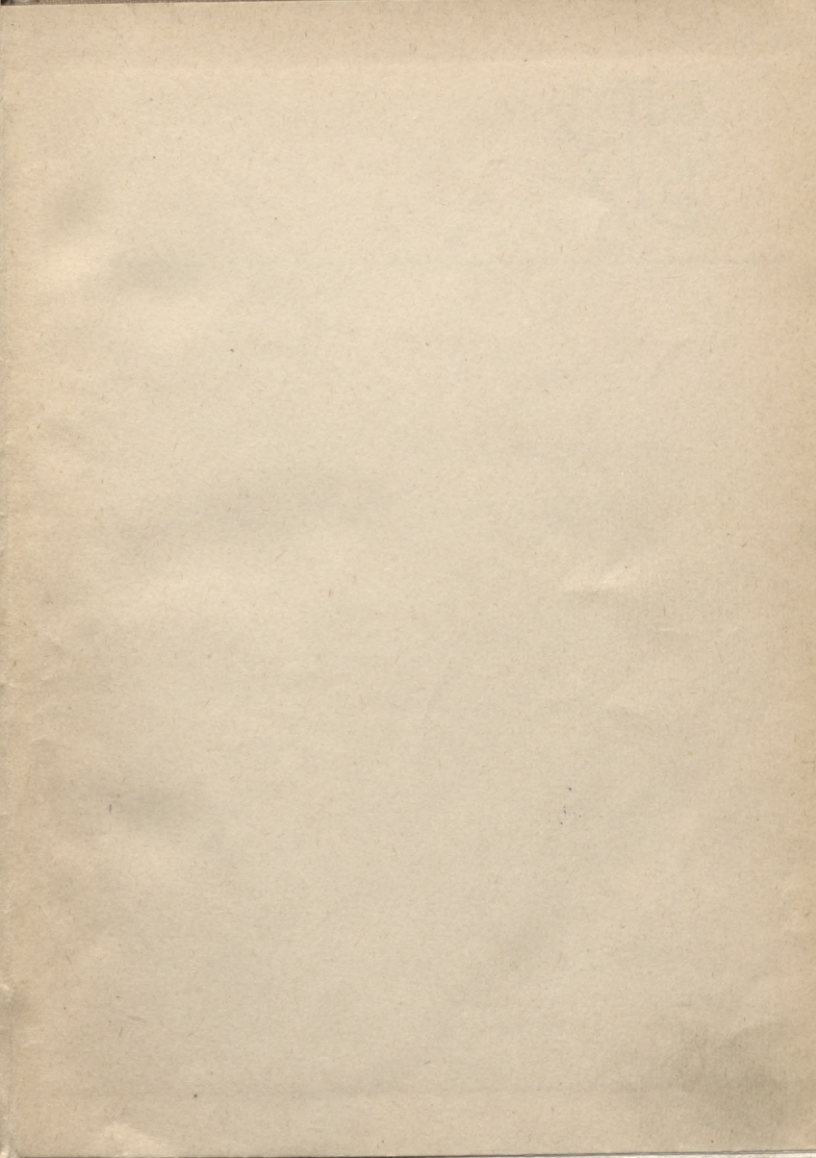


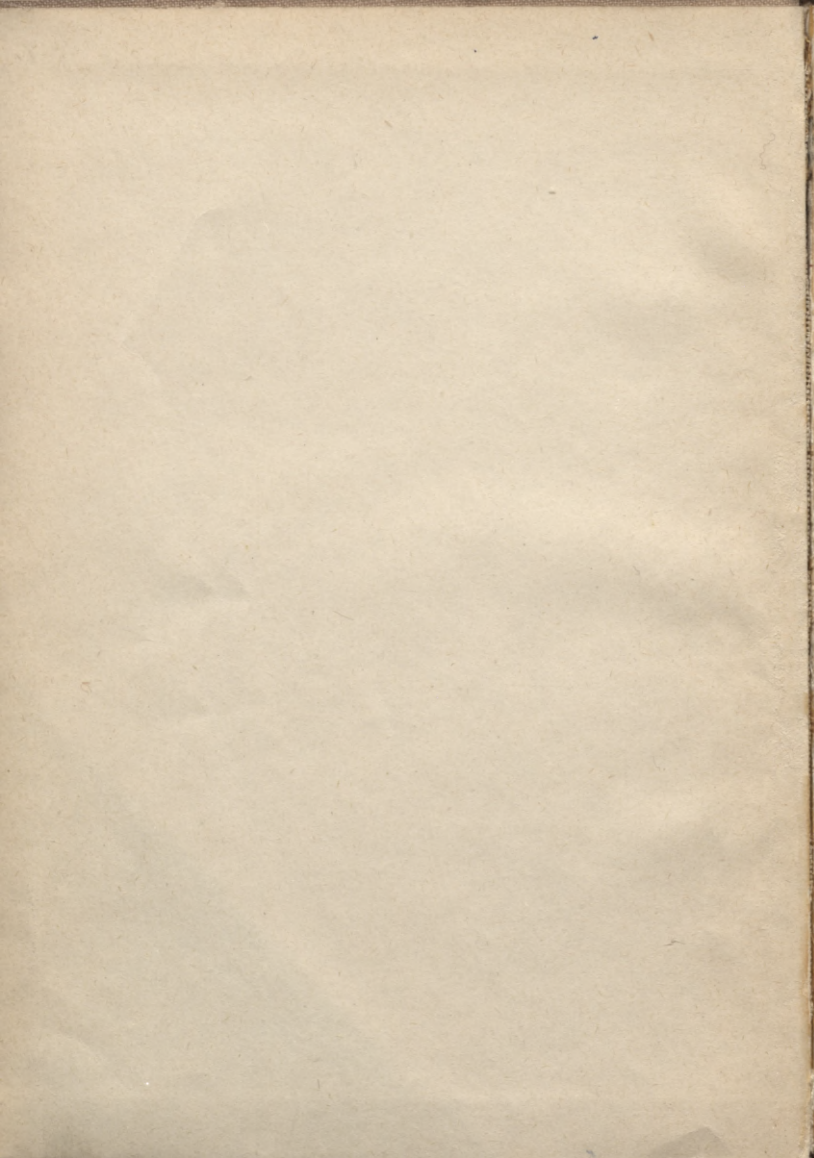
B  
79



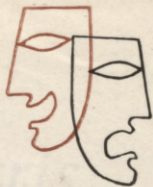
teātris  
un  
dzīve

67-70.118





B<sub>2</sub>



teatr  
in  
dzwie

LIBRARY OF THE POLISH LITERATURE SOCIETY  
1957-1958



IZDEVNIECĪBA «LIESMA» RĪGĀ 1967

B  
79

91109

*teātris*

*un*

*dzīve*

11

792  
Te 008

Vij- Lāca Latv. PSR  
Valsts bibliotēka  
67—70.118

Sastādītāji: *A. Burtnece* un *M. Grēviņš*

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

Mākslinieks *G. Elers*

8—1—4  
1967—22

**L**asītāju rokās tiek nodots rakstu krājuma «Teātris un dzīve» XI izdevums.

Grāmatas iznākšanas laiks cieši saistās ar mūsu valsts dižajiem svētkiem — Lielās Oktobra socialistiskās revolūcijas 50. gadienu. Tāpat kā jebkurā citā padomju tautas dzīves un jaunrades jomā, arī teātra mākslā šis notikums šogad ieņem galveno vietu. Oktobra gadskārtai republikas teātri veltī savu radošo enerģiju. Jau pirmssvētku sezonā skatuves mākslas kolektīvi deva tai interesantus un meklējumiem bagātus, arī diskusijas rosinošus iestudējumus, kuru veidotāji tiekušies vēsturisko cīņu dienu patosu saistīt ar šodienas padomju cilvēka dzīves uztveri un problēmām, kas viņu saviļņo. Tādi inscenējumi ir K. Treņova «Lubova Jarovaja» Akadēmiskajā drāmas teātrī un A. Fadejeva «Jaunās gvardes» uzvedums — «Viņi dzīvo» Akadēmiskajā Raiņa Dailes teātrī. Tematiski un idejiski ar šīm svētku veltēm sasaucas arī tāds aktuāls skatuves darbs kā Š. de Kostēra «Leģendas par Pūcesspiegeli» izrāde Leņina komjaunatnes Valsts jaunatnes teātrī. Teātri devuši arī nozīmīgus iestudējumus, kas atspoguļo tieši mūsdienu dzīvi. Lai minam izrādes «Ieskatīties akā» un «Nakts stāsts» Rīgas Krievu drāmas teātrī, «Slepkavas un liecinieki» Jaunatnes teātrī.

Krājumā publicētie materiāli dalāmi divās grupās. Pie pirmās no tām pieder vēsturiski pētījumi, kuri pievēršas kādam teātra vēsturē vēl neiztirzātam jautājumam. Šāda jaunatklāsmes vērtība neapšaubāmi piemīt Kārļa Kundziņa darbam par latviešu padomju teātra pirmsākumiem. Viņa izanalizētais 1917.—1919. g. teātra vēstures periods būtībā ir pirmais šāda veida pētījums latviešu teātra vēsturē. Tas jo nozīmīgāks tāpēc, ka mūsu pieredzējušais teātra zinātnieks to veicis latviešu teātra simtās gadadienas priekšvakarā. Jaunu lappusi Artūra Filipsona radošajā biogrāfijā paver

Līvija Akurātere, raksturojot ievērojamo aktieri kā izcilu vārda meistaru. Jaunā teātra zinātniece Astrīda Millere izsekojusi latviešu leļļu teātra tapšanas gaitām.

Sevišķi plaši šai izdevumā aplūkots mūsdienu teātris. Mūsdienu latviešu režijas mākslu un ar to saistītās problēmas savā apcerējumā raksturo Viktors Hausmanis. Laimonis Pušs savdabīgā skatījumā skar teātra un skatītāja attiecību problēmu. Par aktuāliem skatuves mākslas jautājumiem izsakās ne vien teātra kritiķi, bet arī aktieri, režisori, rakstnieki, literatūrpētnieki, žurnālisti. Lasītājs te atradīs interesantas domas un vērtējumus. Pirmais mēģinājums mākslas pasaulē aizvien lielāku popularitāti ieguvušajā autobiogrāfiskajā žanrā ir Alfrēda Jaunušana saruna ar Ģirtu Dzenīti.

Grāmatas centrā būtībā izvirzījusies viena galvenā problēma vai, pareizāk sakot, kopīgs problēmu loks. Periods, kas iezīmējies mūsu mākslā pēc Eduarda Smiļģa un Alfrēda Amtmaņa-Briedīša nāves, pats par sevi radījis šādu problēmu. Tā ir latviešu padomju teātra šodiena un tās turpmākās attīstības tendences. Gluži dabiski, ka tieši šī tēma patlaban visdziļāk nodarbina sabiedrību, arī šeit publicēto rakstu autorus. Līdz ar to, kā jau lasītājs būs pamanījis, jaunais krājums ievērojami atšķiras no iepriekšējiem almanahiem. Ja tagad pāršķirstām līdzšinējos desmit «Teātra un dzīves» izdevumus, tūlīt redzam, ka vadošo vietu gandrīz katrā no tiem ieņem iepriekšējās sezonas (skaitot nevis no izdevuma klajā nākšanas, bet gan sacerēšanas laika) izrāžu, atsevišķu tēlu vai arī izraisīto problēmu apskats. Taču laiks ir pierādījis, ka šāda tipa krājums nav operatīvs izdevums. Līdzšinējās sezonas pārskatus lasītāji saņēma tad, kad attiecīgais posms jau bija zaudējis savu aktualitāti. Sekojot šai tradīcijai, jaunajā grāmatā vajadzētu runāt par izrādēm, kuras savu skatuves dzīvi jau sen beigušas. Tagadējais krājums atšķirībā no iepriekšējiem ir mēģinājums skart vairāk vispārējus, plašākam laika posmam raksturīgus jautājumus. Atsevišķi skatuves darbi vai nu pilnīgāk, vai arī vairāk garāmejojot aplūkoti nevis recenzijas vai apraksta veidā, bet galvenokārt vienas jau minētās problēmas gaismā. Kā neaizstājams izziņas materiāls vienas sezonas apjomā tiek saglabāta hronikas un bibliogrāfijas nodaļa.

Lasītājam nepaies secen pretēji viedokļi, kādi būs atrodami vairākos rakstos. Būs domas, kurām daļa lasītāju varbūt nepiekritīs,

iespējams, pat noraidīs. Vai tas būtu kas peļams? Domājam, ka ne. Uzskatu apmaiņa var tieši sekmēt jebkuras mākslas, protams, arī skatuves mākslas augšupeju, un nemaz nebūtu slikti, ja dažas no šai izdevumā izteiktajām pretējām domām izraisītu radošas pārrunas, dziļākas auglīgas diskusijas.

Pašreizējā grāmatas uzbūve un vielas izvēle nav uzlūkojama par negrozāmu. Te iespējami daždažādi ceļi un meklējumi. Sabiedrības atbalsts, ierosinājumi un priekšlikumi varētu būt neatsverama palīdzība turpmāko krājumu veidošanā. To arī gaidām no mūsu lasītāja.

*Redkolēģija*

*[Faint handwritten signature]*

## RUNĀ TAUTAS MĀKSLINIEKI

Pirms piecdesmit gadiem līdz ar jaunu valsti dzima arī jauns teātris. Tas bija Revolūcijas teātris.

Tikai neilgi pirms tam bija sākušās arī manas skatuves gaitas. 1919. gada 23. februārī es kā iesācējs jau piedalījos Padomju Latvijas Strādnieku teātra atklāšanā Leona Paegles revolucionārās lugas «Augšāmcelšanās» iestudējumā. Kopš tās dienas mans aktiera mūžs pagājis kolektīvā, kas tagad nes Akadēmiskā drāmas teātra nosaukumu.

Sajos gados teātris ir izaudzis. Radītas daudzas spēcīgas izrādes, kas guvušas pelnītu novērtējumu. Līdz lielam radošam briedumam izauguši mani laikabiedri, mana paaudze.

Bet ne jau tas ir šodien galvenais. Teātrī ienākusi jauna audze, tā, kurai pieder teātra tagadne un kura veidos tā nākotni. Tie ir spēki, kas izauguši pēckara laikā. Ar istu prieku un gandarījumu esmu vērojis jaunu talantu dzimšanu, viņu pirmos soļus uz skatuves dēļiem, tad pirmos panākumus un beidzot — lielās uzvaras. Un šodien jaunatne vai arī tie, kas pavisam nesen vēl piederēja pie jaunatnes, aizvien drošāk pārņem teātri savās rokās.

Ko likt pie sirds maniem jaunajiem kolēģiem šajā jubilejas gadā? Tikai vienu: darbu, darbu un vēlreiz — darbu! Valsts svētki ir arī darba svētki. Radošo spēku mērķtiecība, enerģija, domas spraiģums un, neaizmirsīsim, rūpība un nopietnība darbā, — tas viss raksturo jebkuru jaunas sabiedrības celtnieku. Ne mazāk svarīgas šīs īpašības ir māksliniekam. Uz skatuves drikst nākt tikai tas, kas atdod tai sevi visu. Lugu nedrīkst izlasīt pa ceļam tramvajā. Lugā jāiedziļinās, tā jāizpēta analītiski, ar pedanta rūpību. Tikai darba sūrumš nes bagātus augļus, to neaizmirsīsim.

Darbs lai ir rītdienas teātra pamatakmens!

*Jānis Ozols*

Mūsdienu Rīgas izbūvē īpašu vietu ieņem Akadēmiskā Raiņa Dailes teātra jaunā celtne. Tai likti jau pirmie pamati, uz kuriem īstenosies mūsu sapnis — jaunais Dailes teātra nams, pēc kura ilgojas ne tikai mūsu kolektīvs, bet arī skatītāji.

Teātra draugi visā republikā ar sevišķu interesi vēro mūsu teātra attīstību, vērtē tā sniegumus un repertuāru. Visus interesē — kāds būs jaunais teātris, kad tas vērs savas durvis, kāds tas būs savā satura atklāsmē un formas izteiksmē. Bez šaubām, tas ļoti atšķirsies no vecā Dailes teātra, kuru mēs atstāsim Lāčplēša ielā, bet Eduarda Smiļģa devīze — dziļa satura atklāsmē arvien jaunā, tam atbilstošā spilgtā formā būs nemainīga arī nākotnē. Romantiski kāpinātas, poēzijas caurstrāvotas izrādes bija Eduarda Smiļģa dzīves un darba mērķis.

Kādu mūsu laikmeta prasībām atbilstošu izteiksmes formu teātris gūs turpmākajā attīstībā, to varēsīm rezumēt tikai pēc zināma laika posma. 47 gadus Dailes teātris gājis savus kvēlos meklējumu ceļus. Tie kļūs arvien interesantāki, daudzšķautņaināki. To prasa mūsu laikmeta izpratne, mākslas sasniegumu izpratne.

Jaunie meklējumi liek straujāk virmot nemiera garam, kas nekad nav rimis vecajās Dailes teātra sienās. 1967. gads, Padomju Valsts jubilejas gads, manuprāt, katrā teātra kolektīvā rod dziļu atbalsi. Gan teātra kolektīvus kopumā, gan katru aktieri individuāli nodarbina mūsdienu tēmas risinājums pilnskanīgā izteiksmē.

Mūsu laikabiedra attīstītais intelekts, viņa asā doma, izteikta lakoniskā un vienlaikus spilgtā formā, tikko sāk pulsēt mūsu teātra kolektīvā. Gadās arī atsevišķas noslieces pelēcīguma purvā, padarot skatuves dzīvi vienkāršotāku salīdzinājumā ar pašu dzīvi. Tās ir saprotamas meklējumu kļūdas. Bet jaunā ceļa sākums ir iezīmējies.

Mans novēlējums teātriem — Oktobra revolūcijas 50. gadadienu sagaidot, ikvienā mākslas darbā pateikt vairāk nekā acumirkliņu patiesību, caurstrāvot to ar poētisko, romantisko dzīves izjūtu, kas tik raksturīga mūsu laikam.

*Līda Bērziņa*

Es esmu no paaudzes, kurai ir tiesības domāt un izdarīt secinājumus vairāku desmitu gadu mērogā. Gadu gaitā esmu bijusi lieciniece tam, kā veidojušies atsevišķu mākslinieku un veselu teātra kolektīvu likteņi. Un šodien es varu apgalvot, ka visi patiesi novatoriski meklējumi laikā no Lielā Oktobra līdz pat mūsu dienām devuši vienu atziņu — galvenais skatuves mākslā ir cilvēks.

Mēs dzīvojam laikmetā, kad zinātne izdarījusi cilvēka prātam neiedomājamus atklājumus. Zinātne izsvitrojusi no mākslas tādu jēdzienu kā fantastika. Mūsu laikā svarīgākais ir radoša doma, cilvēka intelekts. Kā atklāt šādu cilvēka tēlu uz skatuves? Nospēlēt domu vien ir par maz. Jābūt domas lielumam, kas atbilst laikmeta garam un raksturam, tāpat kā lielo aktieru Čehova, Salvīni, Moisi darbos, kad Hamleta jautājums «būt vai nebūt?» izšķir veselas valsts vai lielas cilvēciskas idejas bojā eju vai uzvaru.

Kas tad, manuprāt, šodien vēl kavē teātra mākslai pacelties šādos augstumos? Tā nav ne talantu nabadzība, ne meistarības trūkums, ne arī dramaturģijas vājums. Atkal gribas vilkt paralēles ar zinātni. Mūsu valstī ir nodrošināta radoša atmosfēra zinātnes darbinieku vidē. Sim nolūkam kalpo gaišas, ērtas laboratorijas, uzceltas veselas zinātnes pilsētiņas. Un, lūk, šo radošo atmosfēru mēs ne vienmēr protam saglabāt teātrī. Mūsu profesijas galvenais elements ir sevi koncentrēt. Bet kā gan ir iespējams koncentrēties, ja teātrī nav kaut maza istabiņa, kur aktierim kādu brīdi pabūt vienam, ja gērbtuvēs, kurās mīt desmit un vēl vairāk cilvēku, mēs ne vienmēr protam cienīt otra darbu?

Nāk prātā Akadēmiskā drāmas teātra 1949. g. viesizrādes Maskavā. Toreiz Maskavas Dailēs teātra zālē mēs tikāmies ar skatītāju, kas neprata mūsu valodu un nepazina latviešu nacionālo savdabību. «Zvejnieka dēla» izrādes laikā aiz kulisēm pulcējās viss kolektīvs, arī tie, kas izrādē nebija nodarbināti, un, atskanot zālē pirmajiem aplausiem, cilvēki apkampa cits citu. Bet, būsīm atklāti, šodien mēs atradīsim arī tādus, kas nav ne reizi redzējis vienu otru sava teātra iestudējumu. Teātris ir kolektīva māksla, un tas mums jāatceras vispirms kārtām.

Arī teātra mākslai šodien jāsak veidoties uz zinātniskiem pamatiem. Teātrim jāiet kopsolī ar savu laikmetu.

Vera Babins

Esmu priecīgs un laimīgs, ka manā dzimtenē teātris kļuvis cilvēkiem par ikdienišķo maizi — dienas prasību. Jau N. Gogolis teicis: «Skatuve ir tribīne, no kurienes klausītājiem var pateikt daudz laba.»

Man patīk, ka manas dzimtenes teātris iet dzīves avangardā, atsedz un izskaidro lietu un parādību būtību, šodienīgumu.

Lai saprastu tagadni, vispirms jāizzina pagātne. Ja teātris vienkāršiem, patiesiem līdzekļiem prot izskaidrot dzīves parādību atītību, tad tas ir talantīgs, mūsdienīgs.

Mums ir izaudzis savs skatītāju kontingents, kas prasa no skatuves vienkāršību, patiesību. Esmu gandarīts, ka manas dzimtenes teātris jo dienas jo vairāk atmet visu lieko, nevajadzīgo, kas traucē darbību un domu atklāsmi. Ar sirdi un dvēseli es pievienojos uzskatam, ka precizitāte un māksliniecisku izteiksmes līdzekļu ekonomika ir īstas un patiesas mākslas pamats.

Tai pašā laikā es dusmojos, ka daudzi pārgalvīgi ļaudis vienkāršību uzskata par primitīvisma pazīmi. Vienkāršība nav primitīvisms, tā ir liela, grūta un atbildīga darba rezultāts.

Esmu priecīgs un laimīgs, ka manas dzimtenes teātrim radusies iespēja sadarboties un dalīties pieredzē ar visas pasaules teātriem.

Esmu reālistiskās mākslas cienītājs. Jo māksla tuvāka dzīvei, jo tā kļūst dzīvāka.

Mēs Latvijā varam būt lepnī ar saviem teātriem. Uz iedzīvotāju skaita diezin vai kur citur vēl ir tik daudz dramatisko profesionālo kolektīvu kā pie mums. Un kur tad vēl Tautas teātri! Tiem līdzī augam mēs — aktieri, režisori un skatītāji.

*Georgijs Lūcijs*

## MĒRAUKLA — REVOLŪCIJA

«Revolūcija teica teātrim: «Teātri, tu man esi vajadzīgs. Tu man neesi vajadzīgs tāpēc, lai pēc saviem darbiem un cīņām es, revolūcija, varētu atpūsties ērtos krēslos skaistā zālē un izklaidēties izrādē. Tu man neesi vajadzīgs tāpēc, lai es vienkārši varētu jautri pasmieties un «atvieglot sirdi». Tu man esi vajadzīgs kā palīgs, kā starmetis, kā padomdevējs. Es uz tavas skatuves gribu redzēt savus draugus un ienaidniekus. Es gribu viņus redzēt tagadnē, pagātnē un nākotnē, viņu attīstībā un pēctecībā... Es gribu, lai tu cildinātu manas uzvaras un manis nestos upurus. Es gribu, lai tu apgaismotu manas kļūdas, manus trūkumus un manas rētas un darītu to patiesīgi, jo es nebaidos. (...) Fotografē, koncentrē, stilizē, fantazē, liec lietā visas savas paletes krāsas, visus sava lielā orķestra instrumentus un palīdzi man izzināt un sajūst pasauli manī. Jo es bezgalīgi tiecos izzināt parādību būtību, es bezgalīgi tiecos izprast savas jūtas. Man nepieciešama visintensīvākā iekšējā dzīve, lai vēl auglīgāks būtu mans darbs uz zemes, mana cīņa par laimi.»<sup>1</sup>

Sos vārdus 1933. gadā rakstīja A. Lunačarskis, Ļeņina līdzgaitnieks un draugs, pirmais Padomju Krievijas Tautas izglītības komisārs. Domājot par to pusgadsimtu garo ceļu, ko kopā ar Lielā Oktobra radīto un uzcelto valsti ir nogājis padomju teātris, mums, pirmo revolūcijas audzināto paaudžu mantiniekiem, neiztikt bez šī dziļā marksista, bezgala plašas kultūras cilvēka lietpratīgās palīdzības.

Padomju teātra attīstības kopaina ir grandioza un varena, tai izsekot un to izpētīt neliela raksta ietvaros nav iespējams. Taču galvenās attīstības tendences mēs redzam, to virziens nosaka arī šodienas sociālistiskā reālisma teātra mākslas gultni.

Padomju vara jau ar pirmajām pastāvēšanas dienām savā kultūras politikā lielu vērību veltīja tieši teātra mākslai, nododama

<sup>1</sup> А. В. Луначарский. О театре и драматургии, том I, М., 1958, 725. un 726. lpp.



1940./41. g. sezona. Dailes teātris. A. Upiša drāma «1905». Skats no izrādes.

to tautas rīcībā. Izrādijās, ka jaunais, pasaules vēsturē vēl nebijušais skatītājs — strādnieks, zaldāts, darba zemnieks — ir apbrīnojami taktisks, uzmanīgs un vēriņš skatuves mākslas vērtētājs. K. Staņislavskis liecināja: «Šis skatītājs... ieradās teātrī nevis garāmejojot, bet ar trīsām un gaidot ko svarīgu, neredzētu. Viņš izturējās pret aktieri ar kaut kādām neredzētām jūtām.»

Atskatoties mūsu valsts rītausmā, redzam pārsteidzošu ainu. Revolūcija saņēma smagu mantojumu — carisma noplicinātu zemi, izglītības un mākslas gandrīz neskartas masas, pasaules kara izpostītu un sagrautu jau tā ne visai spožu ekonomiku, bez tam pirmajos gados bija laupīta mierīgas atjaunošanas un jauniecelsmes iespēja, jo Krievija dega pilsoņu kara ugunīs, katrā dzīves iecirknī vajadzēja uz dzīvību un nāvi karot ar ienaidnieka diversijām, kontrrevolūcijas indes vulkāniskajiem izvirdumiem. Un šajā neiedomājami grūtajā situācijā, kad visi spēki bija jākoncentrē revolūcijas iekarojumu nosargāšanai, partija un tikko dzimusī padomju vara atrada iespēju ar vislielāko iejutību atbalstīt un ievadīt pareizās slīdēs tautas gigantiskās kultūras un mākslas slāpes. Teātra mākslā tās izpaudās, gan iepazīstot labāko, kas bija sasniegts vecajos kolektīvos iepriekšējos gadu desmitos, gan arī

meklējot neiestaigātus ceļus tā jaunā satura mākslinieciskai izteikšanai, kas bija iešalkojis dzīvē kopā ar Oktobra spirtajiem vējiem. Plašie masu uzvedumi Petrogradā, daudzās zaldātu pašdarbības trupas pilsoņu kara frontēs, kur bieži vien tūdaļ no improvizētās skatuves vajadzēja doties vissmagākajās kaujās, saistīja ar savu politisko aktualitāti un trāpīgumu, iekļaujot darbībā arī skatītājus. So uzvedumu autori šodien gandrīz visi ir nezināmi, tie radās turpat uz vietām, bieži vien kolektīvi radot repertuāru.

Tanī pašā laikā pie strādnieku klubiem, komjaunatnes komitejām un citām organizācijām sāka rasties savas dramatiskās studijas, kur gan pašu spēkiem, gan pieaicinātu režisoru vadībā veidojās savas trupas, kas reizēm izauga pat par profesionāliem kolektīviem. Par lielo atbildības sajūtu, ar kādu strādnieki izturējās pret teātra mākslu, liecina kaut vai šāds fakts. 1918. gadā no provinces — Vičugas līnu un kokvilnas audumu fabrikas strādnieku padomes Maskavas Dailes teātris saņēma vēstuli, kurā ir lūgums sūtīt kādu no aktieriem vai režisoriem organizēt strādnieku dramatisko studiju. Palīgā dodas jau tolaik labi pazīstamais aktieris, vēlākais PSRS Tautas mākslinieks režisors Aļeksejs Popovs. Strādnieku padomes locekļi sacīja jaunajam režisoram: «Mēs gribam, lai tad, kad būsīm pabeiguši būvēt teātra celtni, mums jau būtu izaudzināta sava strādnieku studija, kurai to varētu nodot. Haltūristus savā jaunajā, lieliskajā teātrī mēs nevēlamies laist... Mēs gribam, lai mūsu jaunatne strādātu nopietni, un tāpēc arī griezāmies pie Maskavas Dailes teātra.»

Šādu gadījumu netrūka, un tie liecināja, ka revolūcijas atmodinātās tautas kultūras slāpes tiecās pēc labākā, kas bija sakrāts krievu teātra vēsturē, lai no šī nopietnā pamata dzītu tālāk spirtus mākslas asnus.

Savās akadēmiskajās citadelēs nenoslēdzās arī seni, augstas teātra kultūras lauriem apvīti kolektīvi. Šodien, vēsturiskā perspektīvā atskatoties uz pirmajiem pēcrevolūcijas gadiem, redzam, cik daudz tālredzības, takta un uzmanības bija vajadzīgs jaunās valsts kultūras frontes vadītājiem, lai atvēlētu graudus no sēnalām, lai bez uzbāzīgas administrēšanas orientētos sarežģītajā teātra dzīves ainā, kur līdzās patiesi progresīviem meklējumiem bija arī pietiekoši daudz dažādu tukšu, formālistisku triku, kas ar savu ārišķīgo skaļumu centās sevi rekomendēt kā vienīgos istās «proletāriskās» mākslas pārstāvjus. Šie «jaunās» mākslas apustuļi gribētu noslaucīt no zemes virsas visus gadsimtu kultūras ieguvumus, noliedzot pat Šekspīru un Šilleru, A. Ostrovski un Ļ. Tolstoju. Kā nopietna un pārdomāta atbilde šiem ultranolidzējiem skan A. Lu-

1944./45. g. sezona. Drāmas teātris. V. Svarcs (Lapa) un J. Osis (Blosfelds) V. Lāča lugā «Vedekla».

načarska cīņa par akadēmisko teātru saglabāšanu, un viņam vislabākie palīgi bija tieši jaunie skatītāji, kas pildīja plaši atvērtās Mazā teātra un Dailes teātra, Lielā teātra un bijušā Aleksandras teātra zāles, lai lielo pagātnes dramaturgu darbos rastu sasaukšanos ar mūsdienu problēmām. Skatītājs parakstījās zem šīs teātra mākslas politikas ar savām sirdīm un aplausiem. Spilgts piemērs tam ir K. Mardžanova 1919. gadā Kijevā iestudētā Lope de Vegas traģēdija «Fuente Ovehuna» («Avju avots»). Kādās atmiņās par šo izrādi sacīts:

«Lai dzīvo «Fuente Ovehuna»! — uz skatuves tauta apsveica atbrīvoto zemi. Brīvības vārdi iekrita pārpildītās skatītāju zāles rindās, kurās atradās zaldāti, nabadzīgi ģērbti darba cilvēki.

— Es vēlos, — teica Mardžanovs, — lai pēc fināla, tad, kad aktieri dodas pie rampas, skatītāji dotos uz fronti.

Tā arī notika. Sarkanarmieši tieši no teātra devās ārpus pilsētas, lai cīnītos ar «zaļo» bandām. Cetrdesmit divas dienas turpinājās «Avju avota» izrādes, un vienmēr atkārtojās viens un tas pats — vētrains ovācijas un pēc tam skatītāju zāle, kājās piecēlusies, dziedāja «Internacionāli!».

Tajā pašā 1919. gadā Petrogradā pēc M. Gorkija ierosmes radās jauns kolektīvs — Lielais dramatiskais teātris, kura galvenais uzdevums bija jaunā skatījumā interpretēt tieši klasisko reperuāru.





1944./45. g. sezona. Dailes teātris. Skats no A. Upiša traģēdijas «Spartaks» (centrā: A. Filipsons — Spartaks un L. Smīts — Metrobijs).

Šā teātra ceļu un virzienu tēlaini raksturoja Aleksandrs Bloks sakarā ar Šillera «Laupītāju» iestudējumu:

«Kārlis Mors vēl nevarēja uzvarēt virs zemes valdošo netaisnību un ļaunumu. Viņš bija viens un cīnījās kailām rokām. Kārlis Mors aizgāja bojā kā laupītājs, bet joprojām dzīvo viņa revolucionārā trauksme, kas aizrāva un vēl tagad aizrauj cilvēkus, mācot viņus darboties vienoti un labi bruņotiem... Tāpēc Šillera pirms 140 gadiem uzrakstītā luga nezaudēs savu politisko nozīmību, kamēr vien būs dzīvs kaujinieciskais gars un lozungs: «Pret tirāniem!»

Bet skatītāji, tāpat arī teātru kolektīvi vairs nevarēja iztikt bez savas īsteni proletāriskas dramaturģijas. Klasikas varenie tēli un dziļās domas rada atbalsi tautas sirdī, to saviļņoja un aizrāva drosmīgie un pat pārgalvīgie Meierholda, Vahtangova, Eizenšteina eksperimenti, pieskaņojot Verharna, Goci, A. Ostrovska darbus aktuāliem dienas notikumiem. Šajos meklējumos bija arī kļūmes, reizēm kritika bargi pārmeta klasikas izkropošanu (acīm redzot, ne bez iemesla), taču nedrīkstam aizmirst, ka bez aktuālas sa-saukšanās, bez dialoga ar laikmetu jaunais teātris nevarēja pastāvēt. Ar to arī izskaidrojama režisoru tieksme eksperimentēt

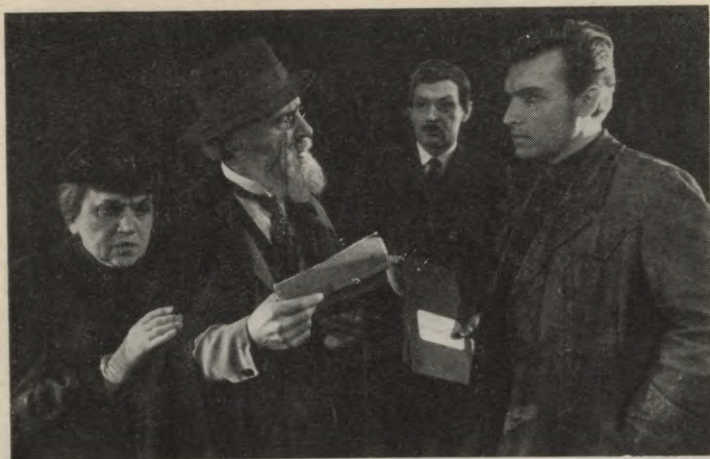


1952./53. g. sezona. Raiņa Dailēs teātris. Skats no K. Treņova lugas «Lubova Jarovaja» (labajā pusē: L. Bērziņa — Lubova Jarovaja, R. Kreicums — Koškins).

tieši klasikas jomā, jo te taču pamatā bija spēcīgas jūtas un domas, kas vairāk noderēja jaunā laikmeta izteikšanai nekā viena otra pavirši uzrakstīta aktualitāte. Padomju dramaturģija bija gaidīta, to steidzināja, un beidzot tā arī piedzima spēcīga un dzīvotspējīga.

Pēc revolūcijas pirmajai gadadienai veltītās V. Majakovska «Mistērijas bufa», kas ieguva vētrainu rezonansi, pagāja vēl krietni daudz sezonu, iekāms parādījās V. Biļ-Belocerkovska «Vētra», V. Ivanova «Bruņuvilciens 14-69», M. Bulgakova «Turbinu dienas», K. Treņova «Lubova Jarovaja».

Atskatoties uz pēcrevolūcijas gadiem padomju teātri, atmetot nosēnālas, redzam, ka pilnvērtīgu graudu, kuru izaudzēto ražu mēs ievācam vēl tagad, bija ļoti daudz. Sodien runājam par pieredzes apgušanu un tradīciju tālāku attīstīšanu. Tas attiecas gan uz dramaturģiju, gan uz teātra mākslas ieroču tālāku spodrināšanu. Un tad redzam, ka būtībā vēl visai maz esam apguvuši tās bagātības, kuras ar tādu aizrautību, kaislību un pārliecību pilienu pa pilienam krāja daudzie padomju teātra pamata licēji un stiprās celtnes veidotāji.



1966./67. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. A. Klints (Gornostajeva), A. Videnieks (Gornostajevs), Z. Katlaps (Jeļisatovs) un U. Dumpis (Koškins) K. Treņova lugā «Ļubova Jarovaja».

Padomju skatuves māksla nekad nav bijusi vienvēidīgi nogludināta, nocirpta līdzena kā angļu parka mauriņš. Izaugusi no stingras reālisma augsnes, sakņodamās tautas dzīvē, ar savu krāšņo lapotni tā visai ātri nokļuva pasaules teatrālās domas uzmanības centrā. Krievu kultūrai jau agrāk nevīstošu slavu bija sagādājis Maskavas Dailes teātris ar savu novatorismu, psiholoģisko smalkumu un patiesīgumu. Pēcrevolūcijas gados īsts atklājums pasaules teātra mākslas cienītājiem kļuvis Tairova vadītā Kamerteātra viesizrādes aiz robežām, Parīzē bumbas sprādziena iespaidu atstāj V. Meierhoļda inscenējumi.

Taču šie teātri savos ārzemju ceļojumos galvenokārt rādīja neparastus klasikas iestudējumus, pavērdami jaunus mākslas horizontus ar sen zināmu lugu oriģināliem interpretējumiem. Par padomju teātra īsteno sūtni Rietumeiropā kļuvis Vahtangova dibinātais kolektīvs, kas 1928. gadā Parīzes Starptautiskajā festivālā parādīja Karlo Goci «Princesi Turandotu» un L. Seifuļinas «Virineju». To pašu «Virineju», kuras lasīšanas laikā teātri runāja, ka luga ar tik atklātu politisku tendenci nav pieņemama, ka tā ir īsts aģitplakāts, kam nopietnā teātri nav vietas. Un tomēr — atceroties Vahtangova

novelējumu — «iet kopā ar tautu, kas rada revolūciju», tapa patiesi revolucionāra izrāde, kas pierādīja, ka istā lauku dzīve ir pilna dramatisma, ka darba zemniekam ir likumīgas tiesības kļūt par drāmas varoni, ka zemnieku masa uz skatuves ir nevis pūlis kolorīta radišanai, bet gan spilgtu individualitāšu kopa.

Un šādu izrādi skatīs smalkā, rafinētā Parīzē! Taču notika brīnums — «Virinejas» izrādes dienā «Odeonā» nebija nevienas brīvas vietas. Teātra laukumu pieblīvēja ļaužu jūra, un, kā atceras A. Popovs, viskuriozākais bija tas, ka franču policisti enerģiski darbojās ar elkoņiem, lai palīdzētu tiem parīziešiem, kuriem bija laimējies iegūt biļeti, iekļūt teātrī — uz «padomju agitāciju».

Tā teātra māksla nesa pasaulē Oktobra ideju gaismu. Un vai tad šodien nav tāpat? Pasekojot tām atsauksmēm presē, kas pavada daudzo mūsu zemes teātru viesizrādes aiz robežām, redzam, ka lielākos panākumus gūst tieši padomju autoru lugu iestudējumi. Nedrīkstam par zemu novērtēt arī to interesi, kādu progresīvie Rietumu teātru darbinieki izrāda pret krievu dramaturģiju vispār, — ne velti daudzas no pēdējo gadu sezonām Francijā dēvē par «krievu sezonām». Gorkija, Čehova, Turģeneva, Dostojevskas darbi ir vairāku teātru pamatreperuārā, nemaz jau nerunājot par brālīgo sociālistisko valstu skatuves mākslu, kas atkal un atkal meklē ierosmi padomju kultūras apcirknos. Berlīnes «Vācu teātrī» nesen uzvestais J. Švarca «Pūķis» B. Besona režijā ir ieguvis pasaules slavu. Čehoslovākijā režisors Radoks sadarbibā ar scenogrāfu J. Svobodu radīja vienu no izcilākajām Prāgas teātra dzīves pagājušās sezonas izrādēm — M. Gorkija «Pēdējo» uzvedumu. Bet Lourens Olivjē Londonā iestudēja A. Ostrovska «Negaisu».

To visu pieminam ne tikai tāpēc, lai lieku reizi apstiprinātu mūsu mākslas dzīvo tradīciju plašo diapazonu. Jubilejas gadā, saņemumu un panākumu kalnā pakāpušies, redzam tālu un skaidri. Pārbaudām sevi ar visatbildīgāko — ar revolūcijas mērauklu. Un tad līdzās paveiktajam saskatām arī nenomaksātos parādus.

Ir labi, ka nedzīvojam tikai senās slavas spožajā staru lokā, ka lielo vārdu vainagam, izcilajiem māksliniekiem — K. Staņislavskim, V. Nemirovičam-Dančenko, J. Vahtangovam, K. Mardžanovam, V. Meierholdam, A. Popovam, A. Dikijam, N. Ohlopkovam, J. Zavadskim, G. Tovstonogovam un citiem varam godam pievīt klāt A. Efrosu, J. Ļubimovu, K. Irdu, V. Panso, J. Miltinu, J. Ungurjanu un daudzus citus interesantus radošus māksliniekus visā plašajā padomju zemē.

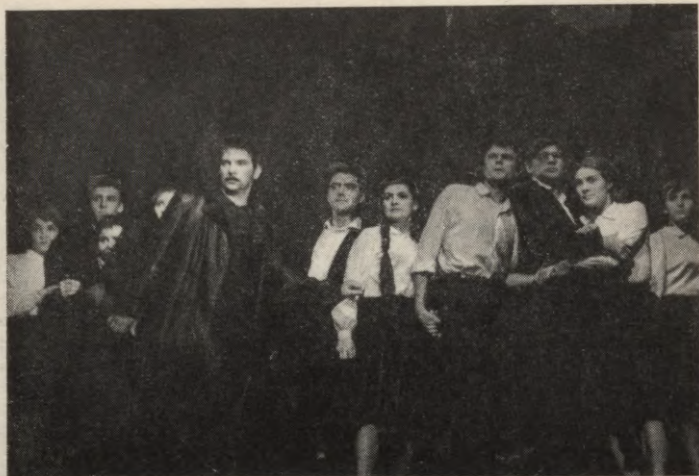
Mūsu republikā, kas 1966. gadā vienu pēc otra zaudēja latviešu teātra koriņģus — PSRS Tautas māksliniekus Eduardu Smilģi un

Alfrēdu Amtmani-Briedīti, padomju teātra mākslas tālākajā veidošanā piedalās vidējās un jaunākās paaudzes režisori — P. Pētersons, A. Jaunušans, I. Mitrēvice, O. Kroders, Ā. Šapiro, M. Kublinskis, radot daudzveidīgu papildinājumu F. Ertnerai, V. Baļunai, N. Mūrniekam, P. Lūcim. Par šo mākslinieku izrādēm runā, strīdas, diskutē. Un tomēr ir viens «bet».

Istu, patiesu, revolucionāru teātri rada spilgtu individualitāšu sadraudzība — dramaturgs, režisors, aktieri. Negribētu iesaistīties tajā korī, kas mūsu teātra mākslas kļūmes dažkārt izskaidro ar šodienas dramaturgu nepietiekami mākslinieciski spilgtu, aktīvo iedziļināšanos dzīves aktuālākajos procesos, ar galvenās maģistrāles pieticīgu apiešanu. Pēdējie gadi mums ir devuši labus darbus, spējīgus dramaturgus — V. Rozovu, S. Aļošinu, A. Arbusovu, M. Satrovu, L. Zorinu, G. Priedi, N. Dumbadzi, J. Druci — visus nemaz nav iespējams šeit nosaukt. Taču, kad runājam par patiesi lieliem, revolūcijas elpas apvītiem nozīmīgiem darbiem, tad tūdaļ pat bez ilgas domāšanas nosaucam K. Treņova, V. Majakovska, N. Pogodina, V. Višņevska lugas. Un maz, ļoti maz tieši šodienas dramaturģijā ir darbu, ko varam vēriena ziņā nolikt tām blakus. Ne velti G. Tovstonogova slava īsti uzplauka ar «Optimistiskās traģēdijas» iestudējumu, J. Miltins republikas prēmiju saņēma par M. Solohova «Plēsuma» skatuves variantu, J. Ļubimovs uzbangoja ar Džona Rīda «Desmit dienām, kas satricināja pasauli».

Teātri nevar gaidīt, — tiem ir vajadzīga šodienas maize, bez tās ir gandrīz neiespējami dzīvot. Labi, ka viņu rīcībā ir plašais padomju klasikas pūrs. Vajag salīdzināt un vajag mācīties. Arī to prasa revolūcijas mēraukla. Vai mums pašreiz ir mazāk interesantu cilvēku, notikumu, aizrautīgu cīņu, kā bija trīsdesmitajos gados, kad tapa N. Pogodina «Mans draugs», V. Katajeva «Uz priekšu, laiks!», A. Afinogenova «Savādnieks»? Tas ir retorisks jautājums. Zināms, ka ne. Un viņi gaidīt gaida sev atbilstošus mākslas darbus, savu centienu māksliniecisku izpausmi skatuves tēlos. Padomju dramaturgi cenšas attaisnot viņu cerības, bet dzīves ritmi ir daudz straujāki, daudz piesātinātāki, un tāpēc skatītājs vēl bieži aiziet no teātra neapmierināts. Taču par katru istu tīrradni viņš maksā ar savas atsaucības zeltu. Tā bija ar A. Steina «Okeānu», A. Arbusova «Irkutskas stāstu», D. Pavlovas «Sirdsapziņu». Teātri meklē un atrod. Meklē, sekojot padomju skatuves mākslas tradīcijām — blakus teritorijās. Prozā, dzejā, reportāžā.

Jaunais Pavlodaras teātra kolektīvs paceļ Majakovska dzejas lāpu un dedzina skatītāju sirdis ar revolūcijas dziesminieka ugunīgajām rindām. Dzeja kā vismobilākā literatūras forma visstrau-



1966./67. g. sezona, Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. Skats no izrādes «Viņi dzīvo» (A. Fadejeva romāna «Jaunā gvarde» skatuves variants).

jāk atsaucas uz dzīves procesiem. Tāpēc nav nejaušība, ka dzimst dzejas teātris — un nevis kaut kur nomaļus, bet jau izveidojušos teātru kolektīvos. To redzam arī mūsu republikā. Akadēmiskajā drāmas teātrī sagatavota O. Vācieša «Elpas» koncertprogramma, J. Raiņa Dailes teātris īstenojis I. Ziedoņa «Motocikla» lasījumu, Jaunatnes teātrī noticis M. Svetlova vakars.

Uz teātru skatuvēm mēs gribam redzēt mūsdienu cilvēku, mūsu laikabiedru. Tādu, kādu mēs to pazīstam — dzīves celtnieku, iejutīgu, domājošu, kaujiniecisku, nesamierināmu ar aprobežotību, mietpilsonību, ar visu to, kas traucē dzīves virzību. Un, jo plašāks, dziļāks, daudzveidīgāks būs viņa atveidojums izrādēs, jo tuvāka mums būs teātra māksla, kuras spožās ugunis apmirdz Padomju Savienības plašo teatrālo karti. Šīs kartes dzīvības artērijās plūst pasaules un padomju klasikas kvēlā lava, kurās mūsdienu dramaturgi ielej savas labākās domas un kurās pulsē Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas izaudzinātā skatītāja prasīgās un atsaucīgās sirds asinis.

*Kārlis Kundziņš*

## LATVIESU PADOMJU TEĀTRA SĀKUMI

1917.—1919.

Latviešu padomju teātra attīstība sākās pēc Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas, kad Latvija vēl bija pirmā pasaules kara kauju lauks un tās lielākā daļa ar latviešu kultūras centru Rīgu atradās vācu okupantu rokās. Teātra kolektīvi, kas tolaik darbojās karavīru un bēgļu pilnajās Vidzemes pilsētās, kā arī Maskavā un Petrogradā, bija nelieli un materiāli vāji nodrošināti. Radušies kara laikā, tie darbojās neilgi, cinīdamies ar daudzām grūtībām. Sādi apstākļi kavēja straujāku un drošāku virzību uz priekšu jaunajos mākslas ceļos, tomēr šī gaita tika sākta.

Jau 1917./18. g. sezonā teātru kolektīvi meklēja un atrada sakarus ar revolucionārajām masām. Izveidojās divi jauni teātru tipi — strādnieku teātri un strēlnieku teātri.

Pēc tam kad Rīga 1917. gada rudenī krita vācu rokās, uz laiku pieauga mazo, toreiz tuvā frontes aizmugurē esošo Vidzemes pilsētu Cēsu, Valmieras un Valkas loma kultūras dzīvē. Ar šīm pilsētām 1917. un 1918. gadu mijā saistās daži pirmie mēģinājumi ievadīt latviešu teātru dzīvi jaunā gultnē.

Tolaik tur risinājās cīņa par padomju varu, tika laužta nikna buržuāzisko nacionālistu un krievu kontrevolucionāro spēku pretestība. Sai vēsturiskajā situācijā bija svarīgi, ka visi teātru kolektīvi Vidzemes pilsētās nostājās kopā ar revolucionārajiem strādniekiem un strēlniekiem, veltīja savu darbu tiem, atvēra skatuvi revolucionārām idejām, centās ar mākslas ieročiem kalpot dzīves revolucionārās pārveidošanas mērķiem.

Drīz pēc Oktobra revolūcijas Cēsīs pie Latviešu strēlnieku pulku apvienotās deputātu padomes izpildu komitejas Iskolastrela noorganizējās Cēsu Latviešu teātris, kura izrādes apmeklēja ne vien strēlnieki, bet arī civiliedzīvotāji. Teātri organizēja un vadīja jaunais aktieris strēlnieks, J. Dubura kursu absolvents Alfrēds Austrīņš. Trupā, kurā piedalījās arī pašdarbnieki, viņš iesaistīja Paulu Baltābolu, Jāni Stakli u. c. Pirmajai izrādei 1917. gada 30. novembrī (13. dec.) kino «Kolizeja» telpās A. Austrīņš sagatavoja krievu

rakstnieka J. Karpova lugu «Rīta blāzma», ko pirms revolūcijas cenzūra neļāva izrādīt. Turpmāk iestudēja dažas lugas no Jaunā Rīgas teātra pirmskara gadu repertuāra — A. Kicberga «Viesulī», H. Heijermansa «Visu dvēseļu dienu» u. c. Novitāte bija A. Tolstoja komēdija «Nešķīsts gars». Spēcīgās strēlnieku organizācijas atbalsts nodrošināja Cēsu teātrim regulāras darbības iespējas, un arī skatītāju atsaucības netrūka. Izrādes notika divas reizes nedēļā, un dažu iestudējumu varēja atkārtot trīs reizes. Cēsu kolektīva darbs cieši sasaistījās ar revolūcijai uzticīgo sarkano strēlnieku dzīvi. Kolektīva vadītājs Alfrēds Austrīņš 1918. gadā kļuva par Komunistiskās partijas biedru.

1917. gada rudenī, neilgi pirms Oktobra revolūcijas noorganizējās **Valmieras Strādnieku teātris**, kur izrādes vadīja jaunais režisors Jānis Zariņš. Viņa darbības vidū bija Dubura audzēknis, nākamais operdziedonis Jānis Kārklīšs, Herberts Zommers, tobrīd vēl iesācējs, aktrise Vilma Egliņa-Nāra u. c. Savam repertuāram valmierieši izvēlējās galvenokārt agrākajā Jaunajā Rīgas teātrī izrādītās lugas ar sociālu problemātiku — E. Rozenova «Ogļraktuves», A. Kicberga «Viesulī», B. Sova «Sātana apustuli» (ar J. Zariņu Ričarda lomā), H. Heijermansa «Septīto bausli». Izrādīja cenzūras aizliegto, no vācu valodas tulkoto L. Kampfa lugu «Revolūcijas priekšvakarā». Laikraksta «Cīņa» slejās saglabājušās recenzijas liecina par partijas preses labvēlīgo attieksmi pret jaunā kolektīva rosīgi ievadīto darbu.

