RITA ROTKALE, AGRA STRAUPENIECE

Ar skatienu pāri horizontam

RITA ROTKALE, AGRA STRAUPENIECE

RITA ROTKALE
AGRA STRAUPENIECE

Ar skatienu pāri horizontam

RITA ROTKALE
AGRA STRAUPENIECE

Ar skatienu pāri horizontam

Eduards Smiļģis un aktiermāksla dokumentos un atmiņās

RĪGA «LIESMA» 1986

Recenzenti
Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks
Edgars Zīle
un mākslas zinātņu kandidāts
Māris Grēviņš

Mākslinieks Oskars Bērziņš

Jāņa Krieviņa un Leonīda Leimaņa
fotogrāfijas un Raiņa Literatūras
un mākslas vēstures muzeja arhīvs

R $\frac{4907000000-24}{M801(11)-86}$ 233—86

IEVADAM

«Ar skatienu pāri horizontam» — tas nav tikai izcilā režisora, Dailes teātra dibinātāja, latviešu teātra lielākā fantasta Eduarda Smiļģa iemīļots izteiciens. Tā ir viņa dēvīze, viņa dzīves filozofija. Meistars ir teicis, ka cilvēks visu mūžu var nodzīvot, skatīdamies uz zābaku purniem, uz dubļiem zem kājām, un tā arī ne reizi neieraudzīt sauli. Viņš uzskatīja, ka iespaidu atstāj un domāt liek tikai tas, kas ir pacelts virs horizonta. Šī atziņa ļauj labāk izprast Smiļģa personību, uzskatus par teātra sūtību, viņa paša veikumu aktiermākslā un režijā. Visu mūžu Eduards Smiļģis ir tiecies radīt tādu mākslu, kas liktu cilvēkiem saslieties un ieraudzīt mūžīgās vērtības.

Par latviešu teātra korifeju PSRS Tautas skatuves mākslinieku Eduardu Smiļģi ir uzrakstīts vairāk nekā par jebkuru citu latviešu teātra mākslinieku: ir iespiestas gan monogrāfijas, gan rakstu krājumi, gan atmiņu kopojums, sarakstīts prāvs skaits apceru, pētījumu un portretējumu periodikā. Varbūt atliek konstatēt, ka viss būtiskais jau pateikts? Atbilde var būt tikai viena — nē, darbalauks šī neparasti interesantā un pretrunīgā mākslinieka izpētē aizvien vēl paveras plašs. Šķiet, vispilnīgāk tik artistisku personību spētu atklāt tāds literatūras žanrs kā romāns. Bet, kamēr tas vēl gaida savu autoru, tapusi šī nelielā grāmata. Tās uzrakstīšanu veicinājusi vēlēšanās kaut daļēji nolīdzināt parādu Eduardam Smiļģim, jo kā viņa parādnieks jūtas katrs Teātra muzeja līdzstrādnieks. Tas ir liels gods un liela atbildība saukt Smiļģa māju par savu darbavietu, drīkstēt jebkurā brīdī ieiet režisora kabinetā, atšķirt kādu no viņa bibliotēkas grāmatām, ieskatīties režijas vai lomas eksemplārā . . .

Līdz ar Meistara lielo jubileju — simtgadi — savu pirmo desmitgadi noslēgs Teātra muzeja darbība. Šajos gados Smiļģa

māju apciemojuši vairāk nekā 250 tūkstošu apmeklētāju, muzejā pabeigta mākslinieka milzīgā arhīva apguve, iegūti daudzi simti jaunu materiālu, savākts plašs laikabiedru atmiņu klāsts, pētīti mazāk zināmi fakti Eduarda Smiļģa biogrāfijā un mākslinieciskajā darbībā. Šī grāmata ir mēģinājums daļu no jauniegūtā, noskaidrotā, precizētā nodot plašākam interesentu pulkam. Apzināti ir izvēlēts ierobežots jautājumu un problēmu loks, ko nosacīti varētu saukt: «Smiļģis — aktieris, par aktieri un tiešajā darbā ar aktieri». Tas darīts gan tādēļ, ka ierobežots ir grāmatas apjoms, gan tādēļ, ka par to līdz šim runāts un rakstīts mazāk. Viss darbs ir balstīts uz dokumentāliem materiāliem, nepieciešamības gadījumos dodot nelielus komentārus. Gan teksta, gan ilustratīvais materiāls daudzos gadījumos tiek publicēts pirmo reizi.

Grāmatas autores pateicas daudzajiem latviešu teātra mākslas mīļotājiem, kuri dāvinājuši muzejam dārgas relikvijas un padarījuši tās par tautas īpašumu, tāpat Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra māksliniekiem, kuri allaž bijuši atsaucīgi uz Teātra muzeja darbinieku aicinājumu.

Ceļā uz savu teātri

Eduarda Smiļģa vārds ir pazīstams katram teātra cienītājam, daudzi vēl atceras viņa veidotās izrādes, talantīgā rerežisora inscenētāja darbu. Bet šodien pamatā tikai teātra cilvēki zina, ka Smiļģis bija arī aktieris, vēl vairāk — viens no vadošajiem aktieriem progresīvajā Jaunajā Rīgas teātrī.

Daudzi vecākās paaudzes teātra darbinieki, jautāti par Eduarda Smiļģa aktiera gaitām, likuši saprast, ka šajā jomā viņam īpašas veiksmes neesot bijis.

Pēdējo lomu — Gētes Faustu — mākslinieks nospēlēja 1940. gadā. Jau kopš trīsdesmito gadu vidus viņš bija redzams uz Dailes teātra skatuves tikai vienā divās lomās sezonā. Apmēram piecdesmitgadīgais režisors tad spēlēja Figaro, Ernāni, Otello, Pēru Gintu, Ventu, Krustiņu . . . Pēc tagadējiem priekšstatiem šīs lomas nav īsti atbildušas izpildītāja vecumam. Laikabiedri atzīst, ka neapšaubāmi bijušas meistarīgi nospēlētas ainas, bet kopumā . . .

Teātris ir nesaraujami saistīts ar savu laiku; nepieciešams izrādes komponents ir publika ar attiecīgu gaumi, uzskatiem, tobrīd aktuālām sabiedriskās dzīves idejām. Aktieris atšķirībā no rakstnieka, komponista vai gleznotāja nevar cerēt, ka viņa mākslu sapratīs un novērtēs nākamās paaudzes, jo tā ir acumirklīga, gaistoša. Par aktieri mēs varam spriest pēc laikabiedru vērtējuma. Tātad, runājot par Eduardu Smiļģi, vajadzētu censties būt pēc iespējas objektīvākiem un ņemt vērā arī to skatītāju domas, kuri aplaudēja viņam gadsimta sākumā. Smiļģa aktiera darbs kopumā ir maz pētīts. Taču, iedziļinoties tajā, kļūst saprotams, ka bez aktiera Smiļģa diez vai būtu radies režisors Smiļģis.

Pamēģināsim secīgi noskaidrot, ko dažādi izziņas avoti stāsta par Eduardu Smiļģi gadsimta sākumā. Apzināti vēršamies tikai pie faktu materiāla, neļaujot vaļu emocijām un cenšoties apvaldīt tieksmi oponēt izmantoto atsauksmju autoriem. Šāds skatījums varbūt liksies sauss, ja to salīdzinām ar Eduarda Smiļģa tēlaino dzīves redzējumu, neparastajiem un trāpīgajiem aforismiem. Taču tā mūsu kultūras vēsturē aktieri uztvēra recenzenti, kuri tikai retos gadījumos varēja ar viņu mēroties talanta lielumā. Pats Eduards Smiļģis neielaidās strīdos, uzskatīdams, ka aktiera darbs nav teoretizēšana, nav runāšana par lomu. Aktieris to nospēlē — ja viņš ir sava amata meistars —, izdzīvo skatuves ugunīs. Eduards Smiļģis apzināti centās distancēties, neatklāt skatītājam savu «virtuvi»; gluži pretēji — viņš tiecās piešķirt savam darbam noslēpumainības dvesmu, nereti rūpīgi izstrādātu detaļu pasniegt ar ekspromta vieglumu. Tāpēc tagad mēs daudz ko varam tikai nojaust, no recenziju pretrunām izlobīt, pēc viņa rīcības spriest, ka Smiļģis varētu būt tā domājis. Šodien tas ir tikai vairāk vai mazāk pamatots secinājums, kuru negribētos lasītājam uzspiest kā vienīgi pareizo. Galvenokārt gribam pievērst uzmanību faktiem, kas ir spriedumu pamatā.

Un vēl — nevar nepieminēt, cik jauna tolaik bija mūsu raksīītā vārda kultūra, Rainis, Aspazija un Blaumanis bija laikabiedri, kas nu tikai kļuva slaveni. Latviešu teātrim bija tikai ap trīsdesmit gadu . . .

Eduarda Smiļģa pirmajai uziešanai uz skatuves bija gadījuma raksturs. 1903. gadā septiņpadsmit gadu vecumā viņš beidza Vācu amatniecības skolu. Pirms tam absolventi iestudēja V. Biļibina lugu «Greizsirdība». Smiļģim šajā iestudējumā loma nemaz nebija paredzēta, taču pēkšņi greizsirdīgā vīra lomas tēlotāju Aleksandru Dzeguzi sagrāba tādas bailes no publikas, ka viņš atteicās spēlēt. Situāciju glāba Smiļģis, un šo notikumu varētu uzskatīt par viņa skatuves gaitu sākumu.

1951. gadā rakstītajā autobiogrāfijā Eduards Smiļģis īsi paskaidrojis: «Jau agrā bērnībā sāku interesēties par teātri un 1906. g. uzstājos uz Jonatana, «Apollo», «Cerības» biedrības un

M. Glasa «Potašs un Perlamutrs» 1915. g.
E. Smiļģis nezināmā lomā

Interimteātra skatuvēm, Tautas skatuves mākslinieka Rūdolfa Bērziņa vadībā piedalījos viesizrādēs provincē.»[1] Izsmeļošu ziņu par Smiļģa aktiera darbību līdz 1910. gadam trūkst, atrodamas tikai atsevišķas norādes. Viena no tām ir Lullas Bērziņas atmiņas[2] par to, ka pēc kāda pašdarbības ansambļa mēģinājuma Rūdolfs Bērziņš uzaicinājis Mariju Leiko un Eduardu Smiļģi darboties «Apollo» teātrī. Pirmā loma šajā teātrī Smiļģim bija laupītājs Kozinskis F. Šillera «Laupītājos», pirmizrāde notika 1907. gada 14. novembrī.

Par šo lomu vairāk arī nekas nav zināms, tomēr šim faktam ir nozīme topošā aktiera biogrāfijā. Pie F. Šillera lugas «Laupītāji» Eduards Smiļģis strādāja trīs reizes: 1907. gadā «Apollo» teātrī, kur Kārli Moru spēlēja Reinholds Veics un Šveiceru — Gustavs Žibalts; 1910. gadā debitēja Rīgas Latviešu teātrī, kur savu lomas eksemplāru viņam bija atdevis agrākais Kārļa Mora tēlotājs Aleksandrs Mihelsons; 1925. gadā iestudēja šo lugu Dailes teātrī, asi izjuzdams laikmeta pulsu un pats spēlēdams Kārli Moru ar «korekta naida apvaldīto izteiksmi».[3] Atgriešanās pie vienas un tās pašas lugas, kāda Eduarda Smiļģa daiļradē vērojama vairākkārt, liecina, ka apzināti vai neapzināti viņš gadiem ilgi nēsājis sevī kādu sev tuvu lomu. Pagaidām gan viņš vēl bija nevis īsts aktieris, bet, kā atmiņās rakstījusi Tija Banga, «elegants kungs, kas interesējas par teātri».

Rakstā «Mans ceļš» Eduards Smiļģis atklājis, kā izdevies iegūt tēva atļauju teātra spēlēšanai: «Manā ģimenē bija ļoti stingra disciplīna, valdīja tēva neierobežota autoritāte, un sākumā bija varen grūti dabūt viņa piekrišanu nodoties tādām vieglprātībām kā teātrim. Protams, vēl nevarēja būt ne runas par algotā darba pamešanu — vēl teātris man bija vairāk kā izklaides priekšmets, savā ziņā arī kā pašstudijas. Un tačū tēva iebildumi bija skarbi un kategoriski.

Atceros, cik īpatnējā kārtā man izdevās iegūt vecāku atvēli brīvajā laikā strādāt teātrī. Mans tēvs bija dedzīgs Krievijas patriots, un japāņu kara laikā kāda mūsu uzvara to tā iejūsmināja, ka viņš iesauca mani pie sevis un prasīja izteikt kādu savu vēlēšanos, ko tad tūlīt izpildīšot. Ko es varēju sacīt? «Tu

jau pats zini,» skanēja vārdi, ko viņam vajadzēja nešaubīgi saprast: bezgala jau bija mūsu mājā runāts par teātri. Un tad tēvs, kas reiz doto vārdu nekad neprata lauzt, arī atmeta ar roku — lai iet! Droši vien viņš cerēja, ka šī kāre pēc skatuves būs tikai tāds pārejošs untums, un man pašam, gūstot krietnus panākumus savā fabrikas darbā, jau arī vēl nebija neatvairāmas prasības konstruktora galdu mainīt pret teātra dēļiem.»[4]

Taču iznāca citādi. Eduarda Smiļģa interese par teātri bija plašāka un dziļāka nekā vairumam tā laika pusprofesionālo aktieru. Viņš interesējās par teātra mākslas teoriju, par lielo pasaules aktieru spēles paņēmieniem, par teātra vēsturi un dramatisko rakstniecību. Pirmie skolotāji Rūdolfs Bērziņš un Jānis Gūters gan daudz nevarēja palīdzēt, jo bija tikai dažus gadus par Smiļģi vecāki. Autobiogrāfijā Eduards Smiļģis par savu skolotāju minējis vācu teātra aktieri un režisoru Leo Konnaru, pie kura mācījušies Tija Banga, Reinholds Veics un Lilija Ērika. Par L. Konnara mācību metodi, par skolotāja un skolnieka attiecībām nav sīkāku ziņu, izņemot Tijas Bangas piezīmi: «.. Konnars necerēja daudz no Smiļģa, bet vērtēja lielo temperamentu, jo jaunais skolnieks stundās salauza mēbeles, apgāza krēslus un citas rekvizītes. Pienāca pat tādi brīži, kad Konnars gribēja atsacīties no sava trakā skolnieka.»[5]

1910. gada marta sākumā Eduards Smiļģis debitēja uz Rīgas Latviešu teātra skatuves Kārļa Mora lomā F. Sillera «Laupītājos». Rīgas Latviešu teātris bija vecākā un sabiedrības acīs arī cienījamākā profesionālā latviešu skatuve. Tas nepavisam nebija progresīvākais kolektīvs, tas kalpoja buržuāzijas gaumei un interesēm. Bet toreiz uzstāšanās uz šīs skatuves Eduardam Smiļģim nozīmēja no pašdarbnieka kļūt par «īstu» aktieri, tā bija kā profesionāla solīduma garantija.

Kā šāda uzstāšanās vispār bija iespējama? Solīdais mākslas templis atradās visai spiedīgos apstākļos. 1908. gadā bija nodedzis Rīgas Latviešu biedrības nams, kurā darbojās teātris. Izrādes notika pagaidu telpās, Interimteātrī, turklāt asā konkurences cīņā ar progresīvāko un demokrātiskāko Jauno Rīgas teātri. Tieši 1910. gads ir laiks, kad Rīgas Latviešu

teātrī bija vislielākais izrāžu skaits sezonā kopš tā pastāvēšanas brīža, kad strauji pieauga arī jauniestudējumu skaits. Trupa gan nebija palielinājusies, un aktieru slodze kļuva pavisam smaga. Sezonā tika sniegti sešpadsmit septiņpadsmit jauniestudējumi, kas bieži vien bija pavirši nostrādāti. Šādi apstākļi sekmēja iesācēja Smiļģa nokļūšanu uz skatuves, kas viņam — tāpat kā daudziem tajā laikā — pēc inerces vēl likās pati nozīmīgākā.

Oficiāli viņš bija saņēmis teātra direktora Pētera Ozoliņa uzaicinājumu, bet, šķiet, sevišķu nozīmi debijai direktors nepieškīra. Šai Rīgas Latviešu teātra izrādei nebija īpašas nozīmes, tā bija sasteigta, nenoslīpēta, to arī atzīmējuši tā laika izrāžu recenzenti. Taču visnežēlīgāki kritiķi bija pret jauno debitantu. Citēsim dažas atsauksmes. «Teātra vadība nekautrējas izdarīt eksperimentu ar publikas pacietību. Viņa uzaicina un ļauj uzstāties atbildīgā Kārļa Mora lomā kādam Eduardam Smiļģim, kurš ir pilnīgs diletants un vienīgi prot nepanesami ālēties uz skatuves, ne tēlot varoni. No izrādes redzams, ka jaunam iesācējam nav nekādas skolas, dikcija vēl neizkopta, gradācijas, kā pagadās, balss nav modulācijas spējīga (Smiļģis vai nu kliedz, vai čukst piesmakušā kakla balsī), par žestikulāciju un mīmiku nav nemaz vērts runāt,» raksta «Latvijas» recenzents Arturs Bērziņš.[6]

Līdzīgi skan arī atsauksme «Dzimtenes Vēstnesī»: «Otrdienas vakarā izrādīja Šillera lugu «Laupītāji», kur Kārļa Mora lomā viesojās kāds jauns skatuves spēks Ed. Smiļģis. Līdz šim viņa vārds maz bija dzirdēts un tā skatuves spējas mūsu publikai bija gluži svešas. Tādēļ daudzi interesējās par tǫ un pat domāja, ka še mums darīšana ar jau nopietni nogatavojušos vai ārkārtīgi apdāvinātu skatuves spēku, ja tas pirmo reizi parādās tik lielā un grūtā lomā. Tomēr ne vienā, ne otrā ziņā neattaisnojās cerētais. Smiļģis vēl nav nemaz attīstījies līdz mūsu lielāko skatuvju otrās šķiras spēkiem, kur nu viņam tēlot pirmās šķiras lomas! Kārļa loma viņam vēl ir tik grūta, ka jaunais aktieris visu savu tēlošanas un balss pulveri izšāva jau pirmos cēlienos, tā ka vēlāk viņš bija gluži noguris spēlē un aiz-

smacis balsī. Vienīgais, kas pie Smiļģa ir patīkams, — tas ir viņa brašais stāvs, bet cits viss vēl ir bez kādas nopietnas skatuves skolas, bez ārējas spēles un izrunas tehnikas. Kā jau dažkārt jaunam iesācējam aktierim, viņam grūti atturēties no pārspīlējumiem izrunā un žestos. Savus balss līdzekļus tas lieto vai nu pārāk stipri (tādēļ arī drīz aizsmaka), vai arī pavisam klusi, pāreju, nianšu, nokrāsu tanī vēl nav. Žesti vēl nenoapaļoti, bieži atkārtojas un netiek piemēroti drāmas tekstam un kodolam, tā ka daudzreiz varonīgā poza iznāca smieklīga. Mums rādās, ka Smiļģa kgs nav bez dabiskām skatuves dāvānam, bet tās vēl ir primitīvā stāvoklī un prasa modināšanu — skolu.»[7]

Skatuves skolas Eduardam Smiļģim tiešām trūka, viņš paļāvās tikai uz izjūtu. Rezultātā — neveiksme, kaut arī jaunais aktieris bija uzstājies labi pazīstamajā Sillera darbā. Turklāt Kārļa Mora lomas zīmējuma lielisku paraugu jau bija devis Rūdolfs Bērziņš.

Taču liekas, skarbā kritika nemazināja Eduarda Smiļģa drosmi, tā tikai iedvesmoja un pamodināja viņā mākslai tik nepieciešamo spītību un neatlaidību. Apmēram pēc mēneša viņš debitēja Rīgas Latviešu teātrī otru reizi. Šoreiz — zeļļa Paula Hefelta lomā E. Vildenbruha lugā «Smaidule». «Grūti ir pateikt, vai no viņa kādreiz iznāks krietns aktieris. Liekas, ka bez dāvanām viņš tomēr nav,»[8] rakstīja «Latvija», kas vēl pirms mēneša bija pasludinājusi Smiļģi par «pilnīgu diletantu». Arī «Rīgas Avīze» bija labvēlīgāka: «Kā jau cerējām, viņš patiesi pierādīja, ka viņam ir aktiera dāvanas. Var jau būt, ka šī loma viņam sevišķi «labi gulēja» un tā viņam nebij tādēļ daudz jāpūlējas. Viscauri viņš bij sava tēlotā rakstura robežās un ļoti noderēja visā lugas rāmī, caur to visa izrāde bij labi noskaņota.»[9]

Trešā loma, ko Eduards Smiļģis spēlēja Rīgas Latviešu teātrī, bija Kents V. Šekspīra traģēdijā «Karalis Līrs» (titullomā Aleksandrs Mihelsons). Viņa nopietno darbu

atzīmēja tāda teātra mākslas pazinēja kā Luīze Skujeniece: «Kents — Eduards Smiļģis savu lomu bija pārdomājis, izstrādājis visos sīkumos un centās mums to tā celt priekšā. Bet tāds filigrāns darbs nedara iespaidu tādā apkārtnē, sīciņas rakstu rindas pazūd, kur viss cits rakstīts milzu burtiem.»[10] Rīgas Latviešu teātrī Eduardam Smiļģim angažements netika piedāvāts.

Jaunajā Rīgas teātrī Smiļģis sāka darboties 1911./12. gada sezonas otrajā pusē. Domājams, ka pastāvīga angažementa viņam vēl nebija. Pirmoreiz viņš uzstājās Alfrēda Amtmaņa-Briedīša beneficē — Sergeja lomā V. Jevdokimova lugā «Neapraktie» (pirmizrāde 1912. gada 9. martā). Kritika aprobežojās ar vienu teikumu: «Smiļģim kā Sergejam neskaidra izruna.»[11]

Kopš šī brīža gandrīz blakus sāka ritēt divu ārkārtīgi atšķirīgu cilvēku un atšķirīgas ievirzes mākslinieku — Alfrēda Amtmaņa-Briedīša un Eduarda Smiļģa dzīve. Abi viņi darbojās Jaunajā Rīgas teātrī, drīz vien abi spēlēja galvenos varoņus, bieži vienas un tās pašas lomas, piemēram, Induli, Uldi. Kad Pirmā pasaules kara laikā teātris evakuējās, abi bija pazīstami mākslinieki un ietilpa teātra direkcijā. Arī Dailes teātrī kādu laiku viņi strādāja kopā; vēlāk, kad A. Amtmanis-Briedītis atgriezās Nacionālajā teātrī, kā Eduards Smiļģis, tā Alfrēds Amtmanis-Briedītis veica gan aktiera, gan režisora darbu katrs savā kolektīvā. Kad atjaunojās padomju vara, abi bija galvenie režisori vadošajos teātros. Pat meistaru dzīves laiks ir aptuveni vienāds. Un tomēr — cik individuāls ir bijis abu lielo mākslinieku devums mūsu kultūrā.

Otrā Eduarda Smiļģa loma Jaunajā Rīgas teātrī jau bija nozīmīgāka. 1912. gada augusta vidū Smiļģis spēlēja Imantu Ā. Alunāna lugā «Mūsu senči» (režisors A. Mierlauks). Atsauksmes laikrakstos bija pretrunīgas. Tomēr gan Fricis Mierkalns, kas rakstīja par izrādi labvēlīgi, gan Jēkabs Dubūrs, neslēpdams savu nepatiku, vienojās divos jautājumos: pirmkārt, abi atzina Eduarda Smiļģa dabas dotās aktiera dāvanas un, otrkārt, piebilda, ka viņa spēle vēl saraustīta, nevienāda. Taču jau šajā re-

cenzijā F. Mierkalns pateicis pravietiskus vārdus: «..viņa elementārais spēks, viņa jūtu dziļums un nopietnība skatītāju aizrauj. Es ticu arī, ka man nāksies, rakstot par turpmākajām izrādēm, teikt par viņu daudz atzinīgu vārdu.»[12]

Vēlāk Eduards Smiļģis sacīja par šo laiku: «Iznāca tā — teātris mana kaislība. Viena kaislība, viena līnija, un viss ir skaidrs.»[13] Viņš aizgāja no darba fabrikā un 1912./13. gada sezonā noslēdza līgumu ar Jaunā Rīgas teātra direkciju. Jau 1912. gada septembrī viņš tēloja Ahiora lomu F. Hebela drāmā «Judīte».

Runājot par šīs lugas dažādiem iestudējumiem, noteikti jāmin Otīlijas Mucenieces vārds un Liepājas Latviešu teātris, jo pirmo reizi «Judītē» Eduards Smiļģis spēlēja Liepājā, atsaukdamies uz O. Mucenieces aicinājumu.

Viņi bija pazīstami jau kopš «Apollo» teātra laikiem. O. Muceniece te spēlēja savu mūža labāko lomu — Gunu Aspazijas «Sidraba šķidrautā», kas 1905. gada vētrainajos notikumos bija skanējusi kā cīņas zvans. Vēlāk iestudējums drošības dēļ tika rādīts ar nosaukumu «Guna». 1910. gada aprīlī (tūlīt pēc savas pirmās — neveiksmīgās debijas Rīgas Latviešu teātrī) Eduards Smiļģis bija Otīlijas Mucenieces partneris šajā uzvedumā: viņš tēloja prinča Normunda lomu, tēloja temperamentīgi, nevaldāmi, izraisīdams populārās aktrises simpātijas. 1910./11. gada sezonā Otīlija Muceniece darbojās Liepājā un, gatavodamās savai beneficei, pati pārtulkoja F. Hebela drāmu «Judīte». Domādama par savu iespējamo partneri, viņa atcerējās Eduardu Smiļģi. Sekoja sarakste, acīmredzot diezgan plaša, bet šobrīd mūs var interesēt viena vēstule, kas rakstīta uz Holoferna lomas eksemplāra pēdējās lappuses.[14] Līdzās citiem teātra dzīves jaunumiem tajā ir runāts par izrādes datumu — 26. martu — un eksemplāra izsūtīšanas laiku — 7. martu. Tātad Holofernu aktieris sagatavojis apmēram divdesmit dienu laikā. To ir vērts atzīmēt, jo šo lomu sezonas apskatā minējis R. Tautmīlis-Bērziņš, bet Liepājas avīze «Dzīve» ievietoja recenziju — pirmo cildinošo atsauksmi par Eduarda Smiļģa aktiera darbu: «Holofernu, šo traģēdijas galveno lomu, izveda ar retu veiksmi

Ed. Smiļģis. Viņa Holoferns — nevis vēsturisks, bet tāds, kādu to zīmējis autors, — bij noapaļots tēlojums, pilns uguns un dzīvības.»[15]

Un, lūk, parakstījis angažementu ar Jauno Rīgas teātri, Eduards Smiļģis atkal sastapās ar šo lugu. Protams, te nevarēja cerēt uz vadošo lomu, tiesības uz tādām vēl bija jāpierāda, un Eduardam Smiļģim iedalīja Ahiora lomu. Kritika to pieminēja vienā teikumā: «Smiļģis cenšas kopēt Olofernu.»[16] Šis it kā nenozīmīgais teikums pasaka daudz. Mēs zinām, ka «Apollo» teātrī Eduards Smiļģis nokļuva no Viļa Segliņa vadītā pašdarbības ansambļa; tagad Vilis Segliņš tēloja Holofernu. Šajā gadījumā kļūst saprotama aktiera cenšanās līdzināties savam vecākajam kolēģim, to atdarinot.

Eduarda Smiļģa saistība ar «Judīti» vēl nebūt nebeidzās. Apmēram pēc gada Tijai Bangai piešķirtajā beneficē viņš atkal tēloja Holoferna lomu. Saglabājies lomas eksemplārs[17], un tas rāda, kā tolaik strādājis aktieris Smiļģis. Jaunā Rīgas teātra iestudējumā tika izmantots O. Krolla tulkojums. Pēc tā spēlēja arī Tijas Bangas beneficē, jo luga jau trešo sezonu bija repertuārā. Tas, ka mainījās kāds tēlotājs, nenozīmēja, ka tiek mainīts režisora T. Amtmaņa iestudējums. Jauninājumus ienesa pats Smiļģis — viņa lomas eksemplārā vairākās vietās ir ielīmēts Holoferna monologu teksts O. Mucenieces tulkojumā, kas bija pilnīgāks, skaidrāks, bez saīsinājumiem, kādus ērtības labad bija izdarījis O. Krolls. Darbs pie lomas nebija veltīgs, jo sekoja glaimojoša kritikas atsauksme: «Patīkamā saskaņā ar Judītes tēlojumu bija ieturēts Ed. Smiļģa Holoferns. Holoferna lomu var ļoti viegli pārprast un tēlot viņu kā vienkāršu necilvēku, briesmoni. Tad loma gludi tēlojama. Smiļģis bija izvēlējies grūtāko. Viņš izcēla Holofernā vispārcilvēcīgo elementu. Viņš rādīja, ka arī šinī pārcilvēkā mīt cilvēcīgas šaubas, domas, jūtas un kaislības. Tādēļ tad tēlojumā arī trūka skaļi izkliegto frāžu, bet bij izjusts un pārdomāts Holoferna-cilvēka tēlojums.»[18]

Pirmā nozīmīgākā loma jauniestudējumā bija Andrejs J. Linduļa «Dižūdru Mālē». Izrādei sekoja reti kodīga Jēkaba Dubura

piezīme: «Andreja attēlojums Smiļģa diletantismā zaudē pēdējo dzīvības dzirkstelīti.»[19] Varam, protams, ņemt vērā kritiķa nīgro attieksmi pret konkurējošo Jauno Rīgas teātri tajā laikā, bet savs pamats šādai atsauksmei droši vien ir bijis.

Pēc desmit dienām, 26. septembrī, notika nākamā pirmizrāde — Raiņa «Pusideālists». Visās recenzijās pausta atziņa, ka Andēlu Eduards Smiļģis uztvēris kā vāja rakstura cilvēku. Interesantu niansi sniedz Līgotņu Jēkaba recenzija: «Tas taču būs neiespējami, ja visi Jaunā teātra aktieri sāks spēlēt pēc viena parauga! Spilgts piemērs šoreiz bij Smiļģis Andēla lomā. Viņa roku likšana uz krūtīm, žesti, skati, pat balss modulācija tādā mērā atgādina kāda ievērojama Jaunā teātra spēka kopiju, kas bojāt bojāja citādi diezgan pareizi saprasto lomas uztvērumu.*[. .]* Režijai jāpalīdz aktierim atrast viņa individualitāte, viņa paša izteiksme, taisni jāattura no pakaļdarinājumiem.»[20] Šī recenzija apstiprina Eduarda Smiļģa centienus pilnveidot savu meistarību, mācīties, cik tas iespējams, no saviem kolēģiem, lai desmit dienu laikā radītu jaunu lomu.

Turpmākās lomas straujus pagriezienus Eduarda Smiļģa biogrāfijā neizdarīja. Kertingu E. Rozenova «Ogļraktuvēs», Saleniusu P. Gruznas «Kā mirst», ministru Dubu G. Dregeli «Labi pašūtā frakā» un kādu sīku lomiņu E. Hermaņa «Uz burvju valsti» kritika ar īpašu uzmanību nav pagodinājusi. Pieminēta tikai Santosa loma K. Guckova «Uriela Akostas» uzvedumā. Recenzents uzskatījis, ka aktieris lomu pārpratis, bet ne ar vārdu vairs neiebilst pret viņa spēles stilu. Jau citētais Līgotņu Jēkabs rakstījis skaidrāk: «Tīri teicami Santosa lomu tēloja Smiļģis, pamazām atradinādamies no svešiem paraugiem un mēģinādams atrast pats savu izpratni.»[21] Arī mācītājs Holms P. Codera «Skrandu mācītājā» īpašus iebildumus neizsauca. Turpmākie uzdevumi, ko teātris uzticēja Eduardam Smiļģim, kļuva arvien atbildīgāki. No citiem tēlotājiem viņš pārņēma Oļģerdu Aspazijas «Vaidelotē» un Mežaini G. Hauptmaņa «Nogrimušajā zvanā». Diemžēl nav saglabājušies materiāli, kas sniegtu kaut aptuvenu priekšstatu par viņa spēli. Pamazām jaunais censonis pārņēma aizvien lielākas lomas gatavajās reper-

tuāra izrādēs. Divas no tām bija Raiņa dramaturģijā — Indulis «Indulī un Ārijā» (režisors T. Amtmanis) un Lāčplēsis «Ugunī un naktī» (režisors A. Mierlauks).

Vispirms Eduardam Smiļģim vajadzēja skatītājus pārliecināt par savu lomas uztvērumu, jo gan vienu, gan otru lomu iepriekš bija tēlojuši tādi jau pazīstami mākslinieki kā Alfrēds Amtmanis-Briedītis un Ādolfs Kaktiņš.

Runājot par Induli, kritika sākumā atzīmēja, ka «tēlotājs vēl nav izveidojies kā noteikta māksliniecisku individualitāte»[22], lasāmi iebildumi, ka «Induļa sarežģītā dvēseles dzīve neatrod aktierī apmierinošu izteicēju», ka loma vēl skan «kā deklamācija no grāmatas».[23] Citur tomēr atzīts, ka «šai lomā Smiļģis sniedz vairāk, kā līdz šim sniedzis, un ka ar to viņš nostiprina savu mākslinieka stāvokli. [..] Viņa Indulis ir tiešām varonis un traģēdijas viduspunkts.»[24]

Tikpat skeptiska bija arī attieksme pret Smiļģa tēloto Lāčplēsi. Skaļums, valdonīgums izvirzīja tēlu uzveduma centrā jau pašā sākumā, lai gan jaunais aktieris centās ievērot Ā. Kaktiņa lomas zīmējumu, kas bija piemērots «smagnējam, zemniecisku, pat lempīgam»[25] Lāčplēsim. Šādu zīmējumu Smiļģim iemiesot bija grūti. Kritika aktierim pārmeta vienveidību: «Arī Lāčplēsis nav uzreiz vēl gatavs, arī viņš pats izaug no un caur savu darbu tautas atsvabināšanā un caur savu mīlestību. [..] Šī Lāčplēša pakāpeniskā attīstība arī jāatveido un jārāda lomas atveidotājam, bet Ed. Smiļģis palika savā lomā vienāds gandrīz no sākuma līdz beigām.»[26] Pamazām tomēr šo trūkumu aktieris pārvarēja, un pēc «Uguns un nakts» 100. izrādes kritika ar atzinību minējusi Eduarda Smiļģa vārdu.[27]

Šī atzinība ir vērtīga liecība. F. Ertneres un citu laikabiedru atmiņu stāstījumi mums uzbur lielisku Eduarda Smiļģa Lāčplēša tēlojumu; viņu vērtējumu, liekas, ietekmējusi sajūsma par Smiļģi vēlākajos viņa dzīves gados. Tāpēc šajā gadījumā īpaša vērtība ir iepriekš minētajai nelielajai liecībai, kas iespraukusies avīzē, notikumam cieši sekojot, nevis pēc gadiem — atmiņu oreola apvīta. Mēs maldāmies, ja šodien domājam, ka Eduarda Smiļģa tēlotais Lāčplēsis kā «neaizmirstams,

vienreizējs tēls ar pāriplūstošu zemes spēku un garīgo pilnveidošanos»[28] tāpat uztverts arī gadsimta sākumā. Pagājuši vairāk nekā septiņdesmit gadu, publikas domas par lomu traktējumu mainījušās līdz nepazīšanai. Šo laika korekciju nedrīkstam aizmirst. Vēl jo vairāk tādēļ, ka tieši Eduards Smiļģis bija tas, kas veidoja mūsu šodienas uzskatu par Raiņa varoņiem. Dailes teātris, gadiem ritot, atkal un atkal atgriezās pie Raiņa dramaturģijas, katru reizi to traktējot citādi — laikmetīgāk. Tā pamazām nostiprinājies tagadējais priekšstats par Raiņa lugu tēliem, un mums pat grūti iedomāties, ka gadsimta sākumā tas bijis pavisam atšķirīgs.

Bet atgriezīsimies pie Eduarda Smiļģa darba Jaunajā Rīgas teātrī. Pirmajā sezonā trīspadsmit lomu! Tās deva lielisku iespēju viņam augt kā māksliniekam. Skatuves skola, tāpat kā vairākumam topošo aktieru, bija īsa un nežēlīga: bez teorētiskiem pamatiem, bez dramatisko kursu slīpējuma, bez būtiskas režisoru palīdzības. Tikai paša pieredze, kas tika gūta, nepārtraukti uz skatuves spēlējot un noraidošās atsauksmes lasot, taču katru derīgo sīkumu iegaumējot. Veidojās spilgta individualitāte, un Smiļģis izvirzījās kā aktieris. Ne velti «Jaunā Dienas Lapa» sezonas apskatā atzina: «Un vienas sezonas laikā Smiļģis ir izrādījies par īstu varoņu tēlotāju, kāda latviešiem līdz šim (atskaitot Kaktiņu) nebija.»[29]

1913./14. gada sezonas sākumā 10. septembrī Jaunajā Rīgas teātrī izraisījās aktieru nemieri — tā saucamais aktieru streiks. Kā direkcija, tā aktieri ķērās pie visai radikāliem līdzekļiem, lai gan savstarpējās nesaskaņas bija radušās lielākoties personisku, nevis ar mākslu saistītu motīvu dēļ. Streiks apdraudēja teātra eksistenci. Tikai Raiņa «Uguns un nakts» neparasto panākumu dēļ kļuva iespējams novērst draudošo katastrofu. Likumsakarīgi, ka jauniestudējumu skaits sezonā saruka mazāks, krietni mazāk lomu bija arī Smiļģim. Tāpēc šīs lomas viņš varēja rūpīgāk sagatavot. Arī kritiķi tās analizēja pamatīgāk, jo nebija vairs nekādu šaubu, ka tās tēlo nopietns un jau iemīļots mākslinieks.

Nozīmīgākās lomas šajā sezonā bija Staufahers F. Šillera

«Vilhelmā Tellā», jau minētais Holoferns F. Hebela «Judītē», Vasja Pepels M. Gorkija lugā «Dibenā» un Filips E. Verharna «Filipā II».

Šajā laikā Eduards Smiļģis nospēlēja arī savu labāko lomu Jaunajā Rīgas teātrī — Uldi Raiņa lugā «Pūt, vējiņi!» (režisors A. Mierlauks). Par šo darbu ar atzinību izsacījās pat tie, kas līdz šim nebija īpaši augstu vērtējuši Smiļģa aktierspējas. «Nav vairs otras lomas, ko Smiļģis būtu tik dziļi izjutis, tik pareizi iemiesojis un arī tik ļoti iemīļojis, kā Uldis. Ar Uldi Smiļģa vārds uzreiz pacēlās veselu pakāpi skatuves mākslā, un ar viņu sāka rēķināties kā ar izcilu tēlotāju. Ar Uldi arī viņa sastingušais raksturs it kā atkusa, kļuva elastīgāks, viņā jau varēja saklausīt sirsnīgākus vilcienus, kaut arī tie vēl bieži tinās visādos afektos. Pat viņa ķermenis atmeta sastingušo pozu un kļuva veiklāks, kustības svabadākas, likās, Uldis lauza visu Smiļģi kā iekšēji, tā ārēji.»[30] Jāpiebilst gan, ka šis Tijas Bangas vērtējums dots vēlāk, kad «Pūt, vējiņi!» jau bija ierakstīts teātra zelta fondā un Eduards Smiļģis kļuvis par PSRS Tautas skatuves mākslinieku.

