; dramat. un rež. S. Losevs, scenogr. A. Buse, komp. P. Dambis. *Recenzijas*: Teātris. Skatītājs. Kritika. Pad. Jaunatne, 1987, 27. nov.; Freinberga S. Pad. Jaunatne, 1987, 22. dec.; Geikina S. Cīņa, 1988, 23. martā; Гайлит Г. Сов. молодежь, 1988, 13 февр.

F. Dostojevskas «Spēlmanis» 22. okt.; R. Gorjajeva, A. Čaka dramatiz., rež. insc. R. Gorjajevs, scenogr. N. Epovs un S. Stavceva, komp. R. Grinblats. *Recenzijas*: Гайлит Г. Сов. молодежь, 1988, 13 февр.

V. Merežko «Sieviešu galdiņš «Mednieku zālē»» 31. dec.; rež. insc. A. Kacs, rež. V. Sergejevs, scenogr. T. Sveca. *Recenzijas*: Podberežina J. (sar. ar V. Merežko). Rīgas Balss, 1988, 29. janv.

ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

A. Kuterņicka «Saldumu fejas variācijas» (kr. tr.) 24. janv.; rež. insc. A. Vasiljevs, rež. V. Berzins (A. Lunačarska Valsts Teātra mākslas inst. diplomands), scenogr. V. Kovaļčuks. *Recenzijas*: Timenčiks R. Lit. un Māksla, 1987, 10. apr., 13. lpp.; Augstkalna M. Māksla, 1987, № 3, 55.—57. lpp.; Gailītis H. Māksla, 1987, № 4, 61.—62. lpp.; Тименчик Р. Театральная жизнь, 1988, № 1, с. 12, 13 и 4 с. обл.

S. Maršaka «Kaķu nams» (kr. tr.) 20. apr.; rež. F. Deičs, scenogr. V. Kovaļčuks, komp. A. Selickis, kust. kons. T. Eķe. *Recenzijas*: Tišheizere E. Māksla, 1987, № 5, 46.—48. lpp.

A. Kronenberga «Mazais ganiņš» (latv. tr.). 18. jūn.; rež. U. Brikmānis, scen. V. Kovaļčuks, kost. māksl. Z. Atāle. *Recenzijas*: Saulīte G. Lit. un Māksla, 1988, 15. janv. 9. lpp.; Ronis M. Māksla, 1988, № 1, 35.—37. lpp.

L. Razumovskas «Dārgā Jelena Sergejevna» (kr. tr.) atj. 25. sept.; rež. J. Arje (Maskava), scenogr. D. Krimovs (Maskava). *Recenzijas*: Ronis M. Māksla, 1988, № 1, 35.—37. lpp.; Jukons D. Lit. un Māksla, 1988, 26. febr., 12. lpp.; Разумовская Л. Сов. молодежь, 1988, 6 февр.; Гудис О. Сов. молодежь, 1987, 31 окт.

Z. Rasina «Andromahē» (latv. tr.) 30. okt.; rež. insc. P. Pētersons, scenogr. A. Freibergs, kust. rež. E. Drulle, komp. P. Vasks. *Recenzijas*: Maknalli D. Lit. un Māksla, 1988, 8. janv., 10. lpp.; Naumanis N. Skolotāju Av., 1988, 20. janv., 9. lpp.

LEĻĻU TEĀTRI

V. Pavlovskā «Baltie skurstēnslauķi» (latv. tr.) 18. apr.; rež. V. Pavlovskis, māksl. I. Saumane, komp. G. Rozenbergs. *Recenzijas*: Linē A. Rīgas Balss, 1988, 15. febr.

Ļ. Birmaņa «Zvēru koncerts» (kr. tr.) 18. jūn.; rež. T. Hercberga, māksl. P. Šenhofs, komp. G. Rozenbergs.

V. Maslova «Ali-Baba un laupītāji» (kr. tr.) 23. okt.; rež. V. Bogačs, māksl. un skulpt. A. Mangalis, komp. Z. Lorencs. *Recenzijas*: Linē A. Rīgas Balss, 1988, 17. febr.

LIEPĀJAS TEĀTRI

A. Čehova «Kaija» 2. janv.; rež. O. Kroders, scenogr. A. Bute, komp. J. Ābols. *Recenzijas*: Bērziņa L. Pad. Jaunatne, 1987, 10. apr.; Freinberga S. Ciņa, 1987, 1. sept.; Augstkalna M. Māksla, 1987, № 3, 55.—57. lpp.; Ronis M. Lit. un Māksla, 1987, 4. sept., 11. lpp., 11. sept., 8. lpp.; Teātris. Skatītājs. Kritika. Pad. Jaunatne, 1987, 31. martā.

V. Gubareva «Sarkofāgs» 13. febr.; rež. N. Kļētnieks, rež. asist. J. Stobovs, scen. U. Pilēns, komp. I. Birzkops. *Recenzijas*: Sarma S. Komunisti, 1987, 14. febr.; Plostnieks F. Leņina Ceļš, 1987, 14. febr.; Bērziņa L. Pad. Jaunatne, 1987, 27. aug.; Naumanis N. Māksla, 1987, № 4, 64.—67. lpp.

M. Mičelas «Vējiem līdzi» 27. martā; rež. O. Kroders, scen. I. Caks, komp. U. Stabulnieks, V. Kalniņa dziesmu teksti, dejas iestud. L. Bertovska. *Recenzijas*: Čakare V., Freinberga S. Lit. un Māksla, 1987, 21. aug., 10. lpp.; Naumanis N. Māksla, 1987, № 4, 64.—67. lpp.

V. Sekspīra «Karalis Līrs» 8. maijā; rež. N. Klētnieks, scen. un kost. māksl. A. Bute, komp. J. Lūsēns, kust. kons. T. Eķe. *Recenzijas*: Tišheizere E. Māksla, 1987, № 5, 46.—48. lpp.

S. Dilenijas «Medus garša» 21. aug.; rež. J. Rijnieks, scenogr. Z. Staškeviča, komp. J. Kulakovs (izmantoti fragm. no Dž. Geršvina komp. «Rapsodija blūza stilā»). *Recenzijas*: Tišheizere E. Māksla, 1987, № 5, 46.—48. lpp.; Pujēna S. Komunisti, 1987, 23. okt.

E. Vulfa «Meli» 27. sept.; rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars, dejas iestud. L. Bertovska. *Recenzijas*: Tišheizere E. Māksla, 1987, № 5, 46.—48. lpp.; Hausmanis V. Dzimt. Balss, 1988, 18. febr., 3. un 6. lpp.

Koncerts bērniem «Mīldziesmiņa» 25. okt.; maziem un lieliem dzied A. Pumpure. Kost. māksl. K. Locika.

A. Upiša «Zaļā zeme» 31. okt.; rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš, komp. J. Ābols. *Recenzijas*: Štāls A. Ļeņina Ceļš, 1987, 3. dec.; Hausmanis V. Dzimt. Balss, 1988, 18. febr., 3. un 6. lpp.

J. Jurkāna «Kraukļi» 27. nov.; rež. O. Kroders, scenogr. A. Kļaviņš, komp. V. Aivars. *Recenzijas*: Lapuķe O. Komunisti, 1988, 6. janv.; Hausmanis V. Dzimt. Balss, 1988, 18. febr., 3. un 6. lpp.

L. PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

E. Po un F. Sēborga «Jautro paradoksu vakars» 4. apr.; rež. A. Vidiņš, kust. kons. M. Koristins. *Recenzijas*: Tišheizere E. Māksla, 1987, № 5, 46.—48. lpp.

A. Deglava «Rīga» 9. maijā; rež. P. Lūcis, scen. I. Čaks, mūz. konsult. G. Ordeļovskis. *Recenzijas*: Tišheizere E. Māksla, 1987, № 5, 46.—48. lpp.

M. Satrova «Sirdsapziņas diktatūra» 23. maijā; rež. V. Maculēvičs, scenogr. I. Makarovs (Maskava), kost. māksl. L. Zlatopoljska (Maskava), kust. kons. M. Koristins. *Recenzijas*: Teātris, Skatītājs, Kritika. Pad. Jaunatne, 1987, 29. maijā; Ronis M. Pad. Jaunatne, 1987, 26. jūn.; Tišheizere E. Māksla, 1987, № 5, 46.—48. lpp.; Лауксарс Я. Сов. молодежь, 1987, 28 ноября.