Par nozīmīgu neokupētās Latvijas sabiedriski politiskās dzīves centru 1917. gada beigās kļuva **Valka**. Tur atradās pirmā Latvijas padomju valdība — Iskolats, iznāca laikraksti «Cīņa» un «Brīvais Strēlnieks». Tur noorganizējās arī latviešu teātris.

Pēc Rīgas krišanas Valkā sapulcējās teātra «Komēdija» aktieri. 1917. gada novembrī un decembrī viņi Valkā regulāri rīkoja izrādes vienu vai divas reizes nedēļā. Ar jauno gadu teātri pārzināja nesen dibinātais strādnieku klubs «Liesma», iesaistot darbā bijušā «Komēdijas» teātra spēkus. 1918. gada 6. (19.) janvārī notika Valkas Strādnieku teātra «Liesma» atklāšanas izrāde, kurai bija izraudzīta līdz tam vēl neizrādīta J. Linduļa luga no strādnieku dzīves «Darbs un maize». Pirms izrādes žurnālists komunistis, «Brīvā Strēlnieka» redakcijas kolēģijas loceklis T. Draudiņš nolasīja referātu par strādnieku teātra nozīmi.

«Liesmas» izrādes notika divreiz nedēļā. Tanīs piedalījās Tija Banga, Ludmila Spīlberga, Nīna Purkalīte, Jānis Simsons, Kristaps Košķins, Voldemārs Ābrams un citi, kā viesis dažās izrādēs — Vilis Bergmanis. Teātris parādīja skatītājiem E. Rozenova

«Ogļraktuvēs», A. Kicberga «Viesulī», H. Ibsena «Spokus» (J. Simsona režijā ar viņu pašu Osvalda lomā, T. Bangu Alvinga kundzes lomā un L. Spīlbergu Regīnas lomā), J. Gordina «Bārenīti Hasju» u.c.

Ar E. Rozenova «Ogļraktuvēs» izrādi 1918. gada 13. janvārī Strādnieku teātris «Liesma» atzīmēja 1905. gada 13. janvāra revolucionāro notikumu atceri. Šo atceres vakaru ievadīja «Cīņas» redaktora R. Bauzes uzruna, pēc kuras dziedāja «Internacionāli» un revolucionāro dziesmu «Ar kaujas saucieniem uz lūpām». Komunistiskās partijas darbinieku referāti teātra izrādēs bija raksturīga parādība 1917./18. g. sezonā, kas sekmēja centienus veikt ar teātra izrāžu palīdzību masu idejiskās audzināšanas darbu.

«Brīvais Strēlnieks», pozitīvi vērtējot teātra «Liesma» repertuāru, rakstīja sakarā ar H. Ibsena «Spoku» izrādi: «Savā neilgajā pastāvēšanas laikā teātris ir centies, acīm redzot, rast darbus, kuros vairāk vai mazāk skan sabiedriskās stīgas, kuros, ja arī nebūtu tieši līdzšinējās strādnieku dzīves īstenības ar viņas traģiskajiem konfliktiem un protestiem, tad vismaz atspoguļotos tas vispārējais cilvēku ilgu un rūpju nemiera gars, kurš ir tik pievilcīgs jebkurā cīņas laukā. Tas arī ir vienīgais iespējamais ceļš priekš īsta sabiedriskā teātra tagadējā laikā.»<sup>1</sup>

1917. gada beigās un 1918. gada sākumā vairākās Vidzemes pilsētās rīkoja teātra izrādes latviešu strēlnieku pulku dramatiskie kolektīvi. Samērā regulāri latviešu teātra izrādes tai laikā notika arī Tērbatā, kur tās vadīja Vilis Bergmanis un Jānis Plūme. Daļa šo izrāžu notika kā Tērbatā novietotā latviešu strēlnieku rezerves pulka sarīkojumi.

1918. gada februārī ķeizariskā Vācija, lauzdama pamieru, sāka uzbrukumu Padomju zemei un okupēja visu Latviju. Līdz ar to izbeidzās minēto teātru neilgā darbība. Neviens no tiem vēl nepaspēja ievilkt kaut cik dziļu sliedi latviešu mākslas laukā. Tomēr savu iespēju robežās tie centušies saprast jaunos uzdevumus un ir bijuši kopā ar padomju dzīves pamatlicējiem. Šie kolektīvi meklēja nopietnu repertuāru; tie izrādīja tādas lugas, kas paver ieskatu kapitālistiskās pasaules sociālajās pretrīnībās. Organizatoriski visi šie kolektīvi saistījās vai nu ar strādnieku organizācijām, vai ar sarkanajiem strēlniekiem.

Vidzemei krītot okupantu rokās, 1918. gada pavasara mēnešos izrādes turpināja tikai latviešu teātri Maskavā un Petrogradā.

**Maskavā** no 1915. līdz 1917. gadam pastāvēja Latviešu teātris.

<sup>1</sup> S., Valkas Strādnieku teātris «Liesma». «Brīvais Strēlnieks», 1918., 27.

1917. gada rudenī tā vietā nodibinājās Maskavas Latviešu strādnieku teātris. Tas pastāvēja pie komunistu vadītā strādnieku kluba «Cīņa». Par teātra dibināšanu lēma Maskavas latviešu strādnieku delegātu apspriede, strādnieki paši gādāja par nepieciešamajiem līdzekļiem. Teātri pārzināja šo delegātu vēlēta komisija ar rakstnieku komunistu Pēteri Vintiņu (Veini) priekšgalā. Repertuāra komisijā ietilpa arī rakstnieks Leons Paegle. Aktieru personālā bija Valdemārs Feldmanis, Fricis Grunte, Alfrēds Gulbis, Augusts Gulbis, Fricis Mūrnieks, Ansis Svainis, Lidija Keplere u. c. 1918. gada agrā pavasarī Maskavā ieradās un iesaistījās Strādnieku teātra darbā Paula Baltābola un Teodors Amtmanis.

Maskavas Latviešu strādnieku teātra izrādes notika bijušajā Struiska teātri (tagad Mazā teātra filiāle) Lielajā Ordinkas ielā reizi divās nedēļās; dažas izrādes sniegtas arī citās telpās. 1917. gada rudens sezona bija ievadīta 3. septembrī ar Gerharta Hauptmaņa «Audēju» pirmizrādi. Oktobra revolūcijas cīņu dienās iestājās pārtraukums regulārajā izrāžu gaitā. Pēc mēneša, 1917. gada 26. novembrī (9. decembrī) teātris atsāka darbu jau padomju varas apstākļos ar Leona Paegles lugu «Augšāmcelšanās» F. Gruntes režijā. Mūziku šai izrādei, kurā piedalījās kluba «Cīņa» koris un orķestris, komponēja komponists Ernests Vigners, kas tolaik strādāja Maskavā.

Leona Paegles luga vispirms izrādīta divus mēnešus agrāk Jaunajā Pēterpils Latviešu teātri ar virsrakstu «Par brīvību». Tas bija pirmais dramatiskais darbs, kas atsaucās uz notikušajām revolucionārajām pārvērtībām un atskatā rādīja proletariāta cīņas gaitu.

Dzejā rakstītās lugas darbība sniedzas no 1905. līdz 1917. gadam. «Augšāmcelšanās» galvenie varoņi ir strādnieks Mārtiņš Laukudūre un viņa dēls — jaunais dzejnieks Viesturs. Kad 1905. gada beigās Latviju pārplūdina soda ekspedīcijas, abus revolucionārus, tēvu un dēlu, apcietina un notiesā. Tikai soda vietā tiem paziņo, ka nāves sods aizstāts ar mūža ieslodzījumu katorgā. Pēdējā cēlienā pēc patvaldības gāšanas tauta atbrīvo ieslodzītos.

Leona Paegles romantiskās lugas pievilcība slēpjas tās cīņas patosā, revolūcijas uzvaras jūsmā. Lugā jūtama latviešu revolucionārās dzejas (īpaši Raiņa) tradīciju ietekme. Lai arī šai lugai ir zināmi trūkumi, tā deva iespēju veidot pacilātu revolūcijas uzvaras svētku izrādi, un teātris nekavējās šo iespēju izmantot.

Mēnesi vēlāk, 1917. gada 25. decembrī (1918. g. 7. janvārī) Maskavas Latviešu strādnieku teātris sniedza Emila Verharna lugas «Ausma» pirmizrādi V. Feldmaņa režijā — šoreiz uz Zimina operas teātra skatuves (tagad tur atrodas Operetes teātris). Ievērojamas

beļģiešu dzejnieks rakstījis šo lugu pagājušā gadsimta beigās, simpatizēdams strādnieku kustībai un pauzdams pārliecību par tās vēsturisko nozīmību. Lai arī «Ausma» ir uzrakstīta abstrakti simboliskā formā, lai arī tanī ir aplam traktēta vadoņa un masas attieksmes, luga 1917. gadā, revolūcijas laikā saprotamā kārtā modināja lielu interesi. Daži momenti pat asociējās ar toreizējo vēsturisko situāciju, kaut vai tas, ka Verharna lugā sacelšanās un despotiskās valdības gāšana notiek kara laikā. «Ausmā» abu pretējo armiju karavīri sasniedz rokām un izbeidz karu, ko sākuši valdnieki. Tas varēja likt domāt par brāļošanos frontē 1917. gadā, par briestošo revolūciju Vācijā.

Diemžēl mūsu ricībā nav pietiekamu datu par to, kā izskatījusies šī Maskavas Latviešu strādnieku teātra izrāde, tāpat kā vispār gandrīz nekā nezīnām par citu tā laika izrāžu formu. Skopās rindas avīzē tikai liecina, ka plašais Zimina teātris «Ausmas» izrādē bijis skatītāju pilns. Divus gadus vēlāk Maskavā notika E. Verharna «Ausmas» pirmizrāde krievu valodā V. Meierholda inscenējumā. Trūkstot materiāliem par V. Feldmaņa iestudējumu, mums nav iespējams izdarīt šo divu inscenējumu salīdzinājumu.

1918. gada februārī Maskavas Latviešu strādnieku teātris izrādīja franču XIX gs. rakstnieka Oktava Mirbo lugu «Slikti gani» Leona Paegles tulkojumā. Jau dažus mēnešus agrāk to bija izrādījis Jaunais Pēterpils Latviešu teātris Jūlija Daumanta tulkojumā. Šo dramatisko darbu, ko krievu progresīvā kritika savā laikā pozitīvi vērtējusi, cariskā cenzūra nebija ļāvusi izrādīt, un skatītāji tikai tagad guva iespēju ar to iepazīties.

Mirbo «Sliktos ganos» rāda strādnieku un fabrikanta konfliktu, kas saasinās tik tālu, ka sākas nemieri. Fabrikants Argans (aktieris Augusts Gulbis) izsauc karaspēku, un sadursmē iet bojā strādnieku cīņas vadītājs anarhists Zans Ruls (aktieris V. Feldmanis). Dedzīgo Zanu Rulu autors ir glorificējis, bet strādniekus parādījis kā nelaimīgu, neapzinīgu pūli.

Pēc Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas uzvaras, kas visai pasaulei parādīja Komunistiskās partijas saliedētā un vadītā proletariāta milzīgo cīņas spēku un apzinīgumu, bija acīm redzams, cik aplams un naivs ir tāds strādnieku masas notēlojums kā Mirbo lugā. Šis sacerējums vairs nevarēja atstāt iespaidu, jo luga bija neglabājami novecojusi. Nevarēja noliegt autora labo gribu, tomēr vēsture pierādīja kaut ko citu, un luga, parādīdamās uz skatuves 1918. gadā, jau šķita kā anahronisms. Ernests Eferts-Klusais, recenzēdams Maskavas Latviešu strādnieku teātra izrādi, rakstīja, ka O. Mirbo luga «Slikti gani» ir banāla, izplūdusi strādnieku

kustības karikatūra. Topošais padomju teātris sāka asi sajust vjadzību pēc piemērota, jauna, pilnvērtīga repertuāra.

Interesants ir E. Eferta-Klusā recenzijas turpinājums, kur viņš runā par strādnieku teātra nozīmi revolūcijas laikā un par lielo interesi, ko darbaļaudis tolaik veltīja savam teātrim:

«Divas pasaules ved beidzamo ilgstošo cīņu savā starpā, un šī cīņa pašlaik sasniedz savu kulminācijas punktu. Visur cīņa un kustība un nerimstoša steiga. Īsts cīnītājs, kas vēl nav noguris un neslāpst pēc atpūtas, arī mākslā meklē pēc šiem elementiem. Biezie romānu sējumi guļ apputējuši. Nav vaļas un gribas tos šķirstīt. Cīnītājs meklē drāmu un teātri, kur mākslā visvairāk spēj izpausties tā dziņa, kurā viņš pats deg. Tāpēc strādnieku teātrim joprojām jo lielāka nozīme piekrīt šķiru cīņā. Viņam jābūt tam degošam ērkšķu krūmam tuksnesī, kas šai laikmetā lej visiem jaunu cīņas spēku dvēselē.»<sup>1</sup>

1918. gada pavasarī uz Maskavu tika pārvietoti daži latviešu strēlnieku pulki. 9. pulkam tika uzticēta Kremļa apsardzība. Tā paša gada vasarā strēlniekiem piederēja izšķirīga loma kreiso eseru sacelšanās sagrāvē Maskavā.

Maskavas Latviešu strādnieku teātrim nodibinājās cieši sakari ar strēlniekiem, kas papildināja izrāžu skatītāju rindas. Strēlnieku sarīkojumos piedalījās teātra aktieri. 1918. gada 1. maija mītiņā Kremļa tagadējā Sverdlova zālē pēc V. I. Ļeņina un J. Sverdlova runām aktrise Paula Baltābola un aktieris Alfrēds Austrīņš, kas līdz ar strēlniekiem bija ieradušies Maskavā, runāja latviski Raiņa dzejoļus. Baltābola atceras: «Kad izgāju uz paaugstinājuma lasīt dzejas, mani pārņēma baiļu, satraukuma un atbildības sajūta. Zālē — Ļeņins. Neprazdams latviešu valodu, viņš var garlaikoties. Bet, tikko kā biju izgājusi, apstājos, ieskatījos zālē, ieraudzīju Ļeņina uzmanīgo seju un man pievērstos revolucionāro cīnītāju strēlnieku skatienus. Uzreiz atguvu līdzsvaru, radās pārliecība, spēku pieplūdums. Es lasīju pravietisko Raiņa «Pastaro dienu». Un šī dzeja cīņas dienās, kad nežēlīgie, atklātie un apslēptie ienaidnieki draudēja jaunajai Padomju valstij, šķanēja divtik trāpīgi.»<sup>2</sup>

19. maijā turpat Kremli 4. latviešu strēlnieku pulka izglītības pulciņa sarīkojumā Maskavas Latviešu strādnieku teātra aktieri izrādīja H. Heijermansa lugu «Septītais bauslis». Šai izrādē pie-

<sup>1</sup> Klusais, O. Mirbo «Sliktie gani» Strādnieku teātri. «Cīņa un Brīvais Strēlnieks», 1918., 6.

<sup>2</sup> P. Baltābola, Vakars Kremli. «Cīņa», 1965., 78.

dalijās Paula Baltābola un režisors Teodors Amtmanis, kas arī nesen bija ieradies Maskavā un iesaistījies Strādnieku teātra darbā.

Nedēļu vēlāk beidzās Strādnieku teātra pirmā sezona, kurā sniegtas 20 izrādes. «Cīņa» ievietoja padomju žurnālista Pētera Celmiņa atskatu uz aizgājušo sezonu, kuru raksta autors novērtē ar gandarījumu. Viņš salīdzina Maskavas Latviešu strādnieku teātra un Maskavas krievu teātru repertuāru un secina, ka latviešu teātris savā repertuārā ir noteiktāk pārkārtojies saskaņā ar prasībām, ko izvirzījusi revolūcija. Izteiktajam gandarījumam ir zināms pamats, bet kritiķis šai gadījumā nonācis pārspilējumos, kas raksturīgi tolaik ne viņam vien. Viņa attieksme ir nicīga ne tikai pret mietpilsonisko dramaturģiju, bet arī pret klasiku, jo arī tā, pēc viņa pārlicības, nav piemērota revolucionāro cīņu laikā. Ar šādu noliedzību nostāju pret klasiku tolaik jāsastopas bieži, īpaši proletkul tiešu aprindās. Par A. Ostrovska lugām P. Celmiņš runā kā par «niecīgiem». Viņš pārmet krievu teātriem, ka arī pēc revolūcijas tiek izrādīti «tie paši nodrāztie «Jevgeņiji Oņegini» un «Maija nakts».» Kritiķis turpina: «Kauns bija skatīties un klausīties šinīs buržuāzijas dzirdes un redzes izsmalcinātos, idejiski galīgi nabadzīgos gabalos. No revolūcijas, no sabiedriska prāta tur nebija ne vēsts... Pavisam savrup no Maskavas krievu teātriem attiecībā uz revolūciju stāvē Maskavas Latviešu strādnieku teātris, kurš darbojas visu sezonu Struiska teātra telpās. Jau 1917. g. 11. jūnijā, atklājot «Cīņas» klubu, nākamie Strādnieku teātra aktieri parādīja, kam viņi kalpos. Cīņa kvēloja latviešu strādniekus, un pirmā luga, ar kuru jau var skaitīt Strādnieku teātra darbības uzsākšanu, bija Džona Golsverzija četrcēlienu drāma «Cīņa» Fr. Roziņa tulkojumā... Kā Golsverzija «Cīņa», tā Hauptmaņa «Audēji» jau ir revolucionāras lugas, te elpo strādnieku cīņa pret kapitālistiem, te ir tas, kā nav krievu teātros... Ja Maskavā kāds nebūt vēsturnieks meklēs pēc revolūcijas atspoguļošanās teātrī, tad 1917./18. g. sezonā viņš to atradīs tikai Maskavas Latviešu strādnieku teātrī. Krievu teātriem revolūcija ir pagājusi secen.»<sup>1</sup>

Citā «Cīņas» rakstā teikts, ka Strādnieku teātra repertuārā gan uzņemti vairāki nopietni darbi, tomēr uz skatuves tiem bieži vien «bij jāparādās bāliem un nedzīviem». Mākslas ziņā teātris neesot spējis pacelties pietiekošā augstumā. «Maz bija to mākslinieku, kas centās padarīt šī strādnieku teātra skatuvi par īstas un nopietnas mākslas tribīni un patiesu dzīves spoguļi.»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> P. Celmiņš, Maskavas teātris un revolūcija. «Cīņa», 1918., 70.

<sup>2</sup> «Cīņa», 1918., 118.

Nākamajā 1918./19. g. sezonā Maskavas Latviešu strādnieku teātris vairs nepastāvēja pie kluba «Cīņa». To uzturēja un pārzināja Latviešu nacionālo lietu komisariāts. Izrādes notika apmēram divreiz nedēļā plašajās un ērtajās Ņikitās (Никитский) resp. Internacionālā teātra telpās Maskavas centrā (tagad tur atrodas V. Majakovska Akadēmiskais teātris), kur savā laikā noritējušas Eleonoras Dūzes, Saras Bernāras, Meiningenas trupas un citu izcilu mākslinieku viesizrādes.

Trupu jaunajā sezonā papildināja aktrises E. Arnese, O. Bormane, A. Saulīte. Režiju vadīja T. Amtmanis, dažas izrādes iestudēja aktieri A. Austriņš, A. Gulbis, A. Svainis.

Nacionālo lietu komisariāta Maskavas Latviešu strādnieku teātris atklāja sezonu Ņikitās teātra telpās 1918. gada 24. augustā ar F. Roziņa tulkoto Dž. Golsverzija «Cīņu», kas bija pirmoreiz izrādīta jau 1917. gadā. Izcilais angļu reālists šai lugā, kas sarakstīta pagājušā gadsimta beigās, tēlojis strādnieku konfliktu ar uzņēmējiem. Streika vadoņa Roberta lomu tēloja režisors T. Amtmanis. Pirms izrādes Latviešu nacionālo lietu komisārs F. Roziņš nolasiya ievadreferātu.

Pirmā novitāte šai sezonā bija latviski jau sen tulkotā, bet cenzūras aizliegtā M. Gorkija luga «Ienaidnieki» (1918. gada 1. septembrī) Teodora Amtmaņa režijā ar viņu pašu Jakova Bardina un Paulu Baltābolu Kleopatras Skrobotovas lomā. Jāpiebilst, ka uz Maskavas krievu skatuvēm «Ienaidnieki» toreiz vēl netika izrādīti.

Nozīmīgāko 1918./19. g. sezonas iestudējumu skaitā ir Raiņa «Zelta zirgs» ar K. Veidemaņa un V. Andersona dekorācijām un J. Ozoliņa mūziku, Aspazijas «Sidraba šķidrants», A. Upīša «Viens un daudzie». Izrādīja B. Sovā «Sātana apustuli», E. Briē «Sarkano tiesneša mēteli», G. Hauptmaņa «Nogrimušo zvanu» u. c. Kremli 1918. g. septembrī izrādīta E. Rozenova luga «Ogļraktuvēs». 1919. gada pavasarī Maskavas Latviešu strādnieku teātris, tāpat kā daudzi tā laika padomju teātru kolektīvi, devās izbraukumā, lai sniegtu izrādes karavīriem; dažas izrādes skatījās latviešu strēlnieki Daugavpilī, dažas — frontē. Režisors A. Vanadziņš vēlākajos gados rakstīja: «Nebij viengabalaina kolektīva ar vienotu mērķi un domu. Bij salasījušies aktieri no dažādām teātra skolām un pavisam bez skolas, ar dažādiem pasaules uzskatiem; liela daļa pat ļoti tālu stāvēja no revolucionārās cīņas.»<sup>1</sup>

Šai sezonā notikušas 50 izrādes. Sezonas laikā radās grūtības, kas kavēja darbu. Sākās nesaskaņas kolektīvā. Ar savu kritiku uzstājās

<sup>1</sup> «Celtne», 1930., 2.

proletkultieši, kuri neatzina profesionālos aktierus. Viņu ietekme tobrīd bija stipra. Jādomā, ka tieši viņu ietekmē 1919. gada aprīlī tika nolemts Maskavas Latviešu strādnieku teātri likvidēt. Ar to izbeidzās zināms posms Maskavas latviešu padomju teātra dzīvē. Pēc laika tā atsākās uz citiem organizatoriskiem pamatiem.

**Petrogradā** 1917./18. g. sezonā reizi nedēļā skatītājus aicināja uz savām izrādēm Pavlovas zālē un citās telpās 1915. gada rudenī atvērtais Jaunais Pēterpils Latviešu teātris, kurā strādāja agrākā Jaunā Rīgas teātra aktieri A. Mierlauks, A. Amtmanis-Briedītis, B. Rūmniece, H. Freimane, L. Ērika un jaunie mākslinieki A. Klints, J. Osis, J. Marsietis, V. Zvaigzne, aktieris P. Zauers-Vilnis u. c. Režisora darbu šai sezonā veica galvenokārt A. Amtmanis-Briedītis, dekorācijas gleznoja J. Muncis, kori vadīja B. Sosārs.

Rudens sezonas sākumā 1917. gadā vēl pirms Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas Jaunajā Pēterpils Latviešu teātrī notika Leona Paegles «Augšāmcelšanās» (kas te saucās «Par brīvību») pirmizrāde A. Amtmaņa-Briedīša režijā (Mārtiņš Laukudūre — A. Mierlauks, Viesturs — A. Amtmanis-Briedītis), bez tam izrādīja Dž. Golsverzija «Cīņu», J. Karpova «Rīta blāzmu», E. Verharna «Ausmu», M. delle Gracie «Ogļračus». Kā redzams, tika izraudzītas lugas ar sociāliem konfliktiem, ar strādnieku dzīves notēlojumu.

A. Amtmaņa-Briedīša memuāros lasām:

«Atceros, kāds katorgas darbs bija iestudēt un inscenēt tolaik tik iecienītā progresīvā beļģiešu rakstnieka Emīla Verharna pa daļai pantos rakstīto grandiozo lugu «Ausma». Dekorācijas gleznoja J. Muncis. Inscenējumam bija nepieciešama plaša skatuve, jo lugā bija iesaistītas lielas ļaužu masas, tāpat bija vajadzīgi spēcīgi trokšņi un dārdi, kā jau kara un revolūcijas laikā. Bet kas mums bija? — Šaura skatuvīte, dekorāciju lupatas... Skatītāji tomēr neskopojās ar aplausiem... Visiem tik skaistas likās dzejnieka Ereniāna idejas — pret karu, pret cilvēces naidu, pret zelta varu, ka nav brīnums, ja kara apstākļu nomocītie, mieru alkstošie skatītāji dzīvoja līdzī ari trūcīgi inscenētajai izrādei, ko steigā bijām iestudējuši. Varbūt tieši šī izrāde mūsu teātra darbības pēdējā posmā visskaidrāk rādīja, cik liela loma var būt teātriem tautas audzināšanā, cīņas gara modināšanā, ja vien teātriem rada iespējas brīvi darboties un paver plašas perspektīvas nākotnē.»<sup>1</sup>

Pēc Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas teātris atsāka izrā-

<sup>1</sup> A. Amtmanis-Briedītis, Pretim saulei. Manas dzīves stāsts. 1963., 118. lpp.

des 1917. gada 12. (25.) novembrī ar O. Mirbo «Žana Rula» («Sliktu ganu») pirmizrādi A. Amtmaņa-Briediša režijā, viņam pašam tēlojot titullomu ar A. Mierlauku kā pretspēlētāju fabrikanta Argana lomā.

Decembrī sekoja divu cenzūras aizliegtu lugu pirmizrādes: krievu rakstnieka D. Aizmaņa 1905. gada periodā sarakstītais «Ērkšu krūms», ko savā laikā visai pozitīvi vērtējis M. Gorkijs, un ievērojamā norvēģu rakstnieka B. Bjernsona dielīgijas «Pāri mūsu spēkiem» otrā daļa, kas J. Jansona-Brauna dzīvesbiedres A. Jansones tulkojumā jau pirms kara iznāca A. Gulbja «Unīversālajā bibliotēkā», bet ko nedrīkstēja izrādīt tanī tēlotā asā strādnieku un uzņēmēju konflikta dēļ.

1917./18. gada sezonā Jaunā Pēterpils Latviešu teātra repertuārā bija divas Raiņa lugas — «Girts Vilks» un «Pūt, vējiņi!». 1918. gada pavasarī teātris divreiz sarīkoja Raiņa pēcpusdienu ar lugu fragmentiem, deklamācijām, referātu. Kopumā teātris revolūcijas sezonā pienācīgi izcēlās latviešu revolucionārā dzejnieka daiļradī.

1918. gada jūnijā, pašās sezonas beigās Jaunais Pēterpils Latviešu teātris atzīmēja 50 gadus kopš pirmās latviešu izrādes Rīgā 1868. gadā. Noslēdzoties pussimta gadu ilgajam vēstures posmam, latviešu skatuves māksla bija sākusi spert pirmos soļus, ejot jaunu ceļu — padomju mākslas ceļu.

1918. gada jūnijā trīs gadus pastāvējušā Jaunā Pēterpils Latviešu teātra darbība izbeidzās, aktieriem pārejot strēlnieku teātros.

Jau kopš 1917. gada beigām Petrogradā atradās latviešu strēlnieku vienība, kas apsargāja Smoļniju. 1918. gada pavasarī tai pievienojās 6. un 7. latviešu strēlnieku pulki. Saglabājot iedibinātās tradīcijas, strēlnieki interesējās par teātri. 1918. gada aprīļa pirmajās dienās notika divas apspriedes, piedaloties 6. pulka un Jaunā Pēterpils Latviešu teātra pārstāvjiem. Bija radies projekts dibināt pie pulka teātri, iesaistot tanī Jaunā Pēterpils Latviešu teātra aktierus, nodrošinot tos ar karavīru iztiku. Toreizējā pārtikas trūkumā šāda iespēja aktieriem nozīmēja daudz. Rezultātā daļa aktieru pārnāca uz pulku, pārējie ar A. Amtmani-Briedīti priekšgalā turpināja Jaunā Pēterpils Latviešu teātra sezonu līdz jūnijam.

Nodibinājās 6. Tukuma latviešu strēlnieku komunistiskā pulka (tā tas toreiz saucās) teātris, ko mēdza saukt arī par «Komunistisko teātri». Par tā darbu interesējās pulka komunistu frakcija. Ar tās palīdzību izdevās dabūt izrādēm telpas. Uz šo teātri pārnāca A. Mierlauks, B. Rūmniece, L. Ērika, H. Freimane, A. Klints, K. Ozolkāja, P. Zauers, A. Leitlands, dekorators J. Muncis, kas šē sāka darboties arī režijā, u. c. Dažās izrādēs piedalījās simfoniskais

orķestris T. Reitera vadībā. Dramaturga uzdevumus veica F. Mierkalns, kas vairākās izrādēs lasīja ievadreferātu.

Komunistisko teātri atklāja 1918. gada 7. maijā bijušā ķeizariskā Mihaila teātra telpās (tagad tas ir Akadēmiskais Mazais operas un baleta teātris) ar Raiņa «Uguns un nakts» un F. Šillera «Vilhelma Tella» fragmentiem un J. Munča aranžēto alegoriju «Zem brīvības karoga». Vakaru ievadīja pulka komisāra runa. Simfoniskais orķestris spēlēja A. Litofa uvertīru.

Nākamās Komunistiskā teātra izrādes notika vienu vai divas reizes nedēļā pārmaiņus divās telpās — Mazajā teātrī (tagad tur ir M. Gorkija Lielais dramatiskais teātris) un Pollaka zālē, kas latviešu skatītājiem jau agrāk bija ierasta.

Iestudējumi sekoja ātrā gaitā cits citam. Ievērojamākie no tiem ir A. Lunačarska «Vara» («Karaļa bārdzīnis») A. Mierlauka režijā 25. jūnijā un M. Gorkija «Ienaidnieki» P. Zauera režijā 21. jūlijā. Abas šīs pirmizrādes notika uz Mazā teātra skatuves. It īpaši Gorkija lugas pirmā izrāde ir nozīmīgs fakts latviešu teātra vēsturē. Diemžēl minētās izrādes nav recenzētas, un mums nav iespēju iegūt par tām kādu priekšstatu.

Bez tam strēlnieku teātris izrādīja R. Blaumaņa «Indrānus» (A. Mierlauka režijā), J. Paleviča «Purvā», M. Gorkija «Dibenā», F. Šillera «Vilhelmu Tellu», A. Kicberga «Viesulī», M. delle Gracie «Ogļračus», L. Andrejeva «Savu», V. Protopopova «Melnos kraukļus».

1918. gada vasarā savu teātri noorganizēja arī 7. latviešu strēlnieku pulks, iesaistot tanī aktierus, kas līdz tam vēl bija turpinājuši darbu Jaunajā Pēterpils Latviešu teātrī — A. Amtmani-Briedīti, V. Zvaigzni u. c. Pulks toreiz atradās Pargolovā Petrogradas tuvumā. Augustā tur sākās izrādes A. Amtmaņa-Briedīša režijā uz Pargolovas vasaras teātra skatuves. Izrādīja viencēlienus (Raiņa «Girtu Vilku» u. c.) un J. Karpova «Rīta blāzmu». Kad septembrī pulks pārnāca uz ziemas kazarmām Petrogradā, arī aktieri atsāka izrādes šais kazarmās.

Septembra beigās pulki tika pārsvesti uz pilsoņu karā frontī, un abu minēto strēlnieku teātru izrādes Petrogradā izbeidzās. Daļa aktieru aizbrauca līdz strēlniekiem un turpināja darbu kara apstākļos. A. Amtmanis-Briedītis stāsta, ka no 7. pulka viņi pārgājuši uz piekto, pēc tam uz sesto. Kādu laiku 1918. gada beigās viņi atradušies kopā ar strēlniekiem Arzamasā.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A. Amtmanis-Briedītis, Pretim saulei. Manas dzīves stāsts. 1963., 119. lpp.

Kamēr 1918. gadā Petrogradā darbojās Jaunais teātris un strēlnieku teātri, tie sadūrās ar proletkultiešu uzskatiem teātra jautājumos. Proletkulta propagandisti, kas 1918. gadā darbojās ļoti aktīvi, ne vien noliedza klasisko literāro mantojumu, bet neatzina arī līdzšinējo profesionālo teātri, aicinādami veidot proletārisku skatuves mākslu ar pašdarbnieku spēkiem. 1918. gada 1. maijā Petrogradā atklāja krievu teātri «Proletkulta arēna», kas strādāja pēc šiem principiem un izvērta dažādus meklējumus skatuves mākslā. Tur kultivēja kora runu, masu darbību, ritmoplastiskas kustības, tā sagatavojot dažādus alegoriskus un simboliskus inscenējumus.

Drīz vien sāka projektēt arī latviešu Proletkulta teātri Petrogradā. Latviešu proletkultieši, starp kuriem īpaši aktīvi uzstājās K. Ozols-Priednieks, sanāsmēs, referātos, rakstos puda tēzes: profesionāli aktieri nevar radīt proletārisku mākslu; profesionālu aktieru teātris nav vajadzīgs; vecie profesionālie aktieri dara vairāk jauna nekā laba.

Proletkulta ideju ietekmē 1918. gada augustā sasauktajā apspriedē tika nolemts dibināt Pēterpils Latviešu strādnieku teātri pēc proletāriskās jaunatnes teātra studijas principiem. Lēmuma realizācija laika ziņā sakrita ar latviešu profesionālo aktieru lielākās daļas aizbraukšanu no Petrogradas līdz strēlniekiem. No Komunistiskā teātra aktieriem Strādnieku teātri palika strādāt par instruktoriem Lilija Ērika, Pēteris Zauers, Jānis Kļava un vēl daži, arī dekorators Jānis Muncis. Viņi apmācīja jauniešus, vadīja režiju, uzstājās izrādēs. Petrogradā palikušo Aleksi Mierlauku proletkultiskie teātra vadītāji atteicās pieņemt darbā. Ievērojamā mākslinieka noraidīšana izraisīja iebildumus. Sakarā ar šo lēmumu Petrogradas laikrakstā «Komunists» parādījās asi pārmēti Strādnieku teātra padomei.

Pēterpils Latviešu strādnieku teātra sarīkojums programma sākumā sastāvēja no deklamācijām, dziesmām, orķestra mūzikas, simboliskiem inscenējumiem, lugu fragmentiem. Atklāšanas vakarā Lunaparka teātri Oficieru (Офицерская) ielā 1918. gada 10. novembrī ievadā runāja Proletkulta darbinieks K. Ozols-Priednieks par tematu «Vai būt latviešu strādnieku teātrim?». Izrādīja dzejnieka A. Gasteva «Mēs uzbrūkam» inscenējumu un R. Rolāna lugas «Bastilijas ieņemšana» trešo cēlienu. Jāpiezīmē, ka «Bastilijas ieņemšana» bija arī Petrogradas «Proletkulta arēnas» repertuārā.

Nākamie vakari notika tais pašās telpās, bet pēc tam Proletkulta pili. 24. novembrī Lilijas Ērikas režijā izrādīja J. Zemīša etidi «Ceļā» un J. Munča aranžēto pantomīmu «Gaismas uzvara». Atkal

K. Ozols-Priednieks teica ievadrūnu. 8. decembrī notika pirmās vairākcēlienu lugas pirmizrāde — dāņu rakstnieka S. Mihaelisa drāma par franču revolūcijas laiku «Dzīvība priekš mīlas» («Revolucionāras kāzas») J. Kļavas režijā. Arī šoreiz izrādi ievadīja K. Ozola-Priednieka uzruna.

Tālāk repertuārā parādījās A. Lunačarska luga «Karaļa bārdzīnis» un Jūlija Daumanta drāma «Cīņa par nākotni», pēc tam vēl H. Ibsena «Doktors Stokmanis» («Tautas naidnieks») un M. Gorkija «Ienaidnieki». «Cīņu par nākotni» bija iestudējis režisors J. Kļava, pārējās trīs — P. Zauers.

Kolektīvam, kas sastāvēja galvenokārt no iesācējiem un kurā bija tikai viena pati tautā plaši pazīstama un atzīta skatuves māksliniece Lilija Ērika, neizdevās apmierināt skatītāju prasības. Nepagāja ilgs laiks, un atskanēja neapmierinātas balsis, ka «teātra darbība pieņēmusi nepareizu virzienu», ka izrādes ir vājas.

1919. gada 1. februārī Strādnieku teātra trupa izbrauca uz Rīgu, lai parādītu savus iestudējumus, lai, kā rakstīja K. Ozols-Priednieks, «sniegtu sarkanās Rīgas un Valkas proletariātam kaut ko labāku mākslas laukā». Tomēr viesizrādes Rīgā neguva cerēto atzinību. Proletkulta eksperiments nebija attaisnojies. No viesizrādēm trupa Petrogradā vairs neatgriezās, un teātra darbība izbeidzās. Tā laika meklējumu vidū šis jāuzskata par visneveiksmīgāko.

Bija pagājušas divas teātra sezonas Maskavas un Petrogradas latviešu teātros grūtos un sarežģītos apstākļos ar daudziem meklējumiem, īpaši repertuāra ziņā, ar centieniem cieši saistīties ar revolucionārajām masām. Bija zināmi sasniegumi, bet līdzās šiem pirmajiem sasniegumiem jo liela un tālejoša nozīme ir tām auglīgajām ierosmēm, ko šais liesmainajos gados Krievzemes centros, kur risinājās izšķirīgās revolucionārās pārvērtības, guva latviešu skatuves mākslinieki. Diženās perspektīvas, ko mākslai pavēra darbaļaužu uzvara, spārnoja arī latviešu māksliniekus. Neaizmirstamus iespaidus viņi guva slavenākajos krievu teātros, kas bija plaši atvēruši savas durvis vienkāršajam skatītājam. Latviešu skatuves māksliniekiem dzima aizraujošas ieceres, kas, protams, nebija realizējamas trūcīgajos karabēgļu dzīves apstākļos, bet kas saglabājās domās nākamajiem darba gadiem un lielā mērā ietekmēja latviešu progresīvās teātra mākslas attīstību tālākajos laika posmos. Raksturīgi, piemēram, šādā sakarā ir Eduarda Smilģa kādreiz teiktie vārdi, ka bez Oktobra revolūcijas nebūtu Dailes teātra.

Drosmīgas ieceres, ko izauklējis Lielais Oktobris, nosacīja jaun-

rades darba ievirzi arī Padomju Latvijas Strādnieku teātrī Rīgā 1919. gada sākumā.

1918. gada beigās un 1919. gada sākumā Latvijā norisinājās sociālistiskā revolūcija, kas bija cieši saistīta ar Lielo Oktobra sociālistisko revolūciju. Latvijā nodibinājās padomju vara. 1919. gada 3. janvārī tika atbrīvota no okupantiem Rīga. Sirmā latviešu pilseta kļuva par jaunās padomju republikas galvaspilsētu.

Sākās straujš sociālistiskās celtniecības darbs, kaut arī apstākļi bija ārkārtīgi grūti. «Viss ir izpostīts, sagrauts vairāk kā jebkur citur Krievijā. Bet Latvijas proletariāts ir pārliecināts, ka viņš prātis uzcelt jaunu brīvības ēku uz vecās vergu Latvijas», rakstīja toreiz P. Stučka. Plašā vērīenā tika ievadīts sociālistiskās kultūras celtniecības darbs. Isā laikā izveidoja vienotu darba skolu, nodibināja augstskolu. Tika veikti nozīmīgi pasākumi arī teātra nozarē.

Jau 1917. gada vasarā Rīgā Andreja Upīša vadībā tika nodibināts Strādnieku teātris kā noteikti šķiriska mākslas iestāde. Bija sakomplektēta profesionāla trupa, izveidota teātra administrācija, ievadīti mēģinājumi, nosprausts darba plāns, nolikts sezonas sākums, bet tad visu pārtrauca Rīgas okupācija. Tagad pasākums, atkal Andreja Upīša idejiskajā un organizatoriskajā vadībā, tika novests līdz realizācijai, un Strādnieku teātris atvēra priekškaru, tikai ne vairs kā strādnieku organizāciju uzturēts teātris, bet gan kā valsts teātris.

1919. gada 8. februārī ar Padomju Latvijas valdības dekrētu tika nacionalizēti abi bijušie Rīgas pilsētas teātri (vācu un krievu) un nodoti Izglītības tautas komisariāta pārziņā.<sup>1</sup> Tautas komisariāta mākslas nodaļu vadīja Andrejs Upīts. Viņa vadībā noritēja organizatoriskie darbi.

1. teātrī jau kopš 23. janvāra risinājās Latvju operas izrādes, kuras diriģēja T. Reiters un P. Jozuus. Latvju operas trupa bija sākusi darbu jau 1918. gada beigās, toreiz vēl 2. teātra telpās. Tās repertuārā jau bija P. Čaikovska «Jevgeņijs Oņegins» un «Piķa dāma», R. Vāgnera «Skrejošais holandietis», Dž. Verdi «Traviata», S. Guno «Fausts», tika gatavots Dž. Verdi «Rigoletto» iestudējums. Trupas pārņemšana valsts ziņā notika ātri. Kopš februāra vidus teātris saucās par «Padomju Latvijas operu». Tā nodibinājās tagadējais Akadēmiskais operas un baleta teātris.

Strauji norisinājās arī Padomju Latvijas Strādnieku teātra noorganizēšana, lai gan tā bija sarežģītāka, jo trupu vajadzēja vēl sakomplektēt. Pēc Latvijas atbrīvošanas pavērās iespējas strādāt

<sup>1</sup> «Cīņa», 1919., 26.

dzimtenē, tāpēc aktierus aicināja atgriezties Rīgā. Tie ieradās no Maskavas un Petrogradas, no strēlnieku teātriem, no Vidzemes pilsētām. Teātra organizatori iesaistīja trupā Alfrēdu Amtmani-Briedīti, Paulu Baltābolu, Tiju Bangu, Alisi Brehmani, Jāni Ģermani, Ellu Jākobsoni, Rodrigo Kalniņu, Augustu Kokali, Ludvigu Lauu, Erihu Laubertu, Frici Līci, Jāni Marsieti, Aleksi Mierlauku, Jāni Osi, Teodoru Podnieku, Mildu Riekstiņu, Bertu Rūmnieci, Jāni Simsonu, Mirdzu Smitheni, Reinholdu Veicu, Irmu Vēsniņu, Alfrēdu Zommeru u. c. Tika domāts arī par Alfrēda Austriņa angažēšanu, bet nodoms nerealizējās. Nolēma aicināt atgriezties Rīgā, lai strādātu teātri, Teodoru Amtmani, Eduardu Smiļģi, Gustavu Zibaltu, kas vēl atradās tulumā. Jau 12. februārī trupa sapulcējās un sāka darbu. Andrejs Upīts runāja par Strādnieku teātra mērķiem, dramaturgs Kārlis Freinbergs par Strādnieku teātra režisoru un aktieru uzdevumiem, tad Leons Paegle lasīja savu lugu «Augšāmcelšanās», ar kuru vajadzēja atklāt teātri. Pēc pusotrām nedēļām, 23. februārī bija paredzēta tās pirmizrāde A. Amtmaņa-Briediša režijā. Sākās straujš un intensīvs darbs.

Aktieri nāca no dažādiem teātriem, un priekšā stāvēja ne visai viegls uzdevums tos saliedēt vienotā ansamblī. Pirmajās izrādēs tā vēl trūka, bet lielā kopīgā darba griba spēja daudz, un diezgan drīz kritiskie vērotāji ar prieku atzīmēja pirmos jūtamus sasniegumus šai virzienā.

Strādnieku teātris ieguva agrākā 2. pilsētas teātra telpas. Sāka savu vēsturi tagadējais Akadēmiskais drāmas teātris. Tā atklāšanas izrādi nolēma pārcelt uz plašākām telpām — Operas namu. Tur 23. februāra vakarā notika svinīgā L. Paegles «Augšāmcelšanās» pirmizrāde.

Sis skaistās, ērtās telpas, kur pirms kara pulcējās baltvācu dižciltīgā un birģeliskā publika, padomju vara atdeva tautai. 1919. gada 13. janvārī tur sanāca Apvienotās Latvijas 1. padomju kongress, kurā runāja J. Sverdlovs un P. Stučka. Tur jau pulcināja skatītājus Padomju Latvijas opera. Šovakar tur skanēja «Marseljēza», Andrejs Upīts teica ievadrunu, un tad Rīgas darbaļaudis skatījās sava teātra pirmo izrādi, kurā revolucionāro, katorgā izsūtīto strādnieku Mārtiņu Laukudūri tēloja pazīstamais aktieris Teodors Podnieks, bet viņa dēlu Viesturu — Alfrēds Zommers. Pēc vairākiem kara un evakuācijas gadiem Rīgas skatītāji atkal apsveica savus iemīļotos māksliniekus Bertu Rūmnieci, Alfrēdu Amtmani-Briedīti un citus, kas piedalījās šai izrādē. «Svētku jutoņa bija pārņēmusi arī publiku, kas uzņēma lugu jūsmīgi — tāpat,

kā mēs bijām pie tās strādājuši. Izsauca aktierus un autoru», lasām A. Amtmaņa-Briediša atmiņās.<sup>1</sup>

Repertuāra izvēlē Padomju Latvijas Strādnieku teātris gāja to pašu ceļu, kuru bija uzsākuši citi revolūcijas perioda teātri: tas izvēlējās lugas ar sociālu problemātiku, ar šķiru konfliktiem, tādās lugas, kas saistījās ar revolucionāro cīņu vēsturi. Teātris izrādīja Andreja Upīša triloģiju «Balss un atbalss», «Viens un daudzie» un «Saule un tvaiks», Kārļa Freinberga jauno lugu «Tumsā un salā», kuras darbība saistās ar 1905. gadu, M. Gorkija lugu «Ienaidnieki», B. Bjernsona «Pāri mūsu spēkiem», vācu rakstnieka M. Betherā lugu par kalnraču streiku «Pirmie viļņi», arī dažus nelielus dramatiskus darbus — Raiņa «Ģirtu Vilku», A. Lunačarska «Brālību». Turpmāk bija paredzēts iestudēt G. Hauptmaņa «Audējus» un E. Verharna «Ausmu». Repertuāra izvēlē skaidri izpaudās teātra princips — meklēt saistību ar revolucionārā proletariāta centieniem un cīņām.

Andrejs Upīts savās runās Strādnieku teātrī uzsvēra, ka reizē ar buržuāziskās pasaules sabrukumu un proletariāta uzvaru sabrūk arī vecā buržuāziskā māksla. Zūdošā buržuāziskā teātra vietā jāstājas jaunam sociālistiskam teātrim, ko iedvesmos proletariāta cīņa par sociālismu. Bet pretstatā Proletkultam Andrejs Upīts un līdz ar viņu Padomju Latvijas Strādnieku teātris nenoliedza un nenoraidīja tās kultūras vērtības, kas radītas agrākajos vēstures posmos. Saskaņā ar leņinisma principiem viņi centās darīt pieejamu proletariātam, kas stājās pie jaunu vērtību radišanas, visu pozitīvo, ko tas saņēma mantojumā. Tāpēc teātris savā daiļradē balstījās uz latviešu pirmspadomju progresīvā teātra labākajām tradīcijām, spraudams sev uzdevumu kopt un veidot tās tālāk. Šī noteiktā nostāja ir principiāli svarīga. Proletkulta tendencēm neizdevās Padomju Latvijā 1919. gadā iesakņoties teātra mākslā. Petrogradas Proletkulta arēnas un Petrogradas Latviešu strādnieku teātra toreizējās viesizrādes Rīgā neguva sevišķus panākumus. Padomju teātra attīstības gaita Padomju Latvijā toreiz ievirzījās profesionālās mākslas gultnē uz vecu, stipru un auglīgu progresīvu tradīciju pamata. Tas ir nozīmīgs tā laika mākslas darbinieku nopelns.

A. Amtmaņa-Briediša, P. Baltābolas, T. Bangas, A. Upīša atmiņas vienbalsīgi liecina par entuziasmu, ar kādu strādājis Padomju Latvijas Strādnieku teātra personāls 1919. gadā. Citēsim Tiju Bangu:

<sup>1</sup> A. Amtmanis-Briedītis. Pretim saulei. Manas dzīves stāsts. 1963., 124. lpp.

«Nekad vēl nebiju redzējusi tādu darba un dzīvot prieku, kāds izpaudās mūsu toreizējā kolektīvā. Repertuārs bija plašs un daudzpusīgs. Režisori Mierlauks un Amtmanis-Briedītis rāvās vaiga sviedros. Viņus neredzēja ne nogurušus, ne sapīkušus. Aktieru kolektīvs, guvis pieredzi Krievijas lielo teātru izrādēs, jutās daudz pilnīgāks un darba spējīgāks. Tas tagad dzimtenē varēja likt lietā savus ieguvumus. Arī es jutos pārbagāta ar redzēto, pārdzīvoto un pārcesto.

Un man šķiet, nekad arī tik bagāti netēloju. Uzvedām progresīvāko repertuāru, kādu vien tanī laikā varējām sadabūt. Cilvēki bija izslāpuši pēc nopietnām izrādēm. Mēs taču cēlām jaunu dzīvi, tādām arī vajadzēja būt izrādēm.

... Tie nedaudzie mēneši aizgāja priecīgā satraukumā un nākotnes plānos. Izrādes bija skaisti ietērtas, ļoti rūpīgi sagatavotas un ar sajūsmu nospēlētas.

Sarunas pastāvīgi grozījās ap mākslu. Bija tik daudz ko stāstīt, kritizēt. Jāpārsprīž dažādie novirzieni mākslā... Revolūcija bija uzvārdījusi no padibenēm visdažādākos elementus, tie ērmojās gan glezniecībā, gan literatūrā un par varu centās uzbāzt savus sacerejuma sabiedrībai.

Par visiem šādiem notikumiem varēja runāt bez gala.»<sup>1</sup>

Veiksmīgāko un nozīmīgāko Padomju Latvijas Strādnieku teātra iestudējumu skaitā izceļas divas lugas ar asu sociālu skanējumu — Andreja Upīša «Viens un daudzie» un M. Gorkija «Ienaidnieki» (abas A. Mierlauka režijā), ko Rīgas skatītāji redzēja pirmoreiz.

Padomju Latvijas Strādnieku teātra darbība ir augstākais kāpums latviešu padomju teātra mākslā divu pirmo pēcoctobra gadu laikā.

Tas nebija vienīgais latviešu teātris šai sezonā Rīgā. Jau pirms tā Latviešu skatuves darbinieku arodbiedrība noorganizēja Tautas teātri, kas rīkoja izrādes sākumā 2. pilsētas teātri, bet pēc tā nacionalizācijas pārcēlās uz bijušās Rīgas Latviešu biedrības namu, kur atradās Latvijas Padomju armijas centrālais klubs. Kamēr vēl nebija nodibināts Strādnieku teātris, Tautas teātri piedalījās vairāki aktieri, kas vēlāk tika angažēti Strādnieku teātri. Bet arī pēc to aiziešanas Tautas teātri strādāja ne mazums pazīstamu skatuves spēku, īpaši no bijušā Interimteātra, kā arī no citām skatuvēm. Izrādes iestudēja režisori P. Ozoliņš, V. Bergmanis, V. Svares. Mēnesi pirms savas nāves A. Freimanis te sagatavoja Raiņa «Pūt, vējiņi!» izrādi. Tautas teātri uzstājās L. Iesmiņa, K. Kvēps, P. Ru-

<sup>1</sup> T. B a n g a, Mana dzīve. 1957., 280. un 281. lpp.

dzītis, J. Skaidriete, L. Spīlberga, T. Valdšmits, V. Vernere un citi aktieri, atsevišķās izrādēs nelielā lomā parādījās no skatuves aizgājuši D. Akmentiņa. Tautas teātris izrādīja F. Sillera «Laupītājus», M. Gorkija «Dibenā» (atzīmējot rakstnieka 50 gadu jubileju), E. Briē «Sarkano tiesneša mēteli», L. Andrejeva «Mīļos tēlus». Kritika par sevišķi veiksmīgu atzina P. Rudziša Baronu «Dibenā» un tiesnesi Muzonu «Sarkanajā tiesneša mētelī».