«Brašajam, sparīgajam Daugavas laivinieka tipam Smiļģa figūra kā radīta, arī pats lomas tēlojums apmierinošs, tā ka Ulda tiekšanās pēc sedzacītes (Baiba — M. Šmithene — *A. Š.*) psiholoģiski pamatota,»[31] rakstīja Zeltmatis laikā, kad aktieris šo lomu spēlēja. Jāatgādina jau minētā laika korekcija — sākumā publika nesaskatīja lugā Ulda brāzmainību. Šoreiz iebildes nebija tik kategoriskas kā par Induli un Lāčplēsi; varbūt tas izskaidrojams arī ar to, ka Eduards Smiļģis bija pirmais Uldis uz profesionāla teātra skatuves (lugas pirmiestudējums 1913. g. 6. okt. Pēterpils Latviešu labdarības biedrībā, Uldis — K. Čakars), ka viņš deva šī tēla pirmo pārliecinošo paraugu.

Arturs Bērziņš tolaik rakstīja: «Uldis, pēc manām domām, ir daudz atturīgāks . . . Spēks un maigums viņā meklē saskaņu.»[32] Salīdzinādams Alfrēda Amtmaņa-Briedīša un Eduarda Smiļģa spēli, kritiķis atzīmējis: «Smiļģis Uldi tēloja kā nevaldāma spēka izteicēju, kas pārgalvīgs un pārdrošs savos darbos. Amtmanis-Briedītis turpretim vairāk uzsvēra viņa iekšējo smal-

kumu, latvisko labsirdību, varoņa dzejisko iedvesmu un zelta humoru.»[33] Šodien šādas īpašības mēs drīzāk piedēvētu Gatiņam, nevis Uldim. Bet toreiz Smiļģa traktējumu uztvēra kā pārsteigumu. Lūk, kā Smiļģa tēlojumu vēlāk raksturojusi Tija Banga: «Ulda lielībnieka puse Smiļģa tēlojumā bija ļoti spilgta, arī maigumā pret Baibiņu pamirdzēja interesanti momenti. Smiļģa maigums nebija parastais jaunu puišu maigums pret iemīļotu meiteni, tas bija lauzta lielībnieka savaldīto jūtu maigums, kurš, pašam negribot, laužbezbēdīgo raksturu un ar bezgalīgām sāpēm tiecas pēc iecerētās meitenes, kaut visi prāti velk to atpakaļ.»[34] Acīmredzot Smiļģis tēla traktējumu noveda līdz īstam traģismam.

Tijas Bangas atmiņas par Ulda lomu ir interesantas arī tāpēc, ka tajās jau varam uztvert vienu no vēlāk tik būtiskajām Eduarda Smiļģa īpatnībām. Uldī nav «parastā jauņu puišu maiguma», tāpat Holofernu «Judītē» aktieris neuztvēra kā «parastu necilvēku». Jau šajā laikā iezīmējās Eduarda Smiļģa tieksme pēc vienreizējā, neparastā, saasinātā, izpaudās skatuves mākslā tik augstu vērtētā spēja ik mirkli tēla dzīvē padarīt neatkārtojamu.

Trešā — 1914./15. gada sezona Jaunajā Rīgas teātrī Eduardam Smiļģim bija pēdējā. Viņš spēlēja gandrīz visās pirmizrādēs (astoņpadsmit no divdesmit trijām), pārņēma lomas agrākajos iestudējumos, piedalījās aktieru beneficēs.

Aplūkojot teātra afišu, nevar nepamanīt, ka teātra dzīve kļuvusi drudžaināka. Cita citai sekojušas aktieru benefices; tās rīkotas Rodrigo Kalniņam, Bertai Rūmniecei, Lilijai Ērikai, Kristapam Koškinam, Gustavam Žibaltam. Tajās visās piedalījās Eduards Smiļģis. Un, protams, uzstājās arī sev pašam piešķirtajā beneficē. Pēc Kārļa Freinberga — toreizējā teātra dramaturga ieteikuma savai beneficei Eduards Smiļģis izvēlējās E. Harta lugu «Nerrs Tantris» — sava veida variāciju par Tristana un Izoldes tēmu. Luga stāsta par Tristana atgriešanos, lai gan tagad viņš ir āksts Tantris. Izolde lepojas, ka cauri laikam saglabājusi savu mīlestību, taču atnācēju nepazīst, aiz āksta maskas nesaredz Tristana dvēseli. Lugas izvēle bija ris-

kanta, jo tā balstās uz psiholoģiskiem, nevis ārējiem notikumiem un kritika taču apgalvoja, ka smalka garīga pārdzīvojuma attēlojums Eduardam Smiļģim neesot pieejams.

Tomēr izrāde kļuva par svarīgu notikumu mākslas dzīvē. Par to liecina fakts, ka atsauksmes publicēja gan «Jaunā Dienas Lapa», gan «Latvija» un «Dzimtenes Vēstnesis». Turklāt tas notika laikā, kad daudzas izrādes preses slejās netika pieminētas ne ar vārdu. Arturs Bērziņš atkārtoja ierasto teicienu par «interesantu ārējo spēli»,[35] Rūdolfs Egle atzīmēja, ka pēc lūzuma momenta «tēlojums top pārliecinošs, krāsu bagāts»,[36] Fricis Mierkalns — «nerra Tantra lomas tēlojumā viņš uzrādīja daudz skaistu pāreju un rūpīgi niansētu gradāciju»[37]. Tātad arī ar sev pasvešo uzsvērti psiholoģisko spēles veidu aktieris bija ticis galā.

Jāpiebilst, ka šāda uzvara gūta apstākļos, kad darba tempi bija tiešām galvu reibinoši. Ieskatam pievērsīsimies 1915. gada janvāra repertuāram. 4. janvārī Eduards Smiļģis pirmo reizi spēlēja Karaļa lomu Aspazijas «Raganas» iestudējumā; 15. janvārī tāpat pirmo reizi — doktoru Rankenu L. Andrejeva «Mūsu mūža dienās»; jau 18. janvārī Margus lomu A. Kicberga lugas «Vilkatis» pirmizrādē; 22. janvārī viņš piedalījies Bertas Rūmnieces beneficē ar nelielu lomiņu J. Rozentāla-Krūmiņa «Sarkanajā kungā», bet 29. janvārī spēlējis Belcebula lomu Alfrēda Amtmaņa-Briedīša beneficē — L. Rižovas «Patiesības avota» pirmizrādē. Tātad — piecas jaunas lomas mēnesī. Mūsdienās tas liekas kaut kas fantastisks. Protams, ne jau visas lomas bija vienādi nozīmīgas. Kaut arī kritiķi reizēm pavisam īsi izsacījušies par Eduarda Smiļģa tēliem — «zīmīgs», «piederas», «nav savā vietā», «tēlojums konsekvents» —, tomēr tik saspringtā darbā atklājās aktiera būtība. «Smiļģim plašs dramatisks spēks, kas prasa cīņu un kas neprot atsacīties. Aktiera spēlē iznāk nepatiesi psiholoģiski stāvokļi tajās vietās, kur viņam garīgā nespēkā jāsabrūk.»[38]

Jaunajā Rīgas teātrī Eduards Smiļģis darbojies trīs gadus. Šis laika posms viņa dzīvē bijis vienīgais, kad viņš pilnībā varējis nodoties aktiera darbam, jo vēlākajos gados mākslinieka

Aspazijas «Ragana» 1915. g.
E. Smiļģis — Karalis, L. Erika — Liesma

uzmanība dalījusies starp aktiera un inscenētāja pienākumiem. Tieši šajos gados iezīmējās būtiskas Eduarda Smiļģa īpatnības: spilgta ārējās formas izjūta, nevaldāms temperaments, prasme ieraudzīt parastajā neparasto. Ja šīs tieksmes bija saskaņā ar iestudējuma stilu (Uldis, Tantris), tad dzima aktieriska veiksme, ja ne — viņš izpelnījās recenzentu nosodījumu. Uz režisora palīdzību, kādu to saprotam mūsdienās, nebija ko cerēt. Jaunajā Rīgas teātrī par režisoriem tolaik darbojās Aleksis Mierlauks, Teodors Amtmanis, spēkus sāka izmēģināt arī Alfrēds Amtmanis-Briedītis. A. Mierlauks pamatos prasīja skaidru teksta atklāsmi, bet galvenokārt visi režisori audzināja aktierus ar savu spēles piemēru. Iespējams, ka zināma ietekme uz Eduardu Smiļģi bija Teodoram Amtmanim, kas centās katrā lugā atrast ko īpatnēju, cīnījās pret štampiem. Diemžēl vēsture nav saglabājusi materiālus, kas par to stāstītu, no korespondences zināms tikai, ka abu mākslinieku saites bijušas samērā ciešas. Reizēm viņi bija arī partneri uz skatuves, piemēram, «Indulī un Ārijā» Teodors Amtmanis bija Uģis, Eduards Smiļģis — Indulis. Vēlāk Smiļģis stāstīja, kāda visbiežāk bijusi vecāko kolēģu palīdzība: «. . tekstā, ko man iedod, tādi kā ķeksīši, rimbulīši. Liekas, loma sastrādāta. Malās pierakstīts — duncis, cirvis un citas rekvizītes, kas jāpaņem līdzi. [. .] Redzot manās rokās lomu, Aleksandrs Mihelsons saka: «Ahā, nu jau tev viegli! Tur viss gatavs.» [. .] Arī grimam viņš sekoja un ievilka acis man tādas, ko redz līdz zāles beigām.»[39]

Līdzšinējais Eduarda Smiļģa aktierdarbs liecināja, ka nākotnē viņam iespējama tikpat spoža karjera kā jaunajām partnerēm — Mirdzai Šmithenei un Lilijai Ērikai. Viņam bija gan lielisks dabas dots augums un balss, gan uz latviešu skatuves reti sastopams temperaments, gan vērīgs pētnieka prāts, kas prot mācīties no savām un citu kļūdām. Un tomēr liktenis lēma citādi. Sākās Pirmais pasaules karš, Latvijai pāri vēlās fronte. Teātra dzīve apsīka, aktieri evakuējās. Kara sākumā Jaunais Rīgas teātris saņēma uzaicinājumu no Pēterburgas Latviešu labdarības biedrības priekšsēdētāja Kārļa Zariņa evakuēties uz Krieviju. Eduards Smiļģis šaubījās, tomēr 1915. gada

15. oktobrī izbrauca uz Pēterburgu. Tajā laikā jau bija atklājušās arī viņa organizatora dotības, kopā ar Aleksi Mierlauku un Alfrēdu Amtmani-Briedīti viņš bija teātra direkcijas loceklis. Uz Jaunā Rīgas teatra pamata veidojās cits kolektīvs — Jaunais Pēterpils Latviešu teātris. Tā izrādes sākumā notika Pollaka kursu zālē Gaļernajas (tagad Krasnajas) ielā, vēlāk Pavlovas zālē Farsa teātra telpās Troicas ielā 13/15. Eduards Smiļģis darbu teātrī apvienoja ar darbu Krišnera fabrikā. Tomēr viņa repertuārā arī šajā laikā bija ievērojamas lomas: Edgars R. Blaumaņa «Ugunī», Švauksts brāļu Kaudzīšu «Mērnieku laikos», Zariņš A. Upīša «Balsī un atbalsī», mācītājs Andersons B. Šova «Sātana apustulī», vairākas lomas H. Heijermansa lugās — Jāzeps «Septītajā bauslī», Simons «Cerībā uz svētību» un Henks «Ķēžu locekļos». 1917. gada aprīlī Eduards Smiļģis vēlreiz spēlēja Uldi Raiņa «Pūt, vējiņi!» izrādē. Taču teātra recenziju un citu dokumentāru liecību par šo laikposmu trūkst. Tas arī saprotams, jo laiks bija pārāk trauksmains un preses intereses nebūt nesaistījās pie sīka bēgļu teātra dzīves.

No Eduarda Smiļģa autobiogrāfijas zinām, ka pēc Oktobra sociālistiskās revolūcijas viņš bijis referents Petrogradas Augstākajā Kara Padomē, ka darbojies Zemkopības ministrijā, kur pārzinājis pretiniekam sekvestrētā īpašuma tehnisko ekspluatāciju, ka 1918. gada aprīlī nosūtīts uz Arhangeļskas ostu, lai vadītu izkraušanas darbus.

Jaunā Pēterburgas Latviešu teātra darbība ilga trīs gadus. Ar teātri Eduardam Smiļģim vairs nebija tiešas saistības. Zināms tikai, ka šajā laikā viņam veidojās ciešākas saites ar Jāni Munci, vēlāko līdzgaitnieku Dailes teātra darbā. Pēc fotogrāfijām, kas glabājas Ļeņingradas Teātra muzejā,[40] var secināt, ka J. Muncis tajā laikā mācījies režiju Vsevoloda Meierholda vadītajā darbnīcā. Acīmredzot šī režijas meistara personība atstājusi neizdzēšamu iespaidu uz J. Munci un te gūtās atziņas viņš vēlāk izmantojis savā darbā. Laikabiedri apgalvo, ka, piemēram, «Nerra Tantra» iestudējums vēlākajos gados Dailes teātrī bijis līdzīgs V. Meierholda tās pašas lugas iestudējumam. Varbūt arī zināma ārēja līdzība bijusi, bet, spriežot pēc lomu

eksemplāriem, Eduards Smiļģis tikai bagātinājis savu jau reiz radīto tēlu. Taču nevar noliegt, ka tieši sadarbībā ar Jāni Munci dzima Eduarda Smiļģa vērienīgie jauna teātra dibināšanas plāni.

1918. gadā Eduardu Smiļģi dzīve aizveda uz dažādām vietām. Ir zināms, ka aprīlī viņš bijis Arhangeļskā, jūlijā Maskavā, augustā Petrogradā, septembrī Rīgā, Odesā, oktobrī Lugā, novembrī Arzamasā. Latvijā Eduards Smiļģis atgriezās 1920. gada aprīlī. Viņa galvā jau bija gatavs Dailes teātra projekts, pareizāk sakot — bija izkristalizējusies iecere par liela stila teātra mākslu. Eduarda Smiļģa nodoms bija izveidot ne tikai vienu teātri, tam bija jābūt veselam teātru tīklam, kas aptvertu visu Latviju . . .

Ar jaunu elpu

Dailes teātris pirmo reizi vēra priekškaru 1920. gada 19. novembrī. Klejojumu gados Pirmā pasaules kara laikā latviešu aktieri bija ciešāk saskārušies ar teātra kultūru Krievijā. Revolūcijas notikumos viss vira kā milzīga vulkāna krāterī, tika meklētas iespējas radīt jaunu — progresīvu mākslu. Šādi meklējumi nevarēja atstāt vienaldzīgu. Vēlāk Smiļģis sacīja: «Man ir divi punkti, kas mani piespieda to darīt, ko daru, tapt par to, kas esmu. Pirmais no tiem ir 1905. gads. Esmu dzimis uz divdesmitā gadsimta sliekšņa, un manī dzīvo abi: deviņpadsmitais un divdesmitais gadsimts. Tāpēc manī rezonē duālisms: pagājušo gadsimtu esmu iezīdis ar mātes pienu, šis gadsimts mani iezīmējis kā aktieri. Oktobris mani piespieda radīt Dailes teātri, citādi tā varbūt nemaz nebūtu . . .»[1]

Par Dailes teātra tapšanu rakstīts samērā daudz, saglabājušās fotogrāfijas, dekorāciju un kostīmu skices, aculiecinieku stāstījumi, recenzijas. Gandrīz vienmēr un visur uzsvērts Eduarda Smiļģa — teātra vadītāja un inscenētāja darbs, bet viņa aktiera veiksmes un neveiksmes skartas mazāk.

Dailes teātrī Eduards Smiļģis bija vadītājs, no viņa bija atkarīgs lomu dalījums. Ne vienreiz vien recenzijās starp rindām pavīd doma, ka Smiļģa vērīgā acs nav palaidusi garām nevienu interesantu lomu, nepiemērojot to sev. Jā, tas bija laiks, kad viņš drīkstēja izvēlēties, ko labāk spēlēt, kas tuvāks paša būtībai. Un tajā pašā laikā kolektīva vadītājs ievēroja ne tikai personiskās, bet galvenokārt teātra intereses. Citu aktieru, kas varētu tēlot galvenos varoņus, teātrī vēl nebija.

Pirmajā — 1920./21. gada sezonā Eduards Smiļģis piedalījās astoņos no desmit iestudējumiem. Daļa no tiem viņam kā aktierim jau bija pazīstami: gan Raiņa «Indulis un Ārija», gan

E. Sinklera «Mežonis» 1921. g.
E. Smiļģis — Mežonis,
E. Viesture — Eismēna

S. Nikolsa (Mišejeva) «Karaliene Kofetua un nabagais» 1927. g.
E. Smiļģis no Mrš.
Lensberija pārtopot par Klaidoni

Aspazijas «Madlienas baznicas torņa cēlājs» 1927. g.
E. Smiļģis — Iļģis

A. Upīša «Mirabo» 1926. g.
E. Smiļģis — Mirabo

«Uguns un nakts», tāpat arī Aspazijas «Sidraba šķidrauts». Šāda pazīstama repertuāra izvēle atviegloja inscenētāja darbu. Kaut arī blakus bija pieredzējušie kolēģi Jānis Plūme un Gustavs Žibalts, kuri palīdzēja darbā ar aktieriem, aktieru ansamblis pamatā bija jauns un skatuves darbā nepiedzīvojis. Pirmā sezona bija nejaušību pilna, vēl viss likās svešs, neparasts un pirmreizējs.

Teātra virziens un tā vadītāja intereses uzskatāmi atklājās otrajā sezonā, kad katram, kas palika strādāt Dailē, bija skaidrs, ka šis darbs nav savienojams ar to rutinēto «meistarību», ko prasīja citas skatuves. Tika sagatavoti divpadsmit iestudējumi, divus no tiem inscenējis Alfrēds Amtmanis-Briedītis. Bet kāds repertuārs! Ibsens, Māterlinks, Bomaršē, Moljērs, Čapeks, trīs Šekspīra lugas ... Eduards Smiļģis tēloja astoņos iestudējumos, pie tam N. Jevreinova lugā «Dzīve — arlekināde» vienas izrādes laikā pārtapa četrās personās. Pamatā Eduards Smiļģis spēlēja klasiskos varoņus. Viņš bija nepārspējamais nostāstu un stiķu meistars Pērs Gints, viņš bija nerrs Tantris, viens no prāvās ākstu, spēlmaņu un citu mākslinieku plejādes aktiera biogrāfijā, viņš bija Figaro, Žoržs Dandēns, sers Tobijs, un viņš bija arī Hamlets — tāds, kāds vēl nebija redzēts uz latviešu skatuves. Gandrīz vai visām aktiera mūža vadlīnijām sākumu var atrast šajā otrajā Dailes teātra sezonā. Ierobežojumu nekādu, iespējas milzīgas — ko gan vairāk var vēlēties aktieris! Un Eduards Smiļģis spēlēja aizgūdamies. Šāda lomu negausība turpinājās līdz pat 1926./27. gada sezonai. Dons Kihots, Dantons, Fiesko, Kārlis Mors, Ernāni, Mirabo, Tots, kapelmeistars Kreislers ... Tiesa, ne jau visām lomām un iestudējumiem bija panākumi; piemēram, J. Akuratera «Aptumšošanās», kur Eduards Smiļģis spēlēja Lucifera lomu, izturēja tikai sešas izrādes. Ne literātu, ne teātra speciālistu piekrišanu neguva M. Cielēnas «Sarkanais nerrs», kurā viņš tēloja titullomu. Nepavisam nebija par ko lepoties ar grāfa Gotfrīda lomu K. Ābeles «Stāstā par Gleihenes grāfu». Taču visumā Eduards Smiļģis, izmantodams savas iespējas, spēlēja tikai labā dramaturģijā.

Sākot sesto sezonu, teātris deklarēja, ka turpmāk īpaši pievērsīšoties mākslas darba saturam. Taču repertuāra saraksts liecina ko citu — reti kad Dailes teātra repertuārā bijis tik daudz sēnalu kā no 1928. gada līdz 1933. gadam: A. un J. Venceļu «360 sievas», Levina-Bahvica «Ženija startē», P. Gruznas «Rautenfelda mīlas traģēdija», J. Lejiņa «Traki sirsnīgi», D. Nikodemi «Sieviete, par kuru runā» utt. Eduarda Smiļģa paša lomu sarakstā gan vāju darbu nebija daudz — tikai Kārlis Heincs salkanajā V. Meiera-Ferstera «Vecheidelbergā», Sultāns K. Jēkabsona «Sultāna harēmā» un Kains M. Valtera lugā «Dievs un cilvēki». Šajos gados viņš vispār spēlēja mazāk — tikai divas trīs lomas sezonā. Atkārtoja Raiņa Uldi un Induli, tēloja Falstafu, donu Karlosu, Steņku Razinu. Kopumā šajā periodā Eduarda Smiļģa aktieriskais sniegums nedeva nekādas jaunatklāsmes.

Aktieris Eduards Smiļģis it kā no jauna atdzima 1933. gadā. Šajā laikā viņam bijuši cieši kontakti ar pazīstamo skatuves mākslinieci Liliju Štengeli.[2] Viņas sievišķīgajās vēstulēs kā racionālisma salas izceļas norādes, kas domātas kā palīdzība Smiļģim aktiera darbā. Piemēram, par Smiļģa Figaro viņa rakstīja: «Ja Tevi sastaptu šodien vai rītā — gribētu Tev pateikt pāris pārdomātu vārdu un atslēgu vakardienas diezgan negatavai izrādei — tur nevajag daudz, bet pāris krasu punktu, tad būtu vieglāk veidot tēlu. Ja nesatikšu Tevi, vienu lūdzu — nepūlies runāt skaļi. Tev dikcija ir stipri labojusies. To visu Tu vari darīt par 50% klusāki, bet tempā.»[3] Kā var spriest pēc vēstuļu teksta, abi mākslinieki bija paraduši runāt par šādiem profesionāļiem jautājumiem. Lilija Štengele ar savu aktrises temperamentu bija tuva Eduardam Smiļģim, turklāt Dailes teātrī viņa tikai reizēm viesojās, tāpēc viņas padomi nekādā veidā nevarēja nodarīt pāri teātra vadītāja autoritātei. 1933. gada pavasarī viņš nospēlēja divas lieliskas lomas — Gestu Berlingu un Māri A. Brigaderes «Princesē Gundegā», oktobrī — Jāzepu Raiņa «Jāzepā un viņa brāļos». Tā bija īsta aktierdarba renesanse viņa mūžā — romantikas, fantāzijas un humānisma caurausta. Turpmāk Eduards Smiļģis

F. Sillera «Laupītāji» 1925. g.
Otrais no kreisās E. Smiļģis — Kārlis Mors

tēloja tikai klasiskajā dramaturģijā, savu aktiera darbību noslēgdams ar Fausta lomu.

Lomu izvēle apliecina Eduarda Smiļģa labo gaumi. Cilvēks, kurš humanitāro izglītību bija apguvis tikai dažus gadus draudzes skolā, nekļūdīgi prata atlasīt vērtības tajā raibajā straumē, kas mutuļoja ap viņu. Pēc pagaidām precizētām ziņām, Eduards Smiļģis spēlējis simt trīsdesmit vienā iestudējumā, kuros vairākas lomas, protams, atkārtojas. Tas viss vedināt vedina pētīt arī Eduarda Smiļģa aktiera darbu. Viņa pieeja darbam vispār bija aktieriska: «Agrāk, kad man bija konsultantu sistēma, es, aktieris būdams, piegāju pie darba kā aktieris. Kā

G. Bihnera «Dantons» («Dantona nāve») 1925. g.
Centrā E. Smiļģis — Dantons

inscenētājam man bija arhitektoniska iecere un telpas izbūve. Tā radās Dailes teātra seja.»[4]

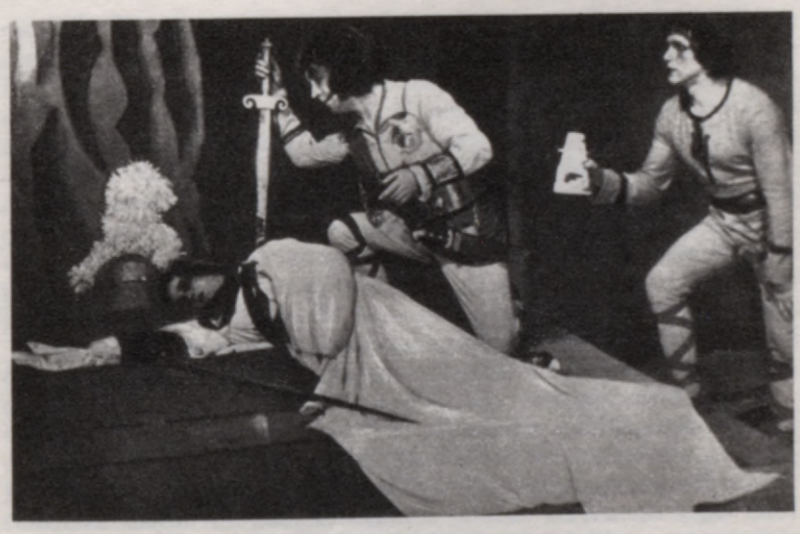
Dailes teātris sāka savu darbību ar Raiņa «Induļa un Ārijas» iestudējumu. Luga Eduardam Smiļģim bija labi pazīstama: jau 1913. gadā viņš bija tēlojis titullomu, redzējis, kā to spēlē Alfrēds Amtmanis-Briedītis. Soreiz uzdevums bija smagāks — jāuzņemas arī inscenētāja darbs, kuru nekad agrāk viņš nebija veicis.

Kas īsti ir inscenējums, kā to saprata Dailes teātrī? «Uz skatuves tiek konstruēta visu skatuves elementu organiski un loģiski apvienota izrādes forma jeb inscenējums, kura autors

Raiņa «Indulis un Ārija» 1920. g.

ir scēniskā uzveduma meistars. Katra luga pēc savas būtības prasa īpatnēju inscenējumu, un katrs meistars inscenēšanas problēmu atrisinās citādi. Tātad vienai lugai var būt daždažādākas izrādes formas, t. i., inscenējumi, un, dabīgi, par šiem inscenējumiem var būt visdaždažādākās domas.»[5]

Tas ir skaidrojums, ko pat šodien nākas atkal un atkal atkārtot, bet toreiz tas izklausījās visai neparasti, jo latviešu teātra kritikā par formas jautājumiem tika maz runāts. Izrādes forma? Vai tad nepietiek ar saturu? Un to visvienkāršāk var darīt zināmu, ja skaidri un visā pilnībā norunā autora uzrakstīto tekstu. Ja tam visam vēl pievieno glezniecisku interesanti noformētu skatuvi, tad ko gan vairāk var vēlēties? Ne velti tā laika



Raiņa «Indulis un Ārija» 1930. g.
E. Smiļģis — Indulis, E. Viesture — Ārija

recenzijās bieži sastopami aizrādījumi par aktieru dikciju, par pareizu balss toņu lietošanu (šie aizrādījumi nebūt neattiecās tikai uz Eduardu Smiļģi!), jo runa bija galvenais skatuves mākslas komponents. Vēl 1933. gadā recenzente Paula Jēgere-Freimane, piemēram, rakstīja par Eduarda Smiļģa tēlojumu Jāzepa lomā: «Neizdevīgs grims un klusināti zemā, vīrišķā balss liek mums redzēt un izjust Jāzepu kā vīru vīros, bet ne kā gaišredzīgu sapņu un poēzijas pilnu zēnu, ko dzīve vēl nav briedinājusi vīrā. Se jāvalda gaišam tonim visās pārdzīvojumu vibrācijās, bet ne vienmuļi rezignētam basam. [..] Vēlams būtu vēl, ja tēlotājs varētu piešķirt savai balsij lielāku nokrāsu dažādību klusinātajās vietās, nekrizdams pēc dramatiskiem balss

pacēlumiem arvien atpakaļ vienā un tai pašā tonī.»[6] Un tas nebūt nebija vienīgais tāda veida aizrādījums. Par to, ka inscenējumā arī gaismai, krāsai, koštīmam, kustībām un mūzikai varētu būt tikpat liela nozīme kā «vara» vai «sudraba» balss tonim, latviešu teātra kritika nerunāja. Protams, visus šos komponentus saskaņot bija grūtāk, protams, sākumā inscenētājs pārspīlēja un aizrāvās ar kādu no komponentiem. Dailes teātra pirmajā sezonā vairāki recenzenti par uzvedumu autoru min Jāni Plūmi, kas arī afišās un programmās minēts kā režisors, un kuram gan patika pētīt, ko nozīmē Eduarda Smiļģa lietotais vārds «inscenētājs»! Nebija jau arī tik viegli noticēt, ka visu šo uz skatuves redzamo brīnumu autors ir Smiļģis. Līdz šim viņš savā mūžā taču nebija vadījis nevienu režiju.

Recenzijās parasti iztirzāts lugas idejiskais saturs un, nepieļaujot nekādas variācijas, no aktiera prasīts viens vienīgs gandrīz vai kanonizēts tēla traktējums, tāds, kādu recenzents uzskatījis par pareizu. Ka traktējumi varētu būt vairāki, ka labā lugā var atrast arvien jaunas vērtības un idejas, kas nereti maina priekšstatu un tradīcijas, — šādu varbūtību neviens neizcēla. Bet Eduards Smiļģis vēlāk mācīja: «Režisoram jāprot paņemt no lugas to, ko viņš vēlas. Jāzina, kas šodien skan, kas ir pārdzīvots. Vienalga, vai ķertos pie Šillera, Šekspīra vai Igo.»[7]

Šo domu viņš bija formulējis jau sen — Dailes teātra dibināšanas laikā. No avīžu recenzijām kaut ko būtiskāku par atklāšanas izrādi samērā grūti izlobīt, jo prese vairāk uzmanības veltīja strīdam, vai Rīgā vajadzīgs vēl viens teātris un vai vispār iespējamas jaunas vēsmas mākslā. Teātra vadība deklarēja, ka darbā galvenā vieta tiks atdota tēlotājam, bet viss pārējais būs tam pakļauts, stilizēts pat līdz primitīvai vienkāršībai. Uzvedums izsauca neuzticību, pat pretestību. ««Induļa un Ārijas» izvēle nav laimīga, jo likt šo plaša stila traģēdiju bez ļaužu pūļiem un dabas lieliskuma, bez vēsturiski etnogrāfiskas ilūzijas un droša ansambļa uz saviem talantiem iznest tikai 2—3 galveno lomu spējīgiem tēlotājiem — tas ir pārdrošs solis, kas mākslai daudz labuma nevar atnest.»[8] Iestudējums tiešām

nevarēja balstīties uz «drošu ansambli» — kur lai tas būtu radies jau pirmajā uzvedumā! Nebija arī «ārējā krāšņuma», bet Rainis taču jau 1912. gadā brīdināja, ka luga nedrīkst kļūt par «dekorāciju gabalu»! Jaunajam kolektīvam toties bija griba strādāt, bija vadītājs Eduards Smiļģis, kas ne vienu reizi vien atkārtojis, ka nabadzības dēļ jau neies lepnību zaudēt. Par Induli tas pats recenzents, noliegdams iestudējumu kopumā, teicis, ka tas esot «tiešām ar lielu mākslinieciscu spēku izveidots tēls un, ja beigās pārmērīgi sakāpinātā patosā tas nesalauztu pats sevi, viņa tēlojumu varētu atzīmēt par labāko, kāds līdz šim redzēts Induļa lomā»[9].

Tāpat kā Jaunā Rīgas teātra laikā, Eduardam Smiļģim labāk padevās lomas liriskie momenti, tāpēc centrā izvirzījās Induļa iekšējais konflikts, nepieciešamība izšķirties starp mīlestību uz Āriju un tautu. Indulis kā domātājs, politiķis tika atbīdīts otrajā plānā. Tomēr tēlotāja aktiermeistarība bija progresējusi. Tas atklājās Līgotņu Jēkaba abās recenzijās. 1913. gadā recenzents bija žēlojies par aktiera mīmiku un plastiku, par neprasmi parādīt Induļa sarežģīto dvēseles dzīvi,[10] turpretī tagad viņš atzina, ka aktieris «valdzināja skatītājus ar savu bagāto jūtu spēli, nosvērtiem momentiem, dzīvu mīmiku, valdzinošu lirismu»[11].

Pie Raiņa tēliem Eduards Smiļģis kā aktieris atgriezās vēl un vēl. Dailes teātrī viņš atkal spēlēja Uldi un Lāčplēsi, vēlāk Totu, Heilu, Ventu un Jāzepu.

Īpaši raksturīgs šajā plejādē bija Tota tēls «Spēlēju, dancoju» uzvedumā 1926. gadā. Seit jāmin tas jaunais, ko lomā ienesa Eduards Smiļģis. Sabiedrība Totā sliecās saskatīt Gatiņa vai Antiņa līdzinieku, kura «traģēdija ir iekšēja un izlīdzinoša mūžības priekšā»[12]. Smiļģis Totu interpretēja citādi, un tas skatītājos dažkārt izsauca asu protestu. Jau ārēji viņš likās nelatvisks, svešatnīgs kā atnācējs no citas pasaules — mati kraukļa spārna melnumā, degošas acis, plandošs mētelis un rokās vijole. Daļēji šo neparastumu raisīja arī Oto Skulmes veidotās dekorācijas un kostīmi. Tas bija mākslinieka pirmais darbs Dailes teātrī, kurā viņš nomainīja sākotnējo dekoratoru Jāni

Raiņa «Pūt, vejiņi!» 1929. g.
Centrā E. Smiļģis — Uldis

Munci. Luga bija tverta vispārinātās, plašās līnijās, tāpat bija veidots arī Tota tēls. Lai gan recenzents par izrādi sprieda visai kritiski, viņa apraksts tomēr šķiet kodolīgs: «Smiļģis ir kontūru cilvēks. Katru inscenējumu viņš redz lielās kontūrās, grib to piepildīt ar saviem lieliem nodomiem. Ne par velti Smiļģa aktiera žests ir pa lielākai daļai tāds, it kā viņš taisītos saņemt klēpi siena.»[13] Eduards Smiļģis Totā vēlējās parādīt mākslas augšupceļošo un dzīvinošo spēku, un viņam absolūti nebija svarīgi, pie kādas tautības pieder viņa varonis un vai tas ir pietiekami latvisks. Svarīgāk likās uzsvērt, ka sakausētais tautas pagātnes, tagadnes un nākotnes redzējums veido mākslu par stipru cīņas ieroci, ka māksla var kļūt par augstāko un nozīmīgāko cilvēka dzīvē, var viņu «mainīt uz augšu». Eduarda Smiļģa

Raiņa «Krauklītis» 1937. g.
E. Smiļģis — Vents, B. Ozoliņa — Magone

Tots skatītāju acu priekšā nostājās kā nobriedis šā mākslas spēka nesējs, kā ārkārtējs varoniš. «Vijole.. šķēpa vai varas zižļa vietā Totu dara dīvaini aizraujošu, gara cilvēku, tautas ģēniju... Eduards Smiļģis viņam atradis harmonisku atveidu, dzidrus toņus, pārliecinošu satura uztveri.»[14]

Pēc trīsdesmit gadiem Eduards Smiļģis šo lugu iestudēja vēlreiz. Tas bija viens no spilgtākajiem viņa pēdējo gadu inscenējumiem. Tota lomu viņš piešķīra jaunajam aktierim Harijam Liepiņam, kurš no tās nešķīrās vairāk kā divdesmit gadu; tā mainījās, auga, pilnveidojās kopā ar viņu. Soreiz režisora pieeja bija cita: Tots ieradās kāzās īpaši neizcelts, taču piesaistīja uzmanību ar pirmajām kokles skaņām un dziesmu. Tad kļuva skaidrs, ka Totam veicams varoņa pienākums. Pats Smiļģis, vei-

E. Harta «Nerrs Tantris» 1921. g.
E. Smiļģis — Tantris, E. Viesture — Brangene,
P. Baltābola — Izolde

dodams Tota tēlu, jau sākumā bija to pacēlis it kā pāri apkārtējiem, pietuvinājis simbolam.

Tota loma Eduardu Smiļģi saistīja gan tāpēc, ka tas ir varonis cīnītājs, gan tāpēc, ka tas pieder pie vēl vienas iemīļotas un viņam garīgi tuvas tēlu grupas. Šo grupu veidoja mākslinieki radītāji — spēlmanis Tots, kapelmeistars Kreislers, āksts Tantris. E. Harta Tantra lomu Eduards Smiļģis vēlreiz spēlēja Dailes teātra otrajā sezonā, īpatnēji veidodams iestudējuma formu. Karaļa Markes galms izturējās stīvi, kustības bija īpatna stinguma skartas, «gotiskā stilā» augšup vērstas.[15] Tikai Tantrim un Izoldei (P. Baltābola) bija dota brīvība un dabiskums — gan tādēļ, ka viņu jūtas ir patiesas, gan tādēļ, ka Tantris apguvis

E. T. A. Hofmaņa «Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi» 1922. g. Centrā E. Smiļģis — Kreislers

nežēlīgāko no mākslām — prasmi savas sāpes pārvērst smieklos. Viņš glabā sevī tāda cilvēka dvēseli, kuram spēle sagādā prieku, viņa amats ir viena no senākajām radošā gara izpausmēm, par ko ļaudis vienmēr smējušies, tomēr mīlējuši. Interesanti atzīmēt, ka Tantra kustību brīvība bija aktiera rūpīga un apzināta darba rezultāts. Ir saglabājies Eduarda Smiļģa lomas eksemplārs[16], kurā tēla mizanscēnu partitūra izstrādāta sīki jo sīki, līdz pēdējam žestam.

E. T. A. Hofmaņa kapelmeistars Kreislers («Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi» un vēlāk «Kreislera stūra logs») dzīvo sapņu varā, viņa dvēsele ir iedragāta, nervoza, neviengabalaina. «Skatot interesanto izrādi «Kapelmeistara

Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi»,» stāsta Edgars Zīle, «uz mūžu palikusi atmiņā Smiļģa mīmodramatiskā spēle pie klavierēm. Pats Smiļģis, imitējot pianistu, darīja to maksimāli dinamiski, temperamentīgi, nesavaldīgi, šūpojās līdzi mūzikas frāzēm, noliecās zemu pār klaviatūru, tad izslējās taisni un ar paceltu galvu skatījās tālumā. Savu skaisto galvu viņš mētāja tā, ka melnie, kuplie mati krita gan uz priekšu, gan atpakaļ. Skatuve grima pilnīgā tumsā, izgaismots bija tikai pianists un klavieres. Iespaids — aizraujošs. Ilgas, sāpes un protests nonāca līdz skatītāju sirdīm.»