E. Eikborna «Kopdzīvošana jeb Normena uzvaras» 20. jūn.; rež. M. Ķimele, scenogr. I. Cālite, kost. māksl. I. Kundziņa. *Recenzijas*: Skudra A. Rīgas Balss, 1987, 13. aug.; Lagzdiņa I. Lit. un Māksla, 1988, 12. febr., 13. lpp.

R. Blaumaņa «Ugunī» 5. dec.; rež. M. Ķimele, scen. V. Jansons, kost. māksl. I. Kundziņa, komp. I. Zemzaris. *Recenzijas*: Skudra A. Liesma, 1987, 10. dec.; Teātris, Skatītājs, Kritika. Pad. Jaunatne, 1988, 8. janv.; Dzene L. Pad. Jaunatne, 1988, 26. janv.; Jukons D. Māksla, 1988, № 3, 58. lpp.

Dž. Masterofa, Dž. Kendera un F. Eba «Kabare» 29. dec.; rež. V. Maculēvičs, scenogr. P. Rozenbergs, kost. māksl. K. Pasternaka, dejas iestud. M. Koristins. *Recenzijas*: Skudra A. Komunisti, 1988, 12. janv.

RECENZIJAS PAR IEPRIEKŠĒJO GADU IESTUDEJUMIEM

E. Braginska «Detektīvs septiņām personām». Čakare V. Māksla, 1987, № 1, 39. lpp.

A. Brigaderes «Kātrs rīts ir jauna slāpe» Zeltiņa G. Māksla, 1987, № 2, 73.—75. lpp.

A. Čehova «Ķiršu dārzs». Ronis. M. Lit. un Māksla, 1987, 4. sept., 11. lpp., 11. sept., 8. lpp.

E. de Filipo «De Pretore Vinčenco». Akurātere L. Lit. un Māksla, 1987, 15. maijā, 7. lpp.

L. Ģurko «Elektra, mana mīla». Legzda A., Burāne I., Mākins I. Pad. Jaunatne, 1987, 1. maijā.

A. Kronenberga «Jērādiņa». P. Liepiņu intervē U. Segliņš. Lit. un Māksla, 1987, 16. okt., 14. lpp.

N. Nosova «Neziniša un viņa draugu piedzīvojumi». Zeltiņa G. Māksla, 1987, № 2, 73.—75. lpp.

L. Petruševskas «Trīs meitenes zilā». Lauksargs J. Rīgas Balss, 1987, 15. janv.; Augstkalna M. Māksla, 1987, № 3, 55.—57. lpp.; Timenčiks R. Liesma, № 2, 9. un 10. lpp.; Гайлит Г. Сов. молодежь, 1987, 24 февр.

G. Priedes «Mācību trauksme». Maculēvičs V. (sar. pier. Skudra A.), Rīgas Balss, 1987, 24. janv.; Lagzdiņa I. Cīņa, 1987, 28. aug.

G. Priedes «Sniegotie Kalni». Čakare V. Māksla, 1987, № 1, 39. lpp.; Lagzdiņa I. Cīņa, 1987, 28. maijā.

V. Rozova «Pie jūras» (Krievu drāmas teātri). Čakare V. Māksla, 1987, № 1, 37.—38. lpp.; Petrovs V. Rīgas Balss, 1987, 11. febr.; Василинина И. Театр, 1987, № 10, с. 74—80.

A. Sastres «Nolemtie». Saulīte G. Rīgas Balss, 1987, 5. janv.; Kalnačs B. Cīņa, 1987, 26. nov.

L. Stumbres «Ziediņi». Geikina S. Rīgas Balss, 1987, 23. martā; Freinberga S. Lit. un Māksla, 1987, 22. maijā, 8.—9. lpp.

L. Stumbres «Gaidīt». Freinberga S. Lit. un Māksla, 1987, 22. maijā, 8.—9. lpp.

V. Šekspīra «Liela brēka, maza vilna». Zeltiņa G. Lit. un Māksla, 1987, 3. apr., 13. lpp.

GRĀMATAS PAR TEĀTRI

Briede V. Latviešu operteātris. R.: Zinātne, 1987, 247 lpp., 28 lp. il.

Dzene L. Aktieris pret savu gribu. Dokumentāls stāstījums par Eduardu Pāvulu. R.: Liesma, 1987, 199 lpp., il.

- Līce S. Valdemārs Zandbergs. R.: Liesma, 1987, 127 lpp., il.*
Pētersons P. Drāma kā kritērijs. Apceres. R.: Liesma, 1987, 343 lpp., il.
Sakalausks T. Monologi. Joza Miltiņa dzīve. R.: Liesma, 1987, 187 lpp., 24 lp. il.

NOZIMIGĀKIE PROBLEMU UN PĀRSKATA RAKSTI

- Akurātere L. Režisors Temurs Čheidze. — Pad. Jaunatne, 1987, 27. martā.*
Augstkalna M. Elzas Radziņas ritms. — Karogs, 1987, № 2, 177.—178. lpp.
Avots V. Jautājam jubilārei PSRS Tautas skatuves māksliniecei Elzai Radziņai. — Pad. Jaunatne, 1987, 10. febr.
Balakana D. Ko darīt jaunam režisoram? (interv. ar K. Rudņicki). — Avots, 1987, № 3, 54.—55. lpp.
Baumanis R. No salda miega mosties (par absurdo teātri). — Avots, 1987, № 11, 18.—19. lpp.
Bērziņa L. Ceļš vēja pusē (par L. Kugrēnu). — Māksla, 1987, № 2, 9.—11. lpp.; Režisors Marks Zaharovs. — Pad. Jaunatne, 1987, 27. martā.
Brance J. Dot savam teātrim jaunu virzienu (sar. ar Ā. Sapiro). — Lit. un Māksla, 1987, 24. jūl., 2.—3. lpp.
Burniece A. Režisors Miks Mikivers. — Pad. Jaunatne, 1987, 27. martā; Izzini sevi (par teātri Grieķijā). — Lit. un Māksla, 1987, 20. martā, 15. lpp.; Vairāk par laiku un nedaudz par kādu paaudzi (par J. Samauski). — Lit. un Māksla, 1987, 19. jūn., 15. lpp.
Daugavpils teātra jautājumā: Treimanis G. Pad. Jaunatne, 1987, 11. dec.; Peters J. Pad. Jaunatne, 1987, 23. dec.; Liepa H., Rancāne A., Strode R. u. c. Pad. Jaunatne, 1988, 21. janv.
Dozorcevs V. Cetrpadsmit nezināmie garajā distancē (par teātri un dramatu ASV). — Lit. un Māksla, 1987, 16. un 23. okt., 15. lpp.
Dzene L. Viena epizode (par E. Radziņu). — Pad. Latv. Sieviete, 1987, № 2, 6; lpp.; Visgrūtākās «šīs dienas trīs» — Karogs, 1988, № 3, 170. lpp.
Erglis N. Kad sirds kļūst redzama (par D. Eversu). — Pad. Latv. Sieviete, 1987, № 2, 2. vāks.
Freibergs E. Pie kolēģiem — zemeslodes otrā pusē (Amerikas teātros redzētais). — Pad. Jaunatne, 1987, 4. jūl.
Freimane V. Zaudējums (par A. Efrosu). — Lit. un Māksla, 1987, 13. febr., 13. lpp.; Divas anglietes un kontinents (par V. Redgreivas un T. Holtas vies. Dailes t.). — Māksla, 1987, № 3, 28. un 75.—76. lpp.; В защиту Селимны («Мизантроп». Театр на Таганке). — Театр. жизнь, 1987, № 18, с. 23—24.
Freinberga S. Gaismā būt (par Ā. Sapiro). — Lit. un Māksla, 1987, 13. martā, 2. un 5. lpp.; Savrupceļa gājējs Elmārs Ansons. — Lit. un Māksla, 1987, 12. jūn.,

4. lpp.; Jūsu pašu dvēseles pasaule (H. Heses «Stepes vilks», Sudrabu Edžus «Dullais Dauka», R. Tagores «Tumšā mitekļa valdnieks»). — Cīņa, 1987, 9. dec.