Izrādes reizi nedēļā notika arī «K. Brīvnieka teātrī». Vispār jāatzīst, ka Rīgā 1919. gada sākumā uzplauka ļoti intensīva teātra dzīve. Bez diviem valsts teātriem un abiem nupat minētajiem latviešu teātriem izrādes tolaik sniedza divi krievu dramatiski teātri (Vērmanes dārzā un Kazīno teātrī), divas vācu skatuves (Brīvā vācu tautas skatuve un miniatūrteātris «Marabu»), krievu operas trupa, ebreju operetes teātris. Notika arī Petrogradas krievu dramatisko aktieru un baleta mākslinieku (A. Fjodorova u. c.) viesizrādes.

Tā laika strēlnieku un strādnieku teātros nepārprotami bija redzami jauni idejiski mākslinieciski meklējumi un apzināta griba sākt jaunas gaitas, kas dod mums iespēju runāt par šiem kolektīviem kā par padomju skatuves mākslas attīstības aizsācējiem, toties par nupat nosauktajiem Rīgas teātriem 1919. gadā to apgalvot nevaram. Tie vairāk turējās tradicionālās takās.

Pēc padomju varas nodibināšanās 1919. gadā bija vērojama rosme teātra dzīvē arī provincē. Valmierā atkal atjaunojās Strādnieku teātra darbs. Izrādes tur notika jau 1919. gada janvārī. Ar 1. februāri teātris pārgāja apriņķa izglītības nodaļas pārziņā. Kopš marta beigām tas saucās par Valmieras Padomes teātri. Režisors Jānis Zariņš te iestudēja G. Hauptmaņa «Nogrimušo zvanu» un Asazijas «Sidraba šķidrautu», Arveds Mihelsons — E. Verharna «Ausmu», Ludis Strauss — M. Gorkija «Dibenā». Eduards Brenčēns gleznoja dekorācijas «Nogrimušajam zvanam», «Ausmai», F. Sillera «Laupītājiem».

Smiltēnē, kur tolaik atradās Valkas apriņķa administratīvais centrs, 1919. gada aprīlī nodibinājās Valkas apriņķa Strādnieku teātris, kur darbā iesaistījās grupa uz Latviju atbraukušo Pēterpils Latviešu strādnieku teātra darbinieku — režisori P. Zauers un J. Heins, aktieri L. Erika, K. Pabriks, H. Freimane u. c. Te izrādīja Raiņa «Ģirtu Vilku», M. delle Gracie «Ogļračus», E. Rozenova «Ogļraktuvēs», V. Protopopova «Melnos kraukļus».

Pašdarbības Strādnieku teātris nodibinājās Jelgavā. To atklāja 15. martā. Vakarū ievadīja referāts par strādnieku teātri, apsveikumi, «Internacionāle». Sekoja A. Gasteva «Mēs uzbrūkam» insce-

nējums un L. Kampfa luga «Revolūcijas priekšvakarā». Jelgavas Strādnieku teātris savu darbu nepaspēja izvērst, jo trīs dienas vēlāk pilsētu ieņēma kontrrevolucionāri. Pirmā izrāde palika vienīgā.

Padomju teātru darbību Rīgā, Valmierā un Smiltēnē pārtrauca 1919. gada maijā, kad padomju varai vajadzēja atkāpties, kontr-revolucionārajiem spēkiem uzbrūkot.

Valmieras Padomes teātra trupas kodols evakuējās un, papildinājies ar dažiem jauniem spēkiem, darbojās kā XV frontes teātris, kas sniedza izrādes Latgalē, Veļikije Lukos u. c. Tur darbojās A. Mihelsons, J. Zariņš, L. Strauss, J. Dišlers, A. Noriņš, E. Šumanis, Ē. Valters, A. Mencele, A. Slinka u. c. 1919 gada rudenī Maskavā šo teātri pārorganizēja par Politiskās pārvaldes XIX teātri un nosūtīja uz Dienvidu fronti Ukrainā, kur tas sniedza izrādes latviešu strēlnieku vienībām, pavadīdams tās līdz pat Perekopam.

Latviešu padomju teātra vēstures pirmajās lappusēs atblāzmojas revolūcijas liesmas. Teātra māksla iekļāvās cīņā par sociālismu, ko izcīnīja darbaļaudis bolševiku partijas vadībā.

Latviešu padomju teātra veidošanās process nepārtrūka ar 1919. gadu. Tas turpinājās Padomju Savienībā 20. un 30. gados.

Revolūcijas laikā izauklēto mākslas ideālu mirdzums bija tik liels, ka tas neizdzīva arī buržuāzijas varas laikā. Tie iedvesmoja progresīvos skatuves māksliniekus un palīdzēja viņiem cīņā par tautai tuvu mākslu.

*Mirdza Ķempe*

TAUTAS MĀKSLINIECEI  
FELICITAI ERTNEREI

Iet gadi, Tevi neaizskarot,  
Vien dvēsele grib dziļāk starot —  
Tavs klusais spēks, mūs stiprus darot,  
Ved Dailes gaismā, kuras būtība pret tumsu karo —  
Un liesmu nepiekāpīgu sirds maigums sevī nesa.  
Laiks, sāpes, pārestības, vājums neizdzesa  
Ne dzirksteli no jauno dienu kaismas,  
Jo esi iznākusi Tu no gaismas,  
Kas nemainīga spēj caur visām maiņām doties,  
Pie Tevis, mirdzošā, mēs nākam atjaunoties.

*Viktors Hausmanis*

## DAZAS REZIJAS PROBLĒMAS

### PĀRVERTESANAS UGUNIS

1966. gada rudens. Teātris aicina skatītājus uz jaunajām pirmizrādēm, iestudējumos pland sarkanie karogi, skan aizrautīgas runas. Nav šaubu, ka sākusies jubilejas sezona. Arvien gribas lielus svētkus sagaidīt tā pa godam, gribas, lai jubilejas sezona būtu pati labākā, pati spilgtākā. Taču mākslas attīstības procesi diemžēl nepakļaujas tikai labai gribai vien. Sezonas sākumā loļojam cerības, ka tā būs jubilejas cienīga, pienāks pavasaris, varbūt būsīm atkal vilušies un meklēsim vainu celoņus. Gribētos ticēt, ka sezona izdosies, bet, ja nu arī tā būs bālāka, nekā cerējām, tad vainu nevar meklēt režisoru labās gribas trūkumā vai paviršā attieksmē pret darbu. Jubilejas sezonu sākam grūtā un sarežģītā situācijā. Tik sarežģīts stāvoklis mūsu teātros laikam bija vienīgi tūliņ pēc Rīgas atbrīvošanas, kad teātru mākslinieciskajiem vadītājiem vajadzēja noteikti atbildēt uz jautājumu: kā vērtēt iepriekš darīto darbu, kā strādāt turpmāk? Teātrī tad sākās jauns laikmets, un bez vakardienas skaidra novērtējuma nevarēja doties tālāk. Vajadzēja pārvērtēt vērtības, atsijāt lieko, aizgājušai dienai atstājamo un visu veselīgo, dzīvot spējīgo kopt un attīstīt, vajadzēja dziļi studēt K. Staņislavska principus un tos likt nākamā darba pamatā. Mūsu teātri, kaut ne bez grūtībām, tika pāri šim grūtajam posmam un droši gāja kalnup.

Pagājuši divdesmit gadi, un mūsu vadošie teātri atkal senās dilemmas priekšā: «Kā strādāt tālāk? Kā vērtēt iepriekš darīto darbu?» Protams, tagad nav jāmaina darba idejiskais un metodoloģiskais pamats, bet jāiezīmē rītdienas virziens un jāvērtē vakardienas veikums. Tik radikāla režisoru paaudžu maiņa kā šajās sezonās nav notikusi pat kopš Drāmas teātra un Dailes teātra pirmsākumiem. Jau Padomju Latvijas Strādnieku teātrī, vēlāk Nacionālajā teātrī, roku rokā strādāja Aleksis Mierlauks un Alfrēds Amtmanis-Briedītis. Trīsdesmitajos gados Aleksis Mierlauks no režijas pamazām aizgāja un iestudējumu lielākā tiesa organiski pārgāja A. Amtmaņa-Briediša rokās bez īpašas teātra daiļrades

pamatprincipu maiņas. Tēvijas kara pēdējā gadā Drāmas teātri ienāca režisore Vera Baļuna, ienesdama darbā svaigu strāvojumu un īpaši sekmīgi iestudējama krievu klasiku un padomju autoru lugas. Taču viņai līdzās turpināja darbu A. Amtmanis-Briedītis, un teātra sejā gan ievilkās jauni vaibsti, bet radikāli tā nemainījās. V. Baļunas un A. Amtmaņa-Briedīša režijas rokraksti bija atšķirīgi, bet ne pretrunīgi.

Dailes teātri situācija bija vēl vienkāršāka, jo kopš dibināšanas mākslinieciskā vadība bija Eduarda Smiļģa rokās. Kopā ar viņu bija citi režisori, bet galīgais vārds arvien piederēja Smiļģim.

Gāja gadi, latviešu teātris un tā režijas meistari iemantoja labu slavu visas Padomju Savienības teātru pasaulē, un paši pieradām pie domas, ka skatuves mākslā mums viss kārtībā, jo uz Eduardu Smiļģi un Alfrēdu Amtmani-Briedīti varēja paļauties: ja nebija lielākas veiksmes vienā sezonā, katrā ziņā tās atnesīs nākamais gads. Vilties parasti nevajadzēja.

Jubilejas sezonu iesākām bez Eduarda Smiļģa un Alfrēda Amtmaņa-Briedīša, viņi savu paveikuši un teātra nākotnes veidošanu atstāja citiem. Pēc vairāk nekā četrdesmit gadiem mūsu teātros notiek radikāla režisoru paaudžu maiņa. Četrdesmit pieci četrdesmit seši gadi — tas ir cilvēka darba mūžs, tajā var radīt dziļas tradīcijas un nostiprināt pamatīgus principus. Ja paskatāmies īgauņu un lietuviešu teātros, tad redzam, ka salīdzinājumā ar viņiem skatuves mākslas tradīcijas pie mums ir daudz senākas un pamatīgākas. Tām ir gan savas labās, gan sliktās īpašības. Tradīcijas liecina par kultūru un patstāvīgumu, bet tām allaž piemīt arī zināms senatnīgums. Ar tradīcijām aprodām, un dzimst spontāna vēlēšanās radīt ko jaunu. Tā tas notika mūsu akadēmiskajos teātros.

Gadu desmitos vērojot E. Smiļģa un A. Amtmaņa-Briedīša izveidotos un vadītos teātrus, tie mums bija kļuvuši mīļi kā labi pazīstami draugi, kā skaistas bērnības atmiņas, un tā vien gribētos līdzīgi Gētes Faustam sacīt: «Tu esi skaists! Jel kavējies!» Bet tas laikam gan nozīmētu teātra aprimšanu, tātad nāvi. Un jāsamierinās vien ar domu, ka skaistā vakardiena aiziet nebūtībā, lai dotu vietu šodienai. Protams, ideāli būtu, ja jaunie teātru galvenie režisori varētu turpināt iepriekšējo nosprausto virzienu, tā kā A. Amtmanis-Briedītis kādreiz turpināja kopā ar A. Mierlauku iestaigāto ceļu. Taču tagad situācija ir cita, gan P. Pētersonam, gan A. Jauņšānam ir savi, citādi principi, patstāvīgi uzskati. Viens no galvenajiem režisoriem atklāti izsacījis savu uzskatu: «Galvenā



*Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. H. Liepiņš (Trofimovs) un U. Pūcītis (Nečajevs) E. Radzinska lugu «Filma top...»*

režisora maiņa teātri atšķiras no trolejbusu vadītāju maiņas, kad nākamais vadītājs brauc pa to pašu iesākto maršrutu.» Tātad virziens mainās. Un teātros notiek sāpīgi un mokoši procesi, tiek laužtas vecās tradīcijas, slienas jaunā asni, aug arī pretrunas, jo agrākajiem principiem ir droši aizstāvji. Nav viegli teātru galvenajiem režisoriem, nav viegli teātru kolektīviem, dažreiz nav viegli arī skatītājiem. Skumji ir skatīties, kā izmainās agrākais Dailes teātris, kurā redzētas izcili augstvērtīgas izrādes. Skaidrs arī tas, ka prasīt no P. Pēter-

sona, lai viņš turpinātu E. Smiļģa tradīcijas, ir neiespējami, jo P. Pētersons ir pavisam citas ievirzes cilvēks, intelektuālis, racionāls, konstruktīvas domāšanas cilvēks. Kaut arī viņš gribētu radīt iestudējumus E. Smiļģa garā, tikpat nekas labs tur neiznāktu. P. Pētersons var strādāt tikai savā, pilnīgi patstāvīgā virzienā.

P. Pētersons, kļūdams par Dailes teātra galveno režisoru, darbu sāka kā noliedzējs — gan E. Smiļģa, gan pats sava iepriekšējā darba noliedzējs. Līdz tam P. Pētersons visspilgtāk sevi bija apliecinājis divos virzienos: kā spējīgs psiholoģiskās drāmas iestudējumu meistars un kā pārgalvīgs komēdijas aizrautīgs inscenē-

Akadēmiskais drāmas teātris.  
L. Freimane (*Ļubova Jarovaja*)  
un G. Cilinskis (*Jarovojs*)  
K. Treņova lugā «*Ļubova Jarovaja*».

tājs. Pirmajam virzienam visraksturīgākie piemēri ir G. Priedes «Lai arī rudens» un L. Helmanes «Meža noslēpuma» izrādes, bet komēdijas žanrā lielu prieku sagādāja H. Kipharda «Steidzīgi jāatrod Šekspīrs» un C. Solodara vodeviļa «Ceriņu dārzā». P. Pētersons kā galvenais režisors sāka darbu ar tēzi, ka strādāt tā kā agrāk vairs nevar. Tāpēc G. Priedes psiholoģisko drāmu «Pa valzivju ceļu» P. Pētersons iestudēja kā abstraktu ideju lugu un arī nākamajos uzvedumos aktīvi meklēja patstāvīgu ceļu. Kā kompromisa forma radās «Uguns un nakts» iestudējums, sekoja ne gluži veiksmīgā M. Friša lugas «Godavīrs un dedzinātāji» izrāde, un tikai sezonas nogalē P. Pētersons it kā atguva sevi un apliecināja savus principus E. Radzinska «Filma top...» iestudējumā. Pēc šīm izrādēm un Dailes teātra repertuāra kopumā var spriest, ka teātris aktīvi centisies risināt sabiedriski nozīmīgas problēmas, centisies panākt, lai izrādēs skatītājs ne tikai atpūšas, aizraujas, jūsmo, bet aktīvi domā izrādei līdz, tas būs teātris, kurā no aktiera prasa domu, neatraujot to no psiholoģiska pārdzīvojuma. Var jau būt, ka teātra seja vēl mainīsies, jo P. Pētersons jauno ceļu atrod instinktīvi un savām teorētiskajām deklarācijām ne vienmēr seko.

Pie visa pozitīvā, ko var sacīt par P. Pēterona režijas virzienu,

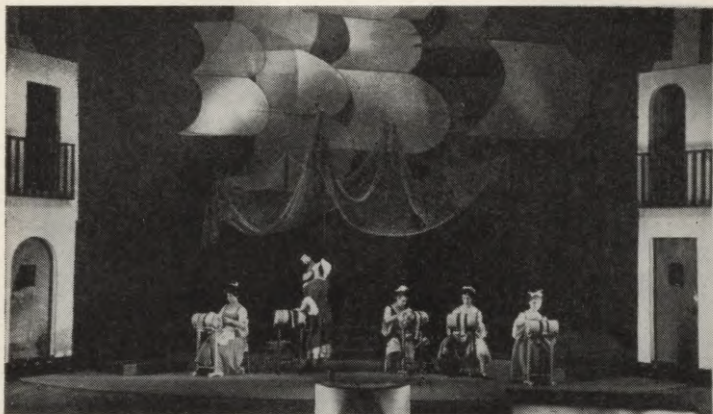




*Akadēmiskais drāmas teātris.  
E. Radziņa (Panova) un  
U. Dumpis (Košķins) K. Treņova  
lūgā «Ļubova Jarovaja».*

gribas pievienoties J. Kalniņa trāpīgajam teicienam par P. Pētersona «pašauro inteligentiskumu». Režisors ir neapšaubāmi erudīts cilvēks, kas labi orientējas grāmatu pasaulē un no turienes bieži smeļas atziņas un ierosmes. Pretēji E. Smilģim un A. Amtmanim-Brieditim, kuri ierosmes krāja no dzīvā vērojuma, pašas konkrētās īstenības, P. Pētersons darbā priekšroku dod loģiskai, racionālai konstrukcijai. Tā ir attaisnojama pieeja, taču iestudējumos kādreiz iezogas zināms sausums.

No iepriekšējiem gadiem pierastā virziena Drāmas teātri citā gultnē grib vadīt Alfrēds Jaunušans. Viņš augsti ciena savu skolotāju Alfrēdu Amtmani-Briedīti, viņš pieņem bijušā galvenā režisora pamatprincipus, bet A. Amtmaņa-Briediša iestudējumiem līdzīgas izrādes radīt nespēj, jo A. Jaunušanam ir citāds māklinieciskās domāšanas veids. A. Jaunušans cenšas saglabāt agrākā Drāmas teātra labākos pamatprincipus, un daži no tiem izpaudās arī K. Treņova «Ļubovas Jarovajas» iestudējumā. Tā ir cenšanās radīt konkrēta laikmeta dzīves ainas, konkrētus raksturus. Tādas iedarbīgas ainas rodas, piemēram, tad, kad māte, ko tēlo E. Ezeriņa, meklē savus pazudušos dēlus vai arī kad J. Oša tēlotais pulkvedis Kutovs cenšas flirtēt ar E. Radziņas Panovu. A. Amtmaņa-Briediša uzvedu-



*Akadēmiskais drāmas teātris. Skats no K. Goldoni komēdijas «Kjodžas skandāls».*

mos atsevišķās ainas organiski saliedējās vienā veselā, varenā plūdamā, kas pietrūkst «Ļubovas Jarovajas» iestudējumam. Arī sezonai plānotais repertuārs atbilst Drāmas teātra tradīcijai — «Ļubova Jarovaja», Ļ. Tolstoja «Anna Kareņina», J. Smūla «Mežonīgais kapteinis Kihnu Jens» — šāda rakstura darbi Drāmas teātrim arvien bijuši tuvi. Taču A. Jaunušans mil spilgtākas, teatrālākas izteiksmes formu, un dažā ziņā viņa režijas stils ir tuvāks agrākajam Dailes teātrim. Liekas, kopš E. Smilģa inscenējumiem Dailes teātrī un spožā «Meļa» inscenējuma Jelgavas teātrī uz mūsu skatuvēm nav īsti skanējušas K. Goldoni komēdijas. A. Jaunušans «Kjodžas skandāla» iestudējumā pierādīja, ka viņš labi izjūt dzīvespriecīgās tautas komēdijas stilu, un K. Goldoni komēdija dzīvo pilnskanīgu dzīvi.

A. Jaunušans kā galvenais režisors no Drāmas teātra agrākajām sezonām mantojumā saņēma ne tikai labās tradīcijas, bet arī sārņus. Teātrī bija ieviesies butaforiskums noformējumā un aktieru spēles veidā, un reālistiskās spēles tradīcijas atsevišķos gadījumos pārvērtušās par pseidoreālistiskām, kad aktieri nerada konkrētu, psiholoģiski smalki izstrādātu raksturu, bet ar gataviem paņēmieniem rāda raksturu.

Laikam gan velti un bezcerīgi būtu prasīt, lai P. Pētersons vai



*Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. Jaungvardiešu grupa izrādē «Viņi dzīvo» (A. Fadejeva romāna «Jaunā gvarde» skatuves variants).*

A. Jaunušans sekotu savu lielo priekšgājēju virzienam. Un tomēr vismaz dažas teātra mākslas pamatatziņas, ko meistari bija guvuši garajos darba gados, varēja paņemt mantojumā arī šodienas galvenie režisori. Dažkārt gadās pat tā, ka režisori sāk no jauna meklēt patiesības, ko vecmeistari sen jau bija atklājuši. P. Pētersons 1966. gadā referēja par to, ka viņu nodarbina problēma, kā uzvedumā izcelt pamatlīnijas, kā attīrīt mazsvarīgo no galvenā. Par šo problēmu P. Pētersons runāja kā par jaunatklāsmi, bet īstenībā tā bija viena no E. Smilģa režijas pamatatziņām, ko droši no viņa varēja mācīties. E. Smilģis apbrīnojami labi prata skatīt lugu un iestudējumu kopumā, prata nepārprotami skaidri izcirst pamatstīgas — idejiskās pamatlīnijas. Vai tas bija Raiņa «Spēlēju, dancoju» vai Šekspīra «Hamlets», uzvedumos pārliecināja idejiska skaidrība. No Eduarda Smilģa varēja mācīties arī uzveduma kompozīcijas mākslu, kas dažkārt pietrūkst īpaši A. Jaunušanam, kura bagātā iztēle rada tik daudz un dažādu interesantu detaļu, ka pamazām aizplīvurojas galvenā līnija un pazūd pats svarīgākais,

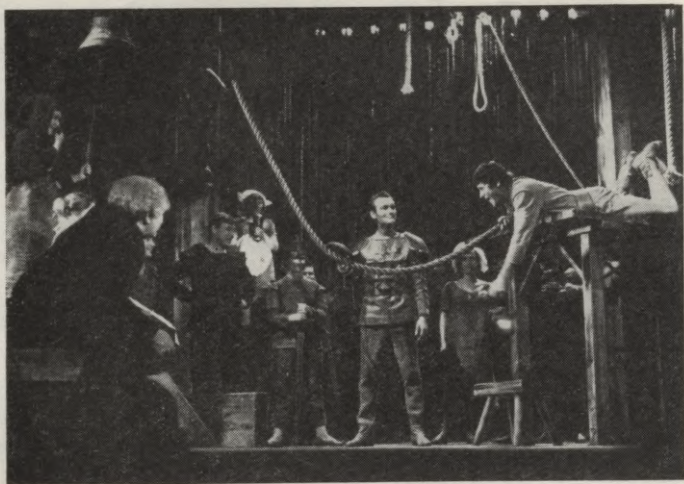


*Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris, M. Klētniece (Jeļena Nikolajevna) un D. Cauka (Oļegs) izrādē «Viņi dzīvo» (A. Fadejeva romāna «Jaunā gvarde» skatuves variants).*

izrādē iezogas gausums un pārtrūkst darbības ritējums. Tāda nelaime bija arī A. Jaunušana iestudētajā K. Treņova «Lubovas Jarovajas» izrādē. Režisors bija centies dažādiem ārējiem līdzekļiem panākt laikmeta dinamikas atmosfēru, taču īstas dinamikas izrādei trūka, jo to par maz virzīja uz priekšu pats darbības plūdums. E. Smiļģis ļoti skaidri zināja, ko var atļauties izrādes pirmajā cēlienā un kā darbība virzāma uz priekšu izrādes pēdējā cēlienā. E. Smiļģa interesantā pieredze būtu studējama un pārņemama.

No meistariem varēja mācīties, kā veidot dzīvu, pilnskanīgu raksturu. Katrā teātrī raksturi tika veidoti citiem paņēmieniem, taču tie dziļi sakņojās dzīvē, īstenībā.

Tradīciju turpināšanas process ir grūts un sarežģīts, un ārēju paņēmieni atdarināšana vien vēl nerada tradīcijas turpinājumu. Šajā ziņā raksturīgs ir V. Vecumnieces eksperiments, iestudējot A. Fadejeva «Jauno gvardi». Strādādama līdzās E. Smiļģim, V. Vecumniece jau vairākkārt apliecinājusi gribu turpināt savu skolo-tāja virzienu. Bet praksē to nav tik viegli realizēt. «Jaunās



*Leņina komjaunatnes Valsts Jaunatnes teātris. Skats no S. de Kostēra «Legendas par Pūcesspiegēli».*

gvardes» inscenējumā V. Vecumniece, sekojot E. Smiļģa principiem, centusies vispirms akcentēt lielās līnijas, vairījusies no naturālistiska tēlojuma, kopnoskaņas kāpināšanai mēģinājusi uzvedumā organiski ieliedēt mūziku un apgaismojumu, un tomēr kopumā «Viņi dzīvo» inscenējumu nevar uzlūkot par E. Smiļģa tradīcijās veidotu, jo pietrūkst spēcīga, kaislīga, vērienīga aktiera.

Savukārt E. Smiļģa tradīcijas pēkšņi un it kā nejauši parādās Jaunatnes teātrī P. Homska iestudētajā S. Kostēra «Tilā Pūcesspiegēli». Zinātāji stāsta, ka P. Homskis savā laikā esot bieži sekojis E. Smiļģa darbam mēģinājumos un bijis biežs viesis Dailes teātrī. P. Homskim, protams, pašam ir sava spilgta individualitāte, bet vispārīgus inscenēšanas principus viņš nav baidījies mācīties arī no E. Smiļģa.

Paies kāds laiks, varbūt tikai šī sezona, un jau drošāk varēs runāt par latviešu teātra sasniegumiem jaunajā ceļa posmā. Tas būs citāds teātris, ne tāds, kādu to pazinām vakar un aizvakar

Tad arī krietni daudz prasīsim no P. Pētersona un A. Jaunušana. Viņi nolikti pašā atbildīgākajā kaujas postenī, viņu rokās daudzējādā ziņā ir mūsu teātra ritdiena. Jānis Grants kādreiz rakstīja: «Ja esi nolikts vēja pusē, tu nedrīksti pagurt, nedrīksti atlaisties, kamēr nav sasniegta noteiktā osta.»

## MŪSDIENĪGUMS UN MODERNISMS

Raugoties sezonu no sezonas mūsu teātru izrādes, dažreiz tā vien šķiet, ka Latvijā nav īsti šodienīga teātra. Vistuvāk šim jēdzienam laikam piekļuvis Jaunatnes teātris, kur repertuāra izvēlē un režijas principos konsekventāk izteikts noteikts, šodienai tuvs virziens. Citos teātros gadās pa šodienīgai izrādei, bet tās atkal iejūk tradicionālāk veidotos darbos.

Mūsdienīga izrāde — tas gan laikam ir pats neskaidrākais un pretrunīgākais, visgrūtāk formulējamais jēdziens. Un tomēr, ja skatāmies V. Panso iestudējumus Tallinā, A. Efrosa vai J. Ļubimova izrādes Maskavā, G. Tovstonogova uzvedumus Ļeņingradā, J. Miltina darbus Panevėžas teātrī, tad rodas sajūta, ka tās ir mūsdienīgas, šodienai tuvas izrādes. Taču mūsdienīgums ir mainīgs jēdziens, un šodien tas nozīmē ko citu nekā pirms gadiem pieciem. Mūsdienīgas izrādes pamatā vispirmām kārtām ir režisora attieksme pret dzīvi, pret aktuālajām sabiedriskajām problēmām.

Sodienīguma jēdzienā iekļaujas arī režisora attieksme pret lugu, — cik šodienīgus akcentus režisors prātis atklāt dramatiskajā darbā, tik aktuāla un mūsdienīga arī būs izrāde. No tā izriet loģisks secinājums, ka nevar būt visas pasaules teātriem universāls šodienīgums, un katras zemes teātra šodienīgā izrādē apvienojas attiecīgās valsts aktuālās problēmas un arī nacionālās tradīcijas un savdabīgums. Mums Latvijā bieži vien ir tā: redzam kādā viesizrādē tiešām mūsdienīgu iestudējumu un tūliņ to gribam izsludināt par šodienīguma kanonu, pēc kura katrā ziņā jālīdzinās. Bet viesu izrāde radusies konkrētā zemē uz konkrētas filozofijas bāzes, mums mūsdienīgs iestudējums jārada pašu zemē, neko nekopējot un neatdarinot.

Tas nenozīmē, ka šodienīgam iestudējumam nebūtu kādu kopīgu, apvienojošu iezīmju. Man šķiet, ka šodienas teātrim raksturīga cenšanās arvien smalkākiem līdzekļiem, arvien konkrētāk atklāt cilvēka domu un pārdzīvojumu pasauli, parādīt cilvēka izjūtu

daudzpusību un dažkārt pašas slēptākās viņa pārdomas. Mūsu latviešu teātrī tieši dzīvais cilvēks visā viņa izjūtu daudzveidībā kā sarežģīta personība parādās nepietiekami spilgti, te mūsu vājums.

Mēs daudz domājam par to, lai par mūsu izrādēm varētu teikt: «Tās ir moderna teātra izrādes.» Taču gribētos, lai labajā tieksmē pēc šodienīguma un centienos būt moderniem mūsu teātri nepazaudētu savu nacionālo specifiku, tā vienreizējo, neatņemamo aromātu. Latvijas kinomākslā tā jau ir noticis. 1966. gadā Padomju Savienībā augstu novērtējumu guva lietuviešu filma «Neviens negribēja mirt» un moldāviešu kinolente «Rudens pēdējais mēnesis». Līdzās citām pozitīvām īpašībām vērtētāji augsti izcēla filmu nacionālo savdabīgumu. Tāda filmu darbība varēja risināties vienīgi Lietuvā vai vienīgi Moldāvijā. Latviešu kino nacionālā īpatnība nozudusi vispārīgajā šodienīgumā. Negribētos, ka tāpat notiktu teātrī. Mums ir vajadzīgi Anuijs un Sartrs, Osborns un Veskers, varbūt arī Jonesko un Bekets, bet nedrīkstam aizmirst Raini un Blaumani un mūsu šodienas autorus.

Sezonas sākumā kāds literatūrzinātnieks no Maskavas, kam gadījies būt dažādās Eiropas pilsētās un dažādos teātros, Rīgā noskatījās Z. Anuija «Mežoni» Dailes teātrī un izrādi novērtēja pozitīvi. Nākamajā vakarā viņš skatīja R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» Drāmas teātrī un par izrādi taisni sajūsminājās. Lūk, viņa argumenti: Zana Anuija lugas iespējams noskatīties dažādās Eiropas pilsētās, un lugas izrādes apmēram ir vienādas — viena varbūt labāka, otra — nedaudz sliktāka. Bet iestudējumu ar tādu nacionālo kolorītu kā «Skroderdienas Silmačos» nevar redzēt nekur citur kā vienīgi Latvijā. Un šai īpatnībai ir milzīga nozīme. Mēs savas vērtības nedrīkstētu viegļu roku atmet, un, rūpēdamies par iestudējumu modernāku skanējumu, nevaram atstāt novārtā savas nacionālās tradīcijas mākslā.

Roku rokā ar mūsdienīguma jēdzienu mākslā iet arī mode. Ko lai dara, modei ir savi likumi ikdienā un arī mākslā. Modes noteicēji un ideologi arvien katru jaunu modes pavērsienu cenšas pamatot kā labāku un progresīvāku salīdzinājumā ar iepriekšējo. Paiet gadi, nāk jauna mode un atkal jauns pamatojums.

Vēl nesen režisori un dekoratori skatuves telpu novāca gandrīz pilnīgi tukšu un tad pamatoja savu rīcību ar to, ka nu, lūk, visu uzmanību varēšot koncentrēt vienīgi uz aktieri. Tagad skatuves atkal pieblīvējas ar dažādiem priekšmetiem, pavisam konkrētām, reālām mēbelēm. Dažkārt skatuves noformējums izskatās tāpat kā gadsimta sākumā, kad K. Staņislavskis Maskavas Dailes teātrī iestudēja M. Gorkija lugu «Dibenā». Tagad šai jaunajai modei

ceņšamies atrast pamatojumu un saskatām to dekoratīvā ietērpā un aktieru tēlojuma veida saskaņā ar pašreiz progresējošo dokumentālisma ievirzi mākslā. Gudri teorētiķi šo jauno virzienu sauc smalkā vārdā par «sirnaturālismu», lai parādītu atšķirību no 19. gs. beigu naturālisma.

Režisoru un kritiķu ziņā paliek izšķirt, kas ir pārejoša mode un kur sākas īsts šodienīgums.

## REŽISORI UN FILOZOFIJA

Izcila nozīme mūsdienīgas izrādes radīšanā ir režisora filozofiskajai domai, viņa intelektuālajai kultūrai. Pašreiz mūsu aktieriem un režisoriem tā vēl ir nepietiekama, un esam liecinieki diezgan paradoksālai situācijai. Teātra fakultātē visi režisori mācās filozofiju, taču man liekas, ka pastāv liela disonanse starp augstskolā iegūtajām zināšanām un dzīvi — daiļradi. Eksāmenā studenti atbild filozofijas kursu paredzētās programmas apjomā, bet vēlāk par maz jūtams, ka šī filozofija vadītu un cauraustu režisoru daiļradi, ka režisors kaisli aizstāvētu kādu filozofisku domu.

Skatoties ārzemju filmas vai teātru izrādes, lasot Rietumeiropas rakstnieku lugas, jūtam, ka filmas, lugas vai izrādes pamatā ir noteikta filozofiska koncepcija. Tātad ārzemnieki mums aizsteigušies priekšā, protams, sludinot savu filozofiju. Visbiežāk tas ir eksistencionālisms, bez kā nav domājama Ž. P. Sartra, Ž. Anujja vai S. Beketa daiļrade. Ko mūsu rakstnieki un režisori liek viņiem pretī? Bieži vien neko, bet dažkārt paši jūsmo par eksistencionālismu, jo tas, lūk, ir modē.

Interesantu piemēru min japāņu kinovēsturnieks A. Ivasaki grāmatā «Japāņu kino vēsture». Kad 1950. gada augustā Japānā parādījusies Akiras Kurosavas filma «Rasomons», kritika to pieņēmusi pavēsi. Atzīstot Kurosavas drosmi izteiksmes līdzekļu meklējumos, kritiķi noraidījuši agnosticisma filozofiju filmā, ko īstenībā Kurosava nav arī gribējis paust, bet kas filmā ienākusi no literārā pirmavota. Japāņu publika īsti nepieņēma filmā ietvertu neticību un vilšanās cilvēkā un šaubas par objektīvas patiesības iespējamību. Tad filma nonāca Venēcijā un 1951. gadā kinofestivālā saņēma lielo balvu, jo filmas ideja ārkārtīgi atbilda Rietumeiropā valdošajām filozofiskajām strāvām. 1952. gadā Parīzē pirmo reizi izrādīja S. Beketa tragikomēdiju «Godo gaidās», kur, tāpat kā

Kurosavas filmā, skan doma par neticību cilvēkiem, par to, ka patiesību nevar izzināt, ka vārds un fakts zaudējis jebkādu jēgu.

Kad A. Kurosavas filma atceļoja uz mūsu ekrāniem, tā bija jau iemantojusi pasaules slavu. Kurosava tagad ir modē, un bez ierunām pieņemam filmu, ko paši japāņi pirms gadiem sešpadsmit noraidīja. Vairāki mūsu režisori sapņo par E. Jonesko vai S. Beketa lugu iestudēšanu. Es neesmu pret to, iestudēt šos darbus vajadzētu arī no tā viedokļa, lai tiem noņemtu noslēpumainības un līdz ar to neparastā valdzinājuma pievilcību. Tad varētu arī pārliecināties, vai pat augsti izglītoti skatītāji šīs lugas īsti pieņems un iemīļos. Tikai — lai iestudētu tādas sarežģītas lugas, vajadzīgs režisoru augsts filozofisks rūdiņums, jo uz mūsu skatuvēm S. Beketa un E. Jonesko lugām jāatrod savs īpašs pavērsiens. Mēs pieņemam šīs lugas kā literārus darbus, bet nepieņemam to filozofiju. Mūsu filozofija ir humānisma filozofija.

Un te vēl viens paradokss. Mūsu lielākie skatuves filozofi līdz šim bija E. Smiļģis un A. Amtmanis-Briedītis, kaut arī viņiem skolā filozofiju (kur nu vēl marksistisko!) nemācīja. Bet abu vecmeistaru uzvedumos spilgti izpaudās ticība cilvēkam, gaišs dzīves apliecinājums, vitāls optimisms. Viņu iestudējumu varoņi cieši stāvēja uz zemes un mīlēja zemi, tāpat kā mūsu lielie meistari. Zemes spēka, dabas, kosmosa izjūta E. Smiļģa un A. Amtmaņa-Briediņa iestudējumiem piešķīra vērienīgumu, un, kaut arī viņi, uzvedumus radot, savus uzskatus nenoformulēja filozofiskās kategorijās, tās bija izrādes, kuru pamatā bija mūsu dzīvi apliecinošā filozofija. Šim labajām tradīcijām vajadzētu sekot, un nav ko būties kļūt vecmodīgiem. Pati dzīve, daba, zeme nenoveco.

#### VAI REZISORU MUMS TRŪKST?

Jā, vai mums tiešām arvien vēl trūkst režisoru? Tāds skaits režisoru kā šajā jubilejas sezonā nekad agrāk visā latviešu teātra vēsturē mums nav bijis. Ja mēģinātu visus tikai uzskaitīt, sanāktu gara uzvārdu rinda. Katras sezonas kopējo seju bez režisoriem — rīdziniekiem veido teātra druvas uzticamo, ilggadējo kopēju N. Mūrnieka un P. Lūča iestudējumi. Darba apstākļi perifērijā nav apskaužami, jo režisoram dažkārt līdzīgi donam Kihotam jācinās ar vējdzirnavām — ar aktieru nepārtraukto maiņu un plūsmu. Īpaši tas skar Liepājas teātri. Nezin cik aktieru paaudzes pēckara posmā vien Liepājas teātris ir izaudzinājis un atdevis rīdziniekiem.



*Liepājas teātris. L. Locenieks (Melnūdris), D. Milgrāvis (Sumbris) un H. Aigars (Smirnovs) A. Griguļa lugā «Savu lodi nedzird». N. Mūrnieka inscenējums.*

Taču N. Mūrnieks nepagurst, meklē un vāc kopā atkal jauniesācējus un iestudē izrādes. Un gandrīz arvien tās ir vismaz labā līmenī. Studiju un teātra fakultātes beidzēji lielajos teātros nereti gadiem ilgi nevar izkūņoties no aktieriskās bērnības nevarības autiem. Liepājā viņiem uzreiz liek peldēt dziļā ūdenī, uzreiz liek tēlot lielas lomas. Un peldēt iemācās. Tas N. Mūrnieka nopelns. Līdzās viņam arvien drošāka režijas gaitās jūtas I. Mitrēvice. B. Brehta «Trīgrašu operas» iestudējums liecināja par režisores briedumu. I. Mitrēvice labi pazīst skatuvi un aktieru darba specifiku, viņa prot un spēj strādāt.

Arvien līmenī turas P. Lūča iestudējumi. Nav tajos ko meklēt jaunatklāsmes vai neparasti svaigu režijas risinājumu. Viņa iestudējumi ir labā, ierastā gultnē ievirzīti, kārtīgi nostrādāti darbi. P. Lūcis reiz ir izstrādājis noteiktus režijas principus un tiem noteikti seko.

Nemierpilns, meklējošs un domājošs režisors ir O. Kroders. Viņa iestudējumos parādās mūsdienīguma meklējumi, viņš no aktieriem cenšas panākt neviltotu patiesu darbību, grib rosināt skatītāja



Liepājas teātris. Skats no B. Brehta lugas «Trisgrašu opera». I. Mitrēvices iestudējums.

domu. O. Krodera režijas labākās īpašības izpaudās P. Kohouta «Tāda ir mīla» un L. Helmanes «Lapsēnu» iestudējumā Liepājas teātrī, un E. Radzinska «104 lappuses» izrādēs Valmieras teātrī, Raiņa «Pūt, vējiņi!» uzvedumā Vitebskas teātrī. Tā vien likās, ka O. Krodera ceļš iezīmējies skaidri, līdz kļūmīgais solis sānis ar V. Sekspīra «Romeo un Džuljeta» iestudējumu lika kļūt domīgiem. Taču O. Kroders liekas esam labs analītiķis, kas prot vērtēt gan savus sasniegumus, gan arī kļūmes, tāpēc režisora nākotnei gribas ticēt.

Par šodienai atbilstošo izteiksmes veidu daudz domā Jaunatnes teātra galvenais režisors Ā. Sapiro. Viņš cenšas pēc tā, lai teātris būtu aktīvs skatītāja draugs aktuālu sabiedrisku problēmu risināšanā. Ā. Sapiro iestudējumos cenšas runāt par jautājumiem, kas nodarbina viņu un viņa laikabiedrus — jauniešus. Jaunatnes teātra uzvedumiem līdz šim viskonsekventāk bijis jūtams sabiedriski aktīvais raksturs, pilsoņa attieksme pret aktuālajām sabiedriskajām parādībām.

Mūsu režijas rezervē it kā palikuši divi vecmeistari — Jānis Zariņš un Vera Baļuna, abi pedagogi, aktieru audzinātāji. Jāņa Zariņa pamatdarbs saistās ar Operas un baleta teātri, un šo meistarū



*Jakuba Kolasa Vitebskas drāmas teātris. Skats no Raiņa lugas «Pūt, vējiņi!». O. Krodera iestudējums.*

ar taisni apskaužamo pieredzi un ļoti skaidro metodes izpratni nepiedodami reti iesaista dramatisko teātru darbā. Jānis Zariņš spēj iestudēt vissarežģītākās lugas un tanī pašā laikā veikt pedagoģisku darbu ar aktieriem, kas teātra ikdienā tik ļoti nepieciešams. To pašu var sacīt par Veru Baļunu. Pēc ilgākas klusēšanas viņa Akadēmiskajā drāmas teātrī iestudēja A. Arbužova lugu «Mans nabaga Marats», vienu no labākajām pēdējo sezonu izrādēm, un tad atkal aplūsa. Taču Verai Baļunai būtu ko teikt — gan skatītājiem, gan aktieriem.

Ilgāk kavējoties pie režisoru kadru aplūkojuma, būtu jānosauc vēl citi uzvārdi. Tātad režisoru it kā būtu diezgan. Skaita ziņā jā. Un tomēr režijas problēma pie mums arvien vēl aktuāla. Joprojām ir aktuāls jautājums par rītdienas teātri. Kas to veidos tālāk?

## JAUNO BALSIS

Pēdējos pāris gados krietni sakuplojis jauno režisoru pulks. Oficiālie pārskati liecina, ka režisora diplomu kopš 1963. gada vien Latvijā saņēmuši 18 teātra mākslas speciālisti. Diploms gan vēl nenozīmē, ka fakultāti tiešām atstājis režisors. Fakultātes beidzējs apguvis zināšanas, darba prasmi un var strādāt teātrī. Bet par režisoru vārda dziļākā nozīmē jātop darbā, par režisoru nevar izmācīties. Tikai teātrī diplomētais režisors nokļūst īstajā vērtītavā. Droši vien daudzi lasītāji būs skatījušies filmas par kosmonautu gatavošanu. Kosmosa lidojumam sākumā ir daudz pretendentu, bet tad viņi nonāk visādās kamerās un aparātos un tiek zvalstīti, mētāti, raustīti, kratīti, vientulībā ieslēgti, līdz beidzot kosmosa kuģī iekāpj tikai retais — visspējīgākais, visizturīgākais, stiprākais, neatlaidīgākais. Tādu pašu tapšanas procesu iziet jaunie režisori.

Daži režisori atbirst jau pašā sākumā, un teātros viņu vārdus pat nepiemin. Kādreiz režisoru diplomu ieguva, piemēram, J. Streičs un Ē. Lācis, bet ar teātri viņi vairs nav saistīti.

Ir režisori, kas iztur teātrī pirmo pārbaudi, viņu vārdus var pat lasīt programmās ar piezīmi «asistents», un tomēr teātra dzīvē tāds režisors vēl aizvien nav līgā pamanāms. Liepājas teātra afitās paretam ieraugām M. Cīruļa un R. Treigūta vārdus, bet pateikt kaut ko noteiktāku par šo režisoru personību pagaidām nav iespējams. Vai šie režisori spēs tālāk attīstīt Liepājas teātra bagātās tradīcijas, par to ir lielas šaubas. Režisoru asistentu vārdus min arī radio vai televīzijas pārraidēs. Pavisam nedaudzi no lielā diplomandu pulka teātrī joprojām strādā par režisoriem patstāvīgi. Tātad vērtīšanas posmā režisors izgājis un nu līdzīgi kosmonautam var doties kosmosā? Ak vai! Nē! Režisora būtība atklājas darbā, un liela taisnība bija A. Amtmanim-Briedītim, kas aicināja noskatīties vismaz piecus sešus jauna režisora iestudējumus un tikai tad dot galīgo spriedumu, vai režisors izaudzis vai vēl ne. Tad varbūt jaunais režisors būs spējīgs atbildēt uz diviem liktenīgajiem mākslas jautājumiem: Ko tu gribi pateikt mākslā, un kādiem līdzekļiem, kādā veidā tu pasacīsi savu domu. Līdz šim tikai retais daudz maz aptuveni spējis atbildēt.

Parasti jauna autora, režisora vai aktiera pirmos soļus apvijam ar siltas draudzības atmosfēru. Jaunajiem uzticamies un kā bērniņā «turam iekški», lai tikai viņu soļi būtu drošāki. Kad fakultāti beidza A. Migla, P. Putniņš un A. Liniņš, arī viņus pavadīja šī uzticības

elpa. Diplomdarbi izdevās labi, gaidījām nākamos iestudējumus un tad kļuvām piesardzīgāki.

Pat pašiem spējīgākajiem no režisoru pulka jāizstaigā likumoti mākslas ceļi. Veiksme, tad sāpīga krišana, pēc tam drosmīgākie neapjūk un sāk visu no gala — pareizāk un dziļāk nekā līdz tam. Tomēr teātra dzīves vērtētāju tāda režisora izaugsmes nevienmērība uztrauc un baida. Tikko esi sācis režisoram ticēt, atkal sāpīgi jāviļas. Pie tam arī neveiksmes ir dažādas. Dažkārt tās saistās ar meklējumiem un eksperimentiem, arī tās ir nepatīkamas, taču saprotamas. Vai Eduards Smiļģis Dailes teātra sākuma gados radīja tikai izcilas izrādes? Vēsture stāsta, ka bija arī kļūdas un neveiksmes, bet liela mērķa, lielas idejas vārdā. E. Smiļģim «Uguns un nakts» iestudējums 1921. gadā neizdevās, jo pietiekami dziļi nebija atklāta drāmas ideja, bet režisoru aizrāva vēlēšanās radīt ārēji krāšņu, fantastisku uzvedumu, radīt skaistumu, un tas arī tika panākts, lai gan drāmas dziļā doma klusēja. Neveiksme, — to vēlāk atzina paši uzveduma vadītāji, bet tā radās meklējumu procesā. Visvairāk jābaidās no pelēcības, bet tieši tāda rakstura neveiksmes pārdzīvojuši jaunie režisori. Nevar pat nosaukt gadījumu, kad neveiksme būtu radusies drosmīga meklējuma rezultātā. Tādas neveiksmes biedē, tādi ceļa lirkumi liek būt uzmanīgam, satrauc doma, ka no astoppadsmit diploma īpašniekiem šodien kā istus režisorus var nosaukt tikai pāris. Vai tas nav par maz? Katram no režisoriem mākslas ceļš vijas īpatnēji, taču ir arī kādi kopīgi nelaimju cēloņi.

Laikam vispirms jāatgriežas pie jau minētajiem jautājumiem: ko tu gribi pateikt, kāda ir tava tēma? Bet varbūt jaunajam cilvēkam ar diplomu kabatā vispār nekā sava nav ko mākslā pasacīt, nav gribas ko pateikt? Nav neprātīgās kaisles — mīlestības uz teātri, kuras dēļ vērts dzīvi nodzīvot? Eduards Smiļģis radīja Dailes teātri, jo viņu vadīja neprātīga griba mākslā sevi apliecināt. Vai jau no pirmajām dienām viņš zināja, kāds būs jaundibināmais teātris? Droši vien ne, to liecina arī teātra pirmo gadu deklarācijas, kurās daži principi laika gaitā mainījās. Bet E. Smiļģim bija skaidrs viens — teātris atšķirsies no visiem citiem teātriem, tas būs Dailes teātris. Griba pateikt mākslā savu tēmu rodas no dziļas domas, no visa tā domu, pārdomu un izjūtu kompleksa, kas mit cilvēkā.

Arī ar to vien, ka režisoram ir sava doma, vēl ir par maz, jāprot to pateikt, vienreizēji un neatdarināmi ietvert izrādē. No režisoriem prasām savdabīgu rokrakstu un individualitāti. Nekļūdoties varēja pazīt E. Smiļģa un A. Amtmaņa-Briediša izrādes, sava īpatnība

ir N. Mūrnieka iestudējumiem, individuāls rokraksts izveidojies A. Jaunušānam un P. Pētersonam. Kāds būs jauno režisoru rokraksts? Visnoteiktāk tas iezīmējies A. Liniņam un M. Kublinskim. Tā ir tieksme pēc tēlu psiholoģiskas, dziļas atklāsmes, bez īpašiem inscenējuma efektiem, tas ir psiholoģiskais teātris. Šāds raksturojums, protams, ir vispārīgs, bet precizāku šodien dot vēl grūti. Tāpat grūti noformulēt, ar ko atšķiras A. Liniņa un M. Kublinska režijas rokraksti. Gribētos, lai, tālākās gaitās ejot, rastos ne vien pareizā virzienā iestudētas izrādes, bet lai tās kļūtu arī ļoti atšķirīgas. Pagaidām liekas, ka režisoru jaunā audze strādā apmēram vienā ievirzē, un grūti pateikt, kuri no režisoriem rītdien kaisli ieinteresēsies par publicistisku teātri, par intelektuālu teātri, par opereti, par bērnu un jaunatnes teātri, par spilgtas teatrālas formas teātri. Mūs aizvien saista daudzveidīgs teātris.

Režisora ieceres realizētāji izrādēs ir aktieri, un jaunajam režisoram jāprot atrast kopīgu valodu ar nākamā iestudējuma dalībniekiem. Tas nebūt nav viegli. Gandrīz katrā iestudējumā darbojas arī mūsu teātru veterāni, un jaunajam iesācējam skatuves mākslas meistariem jāprot dot gudru padomu. Kur to lai ņem? Skatuves darba pieredzes jaunajiem režisoriem palaikam nav, un talkā var nākt vienīgi cilvēku, psiholoģijas, dzīves, arī literatūras un mākslas zināšanas. Labākie piemēri liecina, ka pat iesācēji režisori spēj šo kopīgo valodu rast un dot lietpratīgus padomus arī pieredzējušiem aktieriem.

Pa režijas mākslas likumotajiem ceļiem iet jauna paaudze, un mums visiem ir viena vēlēšanās — kaut šie ceļi vestu kalnup, jo teātra mākslu rīt jāvirza tālāk tiem, kas šodien režijā saka pirmos vārdus. Sabiedrība no viņiem daudz gaidīs un daudz prasīs.

Mūsu teātru dzīve laikiem gan nav nemaz iedomājama bez aktuālām, sasāpējušām problēmām. Kad atrisinātas vienas, gaida jau citas. Teātra ceļš ir nemiera gaita. Paies laiks, un šajā rakstā skartās problēmas droši vien vairs neeksistēs, to vietā būs rādušās citas. Un tad no attāluma varēs paraudzīties uz to, kādi jautājumi mūs nodarbināja 1966. gada rudenī jubilejas sezonas, Oktobra sezonas sākumā.