Eduards Smiļģis arī šim tēlam piešķīra sev raksturīgas iezīmes: «Eduardam Smiļģim ir naivā mākslinieka dvēsele un brīžam viņam apburošs smaids. Ciešanas galīgi nesaplosa viņa dvēseli, jo viņš atrod vienmēr līdzsvaru. Māksliniekam sevišķi labi izdodas attēlot jaunradītāja cīņu un ticību sev pašam. Eksaltētais neirastēniķis, kas uz katra soļa ierauga garu parādības, Smiļģa psiholoģijai jau stāv tālāk.»[17] Tāpat kā Jaunā Rīgas teātra laikos, Eduards Smiļģis nespēja pieņemt cilvēka garīgo nespēku, noraidīja viņa salūšanu. Smiļģa viengabalainajam, mērķtiecīgajam raksturam bija svešs tāds dvēseles stāvoklis, tādēļ tā atveidojums tēlā iznāca tikai tehnisks. Poēzijas pilnā izrāde saistīja publikas uzmanību, tā kļuva par vienu no vairāk spēlētajām izrādēm, bet Kreislers — par vienu no iemīļotākajām Smiļģa lomām.

Nespēja atsegt cilvēka dvēseles sadrumstalotību reizēm nonāca asā pretrunā ar jau iedibinātu tēla traktējuma tradīciju. Īpaši tas sakāms par Eduarda Smiļģa Hamletu. Viens no literatūras un teātra vēstures tradicionālajiem tulkojumiem uzsver Hamleta šaubas, viņa nevarēšanu aktīvi rīkoties, jo pārāk izsmalcināta, nervoza un saraustīta ir prinča gara dzīve. Šāds traktējums Eduardam Smiļģim nebija pieņemams. Kritika viņam pārmeta, ka trūkst «sīkā, smalkā spēles ņirbuma»[18], ka «Smiļģis Hamletu spēlē ar spēku, atzīmēdams tikai lielos akcentus», ka «Smiļģa Hamlets .. par daudz vesels un noteikts».[19] Kāda kritiķe pat apgalvoja, ka Šekspīra Hamleta darbība esot «tikai runāšana»[20]. Ne velti pēc vairākiem gadu desmitiem

V. Šekspīra darbu uzvedumu vēsturē Hamlets atklājās kā nevaldāmi aktīvs, darbīgs raksturs, pret kuru sacēlušies laikmeta apstākļi. Taču vienpatim, lai cik aktīvs viņš būtu, nav pa spēkam šīs pretrunas lauzt. Protams Dailes teātra otrajā pastāvēšanas sezonā ideju par Hamleta aktivitāti Eduardam Smiļģim droši vien diktēja radoša un gudra mākslinieka intuīcija, nevis teorētiska prātošana. Andrejs Upīts, piemēram, atzinis, ka visumā tomēr Smiļģa Hamlets ir tas labākais, ko latviešu teātros nācies redzēt»[21].

V. Šekspīra darbu interpretācijā Eduardam Smiļģim ir nenoliedzami, kaut mūsu teātra vēsturē vēl līdz galam neapzināti un nenovērtēti nopelni. Sīkāk pievērsīsimies Otello lomai, kuru Smiļģis tēlojis divos iestudējumos — 1922. un 1937. gadā — savas trīsdesmit gadu skatuves darba jubilejas izrādē. Arī šo tēlu teātri ilgi uztvēra tikai kā barbaru, nevaldāmu mežoni — Latvijā vēl šī gadsimta sākumā dominēja šāds traktējums. 1922. gada kritikās kā trūkums atzīmēts, ka «labsirdība neļāva pilnīgi uzliesmot greizsirdībai»[22].

Reti kāds uztvēra, ka Eduarda Smiļģa nodoms bijis pavisam cits: viņš nebūt negribēja rādīt mežoni, viņu interesēja cilvēks ar dziļu jūtu pasauli, cilvēks, kas tiecas pēc harmonijas. «Smiļģis nerāda barbara attiecību pret civilizāciju, bet veido cilvēku, kas piepildās ciešanās un nāvē.»[23] Lai panāktu precīzāku iespaidu, tēlotājs nav vairījies no paņēmieniem, ko tālaika kritika parasti uztvēra kā meistarības trūkumu: «Ritmiski koncentrētā veidojumā attīstība nonāk līdz traģēdijas kulminācijai — Dezdemonas (E. Viesture) nāvei. Te tonis, žests paceļas fantastiskā, traģiskā varenībā. Kustību zīmējums pēkšņi salūst, intonācija baismīgi tukša, monotona. Smiļģis nerāda šīs traģiskās pārvērtības mīmiski dzīvā formā, zīmējumam gaist noteiktas kontūras.»[24]

Droši vien no psiholoģijas viedokļa tas viss bija patiesi un iespaidīgi, taču, lietojot šo «tukšo, monotono intonāciju» un «nedzīvo mīmīku», aktieris riskēja, jo pēc tālaika prasībām jūtu izpausmei uz skatuves vajadzēja būt teatrālai, lielā mērā estetizētai.

V. Sekspīra «Otello» 1937. g.
E. Smiļģis — Otello

V. Sekspīra «Otello» mēģinājums 1937. g.
E. Smiļģis — Otello, K. Veics — Jago

V. Sekspīra «Otello» 1937. g.
E. Smiļģis — Otello, K. Veics — Jago

Otrreiz, izvēlējies Otello lomu savai jubilejas izrādei, Eduards Smiļģis bija vēl konsekventāks skatījumā uz šo tēlu. «Smiļģis tēloja Otello skaidros, atturīgos toņos. Viņš ir cieņas pilns sēžu zālē, viņš vētraini priecājas, jūtot neizmērojamu laimi, un viņš uzreiz krīt no debesu augstumiem, kad ir satricināta ticība, jo viņš zina: «Es tevi mīlēšu! Būs viss kā haoss, ja nespēšu vairs mīlēt.»»[25] Tā Otello izprata arī Puškins, uzskatīdams Otello traģēdiju par uzticības, nevis greizsirdības traģēdiju. Eduarda Smiļģa Otello bija dziļi humāns, patiess, reizēm pat bērnišķīgs savās jūtu izpausmēs. Tā, piemēram, pēc Dezdemonas (L. Bērziņa) noslepkāvošanas viņš instinktīvi it kā slēpās aiz svečtura, nespēdams ticēt, ka tagad, lūk, valda haoss, no kā viņš tik ļoti baidījies. Kritikā atzīmēts: «..arī maskā Smiļģis ir krasi uzsvēris intelektuālo momentu, jo viņa morim ir izcili augsta piere.»[26] Tātad — nebūt ne mežonis civilizētā sabiedrībā, bet patiess un jūtīgs cilvēks nelabvēlīgos apstākļos. Šāds traktējums nebija nejaušība, tā bija Eduarda Smiļģa pārliecība, kas vēlāk arī izteikta: «.. neskaitāmos iestudējumos kā Otello, tā Arbeņins padarīti sīki, rādīti kā egoisti, kuru rīcību nosaka vienīgi šaura patmīlība. Bet tādus taču viņus nav iecerējuši autori, kas pieskaitāmi lielākajiem humānistiem pasaules literatūrā! Otello un Arbeņina ciešanas izriet no vilšanās cilvēkā, no ticības zaudēšanas ideālam — tur viņu traģikas pamatu pamats...»[27] Tas bija Eduarda Smiļģa nopelns, ka uz latviešu skatuves nostiprinājās šis progresīvais, padziļinātais lomas uztvērums.

Līdzīgi notika arī ar Petručo lomu V. Šekspīra komēdijā «Spītnieces precības». «Smiļģis, šo lomu tēlojot, ir atmetis katru brutalitāti, kas Petručo lomā sastopama ik uz soļa. Vietas, kas pasvītro viņa mantkārību, tēlotājs izrunā bez sevišķa uzsvara, tā ka tās paiet skatītājam garām gandrīz nemanot. Skatā pēc sievas (Katarina — A. Ābele) pārvešanas mājā Smiļģis, Petručo tēlojot, pavada savas nežēlības (Katarinai neredzot) ar tādu mīmiku un mēmo spēli, it kā viņš Katarinu sirsnīgi mīlētu un ka, pārmācību izdarot, viņš pats justos ne mazāk sāpināts par pārmācāmo.»[28] No šīs recenzijas varam gūt arī priekš-

V. Sekspīra «Spītnieces precības» 1939. g.
Centrā E. Smiļģis — Petručo, A. Abele — Katarina

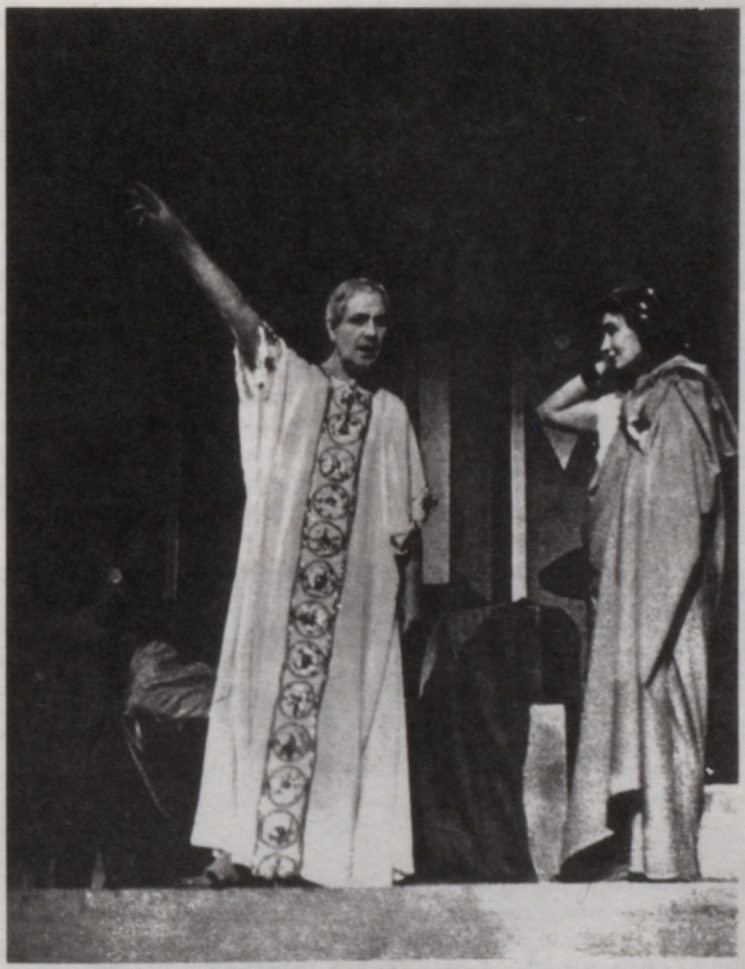
statu par to, kā šī luga saprasta pirms Eduarda Smiļģa tēlojuma. Brutālais, mantkārīgais Petručo ar spēku piespiež pakļauties nešpetno Katarinu, un, ja tādēļ viņu dzīve pārvēršas par elli, tad tā viņiem arī vajag . . . Sodien par tradīciju kļuvis Eduarda Smiļģa traktējums: tā ir divu mīlošu, spēcīgu personību spēle, kas viņu jūtas palīdz attīrīt no sārņiem.

Vēl kāds interesants teātra vēstures fakts, kas gan tieši nav saistīts ar Eduarda Smiļģa aktiera darbu. 1931. gadā Dailes teātris iestudēja Šekspīra komēdiju «Sapnis vasaras naktī» pavisam «ačgārnā veidā». Darbība risinājās sporta stadionā, galvenie varoņi ģērbušies sporta tērpos, pārvērsti par čempioniem. Kritika aprobežojās ar aizrādījumu, ka tas bijis ne-

veiksmīgs meklējums. Var jau būt. Taču, kad Dailes teātra Sestā studija savā diplomdarbā 1977. gada 21. jūnijā parādīja šīs pašas lugas iestudējumu, kurā jaunie aktieri bija tērpti triko un skatuve klāta ar sporta matračiem, bet no šņorbēniņiem nokarājās virves un trapeces un jauno aktieru ķermeņi it kā dziedāja himnu cilvēka neierobežotajām fiziskajām spējām, tad šis pasvītrotais sportiskums vairs nevienu nešokēja. Aktieru plastika radīja ilūziju, ka mēs tiešām atrodamies «apburtā mežā Atēnu tuvumā», — tik patiesi uz virves kā šūpuļtīklā aizmiga Titānija, tik viegli kā spārnos trapecēs virpuļoja elfi. Te pilnībā tika radīta līksmā un vieglā Šekspīra komēdijas atmosfēra, ko H. Heine salīdzinājis ar «sauju skanošu dzirksteļu».

Līdzīgi meklējumi klasikas iestudēšanā Eiropas teātros bija sastopami arī Smiļģa laikā. Un šādi eksperimenti, kā zinām, turpinās arī šodien. 1970. gadā ievērojamais angļu režisors Pīters Bruks arī iestudēja «Sapni vasaras naktī» kā darbību sporta laukumā. Iestudējums kļuva par vienu no slavenākajiem uzvedumiem pasaulē. Tam veltīta pārsimt lappušu bieza grāmata ar ļoti daudzām ilustrācijām, un diezin vai kādam nāks prātā saskatīt šajā darbā neauglīgu, formālistisku eksperimentu. Vai vienmēr cilvēku uztverei vajadzīgi gadu desmiti, lai izprastu jaunu domu? Vai varbūt Eduards Smiļģis latviešu teātrī prata aizsteigties priekšā laikam, paskatīties aiz horizonta līnijas?

Neveiksmīgs bija eksperiments ar Šekspīra darbu 1928. gadā, kad Dailes teātris uz «Henrija IV» hroniku pamata veidoja iestudējumu «Falstafs un princis Inga». Vairums skatītāju neprotestēja pret patvaļīgo rīcību ar Šekspīra tekstu (visa darbība vijās tikai ap seru Džonu Falstafu), bet iebildes izsauca Eduarda Smiļģa tēlojums. «Izdomāts Smiļģa Falstafs nevainojami, tas pats sakāms arī par ārējo veidojumu. Smiļģa intuīcija, ar kultūru savienota, fantāzijas aplidota, ir radījusi lielisku šekspīrisku tēlu. Pussļūcošā gaita, maska, jautrais, labsirdīgi blēdīgais smaids, grandiozā resnvēderība — viss ir saskaņots. Tikai iekšējās dzīvības, valodas komikas, falstafiska gara nejūtam. Tas ieplaiksnās tikai mirkļiem. Plāna gurduma plēve ir aizvilkusies priekšā visai izrādei. Ne pret stilu, ne pret uz-



V. Sekspīra «Jūlijs Cēzars» 1934. g.
E. Smiļģis — Jūlijs Cēzars,
O. Starka-Stendere — Kalpurnija

tveri nav jāstrīdas — Šekspīru DT saprot. Trūkst īsta dzīvības nerva.»[29]

Kritika pārmeta, ka izrāde nav uzplaukusi šekspīriskā komismā. Taču Šekspīra hroniku tekstā komiskais stingri atvirzīts otrā plānā. Tas nenozīmē, ka hronikās no smieklīgā nebūtu ne miņas: Falstafs un ap viņu grupētie maznozīmīgākie tēli veido raibu, vitāli karnevālisku slāni, kas šekspiroloģijā tā arī tiek saukts — falstafiskais fons. Tajā netrūkst ne humora, ne dzīvotprieka, autors nevairās paskatīties uz dzīves ēnas pusēm, tomēr nekad nezaudē dzīvi apliecinošo pamattoni. Ja teātris atmestu visu pārējo un runātu tikai par šo fonu, literārā materiāla žanrs mainītos no vēsturiskas hronikas uz komēdiju. Taču tekstu teātris nemainīja, tas bija tikai attiecīgi īsināts un montēts. Tātad komiku, kā to vēlējās recenzents, izrādē varēja ienest tikai tēlotāji un pirmām kārtām Falstafa izpildītājs Eduards Smiļģis. Tomēr liekas, ka humors mākslinieka nav bijis īpaši izteikts (uz pirkstiem var saskaitīt tos fotoattēlus, kuros viņš redzams smaidošs vai smejošs) un viņš drīzāk radījis raksturlomu, nevis smieklus izvilinošu tēlu.

Līdzīgs liktenis piemeklēja arī Figaro P. Bomaršē komēdijā «Figaro kāzas», kuru Eduards Smiļģis uzveda un kurā titullomu tēloja divas reizes. Pirmajā inscenējumā 1922. gadā režisors centās sniegt izrādi «spāniešu tempā un dzīvespriecīgā kolorītā», tajā bija daudz mūzikas un kustības. Tomēr dienvidniecisku vieglumu tā nesasniedza. Par Eduarda Smiļģa tēlojumu Andrejs Upīts izteicās: «. . viņš būtu nepārspējams reālistiskāki veidojamā neizsīkstošas asprātības un zobgalības bārstoša sava laika kritiķa un jaunu atziņu sludinātāja lomā.»[30] Figaro aktieris veidoja ne komiskās, bet drīzāk satīriskās krāsās, tā padziļinādams tēla uztveri. 1935. gadā no jauna iestudējot šo darbu, viņš nevairījās piešķirt tam lielāku smagnējību un nopietnāku saturīgumu un nebūt necentās tēlot zibenīgu, visuresošu brašuli. «Droši vien tas ir visnesteidzīgākais Figaro pasaulē, smagnējs, nemuzikāls,»[31] rakstīja Jānis Sudrabkalns. Šķiet, ka aktieris vairījies no dzirkstoša komisma, kas viņa dabai pasvešs, un tā lugu tikai bagātinājis. Vispār Eduarda Smiļģa lomu sarakstā

P. Bomaršē «Figaro kāzas» 1922. g.
E. Smiļģis — Figaro

P. Bomaršē «Figaro kāzas» 1935. g.
E. Smiļģis — Figaro,
K. Veics — Almaviva

tikpat kā nav tīri komisku tēlu, un tos pašus nedaudzos viņš centies padarīt drīzāk satīriskus, reizēm pat piešķīris tiem dramatiskus vaibstus.

Komēdijās Eduards Smiļģis kā aktieris īpaši spožas virsotnes nav sasniedzis, toties neaizmirstami un jau par leģendu kļuvuši viņa romantiskie varoņi — Gesta Berlings, ubags Māris, Pērs Gints.

1933. gada pavasarī, izpildīdams autores vēlēšanos (kā atcerējās Benita Ozoliņa), Eduards Smiļģis tēloja Māri — karali Brusubārdu A. Brigaderes lugā «Princese Gundega un karalis Brusubārda». Šīs pasakas uzvedums it kā sagatavoja augsni vienam no nozīmīgākajiem Dailes teātra iestudējumiem — Selmas Lāgerlēvas romāna «Gesta Berlings» inscenējumam. Tajā darbojās Dailes teātra labākie spēki: kavalierus tēloja tādi aktieri kā Artūrs Filipsons, Rūdolfs Kreicums, Augusts Mitrevics, Ekebijas majorieni — Alma Mača, Mariannu un grāfieni Donu — Emīlija Viesture un Lilita Bērziņa. Burharda Sosāra komponētā «Kavalieru dziesma» (Valda Grēviņa vārdi) no šīs izrādes tagad kļuvusi par savdabīgu Dailes teātra himnu. Pats Smiļģis to uzskatīja par īpatnēju pieminekli šai izrādei — tās esot īstās atmiņas, kādas jāatstāj režisoram.[32]

Eduardu Smiļģi interesēja S. Lāgerlēvas romāns, kurā stāstīts par laikiem, kad ļaudis esot bijuši pavisam citādi — «tos dēvēja par dieviem un bruņiniekiem, kas piecēlušies, lai šajā dzelzs zemē un dzelzs laikmetā ieviestu līksmi»,[33] — kad cilvēku rīcība, domas un jūtas bijušas daudz spilgtākas un vērienīgākas. Romānā stāstīts par divpadsmit kavalieriem, divpadsmit neparastiem, ar īpašiem talantiem apveltītiem cilvēkiem. Un kavalieru kavalieris ir Gesta, kuru atveidoja pats Eduards Smiļģis. Dziesmā tā arī teikts: «Gesta Berlings — tas tu pats.» Smiļģis šim tēlam 1933. gadā piešķīra īpašu oreolu, skatītāji juta, ka Gestas loma ir viņa sirdslieta. Izrādei bija arī izmeklēta forma, un dažam vērtētājam likās, ka tā aizsedz saturu. «..visa līdzšinējā Dailes teātra skola vairāk iziet uz skaistu, iespaidīgu pozu un tādu pašu skatuves momentu radīšanu nekā uz tīri dramatiskās darbības izveidošanu un izcelšanu.»[34] Te gribas

oponēt ar paša Eduarda Smiļģa vārdiem, kas, tiesa, sacīti daudzus gadus vēlāk: «Cilvēki, kam sveša formas izjūta, sevišķi cenšas izlikties par nesamierināmiem satura aizstāvjiem un formas meklējumu ienaidniekiem. [..] Šie sargi, vai mēs to gribam vai ne, palīdz eksistēt pelēcīgām, nožēlojami garlaicīgām lugām un aktieru tēlojumam. Daudz vairāk kā formālisms (kuru gan pārmet) mums šodien teātrī izplatīts seklais, triviālais reālisms. Taisnību aizstāj ar taisnībiņu. Un plus tam kā rudens lietutiņš pelēka forma.»[35] Nekādu pelēcību uz skatuves Eduards Smiļģis nekad nav pieļāvis. Un par sev tuvu tēmu viņš allaž vēlējies runāt izmeklētā, skaistā valodā. Gesta Berlings bija skaists, bet tas nebija tikai ārējs, tukšs skaistums. «..imponē ne tikai tēlotāja ārējais slaidais stāvs, bet arī emocija un izteiksmes līdzekļu krāsainība.»[36]

Sākās izrāde. Kā Dailes teātrī bija parasts, noskanēja gongs, satumsa zāle, ieskanējās mūzika — un gaismas starā uz skatuves parādījās Gestas Berlinga seja. Augstu paceltajā rokā viņš turēja vīna kausu un sacīja, ka no šā kausa viņš dzerot prieku un laimi. Palēnām iegaismojās visa skatuve, un kļuva redzams, ka šis skaistais cilvēks tērpts ubaga skrandās un sēž noplukušā krogā.[37] Atšķirība starp iedomāto un reālo bija milzīga, un tiešām bija vajadzīgs spēcīgs aktieris, lai liktu noticēt šīm straujajām pārmaiņām. Eduards Smiļģis tam bija kā radīts: «Viņa tēloto varoņu spēcīgo jūtu izvirdums ir skaļāks, maigo — klusāks nekā parasti citiem. Viņa žests ir plašāks un solis lielāks.»[38]

Teātra muzeja ekspozīcijā šodien glabājas Gestas Berlinga vīna rags — milzīgs, kalumiem rotāts, vienā rokā grūti paceļams. Šis rekvizīts liek apjaust, kāds vērienīgums piemita tēlam; tam nebija nekā kopīga ar sīku, pelēcīgu patiesībiņu. Tā bija visīstākā «patētiska tēla radīšana, tāda cilvēka radīšana, kādam cilvēkam būtu jābūt un kādi var būt blakus tiem, kādi ir. Par tādiem cilvēkiem gan grūti teikt, ka tie ņemti no dzīves, jo viņi stāv pāri parastai dzīvei — viņi ir lieli un dzīve līdz ar to neparasta.»[39]

Uz reālā un fantastiskā robežas dzīvoja vēl viens romantiskais ziemeļnieks — Pērs Gints. Ar H. Ibsena daiļradi latviešu

V. Igo «Kastīliešu gods» 1937. g. E. Smiļģis — Ernāni, L. Bērziņa — Dona Sola, A. Filipsons — Silva

skatītājs iepazinās jau gadsimta sākumā — lielākā daļa viņa lugu bija pārtulkotas un izrādītas uz dažādām skatuvēm. Pastāvīga interese par Ibsena lugām bijusi Jaunajam Rīgas teātrim, kas 1914./15. gada sezonā parādīja pat Ibsena lugu ciklu — «Brandu», «Svētkus Solhaugā», «Jaunatnes savienību» un «Kad mēs, mirušie, mostamies». Trijos no šiem iestudējumiem Eduards Smiļģis piedalījies, pārņēmis arī Ornulfa lomu jau agrāk iestudētajos «Ziemeļu varoņos». Diemžēl arī par šīm Eduarda Smiļģa lomām nav plašāku ziņu. Eduards Smiļģis bija pirmais latviešu Brands un arī pirmais tā antipods — Pērs Gints. 1921. gada septembrī Dailes teātris «Pēru Gintu» iestudēja tikpat kā nesaīsinātu, izrāde bija gara un prasīja no tēlotājiem daudz fiziska spēka un mākas to samērīgi lietot. Kritika vien-

V. Igo «Kastīliešu gods» 1937. g. E. Smiļģis — Ernāni, L. Bērziņa — Dona Sola, K. Veics — Dons Karloss

prātīgi atzina, ka izrādes pirmā daļa — Pērs jaunībā — Smiļģim izdevusies vislabāk, lielisks bijis Ozes nāves skats, arī trešā daļa — Pērs vecumā — īpašus iebildumus neizsauca. Toties otrajā daļā tēlotājs esot bieži izkritis no lomas un spēlējis pats sevi. Kopumā tomēr kritiķi vienojās: «Par centrālo Pēra Ginta tēlojumu jāsaka, ka Eduarda Smiļģa īpatnībā tas ir oriģināls, kuram laikam pie mums nebūs kopijas.»[40]

Pēc astoņpadsmit gadiem Eduards Smiļģis vēlreiz tēloja Pēru Gintu. Protams, vairāk nekā piecdesmit gadu vecajam aktierim bija grūtāk pārliecināt skatītājus par jaunā Pēra palaidnībām, ar grūtībām tapa arī Ozes nāves skats, jo Pēra māti tēloja jauna aktrise Alma Ābele. Un tomēr Smiļģa Pērs bija valdzinošs: «..sevišķi padevušās tās vietas, kur Pērs, pamazām

H. Ibsena «Pērs Gints» 1939. g.
E. Smiļģis — Pērs Gints, L. Amerika — Anitra

aizraujoties, ļaujas savam fantāzijas plūdumam. No viņa mēmās spēles var skaidri redzēt, ka Pērs no sākuma melo, bet pamazām sāk iedzīvoties savos iedomu tēlos, lai pēc tam sāktu galīgi pats tiem ticēt un tos pārdzīvot kā īstenību.»[41] Par to nav ko brīnīties — mēs zinām daudz leģendu par Eduarda Smiļģa stāstītāja dāvanām: viņa kolēģiem nereti aizmirsies gan laiks, gan telpa, kad viņš sācis savas fantastiskās runas. Vislabāk Smiļģim izdevusies izrādes trešā daļa. Pat recenzente P. Jēgere-Freimane, kas gandrīz katrā recenzijā pārmeta māksliniekam dikcijas nepilnības un atkārtoja ieteikumu pašam nespēlēt, jo neviens nevarot būt reizē aktieris un režisors, — pat viņa šoreiz bija sajūsmināta: «Smiļģa veidotais Pērs Gints pats šai sirmgalvīgajā dzīves posmā iegūst pašu augstāko pilnību. Te ir raksturojums,

H. Ibsena «Pērs Gints» 1939. g.
Centrā E. Smiļģis — Pērs Gints

kādu reti atradīsim Smiļģa līdzšinējā repertuārā. Ārējais tēls ieguvis citu veidu, runa brīva, atraisīta.»[42]

Raiņa lugas «Jāzeps un viņa brāļi» iestudējums 1933. gadā, kad Eduards Smiļģis tēloja titullomu, bija ne tikai romantisks, bet arī filozofisks darbs. Jāzeps meklē garīgo harmoniju sevī pašā un pasaulē ap sevi. Šādi meklējumi bija tuvi arī lomas atveidotājam: «Smiļģa Jāzeps Hebronā ir brīnišķs sapņotājs, dzejnieks, kura klusinātais maigums pārspēj tēla ārējās kontūras un tikai daži vara toņi balsī atgādina spēcīgo pilnbriedumu; tas Ēģiptē mums parādās dziļā iekšējā cīņā, kas, ārēji klusināta, beigās pārvēršas simboliskā veidolā. Tēlojums bagāts un dziļi iespaidīgs.»[43]

Interesanti salīdzināt šādu sajūsminātu atsauksmi ar Jā-

zepa partneres Dinas tēlotājas Benitas Ozoliņas atmiņām, kas ierakstītas magnetofona lentē. Viņa atcerējās sufliera lielo nozīmi teātra darbā. (To atmiņās uzsver arī Edgars Zīle.) Eduards Smiļģis vienmēr lūdzis suflēt M. Feldmani, kā teātrī viņu sauca — Marci. «Viņa rādīja ar pirkstiem, kur viņam jāiet un kur viņam nav jāiet, un kur viņam jārunā.» Reizēm tas novedis pie visai kurioziem gadījumiem, kā tas bijis arī Dinas skatā: «Man bija jānoskūpsta. Un Marcis uzreiz saka: «Skūpsts. Dod skūpstu!» Un Smiļģis saka paka| visu, ko tas Marcis saka. Ēģiptē viņš bija otrai daļai ļoti labs. Un Lilita [Bērziņa] spēlēja Asnati — brīnišķīgi spēlēja.»[44]

Kā Eduards Smiļģis strādājis pie lomas? Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzeja fondos glabājas diezgan daudz viņa lomu eksemplāru. Plašākas piezīmes tajos var atrast reti, galvenokārt dominē mizanscēnu shematiski zīmējumi. Dažos var redzēt Smiļģa zīmuļa pēdas, kas liecina, ka aktieris rūpīgi strādājis pie frāzes melodiskā atveida. Šajos eksemplāros nav pierakstītas tēla darbības ķēdes, te nav nedz «pierādīt», nedz «atmaskot», nedz «panākt, lai . . .». Ir gan «sāpīgi», «dusmās» utt. — tātad reizēm, tiesa, ļoti reti, Smiļģis atzīmējis atveidojamā varoņa emocionālo stāvokli. Tālākos secinājumus jau izdarījis Eduarda Smiļģa daiļrades pētnieks Valts Grēviņš: «Ja jau tāsim, kādā aktieru tipā Smiļģis ierindojams, gribētos apgalvot, ka intuitīvā. Viņš ir ļoti spilgts pārdzīvojuma mākslinieks, kas nerada ar prātu, bet ar jūtām. Intelekts spēj nonākt pie daudziem un dažādiem secinājumiem, taču radīšanas momentā allaž dominē emocijas.»[45]

Tas nenozīmē, ka praktiskajā darbā aktieris būtu apmierinājies tikai ar monumentālām, pārdzīvojuma diktētām emociju gradācijām. Eduarda Smiļģa darbabiedri — Edgars Zīle, Alma Ābele un citi — stāsta, ka viņš tā īsti mēģinājis lomu tikai saskarē ar tuvākajiem partneriem. Tieši dzīvā saskarsmē, nevis ar zīmuli pie rakstāmgalda izstrādāts tēls. Šāds darba stils liecina, ka Smiļģa darbošanās uz skatuves nav bijusi iepriekš sīki ar prātu aprēķināta, tā dzimusi tiešā emocionālā kontaktā ar partneri. Mēģinājumos ar visu ansambli Smiļģī vienmēr bijis mod-

rāks inscenētāja gars, tāpēc aktierim viņā tas daudzkārt nodarījis pāri. Tad vairs nevarēja ļauties iedvesmai, intuitīvai radīšanai, ar nesaudzīgu praktiķa aci Smiļģis sekoja inscenējumam.

Eduarda Smiļģa aktiera biogrāfijas cienīgs noslēgums bija Fausta loma J. V. Gētes traģēdijas iestudējumā 1940. gada pavasarī. Teātra zinātnieks Kārlis Kundziņš, atzīmēdams šo lomu, piebildis, ka «faustiskās izziņas un radīšanas griba, pilnskanīgas dzīves alkas ir būtiskas Eduarda Smiļģa personības iezīmes»[46].

Fausts bija viņa pēdējā loma. Un — izrādās — arī viena no pirmajām. Muzeja fondos glabājas Teodora Podnieka 1912. gada februāra vēstule,[47] kurā viņš uzaicina Eduardu Smiļģi viesoties Liepājā ar Fausta lomu. Ir arī Smiļģa atbildes vēstule[48] — pateicība par uzaicinājumu. Šis pasākums varētu likties visai apšaubāms, ja atcerēsimies, kas tajā laikā bija Eduards Smiļģis. Amatieris, kas piedalījās izrādēs «Apollo» teātrī un bez panākumiem debitēja Rīgas Latviešu teātrī. Vienīgā veiksme — Holoferna tēlojums Liepājas teātrī. Viņš tikko bija saistījies pie Jaunā Rīgas teātra, bet minētās sarakstes laikā šai trupā vēl nebija nospēlējis nevienu lomu. No T. Podnieka vēstules nav arī īsti izprotams, vai šis aicinājums bijis viņa paša ideja vai tā pamatā bijuši kādi reālāki apsvērumi.

Liepājas novadpētniecības muzejā glabājas Liepājas Latviešu teātra biedrības protokoli no 1911. gada līdz 1914. gadam.[49] Tajos atrodama ziņa, ka lēmums uzaicināt Eduardu Smiļģi bijis pavisam oficiāls, protokolā norādīts arī konkrēts viesizrādes laiks — 1912. gada 27. marts. Vai Liepājas avīzēs ir kaut kas teikts par šo izrādi? Jā, «prologs» bijis varen skaļš — vietējās avīzes «Dzīve» un «Liepājas Atbalss» saķērušās niknā ķīviņā. Viens no strīda iemesliem — iespējamā Eduarda Smiļģa viesošanās Fausta lomā. Vai tā tiešām notiks vai arī ir tikai «preses pīle»? Un visbeidzot — sludinājums, ka «Trešā Lieldienas dienā, 27. martā, Eduarda Smiļģa (iz Rīgas) viesošanās»[50]. «Dzīve» klusēja, bet «Liepājas Atbalss» publicēja slavinošu recenziju: «Trešos svētkos vakarā izrādīja «Faustu» trešā

Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» 1933. g.
E. Smiļģis — Jāzeps

Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» 1933. g.
E. Smiļģis — Jāzeps

Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» 1933. g.
E. Smiļģis — Jāzeps

atkārtojumā. Viesis Eduards Smiļģis titula lomā manāmi atšķirās no Podnieka tēlotā Fausta un sevišķi atjaunotā Faustā kā mīlētājs pārspēja pēdējo. Smiļģa balsij tā labā īpašība, ka pat viņas klusākās nianses ar maz izņēmumiem dzirdamas visā zālē. Tā ir īpašība, par kuru sevišķi mīlas skatos jāpateicas.»[51] Mefistofeli spēlēja T. Podnieks. Iespējams, ka Eduards Smiļģis izmantoja gatavu paraugu — Interimteātrī Faustu tēloja Reinholds Veics un Mefistofeli — Vilis Segliņš, kurus topošais aktieris droši vien bija skatījies.

Varam piebilst, ka Liepājā toreiz izrādīja stipri saīsinātu «Fausta» variantu, tikai pirmo daļu, un jaunais aktieris acīmredzot vairāk uzmanības pievērsis mīlestības atklāsmei nekā Fausta dvēseles nemirstībai. Šī izrāde, tāpat kā daudzas citas izrādes Eduarda Smiļģa mūžā, bija tikai ieraugs viņa radošās personības tapšanai, tikai pirmais impulss. Vēlāk, gadiem un gadu desmitiem ritot, nobrieda un izkristalizējās faustiskās izziņas alkas, ko Smiļģis kā mākslinieks pauda saviem skatītājiem.

1940. gadā kritika atzīmēja, ka Fausta loma bijusi sens Eduarda Smiļģa sapnis. Ta tas tiešām bija. Jau 1924. gadā Gētes traģēdija bijusi iekļauta Dailes teātra iestudējumu plānā, taču realizēt to izdevās daudzus gadus vēlāk. Eduards Smiļģis spēlēja Faustu laikmetu griežos, kad faustiskās pārdomas par cilvēka vietu un uzdevumu dzīvē, par tās jēgu bija īpaši aktuālas.

Daļēju izpratni par to, kā pirms četrdesmit pieciem gadiem Eduards Smiļģis šo lomu izjutis, varam gūt, rūpīgi izpētot «Fausta» režijas eksemplāru[52]. Smiļģis neapmierinājās ar līdzšinējo teātru pieredzi iestudēt tikai «Fausta» pirmo daļu, viņam tas bija vajadzīgs viss. Ar šādu nolūku viņš pats veidoja jaunu skatuves variantu, atskaldīdams nost nevajadzīgo. Arī šajā eksemplārā tikpat kā nav sīku piezīmju, atšķirībā no pārējiem lomu un režijas eksemplāriem nav arī īso atzīmju par emocionālo noskaņu, par intonāciju. Ir vienīgi Gētes teksts, ko Smiļģis sasvītrojis, t. i., atteicies no tā, kas šajā uzvedumā viņam kā aktierim un režisoram nav šķitis būtisks.

R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» 1936. g.
E. Smiļģis — Krustiņš, A. Filipsons — Roplainis,
E. Bramberga — Ilze

Lai saprastu Smiļģa izdarītos svītrojumus «Fausta» tekstā, jāsaka daži vārdi par J. V. Gētes «Faustu» kā literāru darbu. Autors pie tā strādājis apmēram sešdesmit gadu, un to varam uztvert kā viņa dzejisko dienasgrāmatu. Pamatā dzejnieks izmantojis teiku par doktoru Faustu, kas jau 16. gadsimta Vācijā bija labi pazīstama. Tajā ietilpa gan nostāsti par viduslaiku zinātniekiem, studentu dzīvi un, protams, kā viens no viduslaiku populārākajiem mākslas tēliem aprakstīts arī pats Nelabais. Raibiem notikumiem pārbagātais sižets bieži spēlēts uz gadatirgu skatuvēm. Gēte gan teiku izmantojis, taču viņa darbā viss ieguvis dziļu filozofisku jēgu. Tomēr viduslaiku pasaules uztvere, domāšanas veids te saglabājis savas atskaņas. Kā viena no šādām atskaņām uztverama sižeta sadrumstalotība, garas karnevāla ainas — iezīme, kas raksturīga viduslaiku mistērijām.

Gēte daudz uzmanības veltījis Mefistofeļa tēlam, plaši aprakstījis viņa pārvērtības, buršanas. Arī šāds motīvs raksturīgs viduslaikiem.

Otrs slānis, kas jāaptver, lai salīdzinātu Gētes darbu ar Eduarda Smiļģa iestudējumu, saistīts ar 18. un 19. gadsimta mijas teatrālo kultūru. Traģēdijai ir gan vairāki prologi, gan intermedijas, ko Gēte pakāpeniski iekļāvis pamattekstā.

Eduarda Smiļģa svītrojumi interesanti tajā ziņā, ka gan viduslaiku pasaules izpratnes, gan senās teātra kultūras radītos uzslāņojumus viņš konsekventi izslēdzis. Viņš svītrojis prologu teātrī, arī intermeco «Oberona un Titānijas zelta kāzas». Uzvedumā nekur netika apspēlēts teātris kā institūts, kaut Gētes darbā tam pievērsta liela uzmanība.

Lai pārvarētu sižeta sadrumstalotību, inscenētājs svītrojis daudzas ainas. Uzvedumā nebija epizodes ar Vāgneru — tātad nebija jau sākumā iezīmētā birģeriskās pasaules un Fausta pretnostatījuma. Tā rezultātā Fausta savdabība netika uzsvērta izrādes sākumā, tā atklājās pakāpeniski. Sākotnēji Eduards Smiļģis pievērsies Gētes «Pirmfausta» tekstam; arī uzvedumā nebija veltījuma, prologa teātrī, Mefistofeļa pārvēršanās, tāpat Lieldienu rīta ainas. Bet Smiļģis gāja vēl tālāk — inscenējuma tekstā nebija arī ainas Auerbaha pagrabā, nebija Mefistofeļa mācību stundas (kaut gan tieši šajā ainā ir vārdi, kurus Smiļģim esot paticis citēt: «Draugs, visa teorija pelēka, Un dzīves koks tik zaļš ir visu mūžu!»), nebija Valentīna nāves skata. Bez žēlastības inscenētājs svītrojis garos filozofiskos monologus, kas liekas saistoši lasot, bet uz skatuves ir grūti piesātināmi ar faustisko kaismi.