Geikina S. Improvizācija — šķietamā un patiesā. — Karogs, 1987, № 11, 162.—166. lpp.; Par kopīgo atšķirīgajā (E. Manna «Nirnberga ... 1948 ...». P. Pētersona «Tikai muzikants»). — Cīņa, 1987, 5. nov.

Grēviņš M. Meistarībai nav robežu (par A. Dimiteru). — Māksla, 1987, № 2, 69.—70. lpp.; «Krauklītis» televīzijā. — Karogs, 1987, № 3, 168.—170. lpp.

Iļčuks R. (Viļņa). Dažādu kultūru tēli lietuviešu režisora Eimunta Nekrošus izrādēs. — Avots, 1987, № 12, 54.—56. lpp.

Jansons A. Dievs raudāja Ākstum līdzī. — Avots, 1987, № 6, 49.—50. lpp.

Kamergrauzis N. Taisnā vāga. P. Lūcim — 80. — Karogs, 1987, № 6, 175.—177. lpp.; Pirms Leiputrijas ir putras kalni (sar. ar A. Jaunušānu). — Lit. un Māksla, 1987, 1. janv., 11. lpp.

Klētniece Dz. Par aktieri ar sava «es» karogu rokās (par V. Zandbergu). — Lit. un Māksla, 1987, 27. febr., 10. lpp.

Kritiķi par 1986./87. gada sezonu Latvijas teātros (L. Akurātere, M. Augstkalna, L. Bērziņa, A. Burtniece, V. Čakare, L. Dzene, S. Freinberga, M. Grēviņš, V. Hausmanis, I. Lagzdiņa, A. Legzda, N. Naumanis, S. Radzobe, E. Tiškeizere, E. Zabis, G. Zeltiņa). — Pad. Jaunatne, 1987, 31. jūl.

Lagzdiņa I. Konstanta vērtība (sar. ar Ā. Šapiro). — Cīņa, 1987, 17. sept.; Varbūt sākt ar glitrakstišanu (sar. ar S. Gudzuku). — Cīņa, 1987, 4. nov.; Spēka sviru maiņa (Dailes teātris). — Cīņa, 1987, 13. dec.

Legzda A. Alfrēda Jaunušāna romantiskais teātris. — Karogs, 1987, № 5, 172.—179. lpp., № 6, 164.—168. lpp.

Lauksargs J. Teātris un ... kā mēs to mīlam jeb Socioloģiska etīde par skatītāju. — Karogs, 1987, № 4, 157.—160. lpp.

Lejiņš A. Stabilitāte. Pārdomas pēc Liepājas teātra viesizrādēm Rīgā. — Skolot. Avīze, 1987, 10. okt., 8.—9. lpp.

Lūriņš V. Mirkļi pirms 116. attēla (par V. Jakānu). — Skola un Ģimene, 1987, № 6, 24.—25. lpp.

Lotmans J. Lelles kultūras sistēmā. — Avots, 1987, № 2, 54.—55. lpp.

Lūcis P. Daļa no stara (par LVK Liepājas kursu. Sar. pier. L. Akurātere). — Lit. un Māksla, 1987, 26. jūn., 11. lpp.

Mainiece V. Mīts, kadri un dienīškā maize. Interv. ar Rīgas Operetes dir. G. Stradu. — Lit. un Māksla, 1987, 31. jūl., 11. lpp.

Marherte M. Murgs vai realitāte (Leļļu teātra darb. par teātra pašreizējo stāv.). — Lit. un Māksla, 1987, 18. dec., 4. lpp.

Mortukāne A. Jaukas pastaigas komēdiju dārzos (M. Freina «Lampu drudzis», E. Eikborna «Normens», A. Čehova «Kaija», V. Šekspīra «Liela brēka, maza vilna»). — Lit. un Māksla, 1987, 28. aug., 11. lpp.

Naumanis N. Saules brīnumzemes tālums (Raiņa «Krauklītis» TV). — Lit. un Māksla, 1987, 13. febr., 11. lpp.; Režisors Anatolijs Efross. — Pad. Jau-

natne, 1987, 27. martā; Piezīmes uz kāda tukla mīta spārniņiem (par latv. teātri 80. g.). — Avots, 1987, № 5, 62.—63. lpp.

Naumanis N., Segliņš U., Tiškeizere E., Avotiņš V., Hermanis A., Gailāns I. Kāpēc mums nav vajadzīgs jauns teātris. — Avots, 1987, № 1, 50.—52. lpp.

Nekrošus E. It kā starp citu (par režiju, teātri; pier. J. Pocus). — Liesma, 1987, № 11, 6. un 11. lpp.

Pabērzs J. Temperaments un filozofija. H. Liepiņam — 60. — Dzimt. Balss, 1987, 10. dec., 3. lpp.; Vieta saglabāsies (par A. Dimitru). — Karogs, 1987, № 1, 191. lpp.; No dižozolu saimes (P. Lūcim — 80). — Dzimt. Balss, 1987, 2. jūl., 3. lpp.

Pētersons P. Patstāvība — kopības neatņemamā daļa (par U. Pūcīti). — Lit. un Māksla, 1987, 17. apr., 4.—5. lpp.

Priede G. Režisors Ādolfs Sapiro manā dramaturga biogrāfijā. — Māksla, 1987, № 3, 45.—47. lpp.

Pumpuriņš T. u. c. Pieminekļi Nr. 1032 (par Valmieras veco ēku). — Pad. Jaunatne, 1987, 18. aug.

Putniņš P. Es gribu jūs apliecināt (par Druvienas kult. kompleksu). — Māksla, 1987, № 1, 48.—51. lpp.; Par morāles tēmu (par oriģināldram. vel. tito TV raid.). — Lit. un Māksla, 1987, 6. febr., 13. lpp.; Atbildes uz jaut. — Māksla, 1988, № 1, 48.—49. lpp.

Radzobe S. Mēģinājums iepazīties (par N. Klētnieku). — Māksla, 1987, № 3, 48.—52. lpp.; Drāmas teātris. Viedoklis par 1987. gadu. — Pad. Jaunatne, 1987, 24. okt.; Režisors Eimunts Nekrošus. — Pad. Jaunatne, 1987, 27. martā; Dažas domas par režijas skolu un tās skolniekiem. — Lit. un Māksla, 1987, 18. dec., 2. un 4. lpp.; Maskavā atklāts Tautu draudzības teātris. — Pad. Jaunatne, 1987, 7. nov.

Saulite G. Placēns — tas ir jēdziens. — Karogs, 1987, № 8, 193.—194. lpp.

Segliņš U. Būtiskie «sūkumi» (sar. ar J. Paukštello). — Lit. un Māksla, 1987, 16. okt., 11. lpp.; Sijāšanas laiks (sar. ar O. Kroderu). — Lit. un Māksla, 1987, 17. jūl., 12. lpp.

Skatītāji par Latvijas teātru 1986./87. gada sezonu. — Pad. Jaunatne, 1987, 25. aug.

Spertāle D. Vai tikai laika zobš vien? (sar. ar Kult. min. Zinātn. restaurēšanas pārv. priekšn. S. Meijerovicu par teātra ēku nākotni). — Cīņa, 1987, 3. apr.; Vai esam sadzirdēti jeb Gluži kā «ezītis miglā» (par Valmieras t.). — Cīņa, 1987, 4. maijā.

Sturua R. Tapt redzīgam, pirms nav par vēlu. — Avots, 1987, № 2, 53.—54. lpp.

Saītere T. Pasauli izglābs skaistums (sar. ar O. Kroderu). — Skol. Avīze, 1987, 10. okt., 8.—9. lpp.

Sapiro Ā. Nikaragvas iespaidi. — Lit. un Māksla, 1987, 27. martā, 15. lpp.