Edgars Damburs

## KO TĀLĀK?

(Skatītāja piezīmes)

Cits pēc cita no skatuves aiziet latviešu teātra veterāni. Nav vairs Alfrēda Amtmaņa-Briediša, Eduarda Smiļģa; līdz ar viņiem noslēdzies vesels kultūras vēstures posms. Kā nu strādāt tālāk? Vai iet meistarū iemītajās pēdās, izvērst un pilnveidot viņu iedibināto tradīciju, vai meklēt gluži jaunus ceļus, jo laiks un sabiedriskie apstākļi, kuros dzīvojam, pavisam citi? Jautājums dabiski un likumsakarīgs. Pārdomas par teātra nākotni nodarbina katru, kam rūp mūsu nacionālās dramaturģijas turpmākais liktenis. Tas vienādi tuvs tiklab aktierim, režisoram, kā skatītājam; taisni skatītājam taču veltīts mokošais jaunrades darbs, jē luga, tās inscenējums tikai tad sevi attaisno, ja sasniedz mērķi — rod atbalsi. Ne vienmēr obligāta vienbalsīga piekrišana, kad skatītāji uzņem izrādi ar nedalītām jūtām. Lai iedegas strīdi, lai noliedz un apšaubā, lai viens otrs metas ārā dusmīgs: savu mūžu vairs nesperšu kāju šajā namā! Tas dažkārt pat ļoti derīgi — svētais sašutums liecina, ka aizskarta sāpīga stīga, trāpīts īstajā vietā. Vissliktākais ir vienaldzība, kas neizbēgama, kad uz skatuves valda pelēcība, sīkas domiņas, apzelētas patiesības.

Tiesa, skatītāji, tāpat kā grāmatu lasītāji, nav viengabalaina masa. Dažāds ir to interešu loks, garīgās attīstības līmenis; vēl liek sevi manīt primitīva gaume, zemas prasības, ar ko jārekinās.

Tomēr... Mūsu teātrim par godu jāteic, ka tas izaudzinājis lielsluku, uzmanīgu, iekļūstīgu publiku. Kaut cik nopietnāks uzvedums allaž izraisījis dzīvu rezonansi, nav bijis jāspēlē tukšiem krēsliem. Šajā ziņā latviešu teātrim ir stipras tradīcijas. Neizdzēšami palikuši prātā trīsdesmitie gadi. Toreiz nebija viegli strādāt, autoritārais režīms sekmēja un stimulēja reakcionāro, buržuāzisko pozitīvismu, taču ar visu to kā Nacionālais teātris, tā Dailes teātris prata saglabāt progresīvās mākslas stīgu. Kādi tad bija apmeklētāji? Ne jau tikai intelektuāļi, «sabiedrības krējums», bet arī Rīgas strādnieki, darba inteligence. Lētās dienas izrādes, parasti svētdienās,

Dailes teātrī tika izpārdotas līdz pēdējai vietai. Bieži spēlēja klasiku; ar panākumiem izrādīja Gētes «Faustu», Ibsena «Pēru Gintu», Gerharda Hauptmaņa «Nogrimušo zvanu», repertuārā turējās Mārtiņa Ziverta psiholoģiskās drāmas.

Varēja strīdēties par dažu labu Eduarda Smilģa inscenējumu, apšaubīt vienu otru eksperimentu, bet ne jau tas bija raksturīgākais viņa jaunradē. Eduards Smilģis, Alfrēds Amtmanis-Briedītis, visa slavenā mūsu režisoru plejāde neatmeta agrāko mantojumu, izturējās pret tradīcijām saudzīgi, izmantoja veselīgo, derīgo tajās. Viņi nebija burta kalpi, tulkoja klasiku radoši. Atceros, cik laikmetiski izskanēja «Fausta» un «Pēra Ginta» izrādes. No skatuves skanēja brīva, progresīva doma, kas sauca un aicināja uz cīņu par humānismu, aktīvu, cilvēka cienīgu dzīvi.

Sāda klasikas interpretācija nav aiziešana pagātnē, bet pievēršanās aktuālai tagadnei. Tēli guva jaunu, reālu apveidu, runāja ar skatītāju saprotamā valodā. Atminos mazu epizodi no pēckara gadiem. Raiņa kapos pie Rūdolfa Egles atdusas vietas piemiņas brīdī, viņa dzimšanas dienā, satiku Eduardu Smilģi un Kārli Egli. Pēc tam visi trīs stundu pasēdējām Saldējuma kafejnīcā Kirova ielā. Runājām par mākslu, teātra uzdevumiem sociālismā. Daudz kas pagaisis no prāta, bet kā dzīvu redzu savā priekšā Eduarda Smilģa apgaroto seju. Viņā juta kaut ko valdonīgu, reizē pravieti un dzējnīeku. Tas nav pārspilējums, mākslinieku droši vien tādu atceras visi viņa tuvākie līdzgaitnieki. Sarunu galvenais temats bija klasikas jautājums, jo Dailes teātrī un Drāmas teātrī spēlēja Šekspīra «Hamletu» — divos dažādos iestudējumos. Par tiem presē un saņēmsmēs debatēja: kurš labāks, šekspīriskāks? Vienā redzējam vēsturisku, otrā tīri šodienīgu dāņu princi — ne vien traģisku personību, bet galvenokārt domātāju, filozofu. — Mans Hamlets palīdz celt komunismu, — teica Eduards Smilģis. Pēc viņa pārliecības, pagātnes vārda meistari tikai tāpēc ir lieli, ka tie nepieder vienīgi savam laikam, un viņu darbos mums jāatrod būtiskais. Sim principam Eduards Smilģis palika uzticīgs līdz mūža galam. To liecina viņa pēdējais Raiņa «Spēlēju, dancoju» jauniestudējums, kas diezgan ievērojami atšķiras no iepriekšējā. Veltīgi diskutēt, kurš pareizāks, kurš tiešāk izteik Raiņa traģēdijas ideju. Katrs veic savu uzdevumu. Vai tas nozīmē, ka mūsu teātriem turpmāk ejams viens ceļš — veidojams un izkopjams tikai romantiskais stils? Tikpat spožas uzvaras guvis arī otrs — Alfrēda Amtmaņa-Briediša virziens Drāmas teātrī. Par to, kurš pārāks, šobrīd vairs nav jālauž šķēpi. Arī Alfrēda Amtmaņa-Briediša beidzamie iestudējumi visādā ziņā pelnījuši atzinību. Raiņa nepabeigtās lugas «Viņš trīsreiz

*Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. L. Bērziņa (Gertrūde) un H. Liepiņš (Hamlets) V. Šekspīra traģēdijā «Hamlets».*

sauca mani» inscenējums, Rūdolfa Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» un Annas Briģaderes «Lolitas brīnumputns» ir režisora radoša uzvara. Tajos vecā dziesma izskanēja jaunās skaņās; nekur te nav arī grēkots pret autoriem, nekas nav tendenciozi pielāgots šaurām šodienas prasībām.

Vai nederētu nopietnāk padomāt, ko varam pārņemt, mācīties no abu skatuves meistarū garīgā mantojuma? Tas itin nemaz nenozīmē izveidot viņu skolu, ieviest praksē dogmas, — tā būtu atgriešanās pie standartiem, verdziska atdarinājuma, kā tas savā laikā notika, mehāniski pārņemot Stapislavska skatuvīskos principus. Mēdz runāt par Bertolta Brehta, Ervīna Pīskatora teātri, mudina sekot paraugiem, bet tikpat kā piemirsts ir pašu bagātais mantojums. Mums taču ir lielīskas demokrātīskas un revolucīnāras tradīcijas, ko līdz šim esam slikti izmantojuši.

Atdot oficiālo godu mirušajiem kultūras darbinīkiem, nolīkt uz kapa vainagus, pateīkt cīldenū vārdus gadskārtās vēl ir par maz. Ne svinīgi sumīnājumi viņiem vairs vajadzīgi, bet gan lietīšķs padarītā darba izvērtējums. Nepīciešama nevis kautra audzēkņa pazemība skolotāja priekšā, bet gan nopīetns pārvērtējums. Cītādi palīekam bez stīngrākiem pamatiem, svaidāmies pa labi un pa





*Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. L. Bērziņa titullomā J. Smūla satīrā «Pulkveža atraitne».*

kreisi, drudzaini tvarstām jaunas, neatklātas estētiskas vērtības, par katru cenu cenšamies neatpalikt no laika gara un ... gribot negribot nonākam galējībā, pārspilētā novatorismā. Tā jau mūsu garīgās dzīves laukā šad tad noticis: bīdamies kļūt provinciāli, tiecamies aptvert pasaules plašumus, pametot novārtā savas vērtības. Bet vai, paliekot mājās, ceļot un veidojot savu namu, līdz ar to vēl labāk nepildām internacionālo pienākumu? Ielūkosimies vērīgāk, no kurienes tad izaugušas un attīstījušās latviešu teātra labākās tradīcijas. Kopš nacionālās kultūras sākumiem viengabalainā lējumā sakausējušās visas progresīvās cilvēces un latviešu tautas gara vērtības. Tā augusi un tapusi latviešu literatūra, tā vērtusies arī skatuves māksla. Nomaldi laika gaitā atkrituši, veselīgais kodols joprojām auglīgs, rosinošs.

Patlaban mūsu teātros jūtama zināma nedrošība, it kā neziņa un svārstīšanās. Tāds stāvoklis nedrīkst ieilgt. Taisnība: vērtības jāpārvērtē, bet jā saglabā paliekošais.

Lai nerastos aizdomas, ka taisos pamācīt, iejaukties režisoru



*Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris, E. Bērziņa titullomā J. Smūla satīrā «Pulkveža atraitne».*

iekšējās lietās, ko, būdams nespeciālists teātra jautājumos, nemaz nedrīkstu darīt, piebildešu: spriežu tikai kā skatītājs. Bet, kā jau sacīts, mūsu — skatītāju dēļ taču skatuve radusies, ir un pastāvēs, kamēr vien dzīvos cilvēki. Tāpēc dalāties ar teātra ļaudīm viņu priekos un bēdās, izsakām savas domas par viņu veiksmēm un neveiksmēm.

Kālab mums latviešiem nevar rasties, teiksim, savi Eduarda Smilģa un Alfrēda Amtmaņa-Briedīša teātri? Tas nepavisam neizslēgtu arī citādu modernāku virzienu līdzāspastāvēšanu. Tiem tāpat piešķiramas pilsoņtiesības, kuras neviens arī nav apšaubījis, noliedzis. Izaugusi spējīga režisoru maiņa. Par Pētera Pētersona, Paula Putniņa, Ventas Vecumnieces un Alfrēda Jaunušana inscenējumiem var strīdēties, gadījies lasīt pat bargus spriedumus, bet būtu netaisni neredzēt viņu darbā arī atzīstamus sasniegumus.

Eduarda Radzinska «Filma top...», Miervalda Birzes «Pie Melnā medņa», Juhana Smūla «Pulkveža atraitne» Dailes teātri, kā arī Arvida Griguļa «Savu lodi nedzird» un Konstantina Treņova

«Ļubova Jarovaja» Drāmas teātrī ir ne jau nu notikumi, bet katrā ziņā interesantas izrādes. Vairāk eksperimenta līmenī gan palika «Uguns un nakts» pēdējais uzvedums. Tālab nemaz nav jālauž šķēpi, novatoriskajos meklējumos grūtības ir neizbēgamas. Tie, kas režisoru visgudri un pāراس tiesāja, piemirsa vai nezināja, kā, īpaši divdesmitajos gados, gāja Eduardam Smilģim. Bija taču ne mazums kļūmīgu eksperimentu. Eduards Smilģis dažkārt aizrāvās, un, iespējams, toreizējo moderno teātra mākslas strāvojumu ietekmēts, pārļaboja Sekspīru līdz nepazīšanai. Vecākās paaudzes skatītājiem vēl atmiņā iestudējums pēc Sekspīra motīviem: «Amors uz drednauta». Bet ne jau šīs nodevas modes prasībām šodien būtu pieņemamas, runājot par Eduardu Smilģi.

Būsim iecietīgāki pret jaunu stīgu dzinējiem. Šīs tik ļoti vajadzīgās tolerances, apspriežot neparastāku mēģinājumu, bieži vien pietrūkst. Par kļūdām, protams, nav jāslavē, bet troksni sacelt ap tām nevajadzētu. Ar to nekādi nepalīdzam, drīzāk gan otrādi. Jāņem vērā režisora individuālā savdabība, viņa personība, radošais virziens, kas katram atsevišķi var būt visai dažāds. Tas nepavisam netraucē koeksistenci, nenozīmē atteikšanos no sociālistiskās mākslas pamatprincipiem. Gadās jau tā, ka mūsu pārspriedumos bieži paspraucas pamācītāja rādītāja subjektīvi vēlējumi. Bet daiļrades process arī teātrī laikam gan ir tikpat sarežģīts kā jebkurā citā mākslas nozarē. Neprasīsim no Pētera Pētersona, Alfrēda Jaunušana, lai viņi strādātu ar tādiem pašiem paņēmieniem kā Eduards Smilģis un Alfrēds Amtmanis-Briedītis.

Vai tas nozīmē, ka mūsu teātros viss labākajā kārtībā, skatītājs simtprocentīgi apmierināts?

Kur nu!

Pašreiz esam tikuši tik tālu, ka jārunā par oriģināllugu badu. Tā nu tas ir. Nepasaku nekā jauna. Par to arvien vēl runā šanāksmēs, presē; kritiķi vienā balsī sauc: kas īsti notiek teātros, ko dara režisori, kāpēc nestimulē dramaturģiju! Nezinu, varbūt tiešām kaut kur kaut kas kavē lugai nokļūt uz skatuves, kāds met sprungulus ceļā. Iespējams, ka kādreiz tā bija. Šaubos, vai tagad kāds nopietni ticētu šādai versijai. Bet ja nu vienkārši šo lugu nav, dramaturgi neraksta vai arī laiku pa laikam liek sevi manīt ar viduvēju darbu, kas neiepriecē ne režisoru, ne izražu apmeklētāju? Gadī iet, bet stāvoklis neuzlabojas. Šīs tas retumis jau parādās: jau minētajam Arvīda Grīguļa lugas «Savu lodi nedzird» iestudējumam jāpieskaita Gunāra Priedes «Tava labā slava» un «Trīspadsmitā», Miervalda Birzes «Pie «Melnā medņa»». Bet tas arī pailgā laika posmā gandrīz viss, ko mūsu dramaturgi devuši teātrim. Drāmas



*Akadēmiskais drāmas teātris. R. Garne (Anna Sniedze) un Ģ. Jakovļevs (Salenieks) A. Griguļa lugā «Savu lodi nedzird».*

teātris arišās gan soliņa parādīt Friča Rokpeļņa «Atceries egles», bet tas nenotika. Lai gan, spriežot pēc iespiestā varianta, luga nelikās tik slihta.

Skatītājam tiesības būt neapmierinātam. Kur tad galu galā meklējams cēlonis mazražībai un viduvējībai? Dzīvē — pilsētās un laukos — risinās sarežģīti procesi, rodas jaunas, asas pretrunas, kuras palīdzēt atrisināt aicināts arī teātris. Skaidrs, to var vienīgi tad, ja drosmīgi ķeras pie riskantām aktuālām problēmām. Bet tas jau ir autora ētikas un stājas jautājums. Vispārīgi norādījumi vai teorētiski spriedumi nekā nedos, to pierādījusi līdzšinējā prakse. Apkopojot kaut vai beidzamajā desmitgadē sarunāto, laikrakstos un žurnālos iespiesto materiālu par dramaturģiju, sanāktu biezu biezaiss sējums; pašu dramaturgu devums tam blakus liktos pavisam maziņš. Dzirdēti gudri padomi, izteiktas vērtīgas atziņas, skanējuši aicinājumi rakt dziļāk, mēroties spēkos ar dižajiem priekštečiem, bet uz skatuves joprojām to neredzam. Tūdaļ jāpiebilst: ne jau tādēļ, ka trūktu talantu, ka rakstnieki nepazītu dzīvi, būtu tādi vientiesīši, kas neprastu saskatīt galveno maģistrāli. Pietiek arī



*Leņina komjaunatnes Valsts Jaunatnes teātris. Izcēlums «Trīspadsmitā» autors un režisors G. Priede ar tēlotājiem.*

meistarības. Tomēr laba luga ir gandrīz vai nejauša, neparasta parādība. Ko šajā gadījumā lai iesāk nabaga režisors?

Par to jādomā, atbilde jāatrod. Varbūt vēl pastāv zināmi objektīvi apstākļi, nav pilnīgi izzudusi neuzticības atmosfēra, bailes risināt sarežģītākus jautājumus, kas patiešām neļauj strādāt ar vērienu, atbilstoši laikmeta prasībām? Baidās autori, stostās režisori: ej nu saziņā, kas var atgadīties, — piesardzība nenāk par ļaunu. Tā vien šķiet, ka viens no cēloņiem, kālab netiekam ārā no strupceļa, ir bailes riskēt. Taču, kā liecina visa mākslas vēsture, bez riska nav radies nekas izcilāks. Psiholoģiski šis biklums saprotams: gadiem ierasts, ka nopietnākās lietās pēdējais vārds bieži piederējis kādam administratīvam orgānam, nekompetentai personai. Vēl atmiņā laiki, kad pieņemšanas komisijās tiklab lugu, kā tās inscenējumu galvenokārt vērtēja pēc tā, vai skatuves darbs atbilst kādam pasākumam, direktīvai vai pat kampaņas prasībām. Bez šaubām, tā strādāt bija daudz vieglāk, nevajadzēja sarežģītāku jautājumu izšķirt pašam, rīkoties uz savu galvu, — lai izlemj va-

došie biedri. Daži nepiekritīs. Teiks, ka piezīmju autors pārspīlē, bija taču spoži inscenējumi — kāpēc noliegt sasniegumus? Tiesa, kurš gan ņemsies to apšaubīt. Mūsu teātri iegājuši lielajā Vissavienības orbitā — pelnīti apbalvoti ar Valsts prēmijām, Drāmas teātris un Dailes teātris ietika pat akadēmiķos.

Teiks: autoram pašam nav daudz kas skaidrs — vispirms pacildīna, pēc tam, piemirsis iepriekš teikto, izsaka pārmetumus un nonāk ar sevi pretrunā. Nekādu pretrunu šē nav. Minot trūkumus, netiek pāniecināts pozitīvais sniegums, un tas, kā zināms, ir krietni kupls, īpaši, ja ņemam vērā ne vien galvaspilsētas, bet arī perifērijas teātru darbu, kas pelna atzinīgus vārdus.

Taču pilnīgi dabiski un saprotami arī tas, ka repertuāra jautājums nedod mieru. Par to 1964. gadā laikrakstā «Cīņa» notika pat plaša domu apmaiņa, Jānis Kalniņš šai sakarībā rakstīja: «Viens ir pavisam skaidrs: kur nav labas dramaturģijas, tur nav iespējamās arī saturīgas, īsti nozīmīgas izrādes! Teātru darba pamatu pamats ir repertuārs... Konkrēti — mūsu teātros visnopietnākais ir jautājums par jaunām oriģināllugām.» Kas tad šajā ziņā pēdējā laikā izmainījies. Vai noticis pavērsiens uz labo pusi? Viss palicis pa vecam. Varbūt spriežu pārāk vienpusīgi, taču plašāka aptauja rādītu, ka tāpat domā ikviens, kam nav vienaldzīga latviešu dramaturģijas rītdiena. Pašlaik perspektīvas diezgan drūmas.

Noskatoties «Lubovas Jarovajas» izrādi Drāmas teātri, kļuva skumīgi. Ne jau tāpēc, ka luga novecojusi, izrāde slikta. Konstantina Treņova skatuves darbs jauniestudējumā skan tikpat spēcīgi un aktuāli kā pirms gadiem. Bet neatlaidīgi uzmācās jautājums: kur gan mūsu pašu dramaturgi, kālab nerodas savilņojošas lugas, traģēdijas par vecajiem un sarkanajiem strēlniekiem, Imantu Sudmali, Džemu Bankoviču, varoņpilsētas Liepājas kaujiniekiem, partizāņu kustību. Vispār latviešu tautas līdzdalība Tēvijas karā paver daždažādas žanriskas un skatuviskas iespējas, par šo tēmu var radīt gan klasisku principu garā veidotus, gan gluži modernus uzvedumus. Nav itin nemaz vajadzīgas masas, ierakumi, šautenes un ložmetēji, cīņa var risināties arī tīri garīgajā jomā, pat divu personu savstarpējā uzskatu sadursmē. Iespēju te milzums, no kurām pašreiz netiek izmantota ne puse.

Sarūgtinājums jo lielāks tādēļ, ka salīdzinājumā ar agrākajiem laikiem mūsu teātrim un dramaturgiem paveras neizmērojami lielāks darbības lauks. Nav taču vairs reāla pretpēka, kas traucētu izvērsties, visas sviras ir mūsu pašu rokās, noteicēji esam mēs. Ja jau senāk par spīti reakcijai latviešu teātris varēja saglabāt demo-

krātiskās tradīcijas, ja parādījās skatuves darbi, kas pelnīti tiek ieskaitīti zelta fondā, ar ko tagad lai aizbildināties, kāds attaisnojums bālasinībai? Nevar taču mūžam atsaukties uz personības kulta gados radušos rutīnu, uz objektīvajiem apstākļiem, kas kavē drosmīgākus domas lidojumus. Lai gan, kā jau teicām, pagātnes recidīvi vēl nav gluži pārvarēti. Bet kam gan citam ar tiem jācinās, ja ne pašiem dramaturgiem? Vai gaidīt, kad notiks brīnums, — pēkšņi kā uz burvja mājienu pazudīs šķēršļi, atvērsies visas durvis, autoru visur saņems atplestām rokām? Tā nav nekad bijis un diezin vai notiks mūsu dienās, arī sociālistiskā sabiedrībā.

Nezin vai tāda idile, kad katru jaunradi apsveic tikai aplausi, var jel maz īstu vārda un teātra mākslinieku vilināt. Tas nenozīmē, ka tad, ja nav lielāku kavēkļu, jāceļ mākslīgi aizsprosti, lai būtu ar ko cīnīties. Par to laikam gan nevajadzēs rūpēties, jo šķēršļi izaugs pašā attīstības gaitā.

Bet varbūt pašreizējais apklusums ir likumsakarīgs pārejas periods. Varbūt apsikuma nav, dziļumos birst un uzkrājas jauni spēki, un drīzumā piedzīvosim dramaturģijas atplaukumu. Parādīsies satraucošas lugas, skanēs vīrišķīga valoda, jaunā gaismā parādīsies vēstures tēli, — dramaturģija izvirzīsies atkal priekšējās pozīcijās, ieņems literatūrā un teātrī savam stāvoklim piederīgu vietu.

Taču ar labām cerībām vien nevaram iztikt. Mums tik un tā jājaudā: kur gan paliek latviešu dramaturgi, jo laiks steidzas neapturami uz priekšu, nesamaksātie parādi sabiedrībai aug, tos tomēr vajadzēs nokārtot. Latviešu dramaturģija nav tik nabaga, lai nevarētu norēķināties. Neprasām, un tas arī būtu nenopietni prasīt, lai visi lugu rakstnieki tūdaļ pārslēgtos uz heroiskām tēmām, Gunārs Priede ķertos pie vēsturiskās traģēdijas, Miervaldis Birze smalki detalizētās psiholoģiskās drāmas vietā veidotu epejisko drāmu; katram ir sava ievirze, lietu un parādību pasaule, kurā tas jūtas kā saimnieks. Bet, ja no dramaturģijas pilnīgi izslīd tautas vēsture, atbrīvošanās kustības politiskās problēmas, tad tas vairs nav attaisnojami.

Sēžot teātra zālē, mostas dažādas pārdomas, jo sevišķi par repertuāru vispār. Vairāk un sistemātiskāk vajadzētu pievērsties mūsu un cittautu klasikai, tā nepieciešama tiklab skatītājam, kā pašam teātrim. Atsevišķi, kaut arī spoži klasiku darbu inscenējumi nevar ne tuvu apmierināt. Klasikai jābūt ik sezonas repertuāra pamatfondam, jau tādēļ vien, ka tikai lieli un sarežģīti uzdevumi atraisa aktiera spējas, ir viņa talanta istā, lai arī sūrā skola. Aktiera rūdījuma kalve var būt tikai prakse — skatuve, pacietīgs darbs ar

lomu, teorētiskajām studijām bez visa tā diezgan maza nozīme. Kur gan citur tapuši un izauguši vecie meistari; pajautāriet Jānim Osim, Luijam Smitam, Lilitai Bērziņai, Antai Klintij, iepazīstiet Artūra Filipsona, Gustava Zibalta, Bertas Rūmnieces un citu latviešu skatuves mākslinieku dzīves gājumus, — redzēsiet, ka tas tā ir. Sen vairs netiek spēlēts Sekspira «Makbets», «Karalis Līrs», «Ričards III», no repertuāra pavisam pazudis Henriks Ibsens. Vai tad, atskaitot «Noru» un «Pēru Gintu», pārējie darbi zaudējuši savu nozīmi? Laikam taču tā nav. J. Miltina Panevēžas teātri Henriks Ibsens turas repertuārā un, cik noprotams, gūst panākumus.

Tūdaļ gan izvirzās arī cits, ne mazsvarīgāks teātra sejas un savdabības jautājums. Skaidrs, ka Šillera, Raiņa vai Viktora Igo romantiskā drāma prasa savādāku traktējumu nekā reālisma klasiķu vai jaunlaiku modernā polēmiskā sociālā luga. Te nu atkal jāpievēršas jau iedibinātām tradīcijām. Pašlaik vērojama neskaidriība, abi lielle vadošie Rīgas teātri kļūst aizvien līdzīgāki diviem dvīņu brāļiem. Par to atkārtoti runāts un rakstīts, varbūt pašiem teātra ļaudīm jau tas apnicis, viņi paši zina, ko dara. Bet jautājums joprojām ir aktuāls — vēl līdz šai dienai tas nav atrisināts.

Jānis Kalniņš pārrunu noslēgumā 1964. gadā pareizi rakstīja, ka uz skatuves jāļauj dzīvot arī fantastiskajam, romantiskajam, lielām kaislībām, rainiskiem un šilleriskiem varoņiem. Blakus tādas pašas tiesības visskaudrākajam reālismam. Te nav nekas asi nošķirams; starp Dailes teātra un Drāmas teātra virzieniem nekad nav pastāvējusi stingri nosacīta robeža, kādu nevar sameklēt arī literatūrā. Kur rodama tā šķirtne, kas nodala pilnīgi par sevi romantismu un reālismu? Saskatāma gan raksturīgāka savdabība, vienas vai otras ievirzes pārsvars. To nu derētu ievērot un pastiprināt. Ja to atstās novārtā, teātris zaudēs savu seju, neizbēgami nonāksim pie vienveidības, bet mākslā unificācija allaž bijusi neauglīga. No tās cieš tiklab skatītājs, kā aktieris. Ko lai iesāk tas, kam radniecīga tieši spilgta, romantiska varoņa loma? Viņam atliek piemēroties «laika garam» un kļūt sev neuzticīgam. Ikvienam radošam māksliniekam taču ir arī savs estētiskais ideāls, ko viņš tiecas pilnveidot skatuves tēlos, zināmā mērā būdams dramatiskā darba līdzautors. Kāpēc aktierim to atņemt?

Iebildīs: to taču arī netaisās darīt. Subjektīvi varbūt ne. Liekot roku uz sirds, ikviens režisors apgalvos: kurš gan būs tāds aplamī, ka nevēlēsies, lai aug un attīstās dažādas individualitātes. Taču pašreizējais stāvoklis teātrī, kā arī repertuāra materiāls nav diez cik barojoša augsne spēcīgākam aktiera talanta iestrāvojumam.



*Akadēmiskais drāmas teātris. K. Sebris (Sumbris) un E. Radziņa (Janīna) A. Griguļa lugā «Savu lodi nedzird».*

Primadonnas un teātra aristokrāti nav jākultivē, bet gaidīt gaidām jaunus Gustavus Zibaltus, Eduardus Smilģus, Amtmaņus-Briedišus, Ludmilas Spilbergas, Paulas Baltābolas, lielas personības, žilbus talanta uzliesmojumus, citādi draud pelēka vienmuļība.

Tā jau ir aksioma, ka sasniegumi nav iespējami bez laba repertuāra, tāpēc tas izvirzās katras sarunas priekšplānā. Bieži jādzird: vai tad krieviem un ukraiņiem bez Alekseja Arbutova un Aleksandra Korņeičuka nav vairs nekas ievērojamāks? Vai čehi, bulgāri, dienvidslāvi, tāpat kapitālistisko zemju progresīvie dramaturgi nemaz nerosās? Interesanti būtu redzēt arī uz mūsu skatuveņm tādus diskutējamus darbus kā Zana Pola Sartra «Velns un dievs tas kungs», nevajadzētu būt arī no Jonesko «Degunradža». Nemācēsīm novērtēt, nesaprātīsim? Kas par niekiem!

Piezīmju autors piekrīt šiem skatītājiem. Viņiem ir taisnība. Iznāk kaut kā dīvaini: lasīt minētos rakstniekus var, tie visiem pieejami, vismaz krievu valodā, taču izrādīt nevar. Bet ja nu pārprot? ...

Tā nu noticis, ka pašas interesantākās, savdabīgākās ārzemju progresīvās dramaturģijas parādības latviešu teātru publikai vēl aizvien nav pieejamas. Jāvēlas lielāka drošme, plašāks vērēns un uzticēba skatītājam, neesam taču nekādi provinciāli. Bet varam tādi kļūt, ja nedarēsim visu, lai izrautos no pašreizējā stāvokļa. Zināms, ka latviešu teātris spēj daudz vairāk; pēckara gados, lai gan bijis ne mazums objektīvu apstākļu, kas līdz piecdesmito gadu pirmajai pusei traucēja pilnā mērā atraisīt radošo enerģiju, izmantot visas iespējas, lai gan kavēja daždažādi ierobežojumi, dogmatiski aizspriedumi pret visu jauno, neparasto, tomēr tika svinēta ne viena vien uzvara. Darbā rūdijusies un veidojusies jaunā maiņa, teātra dzīvē ienākuši spilgti savdabīgi talanti. Minēsim kaut vai Veltu Līni, Lidiju Freimani, Antru Liedskalniņu, Viju Artmani, Kārli Sebri, Artūru Dimiteru, Hariju Liepiņu. Ja nosauktu visus, iznāktu garš saraksts. Mums ir lieliski kadri, ar kuriem, kā saka, var kalnus gāzt. Bet jāgādā, lai radošais spēks tiktu izmantots lietderīgi, lai tas līdzīgi milzim Kārļa Skalbes pasakā turētu jo smagu kalnu.

## MŪSDIENIGI AKTUĀLĀ VĒSTURE

«... var nezināt un nejust tieksmi mācīties matemātiku, grieķu un latīņu valodu, ķīmiju; var nepārzināt tūkstošiem zinātņu un tomēr būt izglītots; bet nemilēt vēsturi var tikai garīgi pilnīgi neattīstīts cilvēks.»

*N. Černišeuskis*

Kopš Černišeuska laikiem pasaulē ir sakrājies krietni daudz dažādu zinātņu vēsturu. Lai tās visas apgūtu, cilvēka mūžs ir par īsu. Nepieciešama atlase, sakārtojums vajadzīguma pakāpēs. Teātrim veltītajā almanahā būs vietā runāt par materiāliem, kas līdz šim bridim uzkrāti par latviešu teātri tā pastāvēšanas simt gados.

Krietna daļa plašai sabiedrībai domāto latviešu teātra materiālu glabājas Raiņa literatūras un mākslas vēstures muzejā. Bet tā fondos ir diezgan raiba aina. Faktu apcirknī piepildīti gaužām nevienmērīgi. Dažkārt par senākiem notikumiem var iegūt lielāku skaidrību nekā par latviešu padomju teātra vēstures faktiem. Jo spilgti šo patiesību ilustrē materiāli par abām vēsturiskajām «Uguns un nakts» izrādēm.

No pirmā iestudējuma 1911. gadā interesentiem ir pieejami visu galveno lomu tēlotāju fotoattēli (gan pirmajā izrādē, gan vēlākajās). Saglabāti Kugas gleznotie dekorāciju metri. Ir pirmizrāžu afiša un programma, laikrakstu recenzijas, laikabiedru atmiņas. Muzeja rīcībā ir režisora Dubura sarakste ar Raini, no kuras var secināt, kādēļ 1905. gadā uzrakstītā luga rampas gaismu ieraudzīja tikai vēlāk.

Nule pieminētā izrāde notika pirms piecdesmit pieciem gadiem. Tolaik Rīgā nebija īpaši algotu vai speciāli sagatavotu muzeju darbinieku. Kā daudz ko mūsu kultūras dzīvē, arī šo vēsturiski nozīmīgo darbu paveikuši skolotāji entuziasti. Pateicoties viņiem, paaudžu paaudzes varēs izveidot pašas savu priekšstatu par notikumu, ar kuru sākās mūsdienu latviešu teātris, jo kolektīvs, kam pa spekam «Uguns un nakts», var droši uzvest arī Sekspīru un Silleru, Puškinu un Tolstoju.

Mierlauka un Kugas darbs saviņņoja Latviju, bet palika vienas

tautas uzmanības lokā. Smiļģa un Skulmes veidoto uzvedumu pamānija aiz republikas robežām. Protams, tas nebija tikai mākslinieku kolektīva, bet pirmām kārtām pārveidoto sabiedrisko apstākļu nopelns. Tomēr fakts paliek fakts. Vēlākie notikumi, kas vainagojās ar viesizrādēm Maskavā un PSRS Valsts prēmijas piešķiršanu, ļauj runāt par latviešu teātra atzišanu starptautiskajā mērogā.

No šiem notikumiem mūs šķir tikai divdesmit gadi. Radikāli bija izmainījušās muzejisko vērtību krāšanas iespējas. Par spīti grūtājiem pēckara apstākļiem, padomju vara nekavējoties atjaunoja mākslas muzejus. Pienācīgi sagatavoti un atalgoti speciālisti ķērās pie darba. Un kur tad vēl daudzkārt uzlabojusies fotogrāfēšanas tehnika, par kādu skolotāji entuziasti nevarēja pat sapņot! Bet kas atrodams valsts arhīva fondos par šo izrādi? Interesents tur sameklēs dažus desmitus vidējas kvalitātes grupu uzņēmumu, bet neatradīs ne Lāčplēsi — Filipsonu, ne Spīdolu — Lilitu Bērziņu, ne arī kādu citu no galveno lomu tēlotājiem atsevišķi, lielā plānā, lai varētu gūt cik necik pilnīgu priekšstatu par šiem tēliem.

Skatuves ietērps — dekorācijas, kostīmi, maketi, skices lielākoties nolietoti vai gājuši zudumā. Labi vēl, ka Otis Skulme, gatavodamies personālajai izstādei, daudz ko atjaunoja. Bet arī oriģinālkopija tomēr paliek kopija. Daudzus gadus vēlāk pēc atmiņas veidota, tā speciālistiem allaž atgādina, ka patiesībā viss varēja izskatīties arī drusku citādi. Vārdu sakot: par «Uguns un nakts» izrādi 1947. gadā valsts arhīva fondos ir mazāk materiālu nekā par 1911. gada izrādi. Tālākie slēdzieni jau izriet paši no sevis.

Divu «Uguns un nakts» izrāžu piemērs diezgan pareizi raksturo vispārējo ainu. Tā ir nepieļaujami raiba. Nereti nupat notikušie padomju teātra dzīves svarīgākie fakti tur atspoguļojas nepilnīgāk par pirmspadomju laiku. Tā vien liekas, ka pirmajos desmit pēckara gados vēsturei vispār neesam veltījuši nekādu vērību. Ar muzeja ricībā esošajiem materiāliem nav ko domāt rekonstruēt toreizējo ainu. Runāšana un spriešana par to aprobežojas ar personiskajām atmiņām, kuras bieži vien nav ne pierādāmas, ne pārbaudāmas. Lietisko pierādījumu ziņā šie desmit gadi pagaidām ir un paliek balta lapa.

Tālāk baltās lapas nomaina izraibinātas. Faktu, dokumentu kļūst vairāk. Bet paliek arī balti plankumi. Vaina tā, ka daudzi no mums dod priekšroku paši saviem arhīviem (gan personiskajiem, gan teātra), un pagaidām nav tādu noteikumu, kas pirmajā vietā liktu ievērot valsts, šinī gadījumā arī vēstures zinātnes intereses. Lūk, kādēļ muzejā uzkrāto materiālu bagātības ziņā mēs bieži atpaliekam no 1911. gada līmeņa.

Salīdzinājumā ar eksaktajām zinātnēm vēstures faktiem ir viena īpatnība. Tie neatkārtojas, un tos grūti atjaunot. Garām palaisto un uz vietas nefiksēto pēc tam grūti sameklēt. Par to esam pārliecinājušies, dzenot pēdas kādai 1946. vai 1947. gada izrādei.

Nav svarīgi, kur īsti glabājas latviešu padomju teātra vēstures lietiskie pierādījumi. Nepieciešams, lai tie pilnīgi atspoguļotu mūsu skatuves mākslas attīstības gaitu, būtu attiecīgi sakārtoti un interesantiem pieejami. Bet pašiem svarīgākajiem dokumentālajiem pieminekļiem vajadzētu izgatavot labas kopijas. Tā būtu pareizāk un drošāk no visiem viedokļiem.

Pagātnē nozīmīgais allaž darbojas līdzī tagadnes problēmu risināšanā. Kādas problēmas vēsture esot pat lielākā puse no šīs problēmas risinājuma. Arī mūsu dienās par to var pārliecināties ik solī. Piemēri? Cik tik uziet!

Mēs piedalāmies gleznotāju diskusijā par mākslinieka attieksmi pret dzīves īstenību un dzirdam:

«Vēsture pazīst mākslas stilus ar nosaukumu — romantika, gotika, renesanse. Un mēs pazīstam to radikalitāti, ar kuru katrs jaunais stils sagrauj iepriekšējo.»

Zemtekstā skaidri saklausāms: tikpat radikāli modernisms sagraus «vecu, savu laiku pārdzīvojušo realismu». Pirmajā brīdī izklausās varbūt pat pārliecinoši. Bet pirmie iespaidi ātri mainās. Ja, piemēram, līdzās grieķu skulptūrai iedomājamiem Rodēna vai viņa skolnieka Teodora Zaļkalna veidotos tēlus, vai arī līdzās vissenākajai dainai tādas mūsdienu vārsmas, kuru autori grib un var saviem lasītājiem ko pasacīt, tad līdzās pretstatiem katrs ieraudzīs arī kaut ko kopīgu un blakus sagraušanas radikalitātei kļūs redzama arī stafete, ko viena lielo mākslinieku paaudze nodevusi nākamajām.

Pārejot no vienas attīstības pakāpes otrā, vēsture nenoliedz pretstatus, būtiskas atšķirības. Citādi attīstība jau nemaz nav iedomājama. Bet vēsture rāda arī to, ka vēl lielākas pretrunas ir pašu laikmetu ietvaros un ka katrai mākslinieciskajai parādībai ir savi, krasi atšķirīgi priekšteči.

Platons un Aristotelis bija laikabiedri, viens — skolotājs, otrs — skolnieks. Un tomēr viņi neatrada kopīgu valodu jautājumā: var vai nevar šķirt būtību no tā, kā būtība tā ir? Platons šķīra, apgalvodams, ka būtība meklējama ideju pasaulē. Aristotelis nešķīra, vadīdamies pēc pārliecības, ka lietu būtība meklējama lietās pašās. Katram redzams, cik ļoti šī mākslinieciskās domāšanas pretruna līdzinās tai, kas mūsu dienās izveidojusies starp realismu un modernismu. Tie ir gluži tie paši vēži, tikai citā kultūrē.

Mākslas vēsture un tās faktu precīza zināšana rada auglīgu

pamatu mūsdienu problēmu izšķiršanai. Ar varenu spēku tā runā par labu materiālismam estētikā un reālismam daiļradē.

Mūsu republikā īpaša uzmanība pašlaik tiek veltīta diviem vadošajiem teātriem — Dailei un Drāmai. Nevis tādēļ, ka abi ievērojamie kolektīvi būtu nonākuši vai draudētu nonākt strupceļā. Tādu pazīmju nav. Ir radusies citādas dabas vajadzība uzmanīgi vērot, kurp iet un ko grib sasniegt šie teātri.

Vienu pēc otra nāve izrāva no mūsu vidus vispirms Eduardu Smiļģi un pēc tam arī Alfrēdu Amtmani-Briedīti. Dailes teātris palika bez sava dibinātāja, un Drāma pazaudēja ilggadējo vadītāju.

— Kas būs tālāk? — dibināti un ar saimnieka tiesībām jautā teātra draugi.

— Tā, kā bija, vairs nebūs, — dzirdam atbildi.

Arī tas ir saprotams un iebildumus neizraisa. Viens mākslinieks nevar atkārtot otru. Tas arī nav nemaz vajadzīgs. Pat ja piedzimtu otrs Eduards Smiļģis vai otrs Alfrēds Amtmanis-Briedītis. Lai virzītos uz priekšu, allaž vajadzīgs kas jauns, savādāks.

Sabiedrību interesē gaidāmo pārvērtību daba. Uz ko mums jāgatavojas: uz sagraušanas radikalitāti, kas neatstās no Smiļģa un Amtmaņa-Briedīša lolojuma akmeni uz akmens, vai arī uz teātra mākslas darbiem, kuru radu rakstī būs tikpat skaidri kā Zaļkalna un grieķu skulptūrām? Šo rindu autors pieder pie tiem teātra apmeklētājiem, kuri gribētu ieraudzīt pēdējo variantu. Bet nepavisam nav izslēgts pirmais.

Notikumi iet savu gaitu. Līdz ar tiem rodas spriedumi, vērtējumi, pārrunas. Pārāk cieši abi teātri ieauguši mūsu dzīvē, lai iztiktu bez emocijām, satraukuma, arī pārspilējumiem un pārpratumiem. Bet notiekošo un gaidāmo vajadzētu iegrožot auglīgā, pie mērķa vedošā gultnē. Tādēļ pašlaik vairāk nekā jebkad agrāk jābūt skaidrībā: kas tad ir tas, ko saucām par Eduarda Smiļģa un Alfrēda Amtmaņa-Briedīša tradīciju? Pietiekami esam ironizējuši par abu kolektīvu radošajām sejmām. Pienācis laiks teikt arī nopietnu vārdu. Un te nu vairs nepietiks ar personiskām atmiņām vai vienpersoniskiem spriedumiem. Ir vajadzīgi visiem pieejami neapstrīdami fakti, lai katrs pats varētu pārbaudīt savu slēdzienu pareizumu vai nepareizumu.

Starp mums būs maz to laimīgo, kas, abiem meistariem dzīviem esot, varēja brīvi iekļūt viņu radošajās laboratorijās un tur uzturēties pēc sirds patikas. Pašlaik stāvoklis ir mainījies. Tieši šie materiāli par viņu radošo darbību jau kļuvuši muzeja un līdz ar to sabiedrības īpašums. Aizpildījusies vēl kāda balta lapa latviešu teātru vēsturē. Pie tam viena no visnozīmīgākajām.

Jaunu ceļu meklētājiem katrā ziņā jābūt skaidrībā par to, no kurienes tie nāk un uz kuriem iet. Vēl vairāk: tiem jābūt pārliecinātiem, ka no izvēlētas izejas pozīcijas jaunā virsotne tiešām ir sasniedzama. Dzīvē nereti gadās citādi: nav pilnīgas rīcības brīvības, un nākamības ceļus nosaka līdzšinējais veikums.

Līdz šim radikāla un pilnīga bijušā noliegšana radošajā dzīvē ir samērā izplatīta parādība. Sai sakarā atliek tikai atgādināt, ka attīstība norisinās, noliedzot vecajā reakcionāro, savu laiku pārdzīvojušo un izmantojot visu patiesi revolucionāro un progresīvo. Arī šo īstenībā pastāvošo likumu nav iespējams atcelt. Agrāk vai vēlāk dzīve bez žēlastības atriebjas tā pārkāpējiem.

Ar šo atgādinājumu mums arī jāprobežojas. Nav iespējams radošam cilvēkam iestāties, kāds stils vai virziens viņam turpmāk būtu apliecināms vai noliedzams. Tas jāredz katram pašam. Vienu tikai saprotam noteikti: tas, no kā gribi atteikties, jāpārzina vēl labāk par to, ko gribi pieņemt. Citādi kopā ar netīro ūdeni tiešām var izgāzt laukā arī pašu mazgājamo bērnu.

Domājot par divu mūsu vadošo kolektīvu turpmākajiem likteņiem, gribas gan vairāk ticēt, ka tie saistīsies ar apliecinājumu, nevis ar līdzšinējā noliegumu. Tikai šai sakarā nāk prātā citi radošās dzīves likumi.

Sen pierādīts, ka, piemēram, tulkošana ir visdziļākās draudzības izpausme starp diviem vārda māksliniekiem. Amatniecisks iznāk tas atdzejojums, kura paveicējs nemil un necienī oriģināla autoru kā sevi pašu. Tas pats sakāms par inscenētājiem un ekranizētājiem. Kas nemil Blaumani kā sevi pašu un neuzskata viņa daiļradi par sev ļoti ļoti tuvu, lai neķeras pie izrādes vai filmas par Blaumaņa tēmu. Lielas elpas darbs tur nevar iznākt. Vai tad nu pasaulē trūkst ko inscenēt vai iedzīvināt uz ekrāna!

Gluži tāpat ir ar nobriedušu, slavas vainagotu kolektīvu dzīvi, kad aiz muguras paliek svarīgas krustceles. Ja kolektīvs mīl, ciena, saprot līdz šim padarīto un dzīves apliecināto, tad ir likti droši pamati auglīgiem meklējumiem nākotnē. Bet, ja pretēji dzīves vērtējumam pārsvaru ņem doma, ka līdzšinējais nav ievēribas cietnīgs un steidzami jāmeklē kas jauns, tad vēl paskatīsimies, kas no tā iznāks. Viskļūmīgākais būtu, ja divu krasi atšķirīgu teātru vietā rastos divi tuvu radnieciski kolektīvi.

No tā var palīdzēt izsargāties materiāli par Drāmas un Dailes teātru līdzšinējo darbību no to dibināšanas līdz mūsu dienām. Pašlaik tie mums vajadzīgi vairāk nekā jebkad.

*Dina Kuple*

STRĀDĀJOT  
NEDRIKST  
BŪT VIEGLI

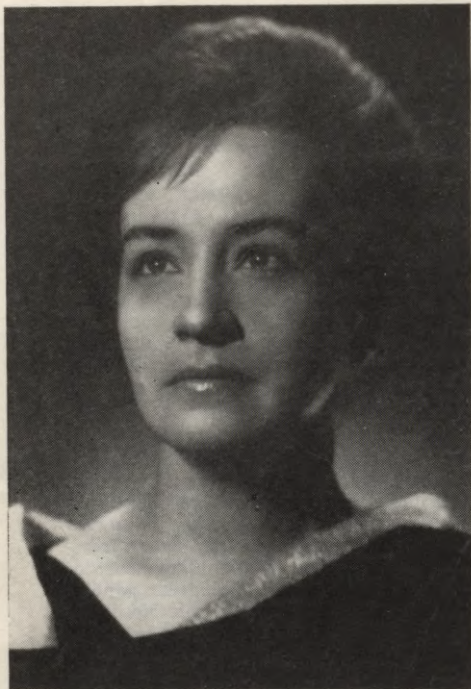
Lai piedod man lasītājs, ja šajās piezīmēs skaršu tikai nedaudzus jautājumus mūsu teātra mākslā. Šo jautājumu ir pārāk daudz, lai tos apskatītu nelielā rakstā. Mūsu sapulcēs un presē parasti aprobežojas ar sarunām par jauno un veco — par to, kāds ceļš teātriem ir jāiet. Aktieri tāpat, bez viņu ziņas un līdzdalības, tiek sagrupēti vecā un jaunā virziena pārstāvjos.

Manuprāt, šie strīdi ir lieki. Kaut gan mēdz teikt, ka strīdos dzimst patiesība, strīdu mums ir par daudz, bet patiesība vēl nedomā dzimt. Pastāv tikai viena māksla, kas stingri turas reālisma, pareizi izprastas loģikas un psiholoģijas pamatos. Tikai vienu mēs nedrīkstam aizmirst: dzīve nestāv uz vietas, un ne viss, kas pirms gadiem piecpadsmit divdesmit šķita pareizs un vietā, šodien ir atzīstams. Ja neejam laikiem un dzīvei līdzī un mēģinām konstruēt to, kas bija agrāk, parasti piedzīvojam neveiksmi. Vajadzētu panākt, lai katra izrāde jebkurā mūsu ansambli būtu notikums. Notikums visā mūsu kultūras dzīvē. Pēc tā vajadzētu censties, par to domāt un cīnīties. Pašreiz ir labākas un sliktākas izrādes, ir labāki un sliktāki aktieru veikumi, bet nav tādu izrāžu, kas ļoti spēcīgi iedarbojas uz skatītāju prātu, emocijām, liek domāt, nav izrāžu, kuras cilvēki atcerētos visu mūžu. Par to, man liekas, sapņo jebkurš aktieris — tādā izrādē spēlēt kaut vismazāko lomiņu.

Repertuārs. Tas teātros dažreiz ir nepārdomāts. Vajadzētu izvairīties no vājām lugām, kaut arī tās dažreiz ir «kases gabali». Ar tādu repertuāru mēs bojājam ne tikai aktierus, mēs bojājam veselu skatītāju paaudzi, kuru tad vēlāk būs grūti pieradināt pie sarežģītākiem darbiem. Mēs nedrīkstam publiku orientēt uz viegla, izklaidējoša satura lugām. Tas nav dramatisks teātra uzdevums. Mēs dažreiz ar lielu nolaidi pieejam oriģinālrepertuāram.

Es saprotu, ka uzrakstīt lugu ir bezgala grūti, bet tomēr autoram vajadzētu nodot teātrim jau gatavu darbu, kuru nebūtu nepieciešams divas, trīs un vairāk reizi pārstrādāt. Man liekas, mēs ar

Dina Kuple.



savu palīdzību neauzdzinām autoru, nepalīdzam viņam būt patstāvīgam. Bez tam mēs ļoti kavējam savu īso mēģinājumu laiku.

Režija. Noskato- ties izrādes mūsu republikas teātros, rodas dažas pārdomas. Režisora darbā dažreiz nav redzams viņa viedoklis, tas, kā *tieši viņš* izprot lugu, kas viņu kā pilsoni, kā sabiedrības locekli visvairāk satrauc, iepriecina, ko viņš nosoda, ko aizstāv, ko izceļ. Katrā izrādē vajadzētu just *tieši šī* un ne cita režisora seju. Izrādē režisoram ir jāatkāpjas, bet viņa garu, viņa domas,

viņa vēlēšanās gan vajadzētu just. Reizē ar to bieži darbam trūkst vienota stila, trūkst vienota aktieru spēles veida. Viens spēlē tieši publikai, otrs spēlē par sevi, trešais darbojas, it kā jūtot «ceturto sienu». Režisors laikam arī nedrīkstētu aizmirst, ka pirmais palīgs viņa nodomu realizēšanā ir aktieris un ka luga pirmām kārtām tiek atklāta tēlojumā. Dažreiz inscenējums it kā nomāc aktierus, jo režisors, nepaļaujoties uz to, ka aktieri spēs atklāt viņa domu, ķeras pie dažādiem darbības palīglīdzekļiem, bet pati darbība pa to laiku pārtrūkst. Režisoram un aktierim vajadzētu būt kopradītājiem, t. i., laikam jau režisors nedrīkst savu domu vienkārši uz-

spiest, jāprot aktierim to pateikt tā, lai tas viņu (aktieri) aizrauj un ieinteresē tik ļoti, ka režisora iecere gluži nemanot kļūst it kā par paša aktiera ieceri — par viņa miesu un asinīm. Pretējā gadījumā parasti rodas konflikti un sarežģījumi.

**Aktieris.** Strādājot nedrīkst būt viegli. Visvieglākā komēdija, kuru skatītājs redz uz skatuves, radusies sūru un grūtu pūļu rezultātā. Man tomēr brīžam liekas, ka mēs vēl strādājam pārāk viegli, ka no mums neprasa pilnīgu atdevi, mūs nesalauž un mēs paši arī neliecamiem, lai pēc iespējas pilnīgāk «ielīstu citā ādā». Arī prasību kritērijs varētu būt augstāks. Mūs, t. i., aktierus, bieži slavē jau par to, kad mēs tikai esam nonākuši līdz tai vietai, no kuras vajadzētu sākt veidot lomu.

Un kā ir ar tā saucamo vienkāršību?