Pirmais monologs, ko Eduards Smiļģis atstāja gandrīz nesasvītrotu, ir:

«Par vecu esmu, lai tik līksmotos,
Par jaunu, lai bez vēlēšanās būtu,» —

bet arī šī doma nav aizvadīta līdz traģiskajai atziņai — «es bezgalību aizsniegt nespēju». Vai tā Smiļģim nav bijusi svariga? Bet varbūt svītrojumam ir cits pamats: Fausta traģēdijai jānobriest izrādes gaitā, nevis jāizskan jau pirmajās minūtēs?

Dramaturģijas likumību pārzināšana, prasme veidot kompaktu darbības līniju izpaudusies arī tajā veidā, kā inscenējumā grupēti skati ar Grietiņu. Eduards Smiļģis meistariski sakausēja vienā plūdumā traģēdijā izkaisītās Fausta un Grietiņas ainas un veidoja vienu darbības līniju — no Fausta atvainošanās par pārdrošību iepazīties līdz skūpstam. Tālākās ainas Gētes darbā risinās it kā kārtu kārtām — Valentīna nāve un Grietiņas lūgšana, valpurģu nakts un Grietiņa cietumā. Turpretī Smiļģa variantā vispirms noslēdzās tā sižeta līnija, kas saistīta ar Grietiņas tēlu: lūgšana baznīcā, aina cietumā. Tikai pēc tam Fausta neveiksmīgais mēģinājums glābt mīļoto pārvērtās murgainā jājienā uz Blokbergu. Atmiņas par Grietiņu pagaisa valpurģu nakts troksnī. Spriežot pēc aprautā teksta, uz skatuves pirmā daļa beigusies nevis ar vārdu, bet gan ar mūzikas, plastikas, gaismas sintēzi.

Kāda saskaņā ar svītrojumiem varēja būt Fausta tēla interpretācija?

Gētes Fausta dvēsele visu šo notikumu laikā it kā snauž, tajā nemostas nekādas kaislības. Pat aizraušanās ar Grietiņu to nepārveido. Arī Valentīna nāve neiedveš neko citu kā vien virspusēju nožēlu. Pašam Faustam šī vienaldzība ir visbriesmīgākā traģēdija — izkaltusi, mēma un kurla dvēsele pazudina visus, kas nāk ar to saskarē, un nekas nespēj to atdzīvināt.

«Fausta» otrā daļā ņirbēt ņirb sarkanā zīmuļa svītrojumi. Tekstā velti meklēt Mefistofeļa un Bakalaura sarunu, Homunkula radīšanu, visu garo klasisko valpurģu ainu. Sešdesmit deviņas lappuses teksta Eduards Smiļģis svītrojis pavisam. Monologus viņš licis runāt pavisam citiem tēliem, tekstu bieži sadalījis starp vairākām personām. Zīmīgs ir šīs daļas sākums — pēc Gētes ieceres, Fausts nepiedalās ķeizariskajā padomē, bet Smiļģis Faustu bija nostādījis šīs ainas centrā, viņš runāja gan Mefistofeļa, gan Astrologa, gan Pluta tekstu.

Eduards Smiļģis mainīja sižeta līniju, īpašu nozīmi ieguva starpspēle «Helēna, klasiski romantiska garu sapulce». Gēte to sākumā pat nebija ietilpinājis pamattekstā.

Eksemplārā īpaši pasvītrotas šādas rindas:

«Es dzīvi skriešus izskrējis.
Ikkatru gadījumu izlietojis; . .
Es tikai vēlējos un darīju.
Un atkal vēlējos.»

Eduarda Smiļģa Fausts, tāpat kā Eiforions, sadega savās alkās. Uzvedumā šī doma bija izteikta asāk un tēlaināk, gribētos sacīt — vieliskāk nekā Gētes «Faustā», kur dzīves tēlojumu iekļauj filozofisku pārdomu slānis.

Kā šo interpretāciju uzņēma kritika? Rakstītāji atzīmēja, ka no Gētes «Fausta» palicis pāri tikai «idejiskais skelets»[53]. Vai tas aptveris vai neaptveris traģēdijas būtību — par to domas dalījušās. Neizpratni skatītājos un kritikā radīja Eduarda Smiļģa spēles gausais temps un nosvērtība pirmajā daļā, jo Fausta atziņu slāpes aktieris neizteica ar strauju, nervozi saraustītu nemieru, atjaunotais Fausts nebūt nebija jauneklīgs: «Skatītāja iecerētā sprieguma vietā Fausts sevī saglabā tomēr rāmu, pavecīgu domu un darbības risinājumu.»[54] Kāpēc tā? Acīmredzot tāda bijusi Eduarda Smiļģa oriģinālā uztvere. Turklāt «Fausta» abas daļas uz latviešu skatuves parādījās pirmoreiz un lomas uztveres štampu bija iedibinājušas Š. Guno operas izrādes, kuru centrā iezīmējas Fausta un Grietiņas attiecības un kurās Fausts arī vairāk rādīts kā jauneklis mīlētājs, nevis kā nobriedis vīrs. Eduards Smiļģis varbūt vadījies pēc domas, ka Fausta dvēseli Mefistofelis nepārveido, atjaunota tiek tikai miesa. Ja arī Eduards Smiļģis nepietiekami uzsvēra Fausta nemieru, tad šāds tēla tulkojums bija psiholoģiski pareizs. Lielu kaislību cilvēku, kuru vada viena vēlēšanās — atklāt absolūto patiesību —, saraustīta nervozitāte var tikai atmiekšķēt. Un Fausta alkas ir monumentālas, ne sīkas. Tomēr šāda pieeja tēlam tika uztverta kā izrādes trūkums.

Galvenokārt iebildumus radīja Eduarda Smiļģa spēle traģēdijas pirmajā daļā, otro vērtētāji vienbalsīgi atzina par labāko. Īsti himniskā pacēlumā izskanējis uzveduma fināls, kurā «mākslinieks panāca suģestējošu varonības cildenumu»[55].

Eduardam Smiļģim bijusi interesanta doma, kas izrādē arī tika realizēta, — risināt Mefistofeļa tēlu kā Fausta dubultnieku,

kā viņa otro «es», kas atspoguļotu visu tumšo pašā Faustā: «Mefistofelis [K. Veics] pēkšņi iznirst aiz doktora krēsla kā Fausta divatnis, ļoti līdzīgs viņam vieplī, apģērbā, kustībās un nostājā. Inscenētājs, acīm redzot, te gribējis rādīt, ka Mefistofelis ir Fausta dvēseles otrā puse, kas materializējusies atsevišķā tēlā. Arī tālākāš pārvērtībās Mefistofelis tur līdzi Faustam: kad atjaunojas Fausts, tad atjaunojas arī viņš, kad noveco Fausts, tad noveco arī viņa divatnis.»[56] Recenzents uzskatīja, ka tādā veidā tiekot noplicināts Fausta pamatkonflikts, jo abi tēli esot «tikai psiholoģiski dvīņi, vienas personas dažādi viedokļi».[57]

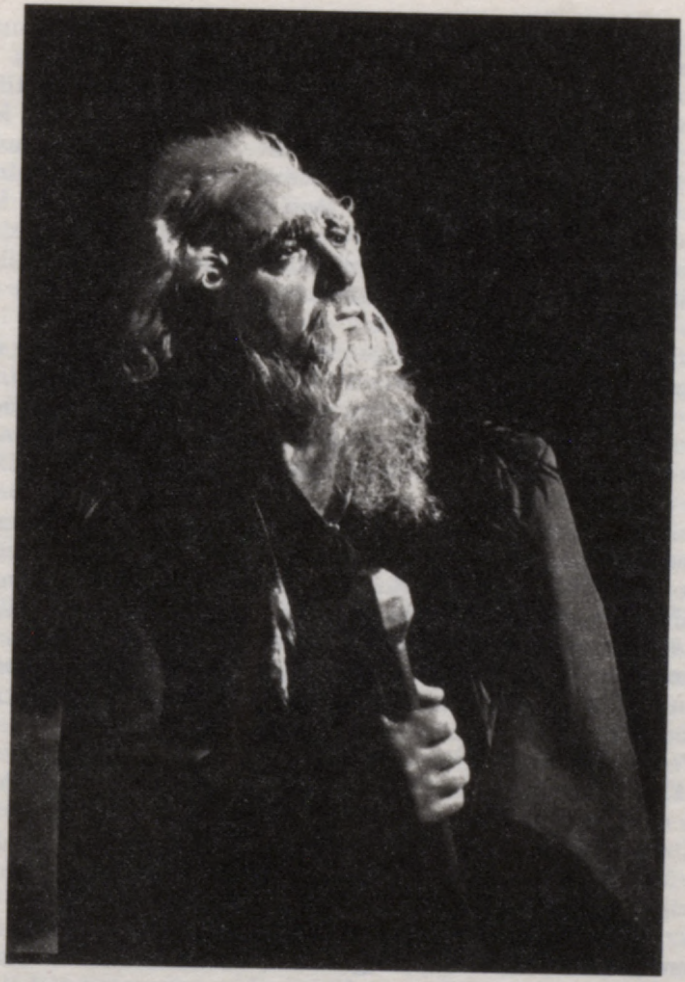
Fausts bija Eduarda Smiļģa pēdējā loma. Jau sen gan kritiķi, gan tālaika teātra dzīves vadītāji aizstāvēja uzskatu, ka viens un tas pats cilvēks nedrīkst būt inscenētājs un aktieris savās izrādēs. Drīz tika panākts oficiāls lēmums, kas šādu amatu apvienošanu Smiļģim aizliedza,[58] un viņš uz skatuves kā aktieris vairs neatgriezās.

Sabiedrības dzīvē notika krasas pārmaiņas: tika atjaunota padomju vara, un teātris veidoja jaunu, idejiski nozīmīgu repertuāru. Šajā laikā Eduards Smiļģis inscenēja I. Slavina «Intervenciju», prasmīgi savienodams Dailes teātra aktieru paspilgtināto spēles veidu ar revolucionārajiem ideāliem.

Smagajos fašistiskās okupācijas gados Eduards Smiļģis kā inscenētājs atkal deva priekšroku klasikai — mūžīgo cilvēcisko vērtību glabātājai.

Pēc Lielā Tēvijas kara latviešu teātri īpaši aktīvi pievērsās K. Staņislavska teorijas studēšanai, tās apguvei praktiskā darbā. Lielā krievu teātra reformatora sistēmu bieži vien izprata dogmatiski, neradoši, un tad tā nonāca pretrunā ar Dailes teātra aktieru spēles līdzšinējo virzību. Dailes teātra radošo principu sakausēšana ar K. Staņislavska metodi no teātra galvenā režisora Eduarda Smiļģa prasīja daudz spēka. Taču jau pēc dažiem gadiem Eduarda Smiļģa aizstāvētais režijas un aktierspēles veids apliecināja savu dzīvotspēju arī sociālistiskā reālisma mākslā un deva lieliskas izrādes.

Un tomēr aktiera gars Eduardā Smiļģī nerima. Vairākus



J. V. Gētes «Fausts» 1940. g.
E. Smiļģis — Fausts

J. V. Gētes «Fausts» 1940. g.
E. Smiļģis — Fausts, K. Veics — Mefistofelis

J. V. Gētes «Fausts» 1940. g.
Centrā E. Smiļģis — Fausts

gadus viņš bija sapņojis par M. Ļermontova «Maskarādes» iestudējumu. Pirmā norāde par to lasāma Dailes teātra mākslinieciskās padomes protokolos 1948. gadā, bet tikai pēc trim gadiem luga uzņemta repertuārā.

Eduards Smiļģis gatavojās ne tikai inscenēt «Maskarādi», bet arī tēlot Arbeņina lomu. Par to liecina režisora eksemplārs, kurā īpaši sastrādāts Arbeņina teksts, pirmā cēliena sākums pat izrakstīts no eksemplāra. Smiļģis lūdza arī suflieri Maiju Speru, lai suflētu tieši viņa, jo viņiem esot līdzīgāki temperamenti.[59]

Teātrī Eduarda Smiļģa lēmums spēlēt Arbeņinu sacēla uztraukumu vētru. Meistaram bija jau sešdesmit pieci gadi — vai tādā vecumā drīkst tēlot šādu lomu? Turklāt vairāk nekā desmit gadu viņš nebija uzstājies kā aktieris, tobrīd vadošais spēles stils viņam bija svešs. Kā arguments tika izmantots arī lēmums, kas Eduardam Smiļģim ļāva darboties tikai kā inscenētājam, jo līdzspēlēšana nākot par ļaunu iestudējuma kvalitātei. Smiļģis tomēr negribēja atteikties no lomas, tad jau drīzāk no režijas. Režiju teātra vadība paredzēja uzticēt Felicitai Ertnerei, kā arī pieaicināt par konsultantu Maskavas režisoru Vasiliju Toporkovu. Par dekorācijām bija jārūpējas Ērikam Riņķim, kuru komandēja uz Ļeņingradu gūt nepieciešamos iespaidus.

Tomēr teātrī satraukums nerima. 1951. gada decembrī, kad apsprieda lomu sadali N. Gogoļa «Mirušo dvēseļu» inscenējumam, Alma Ābele izteica kolektīva domas — Eduardam Smiļģim vispirms vajadzētu spēlēt kādu lomu «Mirušajās dvēselēs», lai atsvaidzinātu aktiermeistarības iemaņas. Viņam piedāvāja vai nu Nozdreva, vai Sobakeviča lomu. Felicita Ertnere izteicās, ka «caur šo tēlu viņam būtu vieglāk pieiet Arbeņinam»[60]. Eduards Smiļģis sīksti pretojās, apgalvodams, ka piedalīšanās Gogoļa darba inscenējumā piespiedīs viņu atteikties no Arbeņina lomas, un šo priekšlikumu noraidīja.

1952. gada pavasarī, kad sākās darbs pie «Maskarādes», radās jauni sarežģījumi. Eduardam Smiļģim bija jāuzņemas N. Virtas lugas «Pēc trim gadiem» režija, jo aicinātā viesrežisore Vera Baļuna no tās atteicās. Eduards Smiļģis raizējās, ka neatliks laika darbam pie Arbeņina lomas, bet direktors Jānis

Palkavnieks apsolīja, ka visi pēdējie «Maskarādes» mēģinājumi tiks atdoti Smiļģim. Smiļģis protestēja, sacīdams, ka viņam «loma arī jāaudzē. Nevaru nakt ar gatavu darbu.»[61] Smiļģis kā aktieris nebija pieradis strādāt pie rakstāmgalda, viņam darbā bija nepieciešams dzīvs kontakts ar partneri. Ņinas loma bija iedalīta jaunajai aktrisei Vijai Artmanei. Eduards Smiļģis lūdza ziedot viņam laiku, un režisora mājā sākās mēģinājumi Arbeņina un Ņinas skatiem. Smiļģis sāka «audzēt lomu».

Tomēr sapnim nebija lemts piepildīties. Darba gaitā starp «Maskarādes» režisori Felicitu Ertneri un Eduardu Smiļģi, lugas «Pēc trim gadiem» režisoru, radās konflikts dekorāciju dēļ, ko viņi nevarēja izšķirt. Līdz «Maskarādes» pieņemšanai māksliniecīskajā padomē Eduards Smiļģis nebija piedalījies nevienā mēģinājumā ne kā aktieris, ne kā režisors. Arbeņina lomu spēlēja Rūdolfs Kreicums. Iestudējums netika pieņemts. Eduards Smiļģis par to teica: «Šis nav Ļermontovs, bet ir maza sadzīves ludziņa. [..] Izrādē nav kaisles.»[62] Vēlāk gan Emīls Mačs, gan Eduards Smiļģis mēģināja saglābt izrādi, bet tas vairs nebija iespējams. Felicitai Ertnerei tomēr izdevās atrunāt Eduardu Smiļģi no uzstāšanās šajā lomā, un viņš piekrita: «Labāk Arbeņinu nespēlēt, nekā kad ir slikts Arbeņins.»[63] Tiesa, vēlāk režisore ilgi mocījās pašpārmetumos, vai rīkojusies pareizi. Šodien laikam gan nevienam nav tiesību uzstāties par šķīrējtiesnesi šajā tik sarežģītajā un pretrunīgajā jautājumā.

Eduarda Smiļģa piezīmēs ir norāde par «Maskarādes» devīto ainu, kas iestudējumā pavisam ņebija izdevusies. Šī piezīme izsaka arī viņa domas par visu lugu: «Arbeņina meklējums pēc gaiša, liega — traģēdija. Ņina ir Arbeņina gaisma.»[64] Uz tās pašas lapiņas svešā rokrakstā (spriežot pēc paraksta, tas varētu būt Maskavas režisors Nikolajs Gorčakovs) pierakstīts: «Как много ты согрешил, не приняв роль Арбенина! Я 7 лет этого ждал.»

Eduards Smiļģis kā aktieris uz skatuves vairs neatgriezās, un nu jau vairākas teātra skatītāju paaudzes nav redzējušas viņu tēlojam lomu. Varbūt pat paguvušas aizmirst, ka viņš bijis arī viens no sava laika interesantākajiem aktieriem.

EDUARDA SMIĻĢA LOMU SARAKSTS

LOMAS, KO EDUARDS SMIĻĢIS SPĒLĒJIS DAŽĀDOS TEĀTROS SAVAS DARBĪBAS SĀKUMĀ

1907.g. 14. nov. «Apollo» teātrī **Kozinskis** — F. Šillera «Laupītāji»
1910. g. 9. marts Rīgas Latviešu teātrī **Kārlis Mors** — F. Šillera «Laupītāji»
1910. g. 7. apr. Rīgas Latviešu teātrī **Hefelts** — E. Vildenbruha «Smaidule»
1910. g. 13. apr. «Apollo» teātrī **Normunds** — Aspazijas «Guna» («Sidraba šķidrauts»)
1910. g. 13. okt. Rīgas Latviešu teātrī **Kents** — V. Šekspīra «Karalis Līrs»
1911. g. 26. marts Liepājas Latviešu teātrī **Holoferns** — F. Hebela «Judīte»
1912. g. 9. marts Jaunajā Rīgas teātrī **Sergejs** — V. Jevdokimova «Neapraktie»
1912. g. 27. marts Liepājas Latviešu teātrī **Fausts** — J. V. Gētes «Fausts»
1912. g. 15. aug. Jaunajā Rīgas teātrī **Imanta** — Ā. Alunāna «Mūsu senči»

EDUARDA SMIĻĢA LOMAS JAUNAJĀ RĪGAS TEĀTRĪ*

1912./13. g. sezonā

1911. g. 7. dec. (1912. g. sept.) **Ahiors** — F. Hebela «Judīte»
1912. g. 16. sept. **Andrejs** — J. Linduļa «Dižūdru Māle»

* Sarakstā uzrādīts pirmizrādes datums, kas atsevišķos gadījumos var nesaskanēt ar E. Smiļģa uzstāšanos minētajā lomā. Iepriekšējo sezonu iestudējumu pirmizrādes datumam līdzās dots E. Smiļģa uzstāšanās laiks, ja tas ir zināms.

1912. g. 26. sept. **Andēls** — Raiņa «Pusideālists»
1912. g. 21. okt. **Kertings** — E. Rozenova «Ogļraktuvēs» («Pakrēšļa ļaudis»)
Salēniuss — P. Gruznas «Kā mirst»
1912. g. 12. dec. **Santoss** — K. Guckova «Uriels Akosta»
1912. g. 26. dec. — E. Hermaņa, K. Freinberga «Uz burvju valsti»
1909. g. 14. janv. **Mežainis** — G. Hauptmaņa «Nogrimušais zvans»
1909. g. 20. marts **Karalis Oļģerds** — Aspazijas «Vaidelote»
1913. g. 20. janv. **Holms** — P. Codera «Skrandu mācītājs»
1913. g. 6. marts **Ministrs Dubs** — G. Dregeli «Labi pašūta fraka»
1912. g. 3. apr. (1913. g. marts) **Indulis** — Raiņa «Indulis un Ārija»
1911. g. 26. janv. (1913. g. apr.) **Lāčplēsis** — Raiņa «Uguns un nakts»

1913./14. g. sezonā

1913. g. 15. jūl. **Kauris** —J. Sigurjonsona «Kalnu Ejvins un viņa sieva»
1913. g. 8. sept. **Butorovs** — V. Riškova «Šķīdonis»
1909. g. 8. nov. (1913. g. 6. nov.) **Staufahers** — F. Sillera «Vilhelms Tells»
1913. g. 4. dec. **Ģenerālis** — L. Andrejeva «Kaina zīme»
1914. g. 15. janv. **Sergejs Petrovičs** — M. Arcibaševa «Greizsirdība»
1914. g. 31. janv. **Uldis** — Raiņa «Pūt, vējiņi!»
1911. g. 7. dec. (1914. g. febr.) **Holoferns** — F. Hebela «Judīte»
1909. g. 7. okt. (1914. g. 11. apr.) **Vasja Pepels** — M. Gorkija «Dibenā»
1914. g. 7. maijs **Filips II** — E. Verharna «Filips II»

1914./15. g. sezonā

1914. g. 31. jūl. **Fabrikas ārsts** — A. Stoikina «Inteliģenti»
1914. g. 21. sept. **Torņinieks** — R. Valtera «Torni»
1914. g. 5. okt. **Savičs** — L. Andrejeva «Profesors Storicins»
1910. g. 1. sept. (1914. g. 22. okt.) **Ornulfs** — H. Ibsena «Ziemeļu varoņi»
1914. g. 29. okt. **Ūdris** — Visvalda «Bērzgaliešos»
1914. g. 9. nov. **Jāks** — A. Kicberga «Viesuli»
1914. g. 15. nov. **Lagards** — L. Andrejeva «Karalis, likums un brīvība»
1914. g. 12. dec. **Brands** — H. Ibsena «Brands»
1913. g. 20. apr. **Sokrats** — Aspazijas «Sokrats un bakhante»
1910. g. 10. marts (1915. g. 4. janv.) **Karalis** — Aspazijas «Ragana»

1909. g. 15. marts (1915. g. 15. janv.) **Dr. Rankens** — L. Andrejeva «Mūsu mūža dienas»
1915. g. 18. janv. **Margus** — A. Kicberga «Vilkatis»
1915. g. 22. janv. — J. Rozentāla-Krūmiņa «Sarkanais kungs»
1915. g. 29. janv. **Belcebuls** — L. Rižovas «Patiesības avots»
1915. g. 12. marts **Arhitekts Privalovs** — F. Falkovska «Dzīves būvētāji»
1915. g. 26. marts **Tantris** — E. Harta «Nerrs Tantris»
1915. g. 28. marts **Ļaunais gars** — E. Vulfa «Pasaka par Nāvi»
1915. g. 2. apr. **Steinhofs** — H. Ibsena «Jaunatnes savienība»
1915. g. 16. apr. **Seubers** — E. Rozenova «Nelaimīgais runcis»
1915. g. 30. apr. **Rubeks** — H. Ibsena «Kad mēs, mirušie, mostamies»
1915. g. 12. maijs — Ž. Renāra «Sarkangalvīte»
1915. g. 30. maijs **Nerons** — E. Vulfa «Romas degšana»
— — M. Glasa «Potašs un Perlamutrs»

EDUARDA SMIĻĢA LOMAS JAUNAJĀ PĒTERPILS LATVIEŠU TEĀTRĪ*

1915./16. g. sezonā

Svauksts — M. un R. Kaudzīšu «Mērnieku laiki»
Edgars — R. Blaumaņa «Ugunī»
Ringolds — A. Gulbja «Kaspars un Biruta»
Laimons — Aspazijas «Vaidelote»
Vāvere-Sķīdonis — J. Pētersona «Redaktors Podiņš»
Mācītājs Andersons — B. Sova «Sātana apustulis»
Jāzeps — H. Heiermansa «Septītais bauslis»
Simons — H. Heiermansa «Cerība uz svētību»
Zariņš — A. Upīša «Balss un atbalss»
Tiltenbergs — J. Pētersona «Ideāla sabiedrība»
Heinrihs — M. Halbes «Straume»
Henks — H. Heiermansa «Ķēžu locekļi»
Gergensens — G. Vīda «2×2=5»
Veigels — E. Rozenova «Nelaimīgais runcis»
Ejvins — J. Sigurjonsona «Kalnu Ejvins un viņa sieva»

* Pirmizrāžu datumi nezināmi

EDUARDA SMIĻĢA LOMAS DAILES TEĀTRĪ*

1920./21. g. sezonā

1920. g. 19. nov. **Indulis** — Raiņa «Indulis un Ārija», 41
1920. g. 3. dec. **Pedro Krespo** — P. Kalderona «Salameas tiesnesis», 17
1920. g. 27. dec. **Erods** — O. Vailda «Salome», 14
1921. g. 21. janv. **Karalis** — Aspazijas «Atriebēja», 14
1921. g. 4. febr. **Jānis** — P. Gruznas «Sila baloditis» («Kad jūra krāc»), 16
1921. g. 23. febr. **Normunds** — Aspazijas «Sidraba šķidrauts», 22
1921. g. 11. marts **Ārmstrongs** — E. Šeldona «Romāns», 9
1921. g. 23. apr. **Lāčplēsis** — Raiņa «Uguns un nakts», 54

1921./22. g. sezonā

1921. g. 15. sept. **Pērs Gints** — H. Ibsena «Pērs Gints», 21
1921. g. 21. okt. **Tantris** — E. Harta «Nerrs Tantris», 20
1921. g. 4. nov. **Mežonis** — E. Sinklera «Mežonis», 9
1921. g. 26. nov. **Sers Tobijs** — V. Šekspīra «Divpadsmitā nakts», 38
1922. g. 19. janv. **Hamlets** — V. Šekspīra «Hamlets», 26
1922. g. 9. febr. **Figaro** — P. Bomaršē «Figaro kāzas», 30
1922. g. 8. marts **Žoržs Dandēns** — Ž. B. Moljēra «Žoržs Dandēns», 9
1922. g. 30. marts **Zīlnieks, Dr. Fregoli, Šmits, Arlekīns** — N. Jevreinova «Dzīve — arlekināde», 10

1922./23. g. sezonā

1922. g. 21. sept. **Otello** — V. Šekspīra «Otello», 23
1922. g. 2. nov. **Kapelmeistars Kreislers** — E. T. A. Hofmaņa «Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi», 44
1922. g. 7. dec. **Lucifers** — J. Akuratera «Aptumšošanās», 6
1923. g. 1. marts **Burvis** — G. Hazeltona, Benrimo «Dzeltenais ģērbs», 24

* Aiz lugas nosaukuma dots izrāžu skaits pēc ilggadējā Dailes teātra trupas vadītāja Paula Melduča rūpīgi krātajām ziņām.

1923./24. g. sezonā

1923. g. 27. sept. **Fiesko** — F. Šillera «Fiesko sazvērestība Dženovā», 13
1923. g. 6. dec. **Kapelmeistars Kreislers** — E. T. A. Hofmaņa «Kreislera stūra logs», 17
1924. g. 24. janv. **Rustans** — F. Grillparcera «Sapnis — dzīve», 17
1924. g. 14. febr. **Nerrs** — M. Cielēnas «Sarkanais nerrs», 10
1924. g. 28. febr. **Ripafrata** — K. Goldoni «Viesnīcniece», 22
1924. g. 27. marts **Kinezijs** — Aristofana «Līsistrate», 18

1924./25. g. sezonā

1924. g. 3. sept. **Dons Kihots** — M. Servantesa «Dons Kihots», 17
1924. g. 20. nov. **Cēzars** — B. Šova «Cēzars un Kleopatra», 17
1925. g. 19. febr. **Dantons** — G. Bihnera «Dantons» («Dantona nāve»), 14

1925./26. g. sezonā

1925. g. 3. sept. **Kārlis Mors** — F. Šillera «Laupītāji», 20
1925. g. 22. okt. **Kapteinis Perells** — L. Pirandello «Vīrs, zvērs, tikums», 12
1925. g. 20. nov. **Kaspars** — K. Ābeles «Ligatūra», 26
1926. g. 21. janv. **Ernāni** — V. Igo «Ernāni», 15
1926. g. 11. marts **Mirabo** — A. Upīša «Mirabo», 10
1926. g. 21. maijs **Edmunds Dantess** — A. Dimā «Grāfs Monte-Kristo», 31

1926./27. g. sezonā

1926. g. 9. sept. **Tots** — Raiņa «Spēlēju, dancoju», 19
1926. g. 14. okt. **Hasāns** — Dž. E. Flekera «Hasāns», 15
1926. g. 2. dec. **Grāfs Gotfrīds** — K. Ābeles «Stāsts par Gleihenes grāfu», 13
1927. g. 10. febr. **Mr. Preiors** — S. Vēna «Uz nezināmo ostu», 16
1927. g. 12. marts **Iļģis** — Aspazijas «Madlienas baznīcas torņa celājs», 13

1927. g. 30. apr. **Režisors Montegijs, Rakstnieks, Mr. Lensberijs, Klaidonis** — S. Nikolsa (Mišejeva) «Karaliene Kofetua un nabagais», 12

1927./28. g. sezonā

1927. g. 3. sept. **Heils** — Raiņa «Mīla stiprāka par nāvi», 42
1927. g. 8. okt. **Maģistrs** — F. Molnāra «Sarkanās dzirnavas», 45
1928. g. 28. febr. **Sultāns** — K. Jēkabsona «Sultāna harēms», 16
1928. g. 1. apr. **Jānis** — K. Ieviņa «Mežābeles koka kastīte», 20

1928./29. g. sezonā

1928. g. 6. sept. **Dons Karloss** — F. Šillera «Dons Karloss», 13
1928. g. 4. okt. **Falstafs** — V. Šekspīra «Falstafs un princis Inga» («Henrijs IV»), 9
1928. g. 18. okt. **Kārlis Heincs** — V. Meiera-Ferstera «Vecheidelberga», 50

1929./30. g. sezonā

1929. g. 18. okt. **Uldis** — Raiņa «Pūt, vējiņi!», 30
1930. g. 21. marts **Kains** — R. Valtera «Dievs un cilvēki», 13

1930./31. g. sezonā

1930. g. 17. dec. **Indulis** — Raiņa «Indulis un Ārija», 16
1931. g. 12. febr. **Steņka Razins** — J. Grota «Steņka Razins», 27

1932./33. g. sezonā

1933. g. 11. febr. **Māris** — A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda», 43
1933. g. 23. marts **Gesta Berlings** — S. Lāgerlēvas «Gesta Berlings», 64

1933./34. g. sezona

1933. g. 26. okt. **Jāzeps** — Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi», 23

1934./35. g. sezona

1934. g. 18. okt. **Cēzars** — Šekspīra «Jūlijs Cēzars», 15
1935. g. 30. janv. **Figaro** — P. Bomarše «Figaro kāzas», 39

1936./37. g. sezona

1936. g. 9. sept. **Krustiņš** — R. Blaumaņa «Pazudušais dēls», 16
1937. g. 24. apr. **Ernāni** — V. Igo «Kastīliešu gods» («Ernāni»), 16

1937./38. g. sezona

1937. g. 24. sept. **Vents** — Raiņa «Krauklītis», 28
1937. g. 23. nov. **Otello** — V. Šekspīra «Otello», 18

1939./40. g. sezona

1939. g. 20. nov. **Petručo** — V. Šekspīra «Spītnieces precības», 34
1939. g. 4. dec. **Pērs Gints** — H. Ibsena «Pērs Gints», 49
1940. g. 21. marts **Fausts** — J. V. Gētes «Fausts», 25

Teorija un «dzīves koks»

Iepriekšējā nodaļa ļāva mums ielūkoties Eduarda Smiļģa aktiera gaitās, izgaismoja mazāk zināmus skatuves mākslinieka ceļa posmus ar tā līkločiem, kritumiem un kāpumiem. Taču Smiļģis bija aktieris daudz plašākā tvērumā, aktieris vienmēr un visur. Artistiskums bija visā viņa būtībā. To apliecina arī viņa neparastā, spilgti teatrālā māja ar zāli un skatuvi. To rāda lietu pasaule, ko šīs mājas saimnieks radīja ap sevi: teātra darbnīcās tapušie krēsli karaļtroņu veidolā, romantiskie lukturi un svečturi, spogulis venēciešu stilā... Te līdzās unikālam mākslas darbam vietu bija atradis kāds izrādes rekvizīts, uz pakaramā blakus mājas svārkiem redzams Otello apmetnis, te mākslinieka Hermaņa Grīnberga radītajās freskās starp Dantes «Dievišķās komēdijas» un Ibsena «Pēra Ginta» varoņiem bija iespraucies pants:

«Dažs gudrais teic par teātera spēlētājiem,
Ka padomus tie varot dot pat mācītājiem.»

Kad ārpusē sniga un sprēgāja sals, ziemasdārzā uzziedēja romantiskā roze «Maršals Nīls» — Eduarda Smiļģa vismīļākais zieds.

Sajā mājā kārtu kārtām kā savdabīgs kultūras slānis krājies Meistara arhīvs: dokumenti, seni attēli, vēstules, gāru garās slejās salīmētas un «ermoņikās» salocītas skiču virknes, jaunās teātra ēkas projektu ruļļi (starp citu — jau no 1946. gada), daudzi rokraksti. Ir nācies dzirdēt, itin kā Eduards Smiļģis neesot bijis sevišķi kompetents teātra teorijā un terminoloģijā, itin kā viņš maz lasījis. Tiesa, tīra teorija un sausa prātošana nekad nav bijusi mākslinieka stiprākā puse. Tomēr tieši viņa arhīva materiāli nepārprotami liecina par nopietnām dažādu laikmetu studijām, atklāj noturīgu interesi par mākslas un

teātra vēsturi, dažādiem virzieniem un strāvojumiem skatuves mākslā. Bet uzmanības degpunktā allaž bijis un palicis aktieris jeb, kā Smiļģis mīlēja teikt, artists ar savu spēku un vajumu, muļķa āksts un visu varošs brīnumdaris.

Jaušams pat kāds dīvains pretrunīgums — Eduards Smiļģis, kuru dēvēja par režisoru-diktatoru, režisoru-despotu, atzinis, veicinājis un ļoti augstu vērtējis aktieru patstāvību, radošo brīvību. Divdesmito gadu otrajā pusē rakstītajās piezīmēs «Nacionālā teātra māksla» šis viedoklis pausts pilnīgi atklāti: «Nedrīkst pieļaut, ka aktieris kļūst par nožēlojamu manekenu.»[1] Kā himna aktierim skan trīsdesmito gadu beigās tapušās rindas par Dailes teātra uzdevumiem: «D. T. vienmēr cīnās par savu eksistenci, jo patiesi teatrāla dzeja, kas ir vienīgais teātra atdzīvinošais elements, ļoti vāji strauto un mūsu sevišķi dramatiskais laikmets ļoti vāji šai dzejā atspoguļojas. Izeju D. T. atradīs vienīgi pašā aktierī, jo tikai aktierim pieder teātris un nevienam citam. Par aktieri D. T. skaita arī dzejnieku un rakstnieku. Visi lielie dramatiķi bija un būs arī dzimuši aktieri, vienalga, vai viņi kā aktieri ir nodarbojušies vai ne. (Daudzus gadus vēlāk, iestudēdams Šekspīra «Hamletu», Eduards Smiļģis kādā mēģinājumā teiks: «Redziet, jūt, ka tas ir bijis aktieris — šis Viljems no Stretfordas.»[2]) Tāpat aktierim jābūt inscenētājam, viņa palīgiem, māksliniekiem — konsultantiem, tehniskiem palīgiem, skatuves strādniekiem un arī, protams, ne pēdējā vietā — skatītājiem, jo arī skatītāju teatrālās dāvanas ir tikpat svarīgas kā aktieru. Arī skatītājiem jāspēlē līdzi, lai radītu īsto teātri. [..] Dailes teātra skatītājs ir puse no aktiera un dažreiz arī labākā puse. [..] Tā ir pasaka, ka aktierim vispār nav jāievēro skatītāji; apziņa, ka tūkstoši skatītāju ar aizturētu elpu viņiem seko, atver taisni vislielākos aizraušanās brīžos aktiera intīmākās jūtas. [..] Dailes teātris ir stipri pārliecināts, ka teātra pirmais un pēdējais noteikums ir aktiera un skatītāja ciešs sakars, un tāpēc nāks laiks pamatīgai teātra revolūcijai, kura noplēsīs priekškarus, aizklās bezdibeni starp skatuvi un skatītājiem, aktieri paņems no lēti mirdzošās spēļu būdas ārā un nostādīs to skatītāju vidū. [..]

Kad mēs teātri atbrīvosim no šķēršļiem, kas atdala aktieri un skatītāju, un ļausim tiem kā cilvēkiem ar cilvēkiem vienoties kopējā spēlē, tikai tad mēs iegūsim kaut ko nesalīdzināmi augstāku.»[3] Sajā pašā sacerējumā Eduards Smiļģis izteicis pārliecību: «Režisors, kas savu aktieri nemīl, ir notiesāts uz bezauglību.»

Četru lielisku Dailes teātra aktieru «kvartets» — Lilita Bērziņa, Alma Ābele, Vija Artmane un Ēvalds Valters — 1977. gada nogalē Teātra muzejā, atcerēdamies darbu pie Lielā, kā viņi dēvēja Eduardu Smiļģi, īpaši akcentēja šo atziņu. Lūk, šīs sarunas fragments.[4] L. Bērziņa: «Padomāsim — viņš prasīja no aktiera ļoti patstāvīgu darbu. Viņš negribēja traucēt aktiera individuālo skatījumu uz lomu. Viņš gaidīja ... Ja nevarēja sagaidīt, tad palika nepacietīgs. Bet to mēs zinājām, ka viņš prasa no mums tieši dziļuma atklāsmi.» A. Ābele: «Viņš mums ļāva lielu brīvību mēģinājumos. Skatījās, lai mēs darbojamies.» Ē. Valters: «Viņš uzticējās aktierim. Un tas bija visvērtīgākais, kas bija pie Smiļģa, ka viņš uzticējās tieši aktierim.» V. Artmane: «Un tā ir katra izcila režisora brīnišķīga īpašība. Tie, kas neuzticas, nav izcili režisori, pat ja viņus slavē.»