Tiškeizere E. Kaste — ar pārsteigumiem (scenogrāf.). — Lit. un Māksla, 1987, 27. martā, 8.—9. lpp.; Režisors Ļevs Dodins. — Pad. Jaunatne, 1987,

27. martā; Tikai aktieris (par R. Plēpi). — Māksla, 1987, № 4, 55.—57. lpp.; Oļģerta Krodera kaimiņi (par rež. J. Rijnieku, N. Klētnieku, H. Ulmani). — Lit. un Māksla, 1987, 12. jūn., 6. lpp.

Treimanis G. Ar dokumentālu precizitāti (par L. Dzenes grām. «Aktieris pret savu gribu»). — Lit. un Māksla, 1987, 4. dec., 8. lpp.

Zabis E. Realitāte — un programma. Liepājas t. 80 g. — Karogs, 1987, № 3, 165.—168. lpp.; Kurss — teātrim (par T. Cheidzi). — Māksla, 1987, № 4, 58.—60. lpp. un 76. lpp.; Vai meklējam kopēju uguni? (Valmieras t. viesizr.). — Lit. un Māksla, 1987, 30. okt., 8.—9. lpp.; Unikālitate un norma (par Tautu draudz. t.). — Lit. un Māksla, 1987, 13. nov.

Zeltiņa G. Septiņi mirdzoši zirgi totalitārisma un mūžīgās cerības aizjūgā (par Ā. Sapiro). — Avots, 1987, № 4, 50.—53. lpp.; Režisors Glebs Panfilovs. — Pad. Jaunatne, 1987, 27. martā; Sniega kušana dubļainajā tēvijā. — Māksla, 1988, № 1, 45.—48. lpp.

Мелнаце Р. В. поисках пьесы. — Совр. драмат., 1987, № 1, с. 249—252.

Минкин А. ...не быть? (arī par O. Krodera «Hamletu», A. Jaunušāna «Jūliju Cēzaru»). — Совр. драматургия, 1987, № 2, с. 243—254.

Седых М. Дети отвечают за отцов («Страх и отчаяние Третьей империи» Б. Брехта, «Снежные Горы» Г. Приеде, «Завтра была война» Б. Васильева). — Театр, 1987, № 7, с. 60—66.

Тименчик Р. Уроки музыки Людмилы Петрушевской. — Театр. жизнь, 1987, № 23, с. 26.

Юркан Я. Голос. Проблемы драматургии. — Сов. Латвия, 1987, 17 марта.

Полемика. Еще раз о дефиците чувств. — Театр, 1987, № 10, с. 118—119 (Latvijas kritiku atsauksme par I. Siļinas rakstu «Еще раз о дефиците чувств». — Театр, 1987, № 3, с. 87—88).

Raksti par teātra vēsturi

Anerauds J. Leģenda un tās ēna (par J. Munci). — Karogs, 1987, № 9, 149.—157. lpp.

Enģele M. Vēlreiz par Aleksi Mierlauku un viņa dzīvokli. — Lit. un Māksla, 1987, 9. janv., 16. lpp.

Grigulis A. Manas jaunības teātris (stāst. pier. M. Augstkalna). — Māksla, 1987, № 5, 38.—39. lpp.

Leiko M. Mans atmiņu dārzs. — Karogs, 1987, № 8, 112.—115. lpp.

Melnace R. Mirdzas Smīthenes leģenda. — Karogs, 1987, № 3, 171.—172. lpp.; Marijai Leiko — 100. — Karogs, 1987, № 8, 177.—178. lpp.

Pabērzs J. Zvaigzne ... mirdzi! Mirdzai Smīthenei — 100. — Dzimt. Balss, 1987, 12. febr.; Ļembastnieki (par Drāmas t. aktieru pulc.). — Māksla, 1987, № 2, 71.—72. lpp.; Ilgi glabājams mantojums (Z. Katlapam — 80). — Dzimt. Balss, 1987, 15. okt., 6. lpp.

Rotkale R. Brālis un māsa (E. Smilga biogr.). — Māksla, 1987, № 5, 49.—50. lpp.; Knībīs (E. Smilga biogr.). — Māksla, 1987, № 6, 40.—41. lpp.; Eidiņš. Zigis. Kur? (E. Smilga biogr.). — Māksla, 1988, № 1, 43.—45. lpp.
Straupeniece A. Pirmā pietura — Sodelišķi (E. Smilga biogr.). — Māksla, 1987, № 3, 53.—54. lpp.; Māte (E. Smilga biogr.). — Māksla, 1987, № 4, 63.—64. lpp.

Torgāne A. Laime strādāt darbu, ko mīli ... (par N. un Z. Katlapu koresp.). — Lit. un Māksla, 1987, 18. dec., 16. lpp.

NOZIMIGĀKIE TEĀTRA DZIVES NOTIKUMI

Baltijas teātru pavasaris Minskā no 14. līdz 21. apr. Piedalījās: *Leņina komjaunatnes Jaunatnes teātris (B. Vasiljeva «Rīt bija karš»), Lietuvas PSR Jaunatnes teātris (A. Čehova «Tēvocis Vaņa»), Baltkrievijas PSR M. Gorkija Krievu drāmas teātris (V. Dozorčeva «Pēdējais apmeklētājs»), Baltkrievijas PSR J. Kupalas Akadēmiskais teātris (V. Sekspīra «Vētra»), Igaunijas PSR Tartu teātris «Vanemuine» (A. H. Tammsāres «Laiks nāk — laiks iet»), Kaļiņingradas apg. Drāmas teātris (L. Zuhovicka «Dona Huana pēdējā sieviete»).*

Festivāla ceļojošo balvu žūrija piešķīra Lietuvas PSR Jaunatnes teātrim par A. Čehova «Tēvocis Vaņa» iestud. (rež. E. Nekrošus). E. Nekrošum piešķīra arī žūrijas komisijas speciālbalvu.

Balva par labāko režiju piešķirta Ādolfam Sapiro par B. Vasiljeva «Rīt bija karš» iestudējumu. Šis uzvedums saņēma arī Baltkrievijas PSR ĻKJS balvu par labāko jaunatnes tematikai veltīto izrādi.

Par labāko sieviešu lomas tēlotāju atzina I. Kovaļenko (Iskra Poļakova); par spilgtāko epizodiskās lomas atveidotāju — L. Sevčenko (Artjoma māte) B. Vasiljeva «Rīt bija karš» iestudējumā.

Balva par labāko vīriešu lomas atveidojumu piešķirta J. Tomingam par Andresa Pāsa lomu A. H. Tammsāres «Laiks nāk — laiks iet» uzvedumā.

Baltkrievijas PSR ĻKJS balvu par labāko debiju kritikā saņēma D. Staņevičūte (Viļņa).

Atsauksmes: Burtiece A. Lit. un Māksla, 1987, 24. apr. un 22. maijā, 4. lpp.; Dzene L. Māksla, 1987, № 5, 43.—45. lpp.; Tišheizere E. Cīņa, 1987, 6. maijā; Белта. Сов. Белоруссия, 1987, 22 apr., с. 3; Тирвайте Л. Комсомольская правда (Вильнюс), 1987, 30 apr.; Поюровский Б. Театр. жизнь, 1987, № 23, с. 6—7 и 4 с. обл.

Latvijas teātru līdzdalība Vissavienības festivālos.

Tbilisi. Maijā III Vissavienības jaunatnes izrāžu festivāls. Piedalās Jaunatnes teātris ar B. Brehta lugas «Trešās impērijas bailes un posts» iestud. *Atsauksmes:* Meinerte I. Lit. un Māksla, 1987, 1. maijā, 8. lpp.; Гриневич А. Сов. культура, 1987, 3 июня.

Festivāli ar devīzi «Teātris un laiks».

Erevānā. Novembrī mūsdienu padomju dramaturģijas festivāls. Piedalās Rīgas Krievu drāmas teātris ar V. Rozova «Pie jūras». *Atsauksmes*: Лордкипанидзе Н. Сов. культура, 1987, 24 дек.; Арутюнян С. Комсомолец (Ереван), 1987, 3 дек.; Кекелидзе Э. Сов. Эстония, 1987, 5 дек.