Es esmu par to. Skatītājs nedrīkstētu just, ka viņš ir teātrī un ka tie ir aktieri, viņam vajadzētu iejusties lugas darbībā tik ļoti, ka viņš atjēgtos tikai izrādes beigās. Bez šaubām, ir teātri, ir izrādes, kas taisni akcentē spēles momentu: lūk, paskatieties, ko mēs jums sniedzam! Es esmu par pirmā tipa teātri. Varbūt citi būs par otro. Bet ... vienkāršība nedrīkst būt vienkārša un viegla. Zem tās jāslēpj simptiem domu, kas ir izdomātas, viss jānoskaidro līdz galam, neko nedrīkst pakļaut nejaušībai. Un, ja tas ir veikts, tad skatītājam tas jāsniedz, atdodot sevi visu, bet bez lieka teatrālisma.

Liekas, pašreiz teātros viena no vissāpīgākajām vietām ir dialogs, tam vēl joprojām netiek pievērsta vajadzīgā uzmanība. Aktieri ļoti bieži «šauj» viens otram garām. Varbūt mēģinājumos režisoram nevajadzētu ļaut aktieriem darboties, pirms viņi viens ar otru nav sarunājušies. Dialogs taču ir nepārtraukta darbība un pret darbība, tas ir lugas pamats, ko vajadzētu nostiprināt visvairāk.

Aktieris savu lomu veido mēģinājumu procesā. Vienu otru vietu viņš «nostiprina», t. i., patur, šo to atmet vai izmaina. Izrādē skatītāji tad nu redz veiktā darba rezultātu. Bieži šis rezultāts nostiprinoties zaudē dzīvību. Aktieris sāk tekstu runāt «gatavi», viņa intonācijas kļūst nemainīgas, var jau iedomāties, kā viņš teiks vienu vai otru frāzi visās izrādēs. Tas līdzinās skaistam vaska tēlam, kura līnijas ir pareizas, uz ko ir patīkami skatīties, bet kas nesaviļņo, nesatrauc. Turoties nospraustajās līnijās, laikam vajadzētu katrā izrādē mazliet improvizēt, lai nezaudētu pirmreizīgo, jauno. Ārzemju teātros, kur luga dažkārt tiek spēlēta katru vakaru gadu vai pat ilgāk, aktieri ļoti cīnās tieši par šo momentu, lai saglabātu radošo dzirkstelīti, jo izrāde nedrīkst pārvērsties mehānikā.

**Kritika.** Lai rakstītu recenzijas, kritiķis, manuprāt, nevar iz-

tikt bez paša svarīgākā — viņam *teātris ir jāmīl*. Nedrīkst to darīt ar vēsu sirdi, vai vēl ļaunāk — ar galēji kritisku attieksmi pret teātri. Tad kritiķiem nespēs teātra neveiksmes, viņi necentīsies atrast tām cēloņus, tad viņi izturēsies skeptiski pret teātra panākumiem un nespēs analizēt un pareizi orientēt. Katram kritiķim vajadzētu būt savai tēmai. Būtu jāredz, kas viņu mākslā visvairāk saviļņo, satrauc. Nevajadzētu taču būt tā, ka, paņemot rokās dažādas kritikas, liekas, tās ir rakstījis viens un tas pats cilvēks — vispārēji un neitrāli.

Bieži man šķiet, ka mūsu kritiķi baidās izteikt savas domas, savu viedokli. Kā citādi varētu izskaidrot to faktu, ka kritikas parādās vienu divus mēnešus pēc pirmizrādes vai neparādās nemaz?

Vai kritiķis drīkst rakstīt kritiku, nezinādams teātra nolūku, teātra viedokli, lugu uzvedot?

Manuprāt, nedrīkst.

Vai kritiķis drīkst rakstīt kritiku par lugu, kuru viņš noskatījies tikai vienu reizi jeb, kā viņš pats saka, «kā skatītājs»?

Manuprāt, arī nedrīkst.

Vai nevajadzētu jau lugas iestudēšanas beigu posmā iegriezties teātrī, uzzināt teātra nodomus un tad izrādē konstatēt, kā tie ir veikti, kā vēl trūkst un kādēļ trūkst?

Vai kritiķis ir tikai skatītājs? Vai tad viņš nav avangards, kam jāorientē skatītājs un teātris *pareizā virzienā*, bet nevis kā skatītājam jākonstatē: es to pieņemu vai es to nepieņemu. Lai kaut ko noliegtu, vispirms tas ir jāsaprot, vismaz jāmēģina izprast.

Visjaunāk ir tad, ja kritiķis pats nespēj saskatīt ceļu, kuru iet teātris, kuru tas vēlas iet, ja viņš zaudē savu avangarda lomu.

So iemeslu dēļ diemžēl gadās, ka teātros kritikas neuzņem nopietni. Pirmkārt, tās parādās pārāk vēlu — kad aktieris un režisors jau paši konstatējuši savas veiksmes un neveiksmes, izdarijuši attiecīgus secinājumus un labojumus, otrkārt, tās dažreiz aktierim un režisoram nekā nedod savu vispārējo apgalvojumu (bez pamatojuma) dēļ. Es nevaru par to runāt bez satraukuma, jo, manuprāt, kritika vēl neapzinās savu lielo nozīmi mūsu teātra attīstībā.

Esmu skārusi tikai dažus jautājumus, bet ceru, ka šī saruna neapsiks, ka aktieri, režisori un kritiķi vairāk un atklātāk izteiks savus uzskatus un vēlējumus, jo mūs visus taču vieno kas kopējs un liels: rūpes par mūsu teātru nākotni, mūsu darbs.

## MANA MIĻĀKĀ LOMA

Tiekoties ar skatītājiem, uz jautājumu «kura ir jūsu miļākā loma?» mēs parasti atbildam: «Kod, kurā pirkstā gribi, — visi sāp!» Vai arī lomas pielīdzinām bērniem, un tad, tāpat kā vecākiem, nav iespējams pateikt, kurš ir tas miļākais; varbūt vienīgi tas «sāpju» bērns (tā loma, kas visgrūtāk devusies rokā) ir tas tuvākais... Un atbilde gatava. Ātri. Patiesi. Bet, jāsaka godīgi, atbildam mehāniski, jo jautājums «kura ir jūsu miļākā loma?» seko tūlīt pēc «kā jūs kļūvāt par aktieri?». Šie abi jautājumi ir jau kļuvuši tik parasti (uzdoti gan aiz patiesas intereses, gan daudzreiz arī tikai tāpēc, lai vispār būtu ko pajautāt), ka mēs tos uztveram kā kaut kādu nepieciešamu pieklājības nodevu, bez kuras nav iespējams sākt nopietnāku sarunu par mūsu, aktieru, darbu.

Tā tas ir skatītāju konferencēs par izrādēm, draudzīgas tikšanās vakaros utt. Bet teātrī, savējo vidū, mēs tā nerunājam. Labi. Šoreiz uzrakstišu tā, kā domājam, bet reti kad runājam.

Pirmkārt — katram aktierim kā jebkuram cilvēkam ir sava slēpta domu un jūtu pasaule. Un daudzreiz tēls, kas ietver sevī šīs slēptās pasaules tēmu, neatkarīgi no tā, vai loma ir liela vai epizodiska, ir tuvs un neaizskarams.

Otrkārt — parasti skatītāji un arī aktieri paši par sev dārgāko, tuvāko, vērtīgāko uzskata to lomu, ar kuru ir izdevies pateikt ko jaunu, kura ir bijusi pagrieziena vieta skatuves gaitās. Var likties, ka mēs mīlam veiksmes. Ne gluži. Veiksme, uzvara daudzreiz ir parādniece neveiksmei, zaudējumam. Būtu muļķīgi apgalvot: es ļoti mīlu savas neveiksmīgākās lomas. Neveiksmīgi nospēlētas lomas sāp. Un šīs sāpes aktivizē jaunam uzdevumam. Man, piemēram, ir neizsakāmi žēl tik skaistu un dziļu lomu kā Vaņa V. Rozova lugā «Pirms vakariņām». Tālu paliku no tā, ko šī loma atļāva sasniegt. Vairāk Vaņu nemēģināšu un nespēlešu. Bet raudāt arī nav vērts. Zaudētais jāatgūst citās lomās. Tātad — par lomām, kuras pēc vidēji vai slikti nospēlētam beidzot ir pagrieziena, kāpiens. Ja vēlaties, pieskaitiet tās pie miļākajām. Un nu būtu jāat-



*Jānis Vitoliņš Filipa II lomā  
S. de Kostēra «Legendā par  
Pūcesspiegēli».*

bild uz jautājumu: «Cik daudz tad ir šādu kāpienu?» Aktieru paaudze, pie kuras es piederu, jau tuvojas pirmajam gadu desmitam skatuves gaitās — tātad sen vairs nav iesācēji. Un, tā kā vispār aktiera darbu un devumu nav iespējams izolēti analizēt un vērtēt, tad arī es par savām lomām nevaru neko pateikt atrauti no visu pēdējo gadu izrāžu līmeņa un manas paaudzes (ne vairs jaunās un vēl ne gluži vidējās) likteņa. Gadī iet. Strādājam daudz. Brīvu vakaru gandrīz nav. Bet īstu skatuvīsku uzvaru arī gandrīz nav. Lai

nebūtu pārspīlēti, teiksim — ir, bet vajadzēja būt vairāk. Ir kaut kāda vispārēja pieklājīga mērenība. Nevienš tā pa īstam neizgāžas un arī pa īstam nepārsteidz. Kāpēc? Man liekas, mēs par maz degam par savu teātri, par savu izrādi. Par lomu vien degt ir daudz par maz. Mēs fiziski strādājam daudz, bet radoši — par maz. Un, kamēr visi nebūsim aizrāvušies ar topošo izrādi, kamēr mums visiem nerūpēs izrādes līmenis, kad tā jau nospēlēta vairāk nekā 100 reīžu, kamēr mēs neizjutīsim izrādes veiksmi vai neveiksmi kā savu personisko, tikmēr nekādu individuālo sasniegumu nebūs. Aktieris teātrī viens karotājs nav. Ar dziļu cieņu raugos uz saviem kolēģiem Veltu Skursteni, Tamāru Soboļevu un Gunāru Stūri (viņi ir mani kursa biedri, tātad viengadnieki), cik «saindēti»

viņi ir ar savu «Trīspadsmīto»! Sen jau katrs no viņiem ir nospēlējis citas lomas, «Trīspadsmītā» vairs nav jauna izrāde, bet viņiem tā ir vienmēr jauna, svēta, neaizskarama. Un es skatītāju zālē nevaru palikt vienaldzīgs. Mums citiem tā bija ar «Mazuļiem» un «Zoss spalvu» un tagad tā ir ar «Slep kavām un lieciniekiem», «Tilu Pūcēsspiegeli». Un Jurijs, Voļiks, Valdis Mazurs, Filips II man ir dārgas lomas, tikpat dārgas kā šīs izrādes. Tās nav atraujamas un vērtējamas atsevišķi. Cik veiksmīgas tās bijušas? Ne man par to spriest. Noteikti varēja būt labāk. Ir kļūdas, un nebūt nav jāuzskata šīs izrādes par šedevriem. Tas ir tikai sākums. Sākums tam, kam vajadzētu būt.

Bet «Bundzinieka liktenis» un Sergejs? Neveiksme! Pilnīga un galīga! Kā man, tā visai izrādei. Vai netika darīts viss, lai būtu laba izrāde? Centāties. Tad kāpēc neiznāca? Neatradām Gaidara varoņu rīcībā šodienīgumu. Mūs neaizrāva viņu likteņi, nedrebējām par to, lai skatītājs šodien tiem dzīvotu līdz. Uz izrādi gāju kā pie zobārsta. Nepiedodami, bet tā bija. Vēl sliktāk man gāja, kad iestudēja Mamļina lugu «Gaišā dienas laikā». Absolūti nevarēju pieņemt dramatisko materiālu. Arī lomu ne. Es to ienīdu! Pat necentos šo naidu pārvarēt. Rezultāts bēdīgs. Šodien to atceroties, šķiet — mani vajadzēja sodīt par neradošu attieksmi. Mani kursa biedri no Akadēmiskā drāmas teātra iebildīs, sak, tev jau ir viegli spriedelēt, spēlēt lomas gandrīz katrā izrādē. Mums tā neiznāk... Tiesa, Jaunatnes teātrī par aktieru nenodarbinātību sūdzēties nevar. Un vēl... lai nu kā, aktieris bez režisora ir bezspēcīgs. Un šai ziņā es esmu laimīgs, strādājot kopā ar Ādolfu Šapiro un Nikolaju Šeiko. Viņi ir mūsu domu biedri. Katru izrādi veidojot, gribas strādāt tā, kā vēl neesam strādājuši līdz šim. Varbūt kļūdāmies. Varbūt, uzkrājot spēkus un pieredzi, pirmie soļi ieilguši. Pēc šī posma jāseko gājienam un kāpienam. Jāsāk iet uz priekšu arī man. Un iznāk, ka mana mīļākā loma ir tā, kuru šodien es spēlēju ne tā, kā to dariju vakar. Pagātnei svītru pārvilkt nevar. Nevaru neatskaņties uz saviem Uģiem (Z. Skujiņa «Kolumba mazdēli» un Raiņa «Indulis un Ārija»). Miļi? — Pat ļoti! Kritikas atzīti un labi novērtēti. Publikas iemiļoti. Bet tā jau ir vakardiēna. Šodien tā ir ceļamaize. Jāiet...

Laimonis Purs

## LUGA UN ZEMTEKSTS

Jocīga būšana ir tāds teātris...

Kāpēc? Nu spriediet paši.

Pēteris Pētersons, teātra programmā analizējot Maksa Friša pamācošo lugu bez pamācības «Godavīrs un dedzinātāji», norāda, ka autors «tver sabiedriski politisko situāciju, kāda pēc otrā pasaules kara izveidojusies daļā Rietumeiropas, sevišķi ap Bonnu», un ka ugunsdzēsēju kori «saskatām daiļrunīgos, bet diemžēl vēl tik nevarīgos Rietumu sabiedrības un diplomātu pārstāvjus». «Saņemot sērkokciņus no Bīdermanu rokām, šo veco kombināciju pūlas atkārtot fašisma atdzimteni, agresīvie avantūristi Rietumos. Un pat ne tik daudz viņus, kuru sejas cilvēcei ir pazīstamas, kā viņu «netiešo» palīgu — goda vīru Bīdermanu atmasko Frišs savā lugā.»

Tā rakstija Pēteris Pētersons, atsedzot autora iecerī. Režisora teiktajam var tikai piekrist; Makss Frišs dzīvo Rietumos un tātad tur smel materiālu savai daiļradei.

Tāču vai «Godavīrs un dedzinātāji» pelna ievēribu tikai tāpēc, ka tur atmaskota politiskā situācija zināmā Rietumeiropas daļā?

Anna Lācis «Literatūrā un Mākslā», recenzējot uzvedumu, raksta par daudz iejomīgāku izrādes caurviju domu:

«Šis pamācošās lugas sižets stāsta par to cilvēku tuvredzību, kuri nepretojas jaunumam. Taču lugas tēma ir daudz plašāka. Šveiciešu dramaturgs M. Frišs parāda tāda cilvēka psiholoģiju, izturēšanos un rīcības sekas, kurš domā tikai par sevi, kuram trūkst viselementārākās pilsoņa apziņas. Viņš asi izvirza jautājumu par indivīda atbildību.»

Lūk, divi, tā teikt, Friša lugas lietpratīgi un oficiāli iztīrājumi. Katrs, kas kaut ko saprot no teātra, parakstīsies zem tiem ar abām rokām.

Tāču tagad jārunā par to dīvaināko, kas mani teātri vienmer pārsteidzis: autora ieceru un režisora nodomu gluži neiedomājama pārvērtība katra skatītāja uztverē. Domas konkretizēšanai pastāstīšu par iepriekš minētās izrādes «neoficiālajiem» iztīrājumiem.

*Akadēmiskais Raiņa Dailē teātris. H. Vazdiķis Bidermana lomā M. Friša lugā «Godavīrs un dedzinātāji».*

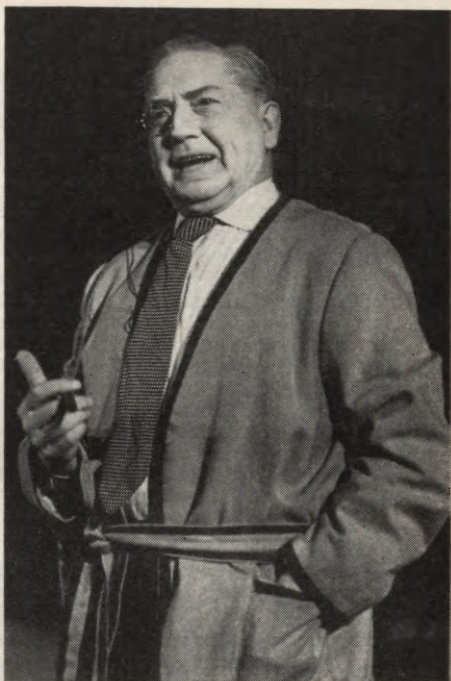
Jauns zinātnieks, ķīmiķis, kas atlicina laiku arī daiļliteratūrai un skatuves mākslai, sarunā ar mani sacīja:

— Ko es saskatīju? Diezgan daudz. Bet visneatladīgāk visu izrādes laiku mani pavadīja doma, ka es redzu revolūciju vispārinātu ataiņojumu. Benzīns, ko viņi ar tādām pūlēm un risku uzdabū bēniņos, benzīns — tā ir ideja. Abi dedzinātāji — idejas pārņēmti jaunās šķiras pārstāvji, kas vispirms cenšas sagraut veco, atmirstošo...

Vientiesis godavīrs gan negrib pats pasniegt sērkokciņus, bet vai kapitālisms to gribēja? Tomēr pasniedza, tas ir, attīstīja rūpniecību, radīja savu kapraci — proletariātu... Kvantitātes uzkrāšanās, pārmaiņu neizbēgamība — lūk, ko es jutu lugā. Un tas ir labi, ka režisors abus dedzinātājus nerāda simpātiskus, jo noārdīt veco nevar ar baltiem cimdiem, tikai miermīlīgu reformu ceļā... Starp citu, kas notiktu, ja režisors un aktieri abus dedzinātājus traktētu kā spilgti pozitīvus?

— Vai tu režisora piezīmes izlasīji? — es neatbildēju uz viņa jautājumu, jo tik negaidītu lugas skaidrojumu nespēju uzreiz aptvert.

— Jā, izlasīju.



— Tur taču paskaidrots, ka Frišs . . .

— Zinu. Tikai tad man pašam būtu jādzīvo Bonnā vai Teksasā, tur jāiet uz lugas izrādi, lai pirmām kārtām iejustos viņu «sabiedriski politiskajā situācijā» . . . Bet es gāju mājup pa Lāčplēša ielu . . . Manī izraisījās citas asociācijas, tuvākas, saprotamākas . . .

Ar personālo pensionāru K. iepazīnos sen, drīz pēc viņa rehabilitācijas un atgriešanās Rīgā, kuru sirmmais revolucionārs nebija redzējis kopš 1919. gada. Viņš pēc izrādes, atbildot uz manu jautājumu, domīgi pašūpoja galvu:

— Hm . . . Savādi. Sēdēju zālē, skatījos, un pēkšņi iešāvās prātā trīsdesmit septītais gads . . . Bija godavīri, īsti komunisti, bet viņi tāpat «pasniedza sērkokciņus» karjeristiem, pielīdējiem, pat neliešiem . . . Piekāpās soli pa solītim, kļūdījās soli pa solītim. Būdami ideālisti, viņi nespēja iedomāties, ka zemiskumam piemīt ārkārtīga neatlaidība, prasme ietikt visnepieejamākajos «bēniņos», viņi nokavēja īstā reizē pateikt stingru — stop! Tā mūsu jaunajā padomju mājā ielavījās personības kults. Daudzi samaksāja par šo «godavīribu» pat ar dzīvību . . . Nē, savlaikus jāaizšķerso nama durvis dedzinātājiem, piekāpība un lētticība te ir vissliktākie padomdevēji.

Trešo un tikpat negaidīto Friša lugas vērtējumu deva kāda mana paziņa, kam visa dzīve koncentrējās ap virtuves ķildām:

— Ak, cik skaisti pamācīga luga! Arīdzan es salaidu savā mājā vīra radus. Jūs nespējat iedomāties, cik cilvēki var būt nepateicīgi un nekaunīgi! Nu tieši kā šitie dedzinātāji . . .

Citiem vairs netiku vaicājis, ko viņi saskatījuši «Godavīrā un dedzinātājos», jo man kļuva gandrīz vai bail: autors atmaskojis Bonnu, režisors autora iecerī īstenojis, bet viens otrs rīdzinieks uztvēris diezin ko . . .

Varbūt lugas sižeta, tēmas, idejas tik trakas metamorfozas notiek tikai Dailē? Kur nu! Ar Bertolta Brehta «Trīsgrašu operu» Drāmā piedzīvoju to pašu. Ko tikai viens otrs šajā izrādē nebija saskatījis! Veselu disertāciju varētu uzrakstīt.

Droši vien īstam teātra draugam nebūšu atklājis skatuves mākslas kodolā jaunu, nezināmu elementārdaļiņu. Viņš jau sen sapratis, ka jocīga būšana ir tāds teātris . . . It īpaši tāds, kas atbrīvojies no sadzīves sīkrealisma, no lētiem jociņiem tikai jociņu dēļ un bērnišķīgiem pārpratumiem tikai pārpratumu dēļ. Tādā domājošā teātri gribot negribot rodas nepieciešamība iztīrīt, kā izpaužas subjektīvais skatuves mākslā; kāda vieta tajā ir alegorijai un citiem tamlīdzīgiem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem; kas galu

galā ir Ezopa valoda un vai tai jāiznīkst kopā ar kapitālismu jeb vai mākslā tā var rast pielietojumu arī jaunajā sabiedrības formācijā... Tā mēs nonāktu līdz jautājumam par asociācijām vispār un par zemtekstu, konkrētāk runājot.

Piecdesmitajos gados Arvids Grigulis laikrakstā «Padomju Jau-natne» publicēja padomus jaunajiem autoriem — «Kā veidot lugu». Vienā vienīgā avīzes lappusē bija ietverts viss dramaturģijas «kon-centrāts» — sākot ar lugas ideju, tematu izvēli, raksturiem, dar-bību un beidzot ar skatītāju ārējās uzmanības piesaistīšanas līdzek-ļiem. Nebija aizmirsts arī zemteksts, un viens teikums ar trek-nākiem burtiem pat īpaši uzsvērts: «Jo bagātāks ir zemteksts, jo emocionālāka ir luga.»

Zemteksts...

1965. gadā izdotajās speciālajās skaidrojošajās vārdnīcās — «Mazajā estētikas vārdnīcā» un «Mazajā literatūrzinātnes terminu vārdnīcā» velti meklēt šo vārdu, arī to, kas ir asociācija. Vai var-būt tie literatūrā, tātad arī dramaturģijā būtu tik nepiederīgi un nepiedienīgi kā filozofijas vārdnīcā «sērskābes» vai «ziepjakmens» izskaidrojums? Jeb vai varbūt atbilde jāmeklē faktā, ka abas mi-nētās vārdnīcas ir tikai «mazās»? Taču nē! Te vispirms jākonstatē mūsu teorētiskās domas kūtrums un — piesardzība: mēs tomēr ne labprāt runājam par asociācijām, par zemtekstu, it kā to eksisten-ces oficiāla atzišana varētu izlaist no pudeles vairs nesavaldāmu džinu. Vienīgi pašā teātrī, lugu iestudējot, režisors un lomu tēlotāji spriež, kā pasacīt frāzi «es negribu ēst» tā, lai skatītāji justu, cik varonis patiesībā ir izsalcis, t. i., cenšas atsegt atsevišķas frāzes zemtekstu, vienīgi teātrī radošais kolektīvs vairāk vai mazāk cen-šas piekļūt visas lugas idejiskajam zemtekstam, bet — tas tomēr nenozīmē, ka zemteksts kā teiksmains putns jau notverts zelta būrī. Tas met savus, patstāvīgus lokus, aizlido tik tālu, ka ne autors, ne režisors to vairs nevar panākt... «Godavīrs un dedzinā-tāji» — konkrēts piemērs.

Dzejnieks Imants Ziedonis rakstīja, ka tikai «tā ir dzeja, kurā domu un jūtu asociatīvais un komunikatīvais (jēdzieniskais) sakars ir vienoti. Kur šīs vienotības trūkst, sākas haoss un bezatbildīga zemapziņas patvaļa. Vēl citiem vārdiem — tā ir ciņa par zemtekstu skaidrību». Bet kas nosaka šo skaidrību teātrī? Dramaturgs? Reži-sors? Aktieris? Kritiķis? Skatītājs? Kā ir iespējama zemteksta vie-nādība, identitāte, ja tas tiek izlaists cauri tik daudziem dažādiem dzirnakmeņiem? Vai «zemteksta skaidrībā» galavārds nepieder pa-šam skatītājam (lasītājam) un viņa dzīves pieredzei? Protams, ja attiecīgajā darbā vispār rodams zemteksts, t. i., ja tas pacēlies pāri

diletantismam un amatnieciskumam... Gan arī pliekanums un nevarība var izraisīt skatītājā domu un jūtu apakšstrāvojumu, tikai — gluži pretēju autora gribētajam. Kā savos memuāros raksta pazīstamais padomju lidotājs M. Gallajs, «pārmērīgi lietoti, visnozīmīgākie vārdi zaudē savu iekšējo jēgu». Diletants un amatnieks jau visvairāk spekulē ar nozīmīgajiem vārdiem, tas ir viņa vienīgais «sausais pulveris», ar ko «caursist» vienu otru redaktoru un mākslinieciskās padomes locekli, lai sacerējums ieraudzītu dienas gaismu.

Notiek arī tā: dramaturgs apgalvo, ka viņš lugā iekausējis veselas zemteksta tonnas, bet — izrādes īstais svars skaidri redzams pustukšajā skatītāju zālē. Kur palicis autora zemteksts? Atbilde tikai viena — tas bijis pseidozemteksts, tāds, kas, lietojot kibernetiķu terminus, nespēj ieslēgt visu sistēmu «skatuves vārds — skatītāji — dzīve», tas ir atrauts no dzīves un tāpēc nenokļūst arī līdz skatītājam. To saprot un par to priecājas tikai pats autors, varbūt vēl daži viņa draugi...

Nopietnā dramaturģijā no zemteksta, no asociāciju plūsmas neizvairīties. Mākslas fakts vienmēr asociatīvi atbalsosies, sasauksies, saplūdis caur skatītāju (teātri) ar dzīves faktu; pie tam sistēmā «skatuves vārds — skatītājs — dzīve» skatītājs būs kā abpusējs spogulis, kas, vienā pusē uztvēris vārdu, tūlīt sajūtīs otrā pusē atbalsojumu, tikai šoreiz — dzīves raidītu. Un, tā kā atspoguļošanās process vispār ir subjektīvs, tad arī konkrētajā sistēmā zemteksta uztvērumš, šis varavīksnes loks starp reālo un mākslas tēlu — ir tāpat dziļi subjektīvs. Tieši te slēpjas mākslas, šoreiz — teātra spēks. Kas grib uz skatuves redzēt tikai aksiomu, ka taisne ir īsākais attālums starp diviem punktiem, tam uz teātri nevajag iet, tam vairāk ieteicams lasīt un vēlreiz pārlasīt alfabētu...

Lasītājs būs sapratis, ka šoreiz vārdu «zemteksts» lietoju šā jēdziena visplašākajā nozīmē. Un pakavejos pie tā ilgāk tāpēc, ka pašlaik, kad daudz runājam par «domājošu» lugu, izrādi, skatītāju, par intelektuālā momenta pieaugumu, šai izrādes sastāvdaļai ir daudz svarīgāka loma nekā līdz šim. Sajā faktā saskatu šobrīd nozīmīgāko iekšējo šķirtni starp teātri un kino. Filma cenšas ievilināt skatītāju iluzoriskos maldos, satver fabulas spailēs, un mēs tikai skatāmies, turpretim teātra izrādē ir daudz vairāk nosacītības (atskaitot dzīvo aktieri un trīsdimensiālo telpu), pat fabula aizvirzās otrajā plānā, un tomēr — asociatīvie sakari starp izrādi, skatītāju un dzīvi, asociatīvie sakari starp skatītāju un reālo pasauli teātri šobrīd ir daudz ciešāki. Teātris neizjauc cilvēka pierasto domāšanas veidu un tempu, tāpēc vismaz pagaidām teātri

vairāk domā nekā kino zālē. (Daži izņēmumi apliecina tikai vispārējo stāvokli.)

Nobeidzot nelielās pārdomas, gribas vēl atzīmēt, ka zemtekstam piemīt kāda brīnumaina īpašība — tas var veidoties, izaugt, saaukties tikai ar to, kas rodams reālajā īstenībā. Taču zemteksts ir jo vērtīgāks un iedarbīgāks, jo plašāku atbalsi gūst. Tātad zemteksts — tas ir sava veida mākslas patiesīguma un dzīves patiesības kritērijs. Tāpēc, attēlojot dzīves ēnas puses, mums vajadzētu mazāk būties un sargāties no sekundārās parādības — lugas zemteksta un nevis izvītot tekstū lūgās, bet gan censties izskaust nevēlamo parādību dzīvē. Un šim nolūkam lieki noder arī laba luga, jo katras nopietnas teātra izrādes mērķis taču ir cīnīties pret visu negatīvo sabiedrībā, cilvēkā, apliecināt pozitīvo, patiesi cilvēcisko.

Jā, jociņa būtība ir tāda teātris... Tas slēpj sevī dažas objektīvas likumsakarības, kas ir skatuves mākslas spēka pamats. Ignorēt šīs likumsakarības nozīmē nesaprast mākslas specifiku.

## LAIKMETIGS TEĀTRIS — DOMAS TEĀTRIS

Laikmetīga teātra sinonīmam es izvēlētos apzīmējumu intelektuāls jeb domas teātris. Tāpēc, runājot par laikmetīgu teātri, es runāšu par intelektuālo teātri un otrādi.

Laikmetīgs teātris — tas ir vesels jautājumu un problēmu komplekss. Tā ir režijas un aktiera mākslas problēma, jautājums par attieksmi pret dramaturģiju un pret tradīcijām. Šajās piezīmēs es nedomāju izsmelt katras minētās problēmas būtību. Katra no tām savukārt rada vēl veselu problēmu kompleksu un tāpēc prasa īpašus pētījumus. Šīs pārdomas radušās sakarā ar to, ka mūsu teātra praksē bieži terminus «laikmetīgs», «intelektuāls», «domājošs» min kā pretstatu «emocionālam» un pārdzīvojuma teātrim.

Teātra un dramaturģijas vēsture pazīst dažādus attīstības virzienus. Starp tiem arī intelektuālas drāmas virzienu. Šodien gan šo jēdzienu nozīme nav vairs gluži tā pati, kāda tā bija gadsimta sākumā, kad radās intelektuālā drāma kā jauns virziens dramaturģijā. Intelektuālai drāmai kā īpašai dramaturģijas formai piemīt savas atšķirīgas pazīmes. Intelektuālas drāmas uzbūve balstās nevis uz tēlu raksturiem, raksturu sadursmi un konfliktiem, bet uz domām un idejām. Ideju sadursmes rezultātā izaug lugas konflikts. Tas neizslēdz spilgtu raksturu un tipu izveidi šajā dramaturģijā. Intelektuālo drāmu vēl dēvē par diskusiju drāmu. Par intelektuālās drāmas radītāju uzskata Bernardu Šovu. Teātrim pēc Šova ieskatiem jāklūst par «īstu domas fabriku». Intelektuālā jeb ideju drāma 20. gs. sāka izplatīties pa visu Eiropu, īpaši kupli tā sazēla Francijā. Šo virzienu dramaturģijā tur pārstāv tādi autori kā Ž. Žirodū, Ž. Anuijs, Ž. P. Sartrs un citi. Intelektuālās drāmas tradīcijas attīsta tālāk Bertolts Brehts, krievu-padomju dramaturģijā — M. Gorkijs. Arī Šveices dramaturga M. Friša un F. Dīrenmata darbība šodien balstās uz intelektuālās drāmas principu pamatiem.

Intelektuālās drāmas veidošanās apstākļu vēsturisko nepieciešamību 20. gs. formulēja viens no spilgtākajiem šā virziena pārstāvjiem — franču dramaturgs Žans Pols Sartrs:

«Ne jau raksturu atšķirības un ne raksturu pretišķība bija anti-

fašistu un esesiešu sadursmju pamatā 1939. gadā: grūtības starptautiskajā politikā rodas ne pie varas esošo cilvēku raksturu dažādības dēļ; streiki ASV nenotiek kapitālistu un strādnieku raksturu atšķirības dēļ. Katrā no šiem gadījumiem iemesls ir interešu dažādība, atšķirība vērtību un vērtēšanas sistēmā, kas nostāda vienus pret otriem.»

B. Brehta dramaturģijā visspilgtāk un spēcīgāk sakoncentrējies 20. gs. sabiedriski politiskās domas progresīvais virziens un uzskatu cīņa. Viņa ietekme uz teātri un dramaturģiju ar katru gadu aug visās sociālisma un kapitālisma valstīs.

B. Brehta dramaturģija, viņa teorētiskie raksti par teātri, «episkā teātra» programma būtībā ir cīņa par aktīva, kaujinieciski iedarbīga, ar domas spēku ietekmējoša teātra izveidošanu. B. Brehta sarežģīto daiļradi nevar raksturot pāris teikumos. Bet mērķis, pēc kura tiecās ievērojams vācu dramaturgs, režisors un teorētiķis, — padarīt teātri par aktīvu sabiedriskās dzīves problēmu risinātāju, veidojot skatītāja intelektu, viņa ideoloģiskos un estētiskos uzskatus, — ir kļuvis arī par padomju teātra galveno uzdevumu.

No šī aspekta raugoties, es gribētu izteikt savas pārdomas par laikmetīga teātra — domas teātra esības pazīmēm un apstākļiem, kas kavē tā attīstību pie mums.

Režija ir 20. gs. māksla (agrāk tai bija pakārtota loma teātri), tai ir dziļš sakars ar intelektuālā jeb domas teātra attīstību. Radīt izrādi kā vienotu procesu, kurā atklājas uzskatu un domu cīņa, var tikai viens cilvēks — režisors, cilvēks ar lielu kultūru un augsti attīstītu intelektu. Viņš apvieno visus teātra mākslas komponentus vienotā, saliedētā ansambļa uzvedumā. Režisors veido teātra seju. Smilģa teātris, Ļubimova teātris, Tovstonogova teātris, Efrosa teātris, — šos teātrus mēs esam sākuši dēvēt to režisoru vārdā. Režisors ir daudzu talantu saliedējums vienā personā, tam nepieciešama erudīcija, fantāzija, prāta un uztveres asums, dzīves pieredze un izveidojies pasaules uzskats. Cilvēks, viņa domu, jūtu, pārdzīvojumu pasaule vienmēr visos laikos ir bijusi teātra mākslas, tai skaitā režijas uzmanības centrā. Un šodien arī. Te sākās grūtības. Mākslā nav tā kā zinātnē, kur skaidri var pateikt — tas ir jaunatklājums, bet tas jau ir bijis agrāk. Tāpēc ļoti svarīga ir režisora izejas pozīcija. Tas ir darbs, ko viņš izvēlas, lai apliecinātu savus un sava kolektīva uzskatus.

Gudrs režisors izvēlēsies gudru autoru. Tomēr autors vien vēl nenosaka režisora veiksmi. Var nosaukt veselu virkni vērtīgu darbu, kuros diemžēl teātris tālāk par satura ilustrāciju nav ticis, piemēram, «Ienesīgā vieta», «Māja, kurā sirdis lūst», «Satikšanās»,

«Māriuss» u. c. Režisoram jāklūst par lugas līdzautoru. Šajā procesā ļoti svarīga ir režisora koncepcija. Tā vienīgā, ne ar ko neaizstājamā nepieciešamība uzrunāt savu skatītāju šodien tieši ar šo darbu, izmantojot tieši tādas izteiksmes līdzekļus. Nepārprotamākais savu ideju mērķtiecīgā atdevē skatītājam, manuprāt, šodien ir Maskavas režisors Ļubimovs. Viņa izrādes var pieņemt, var noraidīt, bet tās neatstāj cilvēku vienaldzīgu. Ļubimova izrādes ir tendenciozas, brīžiem pat klaji uzmācīgas, bet aiz tām ir jūtama stingra režisora griba, viņa sirds, viņa sāpe.

Latviešu padomju teātra lielākais trūkums šobrīd ir tā visai ierobežotā interese par mūsu dzīves sabiedriskajām problēmām. Tas izpaužas gan repertuāra izvēlē, gan režisoru un aktieru darbā. Jau natnes un Krievu drāmas teātri šajā ziņā gan ievērojami atšķiras, cenšoties iestudēt sabiedriski nozīmīgus problemātiskus darbus. Te vietā izteikt pārmetumus mūsu oriģināldramaturģijai, bez kuras neviens īsts nacionāls teātris būtībā nevar attīstīties.

Teātris mūsu dzīvē vēl nav kļuvis par to domu un ideju tribīni, kāds tas ir bijis dažādos teātra vēstures posmos savos uzplaukuma periodos. Apzinoties to, režisora uzdevums teātri kļūst sevišķi atbildīgs. Jābūt principiālam repertuāra izvēlē. Jācenšas nevis no gadījuma uz gadījumu meklēt «ejošās» lugas, lai pildītu teātra kasi, bet neatlaidīgi, mērķtiecīgi ar skatuves mākslas palīdzību risināt svarīgas mūsdienu dzīves problēmas. Šajā ziņā laba tendence iezīmējas Akadēmiskajā J. Raiņa Dailēs teātri. Nenostāties vērotāja pozīcijā, bet izteikt savu attieksmi pret lietām un parādībām, kas satrauc ne tikai mūsu prātus, bet visu progresīvās cilvēces domu — tādu nostāju pauž P. Pēterona iestudētie darbi «Uguns un nakts», «Filma top...», «Mežone», «Godavīrs un dedzinātāji». Neanalizējot šos iestudējumus detaļās (tas ir darīts vairākārt), tajos var saskatīt skaidru režisora koncepciju, uz kuru balstoties P. Pēterons veidojis izrādi. P. Pēterona izrādes vienmēr ir filozofisku domu piesātinātas un prasa dziļu izpratni, var piekrist vai nepiekrist viņa traktējumam, bet nesaskatīt to nevar. (Ir teātri vēl daudz objektīvu un subjektīvu apstākļu, kuru dēļ nereti izrāžu traktējums neatklājas tā, kā to iecerējis pats režisors, ir kompromisi, kurus šad tad pieļauj Pēterons, gan repertuāra līnijas noteikšanā kopumā, gan atsevišķu iestudējumu tapšanā.) Kritizēt vai slavēt tās var, balstoties tikai uz paša režisora dotās koncepcijas.

P. Pēterona izrādēs, vai nu tā ir mūsu klasika, vai ārzemju dramaturgu devums, ir meklēta saikne ar šodienu. Tā izpaužas viņa centienos iedziļināties lugas varoņu psihē, izanalizēt cilvēku būtību, mēģināt izprast viņu dvēseles stāvokli, tās iekšējās norises, kas



*Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. U. Pūcītis (Lāčplēsis), V. Artmane (Laimdota) un H. Liepiņš (Kangars) Raiņa lugā «Uguns un nakts».*

atklāj cilvēku rīcības motīvus, stimulē viņu pieņemt noteiktus lēmumus, veikt zināmu darbību. B. Brehta vārdiem runājot, P. Pētersons cenšas rādīt «cilvēku kā procesu». Pētersona izrādēm, manuprāt, nevar pārņemt intelektuālu šaurību, vienpusību, kas, kā dažkārt mēdz teikt, mazinot viņa izrāžu un tēlu emocionālo iedarbi. Emocijas izrādē nedrīkst kļūt par pašmērķi. Tām jāizaug no tēlu loģiskas, mērķtiecīgas darbības līnijas. Šajā ziņā Pētersona izrādēm maz var pārņemt, tajās valda liela konkrētība un tiešums. Viss pakļauts nepārtrauktai darbības attīstībai. Emocijas un jūtas ir šīs darbības rezultāts. Var iebilst, ka ir tādas izrādes, kurās racionālais ņem pārsvaru pār emocionālo. Šajā jautājumā domas var dalīties. Es, piemēram, domāju, ka šodien sadalīt teātra mākslu intelektuālajā un emocionālajā vairs nav iespējams. Neviena mākslas nozare nav domājama bez dziļu, lielu ideju iemiesojuma. Māksla kļūst domu bagātāka, saturā sarežģītāka, grūtāk uztverama, iegūst daudzveidīgākas formas. Pateicoties cilvēka saprāta un domas triumfam, mūsu gadsimtā ir paveikti nepieredzēti, prātam grūti aptverami atklājumi dažādās zinātnes nozarēs. Sis



*Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. V. Skulme (Eizingers) un G. Placēns (Smics) M. Friša lugā «Godavīrs un dedzinātāji».*

apstākļi ir ietekmējis arī mākslu. Ne par velti B. Brehts nosaucis mūsdienu teātri par «zinātnes laikmeta teātri». Mākslā arvien spēcīgāk atspoguļojas cilvēka intelekta nepapjaušamās iespējas. Tā ir dziļu domu piesātināta, iekšējās cīņas caurstrāvota. Latviešu literatūrā spilgtākie, nosacīti apzīmējot, intelektuālā virziena pārstāvji, manuprāt, ir dzejā Ojārs Vācietis, Māris Čaklais, prozā Laimonis Purs. Bet vai

šo autoru darbi, rosinot domāt, nerada arī dziļi patiesu emocionālu pārdzīvojumu? Teātra izrādē racionālā un emocionālā līdzsvaru nosaka vispirms paša autora dotais materiāls. Tādā darbā kā M. Friša «Godavīrs un dedzinātāji» autoram svarīgāka par precīzu dzīves notēlojumu un atsevišķu tēlu raksturiem ir tā ideja, ko viņš izvirza un aizstāv šajā darbā. Te jāpiebilst, ka attēlotie raksturi no tā nav kļuvuši shematiski un vienpusīgi savās izpausmēs. Dabiski, ka režisoram, strādājot pie šāda lugas materiāla, ir jārespektē autora doma. P. Pētersons to arī darīja. «Godavīra un dedzinātāju» izrādē uz skatuves valdīja lietišķība attiecībās, ārējs askētisms, konkrēta mērķtiecīga darbība. Uzvedumā bija akcentēts nepār-

*Akadēmiskais Raiņa Dai-  
les teātris. D. Kuple (Te-  
rēza) un H. Liepiņš (Flo-  
rāns) Z. Anuija lugā «Me-  
žone».*

traukti pieaugošais iekšējais darbības ritms, kas atklāja domas attīstību kvalitatīvi dažādās pakāpēs. Lai spilgtāk akcentētu šos lūzuma momentus, P. Pētersons uz mirkli apturēja visu izrādes darbību, tādējādi piesaistot skatītāja uzmanību visbūtiskākajiem kulminācijas punktiem darbības norisē. Sajā izrādē izteiktā autora un režisora doma rosināja skatītāju aktīvi domāt, tajā pašā laikā radot viņā arī emocionālu pārdzīvojumu, naida, dusmu vai vienkārši satraukuma formā.

Manuprāt, nevar runāt par «Godavīra» «neveiksmi», kā to apzīmē daži kritiķi, tikai tāpēc, ka to vāji apmeklēja skatītāji. Nedomāju apgalvot, ka izrādē viss bija labākajā kārtībā. «Godavīra» trūkumi pēc manām domām sakņojās aktieru neprasmē veidot tēlus (izņemot V. Skulmi) intelektuālas drāmas žanram atbilstošā manierē. Te nejuta pilnībā to domas patosu, ko M. Frišs ielicis savas lugas pamatā. Daži aktieri (H. Vazdiks, G. Placēns u. c.) palika sadzīves tipa izrāžu ietvaros. Vietā te būtu runāt par aktieru un skatītāju domāšanas inerci, par viņu iekšējo pasivitāti un pretestību tādu nozīmīgu sabiedriski politisku problēmu risināšanā,





*Leģina komjaunatnes Valsts Jaunatnes teātris. Skats no J. Volčeka lugas «Slepkavas un liecinieki».*

kādas izvirzija M. Frišs savā lugā, par nevēlēšanos apgrūtināt sevi ar kaut ko jaunu, līdz šim neparastu. Patiesībā par to pašu, pret ko vērsās M. Frišs lugā un P. Pētersons izrādē «Godavīrs un dedzinātāji». Šī izrādē pierādīja domu, ka mūsu teātris stāv nomaļus no lielām sabiedriski politiskām problēmām un ka skatītājs nav radināts un audzināts domāt šādā virzienā.

P. Pētersona izrādēs aktivizē cilvēka domu procesu. Tās nedod skaidru atbildi uz visiem «kāpēc», bet atsedz cilvēka iekšējās pasaules pretrunīgo, sarežģīto būtību dažādos aspektos, izraisot asociatīvo domašanu. «Uguni un nakti» caur varoņu likteņgaitām atklājas visas tautas likteņstāsti, izrādē «Filma top...» — radošas personības kolīzijas, «Mežonē» — aktīva, domājoša cilvēka dvēseles pārdzīvojumi garīgi svešā vidē un sabiedrībā, «Godavīrā» — «bīdermanisma» (sinonīms mietpilsonībai) postošie iedīgli atsevišķa cilvēka psiholoģijā un visas sabiedrības dzīvē. Intelekti un emocijas te pastāv mijiedarbības procesā.

Varētu nosaukt vēl dažus režisoru vārdus (Ā. Šapiro, A. Kacs,

*Ļepina komjaunatnes Valsts Jaunatnes teātris. Skats no N. Doļņinas lugas «Viņi un mēs».*

O. Kroders, N. Seiko un citi), par kuru darbiem runājot mēs izdarītu līdzīgus secinājumus. Tā, piemēram, analizējot Ā. Sapiro izrādes Jaunatnes teātrī, mēs uztveram tajās publicistisku kaismi un psiholoģisku dziļumu («Gļebs Kosmačovs», «Pirms 20 gadiem», «Viņi un mēs», «Slepka-vas un liecinieki» u. c.). Ā. Sapiro iestudējumi iedarbojas uz skatītāju kā mobilizējošs aicinājums ienīst to, ko nīst režisors, un aizstāvēt to, kas tuvs viņam. Te aktīva režisora griba

un konkrēta doma ar skatuviskās izteiksmes līdzekļu palīdzību iegūst ļoti emocionāli piesātinātu izpausmes formu.

Minēdama šeit tikai divu režisoru izrādes, es nedomāju ar to viņus pacelt pāri citiem un viņu iestudējumus uzskatīt par etalonu, kuros nav nekādu trūkumu. Nosauktajās izrādēs, manuprāt, spilgtāk nekā citur ir saskatāma to (t. i., izrāžu) sūtība. Diemžēl izrāžu «vispār» mums netrūkst, tās nereti pulcina pat pilnas zāles. Nav tā, ka tajās nekas nav izteikts, ka tās neko neaizstāv un nevienu nenosoda. Katrā no tām var pasmelties vienu otru sadzīves pamācību un gudrību. Diemžēl šodien teātra mākslas augstākos kritērijus tāda tipa izrādes neiztur.

Nevienā mūsdienu teātrī šodien nevar apiet jautājumu par attieksmi pret tradīcijām. Par to turpinās diskusijas visas pasaules





*Rīgas Krievu drāmas teātris. Skats no E. de Filipo traģikomēdijas «Svētvakars sinjora Kupjello namā».*

teātros. Bet katram režisoram savā teātrī, savā izrādē tradīciju problēmas jārisina ļoti tieši un konkrēti, negaidot lēmumus no ārpusēs. Šķiet, visi būs vienis prātis, ka tas jā dara ar radošu drosmi un lielu patstāvību. Patiesa cieņa pret pagātnes mantojumu nedrīkstētu noslāpēt drosmi, risinot šodienas uzdevumus.

Tradīciju pamatā, manuprāt, ir cilvēku vai veselas sabiedrības morālisku, ideoloģisku un estētisku uzskatu iekšēja nepieciešamība izpaus-

ties noteiktā ārējā formā. Teātra mākslā jēdzienu «tradīcija» daudzkārt lieto un saprot vulgarizēti. Ar tradīcijām «apaudzēti» visi klasiskās dramaturģijas tēli. Nerakstīti likumi prasa šo tradīciju stingru ievērošanu.

Tā forma, kas kādreiz atbilstoši sava laika prasībām bija piesātināta ar dzīvu saturu, gadu gados atkārtojoties, sastingst, atstājot tikai savu ārējo veidolu.

Tradīcijas veidojas sociālo, politisko, ekonomisko apstākļu ietekmē, tās tiek ieaudzinātas, pāriet cilvēku domāšanā, morālē, uzskatos, rada veselu attiecību kompleksu. Bet kā tas ir teātri? Vai kolektīvs un cilvēks, kas audzis zināmā kolektīvā, var tā uzreiz



*Leņina komjaunatnes Valsts Jaunatnes teātris. H. Gerhards (Leonīds Stolcers) un J. Vitoliņš (Valdis Mazurs) J. Volčeka lugā «Slepkavas un liecinieki».*

sākt domāt citādi un kā ar rokas mājienu noslaucīt to, kas viņā ir veidots un veidojies gadu desmitos? Jaunas, radošas personības individualitāte taču nebūt vēl nav iepriekšējo tradīciju noniecinājums. Pretējā gadījumā prasība saglabāt tradīcijas kļūst par prasību formāli atkārtot iepriekšējos sasniegumus. Bet tad mirst tradīcijas un beidzas māksla. Tas sarežģītais attīstības process, kas pašlaik notiek mūsu vadošajos teātros — Akadēmiskajā J. Raiņa Dailes teātrī un Akadēmiskajā drāmas teātrī — galveno režisoru Pētera Pēterona un Alfrēda Jaunušana vadībā nav tik vienkāršs, lai to raksturotu tikai kā atiešanu no iepriekšējām — Eduarda Smilģa un Alfrēda Amtmaņa-Briediša radītajām tradīcijām. Tā ir pastāvošo uzskatu, metožu, principu mijiedarbe ar jauniem meklējumiem, kaut kas būtisks tādos gadījumos tiek saglabāts un pārņemts, bet kaut kas arī atmests. Tā ir katra indivīda un katra kolektīva raksturīga attīstības pazīme. Par to ir jābūt skaidrībā režisoram, kas vada kolektīvu mūsdienu teātri.

Tradīciju jautājums konkrēti mūsu teātros prasa dziļu izpēti. Ar deklaratīviem paziņojumiem, kā, piemēram, «tas nav mūsu teātra labāko tradīciju garā» te diemžēl nepietiek.

Intelektuāls režisors manā izpratnē ir radošs cilvēks, kas labi pārzina un orientējas visās mūsu dzīves sabiedriskajās parādībās un jomās. Cilvēks, kas jūt un saprot dzīves ritmu un pulsu, kas atšķir galveno no mazāk svarīgā un tā vārdā prot atteikties, ja tas ir nepieciešami, no interesantākā, bet nesvarīgākā.

«Domājošs, intelektuāls aktieris» — šos apzīmējumus pēdējā laikā lieto ļoti bieži. Praktiski pierādīt to jēgu ir grūti. Domāšana taču ir katra cilvēka raksturīgākā pazīme. Tomēr skatuves mākslas terminoloģijā apzīmējumam «domājošs» ir cita nokrāsa. «Domāšana» uz skatuves nozīmē aktiera profesionalitātes un talanta radoša sakausējuma kvalitatīvi jaunu izpausmes formu.