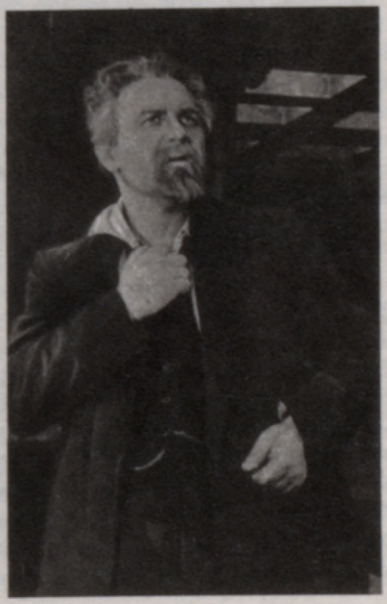
Meistara radītā konsultantu jeb, kā viņš pats mīlēja teikt, «konzulārā sistēma» apliecina, cik lielu nozīmi viņš piešķīra visiem izrādes komponentiem. Scenogrāfijai, muzikālajam un plastiskajam risinājumam, gaismas partitūrai tik tiešām bija izcila loma Eduarda Smiļģa lieldimensiju inscenējumu izveidē. Bet ne galvenā. Jāzepa lomas eksemplārā 1933. gadā mākslinieks ierakstījis vārdus, kurus varam uzlūkot par viņa kredo: «Visām metodēm — aktiera materiāls — galvenais. Režisora fantāzija — caur aktieri. Režisoram jāuzbīda aktieris uz pareiza ceļa — un jāseko, jāvēro.»[5] Divdesmit piecus gadus vēlāk kādā radiorunā Eduards Smiļģis teicis: «Teātra izrāde ir viens vesels, nedalāms organisms. Aktieris ir šī organisma dvēsele.»[6]

Par aktiera vietu un nozīmi runāts jau Dailes teātra pirmo gadu radošajās deklarācijās, dokumentos, varētu teikt — itin visās publikācijās. Tā, uzsākot otro sezonu, teātra mākslinieciskā vadība apliecinājusi: «Kā galveno izrādes formas sastāv-

daļu nostādīt aktiera balss un ķermeņa ritmisko kustību laikā un telpā. Visi pārējie elementi konstruējami šo galveno elementu pabalstīšanai un izcelšanai.» Savukārt «Dailes teātra mākslinieciskās darbības pamatnosacījumos», kas publicēti 1922. gadā, uzsvērts, ka «izrādes kompozīcijas galvenais elements ir aktieris. Bez tehniski sagatavota aktiera nav iespējams sagatavot noskaņotu inscenējumu — dot ideālu izrādes formu. Tādēļ viens no Dailes teātra galveniem uzdevumiem ir audzēt aktieri, t. i., latviešu aktierim ļaut iegūt viņam trūkstošās tehniskās zināšanas un sasniegt gatavību kustībā un skaņā.»[8] Ar 1924. gadu datēts raksts par Dailes teātra mērķiem, kurā teikts: «Lai tuvotos savam nospraustam mērķim, D. T. vadība darbā redzēja, ka vajadzīgs speciāli sagatavots aktieris. Tādēļ par vienu no svarīgākiem uzdevumiem D. T. uzskata audzināt jaunu — tehniskām spējām bagātu aktieri. [. .] Neatlaidīgā darbā D. T. veido savu īpatnējo ansambli — organiski vienotu saimi.»[9] Kādā lekcijā režisors teicis: «Mums nepalīdzēs nekādas formulas, ja nebūs vienota ansambļa. Saujot ar loku, viss loks sit pa bultu — tikai tad tā skrien pa gaisu.»[10]

Eduards Smiļģis sapratā, ka izaudzināt šādu domubiedru kolektīvu — tas būs darbs visam mūžam. Nevar apgalvot, ka šis mērķis kādreiz būtu pilnībā sasniegts. Ceļā uz to bijuši dažādi šķēršļi, arī paša Meistara rakstura pretrunu radīti. Dailes teātra aktrise Emīlija Bērziņa uzmetumos par režisoru 1956. gadā rakstīja: «Ja satura atklāsmē caur formu Smiļģis ir drosmīgs un revolucionāri jaunradošs, tad tēlotāju izvēlē viņš ir subjektīvi konservatīvs. Viņš paļaujas un balstās gan galvenokārt uz visu ansambli, bet lielajās lomās saredz un tās uztic aizvien saviem zināmiem aktieriem. Un eksperimentē reti.» Tomēr mākslinieciei jāatzīst: «Protams, tie ansambļa locekļi, kuriem nav lemts izredzētajo pulkā būt, ir sarūgtināti, tomēr Smiļģa inscenējumos piedalīties grib, jo patīk izjust prieku, jo, arī kopīgi ar mazāku atbildību lielu daiļrades darbu veicot, jūt morālu piepildījumu.»[11] Ka režisors pats to apzinājies, liecina viņa vārdi: «Laikam mana līnija neder. Man ir tāda

V. Ivanova
«Bruņuvilciens 14—69» 1941. g.
A. Filipsons — Veršiņins



M. Gorkija
«Jegors Buličovs un citi» 1946. g.
A. Filipsons — Jegors Buličovs

«mjortvaja hvatka» — kad es ieķeros vienā aktierī, tad turos kā buldogs.»[12]

Lai kā arī būtu, atteicies no sava ideāla — Dailes teātra vienotās saimes idejas — režisors nav nekad. 1925. gadā viņš rakstīja: «Atskatoties uz D. T. nostrādātiem pieciem darba gadiem un metot skatu uz priekšu, uzminas divi apstākļi, no kuriem galvenā kārtā atkarājas teātra tālāka attīstība. Pirmais ir telpu jautājums. [..] Otrs un svarīgākais jautājums ir atsevišķu izpildošu mākslinieku individuālais gara augums. [..] Tālāka attīstība atkarājas no kolektīva atsevišķa izpildītāja gara un dvēseles lieluma. Tikai tad teātris varēs augt, ja izaugs arī atsevišķi lieli izpildītāji, kuri ne tikai izpildīs šo vienu gribu, bet arī paši to pārradīs caur savu lielo talantu. Pretējā gadījumā mēs pāriesim rutīnā un būsim padoti iznīcībai.»[13] Kamēr vien Eduards Smiļģis bija teātra vadītājs, viņa lielā rūpe bija un palika ansambļa stiprināšana, it īpaši — dažādu paaudžu aktieru saliedēšana vienotā domā un pārliecībā. Uzsākot Dailes teātra četrpadsmito sezonu, režisors uzrunā kolektīvam teicis: «Mūsu saime pamatos un arī vairumā ir tā pati ar dažiem sīkiem apgriezumiem un dažiem jauniem atzarojumiem un atvasēm. It kā kādā labā dārzniecībā. Tā arī ir laime, jo pavisam jaunā dārzā nav kupluma, nav ēnas, nav košuma, nav valguma. Tad nu labī kopsim savu dārzu! Lai katram ir prieks ienākt, lai katrs atrod savu atspirdzinājumu un veldzi. [..] To visu sapratīsim garīgā plāksnē.»[14]

Jaunajos apstākļos — Dailes teātra pirmajā padomju sezonā 1940. gadā — Eduards Smiļģis starp svarīgākajiem uzdevumiem atkal minējis ansambļa audzināšanu: «Teātra uzplaukums un nākotne meklējama labi saliedētā ansamblī. Režisoram ir jāpieļieto daudz fantāzijas, daudz jādomā un jāstrādā pie atsevišķas izrādes izdošanās, bet vēl vairāk zināšanas, mākas un pūļu jāveltī aktieru kolektīva audzināšanai, lai tā būtu vienota saime ar savstarpīgu uzticību.»[15] Nāk prātā vēl kāds mākslinieka piezīmēs lasīts teikums: «Izaugsme iespējama, ja ir ticība: a) uz darbu, b) savstarpēji.»[16] Lūk, atslēga Eduarda Smiļģa izpratnei par ansambļa vienību! 1958. gada rakstā

«Teātra ceļš» izteikta atziņa: «Katrs pieredzējis teātra vadītājs zina, ka teātra darbā bieži vien ir grūti saglabāt harmoniju starp jauno, vidējo un vecāko aktieru un režisoru paaudzi. Šajos jautājumos arī vajadzīga vadības stingra vienota griba. Un, ja teātrī ir šāda vienota griba, tad teātris dzīvos ilgi un strādās auglīgi.»[17] No teātra vadītāja suģestējošās spējas uzturēt spēkā katrā kolektīva loceklī ticību savam darbam ir atkarīgs jebkura teātra liktenis. Teātra vēsture min daudzus gadījums, kad, zūdot ticībai mērķiem un uzticībai savam vadītājam, iziruši vai paputējuši lieliski aktieru ansambļi. Liekas, ka šajā titāniski grūtajā darbā liela nozīme bijusi tieši Eduarda Smiļģa aktiera talantam. Lai atgādinām kaut vai viņa slavenās uzrunas, ik sezonu sākot. Dedzīgie vārdi runātāja mute ieguva dīvaini suģestējošu spēku, saliedēdami vienotā domā un gribā tik atšķirīgās mākslinieku personības. Šādu brīžu nozīmi nevar pārvērtēt — tie palīdzēja tikt pāri ikdienas darba nervozitātei un sasprindzinājumam.

Lūk, fragments no vienas šādas uzrunas: «Esiet sveicināta, D. T. saime! Pēc tik skaistas un karstas vasaras būs nodegušas ne tikvien jūsu sejas skaistas un brūnas, bet arī sirdis pilnas k a r s t a d a r b a p r i e k a — uzkrāts daudz enerģijas, iespaidu un pārdomu. Jūs jūtat sevī spēka pārpilnību un ilgojaties darba. Tādēļ stāsimies darbā un ticēsim savam darbam!»[18] Brīnišķīgā ticībā savam ansamblim skan vārdi no citas deklarācijas: «Jaunību un vecumu nevar skaitīt pēc nodzīvoto gadu skaita. Vecs ir tas, kam sirds ir cieta kā sieksta un rūgta kā vērmele, bet jauns — kam sirds kā zieds veras saulei, kur katrs var medu un rasu nodzerties. Man ir tā visulielākā ticība, ka D. T. saime savās sirdīs ir jauna un tāda vienmēr ir bijusi.»[19]

Eduards Smiļģis visu mūžu konsekventi iestājās par aktieru audzināšanu praktiskā skatuves darbā, tāpēc viņa pedagoģijai vistuvākais bija teātra studiju princips. Meistara mūža lokā iekļāvās trīs studijas — no Pirmās līdz Trešajai. Un, lai gan viņš pats tajās nav pasniedzis nevienu priekšmetu, nav nolasījis nevienu lekciju, tieši teātra vadītāja personība ne-

apšaubāmi noteica šo studiju garu. Lūk, ko 1977. gada nogalē Teātra muzejā par to stāstīja Dailes teātra Otrās studijas absolvente, šobrīd teātra vadošā māksliniece Vija Artmane: «Tie bija Smiļģa radošās atziņas visbagātākie gadi, kad mēs ienācām. Un, kaut arī viņš nepiedalījās mācīšanā, mēs visu laiku bijām teātrī iekšā. Mums pat telpa, kurā mēs mācījāmies, bija pašā vidiņā. Mēs varējām uziet augšā paskatīties, just visu atmosfēru. Turpat Smiļģa kabinets blakus. Un . . . tā mēs tur izaugām kā tādi piemitināti bezpajumtnieki.»[20]

Piecdesmito gadu otrajā pusē, aizstāvot studiju principu vispār un domājot par jaunas — Trešās studijas radīšanas nepieciešamību Dailes teātrī, Eduards Smiļģis Latvijas PSR Teātra biedrības sēdē teicis: «Un tad jāizskata jautājums par teātru studijām, kas sagatavotu māksliniekus savam teātrim. Tas neizslēdz, ka katrā ziņā paliek Teātra fakultāte. Tā tiks novērsts tas, ka daudz runājam un rakstām par meistarības trūkumu. Tad visus praktiskos, visus vidusskolas uzdevumus veiks teātris, bet augstskolas uzdevumus — konservatorija.»[21] Kā redzam, Eduards Smiļģis ir bijis pārliecināts, ka jāsāk ar praksi, ar darbošanos, ar darīšanu. 1959. gada 12. septembrī, uzsākot jaunu sezonu, Meistars teicis: «Mūsu jaunā studija sauksies — darbnīca. Ko mēs sastrādāsim, to skrūvi, ko mēs tur, apakšā, nostrādāsim, — to mēs ieliksim jaunā būvē. Tas kliņģeris, ko tu esi sūri grūti nopelnījis, garšo vislabāk.»[22]

Dailes teātra Trešās studijas absolvente Irēna Lagzdiņa, tagad laikraksta «Cīņa» Kultūras nodaļas vadītāja, 1982. gada 23. novembrī Teātra muzejā atcerējās Eduarda Smiļģa teiktos vārdus: «Nav jau svarīgi, lai mēs katrs jums kaut ko pasniegtu. Izvēlieties sev garīgos skolotājus un sekojiet tiem!»[23]

Eduards Smiļģis allaž centies apzināt tos ceļus, kas ved uz skatuves mākslinieka personības izaugsmi, uz viņa prasmi novērtēt laikmetu un savu vietu tajā. Mūža novakarē — sešdesmitajos gados — viņš tos raksturojis šādi: «Aktierim vienmēr jājūtas kā kareivim, kas mobilizēts visatbildīgākajai kaujai. Viens no viņa vissvarīgākajiem ieročiem ir fantāzija. [. .] Fantāzija plus nerimtīga savas meistarības celšana, t. i., «kā»

aktieris atklāj skatītājam tēlu, raksturu, — ir pamatu pamats viņa darbā. Tikai tā var sekmīgi cīnīties pret štampiem. [..] Vēl viens, manuprāt, ļoti svarīgs aktiera darba jautājums. Tā ir viņa ē t i k a. It viss, ko cilvēks dara, atkarīgs no viņa ētikas.»[24]

Eduarda Smiļģa arhīvā glabājas maza papīra lapiņa, uz kuras viņš stingriem burtiem ar savu iemīļoto konstruktora zīmuli fiksējis atziņu, ko droši varam uzlūkot par vienu no Meistara mākslinieciskās darbības pamatpostulātiem: «F a n t ā z i j a k o n t r ā n a t u r ā l i s m a m!»[25] Emīlija Bērziņa uzmetumā «Daiļais ir grūts» rakstījusi: «Sentimentu un naturālismu Smiļģis ne tikai necieta, bet nīdēja ārā ar visām saknēm.»[26] Par naturālismu Eduards Smiļģis uzskatīja arī aktieru bezatbildīgu aizraušanos lomā, ko viņš sauca par «teļa sajūsmību», nevaldāmas asaras, no kurām aktieris izmircis, bet publika novēršas. Smiļģis uzskatīja, ka aktieris, lomu spēlējot, nedrīkst zaudēt kontroles momentu. Ideāls šai ziņā viņam šķitis Fjodors Saļapins. Stāsti un leģendas par šo ģeniālo krievu operdziedoni, kas vienlaikus bija apveltīts arī ar izcila dramatiskā aktiera talantu, veidoja savdabīgu Smiļģa repertuāru. Kādā lekcijā 1959. gadā režisors stāstījis: «Saļapins varēja atmuguriski krist zemē no otrā stāva «Borisā Godunovā». Uz jautājumu, vai viņš stipri sasities, viņš atbildēja: «Я все время наблюдал, как на мне фальды лежат. Ведь, я все-таки царь.»»[27] Citā reizē Smiļģis izvērsis domu tālāk: «Notis pārraksta ar skaidru galvu, ar smadzenēm, arī dziedātājs sāks ar smadzenēm, bet raudās klausītājs, kad nesīs tam priekšā radīto.»[28]

Eduards Smiļģis, ko pamatoti mēdz dēvēt par latviešu teātra lielāko fantastu, bieži atgriezies pie fantāzijas jēdziena, runājis par lietderīgo un arī par neproduktīvo fantāziju. Sastādot programmu lekciju kursam «Ievads režijā», viņš kā pirmo izvirzījis tēmu «Lietderīgā un nelietderīgā fantāzija»[29]. Kādā lekcijā 1959. gada 3. decembrī viņš parādīja nelietderīgās fantāzijas absurdumu ar šādu piemēru: «Nogriezīsim zilonim kāju, pieaudzēsim knišļa kāju — redzēs, kā viņš ies.»[30] Šai sakarā derētu atcerēties vēl vienu Emīlijas Bērziņas atziņu:

«Eduards Smiļģis ļoti mīl vārdu «zeme». To viņš izrunā ar jutamu organisku baudu, uzsvērdams abus balsienus, un tam, šķiet, ir liels sakars ar viņa daiļradi un biogrāfiju. Zeme aizvien ir izejas punkts, no kura Eduards Smiļģis uzsāk savu plašo fantāzijas lidojumu, un zeme ir pamats, uz kuras viņš atgriežas pēc šī lidojuma.»[31]

Dailes teātra Trešās studijas beidzēju saraksta otrā puse Eduards Smiļģis savā plašajā rokrakstā uzmetis: «Izkopt savu instrumentu, pasaules uzskatu, mākslas ideālu, personību līdz m e i s t a r ī b a i katru dienu, katru gadu, katru 10-gadi, katru 25-gadi.»[32] Viņš teicis, ka aktiera meistarība ir brīnišķīgs spēks. Jā, bet kur meklējami šī spēka avoti? Meistara aktiera ideāls bieži vien atklājies viņa neizsmeļamajos stastos «iz latviešu un cittautu teātra vēstures». Raiņa lugas «Pūt, vējiņi!» iestudēšanas gaitā 1955. gada 26. aprīlī režisors stāstījis: «Ir bijusi izrāde. Amerikā. Staņislavskis, kuram tolaik bija jau sešdesmit gadu, teicis: «Вот, сейчас у меня поставлен голос.» Redziet, tā ir lieluma pazīme. Pastāvīgi mācīties, mācīties.»[33]

Režisoru nopietni nodarbinājusi formas un satura attiecību problēma aktiera daiļradē. Savu viedokli viņš precīzi formulējis piezīmēs par Konstantīnu Staņislavski: «Forma mākslā ir satura konkretizēšana, idejas izpratne un atklāsme. Ar vienu pirkstu mēs nedrīkstam plinkšķināt ne Čaikovski, ne Bētho venu, lai cik tuvi un mīļi viņi mums liktos, te vajadzīga nevainojama formālā gatavība.»[34] Līdzīga doma izteikta citā salīdzinājumā no mūzikas pasaules: «Cik brīnišķi lielas lietas ir uz vienas vijoles, vajag tikai prast spēlēt uz sava instrumenta!»[35] Lekcijā topošajiem režisoriem 1959. gadā Eduards Smiļģis norādījis, ka lomas tapšanas procesā atkarībā no aktiera indivi dualitātes un citiem apstākļiem šīs formas un satura attieksmes var veidoties ļoti atšķirīgi. Meistars to skaidroja šādi: «Dažreiz šis «kas» un «kā» rodas, kļūst skaidrs reizē, citreiz «kā» rodas pēc ilgiem meklējumiem. Citreiz caur «kā» atrod «kas»!»[36] Kādā Smiļģa rakstītā zīmītē lasāms: «Forma iedarbina saturu.»[37] Teikto papildina mazs ekskurss mākslas vēsturē: «Surikovs bajārienes Morozovas tēlu atrada, ieraugot uz sniega beigtu

vārnu.»[38] Režisors kādreiz teicis, ka aktierim jābūt sava aroda profesoram. Šai sakarā vēl viens atbalsta punkts mākslas vestūrē: «Zelta traukiem jābūt skaistiem no visām pusēm. Un tā strādāja Čellīni. Tā turpināja arī lielajās skulptūrās. Tādai izkoptai — būtu jābūt arī aktieru mākslai. Čellīni skulptūrām mugura ir tikpat izteiksmīga, cik priekšdaļa.»[39]

Vērtējot citu teātru mākslinieku sniegumu, Eduarda Smiļģa uzmanība visbiežāk bijusi pievērsta tām meistarības šķautnēm, kas pašu teātrī bijušas visproblemātiskākās. Ir saglabājusies klade ar mākslinieka piezīmēm par 1945. gada maijā Maskavā redzētajām izrādēm. Skatīdamies izrādes katru dienu, nereti arī pa divām dienā, viņš devis īsus, kodolīgus vērtējumus, dažkārt papildinādams tos ar atsevišķu interesantu skatuvisko risinājumu shematiskiem zīmējumiem. Par Mazajā teātrī 18. maijā redzēto A. Ostrovska lugas «Arī gudrinieks pārskatās» iestudējumu ir šāds ieraksts: «Brīnišķīgi tipi un spēle. Jabločkina tiešām liela aktrīze: šarms, aristokrātisms un vienkāršība. Visiem apbrīnojami ekspresīvs, tempā zibenīgs un vienkāršs runas veids. Jā, r u n a s m ā k s l ā — t r a d i c i j a.»[40] Smiļģis precīzi uztvēris tieši šim teātrim raksturīgāko, bet pēdējā teikumā, rezumējumā, šķiet, jaušama arī rūpe par runāto vārdu Dailes teātrī, par ko tā vadītājs dzirdējis kritiskas piezīmes. Dikcija bija vājākais punkts arī paša Smiļģa aktiera meistarībā. Saglabājušās vairākas teātra anekdotes. Izrādē «Ermāni» Smiļģis ātrrunā esot bieži pārteicies. Frāzes: «Tver mani priekā karā, liec grīdu nomazgāt un līķi izsviest ārā!» — vietā viņš teicis: «Tver mani priekā karā, liec līķi nomazgāt, bet grīdu izsviest ārā!» «Spitnieces precības» savukārt bijis daudz itāliešu valodas citātu. Smiļģim — Petručo — jāsaka: «*Con tutto ilcuore bene trovato.*» Viņam jau šaubas, vai nemisēsies, un viņš jautājoši saka: «Nez vai mēs tos svešvārdus labāk nestrīposim?» Visi: «Nē, nē, tas taču tik interesanti, tas dod attiecīgu kolorītu . . .» Labi, Smiļģis pagaidām piekrīt, sacīdams: «Redzēs vēlāk, kā ierunāsies . . .» Bet vienmēr, aktieriem par prieku, Smiļģim misējas un viņš runā: «*Con tutto ilcuore bene traviata . . .*»[41]

Taču atgriezīsimies pie Maskavas teātru iespaidiem. Galvaspilsētas aktieru runas meistarība atkal un atkal saistījusi režisora uzmanību. Par Maskavas Dailes teātrī redzēto K. Staņislavska pēdējo inscenējumu — A. Ostrovska «Karsto sirdi» Smiļģa kladītē rakstīts: «Teksta ekspresija zibenīga, dikcija kaskādiska. Runas kaskādes, kaskādes. Temperaments, temps. Dikcija kā ložmetēji. Intonācijas krāsainas — no nopūtas līdz bļāvienam. [..] Spēles prieks, aizrautība.»[42] Bet te fragments no vērtējuma par H. Benaventes «Komediantiem» Mazā teātra studijā 19. maijā: «Jauniem aktieriem reti labi izkopta plastika, dejas, kustības — meistarīgi! Atbrīvots, pagarināts žests!!! Galvenais — pamatā Mazā teātra labā runa. Uguns, temperaments dikcijā un intonācijā. Liels dabīgums, jo pareizs pārdzīvojums.»[43]

Skeptiķis varētu sākt šaubīties, vai tiešām visas izrādes bijušas tik meistarīgas un vai Smiļģim šajā krāsainajā iespaidu karuselī nav zuduši stingrie vērtēšanas kritēriji. Bet tepat par izrādi «Un viļņojas jūra» ir šādas rindas: «Lugā valda tendence uz opereti «Sirofļā-Siroflē» [domāta S. Lekoka operete «Žiroflē-Žiroflā»]. Triku bez gala, daudz triku un operetes profila deju. Publika smej, aplaudē un krīt uz trikiem.» Savukārt par «Valensijas atraitni» Ļeņina komjaunatnes teātrī: «Nevar salīdzināt ar Mazā teātra studiju. Jaunie aktieri nav izauguši līdz *dell arte*, iznāk naivi, negatavi. Kultūra zemāka ir kostīmos, ir rekvizītos, ir mēbelēs, ir kustībās, ir runā, ir garā un jūtās.»

Toties kāda neviltota sajūsma koncentrēta rindās par izrādi, kas Meistaram bijusi sevišķi tuva, — par «Annu Kareņinu» Maskavas Dailes teātrī V. Ņemiroviča-Dančenko iestudējumā: «Īsas, koncentrētas ainas. Ļoti ekspresīvas, asas, spēcīgas. Bez sentimenta. Cīņa. Efektīvs, brīnišķīgs, koncentrēts fināls ar lokomotīvi — gaismas lukturi. Kur — sākums, tur — beigas. Stacijas durvis — simbols. Sākums un beigas — atslēga visai lugai — inscenējumam. Ņemirovičā-Dančenko jūt poētu, skatuves dzejnieku. Tarasova — vienreizēja Kareņina. Ļoti liela aktrise. Liela personība. Bez sentimenta (absolūti).

Tēls izliets no tērauda. Pareizi, vienkārši, dziļi. Neatdarināmi. Viena no visupirmām Maskavas un mūsu laikmeta aktrisēm.»

Iepriekšējos vērtējumos jaušama sajūsma par aktieru dikciju, žestu, plastiku. Taču, sastopoties ar tiešām izcilu mākslinieci, tas viss atvirzās otrajā plānā — Smiļģis jūsmo par aktrisi kā par lielu personību. Jau 1936. gadā Meistars teicis: «Līdz šim Dailes teātra saime ir vairāk mācījusies un slīpējusi savu amatu. Savs amats mums jāprot visupirms. Turpmāk audzināsim sevi un izkopsim savas personības. Nesaudzīgi audzināsim, un līdz ar mums augs tauta (publika).»[44] Zīmīgi, ka par to Smiļģis runājis īpaši saspringtā vēsturiski politiskā situācijā.

Smiļģim bija kāds iemīļots salīdzinājums. Ja tika runāts par īpaši grūtu darbu, kas prasa gadus vai pat visu mūžu, viņš parasti teica: «Tas nav vienas dienas darbs. Tas ir kā angļu pils maurs, kuru trīssimt gadu vajag katru dienu apliet un nošķērēt.»[45] Tieši tāds darbs arī ir aktiera sevis audzināšana, personības kaldināšana. Vērā ņemama ir mākslinieka atziņa: «Viens no visgrūtākajiem darbiem — izprast cilvēku. Un vispirms — pašam sevi. Tas ir ilgs un grūts paša tapšanas ceļš, kamēr cilvēks nonāk pie sevis. Cilvēkam vajag spēt atcerēties, zināt, no kura punkta viņš eksistē. Šeit rodas personība.»[46]

Atgriežoties pie minētās Eduarda Smiļģa klades, jāteic, ka kopumā ieraksti liecina par visai retu spēju patiesi priecāties, pat sajūsmināties par citu profesijas biedru veikumu. Asi vērtējošais skatiens Meistarā sadzīvoja ar visnaivākā skatītāja bezgalīgo ticību teātra brīnumam. Stāstīdams savam kolektīvam par mākslas iespaidiem Maskavā, šoreiz jau 1955. gadā, Eduards Smiļģis atzinies (par «Hamletu» N. Ohlopkova inscenējumā): «Bezgala interesanti. Man personīgi patika. Es, iepletis acis, muti, skatījos kā tāds puika no provinces.» Bet par izrādi «Mūsu meita»: «Es neesmu redzējis tā raudam. Paskatās, paskatās — atkal raud. Zāle raud kā ar lejkannu. Visi raud . . . Es arī raudāju . . . «Hamletā» es arī raudāju.» Septiņdesmit piecu gadu vecumā Meistars savās piezīmēs ierakstījis: «Brīnums, brīnīties — ir mākslas kategorijas. Nav brīnuma —

Ļ. Tolstoja «Anna Kareņina» 1949. g. E. Ferda — Kņaziene Tverska

Ļ. Tolstoja «Anna Kareņina» 1949. g. (atj. 1955. g.) O. Krēsliņš — Kareņins, L. Bērziņa — Anna

Ļ. Tolstoja «Karš un miers» 1960. g.
L. Šmits — Kņazs Bolkonskis,
H. Liepiņš — Andrejs Bolkonskis

Ļ. Tolstoja «Karš un miers»
1960. g.
E. Pāvuls — Pjērs Bezuhovs

nav mākslas.»[47] Tā vien gribas šo atziņu pārfrazēt: «Nav spējas brīnīties — nav liela mākslinieka.»

Eduarda Smiļģa arhīva materiālos spilgti atklājas viņa pārliecība par aktiermeistarības problēmu un teātra repertuāra politikas nešķiramo vienību. Nepārprotami šī doma pausta rakstā «Heroiskā drāma un traģēdija»: «Esmu noteikti pārliecināts, ka traģēdijas tēliem ir liela audzinoša nozīme ne tikai attiecībā uz skatītājiem, bet arī uz aktieriem, kas šos tēlus atveido. Traģēdijas un heroiskās drāmas tēli visu tautu teātra vēsturē parāda aktiera mākslas virsotnes. Lai radītu tos, aktieriem nepieciešams apgūt traģēdijai specifiskos līdzekļus, sasniegt īpaši augstu meistarības pakāpi. Bet meistarību, kā zināms, var iegūt un pilnveidot vienīgi strādājot. [. .] Trūkstot attiecīgam dramaturģiskam materiālam, mūsu aktieriem draud briesmas sastingt savā mākslinieciskajā attīstībā, zaudēt to izteiksmību, kāda nepieciešama spēcīgu kaislību atklāsmei.»[48]

Atbildēdams uz jautājumu, kāpēc savu septiņpadsmito darba sezonu Dailes teātris nolēmis sākt ar R. Blaumaņa «Pazudušā dēla» iestudējumu, Eduards Smiļģis teicis: «Inscenējot «Pazudušo dēlu», Dailes teātris grib nomaksāt parādu Blaumanim, jo teātris daudz guvis i garīgi, i materiāli, savā laikā izrādīdams Blaumaņa komēdijas. Un, maksādams šo parādu, teātris cer gūt lielus garīgus kapitālus sev un tautai. Kā dramatiķis Blaumanis vēl arvienu ir neaizstājams paraugs! Viņš, tēlodams zemnieku, rāda tai pašā laikā visdziļākos cilvēka pārdzīvojumus un konfliktus, cilvēka sirds, jūtu un gribas sadursmes.»[49] Arhīvā saglabājies kādas runas teksts. 1956. gadā režisors teicis: «Laiks darīt galu sīkumainībai uz skatuves! Nerakņāties negācijās un maznozīmīgos sīkumos! Tā māksla zaudē savu lielumu un savu cildeno mērķi: vest cilvēku uz priekšu, «mainīties uz augšu», kā Rainis saka, aicināt viņu uz cīņu par lieliem mērķiem. Sīkās ģimenes ludziņas, kas pēdējā laikā parādījušās jo lielā birumā, nekādā ziņā neved uz šiem lielajiem mērķiem.»[50]

Dailes teātra Trešās studijas absolvente aktrise Olga Dreģe atcerējās, ka dažus gadus pēc studijas beigšanas teātrī sa-

saukta sapulce, kurā jaunie aktieri bargi kritizēti par sliktu darbu. Eduards Smiļģis toreiz iesācējus aizstāvējis, teikdams: «Repertuārs nav pareizs. Uz tā nevar augt! Vajag klasiku spēlēt. Ja būs tāds repertuārs kā pašreiz, no Dreģes nekas neiznāks!» 1982. gada 23. novembrī Smiļģa atceres reizē māksliniece Teātra muzejā stāstīja: «Smiļģis katru redzēja, katru vēroja. Viņš ne tikai redzēja to, ko mēs mākslā darām, viņš redzēja visu. Man likās, viņš redzēja katram cauri. Es domāju, ka viņam kā teātra vadītājam attiecībā uz katru no mums bija savi māksliniecisku nolūki.»[51]

Cik daudz šai domā patiesības, to apliecina 1959. gadā tapušais Eduarda Smiļģa raksts «Dažas pārdomas par «Hamletu»» (kaut arī te atklājas rūpe par citas — Otrās studijas audzēkņiem): «Priekš desmit gadiem Dailes teātra II studiju beidza trīspadsmit jauni aktieri — varētu sacīt: Dailes teātra «velna ducis». [. .] Šodien tas ir jaunais, veselīgais teātra kodols. Teātra laimes zvaigzne bija šiem jaunajiem māksliniekiem labvēlīga. [. .] Un, lūk, mēs domājam, ka šiem jaunajiem aktieriem, kas tagad ir savas mākslas pilnbriedā, pienācis laiks nospēlēt Šekspīra brieduma traģēdiju. [. .] Mūsu domas virzījās uz to, ka jāpanāk mērķtiecīgs un viengabalains darbības izkārtojums, izceļot lielās līnijas šai ģeniālajā Šekspīra darbā un tā veidojot skatuves iekārtu, ka tā būtu reizē monumentāla un vienkārša, atbalstītu un sekmētu aktiera tēlojumu.»[52] Bet pēc gada rakstā «Jaunā sezona LPSR Dailes teātrī» rezumēts: «Aktieri Vija Artmane, Rasma Roga, Harijs Liepiņš, Eduards Pāvuls, Valentīns Skulme un virkne citu, kas aizņemti šajā izrādē [«Hamletā»], ir Dailes teātra studijas absolventi, kas beiguši to 1949. gadā. Šajos desmit gados viņi izgājuši lielu praktisko skolu uz mūsu teātra skatuves un sasnieguši tādu briedumu, kas ļauj mākslinieku jau saukt par meistaru.»[53] Ka režisors par saviem aktieriem domājis ar krietnu laika perspektīvu, liecina Emīlijas Bērziņas pierakstīta Eduarda Smiļģa un Harija Liepiņa saruna, kas notikusi kādā «Hamleta» mēģinājumā. Smiļģis jautājis Liepiņam: «Cik jums gadu, Har'?» Liepiņš: «Trīsdesmit.» — «Un cik Pāvulam?» — «Divdesmit

V. Sekspīra «Romeo un Džuljeta» 1953. g.
V. Artmane — Džuljeta, E. Pāvuls — Romeo

deviņi.» — «Redziet — pēc desmit gadiem jādomā par Otello un vēl pēc desmit — par Līru.»[54]

It kā rezumēdams iepriekšminētās atziņas, Eduards Smiļģis Dailes teātra māksliniecisk ajā padomē 1956. gada 4. oktobrī sacīja: «Runājot par plānošanas jautājumu, jāsaka, ka . . vēl daudz kas jādara — jāsaplāno ne tikai lugas, bet arī lomas. Tur tad būtu ietverts arī aktieru audzināšanas jautājums.»[55]

Eduarda Smiļģa tiešajā darbā teātrī, viņa runās, rakstos, piezīmēs skaidri iezīmējas viņa ētisko principu un ideālu aprises. Bet interesanti, ka arī rūpē par augstu ētiku savā saimē Eduards

Smiļģis nezaudēja aktiera būtību. To liecina kaut vai daudzkārt pieminētais paklājiņš, kas kādreiz atradies pie uzejas uz Dailes teātra skatuves. Pirms uziešanas uz skatuves aktieri neaizmirsa uz tā noslaucīt kājas, kaut arī tās bija autas vieglās čībiņās un, protams, bija tīras. Tas bija cieņas apliecinājums savai darba vietai — skatuves dēļiem, savdabīgai «šķīstītavai», kur aktieris atmeta visu sīko, nebūtisko. Profesionāls aktieris, protams, spēj koncentrēties, mobilizēties darbam jebkuros kaut cik pieņemerotos apstākļos, bet Smiļģa artistiskums šai gadījumā izlauzās spilgtā, savdabīgā «izrādē» — rituālā.

Meistars aktieros ārkārtīgi augstu vērtēja cieņpilnu attieksmi pret darbu, varētu pat teikt — misijas apziņu. Šai ziņā viņa ideāls bija izcilā latviešu aktrise Dace Akmentiņa, tautā saukta par Lielo Daci. Tikai vienu reizi viņiem bija lemts sastapties tiešā partnerībā. Tas notika 1914. gada vasarā, kad tika komplektēti trīs aktieru ansambļi, lai ar viesizrādēm apbraukātu Latvijas laukus un mazās pilsētiņas un iepazīstinātu skatītājus ar jauno Raiņa lugu «Pūt, vējiņi!». So ansambļu kodolu veidoja Jaunā Rīgas teātra aktieri, jo tieši tur iepriekšējā sezonā šī luga ar lieliem panākumiem bija uzvesta. Taču pietrūka trešās tēlotājas Baibas lomai, tāpēc nācās uzaicināt aktrisi no cita — Rīgas Latviešu teātra. Dace Akmentiņa, kurai lomas savās lugās bija veltījuši Rūdolfs Blaumanis, Anna Brigadere, Eduards Vulfs, te pirmo un vienīgo reizi sastapās ar Raiņa varoni. Aktrisei tolaik bija jau piecdesmit seši gadi, Ulda lomas atveidotājam Eduarda Smiļģim — uz pusi mazāk. Mākslinieces suģestējošais talants, milzīgā pieredze un absolūtā atdeve lomai jau daudzkārt bija likuši skatītājiem aizmirst viņas gadus. Anna Brigadere kādreiz teikusi: «Dacei Akmentiņai bija sešpadsmit gadu vienmēr tad, kad viņai tādai vajadzēja būt.»