Taškentā. Novembrī bērniem un jaunatnei veltīto izrāžu festivāls. Piedalās Jaunatnes teātris ar B. Vasiljeva «Rīt bija karš». *Atsauksmes*: Šapiro Ā. Lit. un Māksla, 1988, 1. janv., 2. lpp.; Шадрин В. Правда Востока (Ташкент), 1987, 22 мая; Новикова С. Моск. комсомолец, 1988, 12 янв.; Каминская Н. Сов. культура, 1988, 5 янв.; Викторова Г. (беседа с А. Шапиро). Комсомолец Узбекистана (Ташкент), 1987, 1 дек.

Ļeņingradā. Decembrī festivāla «Teātris un laiks» noslēgums. Piedalījās kā viesis Rīgas Krievu drāmas teātris ar I. Babela lugas «Norietis» iestud. *Atsauksmes*: Meinerte I. Lit. un Māksla, 1988, 8. janv., 3. lpp.; Гельман А. Сов. культура, 1987, 29 дек.; Алексеева Е. Вечерний Ленинград, 1987, 22 дек.; Кравцова А. Смена, 1987, 18 дек.

Maskavā. A. Efrosa piemiņas izrāžu ciklā Latviju pārstāvēja Jaunatnes teātris ar B. Brehta «Trešās impērijas bailes un posts» iestud. *Atsauksmes*: Šapiro Ā. Lit. un Māksla, 1988, 1. janv., un Pad. Jaunatne, 1987, 27. maijā; Смелков Ю. Сов. культура, 1987, 2 мая.

Latvijas teātra mākslinieku darbs citu republiku teātros. Maskavā J. Vah-tangova Akadēmiskajā teātrī. Ā. Šapiro iestudējis V. Rozova lugu «Mežakuilēns». Pirmizr. 6. apr. Scenogrāfs A. Freibergs. *Atsauksmes*: Поюровский Б. Вечерняя Москва, 1987, 7 апр.; Швидкой М. Известия, 1987, 12 мая; Смелков Ю. Московск. комсомолец, 1987, 27 мая.

Teātra muzejā.

No 10. līdz 20. dec. Baltijas republiku izstāde «Zinātnes un tehnikas sasniegumi teātrim». *Atsauksmes*: Pidiks M. Pad. Jaunatne, 1987, 19. dec.

Teorētiski praktiska konference «Teātris un laiks», veltīta E. Smilģa 101. dzimšanas dienai. To organizēja LPSR ZA Valodas un lit. institūts un Teātra biedrība no 30. nov. līdz 1. dec. Referēja: V. Hausmanis — par galvenajām tendencēm Latvijas dramatisko teātru dzīvē; S. Radzobe — par režijas jautājumiem laika kontekstā; I. Lagzdīņa — par aktiermākslu. Teātru darbību analizēja: A. Burtnece — Drāmas teātris; E. Zabis — Dailes teātris; M. Ronis — Krievu drāmas teātris; V. Čakare — Jaunatnes teātris; G. Zeltiņa — Valmieras teātris un L. Bērziņa — Liepājas teātris. Par teātra kritikas stāvokli referēja L. Akurātere. Konferences «Atklātajā tribīnē» uzstājās: H. Liepiņš, M. Zemdega, O. Kroders, V. Maculēvičs, Ā. Šapiro, T. Rodina, E. Kočetova (Maskava), G. Marjackaite, D. Staņevičūte (Viļņa), A. Lāsiks, R. Heinsalu (Tallina). *Atsauksmes*: A. B. Lit. un Māksla, 1987, 18. dec., 15. lpp.; Liepiņš H. Pad. Jaunatne, 1987, 18. dec.; Pujēna S. Ļeņina Ceļš, 1987, 10. dec.

Brīvdabas izrāžu kompleksa atklāšana 13. un 14. jūn. Talsu raj. Dundagas pils parkā ar M. Zariņa muzikālās spēles «Didrika Taizeļa brīnišķīgie piedzīvojumi» iestudējumu Drāmas teātrī.

Atsauksmes: Adermane A. Rīgas Balss, 1987, 15. apr.; Melnace R. Pad. Karogs, 1987, 11. jūn.; Kārklīņa I. Pad. Jaunatne, 1987, 16. jūn.; Melnalksne D. Skolot. Avīze, 1987, 27. jūn.; Krauja I. Dzimt. Balss, 1987, 18. jūn.

Valmieras drāmas teātrī 23. jūn. notika svinīgs sarīkojums — atvadas no vecās teātra ēkas.

14. sept. sākās vecā teātra nama nojaukšana. Tiek izstrādāts jauna teātra projekts.

Ārpusplāna iestudējumu un koncertprogrammu skate, veltīta Lielā Okobra 70. gadadienai, okt. un nov. *Atsauksmes:* Meinerte I. Rīgas Balss, 1987, 7. dec.; Barisone G. Lit. un Māksla, 1988, 15. janv., 14. lpp.

Valsts Liepājas teātrim — 80.

Akmentiņš Z. (raksti par teātra vēst.). — Komunisti, 1987, 25. febr., 18. apr., 10. jūl., 7. nov., 1. dec.

Baumane L., Dancberga H. Tās bija saknes un sākums (pier. I. Kārklīņa). — Pad. Jaunatne, 1987, 25. nov.

Treigūts R. (raksti par teātra vēst.). — Ļeņina Ceļš, 1987, 28. nov., 5., 10. dec.; Komunisti, 1987, 14. martā, 21. jūl., 5., 9. dec.

Akmentiņš Z. (raksti par Liepājas teātri šodien). — Komunisti, 1987, 4. martā, 16. aug., 3. okt., 27. dec.

Kārklīņa I. «Ne viss jau sasniegts ...» (sar. ar O. Kroderu). — Pad. Jaunatne, 1987, 12. dec.

Kūlis E. Sezam, atveries jeb Liepājas teātra aktieris no iekšpuses (sar. ar aktieriem). — Pad. Jaunatne, 1987, 9. dec.

Pulēna S. Astoņdesmitās vasaras nogalē (sar. ar O. Kroderu). — Komunisti, 1987, 25. dec.

Saulīte G. No šodienas — rītdienā. — Cīņa, 1987, 12. dec.

Spīnga L. Kā salauzt vāveres riteni (sar. ar Dz. Klētnieci). — Ļeņina Ceļš, 1987, 12. dec.; Vai ir lielāks gods par mīlestību? (par V. Zandbergu). — Ļeņina Ceļš, 1987, 5. martā.

Tišheizere E. Teātris, kas līdzīgs savai pilsētai. — Lit. un Māksla, 1987, 11. dec., 2. lpp.

Latvijas PSR Teātra biedrības XI un Latvijas PSR Teātra darbinieku savienības I (dibināšanas) kongress

Rīgā no 18. līdz 20. dec.

Artmane V. Daži aspekti teātra mākslā starpkongresu periodā (ref.). — Lit. un Māksla, 1987, 25. dec., 2. un 6. lpp.

Debates: R. Rudāks, K. Zariņš, T. Šveca, Z. Segals, J. Peters, V. Maculēvičs, O. Kroders, L. Baumanis, A. Buse, V. Lūriņš u. c. — Lit. un Māksla, 1987, 25. dec., 7. lpp.

Kongresu gaidot.

Atklātā partijas sapulce jeb Lielās Runāšanas Mēģinājums (Liepājas t. pirms kongr.; sar. pier. E. Kūlis). — Lit. un Māksla, 1987, 9. okt., 10. lpp.

Artmane V. Kā bija, un kā būs? (sar. pier. M. Slava). — Lit. un Māksla, 1987, 13. nov., 12. un 13. lpp.

Teātris — teātra darbinieku skatījumā. Uz red. jautāj. atbild: D. Kupče, M. Janaus, M. Ķimele. — Lit. un Māksla, 1987, 20. nov., 5. lpp.; V. Maculēvičs, Ā. Sapiro, A. Ozols, Z. Kalniņš, E. Tiškeizere, O. Kroders, H. Ulmanis. — Lit. un Māksla, 1987, 27. nov., 11. lpp.; N. Klētnieks, N. Neznamova, J. Bartkevičs, M. Sneideris, G. Zeltiņa, S. Freinberga. — Lit. un Māksla, 1987, 4. dec., 10., 11. lpp.; N. Naumanis, L. Dzene, M. Zālite, L. Akurātere, M. Augstkalna, Z. Stungure. — Lit. un Māksla, 1987, 11. dec., 6. lpp.