Ciktāl tas neskar profesionālās atšķirības darbā, aktiera un režisora nepieciešamo īpašību uzskaitījums ir adekvāts. Vienam ir jāšaredz cilvēka būtības daudzveidība, otram — tā jāiemieso un jāatklāj. Ar talantu, intuīciju vien, ar ko agrāk varbūt pietika, šodien lielas mākslas virsotnes vairs neviens nesasnies. Ir vajadzīgas zināšanas un augsti attīstīts prāts. Jau B. Sovs sapņoja par domājošiem aktieriem un filozofiem parterī. Kaut gan tie ir kaili apgalvojumi, domāju, ka iebildumus tie neizraisīs. Grūtāk ir praksē, kad jāpierāda, vai aktieris patiešām domā tēlā jeb vai tā ir abstrakta domāšana vispār, ko uz skatuves prot parādīt katrs cik necik profesionāls mākslinieks. Bīstama tendence aktieru mākslā ir «ilustratīvisms». Tam ir dziļas saknes, un tas jo kupli sazēlis visos mūsu teātros. Ilustratīvisms tēlošanā nāk no ilustratīvisma dramaturģijā. Tas ir periods, kad mūsu skatuves pārplūdināja shematiski ilustratīvi darbi. Diemžēl arī šodien mēs neatsakāmies šad tad no tiem. Primitīvā, vienkāršotā cilvēka būtība šādās lugās neprasīja īpašu iedziļināšanos tēlā, un tas savukārt negatīvi ietekmēja aktiera mākslas attīstību. Aktieris radīja tēlu nevis attīstībā, bet ilustrēja tā raksturu, domāšanu u. tml. Mēdz teikt, ka doma izraisa domu. Shematisms, gluži otrādi, nokauj domu, rada vietā citu shēmu, kas tajā pašā brīdī paliek par «štampu». Tā, piemēram, teātri savā laikā radās pozitīvā varoņa shēma, kuru tad nu vajadzēja stingri ievērot. Un varoņi līdzīgi kā dviņu brāļi šojoja no izrādes izrādē. Tas pats attiecināms arī uz negatīvajiem tēliem. Viņu raksturošanai bija izstrādājušies zināmi paņēmieni. Pat klasikas tēlus sāka krāsot divās krāsās — melnā un baltā. Pakavējos pie trūkumiem tāpēc, lai parādītu to kaitīgās sekas, kuras vēl šodien nav līdz galam pārvarētas un neļauj dzimt uz skatuves dzi-

*Akadēmiskais Raiņa Dai-  
les teātris. Ā. Rozentāls  
(Petja) un D. Kuple  
(Blondīne) E. Radzinska  
lugu «Filma top...».*

vai, radošai domai. Nav tā, ka agrāk aktieri nedomātu un neatklātu tēla psiholoģiju. Kur un kā tas izpaužas, par to var lasīt veselus sējumus. K. Staņislavskis šo procesu noskaidrošanai un atklāsmei veltījis visu savu dzīvi. Tā ir patiesība, ko neviens neapstrīd, pretējā gadījumā būtu jāsāk apšaubīt Dūzes, Jermolovas vai Daces Akmentiņas, Bertas Rūmnieces, Artūra Filipsona un citu aktieru ģenialitāti. Tā ir, bet šodien mēs tomēr, prasot it kā to pašu, reizē gri-

bam redzēt kaut ko jaunu. Kas ir šis jaunais? Manuprāt, tas ir katra laikmeta aromāts, tā raksturīgā īpatnība, ko īsts aktieris nevar neizjust. Laikmetīgo var atklāt caur laikmetīgo. Tas nozīmē, ka «es» kā cilvēks, kā zināmas sabiedrības loceklis, pilsonis, kā konkrēts raksturs atveidojamā tēlā izsaku arī savu personisko attieksmi pret lietām un parādībām mūsu dzīvē. (Es nedomāju ar to vienkāršot aktiera mākslas sarežģīto un daudzpusīgo būtību, bet apstājos tikai pie tiem momentiem, kas, manuprāt, raksturo aktieri kā laikmetīgu mākslinieku.) Diemžēl spilgtu piemēru te ir maz. Savās labākajās lomās man šādu mākslinieku paraugi ir



L. Baumanē, L. Freimanē, D. Kuplē, I. Tomsonē, U. Pūcītī, J. Šamauskis, A. Mihailovs, R. Praudina un citi.

Runājot par laikmetīgu, domājošu aktieri, uzmanības centrā paliek aktiera meistarība. Tā ir forma, kādā aktieris ietērpj saturu, t. i., domu, ko viņš grib paust un kas prasa izteiksmīgu, trāpīgu, neatkārtojami vienreizīgu izpausmes veidu. Domas spilgtumu un dziļumu, protams, nenosaka ne zem deguna nomurmināti vārdi, ne skaļi ar patosu izkliegtas frāzes. Domāšanu raksturo organiska tēla dzīve uz skatuves visā viņa komplicētā atklāsmes procesā.

— Bet konkrēti, kā tas izpaužas konkrēti? — es dzirdu jautājam. Kā dzimst uz skatuves doma? Kā brīvi raisās cilvēku attiecības? Kā mēs protam atšķirt, kad ar mums runā personība un kad runā cilvēks, kuram nav nekā «pie dvēseles»? Tā ir aktiera mākslas īpatnība, ko mēs varam uztvert ar prātu, jūtām, bet ko izteikt vārdos nav iespējams.

Prasību pēc domājoša — augsti intelektuāla aktiera diktē visi dzīves attīstības tempi un mērogi. Cilvēku izglītības un kultūras līmenis arvien pieaug. Mainās arī lietu un parādību uztvere, jūtu izpausmes forma, vērtēšana un domāšana. Kā tam jāatspoguļojas uz skatuves? Kas nosaka cilvēka domas atklāsmi uz skatuves? Tikai vārds vai to norīšu un procesu summa, kas darbībā atklāj tēla iekšējo pasauli un lietu un parādību būtību? Sie un daudzi citi jautājumi nodarbinās vēl ilgi teātra speciālistu un vienkārši interesentu prātus. Gatavu atbildi uz tiem ir grūti dot. Manuprāt, to nosaka paša cilvēka garīgās attīstības pakāpe. Bet vienu secinājumu gan gribētos izdarīt. Nevajag salīdzināt nesalīdzināmo. Nevār izraut no sava laikmeta un vides kādu spilgtu tēlu vai parādību, lai salīdzinājumā ar tiem pierādītu citā laikā un vidē radušos tēlu vājumu (kā to dara ar klasikas iestudējumiem). Šo darbu vērtība jau slēpjas tajā apstākļi, ka tie atklāj katrs sava laikmeta raksturīgās īpatnības un būtību. Aktiera mākslas specifika nepieļauj šādu salīdzinājumu. Īsts aktieris jau ir liels tikai ar to, ka viņš spēj uzminēt, izjust, saprast savu laikabiedru domas, jūtas un pārdzīvojumus. Tāpēc katrā laikmetā aktieris, kas tēlos Lāčplēsi, Spīdolu, Kangaru un citus tēlus, skatītājam pateiks kaut ko citu, savu, jaunu. To, kas viņu kā savas tautas un savas valsts pilsoni tajā brīdī satrauks un saviļņos visdziļāk. Tā domas, kuras dzimušas pirms simt un vairāk gadiem, arī šodien radīs dzīvu atbalsojumu viņa un skatītāja sirdīs. Tas būs tas laikmetīgais.

## PIEZĪMES PAR LAIKMETĪGUMU

Par to, ka teātrim jābūt laikmetīgam, šķiet, nestrīdas, jo teātris, kas nebūtu saistīts ar savu laikmetu, vispār nav iespējams. Var iedomāties rakstnieku, kas rada grāmatu, vai arī mākslinieku, kas glezno savu darbu kaut kādam citam lasītājam vai skatītājam, kurš viņa gara bērnu varbūt pienācīgi novērtēs kādreiz vēlāk, citā laikmetā. Izrādi ar šādu nodomu uzvest nevar. Varbūt atsevišķu izrādi vēl varētu, taču teātris ar šādu repertuāru nespētu pastāvēt. Tam nebūtu absolūti nepieciešamā mākslas komponenta — skatītāja.

Tātad par teātra nepieciešamību būt laikmetīgam nestrīdas. Strīdas par citu: ko nozīmē būt laikmetīgam. Strīdas dedzīgi, neatlaidīgi un bezgalīgi. Dzīve nepārtraukti mainās, un līdzīgi tai jāmainās teātrim, jāmainās mūsu priekšstatiem par mūsdienīgumu. Paiet zināms laiks, un sen izstrīdētais jau atkal kļūst diskutējams. Bet tas nav bezcerīgs strīds: vienīgi spēja katrā noteiktā attīstības momentā pareizi atbildēt uz šo svarīgo jautājumu, spēja saskatīt šī jēdziena attīstības tendenci nodrošina teātrim tā vietu sabiedrības garīgajā dzīvē, kļūst par vienīgo drošo tā attīstības un uzplaukuma pamatu.

Šīs piezīmes dzima pārliecībā, ka atbilde uz jautājumu, ko nozīmē būt laikmetīgam, ir īstais teātra kompass, un tas, tāpat kā visi mērinstrumenti, prasa regulāru pārbaudi, lai noskaidrotu, cik precīzi tas norāda uz mūsdienu dzīves un mākslas poliem. Raksts nepretendē uz kaut cik pilnīgu atbildi, tajā galvenokārt būs runa par dažiem argumentiem, kurus šodien izmanto jau minētajā strīdā gan teorētiskajos rakstos, gan arī teātra ikdienas praksē.

Vai šodien jau par teātra ikdienu nav kļuvusi izrādes sadrumstalotība epizodēs un epizodītēs, atteikšanās no aizkara, spēle ar gaismām, visādas konstrukcijas uz skatuves un rekvizītu minimums, tendence iespējami samazināt darbojošos personu skaitu lūgā (ir jau redzētas vairākas lugas, kurās darbojas tikai divi vai pat divreiz pa vienam, t. i., dialoga nav, ir tikai paralēli monologi) utt.?

Bieži vien visas šīs lielā mērā ārējās pazīmes uztver kā mūsdienu guma iemiesojumu un tieši mūsdienu teātra sasniegumu un atklājumu.

Praktiski gandrīz visi šie mūsdienu teātra paņēmieni pēc būtības, pēc izcelšanās nemaz nav tīri teatrāli, tie pielāgoti skatuves vajadzībām un iespējām kino ietekmē.

Ar ko atšķiras teātra skatītājs no kino skatītāja? Parasti uzsver teātra apmeklētāja uztveres tiešumu un kontaktu ar aktieriem. Tas ir pareizi. Bet ir vēl viena īpatnība. Teātra skatītājam, ja viņš grib gūt no izrādes īsto iespaidu, jābūt daudz aktīvākam, daudz radošākam. Salīdzinājumā ar kino apmeklētāju no viņa tiek prasīts lielāks uztveres darbs. Kinoteātri šo darbu lielā, pat ļoti lielā mērā viņam atvieglo filmas režisors. Uz ekrāna skatītājs katrā konkrētā mirklī redz tikai to un tikai no tā viedokļa, kuru uzskata par vajadzīgu režisors. To viņš viegli panāk ar izvēlētajiem rakursiem un plāniem. Teātra izrādi skatītājs visu laiku redz kopumā un tikai no viena redzes punkta. Protams, arī šeit režisors cenšas virzīt skatītāja uzmanību vēlamojā virzienā vispirms ar mizanscēnu palīdzību. Tomēr vara viņam ir nesalīdzināmi mazāka nekā kino režisoram, un bez tam tā ir pakļauta gadījumam, kaut vai tādām kā aktiera garastāvoklis, kura dēļ kaut kāds mazsvarīgākas lomas tēlotājs pēkšņi var aizēnot visu pārējo uz skatuves un pat izrādes domu.

Teātra un kino skatītājus varētu salīdzināt ar muzeja apmeklētājiem, no kuriem pirmie mākslas darbus aplūko patstāvīgi, bet otriem tos rāda pieredzējuši gidi. Bet, tā kā praktiski visi teātra skatītāji apmeklē arī kino (ko attiecībā uz teātri gan nevar apgalvot par visiem kino skatītājiem), tad vispārējā patstāvīgās skatīšanās kultūra kino ietekmē (un pēdējos gados jo sevišķi televīzijas ietekmē) ir pazeminājusies. No tā jo gadus jo vairāk cieš pati kino māksla, kas cenšas iekarot arvien augstākas mākslas virsotnes, arvien dziļāk un vispusīgāk stāstīt par cilvēku un arvien biežāk saduras ar to, ka liela daļa skatītāju necenšas iet līdz kinematogrāfistiem dziļumā un vienaldzīgi novēršas no «nopiētām» filmām. Taču daudz vairāk pagaidām cieš tieši teātris, kura skatītājus no bērnības ietekmē kinofilmās. Un teātris meklē izeju, mēģinot radīt savam skatītājam apstākļus, kas līdzinātos tiem, kādus skatītājam sagādā kino.

Gandrīz tukšā skatuve, pēc iespējas mazāk darbojošos personu, spēle ar gaismām, un visam tam viens uzdevums: koncentrēt skatītāja uzmanību, palīdzēt viņam orientēties, neļaut sadrumstaloties iespaidam. Tas viss un vēl daudzi citi paņēmieni ir radīti kā kino-

rakursu un plānu aizstājēji, lai skatītājam vajadzētu mazāk pūlēt, meklējot savu viedokli.

Ar to negribu apgalvot, ka visi šie paņēmieni ir slikti vai pat kaitīgi. Teātris ir sintētiska māksla, tas kopš saviem pirmsākumiem ņem no citām mākslām visu, kas tam var noderēt. Kāpēc lai neņemtu arī no kino? Bez tam nevajag aizmirst, ka šie paņēmieni ne tikai atvieglo skatītāja uzveri, bet arī dod iespēju režisoram precīzāk, ar lielāku emocionālo spēku izteikt izrādes domu. Un tas jau ir tāds mērķis, kura dēļ vērts daudz ko ziedot.

Tāpēc, minot daudzu teātra jauninājumu atkarību no kino, mans nodoms nav bijis tos nosodīt, bet tikai parādīt, ka nebūtu pareizi tieši tajos meklēt smaguma centru teātra cīņā par mūsdienīgumu.

Kur tad to meklēt?

Acīm redzot, teātra galvenajā priekšrocībā — tiešumā, kāds piemīt sakariem starp aktieri un skatītāju. Poļu kinoaktrise Lucina Viņņicka gan kādā no savām intervijām apgalvoja, ka viņa neredzot atšķirību aktiera izjūtās, tēlojot filmā un uz skatuves, jo filmējoties viņai arī esot skatītāji un pat ļoti kvalificēti skatītāji, pirmkārt, — režisors. Šai domai ir zināms pamats, kaut gan nav ņemts vērā, ka teātrī, tiekoties katru reizi ar citu skatītāju, veidojas citādas attieksmes un arī citāds tēls, varbūt diviņu brālis, tomēr citāds.

Bet tas šoreiz nebūtu pats svarīgākais. Aktieris kādreiz varbūt var arī neizjust to atšķirību, bet skatītājs to jūt vienmēr, vai viņš to apzinās vai ne. Tiesa, ka aktieris visos gadījumos tēlo skatītājiem, taču teātrī viņa tēlojums domāts visai publikai un nevis vienīgi izredzētam skatītājam (piemēram, režisoram).

Teātrī tiekas ne tikai skatītājs ar tēlu, bet arī cilvēks zālē ar cilvēku uz skatuves, un viņu kontakts izpaužas dialogā par tēlu — par situācijām, kurās tas nokļūst, par attieksmi pret parādībām, ko šis tēls raksturo. Cilvēku zālē interesē ne tikai tas, ko viņam rāda, bet arī tas, ko par to domā cilvēki uz skatuves. Tā tas ir bijis vienmēr. Taču mūsdienās tas ir kļuvis sevišķi svarīgi vismaz divu iemeslu dēļ.

Pirmais iemesls ir teātra nepieciešamība kino un televīzijas laikmetā pēc iespējas aktīvāk meklēt un atrast pašam sevi, savu vienreizību.

Taču vēl būtiskāks šķiet otrs iemesls. Katrs, kas kaut cik uzmanīgi seko mūsdienu mākslas un literatūras attīstībai, nevar nekonstatēt šādas tendences: no vienas puses, tieksmi pēc dokumentalitātes, bet, no otras puses, pavisam pretēju tieksmju — pēc atklātas nosacītības (tas vērojams arī teātrī; salīdziniet «Mīļo meli»,

«Annas Frankas dienasgrāmatu» un visu Brehta dramaturģiju). Kā izskaidrot šīs pretrunīgās tendences? Acīm redzot, atbilde ir jāmeklē laikmetā, kurā mēs dzīvojam.

Mūsdienu reālajā pasaulē visas emocionālās parādības un vispirms ciešanas un varonība ir sasniegušas tādu koncentrācijas pakāpi, ka nekāda to iluzoriska atveidošana iedarbības ziņā nevar ar tām līdzināties. Izdoma jau sen ir atpalikusi no īstenības. Šī un citas mūsu laikmeta īpatnības radījušas cilvēkos neuzticību pret izdomu, ja to cenšas pasniegt kā īstenību.

Mākslai, kas pamatojas uz dokumentu, tas nav vajadzīgs, jo tajā ir tikai atlase un nav izdomas. Tas nav vajadzīgs arī atklāti nosacītai mākslai, jo tā neizliekas, it kā būtu pati īstenība. (Starp citu, lūk, kāpēc tādu atsaucību gūst mūsdienu fantastiskā literatūra. Tajā zinātnes un tehnikas sasniegumi parasti ir tikai iegansts, lai konstruētu tādus apstākļus, kuros īpaši spilgti izpaužas sociālās, psiholoģiskās un citas problēmas, kas pašlaik sevišķi satrauc mūsu sabiedrību, dažkārt — visu cilvēci.)

Kāds tam ir sakars ar iepriekš minēto teātra mākslas problēmu? Visticšākais. Jo teātris ir ļoti nosacīta māksla. Mūsdienās ir grūti atrast cilvēku, kurš pat visnaturālistiskāko uzvedumu uztvertu kā pašu dzīvi. Tāpēc tēlot uz skatuves, it kā nezinot, ka aktieri novēro, nav jēgas, jo arī cilvēks zālē nedomā, ka viņam būtu dota iespēja noskatīties ainas no pašas dzīves.

Bet kā tādā gadījumā izraisīt skatītāja uzticību pret to, ko viņam rāda, kā panākt nopietnu attieksmi pret attēloto?

Acīm redzot, teātrim ir jāpasaka skatītājam: «Jā, viss, ko tu redzi uz skatuves, tiešām nav pati dzīve, bet vienīgi tās vairāk vai mazāk precīza rekonstrukcija, taču īstenība ir tas, ko mēs gribam tev pateikt ar parādīto. Parādītais ir izdomāts, taču nav izdomāta mūsu attieksme pret parādītajiem raksturiem, notikumiem, nav izdomāts mūsu satraukums par mūsu dzīves problēmām, nav izdomāts mūsu protests pret netaisnību, nav izdomātas mūsu alkas pēc cilvēces laimes. Mēs tev visu to rādām, lai parunātu ar tevi par to, kas mūs satrauc kā cilvēkus un pilsoņus, mēs tādā veidā pildām savu cilvēka pienākumu — domāt un rūpēties par to, kas notiek visapkārt.»

Kas to var pateikt teātri? Protams, tikai aktieri. Bet kādiem tad ir jābūt viņiem, mūsdienu aktieriem? Prasmīgiem? Protams. Talantīgiem? Noteikti. Bet tie ir tikai priekšnoteikumi.

Galvenais — ir jābūt personībām, cilvēkiem. Visu var notēlot, tikai ne domas, kuru tev nav. Un tās arī nedrīkst tēlot, jo tad nevar risināties godīga saruna starp cilvēku uz skatuves un cilvēku zālē par to, kas viņus abus (noteikti abus!) satrauc.

Viens no mūsdienīgākajiem aktieriem Ļeņina prēmijas laureāts Mihails Uljanovs, atbildot uz jautājumu, kāpēc viņš jau divarpus gadus atsakās no lomām filmās, zīmīgi teica: «Man ir kauns rādīties skatītājiem lomās, kurās man viņiem nav ko teikt.»

Teātri tas ir vēl svarīgāk. Filmu, kā jau teicu, skatītājs skatās kopā ar režisoru, kurš viņu nostāda savā vietā, un viņi it kā savā starpā noskaidro attieksmi pret to, kas parādīts uz ekrāna. Teātri tiekas dzīvi cilvēki uz skatuves ar dzīviem cilvēkiem zālē. Protams, cilvēki uz skatuves īsteno dramaturga un režisora norādījumus, taču tieši ar skatītāju sarunājas viņi, režisors tikai var šo sarunu labāk vai sliktāk organizēt, padarīt to iespējami mērķtiecīgu.

Filmas patiesīgumu galvenokārt nosaka režisora patiesīgums. Teātra izrādes patiesīgumu nosaka aktiera patiesīgums.

Tas nenozīmē, ka režisora loma teātrī ir mazāka nekā kinematogrāfijā. Tā ir citāda.

Kinorežisoru var salīdzināt ar absolūto monarhu: viņš rāda tikai to, tad un tādā veidā, kā uzskata par vajadzīgu.

Teātra režisora vara ir stipri ierobežota. Nerunāsim par tādu ārkārtēju gadījumu (filmā tas vispār nav iedomājams), kad aktieris, neatradis kopīgu valodu ar režisoru, apelē pie skatītāja, tēlojot kādu attiecīgu epizodi vai pat lomu tā, kā viņš uzskata par pareizu. Bet jāņem vērā, ka tas, ko kinoļaudis sauc par «dubliem», teātrī ir katra nākošā lugas izrāde, tikai režisoram nav nekādas iespējas izvēlēties un rādīt pēc viņa domām labāko. Un tādu «bet» ir daudz.

Lūk, kāpēc man šķiet, ka mūsdienīguma problēma teātrī vispirms ir aktiera problēma, kaut gan ir labi zināms, ka bez laba režisora, bez īsta repertuāra labi aktieri rodas ļoti reti, bet mūsdienīgu aktieru kolektīvs nevar rasties vispār. Šāda kolektīva izveidošana ir mūsdienu teātra režisora galvenais uzdevums. To nepārprotami pierāda visu pašlaik labāko teātru pieredze. No «Berliner Ansamble» līdz G. Tovstonogova un O. Jefremova kolektīviem — tie visi ir domu biedru teātri.

Kas tos vieno?

Radnieciski uzskati par teātra mākslu? Jā, noteikti. Taču tas nav galvenais. Attieksme pret savu mākslas nozari pati izriet no citas attieksmes — no attieksmes pret savu laikmetu, pret savu laika-biedru. Te ir mākslas smaguma centrs, te ir īsta novatorisma, īsta laikmetīguma atslēga.

Ne jau paņēmieni ir laikmetīgi. Tie var būt moderni vai nedomoderni, un tas arī ir viss. Laikmetigai jābūt cilvēka un pasaules izpratnei.

Man pat šķiet, ka viena no mūsdienu lielās mākslas īpatnībām ir neredzēti brīva attieksme pret paņēmieniem. Tai it kā ir pilnīgi vien-alga, kāda ir to izcelšanās, no kurienes tie nākuši (varbūt tā ir vēl viena laikmeta demokrātisma izpausme?), vienīgais, kas mākslai ir svarīgi, — lai tie cik vien iespējams precīzi izteiktu tās attieksmi pret īstenību. Nekas cits. Tas nenozīmē vienaldzību pret formu, vienaldzību pret formas meklējumiem. Tieši otrādi — tas dod formai un formas meklējumiem īsto jēgu. Forma, paņēmieni ir jauni, ja tie pauž jaunu attieksmi pret cilvēku un pasauli, ja tie dod iespēju pateikt kaut ko jaunu par cilvēku un pasauli. Un šo jauninājumu vērtību nosaka tikai pateikto domu vērtība un nozīme. Ne jau velti Brehtam radās nepieciešamība sacerēt formulu: «Reālisms vispār nav formas jautājums.» Tas ir teikts ļoti polemiski un pat mazliet paradoksāli, taču tā pamatā ir pārliecība, ka reālistiskās mākslas uzdevums ir dziļi un nopietni pētīt īstenību, spriest par to, izmantojot jebkuru paņēmieni, jebkuru formu, kas māksliniekam dod šādu iespēju, un netērēt laiku un spēkus neauglīgajās diskusijās par to, kāds paņēmieni, kāda forma ir reālistiskāka. Mihails Svetlovs kāda skolēnu literārā pulciņa dalībniekiem, kas jautājuši dzejniekam par atskaņām, atbildējis: «Gribat, es jums pateikšu visu patiesību? Ne jau atskaņas ir svarīgas. Svarīgi, lai, izlasot dzejoli, jūs kļūtu tīrāki, lielāki, labāki. Bet kādas būs atskaņas — precīzas, neprecīzas, sadomātas, — goda vārds, nav svarīgi!» Nevajag šajā gadījumā kalponi pārvērst par saimnieci, estētiskajā plāksnē tas neko labu nesola.

Tātad laikmetīgums ir jāmeklē attieksmē pret cilvēku un dzīvi, pret tās problēmām, un mākslas lielums mērojams ar to sabiedrības, cilvēces problēmu lielumu, kuras tā spēj risināt (ne pieskar-ties, ne izvīrīt, bet mākslinieciski atrisināt!).

Lūk, kāpēc man šķiet ļoti likumsakarīgi, ka pēdējo gadu māksla tik neatlaidīgi, tik satraukti runā par cilvēku kā personību. Tā nav aiziešana no sabiedriski nozīmīgām problēmām, tā ir jauna un, manuprāt, dziļāka to izpratne.

Cilvēces vēstures pēdējo gadu desmitu traģiskie notikumi spilgti liecina, ka sabiedrība nedrīkst sastāvēt no nullēm, kuras par mil-zīgiem skaitļiem pārvērš vieninieki, personības, fireri. Tas vien-mēr nozīmē nelaimi, traģēdiju. Fašisms jebkurā savā periodā cīnās un galu galā panāk to, ka cilvēks atsakās no sevis kā personības, no savas galvenās cilvēciskās īpašības — spējas un nepieciešamības domāt un spriest. Tādā veidā fašisms ir spējis pārvērst miljonus cilvēku par bezpersoniska pūļa elementārdaļiņām, kuras nejūt nekādu atbildību par to, ko dara un kas notiek apkārt.

Tieši tāpēc visa Rietumu progresīvā un demokrātiskā māksla cīnās pret kapitālisma tendenci nivelēt cilvēkus, tieši tāpēc viņi viņiem spēkiem, dažkārt gan ļoti paradoksālā veidā, cenšas apliecināt savas un katra cilvēka tiesības būt patstāvīgai personībai. Un, kaut gan šī cīņa bieži vien ir naiva, neauglīga, tās pamatā ir reakcija uz fašisma bezpersoniskumu, vēl plašāk — uz buržuāziskās sabiedrības tendenci nivelēt cilvēkus un tādējādi pavērt ceļu fašismam.

Sociālistiskai sabiedrībai fašisms nedraud, bet cīņa par cilvēka personību, par viņa morālajām un idejiskajām vērtībām nav mazāk aktuāla. Gan tāpēc, ka iepriekšējais attīstības periods ir sniedzis pietiekoši daudz faktu, kad kolektīvisms tika izprasts kā cilvēka izplūšana kolektīvā un nevis katra sabiedrības locekļa spēju iespējami vispusīga attīstīšana, lai viņš visefektīvāk un mērķtiecīgāk varētu dot savu ieguldījumu sabiedrības kopīgajā darbā, gan arī tāpēc, ka cīņa par personības attīstību ir cīņa par komunistisku cilvēku.

Ar to izskaidrojams, kāpēc padomju mākslas uzmanības centrā pēdējo gadu desmitā nostājies cilvēks kā galvenā sabiedrības vērtība. Vēl ne pārāk sen mēs apgalvojām, ka varonis ir pozitīvs, ja viņš apzinīgi pilda savus pilsoņa pienākumus. Tagad mēs to varētu formulēt citādi: varonis ir pozitīvs un apzinīgi pilda savus pilsoņa pienākumus tad, ja viņš ir īsts cilvēks, personība, kas zina, kāpēc un kādam mērķim dzīvo.

Tāpēc būt mūsdienīgam mākslā šodien nozīmē veicināt personības veidošanos katrā sabiedrības locekli, nozīmē cīņu par cilvēciskām vērtībām. Neatdosim tās buržuāziskajai propagandai, kura veikli slēpj aiz tām savu necilvēciskumu un pretcilvēciskumu. Humānisms pieder mums. Tāpat kā viss labākais, ko cilvēce ir radījusi gadu simtu un tūkstošu cīņās un mokās un kas ies cilvēcei līdzī uz komunistisku nākotni.

## AKTIERI PAR DARBU TEĀTRĪ UN FILMĀ

Jau ilgus gadus mākslas pasaulē brīdi pa brīdim uzliesmo diskusijas par aktiera mākslas specifiku teātrī un kinematogrāfijā. Skarot šos jautājumus, tiek izteikti dažādi viedokļi. Diametrāli pretēji tie mēdz būt, piemēram, jautājumā par to, kas var un kas nevar tēlot filmā. Krasu robežu starp skatuvi un ekrānu novelk ievērojamais franču kinorežisors Renē Klērs, uzskatot, ka abos mākslas veidos iespējams vienlaikus darboties tikai atsevišķām izņēmuma personībām. Cita uzskata aizstāvji savukārt atzīst, ka aktieris, kas tēlo teatrāli kinofilmās, ir māksloti ārišķīgs arī uz skatuves.

Kādas ir teātra un kino aktieru darba atšķirības? Kā tās izpaužas atsevišķu mākslinieku personiskajā pieredzē? Kāda nozīme te skatītājam? Režisoram? Ko šai sakarā liecina mūsu republikas prakse? — Ar šiem jautājumiem «Teātris un dzīve» griezās pie diviem no mūsu pazīstamākajiem skatuves un ekrāna māksliniekiem.

### **Gunārs Cilinskis:**

Atšķirības ir un būs. Mēs varam nosaukt veselu grupu labu, pieredzējušu aktieru, kurus kinematogrāfs neizmanto. Uz skatuves šie aktieri ir labā nozīmē teatrāli, bet filmā viņu spēles veids liksies jau pārspīlēts.

Ir skatuves patiesība un kino patiesība. Uz skatuves — tā, kas, pārvarot distanci, sasniedz vistālākā rindā sēdošo skatītāju. Ekrānā šī patiesība ir, ja tā varētu teikt, naturālāka. Ja, tēlojot lomu kādā teātra izrādē, es būšu atradis iekšējo sajūtu, kas savukārt nosaka tai atbilstošo ārējo formu, lomas zīmējumu, tad tālāko izrāžu gaitā šis apgūtais lomas zīmējums palīdzēs saglabāt tēlu arī tad, ja kādā no izrādēm pareizā emocionālā stāvokļa pietrūktu. Kino mākslā tas nav iespējams. Tuvplāna tiešais tuvums atmasko jebkuru kompromisu.

Vai vispār iespējams «piemānīt» skatītāju? Ja šādu iespēju vēl varētu teorētiski pieņemt dažkārt dramatiskos momentos, lielu jūtu izpausmes skatos, tad nekad to nevar izdarīt ar smiekliem.



*Gunārs Cilinskis Ingalova lomā A. Grīguļa lugā «Savu lodī nedzird».*

Tieši cilvēka smieklī atklāj jebkuru, pašu mazāko nepatiesību. Pie šādas atziņas esmu nonācis savās aktiera gaitās.

Aktiera praksē bieži gadās, ka dienā jāfilmējas, bet vakarā jātēlo uz skatuves. Un tad notiek, ka pēc izrādes jādzird aizrādījumi: spēle bijusi pārāk iegrozīta, plašajai skatuvei par sīku. Tātad intuīcija nav likusi pareizi pārorientēties no kino uz teātri. Savukārt, ja iznāk filmēties intensīvā teātra darba periodā, kinorežisors nereti prasa tēlojumu klusināt.

Atrast un pareizi uztvert šo robežu, — tas ir savdabīgs psiholoģisks process, ko nevar matemātiski noformulēt. Aktierim grūti, bet interesanti. Šķiet, ka personiski man daudz palīdzēja mācību laiks Teātra fakultātē, kad reizēm gadījās aiziet galējībās, aizrauties ar formu, ar uzspēli. Šis apstāklis arī vairāk lika kontrolēt sevi, savus izteiksmes līdzekļus, runu, ķermeni, meklēt lomas atbilstību dzīvei.

Uz skatuves tagad bieži ieviešas it kā modernais aktiera spēles paņēmiens — tēlot tā kā filmā, pusbalsī. Šādā virzienā nereti audzina arī jaunos aktierus. Bet sekas ir tādas, ka īstas skatuves mākslas patiesības vietā teātri ienāk pelēcība. Mēs sajaucam divus mākslas veidus un nodarām pāri teātrim.



*Vija Artmane Kristīnes lomā filmā «Purva bridējs».*

### **Vija Artmane:**

Man personiski nav radījis lielas grūtības tēlot vienlaikus kino un teātri. Aktiera darba iekšējais process šajās abās nozarēs būtībā ir viens un tas pats. Tā pati māksla, tikai katra ar savu specifiku. Teātri mani šķir no skatītāja rampa, solu rindas, bet filmā es sarunājos ar viņu tiešā tuvumā, blakus.

Aktierim jābūt elastīgam. Kā kino, tā teātris pieļauj lielu formu un žestu dažādību. Abās mākslas nozarēs var būt paspilgtināta spēle, pat aizejot līdz afekta pārdzīvojumam. Viss atkarīgs no mākslinieciskās ieceres, arī žanra, un, protams, teātra un kinematogrāfijas specifikas izjūtas. Ja kāds skatuves mākslinieks nespēj pārkvalificēties uz kinofilmu, tas nozīmē, ka šim aktierim ir kāds būtisks trūkums. Vai arī vaina meklējama režisorā, kuram jāprot noregulēt žanra patiesības izjūta.

Mani dažkārt sauc par lielas teatrālas formas aktrisi. Nereti šis apzīmējums domātsniecinošā nozīmē, ar to apzīmējot kādu tukšu, ārišķīgu Eduarda Smiļģa skolas tradīciju. Šāds uzskats ir pašos pamatos nepareizs. Smiļģa mākslai vienmēr bijis svešs jebkurš neīsts teatrālisms. Viņš prasīja lielu, spēcīgu pārdzīvojumu, lai atklātu skatuves darba saturu. Un ļoti žēl, ka šodienas teātri šāda spilgtuma pārdzīvojumā vairākkārt pietrūkst.

Mūsu skatuves mākslā bieži tiek jaukta teātra un kino specifikas būtība. Un tad notiek tā, ka teātris mehāniski pārņem kinematogrāfiskus paņēmienus, ieviešas pustoņu spēles maniere. Ir vietas atsevišķās lugās, kur šāds spēles veids attaisnojams, — es domāju šeit dažu Gunāra Priedes darbu iestudējumus. Taču viscaur izturēta kamerstila izrāde ir un paliek pie mums izņēmuma parādība. Šādu apgalvojumu plaši pierāda prakse.

Galvenais mākslā tomēr ir talants. Šim mazajam vārdam ir neizsakāmi liela nozīme. Tas ir talantīgs režisors, kas prātis saskaņot un saliedēt ansambli, bet talantīgs aktieris prātis ar uzticību ļauties vadītājam rokai. Šo vārdu mēs dažkārt aizmirstam, teoretizējot par lielām mākslas problēmām. Tas ietver sevī visu, — bez darba nav talanta, bet, ja ir tikai spēja strādāt, — arī nav talanta.

## REZISORI SPRIEZ PAR AKTIERU MEISTARĪBU

(Sarunu pierakstījusi Olga Ribovska)

Arvien aktuālāks kļūst jautājums par aktieru meistarību, par viņu izteiksmes līdzekļu bagātību. Šodien, kad pasaules dramaturģijas darbi ir tik ļoti dažādi, tik ļoti daudzveidīgi formā, arī aktieru izteiksmes līdzekļu gammai jābūt daudzkrāsainai, lai spētu katram saturam piemērot vajadzīgo, pareizāko un spilgtāko izpausmes formu.

Sarunai pie apaļā galda pulcējušies teātru režisori, lai šos jautājumus pārrunātu, lai pārspriestu, kas īsti darāms aktieru meistarības celšanai.

Sarunā piedalās režisori: Pēteris Pētersons, Alfrēds Jaunušans, Oļģerts Kroders, Arnolds Liniņš. Sarunu vada režisors Jānis Zariņš.

J. Zariņš. Jaunā dramaturģija — kā mūsu pašu oriģināldramaturģija, tā arī cittautu dramaturģija — izvirza arvien jaunus uzdevumus, tādus uzdevumus, ar kuriem mūsu aktieri netiek galā. Ar līdzšinējo aktieru meistarību vairs it kā nepietiek. Pietrūkst kaut kā — vai nu vārda, domas pasniegšanas veidā, vai arī ķermeņa virtuozitātes izkopšanā. Tāpēc gribētos šo jautājumu pārrunāt šaurākā lokā ar jums, režisoriem, — ar pašiem darba darītājiem, noskaidrot, kā jūs katrs savos ansambļos izprotat, vai jūs jūtat šo trūkumu, šo meistarības nepilnvērtību, un ko domājat darīt, lai stāvoklis uzlabotos.

Mēs redzam, ka mūsu teātros tagad pievēršas tādiem dramaturģiem kā Brehtam, Anuijam. Sādu autoru darbu atklāsmei māksliniekam nepieciešams vairāk nekā vārds. Viņam ir jāsāk runāt daudz vairāk ar savu ķermeni, ar domām, jārunā daudz bagātāk ar savu dvēseli. Un tādēļ šķiet, ka ar to bāzi, ar kuru jaunie aktieri nāk no teātra fakultātes, vairs nepietiek. Ar to visus autora un režisora nodomus nav iespējams realizēt. Un arī režisora funkcijas teātrī kļuvušas citādas. Režisora pedagoga vietā tagad radies jauns režisora tips — režisors meklētājs, režisors novators. Un ne jau tāpēc, lai par katru cenu būtu novators, bet gan lai meklētu vislabākos ceļus savu ieceru realizēšanai. Režisoram mūsdienu teātrī

ir ļoti liela un nozīmīga loma, tādēļ arī viņa rīcībā ir nepieciešams gatavs materiāls, kas varētu viņa idejām un domām pakļauties. Ja nav aktieru kolektīva, kam meistarības jautājumi nesagādā grūtības, tad režisors savu domu izteikt nespēj. Tādēļ mūsu tēlotāju spējas katrā ziņā vajag pilnveidot.

Tad nu es lūgšu režisorus par šiem jautājumiem izteikties. Vispirms būtu lietderīgi runāt par vārdu, par vārda priekšnesumu. Režisors Pētersons, piemēram, ļoti aktīvi savā teātrī ir sācis domāt par to. Un tam noteikti ir pamats, jo tieši ar vārda palīdzību skatītājs visvairāk nonāk saskarē ar aktieri, ar autoru. Tādēļ saruna par to, kā īsti vārds ir pasniedzams gan no tīri tehniskā, gan arī psiholoģiskā viedokļa, ir nozīmīga. Un es domāju, ka tas skar ne tikai sadzīves dramaturģiju, bet arī klasisko dramaturģiju. Kā panākt, lai tā būtu laikmetīga, skanīga, lai vārds te nevis pārsteigtu vienīgi ar savu virtuozo formu, bet gan skartu būtību, skartu domu. Galvenokārt domu.

Tādēļ es lūdzu kolēģi Pētersonu pastāstīt par pieredzi savā teātrī un varbūt arī par iespaidiem, viesojoties citās zemēs, vērojot labus ansambļus Polijā, Čehoslovākijā, kur, kā mēs zinām, teātrī arvien bijuši augstā līmenī.

P. Pētersons. Man jāatzīst, ka pēdējā laikā, gan vērojot darbu paša teātrī, gan arī pārcilājot domas, kas radušās, salīdzinot iespaidīgāko Maskavas un Ļeņingradas ansambļu darbu, kā arī meklējumus mūsu republikas teātros, esmu nācis pie secinājuma, ka šodien režisoram, aktierim ir bezgala atbildīgs darbs. Situācija uz mūsu planētas ir ļoti saspringta. Un mums visiem ir ļoti nopietni par kaut ko jāizšķiras. Tieši teātris šai procesā visā pasaulē ļoti aktīvi pārstāv to, ko mēs saucam par labās gribas balsi. Tas runā, tam jārunā par visdziļāko, visnopietnāko, kam šodien pievēršama cilvēku uzmanība, lai mēs savu dzīvi darītu labāku, lai mēs atrastu pareizo pieeju parādībām. Vārdu sakot, mēs runājam par pasaules atbildības problēmu, kas šodien nodarbina cilvēkus. Un no tā izriet, ka teātrim šodien jābūt ļoti patiesam.

Mūsu izteiksmes līdzekļos, mūsu tematikā, dramaturģijā vēl ne viss ir tik dziļš, tik piepildīts. Tādēļ mums jāstrādā ar vislielāko atbildības sajūtu. Ir jāatsakās no jebkādiem mesliem, izlikšanās vai paviršiem nogludinājumiem tur, kur mūsu skatītājs, kur visa domājošā cilvēce prasa ļoti skaidru valodu. Man liekas, ka šodien vairāk nekā jebkad aktieris uz skatuves ir atbildīgs par šādu nopietnu sarunu. Un mēs to jūtam. Pēdējos gados uz teātri nāk jauns skatītājs, jauna skatītāju paaudze. Nāk jaunatne, kura savās izglītības tieksmēs ir saskārusies ar ļoti nopietnām problēmām



*Režisors Pēteris Pētersons ar izrādes «Filma top...» tēlotājiem.*

zinātnē, tehnikā un citās dzīves nozarēs un jau daudz zina. Varbūt daudz ko zina labāk nekā mēs teātrī. Bet viņi prasa līdzvērtīgu sarunu, kurā mēs abpusēji kļūtu bagātāki. Man liekas, nekļūdišos, ja teikšu, ka arī aktieris šodien kļūst bagātāks no skatītāju līdzdalības. Viņu ietekmē skatītājs ar savu izturēšanos, ar savu uzmanību zālē. Reizēm aktieris nonāk no skatuves nelaimīgs par to, ka nav spējis pietiekami dziļi pasacīt to, ko ir gribējis. Man šķiet, ka tādām izteiksmes līdzekļiem kā runai noteikti jābūt vienkāršai.

**J. Zariņš.** Bet aktivizētai.

**P. Pētersons.** Jā. Noteikti aktivizētai. Dažkārt aktieris ar vienkāršu runāšanu saprot tādu paņurdēšanu, tādu vieglu savstarpēju pačalošanu. Runai gan ir jābūt vienkāršai, bet piesātinātai.

Te nu man gribētos mazliet pieskarties iespaidam, kādu guvu, redzot ievērojamā poļu režisora Ervina Aksera darbu. Aksera pazīstams arī mūsu zemes skatītājiem ar Brehta lugas «Artura Ui karjera» iestudējumu Ļeņingradā Tovstonogova teātrī. Skatījos vācu dramaturga Pētera Veisa pazīstamo lugu «Die Ermittlung» — «Tiesas nopratināšana», kurā ir runa par ļoti nopietnu tematu —

par Osvencimas prāvu 1965. gadā, kad tika tiesāta virkne vēlāk notverto noziedznieku, ciklona B. un necilvēcīgo medicīnas eksperimentu radītāju Osvencimā. Gribu minēt šai izrādē tikai vienu piemēru. Pazīstamais poļu aktieris Tadeušs Lompičickis ir viens no lieciniekiem prāvā. Viņš atgādina tiesai, izmeklētājiem, apsūdzētajiem tās drausmīgās norises, kādas viņš kā šis noņemtnes kādreizējais ieslodzītais ir redzējis. Aktieris to dara ārkārtīgi mierīgi, bet ar milzīgu pārliecības spēku. Un šis spēks arvien pieaug. Tas ir liels, koncentrēts spēks. Man bija sajūta, ka šis aktieris, šis cilvēks, liecinieks, kas kalpo patiesības noskaidrošanai, kalpo cilvēcei ārkārtīgi svarīgā jautājumā, šai mirkli atdod visu. Tā ir tāda robeža. «Non plus ultra» — tālāk vairs ne — tātad galējā pakāpe. Man šķiet, ka mums uz skatuves ir jābūt pie šīs pēdējās robežas, kad mēs ar savu garīgo enerģiju atdodam itin visu, kad mēs darām maksimumu. Un tad ir tāds rezultāts kā Lompičickim. Šī lielā vienkāršība, kāda piemīt cilvēkam ļoti nopietnā brīdī, ir līdz galam piesātināta.

Taču tā ir grūta, tā prasa no aktiera ļoti lielu garīgo bagāžu, tā prasa cilvēku visu. Skatoties jau minēto izrādī Polijā, man radās iespaids, ka visu, par ko šie aktieri runā, viņi paši sīki pazīst. Ir jau iespējams, ka tā ir sagādīšanās. Osvencima atradās Polijas teritorijā, un ļoti daudziem poļiem vajadzēja saskarties ar līdzīgām prāvām. Izrādi skatoties, liekas, — viņi visi pauž savas personiskās domas un izjūtas par šo tēmu. Bet man šķiet, ka arī mums, latviešiem, šie jautājumi nav tāli. Taču mēs līdzīgos gadījumos bieži vien tikai ilustrējam, tikai atskatāmies pagātnē, bet nerunājam, neizjūtam, nepārliecinām. Lompičickim tas bija atgādinājums. Akcentu ļoti maz. Varbūt viena otra gara perioda beigās kāds viens vārds akcentēts. Lūk, šis ir spilgts piemērs jautājumā par runas mākslu.

Bet, domājot par priekšmetiem, kas topošajiem aktieriem būtu mācāmi, es gribētu izteikt kaut ko tādu, kas varbūt skan paradoksāli. Man liekas, blakus tiešajam runas meistarības priekšmetam mūsdienu aktierim nebūtu par ļaunu fakultātes vai teātra mācību grupas apstākļos mazliet apgūt augstāko matemātiku, ar ko kādreiz, starp citu, nodarbojās arī Meierholds, un nebūtu par sliktu iepazīties ar Alberta Einšteina relativitātes teoriju. Tad aktieri par vienu otru jautājumu runātu ar lielāku atbildības sajūtu, jo viņu zināšanas būtu plašākas.

A. J a u n u š a n s. Es pilnīgi pievienojos režisora Pētersona domām par mūsdienu teātra vispārējām tendencēm. Es uzskatu, ka šodien jebkura teātra mērķis ir patiesa māksla. Bet tā jau laikam teātrī ir bijis, kopš tas pastāv. Tā ir mūžsena problēma, mūžsena

patiesība, kas katrā laikmetā gan tikusi izprasta savādāk. Un tāpēc galvenais, manuprāt, ir neļaut nekam sastingt. Nedrīkst rasties iemaņas, nekas tāds, kas bremzē. Iznāk ļoti bieži sastapties ar to, ka pats vārds ir kļuvis aktierim par tādu kā bremzi. Vārds vairs netiek pateikts, izrunāts, tas tiek it kā izspiests. Vārds nomirst. Jo vārds tiek ilustrēts un nekas ar šo vārdu nav pasacīts. Es domāju, ka cēlonis te meklējams arī aktieru zināmā kūtrumā. Aktieris ir inerts. Bet mūžam dzīvi ir bijuši tikai mūžam patiesie aktieri, tādi kā mūsu Špilberga, Rūmniece vai Lilita Bērziņa Dailes teātri, kas mūžam ir bijuši nemierā ar sevi, mūžam kaut ko meklējuši un nekad nav sastinguši. Vislielākās mokas, ar kurām teātri jāsaduras, ir tā saucamie «gatavie» aktieri. Tā ir nāve. Viņiem nekas un neviens nespēj pietikt klāt. Ar viņiem ir visgrūtāk. Es te nerunāju par vecākās paaudzes aktieriem vien. Tas notiek arī ar jaunajiem. Jo ne jau velti mēdz teikt, ka ir divējādi aktieri: aktieri amatnieki un aktieri mākslinieki. Par amatnieku būt var iemācīt, bet par mākslinieku — ne.

J. Z a r i ņ š. Es gribētu jums, kolēģi Jaunušān, vēl pajautāt, kā īsti jaunās paaudzes aktieri, kas nāk no teātra fakultātes un jau guvuši zināmu izglītību savā arodā, reaģē uz jaunā meklējumiem. Vai viņi paši sevi arī rosina uz šādiem meklējumiem? Jeb vai varbūt viņi sevi uzskata par pilnīgi gataviem, par pilnīgi nobriedušiem? Vai ir iespējams celt viņu meistarību? Vai teātri ārpus kārtējā darba ir iespējami kādi pasākumi, kas rosinātu jauniem uzdevumiem?

A. J a u n ņ š a n s. Man šķiet, ka receptes te ir grūti atrast. Es domāju, ka pamats ir pats cilvēks. Ir tādi, kas ir «norakstāmi», un ir tādi, kas pratuši sevi saglabāt cauri visam. Mākslā jau aizvien ir bijusi tāda izlase. Ar varu, kā jau es sacīju, nevienu par mākslinieku padarīt nav iespējams.

P. P ē t e r s o n s. Einšteins, sēdēdams savā darba istabā pie galda, ar formulas palīdzību konstatēja, ka matērijā vajag slēpties kolosālam enerģijas kvantumam, tikai tas jādabū ārā. Tas nu tagad ir panākts kodolfizikā. Un es domāju, ka zinātne ir pierādījusi, cik bezgala daudz iespēju slēpjas dabā. Bet tās slēpjas arī katrā cilvēkā. Un, ja mēs uz šo jautājumu skatāmies tā ļoti optimistiski, ka cilvēkā daudz vairāk ir iekšā, nekā mēs to redzam, tad mūsu — režisoru uzdevums ir to izdabūt ārā. Vērojot Dailes teātra trešās studijas jauniešus, redzu, kā lielie uzdevumi spārno cilvēku, redzu, ka viņi arī iekšēji ir nobrieduši. Varbūt vienā otrā reizē meistarības vēl pietrūkst, bet tas ir tikai kādu laiku. Tad rodas jauna pakāpe. Un tādēļ man liekas, — svarīgi ir arī tas, kā īsti mēs, režisori, or-

ganizējam savu darbu, kā protam «uzspridzināt» vienu otru cilvēku. Pēkšņi kādā brīdī viņā atklājas kas gluži jauns, tāds, ar ko viņš mūs visus pārsteidz. Gluži jauna kvalitāte. Viena no galvenajām mūsdienu problēmām teātrī ir — organizēt pareizu darbību uz skatuves, to nepieciešamo, nenovēršamo un vienīgi mērķtiecīgo darbību, kuras rezultātā tad arī rodas šis vārds, par kuru te runājam, vārds, kura līdzautors ir pats aktieris.

Tās neveiksmes, kuras mūsu teātros pašlaik ir, es tomēr noteikti dalu starp aktieru inertību un mūsu — režisoru — vēl nepietiekamo prasmi pareizi organizēt darbību.

A. Ja unušans. Tas ir ļoti pareizi, tur nevar nekā iebilst. Tomēr gribu sacīt, ka simtprocentīgi ar visiem tas neizdosies.

P. Pētersons. Protams, ka ne.

A. Ja unušans. Es saprotu, ka ir zināms skaits cilvēku, kurus var «atraisīt». Viņu skaits aug, bet nekad tie nebūs visi. Un te jau tad rodas tie daudzie neatrisinātie jautājumi. Ir pareizi, ka ļoti daudz kas atkarīgs no pašiem režisoriem. Jāmāk atrast to enerģijas lādiņu, kas slēpjas katrā cilvēkā, un tad «jāuzspridzina». Bet vai mēs vienmēr to mācēsīm? Un vai «uzspridzināts» šis cilvēks dos vēlamo rezultātu? Var būt, ka mēs viņu varam «uzspridzināt» tikai vienai vienīgai reizei, un tālāk...

J. Zariņš. Man liekas, interesanti būtu pārrunāt par to, kas būtu darāms, lai vārda izpausmes formas un veida ziņā tuvinātu tās divas trīs aktieru paaudzes, ar kurām sastopamies uz skatuves. Tagad vecās paaudzes mākslinieki bieži vien izlīdza ar rutīnu, bet mēs pa laikam jūtam, ka aiz šīs rutīnas ir tukšums, «nepiepildīta telpa», kā mēs mēdzam teikt. Šiem aktieriem varbūt ir vairāk tehnikas, taču viņiem ir mazāk sirds. Un te nu kaut ko vajadzētu darīt, lai «tukšumu» piepildītu. Vai tiešām nav iespējams rast saskaņu starp veco un jauno aktieru paaudzi? Jaunajiem savukārt ir daudz vairāk sirds, mazāk rutīnas. Jaunajiem arī tā būtu jāiegūst, neļaujot ieviesties štampiem. Bet pagaidām mēs savos teātros redzam ļoti lielu atšķirību starp veco un jauno aktieru priekšnesumu, tāpēc grūti aizvadīt autora domu līdz skatītājam. Kas būtu teātros darāms šajā virzienā? Varbūt nepieciešamas kādas speciālas nodarbības? Tagad redzam, ka daži teātri, piemēram, Ļubimova teātris, ietver repertuārā darbus, kas saistīti ar dzejas izteiksmi. Tas taču arī būtu viens no nodarbību veidiem — pasniegt domu ar dzejas palīdzību. Tas būtu blakus uzdevums, kas stimulētu aktiera izaugsmi, palīdzētu attīstīt vārda kultūru.