Eduardu Smiļģi sajūsmināja Daces Akmentiņas spēja visu pakļaut vienam mērķim, vienam ideālam — teātra mākslai. Saviem audzēkņiem, kolēģiem, draugiem viņš bieži stāstījis par Lielo mākslinieci. 1959. gada 22. oktobrī topošie režisori dzirdēja šādu leģendu: «Ir aktieri — Akmentiņa; viņa atnāca teātrī, no-

V. Sekspīra «Romeo un Džuljeta»
1953. g.
A. Dimiters — Merkucio

ģērbās un izņēma no čemodāna to veļu, ko atnesa līdzi, rupja auduma, to uzvilka, tad gāja uz skatuves un spēlēja. Tie bija neaizmirstami brīži. Kāda tīrības sajūta! [..] Kā darba tērps Akmentiņai kalpoja šī veļa. Tajos laikos bieži uzaicināja aktrises kompānijās. Akmentiņa nevienu reizi nekur nav gājusi. Viņa savu dabu pēc katras izrādes bija zaudējusi, un viņai vajadzēja koncentrēties, kamēr lēnām nāca pie sevis atpakaļ. Lūk, tādai vajadzētu būt visai trupai, režisoram.»[56]

Gatavodams apsveikuma runu Lilitas Bērziņas piecdesmit gadu jubilejā, Eduards Smiļģis pāri visam izcēlis aktrises augsto

ētiku: «Lilita Bērziņa tiešām dara to, ko vēlējies Staņislavskis, — viņa ienāk teātrī kā svētnīcā, viņa noliek aiz teātra durvīm savu ikdienu, visas savas rūpes un bažas un uzsāk še jaunu — padziļinātu, viskvēlāko emociju pilnu dzīvi.»[57]

Dace Akmentiņa, Lilita Bērziņa — šie vārdi vedina domāt, ka augstie ētikas principi ir tikai pašu izcilāko personību daļa. Bet tā nav — par to liecina atmiņu skicīte, kuru 1982. gada 23. novembrī Teātra muzejā uzbūra Ruta Kiselova-Jevstatjeva, Dailes teātra Trešās studijas absolvente, kura nu jau daudzus gadus dzīvo un strādā Bulgārijā: «Tā lielā tīrība, kas mums nāk no studijas līdzi, reizēm pat ir šausmīgi smieklīga. Tagad es strādāju Sofijas Centrālajā televīzijā. Es nezinu, vai jūs zināt, kas ir televīzijas paviljons. Tā ir viena milzīga zāle, uzbūvētas dekorācijas, diezgan netīra grīda, jo tur iet briesmīgi daudz ļaužu iekšā, ārā, trokšņaini... Pirmoreiz, kad es filmēju savu filmu, es ierados šajā paviljonā baltās čībiņās, jo tā mēs bijām mācīti Dailes skolā — darbā nevar netīrs nākt. Burtiskā un pārnestā nozīmē. Tas bija ļoti smieklīgi. Mani visi izsmēja, nesa visādus apavus, lai es neapaukstētos, bet nevienam neienāca prātā, ka tā es esmu nākusi strādāt. Tā kā svētnīcā, saprotiet. Un tas ir mūsu studijas nopelns. Smiļģa, Ertnerītes, kolēģu un visu pasniedzēju nopelns.»[58]

Par to, cik dziļi Eduarda Smiļģa audzinātajos aktieros bija iesakņojušies stingrie noteikumi, liecina kāds aktrises Benitas Ozoliņas stāstīts gadījums. Reiz viņa nokavējusi mēģinājumu un ieskrējusi teātrī mirkli pirms sava skata sākuma. Skatuves tērpu kolēģi jau bija nogādājuši aizkulisēs, bet apavus pāraut nav iznācis laika. Arī šādā situācijā māksliniece nav varējusi uzkāpt uz skatuves dēļiem ielas apavos, tāpēc nometusi kurpes pavisam un visu ainu nospēlējusi zeķēs.[59]

Smiļģis necieta, ka uz mēģinājumiem nāk pārāk grezna apģērbā, ar rotaslietām vai uzkrītošā grimā. Aktrises Mildas Puķes atmiņās fiksēti vairāki gadījumi, kad šādās situācijās režisors reaģējis ļoti asi: «Reiz Lilija Amerika bija ļoti stipri nokrāsojusi lūpas. Smiļģis teica: «Amerika, ejiet noslaukiet muti, jūs man traucējat darbā!»»[60] Citā reizē viņa dusmas vērsu-

šās pret aktrisi Dzidru Kārkliņu, kura bija atnākusi uz mēģinājumu, greznojusies mirdzošām rotaslietām: «Jūs laikam gribat mūs pārsteigt, jūs laikam domājat, ka mums nav briljantu. Mums visiem ir briljanti mājās. Noejiet zemē un noņemiet tos karuļus!»[61]

Eduarda Smiļģa prasība, lai katrs apzinātos savu vietu teātrī, rēķinātos ar tradīcijām, godbijīgi izturētos pret radošo darbu, reizēm izpaudās galējās formās. Felicita Ertnere 1974. gada rudenī pastāstīja šādu atgadījumu no teātra senām dienām: «Dailes teātrī bija tāds Jūlijs Šmits. Viņš kārtoja Smiļģa finansiālās lietas. Smiļģim tie vekseļi bija fantastiskos skaitļos, viņš jau pats nezināja, cik un kas. Tas jau bija līdz augstam komismam vai traģikomismam. Bet Šmits šai ziņā bija ģeniāls. Viņam bija pilnas saujas vekseļu, kā viņš tos žirēja un ko darīja — es nezinu. Viņam bieži vajadzēja noteiktā stundā nokārtot un dabūt parakstu. Tāds gadījums — Smiļģis mēģina. Šmits stāv ar vekseļiem kulisēs, visādi pantomīmiski mēģina parādīt, lai Smiļģis viņu ievērotu, jo viņam no Smiļģa vajag parakstu. Viņš gan rāda, ka striķis ap kaklu, gan — ka slīkst. Smiļģis, protams, redz; viņš vispār redzēja, it kā viņam būtu acis visapkārt galvai. Bet viņš tik mēģina un mēģina. Aktieri jau arī ievērojuši un saprot, ka Šmitam vai jāslīcinās. Kad Smiļģis jūt, ka aktieri arī pievērš Šmitam uzmanību, viņš saka: «Šmit, ko jūs tur ākstāties?!!» Un tik nikni un tik suģestējoši viņš saka: «Jūs man traucējat mēģināt, pazūdiet!»»[62] Bez šaubām, šajā gadījumā Eduards Smiļģis rīkojās nežēlīgi, pat šķietami neloģiski, jo Jūlija Šmita pakalpojumi bija vajadzīgi viņam, nevis otrādi. Un tomēr... Mēģinājumu traucēt vai pārtraukt nedrīkstēja neviens un nekas.

Protams, arī šim nerakstītajam likumam bijuši izņēmumi. Felicitas Ertneres pierakstītā Eduarda Smiļģa mazā ekspromta uzruna kolektīvam 1920. gadā atgādina kādu no tiem: «Dailes teātra saimē jeb, labāki sakot, v i e n ī b ā ienāk jauns loceklis — dzejniece Aspazija. Kolēģi, tādēļ es jūs iztraucēju darbā, lai mēs šo momentu kopīgi atzīmētu. Klusēdami noliecam galvas lielās dzejnieces priekšā un vēlamies, lai mūsu kopējais

V. Sekspīra «Hamlets» 1959. g.
H. Liepiņš — Hamlets

darbs būtu dziļš un skaidrs kā avota ūdens, kas verd no pašiem zemes dziļumiem. Kolēģi, mūsu grūtajā radīšanas darbā, kur plosās dažādas kaislības un rodas visādi sastrēgumi, dzejniece ar savu apgaroto personību, kas norūdīta dzīves vētrās un negaisos, mums būs izpalīdzīga.»[63] Varbūt apzināti, varbūt intuitīvi Eduards Smiļģis saprata, cik būtiski un reizē grūti ir sabalsot ikdienas darba nozīmības apziņu ar spēju novērtēt pāri ikdienai stāvošo.

Dailes teātra topošajiem aktieriem bija lieliska iespēja vērot izcilākos meistarus ne tikai jau izstrādātās lomās,

bet arī mēģinājumos. Taču studistiem bija jāievēro stingri nosacījumi. Jaunatnes teātra aktrise Ludmila Leimane, kas ir Dailes teātra Trešās studijas absolvente, stāstīja, ka mācību gados studisti drīkstējuši izrādes skatīties tikai balkonā: «Lai gan zālē bija tukšas vietas, mēs tomēr tur nedrīkstējām parādīties. Es pat atceros: kādreiz bija kāds grēkāzis noķerts, kas bija iesēdies zālē tukšā vietā. Tam klājās ļoti plāni.»[64] Varam pasmaidīt par šo savdabīgo «kinderštūbi», bet savus augļus šī audzināšana ir devusi.

Taču augstie ētiskie principi nozīmēja ne tikai ierobežojumus, prasības un tabu. Tie apliecināja arī katra teātra cilvēka, katra saimes locekļa nozīmību un neaizstājamību. Sākot darbu pie S. Lāgerlēvas «Gestas Berlinga» iestudējuma, Eduards Smiļģis teicis: «Tā ir ārkārtīgi grandioza luga, un te nekas nav mazs. Es gribu atgādināt Ņemiroviču-Dančenko, kurš atcēla izrādi, jo viens aktieris masā bija saslimis.»[65]

Kādā runā Eduards Smiļģis klausītājiem uzdevis jautājumu: «Vai mūsos ir patiess prieks par partneri, kas spēlē lomu, kuru tu pats gribētu spēlēt?» Un tūlīt pats rezumējis: «Bet nākotnes cilvēkam būtu jābūt sevī izkoptām šādām īpašībām.»[66] Šim, jāatzīst, diezgan utopiskajam mērķim tuvoties var, tikai kopjot un lolojot ansambliskuma principu, audzinot vienotu saimi. Šim ideālam tuvs bijis Dailes teātra studiju gars. Lūk, ko teikusi kādreizējā studiste aktrise Renāte Šteinberga: «Smiļģis mums neko nepasniedza pats personīgi. Es domāju, ko tad viņš mums īsti ir iedevis, kas mūsos ir palicis no viņa. Man liekas, ansambļa izjūtu, kopības izjūtu. Tanī laikā, kad mēs vēl bijām studisti, dzīvojām pa savu pagrabiņu, mums šī kopības izjūta bija. Mēs ārkārtīgi cits citam dzīvojām līdzi un pratām priecāties par otra veiksmēm un bēdāties par otra neveiksmēm. Tā ir viena no tādām vērtībām, ko viņš ar savu personību, ar savu klātbūtni vien mums iedeva.»[67]

Eduards Smiļģis uzskatīja, ka katram teātra cilvēkam vispirms jādomā par teātra godu. Šo principu viņš pats ievēroja nelokāmi. Teātrī viņš varēja šķilt zibeņus un dārdināt pērkonus, varēja nolīdzināt līdz ar zemi kāda aktiera veikumu vai

vesela ceha darbu, bet uz āru neviens konflikts netika iznests. 1950. gada 5. septembrī — jaunās teātra sezonas sākumā — teātra vadītājs teicis: «Mūsu disciplīna slīd. [..] Mums ir slīdoša tendence kadros — tas mums to disciplīnu grauj. Vai mēs esam īsti Dailes teātra patrioti? Mums vajadzētu s a v ā s sienās pērt pašiem sevi, bet nenest to ārā. Ja mēs būsim lieli patrioti mūsu darbā, tad neviens ļauns gadījums no malas mums nevarēs neko darīt. Apzināties, ka mēs esam priekšpostenis — liels, gigantisks spēks. Vai mēs neesam remdeni?»[68]

1956. gada 20. decembrī pēc Raiņa lugas «Spēlēju, dancoju» pieņemšanas izrādes režisors dalījies visai rūgtās pārdomās: «Mākslā nav tik sevišķi s e v i jāmīl, bet m ā k s l a ir jāmīl. Es to gribu teikt par jaunajiem kolēģiem, kas pārāk sevi žēlo. Ir zvans — un nenāk augšā! Ja tas būtu karapulkā — nošautu. Ja šodien būtu raža jānovāc un viens ņemtu un pamestu traktoru un aizietu — tas ir noziegums. Darba likums ir svēts, un tas mums ir jāsargā. Tā arodbiedrības likumu tulkošana, kad dažas minūtes vēl vajag, lai pēdējo punktu uzliktu, bet aktieri pārtrauc un aiziet, — vai tā ir pareiza? Varbūt es nemaz negribēju mēģināt, bet gribēju jums ko pateikt. Es to uzskatīju par akciju. Ar tādiem likuma iztulkotājiem sev, ne darbam par labu man nav ko strādāt. Es paņemu cepuri un aizeju. Bet man ir savs darbs, loģiski, jānoved līdz galam. Mans pienākums pret valsti. Es paliku slims. Tā nav mana personīgā izrāde, tā ir teātra izrāde. Paldies, ko jūs esat darījuši, lugu mēs esam līdz galam noveduši!»[69]

Eduards Smiļģis, ilgus gadus būdams teātra īstenais vadītājs, nekad neteica «mans teātris», «mana izrāde» vai tamlīdzīgi un necieta arī, ja kāds cits tā runāja. Viņš neprasīja: dodiet man lugu, kuru varētu ģeniāli inscenēt; viņš vaicāja: kur ir luga, kurā varētu atklāties ģeniālās aktieru spējas? Taču režisors prasīja no aktieriem īstu atdevi darbam. Ievadot teātra četrdesmito sezonu, viņš teica: «Principā nekas nemainās, bet padziļinās. Visu smagumu uz saviem pleciem iznesīs aktieris. [..] Slikti jau ir, ja teātris paliek par to vietu, kur atnāk atpūsties... Es neuzskaitīšu tās pārējās darbavietas, bet

vajag tā, lai teātris paliek tā p a m a t v i e t a, to vajag katram sevī glabāt. Arvien būs šķēršļi, jo dzīve jau nav rožu leja. Šķēršļi mums visiem būs kopā jānovērš b i e d r i s k i.»[70] Par klaji neētisku Smiļģis nosaucis rīcību, kad aktieris piekritis strādāt ārpus teātra pirmizrādes dienā. «Mēs pirmizrādes dienu dodam, lai koncentrētos uz pirmizrādi. Bet viens no mums ir pēdējais atkritējs, ja aiziet kādā citā vietā un ļauj sevi nodzīt kā zirgu. Kas paliek izrādei?»[71]

Ar vārdiskām uzslavām Dailes teātrī aktierus nelutināja. Lūk, ko par to sacījusi Lilita Bērziņa: «Jā, viņš ļoti skopojās ar tādām. [. .] Viņš deva darbu, un tas jau bija pierādījums, ka viņš atzīst mūsu darbu.»[72] Toties tad, ja kādā viņa inscenējumā radās īpaši spožs aktiera meistardarbs, izrādes veidotājs pilnīgi atkāpās malā un visus laurus piešķīra šim māksliniekam. 1945. gada 27. februārī, vērtējot Andreja Upīša traģēdijas «Spartaks» pieņemšanas izrādi, Eduards Smiļģis rezumēja: «Es gribētu teikt, ka «Spartaks» ir kvintesence no padomju lugām. Par to, ka viņa mums ir izdevusies, mēs pirmām kārtām varam pateikties tam, ka mums ir tāds Spartaka tēlotājs kā Artūrs Filipsons. Es mūsu zemē otra tāda neredzu. Viņam piekrīt deviņdesmit procenti no izrādes panākumiem, pārējie jādala uz visu personālu.»[73] Dailes teātra spožākā zvaigzne Lilita Bērziņa atcerējās: «Cik man ir gadījies, es tikai vienu reizi pa visu savu aktrises dzīvi esmu jutusi viņa vērtējumu tā spilgti. Tas bija «Gestā Berlingā» pēc pēdējās ainas. Mums jau bija vienmēr liela bijība un tāda iekšēja trauksme, kad Smiļģis sēdēja zālē un pēc ilgiem laikiem atkal skatījās savu izrādi. Viņš ienāca gaitenī no zāles, nostājās, un es nācu no skatuves... Viņš nevienu vārdu neteica, viņš tikai paklanīja galvu, pielika roku pie krūtīm un zemu, zemu paklanījās man. Un vairāk neko. Un tas bija vienīgo reizi visā manā aktrises mūžā.»[74]

Skaistu pateicības vārdu patiešām nav bijis daudz. Bet daileniešu vecākā paaudze laikam nekad neaizmirsīs Smiļģa dārza ceriņu klēpjus, ko Meistars pavasaros savā moskvičā vedis uz teātri un dāvinājis savas saimes locekļiem. Daudziem aktieriem ir kāda īpaši dārga piemiņa no Eduarda Smiļģa. Vijai

A. Upīša «Spartaks» 1945. g.
A. Filipsons — Spartaks, A. Stemps — Katilīna

Artmanei režisors dāvinājis tādu pašu nelielu Raiņa skulptu rālo portretu, kādu vēl šodien varam redzēt Smiļģa kabinetā Teātra muzejā. Citi atceras siltu rokasspiedienu, kas izlīdzinājis radušos asumus. Bet, kā jau teikts, galvenokārt režisors savu mīlestību pret aktieri pauda, dodams tam daudz nozīmīgu uzdevumu. Bieži vien — nežēlīgi daudz. Muzeja fondos glabājas saraksti par Dailes teātra aktieru nodarbinātību,[75] kas rāda gluži pārsteidzošu ainu. 1933. gada februārī Lilita Bērziņa piedalījusies 28 izrādēs, Austra Baldone — 29, Gustavs Žibalts — 29, Irma Laiva — 26, Benita Ozoliņa — 26, Arveds Mihelsons — 23 izrādēs. Tā paša gada aprīlī Lilita Bērziņa spēlējusi lomas 32 izrādēs, Irma Laiva — 35, Benita Ozoliņa — 36,

Kārlis Veics — 26 izrādēs; maijā Artūrs Filipsons bijis nodarbināts 36 izrādēs, Lilija Žvīgule — 31, Rūdolfs Kreicums — 31 izrādē.

Tātad darbs, darbs un vēlreiz darbs bija tas, kas radīja spožo Dailes teātra ansambli, kas radīja jēdzienu «Smiļģa aktieris». Tāpēc būtu interesanti ielūkoties pašā šajā darba procesā, paskatīties, kā režisora uzskati un domas par aktieri īstenojās praksē.

Aktieris vienmēr un visur

Lai cik interesantas un nozīmīgas būtu Eduarda Smiļģa atziņas par aktiera mākslu, tomēr visā spožumā viņa personība izpaudās tiešajā izrādes tapšanas darbā, tātad — arī tiešajā saskarē ar aktieri. 1960. gadā žurnālā «Teatr» bija publicēts Eduarda Smiļģa raksts «Profesija — režisors». «Jūlijs Cēzars, iekarojis Galliju, paziņoja par to galēji lakoniski: «*Veni, vidi, vici* («Atnācu, ieraudzīju, uzvarēju»).» Bet mēs tikai runājam un runājam, kaut gan vajag darīt. Lūk, man arī gribētos, kad beigsies šī diskusija par režiju, uzaicināt visus mākslas cilvēkus uz klusēšanas piecgadi. Pārstāt runāt par to, ko un kā vajadzētu darīt, bet vienkārši strādāt, ar atrotītām piedurknēm aizrautīgi un pašaizliedzīgi strādāt. Bet pēc pieciem gadiem paskatīties, ko mēs esam paspējuši un ko neesam paspējuši. Un ziņot par to kā Jūlijam Cēzaram: «*Veni, vidi, vici.*»»[1] Interesanti, ka to teicis cilvēks, kas bija spožs orators. Tomēr citētajā atziņā neapšaubāmi atklājas viņa dzīves pamatprogramma, viņa talanta nerimtīgā aktivitāte.

Dailes teātra aktrise Emīlija Bērziņa apcerējumā «Daiļais ir grūts» centusies apjaust un nosaukt Eduarda Smiļģa daiļrades principus: «Konkrēta radoša fantāzija, konstruktīvi loģiska izveduma shēma un darbs, neatlaidīgs darbs ir Eduarda Smiļģa daiļrades pamatā. Uz šiem pamatiem Eduards Smiļģis aktieri audzina praktiskā darbā: apaugļo viņa fantāziju, dod tam konkrētos lugas apstākļos konkrētus uzdevumus un loģiskus paskaidrojumus uz «ko grib?» un «kur tas notiek?». Ļoti retos izņēmuma gadījumos, kad aktieris nevar uzminēt režisora vēlējumies vai netiek pie lomas kodola, Eduards Smiļģis, izejot no savas ilgās aktiera prakses, dod ieskicējumu (uzskatāmi parādot) arī «kā», bet principā uzskata to par talanta un gaumes

daļu un iecerētajās kopējā darba robežās dod aktiera fantāzijai pilnīgu brīvību.»[2]

Eduards Smiļģis daudzkārt apliecinājis, ka režijas darbu viņš veic no aktiera pozīcijām. Viss viņa domāšanas veids bija aktierisks. Valts Grēviņš, strādādams pie monogrāfijas par Meistaru, pats sev uzdevis jautājumu, pie kāda aktiera tipa Smiļģis pieder. Un atbildējis: «Gribētos apgalvot, ka intuitīvā. Tas nenozīmē, ka savā aktiera mākslā Smiļģis būtu paļāvies tikai uz piepešu iedvesmu, uz improvizāciju. Mēģinājumos viņš gājis no galējības galējībā, iepriekš atrasto aizmetot kā nederīgu un tūdaļ rodot jaunu — pilnasinīgāku veidu. Tomēr beigās allaž nostabilizējusies tēlu forma, pie kuras viņš cieši turējies izrāžu gaitā, protams, arvien papildinot to ar svaigām niansēm.»[3] Tas nešaubīgi attiecināms arī uz Meistara daiļradi kopumā.

Eduarda Smiļģa fantastiski pareizā intuīcija atklājās kādā ar jaunradi tieši nesaistītā visai kuriozā gadījumā, kuru 1974. gada rudenī atcerējās Felicita Ertnere. Tas saistīts ar ārzemju apceļošanu, kaut arī no Harija Liepiņa atmiņām zināms, ka Smiļģis ar neizskaidrojamu lepnumu mēdzis teikt: «Uz rietumiem tālāk par Bārtu neesmu bijis.» Tajā vasarā Felicita Ertnere bija viesojusies Itālijā, bet, sezonai sākoties, teātra kolektīvs lūdzis, lai par šo braucienu pastāstītu . . . Smiļģis. Tad nu viņa sīki jo sīki savus iespaidus izstāstījusi Smiļģim, kurš savukārt cēlis tos priekšā savai saimei. Un tad, pēc Felicitas Ertneres vārdiem, sācies pats interesantākais. «Sākumā es klausījos distancēti, pat ar zināmu ironiju. Bet pamazām viss aizmirsās. Smiļģis tik dzīvi uzbūra Itālijas atmosfēru, ka mēs visi, burtiski, sajutām sev virs galvas dienvidu sauli, zem kājām senatnīgo ieliņu bruģi, mēs iegriezāmies pasaulslavenos muzejos un krēslainās baznīciņās, tērzējām ar puķu tirgotājām un klausījāmies melodiskās itāliešu tautasdziesmas . . . Mēs b i j ā m Itālijā. Un tad mani pārņēma dīvaina sajūta, ka tā ir Smiļģa kārtējā mistifikācija, ka patiesībā viņš ir bijis tur vienlaicīgi ar mani un atradies dažu kvartālu vai pat tikai dažu soļu attālumā no manis. Jo viņš stāstīja arī tādas lietas, ko nevar

izlasīt grāmatās un ko arī es viņam nebiju stāstījusi. Varēja tikai apbrīnot Smiļģa nemaldīgo iztēli.»[4]

Aktrise Lilija Štengele vēstulē Eduardam Smiļģim 1935. gada 17. janvārī rakstīja: «Tu, mans draugs, esi radīts un sūtīts veikt lielus, ievērības un mūžības vērtīgus darbus. Lai tas vidusceļš un pelēkā skunstīte paliek mums, ikdienas ģēnijiem! Tev ir tik monumentāli pareiza izdoma un stils, kādu dod dieviņš reti kam un ne bieži.»[5]

Sākot Ļ. Ukrainkas lugas «Akmens viesis» iestudēšanu, Eduards Smiļģis 1963. gada 26. martā ekspozīcijā raksturojis arī sava darba posmus un to secību:

«Apstāsimies pie etapiem.

Pirmais. Fantazēšanas periods. Mākslā jau nekas lielāks nav. Tēlu iedomāties. Tēlu redzēt.

Otrais. Fantāzijā redzēto piemērot savām dotībām. Dabūt sevī iekšā. Saviem līdzekļiem. Galvenais — doma.

Trešais. Kad mēs jau zināmos dotos apstākļos sākam kustēties (ar lomu rokā). Es gribu izbēgt no «zubrīšanas» — tad ieiet nepareizās sliedēs un nevar tikt ārā.

Ceturtais. Skatuve. Uz skatuves arī var būt vēl eksemplārs rokā.

Piektais. Vajag tomēr skaistumu. Māksla ir skaista. Šī tēma prasa skaistumu. Te ir tas jautājums, kurā ietilpst iekšā stils. Stilu nedrīkst pielietot beigās. Jau sākumā — fantazējot — vajag būt stilam. Nekaitētu mūzika jau sākumā, kad tā drusku ieskanētos.»[6]

Visi, kas pazinuši Eduardu Smiļģi, atzīst, ka iestudējuma veidošanas gaitā viņam paticis sākuma un beigu posms. Lūk, ko par šo sākuma posmu teikusi Emīlija Bērziņa: «Aktiera daiļrades procesā ļoti svarīgs (patiesībā pats svarīgākais) ir etaps, kad režisors aktieri iepazīstina ar autoru, lugu un savu ieceri, piesātina aktieri ar materiālu, dod viņa fantāzijai vielu. Šai pozīcijā aizvien Eduards Smiļģis stāv apbrīnojami stipri, un viņa lidojums augsts.»[7]

Slavenās Eduarda Smiļģa ekspozīcijas šodien jau kļuvušas par leģendu. Ar savu kosmiskā mēroga fantāziju tās spēja at-

E. Smiļģis, J. Vanags, J. Palkavnieks 1946. g. pie Raiņa «Uguns un nakts» dekorāciju maketa

raisīt, uzspridzināt katra ansambļa dalībnieka radošos spēkus. Tā vien gribas teikt, ka vairumā gadījumu Smiļģis uzminēja to, kas nepieciešams, lai izrāde skanētu. Bet vai tikai uzminēja? Režisors 1949. gadā rakstījis: «Izrādes veidotāja fantāzijas lidojuma bāze ir autora darbs, lidojuma ceļš — dzīves likumsakarība un mērķis — nākotne.»[8]

Dažs lasītājs varbūt skeptiski nogrozīs galvu: sak, vai tad patiešām lielais fantasts būtu nopietni rēķinājies ar autoru vai kādiem citiem priekšnosacījumiem?! Vērtējot Eduarda Smiļģa personību, viņa mākslu, esam pieraduši pie tādiem raksturojumiem kā «monumentāls», «vērienīgs», «lielu dimensiju» un tamlīdzīgiem. Taču, tāpat kā Dailes teātra skatuves dēļos Smiļģis pazina katru nagliņu, tāpat grandiozajā celtnē — in-

E. Smiļģis ar lomu tēlotājiem L. Smitu, I. Laivu, A. Filipsonu Raiņa «Uguns un nakts» mēģinājumā 1947. g.

scenējumā tiecās apzināt katru elementu, katru detaļu, un mazsvarīgs te nebija nekas. Sajūsmina režisora spēja uz skatuves radīt autora iecerētajam atbilstošu atmosfēru. Lūk, ko Eduards Smiļģis teicis savās atmiņās par Raini: «Bet es domāju par to atmosfēru. Nekad izrāde nevar notikt pilnvērtīga, ja uz skatuves aktieris vai autors neuznes atmosfēru. Un šī atmosfēra ir Raiņa viena no visstiprākajām īpašībām. [..] Pats «Uguns un nakts» sākums, kad tie tēli līdz ar miglu izkāpj no mežiem — viņi nāk. Tas mēness savus starus met Daugavā, zārki atveras, un tās nepabeigtās cīņas tiek vēlreiz izcīnītas — tad viss šis jēdziens, šie vārdi prasa tādu atmosfēru. To nevar tā kā pie galda piesēsties, nu, kā tasi kafejas, lai viņa ar' būt' laba kafeja, izdzert. Jo te dzīvo, te pati atmosfēra dzīvo. Un tā

Raiņa «Uguns un nakts» 1947. g.
L. Bērziņa — Spīdola

Raiņa «Uguns un nakts» 1947. g.
A. Ābele — Spīdola

ir par maz, kad aktieris uznāk. Viņam var zobens būt, viņam viss, viss var būt, bet tam aktierim jābūt ļoti sensiblam, ļoti iejūtīgam, un viņam ir jārada — pirmām kārtām — ap sevi šī atmosfēra.»[9]

Eduards Smiļģis salīdzinājis Raiņa varoņus ar kalnu virsotnēm, starp kurām plešas izplatījums. Lai šīs kalnu gāles varētu sasaukties, lai šie varoņi varētu kontaktēties, rainiskais kosmoss jāpiepilda ar atmosfēru. Teicamu šīs atmosfēras izjūtu Smiļģis saskatīja profesora J. R. Tilberga zīmējumā uz Raiņa jaunības traģēdijas «Indulis un Ārija» grāmatas vāka: «Paņemiet to grāmatiņu — un jūs redzēsit, ka tur ir viens zobens pāri un uz roktura ir sirds. Un, ja tagad to spēcīgi paņem, to zobenu, — tad tā sirds tiek saspiesta un iznīcināta. Un otrādi: kad salaužto sirdi, tad tas zobens izkrīt no rokām. Tā ir Induļa traģēdija. Rainim ļoti patika tas.»[10] Arī pašam Smiļģim šis simbols bijis ļoti tuvs. Par to viņš runājis daudzkārt, arī tajā 1965. gada vasaras dienā, kad Meistara dārzā Gunārs Binde radīja savu slaveno Eduarda Smiļģa fotoportretu.

Uzsvērdams, ka Raiņa lugas nav sadzīviskas, ka darbība tajās nenotiek dzīvoklī, tramvajā vai uz ielas, Eduards Smiļģis ekspozīcijā «Spēlēju, dancoju» 1956. gada iestudējumam vienlaikus brīdināja no otras galējības: «Mēs strādāsim tā, ka visu laidīsim caur cilvēku, caur cilvēka «es». Nekādus simbolus mēs nespēlēsim. Cik tas cilvēks būs liels, no tā tas atkarāsies. [..] Mēs jau vienu daļiņu tikai atdosim, atkarībā kāda būs mūsu meistarība un cik mēs kā cilvēki būsim dziļi.»[11]

Savās ekspozīcijās Smiļģis devis zīmīgus, aktiera iztēli rosinošus lugu darbības vietu, vides raksturojumus. Dažkārt tā bija īsta eseja, citreiz pietika ar vienu vārdu. Piemēram, pāri M. Gorkija lugas «Jegors Buličovs un citi» eksemplāram inscenētājs plašā rokrakstā ar sarkano konstruktora zīmuli uzrakstījis: «Volga!».[12] Atcerēsimies, ka visa izrādes darbība ritēja divstāvu dekorācijā, kas atveidoja Buličovu lielo, ar cilvēkiem un lietām piepildīto namu. Un tomēr Smiļģim būtiska likās Volgas klātbūtne — kā Jegora Buličova rakstura vērienīgumā, tā dzīvē, kas pulsēja ārpus šī nama sienām.

Raiņa «Uguns un nakts» 1947. g.
E. Mačs — Laika vecis

Ir saglabājies A. Upīša traģēdijas «Spartaks» pirmo mēģinājumu norises protokols. 1944. gada 14. decembrī Eduards Smiļģis ansamblim devis šādu ekspozīciju: «Ja «Spartakā» meklē tikai cīņai pretspēkus, tad reāli to tikpat kā nav vai arī ir vāji iezīmēti. Man liekas ļoti interesanti, ka šis pretspēks ir pašā atmosfērā. Lielā Roma ar visiem skanošajiem vārdiem, ar darbiem un šausmām ir aizmugurē. Lielā Roma — kā nezvērs, pret ko Spartakam jācīnās. Romas imperatoru lielums tik ļoti uzpūsts, ka tas vien jau ir biedēklis.»[13] 15. decembrī režisors to papildinājis ar šādu raksturojumu: «Lugas darbība risinās Romā, ne Grieķijā. Romiešu stils daudz smagāks, robustāks kā grieķu. Formas un satura samēri noteic stilu. Grieķiem viss līdzsvarots. Ja par grieķu arhitektūru var teikt, ka tā ar sa-

viem tempļiem, ar tiekšanos uz augšu d z i e d, tad romiešu arhitektūra r ū c. Gruvusi un cēlusies ir Roma slāņu slāņiem. Tibras krasts un septiņi kalni tai piedevuši raksturu. Celtnēs smagums un drūmums. Akvedukti — ūdensvadi, ejas un kara ceļi, arka uz arkas — tas viss Romai raksturīgs. Lugas «Spartaks» viela īsti saskan un labi iekļaujas smagajā, skarbajā Romas celtniecībā un dzīves izpratnē. Valoda skarba — arī tā noteic lugas stilu. Gladiatori, kas katru vakaru nāvei acīs skatās, runā bez maiguma un mazināmiem vārdiņiem. Viss skanējums ap lugu ir varens un asins elpas pilns. Jau pašā sākumā jājūt Romas smagums un varenība. Lielos, monumentālos vilcienos ir jāinscenē šī luga.»[14]

Eduarda Smiļģa režijas piezīmēs V. Šekspīra komēdijas «Liela brēka, maza vilna» iestudējumam Dailes teātrī 1946. gadā rodams šāds darbības vietas raksturojums: «Jūra. Sicīlija. Sorento. Gondolas. Sicīlija — korsāri.»[15] Protams, šis raksturojums neiztur kritiku no ģeogrāfijas viedokļa, kaut vai tādēļ vien, ka Sorento no Sicīlijas šķir vairāki simti kilometru. Bet vēl vairāk mulsina režisora naivitāte, apbrīnojami bērnišķīgais priekšstats par «tālo Itāliju». Mūsu rīcībā nav neapgāžamu liecību, kāpēc režisors izvēlējies šādu skatījumu. Iespējams, ka pārāk dzīvas vēl bijušas atmiņas par presē kritiski vērtēto eksperimentu, šīs komēdijas iestudējumu 1930. gadā, kad lugas darbība bija pārcelta uz divdesmitā gadsimta karakuģa klāja un skatītājus varēja intriģēt jau pārdēvētais nosaukums «Amors uz drednauta» vien.

Jānis Sudrabkalns recenzijā par šo izrādi rakstījis: «Šekspīrs frakā jau sen vairs nav nekāds brīnums, ar to tagad pārsteigt grūti. Skatītāju mulsina drednauts. Šekspīra komēdijai nav nekāda sakara ar jūru, tikpat labi princi Pedro varēja pārvērst par igauņu-latviešu muitas komisijas priekšsēdētāju vai «*Standard Oil*» sabiedrības direktoru. [..] Jaunās — admirāliskās izdomas nepamatotība visspilgtāk izpaužas teksta neatbilstībā, Šekspīra valodas nesaskaņā ar jauno vidi, jauniem tikumiem. [..] Šekspīrs spīdošo jūrnieku mundieru mirdzumā ir nobālējis un kļuvis garlaicīgs.»[16]

Varbūt atmiņas par šo iestudējumu un tā vērtējumu mudinājušas režisoru jaunajā interpretācijā Šekspīra varoņiem dot lielāku brīvību, likt tiem darboties apstākļu mazāk nosacītā vidē, tikai viegli iēskicējot fonu — Sicīlijas ainavu, jūru? Taču arī šajā izrādē tika radīta kāda īsteni smiļģiska epizode. Par to liecina aktiera Miervalda Ozoliņa atmiņu stāstījums: «Kā tādu lielu, interesantu detaļu es atceros pašu sākumu. Paziņo, ka dons Huans ir sakauts, karš beidzies, visi var līksmot. Bet Smiļģis jau izdomāja tūlīt savu. Viņš teica: «Jā, bet kur tas karš ir noticis? Kur viņi varēja to ienaidnieku sakaut? Tikai uz jūras! Un tāpēc viņi atgriežas atpakaļ ar kuģi.» Un, protams, krastā visi gaidīja, vicināja ar rokām, sasaucās. Un tiešām uzbrauca liels burukuģis, uz kura mēs visi saspiedušies stāvējām, viens pie otra turēdamies, ka nenokrītam, jo tas viss bija uz nelielas platformas. Mūs visus kā sāka stumt, mēs tā salīgojāmies... Tas viss atstāja grandiozu iespaidu.»[17]

Tātad tomēr — atkal kuģis! Vai tikai te nav jaušama kāda varbūt pat neapzināta paralēle ar senāko iestudējumu, kāda nostalģiska nots?

Interesanti darbības vietas izvēle pamatota R. Blaumaņa lugas «Pazudušais dēls» 1954. gada iestudējuma režisora ekspozīcijā: «Kur darbība notiek? Es domāju, ka Vidzemē. Es negribētu, lai mūsu uzvedumā būtu Kurzemes mierīgi dusošā peizāža. Es gribētu, lai apkārtnes daba būtu šķautņaināka — kā Vidzemē.»[18]

Būtībā te nebūtu jādiskutē, jo Blaumanis pats norādījis, ka lugas darbība notiek Vidzemē. Interesantākais šai raksturojumā ir lugā tēlotās vides un notikumu, dabas un cilvēku raksturu sasaistījums.