Rūpēs par nākotni. Uz red. jautāj. atbild: B. Vinšteine, V. Artmane, K. Auškāps, G. Barisone, V. Maculēvičs, Ā. Sapiro, O. Kroders, G. Saulīte. — Cīņa, 1987, 16. un 18. dec.

Ulmanis H. Lai mums būtu labāk. — Cīņa, 1987, 17. dec.

Tikšanās ar teātra darbiniekiem (Latvijas KP CK 17. dec.). — Cīņa, Pad. Jaunatne, Rīgas Balss, Сов. Латвия, 1987, 18. dec.

Diskusija: kur būt teātrim? Pied.: A. Jaunušans, P. Lūcis, O. Kroders, A. Kačs, A. Liniņš un skatītāji. — Cīņa, 1987, 19. dec.

Чего ждем от союза. Отвечают: Мелнаце Р., Спановскис Х., Блауманис А., Витолиньш Я., Гревиньш М., Тимофеев Г. — Сов. Латвия, 1987, 18. дек.

Турчина Т. Будет ли Театр дружбы народов? (на вопросы ред. отвечают: Г. Трейманис, М. Мозерс, Э. Зивертс, В. Лаце, В. Артмане). — Сов. молодежь, 1987, 19. дек.

Что за аншлагом? Беседуют: Ильин А., Палеев Д., Строчилин П. (Беседу записали Морозова Н., Витт Д.). — Сов. молодежь, 1987, 19. дек.

Pēc kongresa.

Teātra mākslas cildenā misija. LPSR Teātra darbinieku savienības dibināšanas kongresā. — Cīņa, Rīgas Balss, Сов. Латвия, 1987, 22. dec.

Akurātere L. Lemj teātru darbinieki. — Dzimt. Balss, 1987, 24. dec., 3. lpp.

Latvijas PSR teātru skate.

Par sabiedriski nozīmīgāko notikumu 1987. g. kultūras dzīvē komisija atzinusi Dailes teātra iestudējumu «Mūžības skartie».

Par izciliem individuāliem sniegumiem atzīmētas:

P. Pētersona režija P. Pētersona lugu «Tikai muzikants», «Mirdzošais un tumši zilais» un Z. Rasina «Andromahes» iestudējumus,

M. Ķimeles režija R. Blaumaņa «Ugunī» iestudējumā,
 A. Ozola režija A. Ostrovska «Ienesīgās vietas» iestudējumā,
 A. Freiberga scenogrāfija «Andromahes» iestudējumā,
 R. Paula mūzika izrādei «Tikai muzikants»,
 P. Vaska mūzika izrādei «Andromahe»,
 E. Drulles kustību režija izrādei «Andromahe» un I. Babela «Norietā» iestudējumam,
 A. Liedskalniņas Marianna Okolokolaka P. Putniņa «Ar būdu uz baznīcu» iestudējumā,
 L. Freimanis Gudrite Robinsone — «Ar būdu uz baznīcu»,
 J. Reiņa Klāvs — «Tikai muzikants»,
 D. Eversas Kristīne — «Ugunī»,
 A. Vilima Edgars — «Ugunī»,
 J. Samauska atveidotās lomas M. Šatrova «Sirdsapziņas diktatūras» iestudējumā,
 A. Kvālas Maša — A. Čehova «Kaijas» iestudējumā,
 H. Liepiņa Daniels — «Mirdzošais un tumši zilais», Mintauts — Raiņa «Indulis un Ārija», Aristarhs Vladimirovičs — «Ienesīgā vieta»,
 A. Kantānes Alise A. Strindberga «Nāves dejas» iestudējumā un Dana — «Mirdzošais un tumši zilais»,
 V. Skulmes Vecis — «Mirdzošais un tumši zilais»,
 R. Zihmaņa Antons — «Ienesīgā vieta»,
 G. Skrastiņa Orests — «Andromahe».

IEVĒROJAMĀKIE DRAMATISKIE VIESKOLEKTIVI RĪGĀ

No 15. līdz 23. janv. Jaunatnes teātrī viesojās **Gruzijas PSR Valsts Jaunatnes teātris**. Repertuārā: N. Dumbadzes «Kukarača», B. Lavreņova «Lūzums», D. Kldiašvili «Irinē laime». *Atsauksmes*: Zabis E. Lit. un Māksla, 1987, 20. martā, 10. un 11. lpp.

No 24. līdz 25. janv. Jaunatnes teātrī viesojās **Čiaturas A. Cereteli Drāmas teātris**. Repertuārā: E. Olbija «Notikums zoodārzā». *Atsauksmes*: Meirerte I. Lit. un Māksla, 1987, 23. janv., 3. lpp., 30. janv., 14. lpp.

No 10. līdz 15. martam Operas un baleta teātrī viesojās **Maskavas A. Puškina Drāmas teātris**. Repertuārā: V. Merežko «Kliedziens», O. Kišeļova «Pizas torņa brīvdienas». *Atsauksmes*: Šēnberga M. Rīgas Balss, 1987, 9. martā.

No 3. līdz 4. apr. Raiņa Dailes teātrī viesojās **Pori pilsētas teātris** (Somija). Repertuārā: Peka Saristo «Mūsdienu Kalevala» (pēc E. Lenrūta poēmas). *Atsauksmes*: Lagzdīņa I. Cīņa, 1987, 5. apr.; Pakalns D. Dzimt. Balss, 1987, 9. apr.

No 20. līdz 22. maijam Operas un baleta teātrī viesojās «**Dzīvo leļļu teātris**» — *Mummenschanz*.

No 1. līdz 3. jūn. Jaunatnes teātrī viesojās **Brēmenes Mācību centra teātra studija**. Repertuārā: «Grafiti» (satira, groteska, pantomīma).

No 2. līdz 30. jūn. Dailes un Krievu drāmas teātros viesojās **Omskas Akadēmiskais drāmas teātris**. Repertuārā: A. Gaļina «Austrumu tribīne», V. Arro «Skatieties, kas atnācis!», Dario Fo «Nerotājieties ar erceņģeļiem», A. Masjukovas «Tiek pārdots mētelis no izpletņu zīda», B. Kaufmanes «Augšup pa lejupvedošām kāpnēm», V. Merežko «Sieviešu galdiņš «Mednieku zālē»», E. Olbija «Kam no Vulfa kundzes bail?» u. c. *Atsauksmes*: Pugačova L. Rīgas Balss, 1987, 3. jūn.; Trostjaņeckis G. Lit. un Māksla, 1987, 5. jūn., 3. lpp.; Ханжапов М. Сов. Латвия, 1987, 2 июня.

No 2. līdz 31. jūl. Dailes un Krievu drāmas teātros viesojās **Permas Drāmas teātris**. Repertuārā: A. Tolstoja «Tumsības vara», V. Gurkina «Mūziķi», V. Rasputina «Pēdējais termiņš», A. Kasonas «Koki mirst stāvus», A. Gaļina «Retro», Dž. Patrika «Dārgā Pamela», V. Dozorceva «Pēdējais apmeklētājs», G. Figeiredo «Amfitrions», E. Braginska un E. Rjazanova «Amorāls stāsts», V. Sekspīra «Sapnis vasaras naktī», «Jautrās vindzorientes», V. Solovjova «Dižais valdnieks», I. Grekovas un P. Lungina «Atraitņu kuģis», S. Lobozerova «Maza izrāde brīvā dabā». *Atsauksmes*: Meinerte I. Rīgas Balss, 1987, 27. jūl.; Meinerte I. Lit. un Māksla, 1987, 31. jūl., 3. lpp.; Meinerte I. (interv. ar rež.). Cīņa, 1987, 30. jūl.; Lauksargs J. Rīgas Balss, 1987, 9. jūl.; Ivinskihs G. Rīgas Balss, 1987, 1. jūl.; Яссон Г. Сов. Латвия, 1987, 29 июля.