Man ir tāds iespaids, ka daudzi jaunie aktieri teātra fakultātē apguvuši vārda pasniegšanu tīri tehniski un tagad sāk to visu



*Leņina komjaunatnes Valsts Jaunatnes teātris. Skats no Moljēra komēdijas «Tartijs». Režisors Jānis Zariņš.*

aizmirst. Izņemot dažus atskaites vakarus, nekas šai virzienā nav ticis darīts. Bet gribētos, lai jaunie mākslinieki izaugtu par patiesiem vārda meistariem. Un, otrkārt, gribētos, lai vecās paaudzes mākslinieki, rūdītie mākslinieki, teiktajā vārdā ieliktu vairāk no savas sirds.

Gribētos dzirdēt kolēģa Krodera domas šai jautājumā.

O. K r o d e r s. Jā, patiešām, problēma, par kuru šodien runājam, mums visiem ir kopēja, jo aktieru meistarība mūsu republikās teātros ir tālu no tā līmeņa, kāds šodienas teātrim nepieciešams. Tam piekritīs ne vien jebkurš režisors, bet arī daudzi vienkārši skatītāji. Nelaime ir tā, ka jaunie aktieri visbiežāk iekļaujas veco aktieru rutīnā. Un tad izveidojas ansamblis uz rutīnas bāzes. Manuprāt, tas galvenokārt notiek tādēļ, ka jaunajiem aktieriem, kas nupat beiguši teātra fakultāti, vēl trūkst profesionālisma, viņi pakļaujas dažnedažādām ietekmēm. Un, ja runājam par aktiera meistarību, tad pirmām kārtām būtu jārunā par teātra fakultāti, jo tur aktieris sāk meistarības apgūšanas ceļu. Tāpat kā bērna attīstībā daudz

ko nosaka viņa agrā bērnība, tāpat aktiera meistarībā daudz nosaka viņa speciālo apmācību laiks. Vai tikai nelaime nav teātra fakultātes mācību programmā? Mēs it kā ignorējam seno patiesību, ka aktieris ir reizē instruments un spēlmanis, kas uz šī instrumenta spēlē. Konservatorijā mēs taču nevienu mūziķi ņemām spēlēt uz sliktā, nenoskaņota instrumenta, jo tad nekas prātīgs neiznāks. Bet aktieri mēs uzreiz gribam padarīt par spēlmani, jau tad, kad instruments vēl ne skaņas nespēj izvest. Mēs pārāk maz uzmanības pievēršam instrumentam. Par instrumentu jādomā vispirms.

A. J a u n ū š a n s. Bet vai ar to pašu mirkli nesākas rutīna?

O. K r o d e r s. Nebūt ne! Esmu daudzkārt vērojis jaunos māksliniekus, kas atbraukuši uz Maskavu strādāt no citām zemēm. Pārsteidz viņu profesionālā meistarība. Pie tam absolūti nav nekādas rutīnas. Šie mākslinieki dažus gadus ir mācījušies gandrīz vienīgi runāt, pārvaldīt savus izteiksmes līdzekļus, savu balsi, savu elpu, savu ķermeni. Un, kad tas viss ir apgūts, tikai tad sākas nākamais posms. Protams, ka arī šai pirmajā posmā jauno mākslinieku var mācīt domāt, bet nez vai būtu pareizi jau mācīt viņu darboties kā aktieri.

Es pilnīgi piekritu režisoram Pētersonam, ka šodien vairs aktieris ar tādu garīgo bagāžu nevar nākt uz skatuves, kāda viņam bija agrāk. Senāk pat bija tāds teiciens: jo dumjāks ir aktieris, jo labāk. Šis princips ir pilnīgi atmetams. Un tādēļ aktieriem tiešām vajadzētu iepazīties ar mūsdienu zinātnes pamatiem. Bet man ir vēl viena doma: par mums pašiem, par režisoriem. Mēs laikam fiziski nespējam aptvert visu to jauno, kas parādās zinātnē un pirmām kārtām tieši tai zinātnē, kas varētu palīdzēt mūsu — aktieru darbā. Savā laikā Staņislavska sistēma arī nebūtu radusies, ja nebūtu bijis Pavlova mācības. Bet tagad to mācību tik daudz, ka pie vislabākās gribas varam apgūt tās tikai pavisām. Man šķiet, ka te jādomā par to, vai teātri blakus režisoram nav vajadzīgs vēl kāds cilvēks. Konsultants, ja tā varētu teikt, speciālists modernajā psiholoģijā, zinātnieks, kas palīdz kā režisoram, tā aktieriem.

J. Z a r i ņ š. Tas ir ļoti interesants jautājums.

O. K r o d e r s. Man liekas, — tas ir nepieciešami. Mēs tagad bieži it kā grābstāties pa tumsu, izpalīdzamies ar tām tradīcijām, kādas mums ir bijušas, ar vecajiem paņēmieniem, kuri izveidojušies jau sen. Daudzkārt jau mēs arī atrodam šo to jaunu, bet tas ir ārkārtīgi maz.

Trešais kardinālais jautājums ir — repertuārs. Jo kāds gan aktierim ir prieks spēlēt lugā, kas uzrakstīta amatnieciski un neinteresanti? Ir taču cilvēki, kuri prot uztvert, kas attiecīgajā



*Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. Skats no E. Radzinska lugas «104 lappuses par mīlestību». Režisors Oļģerts Kroders.*

momentā ir aktuāls, un tūliņ «uzcep» lugu. Bet, tā kā temats patiešām ir aktuāls un arī teātrim ir jāatsaucas uz aktuāliem jautājumiem, tad šādas lugas pa reizei iekļūst repertuārā, ja vajadzīgajā brīdī nekā cita labāka nav...

P. Pētersons. Nevajag tādas lugas ņemt. Kāpēc jūs ņemat?

O. Kroders. Es jau arī par to gribētu runāt, ka nevajag ņemt. Bet mēs, valmierieši, diemžēl neesam vienīgie, kas tādas ņem. Pēdējos gados gan ir manāma uzlabošanās, taču no sēnalām neesam tikuši vēl vajā. Un tas arī, manuprāt, ir viens no iemesliem, kāpēc mazinājusies aktieru radošā attieksme pret darbu. To man sacījuši paši aktieri. Ja aktierim nav īstas, interesantas lomas vienu sezonu, otru sezonu... nu, tad viņš apsīkst, kļūst inerts.

J. Zariņš. Tas ir taisnība.

O. Kroders. Aktierim tad rokas nolaižas, un viņš savu darbu vairs nedara kā mākslinieks, jo viņu kā mākslinieku nekas neierosina, bet sāk strādāt amatnieciski. Un tad nāk rutīna. Un tikai rutīna. Tad ir tā, kā sacīja režisors Jaunušans: tad ir nāve.

P. Pētersons. Es gribētu iebilst pret Krodera ierosinājumu par psiholoģijas konsultantu teātri. Manuprāt, tāds gan nav vajadzīgs. So uzdevumu spēj pildīt laba grāmata, kā arī cilvēki, ar kuriem mēs satiekamies un uzzinām kaut ko jaunu. Un tāpat par zinātnes attīstību. Esmu vērojis arī vienā otrā gadījumā cilvēku praksē: liekas — zinātne nu jau tik tālu attīstījusies, ka rokas nolaīžas, nekā nevar vairs apgūt. Bet vajag tomēr tik daudz sev ticēt, lai ķertos pie darba analīzes, iedziļinoties psiholoģijā. Jo citādi pret zinātne sāk izveidoties kas līdzīgs pielūgsmei. Ir pat tādi lektori, kas psiholoģijas lekcijās nemitīgi stāsta, cik šī zinātne sarežģīta un neizdibināma. Un, ja vairākus gadus tā klausās, tad rodas sajūta, ka tiešām, — veltas pūles kaut ko izdibināt. Tāpēc man šķiet, ka nevajadzētu vis darba procesu sarežģīt, bet gan vienkāršot, cenšoties tikt vaļā no saspringtuma.

A. J a u n u š a n s. Tā jau nu ir, ka izziņa vien nespēj neko palīdzēt. Aktierim vajag spēt sevi atdot. Ja viņš visu tikai uzkrāj, tad tas ir daudz par maz. Un bez profesionālisma nekas nevar iznākt. Režisors Pētersons te minēja poļu aktierus, — viņu spēks ir tieši profesionālismā. Luiza Skujeniece kādreiz recenzijās atgādināja aktieriem viņu profesionālo nevarību, kas ir liels šķērslis māksliniecisko ieceru piepildīšanā. Bet mūsu laika recenzijās es šādus aizrādījumus nekad neesmu redzējis. Kādēļ?

J. Z a r i ņ š. Varbūt kolēģis Liniņš, kurš mūsu teātra fakultātē māca runu, varētu pateikt savas domas par šo tik svarīgo izteiksmes līdzekli.

A. L i n i ņ š. Manuprāt, teātra fakultātē, tāpat kā teātros, patlaban norisinās attīstības process un meklējumi. Var būt, ka šie meklējumi saistās ar dažādu jaunu pedagogu ierašanos fakultātē, ar pedagogu maiņu. Katram pedagogam ir savi uzskati, savi paņēmieni, sava skola. Tiešām pelnīti ir tie pārmetumi, kas mūsu paaudzes aktieriem tiek izteikti par runas tehniku. Ar tādu tehnikas līmeni nevienam mūziķim koncertā uzstāties neļautu.

O. K r o d e r s. No konservatorijas arī neizlaistu.

A. L i n i ņ š. Noteikti ne. Bet mēs esam ļoti iecietīgi. Manuprāt, ikviens cilvēks, dodamies no rīta uz darbu, izdara tādu zināmu priekšsagatavošanos. Citam tā ir rīta vingrošana, mums, vīriešiem, — bārdas skūšana, bet aktierim pirms došanās uz teātri vajadzētu zināmā mērā sagatavot savu runājamo aparātu. Taču, ja mēs izdarītu aptauju, esmu pārliecināts, ka pozitīvu atbilžu būtu visai maz.

J. Zariņš. Bet sakiet, vai fakultātē nav pārāk maz nodarbību stundu runas tehnikai?

A. Liniņš. Pirmajam kursam, kurā ir vislielākais runas stundu skaits, tās ir trīs reizes nedēļā. Te nu gan faktiski vajadzētu būt regulāriem treniņiem, sevišķi pirmajosursos jau nu būtu nepieciešams katru dienu. Protams, svarīgi ir arī pareizi organizēt šīs nedaudzās stundas, padarīt tajās pēc iespējas vairāk.

Taču, no otras puses, — mēs varam sagatavot brīnišķīgu instrumentu, bet, ja aktierim pašam nebūs ko teikt, tad, dabiski, ka neviens režisors šādu aktieri iekustināt nevarēs. Te runāja par to, kādēļ daudzi aktieri nav radoši. Bez šaubām, var jau vainot arī repertuāru. Bet man liekas, ka ļoti nopietni ir jāpārdomā jauno aktieru audzināšanas jautājums. Varbūt audzināšanas sistēmā kaut kas ir papildināms, lai jaunajos aktieros rastos lielāka patstāvības izjūta, lai rosinātu viņus jau no paša sākuma domāt pašus. Lai mēs, režisori, kuru uzdevums ir daudz vairāk zināt, daudz vairāk saprast, varētu operatīvi kurā katrā mirklī palīdzēt, uz katru jautājumu atbildēt. Bet lai mēs nebūtu aukles, lai mēs būtu tikai padomdevēji.

J. Zariņš. Nelaime jau laikam ir tā, ka mūsu jaunie mākslinieki ļoti ilgu laiku palāvās tikai uz režisoriem pedagogiem, kuri viņus vadīja soli pa solītim, vārdu pa vārdam, intonāciju pa intonācijai. Un, nostājoties uz savām kājām, nokļūstot ārpus šo pedagogu uzmanības loka, viņi vairs neko nespēj. Nonākot cita režisora rokās, viņi kļūst nevarīgi, neizteiksmīgi, jo no šī režisora viņi gaidīto palīdzību vairs nesaņem, un arī režisors savu ideju ar šādiem aktieriem pilnībā atklāt nespēj. Nevar prasīt, lai režisors mēģinājumu laikā vēl apmācītu aktierus meistarībā. Mūsu laika režisora uzdevums ir daudz plašāks, vērienīgāks.

Gribu lūgt režisorus izteikties, varbūt ir vēl kādi konkrēti priekšlikumi, kā uzlabot darbu ar aktieriem. Ko būtu iespējams darīt repertuāra jomā? Vai nevajadzētu meklēt tādu repertuāru, lai daudziem aktieriem nebūtu jāpaliek vienkārši vērotāja lomā. Jo tāds gaidīšanas periods ir visai smags. Aktieri kļūst pasīvi, vairs netic paši sev, nav vairs tā sākotnējā entuziasma, kad viņi ar nepacietību gaidīja: nu es tikšu beidzot teātrī, tikšu pie lomām! Nonākot teātrī, viņi netiek nodarbināti, nevar savas spējas, savu meistarību asināt.

Es zinu, ka kolēģim Pētersonam ir interesanti nodomi.

P. Pētersons. Jā, repertuāra jautājums ir ļoti svarīgs. Ap mūsu teātri pašlaik pulcējusies jaunu audzēkņu grupa. Blakus darbam pie lugas, kas ilgstoši ir repertuārā, tiek mēģināta arī kāda

interesanta šodienīga luga, kuras iestudēšanā pulcējas aktieri pēc pašu vēlēšanās. Šāda veida studijas atmosfēra palīdz daudz kam izkristalizēties. Šāda laboratorijas forma noteikti mums daudz palīdz.

Es pilnīgi piekritu tam, ko sacīja režisors Liniņš par runas mācību, par runas stundām teātra fakultātē. Tām sākuma periodā ir jābūt vairāk. Jo tad, ja ar nepilnībām sastopamies jau uz skatuves, ir par vēlu. Tad, kā te daudzi izteicās, jāsāk uz sava instrumenta spēlēt. Lai gan arī spēlēšanaš posmā daudz kas vēl var pilnveidoties. Mūsu teātri ir tādi aktieri kā Harijs Liepiņš, Vija Artmane, Valentīns Skulme. Es jūtu, cik ļoti viņi strādā, viņiem arvien nāk klāt jaunas un bagātas intonācijas. Viņi slīpē savu instrumentu un izvilina no tā arvien jaunas skaņas. Tas ir ļoti interesanti — aktierim ir ap četrdesmit, un viņš pēkšņi kļūst bagātāks ar kādu jaunu gammu arī savā meistarībā!

Attiecībā uz repertuāru es neesmu pesimists. Es žēlabas šai jautājumā neatzīstu. Domāju, ka pašlaik mūsu rīcībā ir tik daudz interesantu lugu, ka mēs tuvākajos desmit gados nemaz nespēsīm tās nospēlēt. Manuprāt, ļoti interesanta ir tā dramaturģija, ko pārstāv, piemēram, Maskavā Rozovs, Arbuzovs, Radzinskis, Ļeņingradā — Volodins, kurš ir ļoti smalks un iejutīgs šodienas dramaturgs. Tāpat Eiropas progresīvā dramaturģija: Pēters Veiss, Volfgangs Borherts, Jozefs Topols, Vaclavs Havels un citi. Mēs tagad esam nolēmuši spēlēt piecas sešas lugas gadā. Esam jau gandrīz nelaimīgā situācijā — vienkārši nespējam izvēlēties, kuru no šiem saistošajiem darbiem ņemt. Tāpat es domāju, ka ļoti interesanti katram teātrim ir strādāt ar klasiku. Manuprāt, repertuāra jautājums ir atkarīgs no mums pašiem.

J. Zariņš. Mūsu sarunu nobeidzot, gribu vēlreiz uzsvērt, ka visu mūsu teātru vadītājiem — galvenajiem režisoriem — vajadzētu nopietni domāt par to, lai aktieru meistarības celšanas jautājums nepaliktu novārtā. Sis jautājums ir ļoti svarīgs. Jaunie un vecie mākslinieki jāsaliedē vienotā, saskaņotā ansablī, dodot iespēju strādāt pie formā interesantiem, mūsdienīgiem darbiem.

*Livija Akurātere*

## VĀRDA SPEKS

Kad Artūrs Filipsons bija nostrādājis teātri jau divdesmit gadu, viņš kādu dienu nopirka Homēra «Odiseju» un devās mācīties runas mākslu.

Viņš nebija atklājis nekādu trūkumu savā izrunā. Arī daiļdarbu interpretācijā viņam nebija par ko bažīties. Artūru Filipsonu viņa aktiera gaitu sākumā bija mācījis Jānis Simsons, būdams tajā laikā runas konsultants Dailes teātrī. No Jāņa Simsona iegūtās zināšanas palīdzēja Artūram Filipsonam izveidoties par labu vārda meistaru, kuram pa spēkam vissarežģītākie dzejas ritmi un grūtākie runas uzdevumi. Savukārt labā vārda māksla kļuva par spēcīgu balstu Artūra Filipsona aktieriskajā izaugsmē. Līdz pat sava mūža beigām Artūrs Filipsons pieminēja Jāni Simsonu ar cieņu un pateicību kā savu pirmo īsto audzinātāju teātrī:

«Tāds neaptēsts laukis, kāds es biju, — neviens cits negribēja ar mani noņemties!»

Taču Artūrs Filipsons pārvarēja gan piebaldzēna izrunu, gan lauciniecisko neveiklību, un drīz vien viņu audzināja tālāk Dailes teātra režisoru uzticētie uzdevumi.

Vēlāk, kad blakus darbam teātrī Artūrs Filipsons sāka piedalīties kā daiļlasītājs radioraizījumos, viņš daudz mācījās arī no Teodora Lāča. Pēc Artūra Filipsona domām, pārāka par Teodoru Lāci šajā žanrā nebija. Un tomēr, — pēc divdesmit darba gadiem teātrī uzzinājis, ka dziedātājam un vokālās mākslas pedagogam Eduardam Miķelsonam ir zināmi labi, no krievu skatuves vecmeistariem pārņemti runas vingrinājumi, viņš nekavējoties centās ar tiem iepazīties.

Šodien, sešdesmito gadu vidū, latviešu aktieru vidējā un jaunākā paaudze nevar ar runas mākslu lepoties. Pat labi aktieri nevelta vārda meistarības apguvei īpašu vērību, un neviens nesaka, ka «vārds ir aktiera zobens».

Tādējādi uz mūsu skatuvēm diezgan spilgti iezīmējas divi runas paņēmieni. Viens — sacīt vārdus «gluži kā dzīvē», pilnīgi nevērīgi, zem deguna, apraujot galotnes, caur zobiem, otrs — atšķi-

rībā no dzīves kritināt balsi vismaz par pāris toniēm un demonstrēt, ka tā labi nostādīta.

Ne viens, ne otrs vārda pasnieguma veids par īpašu runas meistarību neliecina. Izņēmumu ir maz, un lielāko tiesu mēs ar tiem sastopamies tikai koncertos, nevis tiešajā skatuves darbā vai filmā.

Taču jaunie skeptiķi jautās:

— Bet kāda tad bija Artūra Filipsona runas meistarība? Varbūt viņa labā vārda māksla bija tikai tādēļ vien laba, ka to klausījās ar tās dienas uztveri?

Teātra mākslā gaume izmainās, veidojas jaunas prasības. Kur agrāk sajūsmināja skaļums, afektācija, ar apdomu izkārtoti akcenti, tur tagad meklējam apvaidīto un vienkāršo. Tāpat kā literatūrā, arī uz skatuves gribam dzirdēt cilvēka neviltotu balsi. Vienīgi tajā mums atklājas prātā un sirdī izsāpētās domas. Tādēļ «labs runātājs» uz šodienas skatuves jau varbūt izklausītos arhaisks, ne vairāk piemērots modernā teātra prasībām kā aktieris pozētājs.

Tie, kuri paši ar savām acīm redzējuši Latvijas PSR Nopelniem bagāto skatuves mākslinieku Artūru Filipsonu uz skatuves, savās atmiņās vēl arvien glabā lielas mākslas patiesības radīto iespaidu. Taču atmiņas nevar pārbaudīt. Tām var tikai ticēt vai neticēt.

Kad dārznieks izaudzē ābeli, mūrnieks uzmūrē namu, katram kļūst skaidri saskatāms viņu paveiktā darba rezultāts. Ābeli nevar nedz noliegt, nedz citādi iztulkot. Nams reāli pastāv un apliecina celtnieku veiksmi vēl ilgi pēc darba beigšanas. Turpretī aktieris spēj atstāt aiz sevis tikai laikabiedru atsauksmes un ne ar ko nepārbaudāmus nostāstus.

Mēs taču zinām — nav divu pilnīgi adekvātu iespaidu, kuri būtu radušies dažādu skatītāju uztverē. Pat ne vienā un tai pašā vakarā, vienu un to pašu izrādi skatoties. Kur nu vēl, ja paiet gadi! Gaume, noskaņojums, iepriekšējā pieredze, kopējie estētiskie normatīvi, sabiedriskās domas virzība ietekmē skatītāju uztveri.

So imeslu dēļ jaunajai paaudzei ir tiesības jautāt:

— Vai jūs droši zināt, ka mākslinieka «labā runa», ar šodienas uztveri klausoties, neliktos samākslota, viņa skaistā balss — pašmērķīga, bet saviļņojošie monologi — patētiska deklamācija? Varbūt arī Artūram Filipsonam bija divi runas veidi: viens, kā saka, ikdienišķai lietošanai, otrs — darbam uz skatuves? Varbūt labi apgūtā tehника kalpoja kā koturni, uz kuriem pakāpties, lai skatītājam būtu vairāk ko apbrīnot?



Artūrs Filipsons.

Nē, šoreiz mums laimējies. Mums nav jāapmierinās ar atmiņām, kuras nav nekāds arguments un pretpierādījums diskusijā ar skeptiķiem. Rīgas Radio fonotēkā ir saglabājušies ieraksti, un šajos ierakstos var pārbaudīt, kā runāja pirms pārdesmit gadiem Dailes teātra aktieris Artūrs Filipsons — cilvēks, kurš, tēlodams Spartaku un Jegoru Buličovu, nebaidījās sākt no jauna mācīties vārda meistarības pamatus.

Ieraksti liecina, ka apgūtā runas tehnika māksliniekam bija tikai līdzeklis, lai absolūti nedomātu par tehniku daiļrades brīdī.

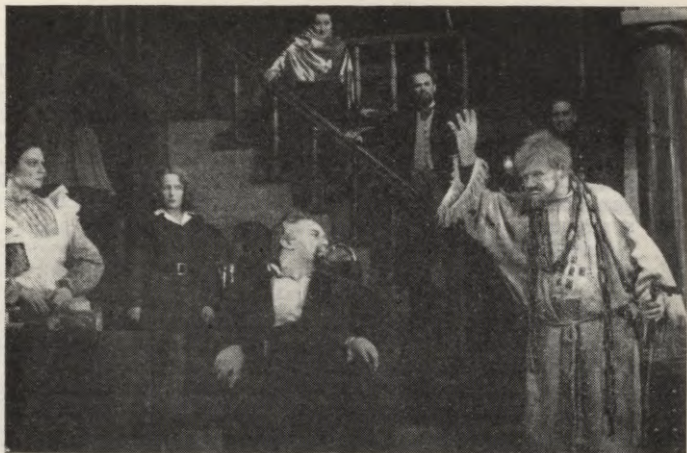
Mākslinieks un cilvēks šajos ierakstos atklājas kā vienots instruments, un viņa runātie vārdi, katru reizi cita satura, citas jēgas piepildīti, ir mainīgi savā izpaudumā, savā ritmiskajā izkārtojumā — saskaņā ar literārā materiāla formas prasībām, taču vienmēr un visur runātājs ir nemākslots un īsts.

Lūk, lentē saglabātā Artūra Filipsona balss. Dzirdam Raiņa dzejoļa «Sveiciens uz rītdienu» lasījumu:

Zemnieks sēklu zemē sēja,  
Zeme sēklu izaudzēja:

Kad klausītājos ir jau norimis pirmā tikšanās brīža izraisītais satraukums, Artūra Filipsona balss iesitas ausīs cieta un mierīga. Tā ir bez mazākā izskaistinājuma.

Visapkārt markas un štempeles lika



*Raiņa Dailes teātris. Skats no M. Gorkija lugas «Jegors Buličovs un citi» (centrā: A. Filipsons — Buličovs).*

Intonācijā, kādā tiek pateikti šie vārdi, skan vienīgi kaila, nepielūdzama faktu konstatācija:

To redzēj' vārna un atliekas knāba - - -  
Tad zemnieks cēlās un rungu grāba.

Dzejoļa lasījumā ir ļoti skaidra satura jēga. Tur ir saglabāts arī panta ritms. Tomēr pati vārdu izruna pilnīgi askētiska.

Neemocionāls lasījums!

Kamēr klausītāji cenšas novērtēt pirmo iespaidu, skaņu lente jau ritinās tālāk. Tagad Artūrs Filipsons lasa labi pazīstamo Raiņa dzejoli «Dzīvības trauks». Lai cik tas arī būtu divaini, iepriekš dzirdētā balss, gandrīz neizmainījusies savā tembrā un tonkārtā, ir tagad kļuvusi apjomīgāka, plašāka. Pēkšņi klausītāji sāk sajust gan sauli, gan sikos putniņus, gan dzīvības zeltaino trauku. Mākslinieks minētos priekšstatus neaptēlo. Balss neveido stieptas intonācijas, balss neko īpaši arī neakcentē, neizceļ. Tā ir tikpat viengabalaina kā pirmā dzejoļa lasījuma laikā un tomēr daudz savādāka. Tur, pirmajā dzejolī, šajā balsī bija izsusējusi katra

asaru lāse un katra smaida dzirksts, šeit — cilvēks elpo, mīl un tic.

Klausoties dzejas rindas, rodas iespaids, ka tām nav iepriekš nosacīta melodiskā zīmējuma. Melodijas vispār nav. Ejot no viena iztēles priekšstata uz otru, no domas uz domu, un pat tuvojoties vissvarīgākajam vārdam, balss neskan vis augstāk un zemāk, bet gan drīzāk te saspīestāk, te plašāk atkarībā no domas un vārda svarīguma.

Seko cits dzejolis:

Nevar tā blakus līdzī just...

Cita attieksme, cits lasījuma veids. Tomēr ne tik lielā mērā, lai izmainītos vienotība, ko diktē Raiņa stils... Bezgala pašsaprotami akcenti. Tie nav kā ar zīmuļa pasvītrojumiem ievilkti. Tie ir kā gājēja soli uz zemes, kā roku kustības, kas kūlī pēc kūļa sien.

Tad pamazām, pavisam nemanot balss ir kļuvusi zemāka. Pēkšņi kāds vārds iedunas, ietrīcas kā zema stīga. Dzirdēt to ir valdzinājums. Klausītājs jūt, ka arī viņā kaut kas ietrīcas līdz:

— Esiet karsti vai auksti,  
Lai jūs zin:  
Vai draugs vai nedraugs,  
Bet pilnīgs.

Pazīstami Raiņa dzejoļu panti. Dažādi. Katrs savas neatkārtojamas vienreizības pilns. Katrs ar jaunu domas ritmu:

...Celieties, jau aust aiz mežiem...

Ļoti precīzs kontakts ar adresātu — ar to, kurš klausās šos ierakstus...

...vēsi dvašo rīta vēji...  
...jauna zaļa gaisma bālē...

Gandrīz vai ar visiem jutekļiem uztveram dabas ainu. Tā nav tikai poētiska piebilde galvenajai domai. Tur tiešām runā cilvēks, kurš ir redzējis zaļu gaismu bālējam un izjutis rīta vēju salto, uzmundrinošo pieskārienu.

Bet tad atkal ir brīži, kad mostas izbrīns, — vai tur vispār bija kāds ar nolūku pateikts vārds? Vai tās tikai nebija runātāja paša pārdomas, kuras neviļus ietērpušās citiem sadzirdamā vārdiskā formā.

Un vienmēr aizmirstas sekot tehnikai. Kā lai atceras, ja tā nemaz nav jūtama.

Skaņu lente rit un rit. Balss kļūst pretestības pilna, kā atspere, kas cieši saspiesta, bet visu laiku meklē ceļu izlauzties... Majakovskis... Artūrs Filipsons necenšas atkārtot tradicionālo Majakovska dzejas lasījuma veidu. Taču uztvere ļoti tuva, pilnībā atbilstoša dzejnieka raksturam. So pantu lasījumā vairs nav nekādas sasaukšanās ar iepriekšējo dzejoļu interpretāciju.

Saspiebtā atspere atbrivojas, balss spēks ir pārvarējis pretestību. Vārdi kā petardes sprāgst klausītāju apziņā... Vai dzīvē kāds tā runātu? Tik atklāti, tik tieši, griezīgi, ar pilnu krūti? Varbūt nerunātu. Bet dzīvē neviens arī neteiktu tādus vārdus: «Es birokrātismu grauztu kā vilks.» Tie ir vienreizēji Majakovska vārdi, un Artūrs Filipsons izsaka ar savas balss intonācijām šo vārdu vienreizējo jēgu.

Tādējādi ar vecās, jau daudzās vietās sabojātās skaņu lentes palīdzību mēs pārliecināmies, ka Artūra Filipsona vārda māksla nav mīts un nav arī kaut kas neiederīgs laikmetīgajā teātrī — sešdesmito gadu teātrī.

Tā ir šodienīgi neuzkrītoša un šodienīgi negaidīti neparasta. Tā ir mainīga atkarībā no autora stila prasībām, bet vienmēr dabiska.

Vēl pirms mirkļa Artūra Filipsona runātie vārdi plosīja uztveri, bet tagad — mēs jau šūpojamies senatnīgajā «Kalevalas» pasaulē. Balss silti vibrē rāmā apcerē un tikai reizēm ieskanas kā vara tauris aicinājums. Protams, te nav sadzīves intonāciju. Un nav arī negaidītu pāreju. Taču savā rāmumā, savā izlīdzinātajā plūduumā un tonālajā noturībā šī balss nebūt neklūst vienmuļa. Interese par saturu nenoplok. Zeltaini brūna zemes bite san... Zeltaini brūna kā zemes bite skan cilvēka balss...

Rīgas Radio fonotēkā ir arī Raiņa traģēdijas «Uguns un nakts» izrāde — tāda, kāda tā skanēja Dailies teātra iestudējumā. Taču izsekot Artūra Filipsona tēlotā Lāčplēša traktējumam minētās izrādes ietvaros lai paliek cita raksta uzdevums. Šeit gribētos minēt vēl tikai vienu ierakstu — Raiņa eposa «1905. gads» fragmenta «Talsu tiesa» lasījumu.

Skaidrība, vienkāršība, kaislība; spēka rezerves, nevis skaļums; tembrāla daudzveidība; apbrīnojama konkrētība — tādas ir galvenās Artūra Filipsona lasījuma īpašības, kas izpaužas šajā ierakstā.

Zinot «Talsu tiesas» saturu, varētu iedomāties, ka ikviens daiļlasītājs, pirmkārt, centīsies atspoguļot notikumu dramatismu, centīsies pats dzīvot līdzī noskaņai un likt izjust to arī klausītājam. Pēc tam, stāstot par jaunajiem mocekļiem revolucionāriem, kuri Talsu

cietumā gaida savu nāvi, runātājs slavinās viņu varonību. Pēdējā daļā būs atkal dramatisks nošaušanas attēlojums, sāpes par netaisnību un pašā nobeigumā drauds slepkavām:

— Mūžam spļaus uz tevi, baron Rāden! ...

— ... Mūžam varons neiet pazušanā,  
Nāves spēkā jauna cilts jau ceļas.

Artūrs Filipsons ir atradis pavisam citu, negaidītu pieeju saturam.

Sākumā — pilnīgi mierīgs vēstījums.

Veļu vēji vēlu vaimanāja ...

Artūrs Filipsons atsakās no iespējas, šos drūmos vārdus izrunājot, ar balsi noskaņu radīt vēl drūmāku notikumu priekšnojautu. Taisni otrādi. Viņš it kā nemaz necenšas ievirzīt klausītājus dramatisku pārdzīvojumu gultnē, viņš tikai grib, lai katra detaļa skaidri iespiežas klausītāju apziņā. Lai viņi aptver situāciju:

Atved nodot piecus jaunus vīrus.

Šim pamatnotikuma precīzajam izklāstam seko vēl precīzāks pārējo apstākļu noraksturojums. Gandrīz vai sadzīviski konkrēti mākslinieks stāsta par Talsu pilsoņiem, par to, kā viņi izturas, kad vēsts par apcietinātajiem revolucionāriem sasniegusi pilsētu. Artūram Filipsonam nav vēlēšanās meklēt blakus līdzekļus, lai noskaņotu klausītājus pret šiem pilsoņiem, pietiek ar vārdu loģikas atklāsmi.

Mākslinieks stāsta par šiem ļautiņiem, kas ir šauri patmīlīgi un pat zemiski, bez niknuma balsi. Tajā nav pat apsūdzības iekarsuma. Ko citu no šiem pilsoņiem varēja gaidīt? Vēl arvien mākslinieks atturas no pagātnes notikumu emocionālā novērtējuma. Viņš tišām it kā atsvešinās, lai netraucētu klausītājiem pašiem visu ieraudzīt.

Stāstītājs zina, ka nekas nav iespaidīgāks, nekas nav bargāks par kailu patiesību, viņš atklāj šo patiesību ar aculiecinieka konkrētību un tajā pašā laikā izmeklētāja bezkaislību.

Vienīgi tad, kad pienāk soda dienas rīts, stāstītājs neiztur, viņa balsi ielaužas sāpīga izbrīna:

Steidzas nāves liec'nieki un priest'ri,  
Kad tik strādnieki iet vergot darbā,

Tāda izbrīna ir cilvēkam, kurš ar paša acīm redzējis vislaunāko un tomēr vēl arvien nespēj redzētajam noticēt. Taču realitāte ir nepielūdzama.

Nekas nav pārspilēts, tāpat kā nebija pārspilēta jauno revolūcionāru pārliecība, ka viņu nāve nebūs velta.

Tajā brīdī, kad mākslinieks runā par šo pārliecību, viņš nebūt vairs nav mierīgs un nebūt vairs nav neievainojams:

Mūžam neiesim mēs pazušānā!

Sos vārdus varētu izkliegt kā izaicinājumu, tie varētu būt arī spēka pilns apgalvojums, kas raksturo jaunekļu drosmi. Artūrs Filipsons neizvēlas ne vienu, ne otru veidu. Viņa traktējumā šie vārdi, tāpat kā visa epizode cietumā pirms nošaušanas, ir divu preteju pārliecību pretnostatījums. Pretnostatījums, nevis deklarācija. Un mākslinieks pats vēlreiz ieklausās šo vārdu jēgā, kas viņu dziļi saviļņo.

— Nesarūgtiniet mums beigu brīžus.

Tagad stāstītāja balsi iezogas asaras. Ne jau aiz žēlabām, nē, tās ir lepna aizkustinājuma asaras, ko izraisa nupat apzinātā patiesība.

— Viņiem lielā pilnvara uz mokām!

Lepno aizkustinājumu nomaina sāpes. Kaut kas ir palicis neatrisināts. Un klausītāji pēkšņi saprot, šīs sāpes ir tādēļ, ka viņš — stāstītājs — nav varējis būt tajā brīdī klāt.

— Viņiem jāizpērk...

«Jā, viņiem un ne tev, un ne man. Mēs stāvējām malā, tāpat kā Talsu pilsoņi,» skan Artūra Filipsona runāto vārdu zemtekstā.

Šī doma ir kulminācijas brīdis «Talsu tiesas» lasījumā, un tā nobeidzas ar atklājumu:

— Jo ikviens jau spēj šo darbu darīt,  
Lai cik mazs viņš justos savā sirdī.

Tālāk stāstītājs atgriežas pie konkrētajiem notikumiem. Apvaldīti un precīzi Artūrs Filipsons atkal runā par bendēm un kalpu kalpiem, kuri, ratos sasēdušies, brauc aiz mocekļiem. Tāpat kā sākumā, vienīgais novērtējums, ko viņš sev atļaujas, ir sāpīga izbrīna:

Vienaldzīgi zaldāti kā zirgi  
Savu paša brāļus velk uz nāvi,

Tad soda izpildišanas aina. Arī šeit nav cenšanās aptēlot vispārējo notikuma dramatismu, tajā vietā ir precīza notikuma norises rekonstrukcija:

Paceļ cepures: «Lai dzīvo brīve!»

«Pī!» skan komanda, un norīb zalve.

Tik īss un salts vārdiņš «pī!», tik vienkārši pateikts, bet kaut kur pakrūtē it kā pēkšņi kāds iebelž ar smagu dūri. Raupji, lakoniski turpinās tālākais vēstījums par soda procesu, taču taisni šī raupjā vienkāršība dara trulo sāpi grūtāk panesamu.

Klausītājs ir aptvēris visu: — vienā pusē cilvēku gatavība patiesības labā mirt, un otrā — nežēlīgais, trulais varas spēks. Tad beigas:

Maza kopiņa uz atmatīņas.

Artūrs Filipsons negrib, lai klausītāji raudātu. Viņš aizsteidzas priekšā retrospektīvajām žēlabām. Jau šajos pirmajos noslēguma panta vārdos, tāpat kā draudā:

— Mūžam spļaus uz tevi, baron Rāden! ...

ieskanas pēdējo rindu intonācija:

Mūžam varons neiet pazušanā,

Nāves spēkā jauna cilts jau ceļas.

Klausītājs ir vienreiz jau dzirdējis domas pirmo daļu. Sos vārdus teica saviem bendēm jaunie mocekļi. Tagad tos atkārtο pats mākslinieks. Tā ir viņa lielā pārliecība — vienīgais vairogs cilvēkam, kurš redzējis varoņu nāvi ...

Artūrs Filipsons. ļoti daudz ko mācījās no saviem vecākajiem biedriem, līdz izauga par nobriedušu mākslinieku. Diemžēl viņam pašam liktenis neļāva atstāt pietiekami dziļas pēdas aktiēru jaunākās paaudzes ideālu veidošanā. Taču šim nolūkam var izmantot arī vecākās paaudzes atmiņas.

Artūra Filipsona runas māksla bija ierocis, kuram ierādāma goda vieta laikmetīgajā teātrī. Tā bija domas un izteiksmes vienotība, kas novesta līdz pilnībai. Dziļi personiskā jēga, ko viņš iekļāva katrā savā skatuves tēlā, katrā literārā daiļdarba interpretācijā, šodien vairāk nekā jebkad tiek augstu novērtēta pasaules teātru arēnā.

## PĀRDOMAS PAR TRIM RAKSTURIEM

Cilvēks aug. Pāraug savu vakardienu. Ieaug rītdienā. Kādā no savām vēstulēm M. Gorkijs uzsver, ka viņš vienmēr ar īpašu uzmanību sekojis, kā aug cilvēks. Sie vārdi izsaka vienu no padomju literatūras būtiskākajām iezīmēm.

Arī latviešu padomju dramaturģijas vēstures idejiski estētisko kodolu veido padomju cilvēka izaugsmes vēsture. Un, kaut arī lēnāk un pieticīgāk nekā citi žanri, arī mūsu dramaturģija vairāk nekā divdesmit pēckara gados tiekusies arvien dziļāk ielūkoties tajos procesos, kas nosaka jaunas kvalitātes rašanos sabiedrības dzīvajā šūniņā — cilvēkā. Šādā aspektā mūsu lugās skatīta arī indivīda un sabiedrības attieksmju problēma, kurā šķirami divi organiski saistīti jautājumi: kā indivīds izaug sabiedrības ietekmē, un kā tas ar savu personību bagātina sabiedrību. Un šai sakarā jāatzīmē, ka pēdējā desmitgadē mūsu dramaturģijā radies krietni daudz tādu raksturu, kas vairāk saņem no sabiedrības, mazāk spēj tai dot. Ne vienreiz vien presē izskanējusi kritikas balss, ka mūsu lugās maz varoņu, kas ar savu vispusīgi attīstīto personību bagātina mūsu sabiedrību, iemieso sevī tautas cildenākās īpašības. Ar savu principialitāti, dziļo taisnības izjūtu un jauneklīgo kaismi valdzina G. Priedes Uģis un Dace, Normunds un Gundega, Miks, Jānis Bruzītis, Cēzars. Viņi mūsu dramaturģijā ienesuši daudz enerģijas un dzīvesprieka, rosinājuši pārdomas par mūsu laikmeta problēmām. Citu dramaturgu lugās par mūsdienu dzīvi pozitīvos varoņus, kas spētu skatītājus dziļāk ietekmēt ar savu pārlicēbas spēku, intelektu un jūtu bagātību, atrast grūtāk. Laikam ir tā, ka bezkonfliktu «teorijas» ziedu laikos mūsu dramaturģijā radītās pozitīvās shēmas vēl tagad biedē rakstniekus, attur tos no īsti kaismīgas pozitīvā varoņa problēmas praktiska risinājuma savā daiļradē. Nākotnē šai virzienā no mūsu dramaturgiem jāgaida daudz rosīgāki radoši meklējumi. Bet būtu maldīgi domāt, ka mūsu sabiedrībā indivīda attīstība vienmēr un visos gadījumos noritētu tikai pa augšupejošu, taisnu līniju un ka lugās vajadzētu vairīties rādīt cilvēkus, kas, sarežģītās pretrunās laužot egoisma čaulu, sabiedrības ietekmē tiecas dzīvot saskaņā ar komunistiskās morāles princi-

piem. Arī cīņā par šādu cilvēku atsedzas mūsu sabiedrības vitalitāte, humānisms.

Var pārvest, ka mūsu dramaturģijā pārāk kupli uz pozitīvo varoņu rēķina savairojušies no dzīves galvenās maģistrāles nomaldījušies indivīdi, kas avansā saņem daudz sabiedrības uzticības un enerģijas, bet reizē nevar nepamanīt, ka šīs problēmas risinājums pēdējā desmitgadē ievirzījies sociāli un estētiski dziļākā gultnē.

Līdz 50. gadu vidum dramaturģi cilvēka pāraugsmes problēmu gan izvirza kareivīgi, pretenciozi, bet bieži atrisina primitīvi, pat vulgāri, vai nu šķīstot nelaimīgo mākslīgi radītu ciešanu ugunīs, vai fanātiski ticot kāda darba rīka maģiskam spēkam. Cilvēkam pietiek tikai sākt darīt darbu (parasti fizisku), lai tūlīņ pāraugtu. Strādājot indivīds iemācās atdarināt savus pirmrindas darba biedrus, arvien vairāk zaudē savu «es», kļūst līdzīgs citiem. Dažkārt rodas pat maldīgs secinājums, ka darbs nevis bagātina personību, bet nonivelē to līdz kādam abstraktam pozitīvam etalonam. Jauna kvalitāte raksturos te rodas nevis vērtību pārvēršanas procesā, bet tiek mehāniski uzspiesta no ārpuses. Tātad problēma nerunā caur tēlu un līdz ar to zaudē savu emocionālās iedarbes spēku.

Starp jaunākajām lugām, savukārt, gadās tādas, kas gan pretendē uz kādu īpašu dziļumu cilvēka izaugsmes vai pāraugsmes atklāsmē, bet būtībā niekojas ar šo sarežģīto problēmu, neko jaunu, savu par to neapasakot. Pēckara dramaturģijā rakstnieki bieži sava tēla psiholoģiju nolika kā uz delnas, uzsverot, cik viss tajā vienkāršs un saprotams, jaunie dramaturģi turpretim, tiekdamiēs šo trūkumu pārvarēt, aiziet otrā galējībā un nevis padziļina, bet nevajadzīgi sarežģī savu tēlu iekšējo pasauli. Mūsu jaunākajās lugās, piemēram, ir ne viens vien tā saucamais «nesaprastais cietējs», kurš tiksmīnās ar spēju daudz «ciest» un dziļi just, bet kura dvēseles moka īstu atsaucību negūst.

Taču mums ir radušās vairākas lugas, kurās no dzīves atlūzuša rakstura šaubu un meklējumu psiholoģiski pārliecinoša atklāsme neklūst par pašmērķi, bet rosina pārdomas par cilvēka attieksmi pret sevi un dzīvi, pret darbu un kolektīvu.

Sādā aspektā uzmanību īpaši saista trīs raksturi — Edvīns Gulbis A. Griguļa lugā «Karavīra šinelis», Roze P. Pētersona lugā «Man trīsdesmit gadu», Ģirts Pakalns H. Gulbja lugā «Viena ugunīga kļava». Trīs dažādi likteņi. Trīs cilvēki, kas, iedami pa vieglākās pretestības ceļu, nokļuvuši ārpus lielās dzīves.

Edvīns Gulbis, bijušais frontinieks, kļuvis neuzticīgs savam karavīra šinelim. Meklējams vieglu dzīvi, viņš nokļuvis sēklī — bezapvāršņu tirgus pasaulē.

Arī skaistā Roze, verdziski kalpodama savam «es», trīsdesmit gadu mijā nonākusi strupceļā.

Ģirts, strādādams par kādu sīkāku priekšnieku, gan it kā iekarojis sabiedrībā noteiktu stāvokli, tomēr nekad nav juties kā savā ādā, jo visu laiku izlicies par to, kas nav. Mainās padotie, bet Ģirta vienaldzīgā attieksme pret darbu nemainās. Viņš pats jūt, ka ar gadiem kļūst nepievilcīgāks, arvien nabagāks. Dzīve ir jau gandrīz nodzīvota, bet vēl arvien tāda sajūta, it kā tā nemaz nebūtu sākusies.

Un tomēr šie cilvēki nav gluži nabagi, jo viņi vēl nav samierinājušies ar «liekā cilvēka» pasīvo attieksmi pret dzīvi. Edvīna, Rozes un Ģirta attieksme pret savu «es» ir aktīva. Viņos gruzd iekšēja neapmierinātība. Tā ir psiholoģiska saite, kas tos vieno ar dzīvi, mudina analītiski apsvērt notiekošo, izjust vientulības sāpes.

Kā tad veidojas tālāk šo cilvēku attiecības ar sabiedrību? Edvīna Gulbja un Rozes uzskatu evolūcija norisinās kolektīva tiešā ietekmē.

Edvīna aktīvā cīņa par sevi sākas tai brīdī, kad viņš, pēc ilgiem gadiem satīcis Elgu Meldri — meiteni, kam kara laikā izglābīs dzīvību, izlemj tikties ar saviem frontes draugiem.

Tālākajā Edvīna rakstura attīstības atklāsmē liela loma ir kontrastiem, kas iezīmēti gan tieši pašā raksturā, salīdzinot viņa cildeno fronlinieka pagātni ar sīko eksistenci tagadnē, gan arī plašākā diapazonā — nostatot pretī sīkajai ierāvēju un blēžu — pulvermaheru un peju tirgus pasaulei lielo, meža šalku un sveķu smaržas apvējoto Pētera Jūrmalnieka un Elgas Meldres darba dzīvi, kur «viss ir lielāks. Arī ikdienas gaitas, ikdienas cilvēki.» Šo divu pasaulu sadursme lugā tikpat kā nav rādīta tieši — tas nav arī bijis dramaturga nolūks, — tā atsedzas Edvīna Gulbja iekšējās pretrunās, šaubās un meklējumos, kas noved pie jaunām atziņām. Otrajā un trešajā cēlienā dramaturgs ļauj Edvīnam Gulbim brīdi atiet sānis no lugas darbības, brīdi pavērot dzīvi no malas un pārkausēt sevī gūtos iespaidus. Taču arī tajās epizodēs, kad Edvīna nav uz skatuves, notiekošo skatām it kā viņa acīm.

Tiesa, kritika jau savā laikā pareizi atzīmēja, ka pretstatā sulīgās satīriskās krāsās izziņētajai tirdzīnieku pasaulītei lielā darba dzīve lugā atsegta mazāk pārliecinoši. Samērā vienveidīgi un monotoni ir meža darbinieku raksturi; arī Edvīna draugi Kļava un Jūrmalnieks palikuši bez sulīgākiem vaibstiem, tāpēc trīs draugu motīvs neizskan ar īstu emocionālu spēku. Edvīns Gulbis 1955. gadā, kad luga izrādīta, latviešu padomju dramaturģijā ir pirmreizīgs raksturs, bet pozitīvo varoņu veidojumā vēl saskatām viszinošas



Akadēmiskais drāmas teātris. Z. Katlavs (Edvīns Gulbis) un A. Jaunušans (Pulvermahers) A. Griguļa lugā «Karavīra šinelis».

pozitīvās shēmas recidīvus. Varbūt tāpēc īsti nejūtam, kā lielās dzīves ugunis kausē viņā patmīlības, egoisma un vienaldzības ledū. Emocionālāk dzīves lieluma tēma izskan lugas finālā, kad atmiņās vecgada vakarā bijušie frontinieki it kā vēlreiz iztēlē nostaigā triumfālo kauju ceļu, kad neuzbāzīgi, dziļi satraucoši ieskanas strēlnieku dziesma. Se jūtam, ka lielā dzīve brāzmaini ielaužas Edvīnā, mudinādama līdzināties pēc pirmajiem komunisma celtnieku ierindā.

«Karavīra šineli» veidojas Edvīns Gulbis, bet kolektīvs, kas viņam liek pārvērtēt savus uzskatus, būtībā paliek nemainīgs, turpretim lugā «Man trīsdesmit gadu» P. Pētersons akcentē indivīda un kolektīva savstarpējo mijiedarbi. Dramaturgs rāda darbīgu celtnieku kolektīvu ne kā abstraktu pozitīvu etalonu, bet kā dažādi domājošu cilvēku kopumu. Kolektīvs ir jauns, veselīgs. Tā attieksme pret dzīvi aktīva. Tas tomēr nenozīmē, ka te blakus lielajam nebūtu arī sikais, reizē ar ritdienu neierunātos arī vakardiena. Un tieši cīņā par Rozi dziļāk atsedzas katra lugas tēla attieksme pret dzīvi vispār. Munda un Edmunds uzskata, ka, cīnoties par «tīru» kolektīvu, hermētiski jānorobežojas no ārpasaules sliktajiem iespaidiem, arī no cilvēkiem, kas nav izauguši līdz šķietami ideālajam kolektīvam. Vidaga un Kaspars domā, ka cīņa par Rozi ir reizē cīņa

Akadēmiskais drāmas teātris. V. Line Rozes lomā P. Pētersona lugā «Man trīsdesmit gadu».

par jaunas kvalitātes kolektīvu, ka, palīdzot augt Rozei, jāaug viņiem pašiem. Šī atziņu savstarpējā cīņa palīdz saglabāt kolektīvā dzīvu garu, radošu nemieru.

P. Pētersons cilvēka attieksmē pret darbu un sabiedrību īpaši akcentē tieši radošo momentu. Viņa varoņiem dzīvot nozīmē radīt. Skaidrākās lappuses lugā ir tās, kur autors liek brāzmaini uzliesmot cilvēka radošajam spēkam. Ar kādu iekšēju savilņojumu komponists Tors stāsta

par iedvesmas brīžiem, kad akords «ilgi meklētais» nāk pats «un lūdz, un tirdi tevi!» Un arī Roze lugas beigās aicina Kasparu atnest viņai vēlreiz balto papīra lapu, — radoša darba simbolu, lai varētu sākt strādāt, radīt. Jo tikai tas ir ceļš, kuru ejot var piekļūt «dārgākajam, kas mums ir dots». Sarežģītās psiholoģiskās kolīzijās attēlotas Kaspara un Rozes attieksmes. Harmoniskais Kaspars, kas kļuvis par kolektīva dvēseli, un puišu izlutinātā, iecirtīgā Roze, kuras egoisms daudzus gadus plaucis no pazemotām mīlestībām un kuras sekošana maldugunim viņu novedusi strupceļā...