Lugu un tēlu analīzēs savijies lasītais, dzirdētais, fantāzijā radītais ar paša režisora pieredzēto. Spilgts piemērs šai ziņā ir ekspozīcija Raiņa lugas «Pūt, vējiņi!» iestudējumam 1955. gadā: «Vajadzēs iet vēl tālāk. Tādu rainisku elpu. Raiņa doma iet pāri šai šaurajai viensētai; kā viņš Kastanjolā — kalnu augstumos tālumā redzēja savu dzimteni, tās «saldi sērās

V. Sekspīra «Liela brēka, maza vilna» 1946. g.
E. Zīle — Benedikts, L. Bērziņa — Beatriče

skaņas» . . . [. .] Ja tas ir Daugavas krastā, kur piestājusies viena laiva, var piestāties arī vairākas laivas, plosti utt., jo tā ir tranzītupe, ko par Gauju nevar sacīt. Tā ir tāda ostiņa. Ķēdes mums ir senas. Kalēja amats sens. Hercogs Jēkabs pārdeva Kromvelam.» Un nu sākās Smiļģa ekskurss uz savu bērnību: «Kad es kā zēns gāju no Ģāgenskalna uz skolu, tad Daugavmalā, atminos, parādījās tādi balti vīri ar salmu cepurēm. Viņiem bija padusēs stabules, visādi trauciņi, ko no liepām var iztaisīt, karotes. Viņu apģērbi bija no lina. Viņi bija atbraukuši ar šiem plostiem. Tas ir reāli, tas tā varētu būt, par cik tas netraucētu lugas gaitu. Kurā vietā tas varētu būt? Tajā vietā, kur tās kāzas svin. Tāpat pēcpusdienā, kad visi guļ tajā

dārzā, kur Uldis izgul savas paģiras, es domāju, ka tur arī šur tur tādas galveles pašaujas. Tāpat beigās, kur to meitiņu izvelk no ūdens, var paskatīties arī citi, kā tas īsti beidzas, par cik to lugas rāmji atļauj. Tikai lai nebūtu m e l u!»[19]

Māksliniecisk ā ziņā nesalīdzināmi necilāks dramaturģiskais materiāls bija R. Apiņa un K. Jokuma luga «Avantūra». Toties tajā tēloto laikmetu un notikumus — kreiso eseru dumpja apspiešanu Maskavā 1918. gadā — Eduards Smiļģis labi pazina. 1957. gada martā viņš teicis: «Tā ir streļķu luga. Tāda viņa jārāda. [..] Jāredz — tas nav pie Limbažiem, ne Sasmakā, bet ir Maskavā. Tā baznīca fonā — ir jādabū tā «pravoslavije» un «samoderžavije». Un tas lielgabals ir jādabū augšā — tas to visu likvidē.» Dažu ainu norises vietas režisors neapšaubāmi bija redzējis savām acīm, tāpēc to apraksti atgādina atmiņu stāstījumu. Piemēram: «Kafejnīca ir uz «Cvetnoj». Visa lieta nobeidzas ar vienu konferansjē izsmiekla dziesmu pret streļķiem. Streļķi atbildē iztaisa tādu «debošu». Un iznes palmu ārā.»[20]

Īsti savā stihijā Eduards Smiļģis jutās, kad 1958. gadā atkārtoti pievērsās sev ļoti dārgam darbam — S. Lāgerlēvas «Gestam Berlingam». «Nu mēs ejam ziemeļos, Skandināvijā iekšā. Redziet, tur iesākas viena cita pasaule. Te ir tas Lēv-ezers! Lielai krievu tautai ir Volga! «Matuška» Volga. Latviešiem — viss ap Daugavu. «Kur Kaibaliņa glaužas . . .» Te ir tas smalkums. Un zviedriem tur, augšā, ir tas Lēvežers. Tas viņiem ir dzīva būtne — pārgalvīgs, traks. Kā viņš mirdz, puto, iet pa gaisu! Viņi to mīl kā sievieti. Un tur — ap to Lēvezeru — dzīvo cilvēki . . . Cilvēki ir daļa no dabas.»[21]

Minētajās izrādēs uz skatuves nebija ne Volgas, ne Vidzemes ainavu, pat ne trakā Lēvezera; šie raksturojumi bija nepieciešami galvenokārt aktieru iztēles rosināšanai. «Gestas Berlinga» iestudēšanas gaitā Eduards Smiļģis teicis: «Mēs jau varam fotogrāfiski atveidot, bet tā nebūs māksla. Mums jāuziet, jāuzmin tā burvība, tā būtība. Tā zirgu pakavu dipoņa . . .»[22] Taču paturēsim prātā arī režisora vārdus par «lugas noteiktajiem rāmjiem», par to, ka nedrīkst būt melu. Arī to

A. Upīša «Mirabo» 1962. g.
K. Pabriks — Žans Pols Marats

Meistars saviem aktieriem pierādījis ar vienkāršu piemēru: «Ja mūsu Bārtu vai Nīcu noliktu Daugavas krastā, tad tas būtu diezgan jocīgi.»[23]

Ne mazāk svarīgu nozīmi Eduards Smiļģis piešķīris laikmeta atveidam uz skatuves, laika dimensijai visplašākajā nozīmē. Arī šai jomā režisors vairījies no naturālisma un tiecies izcelt tikai to, kas palīdzētu radīt nepieciešamo atmosfēru. A. Upīša vēsturiskās traģēdijas «Mirabo» iestudēšanas laikā 1962. gada 16. oktobrī Eduards Smiļģis teicis: «Par Franču revolūciju

ir kaudze grāmatu, bet mums ir izrāde. Tā nebūs ne ekonomijas, ne vēstures, ne ģeogrāfijas stunda, tā būs izrāde, bet, bez šaubām, tajos rāmjos.»[24] Par šo pašu darbu režisors savās piezīmēs rakstījis: «Radot šo jubilejas [A. Upīša 85 gadu jubilejas — *R. R.*] izrādi, Dailes teātra ansambli aizrāvusi kaisle, ar kādu toreiz astoņpadsmitā gadsimta Francijas ļaudis metās notikumu virpulī, kas iet pāri laikiem un šodien no jauna atbalsojas mūsdienu Francijā. Atklājot cēloņus, kas to izraisīja, ar radošu drosmi esam mēģinājuši atveidot laikmeta elpu.»[25]

Tikpat nozīmīga Eduardam Smiļģim likusies arī laika amplitūda, kādā risinās izrādes darbība. Piemēram, iestudējot «Gestu Berlingu», īpaši uzsvērts, ka notikumi iekļaujas tieši viena gada aplocē. Šī uzveduma iestudēšanas laikā rakstītajās piezīmēs izcelta doma, ka literārā pirmavota dalījumam cēlienos jāsakrīt ar dabas aprites dalījumu gadalaikos. Trešā cēliena saturs, piemēram, raksturots šādi: «Smēde. Dambis. Lēvezers. Ledus lūst un vecā pasaule.»[26] Viss kopā tas apzīmēts ar vienu vārdu — pavasaris. Mēģinot šo izrādi, režisors uzsvēris: «Redziet, tādu a p l i ir Zelma Lāgerlefa uzrakstījusi, un tas mums ir jādabū.»[27] Savukārt par A. Upīša traģikomēdiju «Ziedošais tuksnesis» teikts: «Nakts. Viena nakts. Vienas nakts notikums. Tas dod lielu atvieglojumu un koncentrāciju; grūtāk būtu, ja tas būtu jārāda dienā.»[28] Pēc Raiņa lugas «Spēlēju, dancoju» ģenerālmēģinājuma 1956. gada 20. decembrī Smiļģis izteicis savu neapmierinātību: «Saule — Nakts — atkal Saule. Redziet, šitā gājiena nav. Acīmredzot nav pie tā pieturējušies. Nezinu, vai to vairs tā izkārtos.»[29]

Ar laika jēdzienu neparastā, pat paradoksālā skatījumā sastopamies Eduarda Smiļģa ekspozīcijā Ļ. Ukrainkas lugas «Akmens viesis» iestudējumam Dailes teātrī 1963. gada pavasarī: «Rožukronis ir katoļiem, ir arī indiešiem. Rožukronis ir laiks: kamēr iziet rožukroni cauri, cilvēks ir nomierinājies. Mums arī šodien ir rožukronis — mēs ieņemam validolu, paliekam zem mēles. Nomierināmies.»[30]

Reizēm topošās izrādes vai atsevišķas ainas kopnoskaņu režisors uzbūris ar kādu zīmīgu salīdzinājumu. Piemēram,

mēģinot A. Upīša satīrisko komēdiju «Apburtais loks» (pirmizrāde 1953. gada 6. maijā), dots šāds raksturojums: «Kā labam vīnam ir sava smarža, kā šampanietis muzierē, tā šajā lugā prasās aktieri ar humoru. Kas te notiek? Cīņa pēc bagātības. Blēdis uz blēža jāj un blēdi par pātagu cilā.»[31] Šī paša autora traģikomēdijas «Ziedošais tuksnesis» iestudējuma ģenerālmēģinājuma apspriešanā 1954. gada 19. novembrī Eduards Smiļģis izteicās: «Vispār šī ir luga, kur teikumi jārunā s t i n g r i. Visa luga jāpataisa kā t ē r a u d ā l i e t a. Šī nav izspēlējama. Te ir principi.»[32]

Daži spilgti salīdzinājumi ieveduši aktierus R. Blaumaņa lugas «Pazudušais dēls» pasaulē. Lūk, kā raksturota otrā cēliena pirmā aina: «Šī ir gaišākā aina lugā. Pagalms tīrs, izslaucīts; galdiņš radies un soliņš. Ar ko mēs sitīsim? Drusku kāds svaigums jādabū iekšā, lai mēs neiekristu sentimentā. Te tāds velniņš dzirkstī. Ja iepriekšējā ainā bija maitasputnu — kraukļu salidojums, tad te — cielaviņa lēkā.» Savukārt ceturtā cēliena elpa uzburta šādiem vārdiem: «Istaba. Tur dzerts netiek, bet jājūt blakus lielā krogus atmosfēra. Vēl jūtama kāda blakustelpa. Atmosfērā ir kaut kas briesmīgs. Ārā negaiss. Sinī mazā «pleķītī» kaut kāds motors rūc, darbojas: cilvēku dzīves tiek maltas starp kaut kādiem dzirnu akmeņiem. Te dzīvo nelaimīgi cilvēki. Krogus ar savu ņurgu — blakus. [..] Jūs redzat, cik šajā ainā ir notikumu! Te viss iet *va banque.*»[33]

Darbu pie M. Zīverta lugas «Minhauzena precības» 1958. gadā Eduards Smiļģis uzsāka ar šādu ekspozīciju: «Kā mēs lugu parādīsim? Mums vajag viņu formas ziņā ārkārtīgi barokālu parādīt. Kas ir baroks? [..] Bija kolonna. Viens vīrs nostājās vienā galā, otrs — otrā, un katrs sagrieza to uz savu pusi, lai nebūtu taisna, lai nebūtu garlaicīgi. Vai jūs esat bijuši Liepājas Svētās Trīsvienības baznīcā? Tas ir baroks. Šai apbrīnojamai komēdijai jābūt ārkārtīgi vieglai, barokālai.

Ir vastlāvis. Ir vastlāvju puteņi, tāpat kā ir novembra vētras un ir vēl viens — cīruļu putenis, kad viss tiek vērpatās sagriezts. Tikai viens kamīns kvēl... Uzreiz viena kavalkāde iekšā (tie visi ir barokāli cilvēki!) Sarīko masku balli... Kamēr

A. Upīša «Apburtais loks» 1953. g.
A. Mihelsons — Grosvange

A. Upīša «Apburtais loks»
1953. g.
V. Krūze — Spodra,
G. Placēns — Žilbērs Žilbītis

atkal suņi nokauc, trompetes aizskan un viss pazūd... Paliek kamīns, Minhauzens un Jakobīne ieputināti... Tā nobeidzas luga.»[34]

Eduarda Smiļģa aktieri atceras daudzus gadījumus, kad piekļūt tēla būtībai viņiem palīdzējusi tieši režisora dotā lomas psiholoģiskā nostādne. Piemēram, Ēvalds Valters minēja šādu gadījumu: «Man bija jāspēlē Sveiklītis [E. Vulfa lugā «Svētki Skangalē» — *R. R.*]. Es ar tādu sprukstiņu nekādi nevarēju tikt galā, es nevarēju atrast pamatu šim tēlam, domāju, kā Vulfs uzrakstījis tik nepamatotu darbošanās veidu. Saku Smiļģim, ka netieku klāt. Smiļģis saka: «Padomā, tādam Sveiklītim ir Pēterburgā kaut kāds tur Jefims Petrovičs, tur — ministrijā. Kad viņš pazvana te, uz Vidzemi, tad šie vīri visi dreb.» Tā bija ģeniāla tēla izpratnes atslēga, un man viss kļuva skaidrs. Tāda bija Smiļģa režija, Smiļģa pieeja, un viņš savā izpausmē bija neatkārtojams.»[35]

A. Upīša satīriskās komēdijas «Atraitnes vīrs» plašās «nevaroņu» plejādes izpratnei režisors devis šādu izskaidrojumu: «Domājiet, kas tas ir — Edinburga [tagadējie Dzintari — *R. R.*]. Ja tās nebūtu, tad nebūtu lugas. [..] Lai varētu dzīvot Edinburgā, kur cilvēks ar cilvēku berzējas, cilvēks paliek par «atraitni». To jau nevar par mietpilsonību saukt, tas jau ir kas vairāk. [..] Upīts ar briesmīgu smīnu iedzen viņus visus vienā ķīlī. Viņi nevar viens bez otra dzīvot. Beidzot viņi sabrāļojas. Te viss ir nedabīgs. [..] Mums zālē skatoties jāsmin. Tādi «kukainīši» un «rāpulīši» vēl ir šodien. Tanī ziņā darbs ir ļoti interesants.»[36]

Savdabīgi Eduards Smiļģis vedis aktieri uz Hamleta tēla dažu nianšu izpratni. Lūk, fragments no lomas ekspozīcijas Emīlijas Bērziņas pierakstā: «Tiesa. Kur ir bijusi cilvēce, tur ir bijusi tiesa. Ko tu drīksti un ko tu nedrīksti — tā izšķir. Bet mēs zinām, cik tiesas ir bezgala netaisnīgas. Ir laikmeti, kur atsevišķas grupas nemaz nav padotas tiesai, — tad jānāk revolūcijai. Vai itāliešu vendeta — paņem dunci un nodur. Un tas nav negods. Katrs viņam pajumti dos, ja tiesa vajās. Kā lai es to t a i s n ī b u dabūju zināt? Hamleta nojautas sāk jau

A. Upīša «Ziedošais tuksnesis» 1954. g.
A. Baldone — Dziedātāja tavernā

A. Upīša «Ziedošais tuksnesis» 1954. g.
E. Valters — Kukfellers

A. Upīša «Ziedošais tuksnesis»
1954. g.
B. Ozoliņa — Margarita

A. Upīša «Ziedošais tuksnesis»
1954. g.
L. Bērziņa — Kleopatra-
Patroklea, H. Liepiņš — Rolando

sublimēties un pieņem rēgu veidu. Pēc tam viņš ņem psiholoģiju palīgā, lai var tiesu spriest.»[37]

Muzeja fondos ir interesantas Vijas Artmanes atmiņas par R. Blaumaņa «Pazudušā dēla» iestudējumu, kurā viņa spēlēja Ilzes lomu: «Tie brīnišķīgie piemēri, kā ierosina aktieri darboties, kad viņš ir apstājies, vai dod viņam triecienu kā bērnam pļauku, lai viņu pie apziņas piesauktu, — tie ir tik psiholoģiski un zinātniski pareizi! Neuzsvērdams savu gudrību, viņš to izdarīja. Kad mēs tagad paanalizējam, tad varam nonākt pie secinājuma, ka viņš bija ārkārtīgi gudrs. Protams, viņam bija arī liela dzīves bagāža un tāda uztveres uzņēmība, bet, manuprāt, Smiļģis bija ļoti smalks un jūtīgs cilvēks. To pierādīja «Pazudušā dēla» inscenējums. Neviens neiedomājās, ka tas ir Smiļģa garam atbilstošs darbs. Visi domāja — Smiļģis vienmēr taisa tādus lielus inscenējumus, ar tādiem vēzieniem... Nē. Nolika trīs cilvēkus uz skatuves, iztaisīja brīnišķīgi skaistu, klusu ainu ar garām pauzēm... Pats bija laimīgs. Tāds klusums... Un arī šai izrādē bija smiļģiskais iekšā. Kā nāca krogs, kā nāca dienvidus, kad tas čirkstis — ir tāds sisenītis — dienvidū čirkst... Un tad nu viņa [Ilze — *R. R.*] ir tāda — kā pie dievgalda sataisījusies iet —, tad tādai viņai jābūt. Supertīra forma. Tas bija burvīgi.»[38]

Mums ir iespēja ielūkoties režisora sniegtajā «Pazudušā dēla» tēlu ekspozīcijā, kuru 1954. gada 20. maijā pierakstījusi Emīlija Bērziņa: «Lugā pulsē zem itin kā «miega segas» (tā ir forma), zem tās pulsē šausmīga uguns, un šī uguns aprij visu. [..] Temps ir *staccato*. Tā nav liriska drāma. *Staccato, staccato!* Mainās tempi. Visi kaut ko kaislīgi grib, visi kā pavasarī tauriņi ugunij skrej virsū. [..] Pseido nekas nedrīkst būt.

Lai mēs nenomaldāmies — lomā vienmēr jāmeklē pretējais. Lai Krustiņš nebūtu tikai grēcīgs, skumjš jauneklis. Krustiņš — ārkārtīgi d a r b ī g s. Aktivitāte: nāk mājās no krogus — n a v piedzēries. Ko krogū gribējis darīt? Atspēlēties! Tā ir g r i b a s līnija, kas viņu uz krogu dzinusi, — noraut kādus piecsimt rubļus. Satiek Ilzi, pastāsta par Matildi — esmu saderinājies!

Ierauga veco Mikus tēvu — tabaka neder, še cigārs! Māte piedāvā kafiju. — Tēju! Gulēt — gulēt negrib. Tā visa ir griba, aktivitāte. Ar tēvu — atzīšanās, pirmām kārtām — nē, neesmu samaksājis (varēja izmeloties). Izlīgšana. «Tēt, tēv!» Vēlreiz: «Tēt!» Viss ir aktīvs, viss griba. Pulksteni neņem, pārliecina tēvu. Atnāk Matilde — visu pasaka aktīvi. Visu pateicis, aiziet. Meklē izeju. Kā zvērs, kam visas izejas aizsprostotas. Nē! Gribēt! Viņš ir spēka pilns — Roplaiņa dēls! Aizgājis uz krogu. Grib briesmīgi savu tēvu glābt. Matildei — es precēšu tevi. Nav laika mīlināties. Precēsimies — tāds, kāds es te stāvu! Lai glābtu tēvu un mājas. Iet beidzot atspēlēties, «noraut banku». Zagt? Zagt negrib. Skrien pēc naudas, pa logu ielien iekšā . . . tā ir viena vienīga aktivitāte.» Seko aizrādījums Krustiņa lomas tēlotājam Harijam Liepiņam: «Kur ir jūsu kļūda, Liepiņ? Jūs visu laiku noliecat galvu un skatāties zemē. Tas ir pesimisms. Nē, kā vanags! Lidojumu! Pesimismu nost!»[39]

Bet lūk, kā darbu pie Krustiņa lomas atcerējās Harijs Liepiņš: «Man manā aktiera mūžā ir nācies spēlēt vairākas lomas, ko savā jaunībā ir spēlējis pats Smiļģis, — Hamletu, Gestu Berlingu, Totu un citus. Smiļģis bija spēlējis arī Krustiņu kādreiz. Smiļģis parasti necentās pēc tā, lai tādu interpretāciju, kādu viņš bija devis pirms trīsdesmit četrdesmit gadiem, — lai to atkārtotu. Krustiņš ir tā loma, ko es tiku redzējis Smiļģa interpretācijā uz Dailes teātra skatuves. Man ir atmiņā divi tādi momenti — viņš ļoti spilgti to darīja. Pirmajā ainā viņš nāca augšā ar Paulu, un viņš drāza tādu kociņu, ar mazu tuteniti tā ļoti nervozi drāza mazu kociņu. To viņš man arī ieteica darīt. Es drāzu arī dažas izrādes, bet vēlāk man vairs tā neiznāca darboties. Un tad viņš dzēra tēju pirmajā ainā. Viņš nolika krūzīti uz tāda zema beņķīša un tad sāka liet un cēla tējkannu tā augstu, augstu, lai dziest ātrāk. Mēs spēlējām Krustiņu kā jau pašā sākumā nolemtu bojāejai. Un arī pats Krustiņš jau pašā sākumā saprata šīs savas nepareizās audzināšanas rezultātu. Vēl jo vairāk tāpēc, ka tā nav pesimistiska un gļēva padevība liktenim, — jo vairāk tāpēc viņš ar visiem spēkiem dzelžaini grib izrauties no šiem žņaugiem — no Iņķa, no

R. Blaumaņa «Pazudušais dēls»
1954. g.
H. Liepiņš — Krustiņš,
E. Pāvuls — Mikus

R. Blaumaņa «Pazudušais dēls»
1954. g.
A. Baldone — Aža,
V. Artmane — Ilze

Matildes, no šiem parādiem, kuros viņš ir iestidzis ... Kaislīgi izrauties. Un šīs izraušanās dēļ viņš upurē pat savu mīlestību, augstāko, kas var būt divu jaunu cilvēku starpā. So traģisko noti mēs centāmies jau rādīt no paša sākuma, lai būtu šī iekšējā cīņa līdz pēdējam.»[40]

Ar nedaudz vārdiem atklāts Roplaiņa likteņa traģisms: «Milzīga cīņa ar apstākļiem. Milzīga cīņa pret to, kas rauj pamatus zem kājām. [..] Savas kaislības viņš ir iztrakojis darbā; Krustiņam nav kur savu spēku likt. [..] Roplainis — morāli tīrs, viņš grib, lai tāds pats būtu dēls. Roplainis ir spēcīgs un strādīgs kā zvērs, lai dēls varētu staigāt baltos, smalkos linu krekliņos ... Jaunībā Roplainis ir bijis Pičuks (no «Skroderdienām Silmačos»). Beigās Roplainim ir Ažas liktenis: viņš vairs galā netiek. Visa dzīve par velti.» Interesanti, ka veco Roplaini izrādē atveidoja aktieris Rūdolfs Kreicums, kurš pats bija nācis no laukiem un iekarojis publikas mīlestību tieši ar Blaumaņa tēliem, sevišķi ar Pičuku no «Skroderdienām Silmačos».

Par Ilzes un Krustiņa traktējumu Smiļģis sacījis: «Ilze nav čāčiņa! Uguns iekšā (tikai apslēpta). [..] Ilze ir tērauds. Krustiņš arī nav nodzēries memmesdēliņš. Tie nav ļēļaki. (Pie mūsu — latviešu šausmīgā temperamenta. No Latvijas pa kreisi ir Spānija!)»[41]

Savdabīgs skatījums Eduardam Smiļģim bijis arī uz citiem mūsu klasikas varoņiem. Lūk, ko režisors teicis par Uldi un Baibu Raiņa lugas «Pūt, vējiņi!» 1955. gada iestudējumā: «Ņemsim Uldi. Viņš ir tāda rupja ēvele. To meiteni jau viņš aiz bizes rauj. Vidū ir viena liriska daļa, kur viņš ir maigs. Cik jocīgi ir, kad tāds lamzaks, tāds «teļa lops» paliek maigs!

Ko viņš visu tur runājis, Baiba nemaz nav dzirdējusi, viņa tikai pamanījusi — poga iztrūkusi.

Baibiņa ir viens traks raksturs. Pirkstā kož, bučoties neļaujas, iemīlas, negrib to rādīt, acis nerāda, un beidzot ir tik daudz spēka, ka ielec upē. Savs «es».

Te ar to, tā teikt, lirismu — ne. Hamlets ir daudz liriskāks nekā Uldis. Māte šķautņaināka nekā tā karaliene — tur.

Aspazijas «Vaidelote» 1958. g.
O. Bērziņš — Laimonis,
Z. Stungure — Asja

A. Brigaderes «Spriditis» 1948. g.
L. Žvīgule — Pamāte,
E. Bērziņa — Spriditis

Raiņa «Ilja Muromietis»
1962. g.
U. Lieldidžs — Ilja Muromietis

Raiņa «Spēlēju, dancoju» 1956. g.
M. Sneidere — Lelde,
H. Liepiņš — Tots

Redziet, ..te nav tādi ļaudis, kas septiņsimt gadu pie vagara līduši, sak, drošs, paliek drošs — noper mani! Šie roku neļaus pielikt. Redziet, te ir tas skarbais rīta vējš. Te ir tas Rainis, kas nepazīst žēlastību pret netaisnību.»[42]

Veidojot vienu no saviem spožākajiem inscenējumiem — Raiņa «Spēlēju, dancoju», inscenētājs daudz domājis par lugas centrālā varoņa Tota atklāsmi: «Kas ir galvenā tēma? Cilvēka sevis kaldināšana, sevī izaugšana, ko katrs, bez šaubām, nevar. Šis ceļš pa dzīvīti. Vispār — ja ir labi uzrakstīta luga, tad tur ir ceļš, pa kuru iet. [..] Optimisms. Optimismā var būt arī drusku sēras, lai gan kauja izcīnīta. Īstam varonim aizvien pēc uzvaras paliek sēras. Nekas nav bez upuriem.»[43] Šajos vienkāršajos vārdos atklāta Tota tēla koncepcija, kas būtiski atšķiras no iepriekšējā «Spēlēju, dancoju» iestudējuma 1926. gadā, kurā Eduarda Smiļģa tēlotais Tots jau pirmajā ainā parādījās kā ārkārtējs, apkārtnei pāri pacelts varonis. Pēc trīsdesmit gadiem režisors uzsvēris tieši varoņa attīstības dialektiku, ko viņšš ģeniālā vienkāršībā atklāja ceļa tēlā.

Eduarda Smiļģa sniegtie tēlu raksturojumi ir saistoši arī ar psiholoģiski pamatotiem formas elementu atradumiem. Atkal varam pārliecināties, cik organiski, cik dabiski režisors izjutis formas un satura vienību. Spilgti tas atklājas viņa piezīmēs par K. Treņova lugas «Ļubova Jarovaja» titulvaroni: «Viņa ir jauna, vienkārša sieviete, беззаветно преданная revolūcijas lietai, patiesi un karsti mīl savu Mihailu. Un, kad skolas ainā no jauna notic, ka pazaudētā laime atgriezusies, — viņa visa atmirdz, visa pasaule kļūst citāda, cita gaišuma. Viņa it kā noreibst no laimes. Vai tad var visu šo ainu vest ar zemiem, dobjiem toņiem? Pēc viselementārākiem likumiem priekam ir raksturīgi tīri, augsti toņi. Dzidri un gaiši kā pati laime. Katrā ziņā tas ir raksturīgi nesamākslotam, taisnam cilvēkam, kādam ir jābūt Ļubovai Jarovajai. [..] Mans un D. T. mērķis arvien bijis nekopēt dzīvi, bet atsegt skatītājiem dzīves parādību būtisko jēgu un gaismu.»[44]

A. Ostrovska «Sniegbaltītes» režijas eksemplārā atrodama lapiņa, uz kuras ar Smiļģa roku rakstīts: «Salatēvs — meklējot

K. Treņova «Ļubova Jarovaja» 1952. g.
K. Pabriks — Mihails Jarovojs,
L. Bērziņa — Ļubova Jarovaja

V. Višņevska «Optimistiskā traģēdija» 1964. g.
E. Pāvuls — Aleksejs,
P. Vasaraudzis — Bakurētainais,
D. Kuple — Komisāre

reālo raksturu, pazudis poētiskums, pasakainums. Sakausēt.»[45]

Arī vērtējot aktierus lomas tapšanas gaitā, Eduards Smiļģis ļoti asi uztvēris katru disonansi formas un satura vienībā. Spriedumi šādos gadījumos dažkārt bijuši pat nežēlīgi asi, bet trāpīgi gan. Piezīmēs par V. Lāča lugas «Uzvara» iestudējumu 1945. gadā režisors rakstījis: «Puiši — pārāk bravūrīgi, nav zaļumballe.»[46]

«Pūt, vējiņi!» mēģinājumā 1955. gada 28. maijā Eduards Smiļģis teicis: «Ir vietas, kur Uldis taisa uzreiz tādu skrējienu — nu mūk visi no skatuves, citādi dabūs pa galvu... Šo naturālismu mēs nedrīkstam pielaist. Lielais saturs prasa lielu formu. Kad uz krēsla sēž, tad viss tas krēsls nočīkst. Iespaids, ka tūlīt sāks savus galdabiedrus dauzīt ar krēslu. Tas ir huligāns, ne Uldis. Stājas nav. Tagad ir veča gājiens. Pleci nav, kostīms krīt nost. [..] Tās ir ļoti nopietnas lietas, kuras, es domāju, ir sasniedzamas.»[47]

Savukārt ražošanas apspriedē par D. Ščeglova lugas «Pasaules pilsonis» iestudējumu 1957. gada 25. oktobrī izteiktas šādas kritiskas piezīmes: «Kas vēl nav? Liepiņam nav kostīma. Pie jaunības, pie steigas, pie aktivitātes vajag arī vēl monumentalitāti. Ērglis gaisā arī ir straujš, bet — monumentāls. Mēs pagaidām vēl lugu nobļaujam. [..] Ir vietas, kuras vajag klusināt. Bet jādzird ir viss. Meistarības jautājums. [..] Dimiter, jūs, Dimi, esat no diviem gabaliem. Tā maska ir viens, un ķermenis — otrs. Visi man saka: «Lai Dimis nepolsterējas!» [..] Vasaraudzis nevarēja militāru stāju dabūt. Daudz militāri stāvējis. Kalpaks nemaz nav dienējis, bet stāv kā briedis.»[48]

Dailes teātra Trešās studijas audzēkņu aktiermeistarības eksāmenā Eduards Smiļģis savus spontāni izlauzušos vērtējumus uzmetis turpat programmā. Par fragmentu no Raiņa traģēdijas «Indulis un Ārija»: «Varoņu acu skats? Varoņu stāja? Un dialogs? Indulis — činkstonis!!! Vēderiņš!!! Naturālisms!!! Temperaments ir, bet...» Par Raiņa «Uguns un nakts» fragmentu: «Sīkpilsonisks dialodziņš. Pa virsu, negatavs.»[49] Par

kalves skatu Raiņa lugā «Spēlēju, dancoju» režisors pēc pieņemšanas izrādes 1956. gada 20. decembrī teicis: «Kalvē arī ir savas grūtības. Briesmīga smagme iekšā. Es jau vakar teicu vairākas reizes — zirgu kalēji. Bet tie ir prometeji visi. Kur ir Stubavs? Paldies, ka jūs «usikus» esat nodzinis. Prometejam ir gaiša seja. Jūs visi esat jauni, jūs visi esat liesmas, jūs laimi kaļat.»[50]

Eduarda Smiļģa vērtējumos nereti ieskanas pārdomas par aktieru piemērotību lomām gan pēc viņu psihofiziskajiem dotumiem, gan arī vecuma ziņā. Piemēram, strādājot pie «Hamleta» 1959. gadā, režisors sacījis: «Es esmu Hamletus, ļoti daudzus Hamletus redzējis. Domājis skatoties: kāpēc tā — labi runā, bet nevar noticēt? Tāpēc, ka resns, apvēlies.» Tajā pašā reizē režisors uzdevis pats sev un ansamblim jautājumu: «Cik ilgi var Romeo spēlēt?» Un atbildējis: «Pēc četrdesmit — grūti. Var ar divdesmit, ja ir tehnika. Visi tie fluīdi, tā jaunība, tas šarms...»[51] Piezīmēs par Blaumani un teātri viņš citējis A. Beļinska izteikumu, ka «pareiza lomu sadale ir pareiza lugas traktēšana»[52].

J. Hašeka «Šveika» iestudējuma tapšanas laikā Eduards Smiļģis titulvaroņa atveidotājam izvirzījis šādas prasības: «Ko vajadzētu, kādas īpašības Šveikam? Pirmām kārtām — liels patiesīgums, patiesīgums līdz vientiesībai. Otrkārt — vienkāršība. Aktierim jātrenējas vienkāršībā. Treškārt — bezgalīgs sirsnīgums. Ar ko tas ir sasniedzams? Pirmām kārtām — acīm jābūt tīrām kā mazam bērnam. Viņam vajag būt labam, bērnišķīgam smaidam. Jāmeklē tāds aktieris, jāmeklē aktieris ar labu, patīkamu balsi kā Benjamīno Džilji. Viņš nav komisks, tāda ir viņa attiecība pret lietām.»[53]

Par formas un satura vienību interesanti stāstījusi Lilita Bērziņa: «Kādreiz sāp arī, ja saka, ka mums forma ņēmusi pāri iekšējai cilvēciskai izteiksmei. Man gribas pieskarties taisni šim momentam. Minēsim to pašu «Pēru Gintu». Smiļģis prata ainas beigās, kur Pērs atgriežas pie Solveigas un Solveiga ir akla, — viņš prata caur sevi man iedvest tādu stāvokli, ka likās — es patiešām nekā neredzēju, es biju akla. Visa iekšējā

dzīve, visi taustekļi bija tik saspringti, ka es satvēru viņa galvu un jutu pirkstos, ka viņš ir sirms palicis, ka tā ir balta galva.»[54] Alma Ābele to nosaukusi par Smiļģa spēju atmodināt aktiera dvēseli.

Nebūs pārspīlēts, ja teiksim, ka Eduards Smiļģis fantāzijā ne tikai uzbūra topošās izrādes galvenās aprises, bet patiešam arī redzēja, dzirdēja, ar visiem maņu orgāniem uztvēra katru tēlu. «Jo vairāk fantāzijas, jo labāk; tā fantāzija sāk sublimēties.»[55] Taču šī apbrīnojami dzīvā iztēle ne tikai ierosināja aktieru ansambli, bet dažreiz arī it kā izolēja režisoru no pārējiem izrādes veidotājiem. Smiļģim bija grūti saprast, ka aktieris tūlīt nevar realizēt viņa iecerēto. Iestudējot «Gestu Berlingu»: «Tur [domāts iepriekšējais — 1933. gada iestudējums — *R. R.*] jau bija viegli. Viss vienā personā: Gesta bij Smiļģis, eksemplāru sastrādāja Smiļģis un spēlēja. Bet tagad, kamēr tu iestāsti . . . Ja jums viss ir skaidrs, nevajag jau visu sazubrīt. Ir darbība jāzina. Ja jūs to zināt, vārds pats izskrien ārā.»[56]

Mēs nebūtu patiesi, ja apgalvotu, ka Meistara fantāzija vienmēr devusi gaidītos augļus. Ēvalds Valters Teātra muzejā stāstījis: «Tā fantāzija kādreiz aiziet tik tālu, ka viņš nevar visu realizēt. Ja viņš saka, ka aktierim jālido pa gaisu, tad viņš tic. Un viņš lidos! Un, ja tu nevari realizēt — no viena mākoņa uz otru pārlidot —, tad viņš ir nelaimīgs. Tad viņš labākā gadījumā strīpo visu skatu nost. [. .] Un tāpēc arī aktieriem bieži vien iznāca ar viņu strīdi. Visiem, arī man ir iznācis. Nu, kā lai to aktieris cieš, ja viņš ir divus trīs mēnešus uzcītīgi strādājis pie viena skata un īsi pirms «ģenerāļa» viņam saka: tas tā nemaz nebūs! Bieži vien ar motivāciju, ka luga jāsaīsina . . . Kurš ar tādu sistēmu gan apmierināsies? [. .] Kādreiz uzveda . . to pašu «Sveiku», un viņš bija izdomājis savā prātā, izfantazējis, ka te vajag ievest vienu . . . vienu feldkurātu, kas ir ļoti labs, mīlīgs, pretstats tam dzērājam [feldkurātam Kacam — *R.R.*]. [. .] «Tagad tu spēlēsi tādu tēlu, ko tu neesi dzīvē spēlējis, — līdzīgu dievam.» Nu, labi. Un tas nelaimīgais Valdis Grēviņš [dramatizējuma autors — *R.R.*] to skatu, to

H. Ibsena «Pērs Gints» 1964. g.
A. Ābele — Oze

H. Ibsena «Pērs Gints» 1964. g.
E. Pāvuls — Pērs Gints,
L. Tarasova — Anitra

manu lomu pārtaisīja kādas sešas septiņas reizes. Un nekad Smiļģis nebija apmierināts. Nekad! Lai ko tu dari — tas nav tas, tur vajag pavisam kaut ko citu. Un viņš pārtaisīja to neiedomājamas reizes. Un visupēc, kad jau tā luga nāca pieņemšanā, Smiļģis pats bija sajucis, viņš vairs nevarēja to skatu izmest ārā — kā ir, tā ir, lai stāv! Kas būs, tas būs! Un tā arī izgāja — kas būs, tas būs! Tur nekā nebija no tā skata!»[57]

Kā jau minēts, Eduardam Smiļģim nepatika tā sauktais galda periods, to viņš bieži vien pilnībā uzticēja savai ilggadējai palīdzei Felicitai Ertnerei, bet pats ar scenogrāfu strādāja pie skatuves uzbūvēm un kā izcils domātājs telpā gara acīm jau redzēja topošās izrādes aprises. Pats režisors, par savu darba metodi runādams, 1948. gada 17. decembrī Dailes teātrī izteicis šādu atziņu: «Mēs gribam analizēt un bieži iekrītam t i k a i analīzē. Vajag plānveidīgi sadalīt, kur beidzas analīze un kur sākas r a d o š a i s darbs. Analīze — tā vēl nav māksla. Tā ir prāta darbs. [. .] Ejot pa analīzes ceļiem vien, mēs nenonāksim pie fiziskās darbības. Aktieris ir darbojošs objekts. [. .] Caur pārliecīgi sīku analīzi mēs sadrumstalojam to vielu mazos, peldošos mākonīšos. Pazūd līnijas. [. .] Manai būtībai, temperamentam — analīze man ir par grūtu, viens darba posms man ir garlaicīgs.»[58]

Pie šīs atziņas Eduards Smiļģis atgriezies atkārtoti. Tā Dailes teātra ārkārtējā ražošanas apspriedē 1949. gada 11. maijā režisors teicis, ka «beidzamos gados mums ir izstrādājies detaļdarbs, sākot jau ar «Jegoru Buličovu». Varbūt pareizi. Tā ir metode. Bet, strādājot pie detaļām, mēs zaudējam to lielo pārskatu par visu. Es neredzu vairs to lielo būvi — pamatpozīciju. [. .] Mēs par daudz runājam un filozofējam par sīkumiem, par mazām lietām un kādreiz pat gaiši, loģiski savu tekstu nepārvaldām — pirmizrādē suflieris bļauj, aktieris nedzird. [. .] Var izrāde būt arī ne visās detaļās nostrādāta, bet lai viņa būtu vienreizēja. [. .] Varbūt tas ir temperaments . . . Man nav pacietības strādāt gar detaļām, es palieku ass.»[59]

Šajā sakarā interesanta liekas arī aktiera Edgara Zīles atmiņu skicīte: «Smiļģis nemīlēja galda darbu. [. .] Tā tas bija.

Pie aktieru visvajadzīgākā darba, kad jāiezīmē tēla zīmējuma līnijas, lai vēlāk to piepildītu ar krāsainu darbību un emocijām, Smiļģis bieži vien nebija klāt. Sevišķi viņš nemīlēja garus dialogus. Tā «Marijas Stjuartes» pirmajā iestudējumā [1943. gadā — *R.R.*] maz viņu redzējām. Vēlāk viņš izteicās, ka.. izlasījis par šo laikmetu vairākas vēstures grāmatas. Sevišķi viņš bija aizrauts ar vēsturiskās Marijas Stjuartes beidzamām dzīves dienām, ar viņas gudrību nepazaudēt savu estētisko noblesi pat nāves stundā. Uz nāves sodu ejot, viņa gājusi sarkanā kleitā, lai asinis uz tērpa nebūtu redzamas, lai arī šis lielais brīdis aculieciniekiem nekļūtu neestētisks. [..] Smiļģis zināja ļoti labi, ka Šillera traģēdija visumā nebūt neatbilst vēstures patiesībai, un pats arī tika deklarējis, ka vēsture nav jāspēlē, bet jārada izrāde, un tomēr — savu fantāziju viņš vienmēr asināja vēsturisko situāciju patiesībā.»[60]

Būtībā par to pašu runāts plašākā apcerējumā, ko Eduards Smiļģis rakstījis sakarā ar Maskavas Dailes teātra piecdesmit gadu jubileju 1948. gadā: «Staņislavskis bija nopietns teorētiķis, bet nekad nekļuva par sausu teoretizētāju. Viņa sistēmas izskaidrojumu vienmēr pavada daudzpusīgi piemēri, konkrēti praktiski norādījumi. Viņš piederēja arī pie tiem domātājiem, kas allaž par jaunu pārvērtē savus konstatējumus, meklē jaunus secinājumus un rezumējumus. Tā savas darbības pēdējos gados viņš atteicās no tā sauktā «darba pie galda», kas vienai režisoru daļai, tieši atsaucoties uz Staņislavski, kļuva par pašmērķi. «Prātošanai nav nekā kopīga ar mākslu,» viņš sacīja, «vislabākā lugas analīze ir darbošanās nosacītajos apstākļos.»»[61]

Inkubācijas periods, kad fantāzijā ieskicētais šķiet pazudis, kad sākas piespiesta, neatlaidīga loģiska strādāšana, Eduardu Smiļģi garlaikoja. Šajā periodā viņš maz srādāja ar aktieriem, bet apspriedās ar konsultantiem un veidoja uzveduma tehnisko karkasu. Kad lomu iznēsāšanas laiks bija garām un aktieros jau sāka iezīmēties tēlu kontūras, Smiļģis atkal atplauka. Kļuva maigs, lirisks, pat bērnišķīgs un atkal ar kādu spilgtu uzrunu vai lietišķu padomu, izdevīgām mizanscēnām vai situācijām apvienoja saskaņīgā ansamblī visus iestudējuma dalībniekus.

Ansamblim viņš harmoniski pievienoja visus pārējos uzveduma māksliniecisko komponentus un noveda darbu līdz laimīgam atrisinājumam — izrādei.

Lūk, ko par šo darba stilu teikusi Alma Ābele: «Es ar ilgām gaidīju to brīdi, kad Smiļģis nāks un sāks visu ārdīt... Felicita Ertnere jau uztraucās un jau drebēja... Mēs visi mīlējām Felicitu Ertneri, mēs viņas darbu cienījām, jo viņa ar mums strādāja to darbu, ko neviens cits ar mums nestrādāja, un tas bija nepieciešams mums. Bet tas bija vajadzīgs līdz zināmai robežai, bet, ja tas gāja pāri tai robežai, .. es taisni kādreiz sēdēju aiz skatuves un lūdzu dievu: nu kaut viņš šodien nāktu, kaut viņš nāktu... Un Felicita Ertnere atkal teica: «Kaut viņš nenāktu vēl!» [..] Viņš visu sajauca, sagrieza visu otrādi pavisam. Ertnere dažkārt raudāja zālē, bet mēs gavilējām uz skatuves.» Arī Lilita Bērziņa atcerējās: «Kad mēs atklāti runājam, tad es šo «knibināšanos» nevarēju ciest. Bet Smiļģis parasti intuitīvi nojauta, kad mērs ir pilns. Tad viņš ieradās ar vārdiem: «Nu tā! Nu pietiks «brudierēt».»»[62]

Nekādā ziņā gan nedrīkstētu pārprast, ka aktieri nebūtu novērtējuši Felicitas Ertneres būtiski svarīgo lomu izrāžu tapšanā. Harijs Liepiņš rakstījis: «Smiļģis un Ertnere. Divu absolūti pretēju raksturu, temperamentu, dzīves ritmu, pasaules uztveru savienojums gadu desmitu darbā. [..] V i ņ i b i j a n o l e m t i kopējam darbam. Un šajā vienotībā radās lieliski inscenējumi un tika izaudzinātas daudzas talantīgas aktieru paaudzes.»[63] Protams, arī pats Smiļģis izjuta dziļu cieņu pret Felicitas Ertneres darbu, jo tieši tas viņam deva iespējas pilnībā nodoties inscenēšanai.