No 4. līdz 31. aug. Operas un baleta teātrī, kā arī Rīgas Krievu drāmas teātrī viesojās **Maskavas Akadēmiskais satīras teātris**. Repertuārā: V. Majakovska «Blakts», B. Brehta «Trīsgrašu opera», P. Bomaršē «Figaro kāzas», V. Rozova «Medņa ligzda», S. Aļošina «Astoppadsmītais kamielis», A. Čehova «Ķiršu dārzs», A. Širvinta «Rimstiet, skumjas!», A. Smirnova «Mani dārgie», J. Druces «Rudā ķēve ar zvaniņu», N. Erdmaņa «Pašnāvnieks», A. Makajonoka «Apmātais apustulis». *Atsauksmes*: Segliņš U. Lit. un Māksla, 1987, 14. aug., 3. lpp.; Geikina S. Cīņa, 1987, 29. aug.; Meinerte I. Rīgas Balss, 1987, 29. aug.; Olbiks A., Sandler L. Jūrmala, 1987, 10. sept.; Makarova O. Rīgas Balss, 1987, 19. aug.

No 7. līdz 8. okt. Drāmas teātra Aktieru zālē viesojās **Rostokas «Volkstheater»** aktieru grupa. Repertuārā: J. Jevtušenko «Māte un neitronbumba». *Atsauksme*: Lagzdiņa I. Cīņa, 1987, 9. okt.

LATVIJAS DRAMATISKO UN LEĻĻU TEĀTRU NOZIMIGĀKĀS VIESIZRĀDES

Februārī **Akadēmiskais drāmas teātris** ar H. Gulbja «Olivera» uzved. viesojās Sanfrancisko, Losandželosā, Mineapolē, Bostonā, Čikāgā, Vašingtonā un Ņujorkā (ASV). *Atsauksmes*: Melnace R. Cīņa, 1987, 27. martā; Gildere I. Dzimt. Balss, 1987, 18. jūn. Oktobrī ar L. Ģurko «Elektra — mana mīla» — Rostokā (VDR).

Maijā **Jaunatnes teātris** ar B. Vasiljeva «Rīt bija karš» viesojās Brēmenē (VFR). *Atsauksme*: Kārklīņa I. (interv. ar A. Sapiro). — Pad. Jaunatne, 1987, 27. maijā. Septembrī—oktobrī Jaunatnes teātris ar B. Vasiljeva «Rīt bija karš» un S. Benelli «Saplēsto apmetni» viesojās Kijevā — Tautu draudzības teātrī. *Atsauksme*: Очаковская М. Вечерний Таллин, 1987, 24 ноября.

Maijā un jūnijā **Lelļu teātris** viesojās Sofijā, Plovdivā, Gabrovā, Veliko Tirnovā, Rusē (BTR). Repertuārā: Ļ. Birmaņa «Dzīvnieku koncerts». Decembrī — Sofijā un Rusē (BTR). Repertuārā: V. Pavlovska «Baltie kurstēslauķi».

Rīgas Krievu drāmas teātris vasarā viesojās Kijevā, Omskā, Tjumeņā.

GODA NOSAUKUMI UN PRĒMIJAS LATVIJAS PSR TEĀTRA DARBINIEKIEM

Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks

Jurim Strengam — Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra aktierim un režisoram.

Uldim Dumpim — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktierim.

Oļģertam Kroderam — Liepājas teātra galvenajam režisoram.

Latvijas PSR Tautas mākslinieks

Tatjanai Švecai — Rīgas Krievu drāmas teātra galvenajai māksliniecei.

Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks

Jurim Bartkevičam — Liepājas teātra aktierim.

Valdemāram Zandbergam — Liepājas teātra aktierim.

Jānim Paukštello — Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra aktierim.

Osvaldam Bērziņam — Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra aktierim.

Jānim Kuplajam — Liepājas teātra aktierim.

Voldemāram Soriņam — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktierim.

Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks

Mārai Ķimelei — L. Paegles Valmieras drāmas teātra režisorei.

Latvijas PSR Nopelniem bagātais kultūras darbinieks

Bruno Laubertam — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra gaismu māksliniekam.

Eduardam Širakam — Mākslas darbinieku nama direktoram.

Regīnai Tīfenbergai — Rīgas Krievu drāmas teātra galvenajai administratorei.

Voldemāram Pūcem — Liepājas teātra direktoram.

Latvijas PSR Valsts prēmija piešķirta

Arnoldam Burovam par ieguldījumu leļļu multiplikācijas attīstībā (filmas «Umurkumurs», «Vanadziņš», «Kāpēc pelītei nenāca miegs?», «Bimini», «Labuma meklētājs», «Sapnis», «Vecā sētnieka piedzīvojumi»).

Birutai Gudriķei, LPSR ZA A. Upīša Valodas un literatūras institūta vec. zin. līdzstrādniecei, par J. Raiņa Kopotu rakstu akadēmisko izdevumu 30 sējumus, kas publicēti no 1977. līdz 1986. g.

Viktoram Hausmanim, LPSR ZA A. Upīša Valodas un literatūras institūta direktoram, par J. Raiņa Kopotu rakstu akadēmisko izdevumu 30 sējumus, kas publicēti no 1977. līdz 1986. g.

Pēterim Pētersonam par nopelniem latviešu padomju teātra mākslas attīstībā (luga «Bastards»; lugas «Metēors», «Tikai muzikants», «Mirdzošais un tumši zilais» un to iestudējumi; A. Čaka «Spēlē, Spēlmani!» iestudējums; grāmata «Darbības māksla»).

Ādolfam Šapiro par G. Priedes lugas «Centrifūga», B. Brehta lugas «Trešās impērijas bailes un posts» un B. Vasiljeva lugas «Rīt bija karš» iestudējumiem.

Alfrēda Amtmaņa-Briediša prēmija piešķirta

Kārlim Sebrim — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktierim.
Jānim Kubilim — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktierim.

Mihailam Kublinskim — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra galvenajam režisoram.

Lilītas Bērziņas prēmija piešķirta

Vijai Artmanei — Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra aktrisei.

Astrīdai Kairīšai — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrisei.

Arvida Spertāla prēmija piešķirta

Gunāram Zemgalam — A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra scenogrāfam.

Andreja Pumpura prēmija piešķirta

Paulam Putniņam — dramaturgam;

A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra izrādes — P. Putniņa «Ar būdu uz baznīcu» — ansamblim.

Annas Brigaderes prēmija piešķirta

Paulam Putniņam — dramaturgam.

Alekseja Popova zelta medaļa piešķirta

Adolfam Šapiro par B. Brehta lugas «Trešās impērijas bailes un posts» un B. Vasiļjeva «Rīt bija karš» iestudējumiem.

MEMENTO MORI!

Liepājas teātra aktieris Voldemārs Fergis (1918. g. 11. maijs — 1987. g. 4. marts).

Rīgas Krievu drāmas teātra aktieris LPSR Tautas skatuves mākslinieks Aleksejs Mihailovs (1927. g. 29. dec. — 1987. g. 5. marts).

A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris Kārlis Ozols (1914. g. 3. marts — 1987. g. 6. marts).

Leļļu teātra aktieris Alberts Dalga (1913. g. 21. apr. — 1987. g. 16. marts).

LPSR ZA A. Upīša Valodas un literatūras institūta zinātniskā līdzstrādniece muzikoloģe Vija Briede (1934. g. 2. okt. — 1987. g. 17. apr.).

Leļļu teātra aktieris LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Eriks Mūrnieks (1921. g. 6. sept. — 1987. g. 1. maijs).

Aktrise Olga Aināre (1900. g. 4. nov. — 1987. g. 21. maijs).

Teātra administrators Pēteris Smits (1902. g. 9. okt. — 1987. g. 22. maijs).

Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra aktieris Zigurds Zviedris (1916. g. 25. okt. — 1987. g. 13. jūn.).

A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris Jānis Mētra (Cvetkovs) (1928. g. 7. nov. — 1987. g. 29. jūn.).

Limbažu Tautas teātra režisors Dailonis Vanags (1929. g. 24. nov. — 1987. g. 5. jūl.).

A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris, trupas pārzinis Pēteris Caunītis (1908. g. 7. sept. — 1987. g. 25. jūl.).