Uzsākot šo pēdējo iestudējuma veidošanas posmu, pats svarīgākais Meistaram bija ainas, cēliena un visas izrādes telpiskais atrisinājums. Pēc R. Blaumaņa lugas «Pazudušais dēls» pirmā aranžmēģinājuma Smiļģis teicis: «Mēs esam izgājuši lugu cauri. Mums tagad vajag t e l p i s k ā s izjūtas. Jāatrisina telpa, kurā šie raksturi darbojas. [..] Mēs nedrīkstam pieiet telpai naturālistiski. Mums jādod tā d o m a pareizi, par jūtām nerunāsim tagad, tās nāks.»[64] Reizēm šī telpiskā izjūta dzima

A. Ostrovska «Sniegbaltīte»
1948. g.
I. Laiva — Ziednese Daiļā,
E. Bramberga — Meitenīte-Sniegbaltīte

N. Gogoļa «Mirušās dvēseles»
1952. g.
H. Vazdiks — Čičikovs

šķietami vienkārši un viegli. Kā atcerējās Lilita Bērziņa, interesants šai ziņā bija eksperiments ar M. Gorkija lugas «Jegors Buličovs un citi» izrādi: «Mēs pie galda kādus divus mēnešus sēdējām. Apnicis mums bija līdz kaklam. Zelē un zelē katru dienu. Un Smiļģis atkal nemaz nenāca uz mēģinājumiem, viņš tik būvēja savu skatuvi tur, augšā. Uzbūvēja viņu tā, kā izrādē būs. Vienu dienu viņš sūtīja mūs augšā. Pirms tam viņš deva mums izlasīt kaut kādu grāmatu par «Jegoru Buličovu» pašdarbības izrādei. Un tur bija daudz kas iekšā, ko mēs līdz tam nebijām satvēruši. Un tas bija papildinājums, deva mums atkal tādu jaunu pagriezienu. To viņš tā paslepus bija mums devis... Un galu galā — ticiet vai neticiet — mēs gājām augšā, notika pirmais mēģinājums uz skatuves — un mēs spēlējām. Tā jau bija izrāde. Paši atradām situācijas, nebija jāmeklē. Dekorācija bija gatava. Mēs gājām kā pa savu māju, un attiecības visas bija nostabilizētas. Un radās izrāde.»[66]

Te gribētos izdarīt nelielu atkāpi. Klausoties šajās atmiņās, vēlāk tās pārlasot, radās vēlēšanās uzzināt, kas tā bijusi par grāmatiņu, kuru režisors devis aktieriem. Tā kā Eduards Smiļģis neko ārā nemeta (kaut arī neko īpaši neglabāja, nekārtoja, nesistematizēja), tad cerības attaisnojās — viņa arhīvā šī uz rotoprinta novilktā brošūriņa atradās. Ārēji necilais izskats izrādījās maldinošs. Grāmatiņu veido fragments no J. Juzovska lielā darba «Izrādes un lugas».[66] Ievērojamais padomju teātra kritiķis un literatūras zinātnieks Josifs Juzovskis laikā, kad Smiļģis iestudēja «Jegoru Buličovu», neapšaubāmi bija liela autoritāte M. Gorkija dramaturģijas izpratnē ne tikai mūsu zemē, bet visā pasaulē. Atradās arī daudzi citi materiāli gan par Gorkija, gan citu autoru dramaturģiju, lugu iestudēšanas tradīcijām, konkrētām izrādēm. Savukārt Eduarda Smiļģa bibliotēkā ir divi simti astoņpadsmit grāmatu par dramaturģiju un teātri, daļa no tām — rūpīgi sastrādātas. Īpaši pastāvīga bijusi režisora interese par Šekspīru. 1928. gadā Štutgartē izdotās R. Krausa grāmatas *«Klassisches Schauspielbuch»* nodaļā, kas veltīta traģēdijai «Romeo un Džuljeta», atrodamas Smiļģa piezīmes vācu valodā. Pamatīgi viņš studējis arī «Šekspīra

lugu komentārus», kas laisti klajā 1941. gadā Maskavā. Pasvītrojumi dažādās teātra vēsturei un teorijai veltītajās grāmatās arī liecina, ka Meistaru īpaši saistījusi dižā stretfordieša daiļrade, nodarbinājusi doma par viņa lugu dažādām interpretācijas iespējām. Piemēram, V. Volkenšteina grāmatā «Staņislavskis», kas izdota Maskavā 1922. gadā, pasvītrota šāda atziņa: «Antīkās Romas vēsturiski precīza atveide meiningiešu garā bija klaja kļūda; sadzīves apstākļu precīzs attēlojums Čehova lugās veidojās saskaņā ar autora centieniem, turpretī Šekspīra Roma nebūt neatbilst vēsturiskajai Romai, un vajadzēja iestudēt Šekspīru, nevis vēsturi.»[67]

Arī Eduardam Smiļģim tuvāko cilvēku atmiņas liecina, ka viņš daudz lasījis. Tad kāpēc tomēr varēja rasties un pastāvēt pretējs uzskats? Lai cik paradoksāli tas būtu, liekas — to veicinājis viņš pats. Meistars cienīja un prata novērtēt cilvēkos viņu erudīciju. No saviem konsultantiem viņš prasīja absolūtu profesionālismu savā nozarē, bet ne acu galā nevarēja ciest dižmanīgu plātīšanos ar grāmatu gudrībām. Šai sakarā nāk prātā Ulda Vazdika stāstīts gadījums: «Smiļģis iestudēja kādu ungāru lugu, un uz teātri bija atsaukts viens tāds konsultants, kas zina par Ungāriju visu un vēl vairāk. Kaut kāds poliglots, bet Smiļģis visu mēģinājumu nelaiž viņu pie vārda. Kā viņam saka: «Te ir, biedri Smiļģi, tas, kurš to paskaidros,» — tā Smiļģis: «Pagaidiet, sēdiet!» Un tikai režisē. Un tas, nabadziņš, sēž un sēž un klausās, ko režisors tur stāsta. Beigās viņš tam poliglotam, kas apguvis tās milzu gudrības, saka: «Vispār jūs zināt, kas ir ungāri? Tas ir gulašs, čardašs un paprikašs! Un ar to jūs arī varat iet.» Un konsultants arī aizgāja.»[68] Nevaram apgalvot, ka tieši tā būtu noticis (piemēram, nav zināms, ka Smiļģis šai laikā būtu iestudējis kādu ungāru lugu), bet, pazīstot Eduardu Smiļģi, varam apgalvot, ka tā pavisam noteikti varēja notikt. Te atkal jārunā par Eduarda Smiļģa aktiera būtību — viņam patika radīt ilūziju, ka brīnišķīgo teātra pasauli viņš veido «no zila gaisa, no baltas smilts».

Dažkārt izrādes vai atsevišķa tēla tapšanas process ritējis sarežģīti, pat sāpīgi. Lūk, vēl viens Almas Ābeles atmiņu frag-

ments: «Es atceros dažus mēģinājumus no Slavina «Intervencijas». Man bija tāda īpatnēja loma — tāda fabrikante, tāda buržuju pārstāve, tāds koncentrāts, varena sieva. [..] Un, tā kā mums tai laikā nebija Ertneres (viņa tai gadā bija aizkomandēta uz Operas teātri), kas ar mums tā lēni mēģināja un centās visu izvilkt tā ļoti smalkjūtīgi, tad līdz zināmai robežai es savā lomā aizgāju un tālāk netiku. Kā nāca šī vieta, es apstājos. Smiļģis jautāja, kāpēc es nemēģinu, kāpēc es apstājos. Es teicu — nezinu, ko tālāk lai dara. Viņš teica: «Nu d a r i vienkārši!» — «Bet ko lai daru?» — «Nu lec!» — «Bet ja es lauzīšu kaklu?» — «Nu, tad lauz! Vai tu zini, kāpēc vārna nav aizlaidusies uz siltām zemēm? Redzi, tāpēc, ka viņa tā palido, palido gabaliņu un tad skrien atpakaļ paskatīties, cik tālu viņa ir nolidojusi . . . Un tu uz mata tāpat dari. Palido, palido un tad skrien atkal atpakaļ. Bet neskrien atpakaļ! Laidies uz priekšu! Kaut arī kaklu lauz!» Un tad vienā reizē es arī domāju: vienalga, kas būs — būs, lai tad laužu to kaklu! Bet kaklu nenolauzu un tiku pāri. Viņam bija tādi īpatnēji paņēmieni, ar kuriem viņš izrāva aktieri no tā saucamā «nāves punkta».»[69]

Ikviens Eduarda Smiļģa aktieris varētu pastāstīt kādu konkrētu gadījumu, kā režisors viņam palīdzējis izkļūt no šāda «nāves punkta». Lekcijā režisoru kursam 1959. gada 16. decembrī Eduards Smiļģis teicis: «Zināt, kāpēc es tā mīlu tos baļķus likt uz skatuves? Lai aktieriem būtu neērti, lai viņi iejustos. Paklūp — velns parāvis, kas te ir?! — un lomā iekšā. Man patīk garlaicīgo grīdu sajaukt.»[70] Iestudējot M. Zīverta lugu «Minhauzena precības», aktieri nav varējuši īsti piekļūt kodolam. Tad Smiļģis pēkšņi pateicis, lai novāc no skatuves visas mēbeles, lai sēž uz grīdas. «Kā var rokoko tērpos sēdēt uz grīdas?!» režisore Felicita Ertnere saķērusi galvu un aizgājusi. Aktieri apmetušies kur kurais un sākuši runāt tekstu. Un, kā par brīnumu, sākuši cits citu sadzirdēt, it kā satvēruši visas lugas jēgu kopumā.

Par to, cik savdabīgi režisors aizvadījis aktierus uz divu nelielu otrā plāna lomu izpratni, Teātra muzejā stāstīja Miervaldis Ozoliņš: «Mēs ar Valentīnu Skulmi spēlējām divus

Hamleta studiju biedrus — Rozenkrancu un Gildenšternu. Mēs zinām — mēs esam studenti. Nākam no Vitenbergas pie Hamleta, kas ir mūsu biedrs un jau agrāk atbraucis uz šejieni. Uznākam uz skatuves, bet Smiļģis saka: «Pa, pa, pa! Pagaidiet, pagaidiet, nē jau! Lēni, mierīgi un ar cieņu paklanieties. Tie taču ir galminieki!» Mēs ar Valentīnu saskatāmies — kādi galminieki? Mēs mēģinām bilst, ka tie ir Hamleta draugi, studenti. «Galminieki, galminieki,» Smiļģis saka. Mēs, galīgi apjukuši, domājam: nu ko, vienreiz tak viņam būs jāpasaka. Bet, kā mēs nākošreiz atkal bravūrīgi nākam augšā, tā Smiļģis: «Stop, stop, stop! Kā jūs nākat?! Jūs uznāciet tā . . . un paklanieties ar dziļu reveransu. Visas galma manieres viņiem ir zināmas.» Mēs atkal esam izbrīnījušies, bet nu vairs neiebilstam ne vārda. Klanāmies ar visiem žestiem un reveransiem, mums rokas iet pa gaisu, mēs izturamies tā, kā tikai augstākā sabiedrībā varētu izturēties. Smiļģis vairs neiebilst neko. Tā paiet ilgs mēģinājumu periods. Vienā dienā režisors mūs iesauc pie sevis zālē un saka: «Redziet, es jau zinu, ka tie ir studenti. Bet es gribēju panākt, lai tad, kad jūs ienākat pilī, jūs sākat uzvesties tāpat kā tie galminieki, kas tur klanās. Jums tas tik labi neiznāk, jūs tā gribat gan, bet visu darāt vai nu par daudz labi, vai atkal ar mazām kļūdām.» Tāds bija Smiļģa paņēmiens panākt to, ko viņš grib. Rezultāts bija tāds, ka mēs tiešām nācām kā tādā transā iekšā. Pilī mēs esam ienākuši, nu, tad ir jāuzvedas tā, kā to pilī dara. Tūdaļ mēs tikām iesaistīti visā intrigā pret Hamletu.»[71]

Lai cik atšķirīgi režisors rīkojies minētajos gadījumos, būtībā princips bijis viens — radot neparastus, pieņemtajiem priekšstatiem neatbilstošus apstākļus, likt paraudzīties uz atveidojamo tēlu un situāciju ar jaunu skatienu un — kas ir pats svarīgākais — sākt šajos apstākļos d a r b o t i e s, d a r ī t.

Eduarda Smiļģa režisora un pedagoga intuīcija reizēm lika viņam izturēties pret aktieri ārkārtīgi nežēlīgi. To apliecina vēl viens fragments no Almas Ābeles atmiņām: «Kad mēs iestudējām «Mariju Stjuarti», man bija grūtā Elizabetes loma. Smiļģis bija ļoti, ļoti neapmierināts ar monologu, ar nāves soda parak-

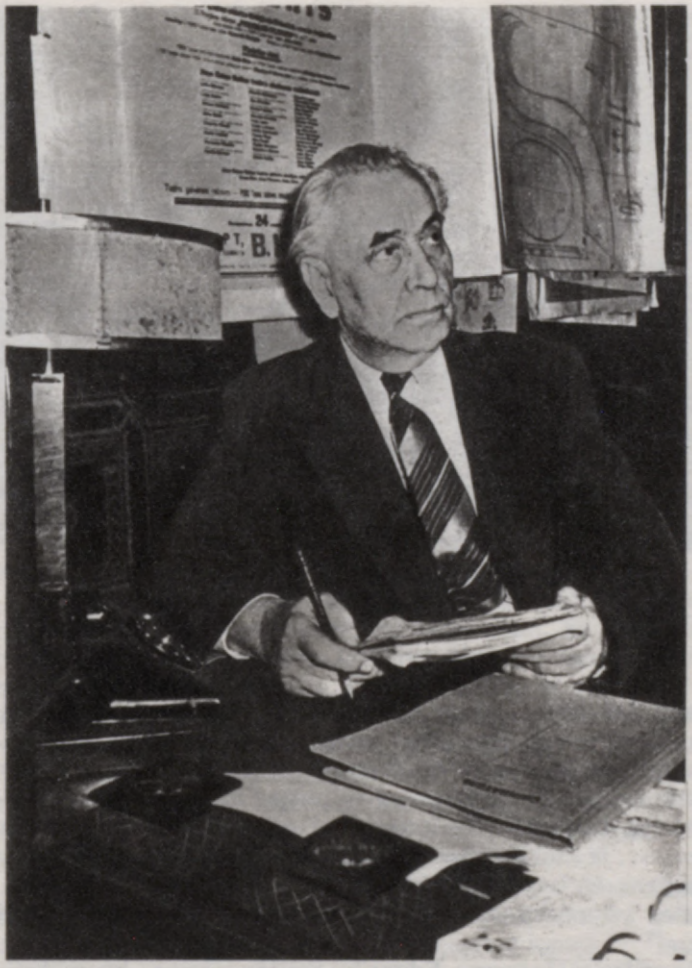
stīšanu. Viņam nebija pacietības gaidīt, kamēr mūsos kaut kas atvērās, atraisījās. Viņš mums to izrādi norunāja priekšā, parādīja vārdiskā sniegumā no sākuma līdz beigām — ainu pa ainai. Mēs redzējām, kādai tai izrādei jābūt, katrai ainai kādai jābūt. Bet, lūk, mūsos vēl nebija ... mēs nebijām atraduši to veidu, kā to, ko mēs esam sapratuši, — kā to caur savu instrumentu, caur sevi, caur savu domāšanu, caur savu ķermeni, caur savu vārdu iedzīvināt uz skatuves. Vienam tas izdevās ātrāk, otram — grūtāk, lēnāk. Un Smiļģim nepatika gaidīt. Lai kaut kādā veidā stimulētu šo procesu, šo paņēmienu atrašanu, šo tēla izstrādāšanu, viņš dažkārt rīkojās ļoti nežēlīgi. Viņš, piemēram, man pienāca klāt un teica tā, un to viņš teica ļoti mierīgi un mīļi, viņš saņēma manu roku uz skatuves, atbalstījās uz viena tāda dekorācijas gabala, uz tādas barjeriņas. Viņš teica: «Ko nevar celt, to nevar nest. Un tāpēc mēs to nāves soda parakstīšanas ainu nemēģinām un tā mums nu jāņem ārā.» Es tā klausījos ar tādu smaidu, tad nostājos uz abām kājām — interesanti, ko tad lai tagad dara? Es saku: «Ziniet ko, Meistar, — pagaidām atstāsim. Un, ja es pēdējā ģenerālmēģinājumā nevarēšu, — svītrojam nost! Ņemam nost!» Un tā mēs šķīrāmies. Es, protams, ļoti daudzas naktis negulēju, skatījos fantāzijā savu Elizabeti, kā viņa staigā, kā viņa runā, kā viņa varētu parakstīt šo spriedumu. Bez šaubām, bija arī asaras. Un bija viens tāds moments, kā saka, — nē, nu man ir no teātra jāiet prom, es neko nevarēšu. To kaut kā nojauta Felicita Ertnere, pienāca klāt — nu mums vajadzēs izņemt šo skatu. Tomēr skatu no lugas neizsvītroja. Bet Smiļģis tā arī neko neteica, vai tas ir izdevies, vai tas nav izdevies. Tas ir tas, ko Lilita Bērziņa teica, — viņš nekad nebija ar savu darbu apmierināts. Un arī mēs pieradām būt ar savu iegūto neapmierināti.»[72]

Daudzkārt dzirdēts, kā režisors pēc «Spēlēju, dancoju» ģenerālmēģinājuma nolīdzinājis līdz ar zemi aktiera veikumu Tota lomā, teikdams: «Nu jā, — Liepiņš, Liepiņš ... Ertnere, vai līdz rītam mēs Adermani varētu sagatavot?» Labprāt un ar sev raksturīgo šarmu un humora devu to stāsta pats Harijs Liepiņš. Laiks, tāpat kā visam, šim notikumam pārklājis zeltītu

F. Sillera «Marija Stjuarte» 1956. g.
H. Liepiņš — Mortimers, A. Ābele — Elizabete

patinu. Arī toreiz, protams, aktieris saprata, ka līdz rītam jaunu Totu nevar sagatavot un ka Smiļģis nemaz netaisās to darīt, bet aizvainojumu uń dusmas tas kāpināja. Šo notikumu, tā nozīmi un sekas precīzi atsegusi Lilija Dzene grāmatā «Dialogs ar Hariju Liepiņu». Te citēta arī režisora Pētera Pētersona atziņa: «..ja tiek runāts par Eduarda Smiļģa pedagoģiju, tad šis gājiens ir jāvērtē dziļāk, kur sākas aktiera personības un dvēseles pārveidošana. Tā ir visaugstākā režijas pedagoģijas klase.»[73]

Te vēlreiz jāatceras Eduarda Smiļģa atziņa, ka mākslinieekam sevī vajadzētu glabāt spēka pilnu, nevis čīkstuļa neapmierinātību.



Eduards Smiļģis savā darba kabinetā
Dailes teātrī

Eduarda Smiļģa māja — Teātra muzejs

Režisora prasība nežēlot sevi, visu pakļaut vienam mērķim, vienam uzdevumam arī reizēm sasniedza galējas formas. Aktrise Olga Đreģe atcerējās šādu gadījumu: «Kad Smiļģis iestudēja «Pēru Gintu», mums bija jāiet tās meitas dancot. Es biju kritusi, man bija smadzeņu satricinājums. Atnācu uz teātri, un Ērika Ferda teica: «Nedrīkst, nedrīkst!» Bet Smiļģis uzlēca uz skatuves un saņēma manu galvu: «Galva ir uz pleciem? Ir! Tātad var! Teātrī nav «nevar», «nevarēt». Ir jāvar!» Un es arī lēcu, un es uz galvas tur stāvēju. Un tas viss viņam ļoti patika, un viņš bija ar to apmierināts.»[74]

Te varētu vēl atgādināt, kā režisors lepojies, ka Harijs Liepiņš «Spēlēju, dancoju» izrādē esot noskrējis attālumu no Rīgas līdz Jelgavai un atpakaļ; atcerēties šodien jau vidējās un vecākās paaudzes aktrišu stāstītās leģendas par Eduarda Smiļģa fantastiskajām prasībām masu skatu dalībniecēm; atcerēties arī to, ka savulaik Dailes teātris kuluāros dēvēts par Smiļģa «ādu fabriku» jeb «ādu ģērētavu». Bet tad būtu taisnīgi neaizmirst arī Smiļģa ilggadējās līdzgaitnieces Felicitas Ertneres vārdus: «Ja man vēlreiz būtu jāizvēlas — strādāt labsirdīga muļķa vai ģeniāla despota vadībā —, es atkal izvēlētos otro — grūtāko ceļu.»

Eduards Smiļģis dēvēts par pretrunu iemiesojumu. Par režisoru sacīts, ka viņā apvienojušies galēji pretpoli. Viņš varēja būt trauksmains kā vētra un bezgala kluss un lirisks. Viņā bija gan Ulda, gan Gatiņa pasaule. Dažreiz šie pretpoli harmoniski vienojās, dažreiz šķīla ugunis un pērkonus. Un tomēr Smiļģis bija viengabalaina personība, viņš saglabāja harmonisku pasaules redzējumu. Mūžīgās lieluma alkas un ikdienišķības noliegums viņam radošā mūža noslēgumā lika teikt: «Mūsu teātrī vēl pārāk daudz ikdienas, pelēcības, vakardienas atkārtojuma. Skatuves mākslai taču jābūt kā svētkiem! Bet tas nav jāpanāk ar ārējā izskaistinājuma palīdzību, bet gan ar romantisku aizrautību un iekšējo bagātību. Man šķiet, ka ikdienišķīgums teātrī rodas no pārāk mierīgas dzīves inerces, no tā, ka mēs dažkārt esām apmierināti ar tikai apmēram sasniegto, samierināmies ar iespēju dzīvot ar jau sen atklāto un pierasto.»[75]

Neapmierinātība ar sasniegto, radošs nemiers Eduardu Smiļģi neatstāja līdz mūža vakaram. Viņa kabinetā uz galda varam aplūkot zīmīti, ko Meistars rakstījis dažas nedēļas pirms aiziešanas nebūtībā: «Dzīvei ir tikai divi veidi: trūdēšana un degšana. Bailīgie un alkatīgie izvēlas pirmo, drosmīgie un pašaizliedzīgie — otro.»[76] Šajā Maksima Gorkija atziņā viņš pasvītrojis vārdus t r ū d ē š a n a un d e g š a n a, un tas atklāj rakstītāja vēlēšanos apjaust un izvērtēt savu aizejošo mūžu. Un šķiet, ka tieši uguns liesma Eduarda Smiļģa personībai ir vistuvāk rada. Žilbinoša, neatvairāmi suģestējoša, arī apdedzināt spējīga, bet mūžam mainīga . . . Tāda šī liesma deg Dailes teātra emblēmā, kā atgādinājums par Smiļģa personību tā uzplaiksnī uz jaunā Dailes teātra fasādes.

AVOTU NORĀDES

CEĻĀ UZ SAVU TEĀTRI

1. Raiņa Literatūras un mākslas vēstures muzejs, inv. nr. 238168.
2. Eduards Smiļģis. R., 1974, 239. lpp.
3. Sociāldemokrāts, 1925, 6. sept.
4. RLMVM, inv. nr. 238102.
5. RLMVM, inv. nr. 49858.
6. Latvija, 1910, 12. marts.
7. Dzimtenes Vēstnesis, 1910, 11. marts
8. Latvija, 1910, 8. apr.
9. Rīgas Avīze, 1910, 8. apr.
10. Dzimtenes Vēstnesis, 1910, 15. okt.
11. Latvija, 1912, 10. marts.
12. Jaunā Dienas Lapa, 1912, 16. aug.
13. E. Smiļģa lekcija A. Matisas pierakstā 1960. g. 15. nov.
14. RLMVM, inv. nr. 283541.
15. Dzīve, 1911, 31. marts.
16. Dzimtenes Vēstnesis, 1912, 9. sept.
17. RLMVM, inv. nr. 258391
18. Dzimtenes Vēstnesis, 1914, 7. marts.
19. Dzimtenes Vēstnesis, 1912, 18. sept.
20. Dzimtenes Vēstnesis, 1912, 27. sept.
21. Dzimtenes Vēstnesis, 1912, 13. dec.
22. Latvija, 1913, 25. marts.
23. Dzimtenes Vēstnesis, 1913, 29. marts.
24. Jaunā Dienas Lapa, 1913, 25. marts.
25. Jaunais Rīgas teātris. R., 1958, 82. lpp.
26. Dzimtenes Vēstnesis, 1913, 24. apr.
27. Dzimtenes Vēstnesis, 1914, 16. apr.
28. RLMVM, inv. nr. 304245.
29. Jaunā Dienas Lapa, 1913, 15. maijā.
30. RLMVM, inv. nr. 49858.
31. Dzimtenes Vēstnesis, 1914, 1. febr.
32. Latvija, 1914, 1. febr.
33. Dzimtenes Vēstnesis, 1914, 19. aug.
34. RLMVM, inv. nr. 49858.
35. Dzimtenes Vēstnesis, 1915, 28. marts.
36. Latvija, 1915, 27. marts.

37. Jaunā Dienas Lapa, 1915, 27. marts.
38. Dzimtenes Vēstnesis, 1915, 19. janv.
39. E. Smiļģa lekcija A. Matisas pierakstā 1959. g. 3. dec.
40. Ļeņingradas Teātra muzejs, inv. nr. 3634-18, 3634-19.

AR JAUNU ELPU

1. Eduards Smiļģis. R., 1974, 92. lpp.
2. RLMVM, inv. nr. 237750, 237751.
3. RLMVM, inv. nr. 237751.
4. RLMVM, inv. nr. 238001.
5. RLMVM, inv. nr. 238001.
6. Latvis, 1933, 28. okt.
7. E. Smiļģa lekcija A. Matisas pierakstā 1960. g. 5. sept.
8. Jaunākās Ziņas, 1920, 22. nov.
9. Jaunākās Ziņas, 1920, 22. nov.
10. Dzimtenes Vēstnesis, 1913, 29. marts.
11. Brīvā Zeme, 1920, 21. nov.
12. Sociāldemokrāts, 1926, 12. sept.
13. Latvis, 1926, 11. sept.
14. Jaunākās Ziņas, 1926, 10. sept.
15. Latvijas Vēstnesis, 1921, 24. okt.
16. RLMVM, inv. nr. 238234.
17. Jaunākās Ziņas, 1922, 3. nov.
18. Latvis, 1922, 21. janv.
19. Jaunākās Ziņas, 1922, 20. janv.
20. Izglītības Ministrijas Mēneš raksts, 1922, № 2, 209. lpp.
21. Vārds, 1922, 1. janv.
22. Brīvā Zeme, 1922, 25. sept.
23. Latvijas Vēstnesis, 1922, 23. sept.
24. Latvijas Vēstnesis, 1922, 23. sept.
25. Сегодня вечером, 1937, 24 ноября.
26. Daugava, 1937, № 12, 1150., 1151. lpp.
27. RLMVM, inv. nr. 238078.
28. Daugava, 1939, № 12, 1196. lpp.
29. Pēdējā Brīdī, 1928, 6. okt.
30. Vārds, 1922, 11. febr.
31. Сегодня вечером, 1935, 31 янв.
32. E. Smiļģa lekcija A. Matisas pierakstā 1959. g. 22. okt.
33. *Lāgerlēva S.* Gesta Berlings. R., 1981, 356. lpp.
34. Brīvā Zeme, 1933, 24. marts.
35. E. Smiļģa lekcija A. Matisas pierakstā.
36. Sociāldemokrāts, 1933, 25. marts.
37. RLMVM, inv. nr. 238001.
38. Eduards Smiļģis un viņa darbs. R., 1937, 46. lpp.
39. E. Smiļģa lekcija A. Matisas pierakstā.
40. Darba Balss, 1921, 1. okt.
41. Daugava, 1939, № 4, 396.—397. lpp.
42. Brīvā Zeme, 1939, 6. marts.
43. Jaunākās Ziņas, 1933, 27. okt.
44. RLMVM, inv. nr. 44908.
45. RLMVM, inv. nr. 238001.
46. Eduards Smiļģis. R., 1974, 240. lpp.
47. RLMVM, inv. nr. 233596.
48. RLMVM, inv. nr. 237191.
49. Liepājas Novadpētniecības muzejs, inv. nr. 4045.
50. Liepājas Ātbalss, 1912, 21. marts.

51. Liepājas Atbalss, 1912, 30. marts.
52. RLMVM, inv. nr. 258385.
53. Raksti un Māksla, 1940, № 4, 376. lpp.
54. *Universitas*, 1940, № 5, 152. lpp.
55. Jaunākās Ziņas, 1940, 23. marts.
56. Sējējs, 1940, № 4, 432., 433. lpp.
57. Sējējs, 1940, № 4, 432., 433. lpp.
58. Centrālais Valsts Oktobra revolūcijas arhivs, F 1368. Atsauce uz lēmumu Dailes teātra mākslinieciskās padomes sēdes protokolā 1950. g. 24. janv.
59. Eduards Smiļģis. R., 1974, 211. lpp.
60. CVORA, F 1368. DT MP sēdes protokols 1951. g. 7. dec.
61. CVORA, F 1368. DT MP sēdes protokols 1952. g. 18. martā.
62. CVORA, F 1368. DT MP sēdes protokols 1952. g. 21. apr.
63. CVORA, F 1368. DT MP sēdes protokols 1952. g. 24. jūn.
64. RLMVM, inv. nr. 238091.

TEORIJA UN «DZĪVES KOKS»

1. RLMVM, inv. nr. 237963.
2. RLMVM, inv. nr. 403328.
3. RLMVM, inv. nr. 237874.
4. RLMVM, inv. nr. p-44823.
5. RLMVM, inv. nr. 238156.
6. RLMVM, inv. nr. 238136.
7. Buklets «Dailes teātris Rīgā, III sezona». R., 1922.
8. Buklets «Dailes teātris Rīgā, III sezona». R., 1922.
9. RLMVM, inv. nr. 237865.
10. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.
11. RLMVM, inv. nr. 403326.
12. RLMVM, inv. nr. 403491.
13. RLMVM, inv. nr. 237945.
14. RLMVM, inv. nr. 234336[4].
15. RLMVM, inv. nr. 237949.
16. RLMVM, inv. nr. 234337.
17. RLMVM, inv. nr. 237911.
18. RLMVM, inv. nr. 234336[2].
19. RLMVM, inv. nr. 234336[1].
20. RLMVM, inv. nr. p-44823.
21. RLMVM, inv. nr. 237974.
22. RLMVM, inv. nr. 403303.
23. RLMVM, inv. nr. p-44892.
24. RLMVM, inv. nr. 238334.
25. RLMVM, inv. nr. 238324.
26. RLMVM, inv. nr. 403449.
27. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.
28. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.
29. RLMVM, inv. nr. 238259.
30. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.
31. RLMVM, inv. nr. 403438.
32. RLMVM, inv. nr. 238352.
33. RLMVM, inv. nr. 403491.
34. RLMVM, inv. nr. 238309.
35. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.
36. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.
37. RLMVM, inv. nr. 238304.
38. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.

39. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.
40. RLMVM, inv. nr. 238086.
41. RLMVM, inv. nr. 403492, 403449.
42. RLMVM, inv. nr. 238086.
43. RLMVM, inv. nr. 238086.
44. RLMVM, inv. nr. 238360.
45. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.
46. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.
47. RLMVM, inv. nr. 238310.
48. RLMVM, inv. nr. 237981.
49. RLMVM, inv. nr. 238049.
50. RLMVM, inv. nr. 237976.
51. RLMVM, inv. nr. p-44892.
52. RLMVM, inv. nr. 238041.
53. RLMVM, inv. nr. 237995.
54. RLMVM, inv. nr. 403328.
55. CVORA, F 1368.
56. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.
57. RLMVM, inv. nr. 237852.
58. RLMVM, inv. nr. p-44892.
59. B. Ozoliņas atmiņu pieraksts 1984. g. 3. jūl., glabājas pie R. Rotkales.
60. RLMVM, inv. nr. 403435.
61. RLMVM, inv. nr. 403435.
62. F. Ertneres atmiņu pieraksts 1974. g. 22. nov., glabājas pie R. Rotkales.
63. RLMVM, inv. nr. 237877.
64. RLMVM, inv. nr. p-44892.
65. RLMVM, inv. nr. 403294.
66. E. Smiļģa lekcija A. Matīsas pierakstā.
67. RLMVM, inv. nr. p-44892.
68. RLMVM, inv. nr. 403302.
69. RLMVM, inv. nr. 403377.
70. RLMVM, inv. nr. 403487.
71. RLMVM, inv. nr. 403486.
72. RLMVM, inv. nr. p-44900.
73. RLMVM, inv. nr. 403301.
74. RLMVM, inv. nr. p-44900.
75. RLMVM, inv. nr. 237826, 237824, 237786.

AKTIERIS VIENMĒR UN VISUR

1. RLMVM, inv. nr. 238025.
2. RLMVM, inv. nr. 403438.
3. RLMVM, inv. nr. 238001.
4. F. Ertneres atmiņu pieraksts, glabājas pie R. Rotkales.
5. RLMVM, inv. nr. 237751.
6. RLMVM, inv. nr. 403384.
7. RLMVM, inv. nr. 403438.
8. RLMVM, inv. nr. 238116.
9. RLMVM, inv. nr. 44691.
10. RLMVM, inv. nr. 44691.
11. RLMVM, inv. nr. 403377.
12. RLMVM, inv. nr. 283536.
13. RLMVM, inv. nr. 283352.
14. RLMVM, inv. nr. 283352.
15. RLMVM, inv. nr. 283341.
16. Сегодня вечером, 1930, 3 окт.
17. RLMVM, inv. nr. p-44800.
18. RLMVM, inv. nr. 403386.
19. RLMVM, inv. nr. 403334.
20. RLMVM, inv. nr. 403371.
21. RLMVM, inv. nr. 403294.
22. RLMVM, inv. nr. 403294.
23. RLMVM, inv. nr. 403334.
24. RLMVM, inv. nr. 403329.
25. RLMVM, inv. nr. 237967.
26. RLMVM, inv. nr. 238173.
27. RLMVM, inv. nr. 403294.

28. RLMVM, inv. nr. 403293.
29. RLMVM, inv. nr. 403377.
30. RLMVM, inv. nr. 403384.
31. RLMVM, inv. nr. 403297.
32. RLMVM, inv. nr. 403298.
33. RLMVM, inv. nr. 403386.
34. RLMVM, inv. nr. 404083.
35. E. Valtera atmiņu pieraksts 1974. g. 22. nov., glabājas pie R. Rotkales.
36. RLMVM, inv. nr. 403379.
37. RLMVM, inv. nr. 403328.
38. RLMVM, inv. nr. p-44900.
39. RLMVM, inv. nr. 403382.
40. RLMVM, inv. nr. p-44970.
41. RLMVM, inv. nr. 403386.
42. RLMVM, inv. nr. 403334.
43. RLMVM, inv. nr. 403299.
44. RLMVM, inv. nr. 265316.
45. RLMVM, inv. nr. 283527.
46. RLMVM, inv. nr. 283620.
47. RLMVM, inv. nr. 403334.
48. RLMVM, inv. nr. 403294.
49. RLMVM, inv. nr. 283333.
50. RLMVM, inv. nr. 403377.
51. RLMVM, inv. nr. 403328.
52. RLMVM, inv. nr. 238314.
53. RLMVM, inv. nr. 403368.
54. RLMVM, inv. nr. p-44823.
55. RLMVM, inv. nr. 403384.
56. RLMVM, inv. nr. 403294.
57. RLMVM, inv. nr. p-44824.
58. RLMVM, inv. nr. 403339.
59. RLMVM, inv. nr. 403420.
60. E. Zīles atmiņas. Glabajas pie R. Rotkales.
61. RLMVM, inv. nr. 238088.
62. RLMVM, inv. nr. p-44900.
63. Māksla, 1975, № 4, 40. lpp.
64. RLMVM, inv. nr. 403386.
65. RLMVM, inv. nr. p-44900.
66. RLMVM, inv. nr. 238130.
67. RLMVM, inv. nr. 230774.
68. RLMVM, inv. nr. p-44892.
69. RLMVM, inv. nr. p-44823.
70. E. Smiļģa lekcija A. Matisas pieraksta.
71. RLMVM, inv. nr. p-44800.
72. RLMVM, inv. nr. p-44824.
73. *Dzene L.* Dialogs ar Hariju Liepiņu. R., 1977, 41. lpp.
74. RLMVM, inv. nr. p-44892.
75. RLMVM, inv. nr. 237978.
76. RLMVM, inv. nr. 238188.

SATURS

Рита Роткале, Агра Страупениеце

ВЗГЛЯДОМ ЗА ГОРИЗОНТ

Эдуардс Смильгис и искусство актера в документах и воспоминаниях

Рига «Лиесма» 1986

На латышском языке

Художник Оскарс Берзиньш

ИБ № 4792

Rita Rotkale, Agra Straupeniece

AR SKATIENU PĀRI HORIZONTAM

Redaktore Ina Zaķe
MāksliniecisKais redaktors Modris Adumāns
Tehniskā redaktore Laimdota Engere
Korektore Irēna Kalniņa

Nodota salikšanai 06.08.85. Parakstīta iespiešanai 27.03.86. JT 01266. Formāts 70×108/32. Dobspiedes papīrs № 1. Kudrjašova garnitūra. Dobspiedums. 7,35 uzsk. iespiedl.; 7,75 uzsk. krāsu nov.; 7,39 izdevn. l. Metiens 20 000 eks. Pasūt. № 102512. Cena 70 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. № 24/32256/M-1584. Iespiesta Latvijas PSR Valsts izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004 Rīgā, Vienības gatvē 11.

Rotkale R., Straupeniece A.

Ro 781 Ar skatienu pāri horizontam: Eduards Smiļģis un aktiermāksla dokumentos un atmiņās. — R.: Liesma, 1986. — 165 lpp., il.

«Dailes teatris ir stipri pārliecināts, ka teātra pirmais un pēdējais noteikums ir aktiera un skatītāja ciešs sakars,» sacija Dailes teātra vadītājs PSRS Tautas skatuves mākslinieks Eduards Smiļģis, uzsvērdams tieši aktiera nozīmi skatuves mākslas suģestējošajā iedarbē.

Grāmata aptver E. Smiļģa arhīva materiālus par vienu no mazāk pētītām latviešu teātra jomām — E. Smiļģa paša aktierdarbu, viņa uzskatus par aktiermākslu un tiešo sadarbību ar saviem aktieriem. «Teātra izrāde ir viens vesels, nedalāms organisms. Aktieris ir šī organisma dvēsele.»

4907000000—24

R ———————— 233—86 **85.334.3(2L)7**

M801(11)—86

0.70