Televīzijas režisors Ilmārs Sakss (1923. g. 12. dec. — 1987. g. 2. aug.).

Teātra un kino kritiķis Ģirts Dzenītis (1934. g. 17. nov. — 1987. g. 3. aug.).

Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra aktieris Voldemārs Bērzs (1918. g. 17. apr. — 1987. g. 7. aug.).

A. Upīša Akadēmiskā drāmas teātra aktrise LPSR Tautas skatuves māksliniece Helēna Romanova (1929. g. 28. jūn. — 1987. g. 12. okt.).

Bij. Jelgavas teātra aktieris Oskars Ziemeļnieks (1902. g. 2. dec. — 1987. g. 9. nov.).

Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra uzvedumu daļas vadītājs Jūlijs Eglītis (1914. g. 22. marts — 1987. g. 10. nov.).

A. Upiša Akadēmiskā drāmas teātra aktieris Viktors Gruziņš (1912. g. 8. okt. — 1987. g. 18. nov.).

Liepājas teātra aktrise Vilma Melbārde (1920. g. 13. okt. — 1987. g. 14. dec.).

Bij. Jelgavas teātra aktrise, dziedone Veronika Plūksna (Sīle) (1905. g. 2. maijs — 1987. g. 17. dec.).

Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrise Austrā Priedniece (1912. g. 23. nov. — 1987. g. 23. dec.).

SATURS

Ievadam

<i>Hausmanis Viktors. Pamattendences</i>	10
--	----

Problēmas un risinājumi dialogā

<i>Dzene Lilijs, Naumanis Normunds. Tikai dialogs par latviešu teātri 1987. gadā</i>	20
--	----

Pārskati par teātru darbu

<i>Tiškeizere Edite. Pārmaiņu gads. Grūtais gads</i>	43
<i>Zabis Edmunds. Pieskāriens liktenim</i>	57
<i>Kalnačs Benedikts. Sfinksas iekšējā pasaule</i>	77
<i>Radzobe Silvijs. Viens gads Jaunatnes teātrī bez Ādolfa Sapiro</i>	90
<i>Bērziņa Līgita. Liepājas teātris 1987. gadā</i>	110
<i>Zeltiņa Guna. Par izdēdējušā tautskolotāja likteni domājot</i>	129

Portreti

<i>Čakare Valda. Parole: Edinunds Freibergs</i>	148
<i>Burtniece Anda. Visu izšķir rezultāts</i>	165

Režisora radošā darba laboratorija

<i>Segliņš Uģis. Piezīmes, pavērojot «Mūžības skarto» mēģinājumus</i>	173
---	-----

Viesrežisora debija Rīgā

<i>Brance Janīna. Sarunas ar un par Anatoliju Vasiļjevu</i>	187
---	-----

Hronika

<i>Cimdiņa Ruta. Hronika. 1987. gads</i>	209
--	-----

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

<i>Хаусманис Викторс. Основные тенденции</i>	10
--	----

Проблемы и решения в диалогах

<i>Дзене Лилия, Науманис Нормундс. Только диалог о латышском театре 1987 года</i>	20
---	----

Обзор деятельности театров

<i>Тишхейзере Эдите. Год перемен. Трудный год</i>	43
<i>Забис Эдмундс. Прикосновение к судьбе</i>	57
<i>Калнач Бенедиктс. Внутренний мир сфинкса</i>	77
<i>Радзобе Силвия. Один год в ТЮЗе без Адольфа Шапира</i>	90
<i>Берзиня Лигита. Лиепайский театр в 1987 году</i>	110
<i>Зелтыня Гуна. Размышляя о судьбе исхудавшего народного учителя</i>	129

Портреты

<i>Чакаре Валда. Пароль: Эдмундс Фрейбергс</i>	148
<i>Буртниеце Анда. Все решает результат</i>	165

Творческая лаборатория режиссера

<i>Сеглиньш Угис. На репетициях спектакля «Их коснулась вечность»</i>	173
---	-----

Дебют гастрوليрующего режиссера

<i>Бранце Янина. Беседы с Анатолием Васильевым и беседы о нем</i>	187
---	-----

Хроника

<i>Цимдыня Рута. Хроника. 1987 год</i>	209
--	-----

ИБ 5413

ТЕАТР И ЖИЗНЬ, 32

Театры в 1987 году

Рига «Лиезма» 1988

На латышском языке

Составитель Силвия Радзобе

Художник Айварс Плогка

TEĀTRIS UN DZĪVE, 32

Sastādījusi Silvija Radzobe

Redaktore I. Zaķe. Mākslinieciskais redaktors A. Nikolajevs. Tehniskā redaktore V. Blaua. Korektore I. Kalniņa.

Nodota salikšanai 02.06.88. Parakstīta iespiešanai 26.08.88. JT 00899. Formāts 60×84/16. Dobspiedes papīrs Nr. 1. Literatūras garnitūra. Augstspiedums. 13,48 uzsk. iespiedl.; 15,16 uzsk. krāsu nov.; 14,63 izdevn. l. Metiens 8000 eks. Pasūt. Nr. 103878. Cena 1 rbl. 10 kap.

Izdevniecība «Liesma», 226256 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 312/32999/MTK-1618. Iespiesta Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

Te 008 **Teātris un dzīve: 1987. g. teātros: [Rakstu krāj.], 32 /**
Sast. S. Radzobe. — R.: Liesma, 1988. — 231 lpp.; il.
ISBN 5-410-00398-5

Rakstu krājumā teātra kritiķi sniedz pārskatu par dramatisko teātru darbību iepriekšējā gadā. Centrālais notikums — Latvijas PSR TDS dibināšana. Izrāžu kaleidoskopā izceļas «Sarkanmataināis kalps», «Tikai muzikants», «Mūžības skartie», «Nāves deja», «Mirdzošais un tumši zilais», «Noriets», «Kaija», «Uguni». «Sirdsapziņas diktatūra». Oriģināldramaturģija ienēmusi savu stabilu vietu. Abos akadēmiskajos teātros notikusi galveno režisoru maiņa. Viesrežisora A. Vasiljeva savdabīgais uzvedums uzrāda latviešu teātri neparastākus režijas principus.

T 4907000000—312
M801(11)—88—208—88

85.33(2L)

Kontroleksemplārs

LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0306016332

TEĀTRIS UN DZĪVE

32

No Latvijas PSR
Teātra darbinieku savienības
dibināšanas kongresa debatēm

D. Kupl e. Mums ir jādoma par to,
cik mēs esam vajadzīgi mūsu tautai.
Mums ir jādoma par to,
ka krītas skatītāju skaits.

O. K r o d e r s. Mums ir daudz labu aktieru,
bet maz izcilu aktieru.
Izcils aktieris ir pirmais,
kas skatītāju paņems savā varā.
Ja skatītāju nepaņemsim savā varā,
nekādas problēmas neizdosies atrisināt.

R. R u d ā k s. Šodien teātru organizatoriski
saimnieciskā struktūra ir izcākstējusi.
Un, ja teātri vēl kaut cik turas kopā,
tad tas notiek
uz mākslinieku entuziasma pamata.
Bet arī tā potences
jau ir tuvu kritiskajam nobružājumam.

E. F r e i b e r g s. Skatītāju zāle
ar labiekārtotu skatuvi, kur trenēt
meistarību, palīgtelpas dekorāciju
izgatavošanai un glabāšanai,
plašas telpas ar spoguļiem un stieņiem
dejas un skatuves kustības nodarbībām,
videoiekārta, ar kuras palīdzību
fiksēt nodarbības, lai tad uzskatāmi
norādītu uz audzēkņu kļūdām, —
tā visa mums... nav.

Mums — Latvijas Valsts konservatorijas
Teātra nodaļai — vienīgajai augstākajai
mācību iestādei republikā,
kur sagatavo aktierus un režisorus.

H. L i e p i ņ s. Gājputni lido kāsi,
visi kopā.
Tas, kurš uz laiku ir priekšgalā,
ir priekšgalā tikai tāpēc,
lai pirmais šķeltu vēju,
palīdzētu pārējiem,
nevis dīzotos ar krāšņām spalvām.