Jau studiju gados, kad puiši sacentušies, kurš drīkstēs izstrādāt Rozes kursa projektu, kad tie rasējuši un dāvinājuši viņai



fantastiskus nākotnes tiltus, Kaspars īstas mīlestības vārdā ierodas pie Rozes ar baltu papīra lapu, lai mācītu viņai atrast ceļu uz dzīvi, uz patiesu personības brīvību. Rozes egoisms jūtas apdraudēts. Viņa bēg no šīs baltās papīra lapas un pati no sevis. Viņa bēg no Kaspara un reizē pēc tā tiecas. Lugas darbības gaitā dramaturgs stāsta, kā, laužot savu egoismu un kļūstot no cilvēka «sev» par cilvēku sabiedrībai, Roze iemīl Kasparu. Iemīl caur naidu, kas izaug no spīvas patmīlības. Kaspara un Rozes attieksmju tēlojumā ir momenti, kur zemtekstos saklausām vārdos pat grūti nosaucamas jūtu svārstības, dvēseles stāvokļus. Bet turpat blakus ir epizodes, kad tēlu iekšējās pasaules dzilēm pārņemta melodramatiska laipa, pa kuru viegli var sasniegt iepriekš nospraustu mērķi. Piemēram minēsim divas analogas situācijas.

Roze spītīgā aizvainotībā solās Kasparu atdot Vidagai. («Es jums viņu atdošu — viņš atgriezīsies!») Vidagu šī Rozes nesmalkjūtīgā tirgošanās ar mīlestību dziļi pazemo. («Jūs klusējiet! Vēl viens vienīgs vārds — Un tā jau nelietība būs.») Šāda Vidagas reakcija ir dabiska un saprotama.

Tors savukārt dziļi mīl Rozi, bet atraida viņas jūtas draudzības vārdā pret Kasparu. Vai tiešām Kasparam vajadzīga šī pazemojošā dāvana, ko viņš ar mierīgu sirdi pieņem? Un vai Rozes un Kaspara arvien dziļumā augošā mīlestība ir tik vārga, ka tā nonīktu bez šī Tora upura, kurš viņu nostāda pasalkanā Kamēliju dāmas pozā?

Raksturu psiholoģija, viņu pašatklāsmē te pakļauta autora pieņēmumam, kas nepieciešams lugas idejiskā virszudējuma tiešākai izteikšanai (lai Roze varētu ātrāk lūgt Kasparam vēlreiz atnest balto papīra lapu, tādējādi apliecinot jaunu kvalitāti savā raksturā). Pētersona dramaturģijā nenoliedzami vērojamas intelektuālās drāmas iezīmes. Bet šim žanram zināmās robežās ir raksturīga tēla pašattīstības pakļaušana iepriekš pieņemtai idejiskai koncepcijai. Taču domas attīstība mākslā nedrīkstētu notikt uz tēla psiholoģijas vienkāršošanas rēķina. Cilvēka jūtas un domas taču nav iespējams mērīt dažāda lieluma mērvienībās. Arī lugā «Man trīsdesmit gadu» raksturi pārliecinošāk runā ar skatītāju tajās ainās, kur autoram izdevies panākt harmonisku emocionālā un racionālā momenta līdzsvaru.

Edvīnu un Rozi dramaturģi nepazemo ar žēlabainu līdzjūtību. Kolektīvs rada labvēlīgus apstākļus šo raksturu attīstībai, bet nečinās, nelemj viņu vietā. Gan atteikšanās no vecajiem uzskatiem, gan jaunu atziņu rašanās izsāp pašu varoņu sirdīs.

Ne Edvīns, ne Roze lugas beigās vēl nav kā no jauna piedzi-

*Akadēmiskais drāmas teātris.  
I. Kubilīšs Ģirta Pakalna lomā H. Gulbja lugā «Viena  
ugunīga kļava».*

muši. Dramaturgi nesteidzina pāraugšanas norisi. Edvīns un Roze ir pierādījuši savu spēku cīņā ar sevi un par sevi. Rītiena viņus gaida ar cīņu par visu dzīvi. Un šim lielākajam no dzīves uzdevumiem rakstnieki ar prasīgu atbildības sajūtu savus varoņus gatavo visā lugas gaitā.

Bezcerīgāk izskan Ģirta dzīve H. Gulbja dramatiskajā darbā. Jau lugas sākumā Ģirts grib iežēlināt ar savu neizdevušās dzīves stāstu. Taču šajās sāpēs skan arī kas neīsts. Par tām viņš grib nopirkt līdzjūtību, vietu dzīvē. H. Gulbis nerāda, kā Ģirtu mēģina ietekmēt kolektīvs. Un diezin vai šī cīņa būtu sekmīga. Ģirtam pašam nepietiek drosmes īsti apzināties savu vājumu. Tāpēc maz ticams, vai viņš spētu uzkrāt spēkus, lai paceltos sev pāri. Atšķirībā no Edvīna un Rozes Ģirts savu ceļu uz lielo dzīvi meklē, ne droši raugoties patiesībai acīs un piesakot cīņu savai iepriekšējai dzīvei, bet kā lūdzējs. Pat pie savas jaunības mīlestības Rutas viņš ierodas «kā ubags uz milas katedrāles kāpnēm». Ruta viņu ne ar prātu, bet ar sirdi gaidījusi daudzus gadus. Ģirts dzīvojis viņas labajās domās un darbos. Tagad viņš nelaimīgs un bezpalīdzīgs diedelē



mīlestību. Un tieši šai brīdī Ruta saprot, cik viņš sīks un nožēlojams. Ap Ģirtu pulsē dzīve — gan īsts prieks un mīlestība, gan patiesas sāpes, bet viņš šo lielo, īsto nespēj aktīvi apzināties kā savas dzīves nepieciešamību.

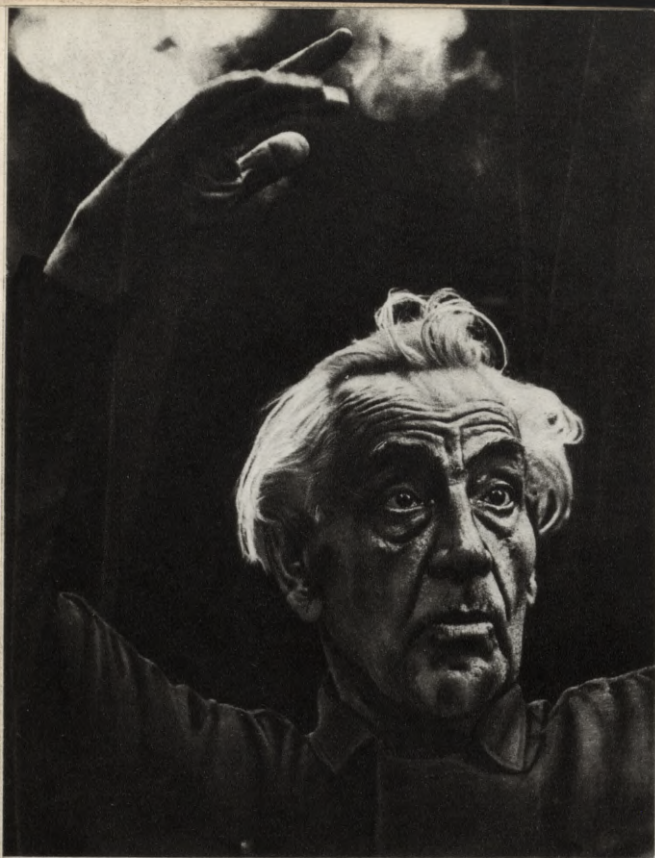
Lugas beigās Ģirts paliek garīgi nabags un vientuļš. Taču darba izskaņā nav pesimistiska. Tā ir aktīva, mobilizējoša. Ģirta mūšs izskan kā atgādinājums: «Cilvēk, neiznieko savu dzīvi! Neiesaldē to egoisma ledū. Esi laimīgs, darot laimīgus citus!» Šāda rakstura koncepcija nav pretrunā ar sociālistiskā humānisma principiem. Dramaturgs ir pieteicis nesaudzīgu karu egoismam, kas, tiekdamijs ap sevi radīt laimes ilūziju, nežēlīgi bradā kājām skaidras, dziļas jūtas.

«Viena ugunīga kļava» ir dziļā iekšējā savijņojumā radīts darbs. Tā satrauc, rosina pārdomas. Dramaturgam ir ko teikt savam laikabiedram. Tiesa, autora radošā personība nav vēl īsti izkristalizējusies. Lugas raksturs vēl šad un tad «nojūk» no sava toņa, sāk runāt kādā jau agrāk uz mūsu skatuvēm dzirdētā balsī. Dažos dialogos ielaužas pa melodramatiskai nopūtai. Bet tās nav nepārvaramas kļūmes. Luga nenoliedzami bagātina mūsu jaunākās dramaturģijas ražu.

Kāpēc vēlreiz gribējās atgriezties pie Edvīna Gulbja un Rozes, pieminēt Ģirtu Pakalnu? Varbūt tādēļ, ka viņi paši, būdami vāji, netieši atsedz mūsu sabiedrības morālo spēku. Varbūt tādēļ, ka viņi paši, nebūdami pozitīvie varoņi, liek dziļāk izprast šo jēdzienu. Vai arī tādēļ, ka viņi rosina dziļāk vērtēt indivīda un kolektīva attieksmju problēmu. Turklāt šie trīs raksturi ir arī liecība, ka mūsu dramaturģija tiecas arvien dziļāk ielūkoties cilvēkā.



*Cilvēks cilvēkam par cilvēku — tas ir teātris. Aktieris siltu sirdi kā tēlnieks siltām rokām veido tēlu ne akmeni, ne marmorā, bet ar miesu un asinīm, ar karsti dedzinošām kaislībām. Es zinu, tu pazīsti teātri tāpat kā es, bet ieskaties mirkli tajā ar manām acīm!*



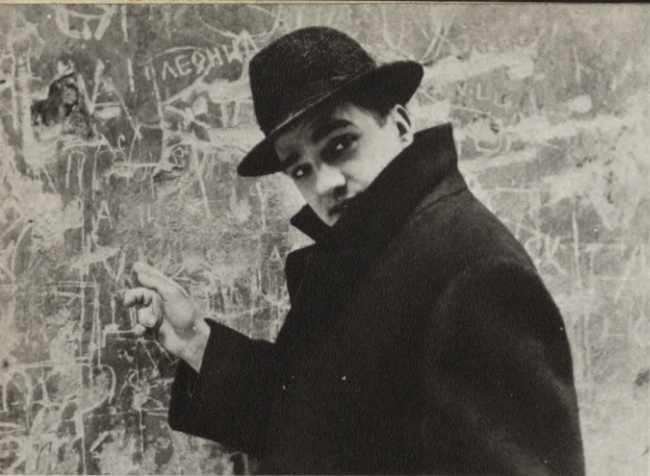
*«Cilvēks! Nav nekā dziāka par to! Bet es tev atgādināšu teiku par Kurbadu,» reiz teica E. Smilģis. «Kurbadu — spēkavīru uzveica niecīgie smilšu graudiņi...»*

(Eduards Smilģis)

*Spogulis vēss, uzpūtīsi elpu, — apsvīdis. Pēdējās sekundes. Simts siltu acu spoguļu gaida, kad vērsies priekškaris. Virspusēji kā stiklā vai dziļāk līdz sirdij iegulsies tajos manis radītais tēls?*

(Astrīda Kaišiņa)



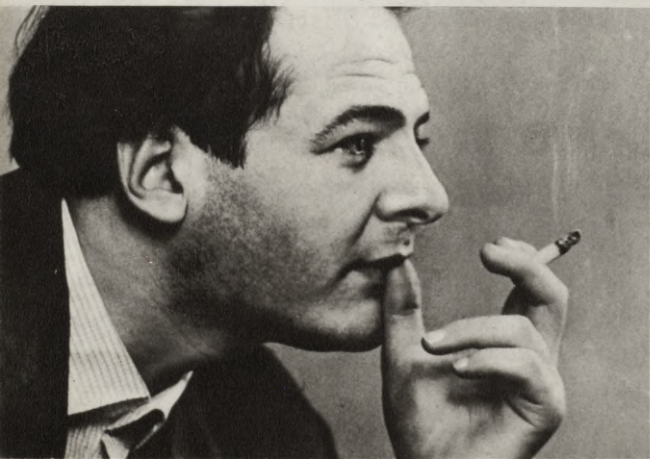


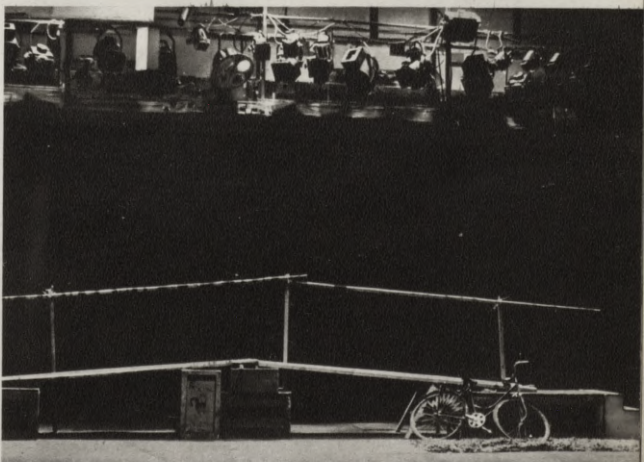
*Jāmeklē tēlam atslēga, jāmeklē, jāmeklē, jāmeklē visur, ik uz soļa!  
Ne jau velti saka: «Aktieris — mūžīgais meklētājs.»*

(Jānis Vītoliņš)

*Doma rada domu, domas iznīcina cita citu, lai atdotu vietu jaunai.  
Mūžīgā divkauja — lielais dzīves virzītājs spēks. Un vēl ir  
vēlēšanās, lai kadrs piedzimtu reizē ar domu.*

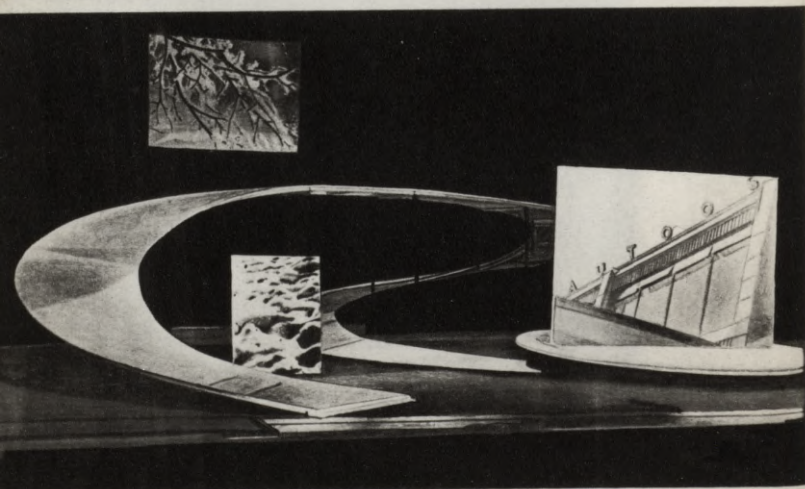
(Ādolfs Sapiro)





*«Ak vientulība, cik ļoti tu esi apdzīvota!»*

(Anta Krūmiņa)  
(Aizmirstais velosipēds)



*Fantāziju izraisa, uzbur krāšņāku un aizved līdz bezgalībai teātris. Bet kur aktieris smeļ spēkus darbam, kā dzimst fantāzija, un kā pie cilvēkiem atnāk prieks?*

(Anda Zaice)

(Dekorācija lugai «Lasija Bebre»)

(Valda Freimūte)







*Teātris plaši atver durvis pasaules izcilākajiem māksliniekiem, un sākas «medības» ar kameru pēc «zvaigznēm».*

(Marsels Marso)  
(Fotogrāfs Jānis Krieviņš)





*Daiļums. Gaume. Mākslinieka roka. Krāsu, materiāla  
un formu harmonija, izteiksmība.*

*(Marga Spertāle)*

*(Margas Spertāles kostimu mets)*



*Lielo teātris pielip mazajiem. Un mazie grib spēlēt vienlaicīgi visas, visas lomas pēc kārtas. Kostimu var pagatavot no visa, kas atrodas pa rokai. Turpreti teātrim tos šuj drēbnieku darbnīcās ilgi un rūpīgi. Tie ir visdaudzkrāsainākie lugu varoņu «laimes kreklīņi».*

(Bērns pie afišas)

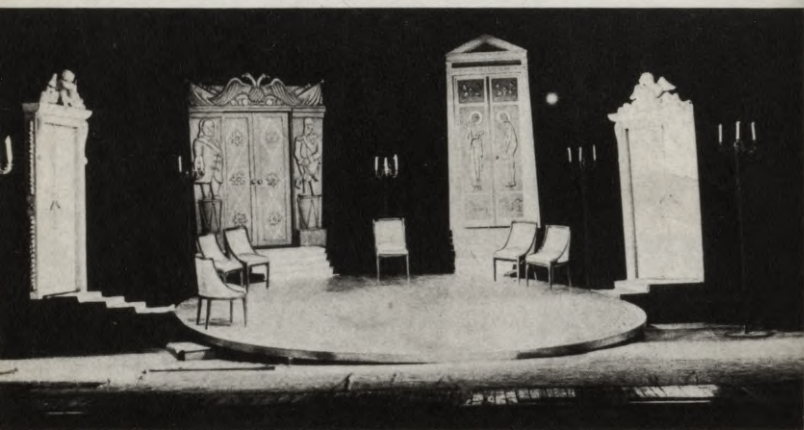
(Jaunatnes teātra drēbnieku darbi)



*Sētū izliktas lelles. Režisors atteicies no tām. Režisoram vajadzīgas citas, labākas, izteiksmīgākas. «Neizteiksmīgā ģimene» mīņājas zem teātra darbnīcu logiem, nevarēdama aiziet. Bet, kā var aiziet, ja esi kaut mirkli bijis uz skatuves dēļiem? Vienīgi aktieru bērni neaizmirst tās un parotaļājas reizumis.*

(Lelles uzvedumam  
«Buratīno piedzīvojumi»)



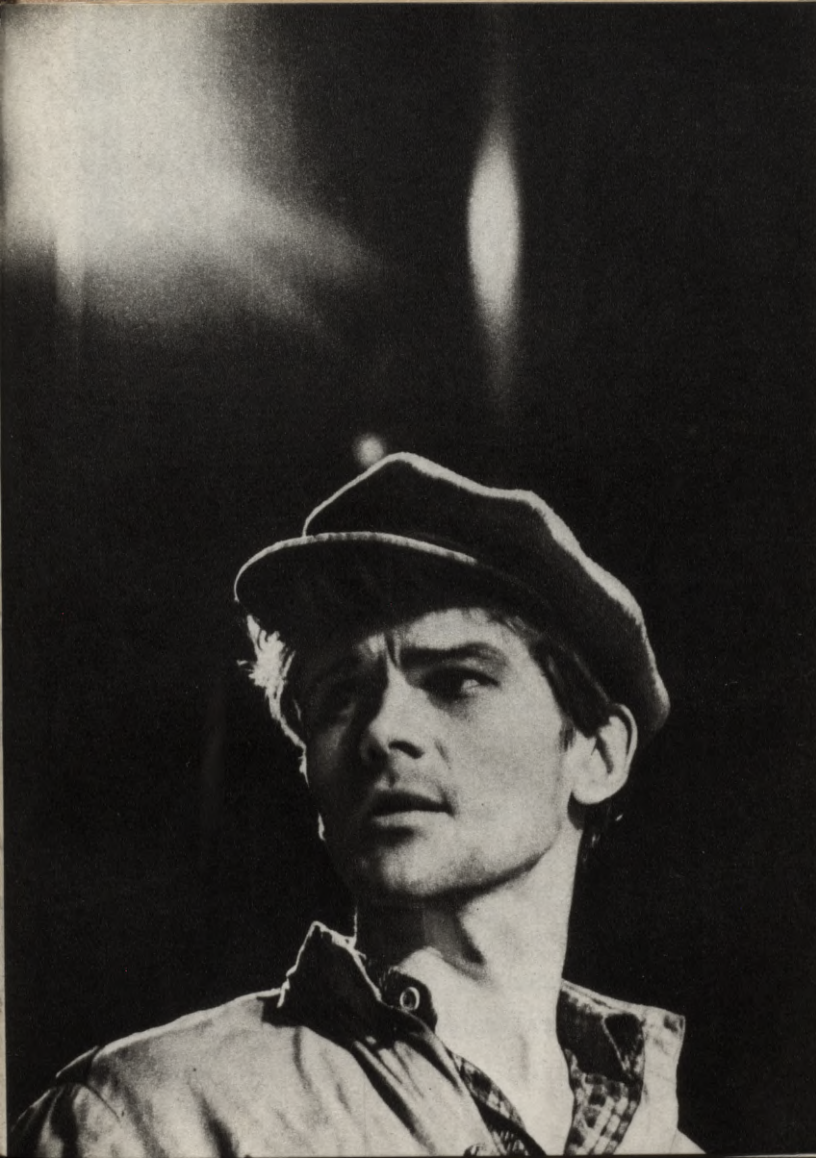


*Reizēm iecere ir tik liela, ka četrās sienās tai par šauru. Dekorācijas jāgatavo zem klajas debess, pagalmā. Skatītājs to, protams, neredz, bet interesanta ir pārvērtība, kad visvienkāršākās lietas: koks, pape, krāsa — pārvēršas visneparastākajās.*

(Top Arnolda Plauža dekorācija lugai «Uguni»  
(«Ari gudrnieks pārskatās»; dekorators Marts Kitajevs)

*Cilvēks cilvēkam par cilvēku! Lai cik daudzveidīga būtu pasaule, kas aptver teātri, galvenais celmlauzis, radītājs un cēlājs — a k t i e r i s.*

(Uldis Pūcītis)





*Tagadnes teātris lielākiem vai sīkākiem soļiem, pa jau iebrauktām vai vēl pavisam jaunām sliedēm virzās uz priekšu. Bet rītdien? Kādu ceļu tas ies? Graudus tam sēj dramaturga doma. Kāds būs šis rītdienas teātra veidotājs grauds?*

(Dramaturgs Elmārs Ansons)

## ILZE UN GUNARS BINDES PAR TEĀTRI

(I. Binde teksts)

(G. Binde foto)

Astrida Millere

## LAIKAM NAV VIEGLU SĀKUMU ...

*Visi pieaugušie reiz bijuši bērni (tikai ļoti nedaudzi no viņiem to atceras).*

*— Vienīgi bērni zina, ko viņi meklē, — ieteicās mazais princis. — Viņi ziedo savu laiku lupatu lellei, un tā viņiem kļūst ļoti tuva, bet, ja viņiem to atņem, viņi raud ...*

*— Viņi ir laimīgi, — noteica pārmijnieks.*

Antuāns de Sent-Ekziperī «Mazais princis»

Ja esi nodomājis izsekot latviešu leļļu teātra gaitām, vispirms jāpievēršas nelielai, mierīgai pilsētai — Ivanovai. Kaut gan vārds «mierīga» neliekas visai piemērots, runājot par 1942. gadu. Šis gadskaitlis ir daiļrunīgāks par vizitēismīgākajiem vārdiem, to dienu trauksme un sūrme uzliek atbildību cilvēkiem un viņu darbiem arī šodien ... Manu paaudzi — kara laikā dzimušos — dažreiz sauc par «kara laika bērniem»; 1942. gada pavasarī dzima vēl viens «kara laika bērns» — Latvijas PSR Valsts mākslas ansamblis Ivanovas pilsētā. Uz šo plašo, laipno, bet toreiz sasprindzināti nopietno pilsētu no visām malām brauca latviešu mākslinieki, starp tiem liela daļa arī skatuves mākslinieku. Radās taču reāla iespēja atkal atgriezties savā vietā dzīvē, ar savu mākslu būt noderīgam, dāvāt apskaidrotu prieku skatītājiem. Šis prieks būs apbrīnojami tīrs, jo dzims necilvēciskā spēku sasprindzinājumā frontes priekšējās pozīcijās, parādīsies ievainoto satumsušajās sejās hospitāļos, sāpju un skumju pilnajās bērnu acīs.

Ansamblī bija ap 120 cilvēku — dažādu mākslas veidu pārstāvji. Šo sarežģīto radošo kolektīvu, kas apvienoja dramatisko trupu, kori, vokālo kvartetu, vadīja Mirdza Ķempe. Par lellēm toreiz vispār neviens nedomāja. Pareizāk sakot, — gandrīz neviens. Nedomāja tā vienkāršā iemesla dēļ, ka pirms kara Latvijā tāda mākslas veida faktiski nebija. Bet pilnīgas skaidrības labad, acīm redzot, ir vērts izdarīt nelielu ekskursu pagātnē.

Latviešiem jau 16. gadsimtā bijis savs leļļu varonis ķipars, senajās budēļu spēlēs sastopams šāds teksts:

Suns sīta bungas,  
Zaldāti spēlēja,  
Ķipars dancoja  
Raibās biksēs.

Ir zināms arī tas, ka 30. gados Dailes teātrī mākslinieks Herberts Likums ir taisījis petruškas tipa lelles un aktrises Emīlija Bērziņa un Milda Puķe ar tām uzstājušās. Šos uzvedumus iestudējis Emīls Mačs. Un tā dažreiz teātra aīšanās parādijās atsevišķi paziņojumi par leļļu izrādēm.

Tā laika kinoteātros «grāvēju» starplaikos, kad no ekrāna vairs sapņaini nenopūtās, no kaisles neuzliesmoja vai cēli nemira Rietumu kino žilbinošie varoņi, ekrāna priekšā bieži risinājās divertisments — visāda veida izklaidēšanās programma. Šādās programmās un arī varietē uzstājās Ivans Rudenkovs ar sava teātra lellēm. Tās bija marionetes. Viņš pats tās dancināja, pats radija repertuāru un sniedza priekšnesumus.

Savā laikā ar lellēm nodarbojies arī bērnu iemiļotais Kristaps Linde. Faktiski tas ir viss, ar ko latviešu leļļinieki varētu lepoties līdz 1942. gadam.

Ivanovā ieradās H. Likums, kas tai laikā bija Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks, un aktrise M. Puķe. Te bija arī Rīgas radio bērnu raidījumu redakcijas galvenais redaktors Jānis Žīgurs, kas bija radījis šīs redakcijas raidījumu personāžu — Mikus tēvu. Tikai divi — H. Likums un M. Puķe — kā uzticīgi bruņinieki glabāja sirdīs atmiņas par lellēm. M. Puķe 1943. gada priekšvakarā griezās pie J. Žigura ar lūgumu uzrakstīt jaustru tekstu vienai lellītei — tam pašam Mikus tēvam, jo māksliniece H. Danenhirša bija apsolījusi to izgatavot.

M. Puķe gribēja ar šo lelli uzstāties, izdalot jaungada dāvanas evakuētajiem latviešu bērniem Ivanovas Apgabala drāmas teātra telpās. Vai tad nu daudz šim nolūkam vajadzēja: bija tikai jāuzstiepj kādā telpas kaktā palags līdzīgi leļļu širmim, un darīts. Tiesa, vēl bija nepieciešama aizrautība. Tās izrādījās tik daudz, ka atteikumu viņas lūgumiem nebija, un Mikus tēva uzstāšanās notika.

Drīz pēc tam māksliniece H. Danenhirša izgatavoja vēl vienu lelli — tautu meitu Inu, ko nodeva J. Žigura māsaī — Hildai Žigurei.

Jādomā, ka būtu interesanti pavērot kādas nelielas apspriedes dalībnieku sejas, kad 1943. gada februārī H. Likums savā kabinetā viņiem nolasīja no Maskavas pienākušu lakonisku, bet izteiksmīgu telegrammu: «Lellju teātrim izbraukt viesizrādēs pa evakuētajiem latviešu bērnu namiem šā gada maijā. LKJS CK.» Šo vārdu iedarbes spēku varēja izbaudīt dzejniece M. Ķempe, aktrises M. Puķe, M. Jansone, M. Sils, aktieri J. Zīgurs un A. Ivansons. Sai pašā apspriedē sadalīja arī «portfeļus»: par trupas direktoru tika nozīmēts J. Zīgurs, par režisoru — M. Puķe, par dramaturgu — M. Ķempe, par šī negaidīti dzimušā teātra kolektīva aktrisēm kļuva M. Sils, M. Jansone, H. Žigure, par aktieriem — A. Ivansons, E. Sūmanis un J. Zīgurs. Par trupas mākslinieci nozīmēja jau divu iepriekš radīto lellju «krustmāti» H. Danenhiršu. Pie jaundzimušā šūpuļa stāvēja daudz gudru un devīgu tēvoču un krustmāšu — mākslinieks A. Lapiņš, dzejnieki J. Vanags un F. Rokpelnis, komponists un diriģents J. Ozoliņš.

1943. gada 23. maijā mākslas ansambli reorganizēja, par atsevišķām vienībām kļuva koris, operas solistu grupa, dramatiskā trupa, estrādes trupa un lellinieki. Šim solim bija viens skaidrs mērķis — plaši izvērst nopietnu darbu profesionālās meistarības celšanā, lai dzimtenē neatgrieztos tukšām rokām, bet gan ar reālu iespēju izveidot nākamo republikas mākslas kolektīvu kodolus.

Pagaidām gan tas viss vēl šķita tālā nākotnē, bet katra diena nāca ar smagu darbu un bezgalīgiem treniņiem. Lelliniekiem bija jāapgūst lellju vadīšanas tehnika, to kustības iespējas. Zināmā mērā varēja mācīties arī no vietējā Ceļojošā lellju teātra, kura mākslinieciskais vadītājs kara laikā bija Ļeņingradas lellju teātra vadītājs J. Demmeni.

Patiesi viss jaunais dzimst mokās. Aktrise H. Žigure vēl tagad atceras, kā nogura un sāpēja rokas, kaut gan viņai visumā tomēr veicās — viņa uzreiz izjuta lelli, tās iespējas.

Diez vai daudzi no trupas dalībniekiem apzinājās, ka lelles kļūs par viņu dzīves jēgu un saturu; tā Margarita Jansone bija pārliecināta, ka pēc atgriešanās Rīgā spēlēs Jaunatnes teātrī, un ... vēl šodien jūs varat viņu ieraudzīt ar lelli rokā Latvijas PSR Valsts lellju teātra latviešu trupas izrādēs ...

Trupai drīz vien bija arī savs repertuārs — aktieris Eduards Šūmanis uzrakstīja nelielu, aktuālu lūdziņu «Ļaunā vārna». Tās saturs ir vienkāršs. Fricim (hitlerietim) viņa netīrajos, tumšajos darbos, kas vērsti pret zemniekiem, palīdz Ļaunā vārna. Mikus tēvs, viņa mazdēls un Suņuks galu galā saņem Frici gūstā un nodod

sarkanarmiešiem. Sai pirmajai izrādei dekorācijas gatavoja Latvijas PSR Tautas mākslinieks A. Lapiņš, lelles radija H. Danenhirša. Izrādē piedalījās visi trupas aktieri: Ļauno vārnu spēlēja M. Jansone, Suņuku — H. Zigure, Mikus tēvs bija E. Sūmanis. Dekorācijas izrādes laikā mainīja jau minētā lellīte Ina, tai tekstu uzrakstīja J. Zigurs.

Protams, šodien šo leļļu ārējais izskats izraisītu citas emocijas nekā toreiz. Ja Mikus tēvam galvā uzliktu atbilstošu cepurīti, viņš būtu ārkārtīgi līdzīgs mazliet īdzīgam, bet būtībā labsirdīgam rūķītim. Stipri naturālistiska bija viņa bārda, nonēsātais zemnieka apģērbs, vīzes izskatījās pilnīgi kā īstas. Bet vispār, šis Mikus tēvs bija jauks, simpātisks vecuks.

Ārēji izteismīgs, tiesa, arī diezgan naturālistisks bija Suņuks.

Asi, bet kaut kā nevarīgi šaržēts likās Fricis. Vēl bija jūtama nepietiekama prasme lellē atveidot cilvēka sejas vaibstus, gribot negribot tā atgādināja tipus no parodijām, kurās kariķētā veidā izsmej leļļu uzstāšanās aprobežotās iespējas. Profilā Friča galvai vēl piemita zināms izteismīgums — kaut vai viņa uzsvērti garais deguns, bet pretskatā seja bija atbaidoša ar savu nemākulīgo izveidi un naturālismu. Kad lelles sejā tiek akcentēts kaut kas raksturīgs, ejot vispārinājuma un zināmā mērā nosacītības ceļu, tad tas saskan ar lelles specifiku, bet, kad grotesku cenšas apvienot ar precīzu cilvēka sejas līdzības atdarināšanu un turklāt dara to nemākulīgi, iznāk tas, ko var nosaukt arī par «pirmajiem nedrošajiem soļiem jaunā mākslas veidā»...

Latviešu mākslas ansambļa galdnieks sameistaroja nelielu salkamam skatuvīti un četrus finiera čemodānus. Skatuvīti aplīmēja ar audeklu, uz kura uzrakstīja: «LATVIEŠU MĀKSLAS ANSAMBLĀ LEĻĻU TRUPA.» Dekorācijas arī zīmēja uz finiera. Tās bija vienkāršas: liela, dzeltena saule, zaļi koki, sakritusi būdiņa.

Ar šo lugu 1943. gada jūlijā trupa devās viesizrādēs pa Gorkijas, Kirovas un Jaroslavas apgabaliem un Tatāriju. Šī uzveduma pirmie skatītāji bija ievainotie latviešu gvardi Jaroslavjā. Izrāde tika uzņemta ar lielu sajūsmu. Aktieru atmiņa vienlīdz saudzīgi saglabājusī gan trūcīgo «honorāru» — zupas šķīvi un maizes gabalu, gan smaidus pārdzīvojumu un sāpju izvogotajās ievainoto sejās.

Divus mēnešus aktieri braukāja, rādot savu vienkāršo izrādi, bieži gāja arī kājām — ap 200 kilometru. Dažreiz vajadzēja iet visu dienu, pat nakti, lai nākamajā dienā atkal kārtējā izrādē atplauktu smaidā mazo sejas.

Dažus mēnešus pēc atgriešanās no viesizrādēm 1943. gada vēlā rudenī trupas aktieri devās jaunā ceļā — šoreiz uz Maskavu, lai mācītos Maskavas Pirmajā leļļu teātrī. Tagad jau aizmirsušās to dienu grūtības, kad nebija telpu, kad gadījās nakšņot arī parkā uz sola, bet mēģinājumus noturēt kopmītnes mazajā, aukstajā istabiņā, kur bija apmetušies vairāki ansambļa dalībnieki. Darbs palīdzēja to visu pārvarēt. Iestudēja J. Žīgura inscenētos «Divus velniņus» (pēc R. Blaumaņa darba), režisors N. Savins strādāja pie M. Ķempe lugas «Laima pazemē». Mūsu leļļinieki gāja skatīties izrādes Valsts Centrālajā leļļu teātrī pie S. Obrazcova, kas bija mūsu leļļinieku konsultants. Par pedagogu bija pieaicināts A. Fedotovs. Jauno uzvedumu sagatavošanā piedalījās arī Maskavas mākslinieki. Skices zīmēja Maskavas Pirmā leļļu teātra mākslinieks dekorators B. Klušancevs, lelles darināja slavenā leļļu meistare J. Gvozdeva, mākslinieces A. Knercere, S. Obrazcova, I. Kalašņikova, K. Dzebenko, Z. Savina un citi. Tas viņiem nebija viegls uzdevums: vajadzēja vispirms iepazīties ar latviešu vēsturi, folkloru, etnogrāfiju. Tā laika leļļu veidošanas mākslas tendences, kopējo ievirzi, manuprāt, trāpīgi raksturojis J. Žīgurs savās atmiņās. «Kad vēlāk palaimejās piedalīties mēģinājumos S. Obrazcova vadītajā teātrī, mani sāka kratīt drudzis — tik dzīvas bija lelles, kā pamazināti cilvēki.»<sup>1</sup> Toreiz maksimāla līdzība dzīvam cilvēkam bija leļļu veidošanas mākslas mēraukla.

Bez iepriekš minētajiem uzvedumiem repertuārā bija arī M. Ķempe un J. Žīgura sarakstītā koncertprogramma — satīra par Hitleru un hitleriešiem un — kopš Ivanovas laikiem — E. Sūmaņa skečs «Hitlers — burvju mākslinieks». Pats autors bija apglabāts Ivanovā, viņš vairs neredzēja ansambļa tālāko veiksmīgo gaitu. So kolektīvu viņš pirmais bija apgādājis ar ikvienas teātra trupas «dienišķo maizi» — repertuāru. Viņa vārds vienmēr paliks latviešu leļļinieku atmiņā.

Tika mēģināts radīt repertuāru arī pieaugušajiem — M. Ķempe sarakstīja viencēlienu «Notikums sakņu dārzā». Tā bija parodija par iemīlēšanos. Kāpostgalva iemīlējusies Sīpolā, bet viņa nopūtu objekts ir dzejnieks ar garām, romantiskām sprogām — Burkāns. Dzejnieks nepatikā novēršas no ikdienības, kas parādās Sīpola smaržā, un dzied savas romances gitāras pavadībā maigajam Puķuzīrnim. Visas šīs «dramatiskās» situācijas noslēgumā Kāpostgalva maigi ar lapu apņem Sīpoliņu, kas pratis novērtēt istas mīlestības jēgu.

<sup>1</sup> Teātra darbinieku atmiņas. LPSR Valsts leļļu teātra arhīvā.

Sis alegoriskās ainiņas pievilcība bija tās asprātīgajā tekstā, ārējā zīmējuma veiksmīgajā risinājumā un kustību izteiksmīgumā. Izrādē bija daudz momentu, kas izraisīja jautrību, piemēram, kad Burkāns dziedāja E. Dārziņa klasisko romanci «Nomet sagšu». Pašreiz visus šīs «mīlas drāmas» varoņus var redzēt teātra ēkas otrajā stāvā leļļu muzejā. Patiesi vēl tagad var atminēt raksturus šais nekustīgajos, apbružātajos varoņos ...

\*

Preču vagona riteņi, leļļiniekiem braucot mājup uz atbrīvoto dzimteni, ar katru piesitienu dziedāja: «Mēs atgriežamies!»

Daugavpili kino «Kolizejs» telpās 1944. gada 3. oktobrī notika pirmā izrāde dzimtenē. Tādu publikas pieplūdumu līdz tam neviens nebija redzējis.

Nākamā diena nesa vislielāko prieku kolektīva dzīvē: ar Mākslas lietu pārvaldes pavēli 1944. gada 4. oktobrī tika oficiāli radīts Latvijas PSR Valsts leļļu teātris. Pa Latgales baltajiem lielceļiem viesizrāžu gaitās tagad devās — atkal kājām! — ne vairs entuziastu grupa, bet jau kolektīvs ar solidu nosaukumu.

Rīga sagaidīja trupu ar visām pēckara atjaunošanas darba grūtībām. Sākumā tai iedalīja bijušā Latvju drāmas ansambļa telpas Suvorova ielā Nr. 26. Pirmā izrāde Rīgā notika 1944. gada 7. novembrī Poligrāfiķu klubā. Kolektīvs Rīgas skatītājus vispirms iepazīstināja ar koncertprogrammām. Jau 10. novembrī «Ciņa» raksta, ka no šīm izrādēm visvairāk patikusi «Spēle par Ādolfu Iksu» un «Pasaka par gaili».

Atzīmējot J. Krilova simt gadu nāves dienu, leļļinieki iestudēja viņa fābulas «Vientuļnieks un lācis», «Vilks pie aitām», «Suņu draudzība» un citas, izveidojot no tām jaunu koncertprogrammu.

Ar 1945. gada martu trupa darbojās kinoteātra «Aina» telpās. Turpat bija arī teātra darbnīcas. 25. martā šeit notika pirmā izrāde — «Ļaunā vārna». Darba apstākļus par piemērotiem grūti nosaukt: trīs dienas nedēļā teātra kolektīvs bija uzvarētājs ciņā ar kino, bet pārējās dienās jutās kā bārenis, skatoties uz skatītāju pilno zāli kinoseansu laikā. Tad aktieriem neatlika nekas cits kā salikt stumjamajos ratiņos visu savu dekorāciju krājumu un doties «izrāžu turnejās» pa pilsētu.

Teātra repertuārs bija aktuāls, tā tematika sasaucās ar dienas notikumiem. Karš vēl nebija beidzies, avīzēs blakus rakstiem par sākušos darba dzīvi tika ievietotas ziņas no frontes. Teātrī izrādīja farsu «Hitlers — burvju mākslinieks». Ja salīdzina šā personāža

un «Ļaunās vārnas» Friča ārējo izskatu, panākumi acīm redzami. Lelle bija pilnīgi realistisks, bet uzsvērti groteski veidots jukušā maniaka tēls, aktiera roka aktīvi darbojās kā Hitlera roka un asi kontrastēja ar viņa mazo galviņu. «Fokus — pokus!» — atskanēja šī iluzionista griezīgā, spalgā balss, viņš pacēla roku — uzmanību: «Zibenskarš!» — un kā zemē ieaugušas viņa priekšā izauga esesiešu rindas, gatavas ar milzīgu apetīti mesties vīrsū neārisko salašņu pasaulei. Tad nāca jauns burvju mākslinieka triks: «Totālā mobilizācija!» — bet numurs acīm redzami neizdevās: uz skatuves parādījās lupatlašu — kroplu bariņš, aizsmakušām, dobjam balsīm viņi sveica savu fireru. Viņš neapjuka, centās izlidzināt nepatīkamo iespaidu un cerību iedvesošā tonī turpināja: «Eins, zvei, drei!» — un ar pārbīļa spiedienu atlēca no kapa krusta, kas pēkšņi bija parādījies, — pārāk līdzīgs tas bija tiem koka krustiem, kas norādīja firera «neuzvaramās» armijas triumfa ceļu... Turpmākās viņa burvības izsauca galvaskausu kaudzes parādišanos, bet pats burvju mākslinieks pārvērtās skeletā.

Tāds repertuārs bija pilnīgi likumsakarīgs toreizējos apstākļos. S. Obrazcovam, piemēram, repertuārā bija etīde ar Hitleru un Musolini.

M. Ķempes viencēliens «Laima pazemē», ko vēl Maskavā bija iestudējis režisors N. Savins, stāstīja par latviešu tautas atbrīvošanās cīņu pret vācu iebrucējiem. Drūmās pazemes velves, kur Laima (M. Sils), kas simbolizē tautu, mokās nebrīvē Melnā bruņnieka (J. Zīgurs) varā, jaunais varonis (K. Kapiņš), kas grūtā cīņā veic Melno bruņnieku un viņa palīgu — briesmīgo pūķi (Ē. Mūrnieks), — tā bija pietiekami skaidra alegorija, saprotama katram skatītājam. Izradē darbojās trostu lelles, viņu ārējais izskats pat šodien neizraisa iebildumus, kaut gan jaunais varonis acīm redzami ir neizteiksmīgāks par Melno bruņnieku, plastiskajā risinājumā atpaliekot no tā.

Sai laikā teātrī sākās nopietns darbs: tika gatavoti divi lieli iestudējumi — E. Adamsona dramatiszētais A. Čehova stāsts «Kaštanka» un alegoriskā Ē. Adamsona «Pasaka par Koklētāju» pēc viņa poēmas «Koklētājs Samtabikse». Papildinājās aktieru sastāvs, — trupā iesaistījās jauni, spējīgi mākslinieki: Alberts Dāļa un Ēriks Mūrnieks.

«Kaštankas» pirmizrāde notika 1945. gada 1. jūlijā. Visās avīzēs bija cildinošas atsauksmes. Būtībā gan luga nebija īsti piemērota lelļu teātrim, lai arī tajā darbojās daudz dzīvnieku personāžu. Stāsta (un lielā mērā arī lugas) psiholoģiskās nianse pilnībā ne-



*Leļļu teātris. Skats no M. Ķempes lugas «Laima pazemē».*

atbilst leļļu teātra specifiskajām iespējām, te raksturu sadursmju un attīstības atainojums panākams tikai ar formas saasinājumu un zināmu pārspilējumu. Bija vietas, kur izrādes dekoratīvā izveide radīja priekšnoteikumus attiecīgas noskaņas radīšanai, piemēram, ielas skats naktī, kad Kaštanka paliek viena aukstumā, tumsā un, iespiedusies pievārtē, skumji velk savu žēlabaino dziesmu par suņa bēdīgo likteni. Aktieris K. Ķapiņš ar balsi un lelles kustībām spēja panākt šī skata spēcīgu emocionālu skanējumu. Veiksmīgs bija arī skats cirkā, kad Kaštankas uzstāšanās laikā to sauc bijušais saimnieks un viņa dēls Fedja, — Kaštanka sastingst un sasprindzināti cenšas atcerēties, kur dzirdējusi šīs balsis... Šai pašā skatā bija redzamas arī teātra ierobežotās iespējas: cirka skatītāju attēlošana tika atrisināta diezgan vienkāršotā veidā — cilvēki bija uzzīmēti uz fona, priekšā novietotas pāris lelles, kuras laiku pa laikam pakustināja kāds no aktieriem. Izrādi iestudēja J. Žīgurs, labu mūziku lugai uzrakstīja J. Ķepītis. Mākslinieces H. Danenhiršas darbā veiksmīgākais bija ielas skats naktī un naksnīgā aina cirka priekšā.



*Leļļu teātris. Skats no izrādes — jarsa «Hitlers — burvju mākslinieks».*

E. Ādamsonā «Pasaka par Koklētāju» bija teātra liela uzvara. Pēc Vissavienības bērnu teātru skates leļļu teātris tika atzīts par vienu no labākajiem Padomju Savienībā. Šis uzvedums parādīja, ka teātrim tagad var izvīrīt visaugstākās prasības. Ar šo iestudējumu teātri debitēja režisors Pēteris Vasaraudzis. Lieliskas dekorāciju skices veidoja Ģ. Vilks, mākslinieki bija A. Burovs un Elvīra Pinne. Mūziku izrādei rakstīja Marģeris Zariņš un Indulis Kalniņš. Režisors interesanti iecerēja skatuves noformējumu: abos sānos bija kokgriezumā veidoti rāmji, priekšgars bija no baltas vilnas drānas, uzvilks uz diviem rāmjiem. Tie virzījās viens otram pretim, un pa to laiku tika mainītas dekorācijas, kas arī bija nostiprinātas uz rāmjiem ar jau gatavu uzmontētu apgaismošanas aparatūru.

Visa izrāde bija gaiša un skaidra. P. Vasaraudzis vispār mīlēja noteiktas, asas kustības, bet šī viņa izrāde bija liriska. Pats lugas teksts — E. Ādamsona poētiskā dzejas valoda — bija viens no izrādes panākumu kaldinātājiem.



*Leļļu teātris. Skats no E. Ādamsona «Pasakas par Koklētāju».*

«Pasaka par Koklētāju» alegoriskā formā risina tēmu par mākslinieka lielo misiju — ar savu mākslu kalpot tautai, kas lugā simboliski attēlota kā darba rūķi — bites. Patiesi un priecīgi uz skatuves dzīvoja Koklētāja (K. Kapiņš) draugi — Dievgosniņa (H. Zīgure) un Sienāzis (M. Jansone), poētisks bija skats, kad Koklētājs draugiem spēlēja savas skaistās melodijas. Izrāde kulmināciju sasniedza balles skatā Pilskunga pilī. Kungi greznās drēbēs, ar izsmalcinātām frizūrām un noslipētām manierēm atstāj stindziņošu iespaidu, viņu sejas ir atbaidošas. Baletmeistars Arvīds Bērziņš palīdzēja radīt balles skatā krāsainību. Individualizēti bija viesu tipi, turklāt viņi visi neskaidri kaut ko atgādināja. Pusnaktī balle ritēja pilnā sparā, nepiekusis spēlēja Koklētājs. Pēkšņi sprādziens, gaismas efektu uguņojums — un izsmalcināto viesu vietā skatītāji ieraudzīja velnu un raganu kompāniju ar Pilskungu priekšgalā, un velnu un raganu tēlos pazina tos pašus iepriekšējos smalkos kungus un viņu dāmas. Zelts, ko Pilskungs bija samaksājis Koklētājam par viņa spēli, šai mirklī pārvērtās apses lapās. Leļļu



*Leļļu teātris. Skats no E. Ādamsona «Pasakas par Koklētāju».*

teātra iespējas šai skatā bija izmantotas prasmīgi. Simbolika nezaudēja savu skaidrību izrādes pasakainajos tēlos. Stiepta pēc visa tā gan likās sekojošā aina ar bitēm, atslāba izrādes ritms, pārāk gari bija Koklētāja monologi. Pats Koklētājs bija viens no izrādes bālākajiem tēliem. K. Kapiņš nevarēja pārvarēt pozitīvā varoņa atveidojuma grūtības; tēls arī nebija sevišķi izdevies. Arī leļļu teātrim neizdevās atrisināt pozitīvā varoņa bālasinības problēmu, kas tik labi pazīstama dzīvā plāna teātrim. Vēl traucēja arī dažu tēlotāju neskaidrā dikcija. Tā «Ciņa» 1945. gada 15. augustā rakstīja, ka Kovārņa un Runča (viena no Pilskunga pārvērtībām) duetā varēja saprast tikai «krā» un «ņau».

Līdzās tādiem baismiem skatiem kā pils aina izrādē bija arī liris- kas un humoristiskas ainas. Spilgts, āreji veiksmīgi atrisināts tēls bija Resnā saimniece (Nellija Prāveste). Ar kodīgu tautas humoru šī resnā, dzīvesprieģīgā saimniece labsirdīgā vientiesībā jauca abrā mīklu, pie reizes iemīcot tajā arī Pilskungu... Aktieris Alberts Dalga Pilskunga — velna lomā radīja savu pirmo tēlu plašajā

kungu, velnu un citu «augstākā ranga» personāžu galerijā. Izrādē tika izmantotas trostu lelles, kuras radīja H. Danenhirša un E. Leimane.

Teātrim šai posmā tika veltīta liela uzmanība: tā skolotāju vidū bija redzami mākslas darbinieki — izrāžu mākslinieciskajai pārraudzībai bija pieaicināts Eduards Smilģis, par mākslinieku strādāja Ģirts Vilks, mūziku izrādēm rakstīja M. Zariņš, J. Ķepītis.

Bija noslēdzies teātra izaugsmes un attīstības pirmais posms. Mazā entuziastu grupiņa bija izveidojusies par nopietnu radošu kolektīvu, kuram bez nolaidēm varēja izvīrīt lielas mākslas prasības

## TĀDS, KĀDS ESMU

1966. gada vasaras nogale bija nemīlīga: laiku pa laikam dzestro ziemeļvēju nomainīja spēcīgs lietus. Tajās dienās ārpus istabas jūrmalā nevarēja neko iesākt.

Alfrēdam Jaunušānam, tāpat kā man, bija atvaļinājums, un, kaut arī ko darīt bija diezgan, tomēr stundām ilgi sēdējām režisora istabā Mellužos, runādami par daudz ko interesantu — skatuvi, kino, memuāru literatūru. Kā tādās reizēs mēdz būt, ātri pārgājām no temata uz tematu, īpaši nepieķeroties nevienam no aizgūtnēm ritošās sarunas pavedieniem. Bet tad Alfrēds Jaunušāns sāka stāstīt par savu dzīvi, un es jutu, ka kļūstu arvien ziņkārīgāks un vēlos uzzināt visu pēc kārtas. Jo vairāk tādēļ, ka sarunu biedrs bija atklāts līdz galam.

Režisors neiebilda, ka pierakstu. Aizrāvāmies abi, un es sāku uzdot jautājumus. Nu vairs nepietika ar dažām dienām, mēs tikāmies bieži.

Pildot komentētāja pienākumus televīzijā, bieži vien nožēloju, ka intervijās pateiktais ir tikai viena vakara ieguvums. Ar šo sarunu, kad kārtējo reizi jutos intervētāja lomā, iznāca otrādi: mūsu dialogs neizskanēja ēterā, toties tagad varu ar to iepazīstināt lasītājus.

*Ģirts Dzenītis*

*Kad Jums radās tieksme kļūt par aktieri?*

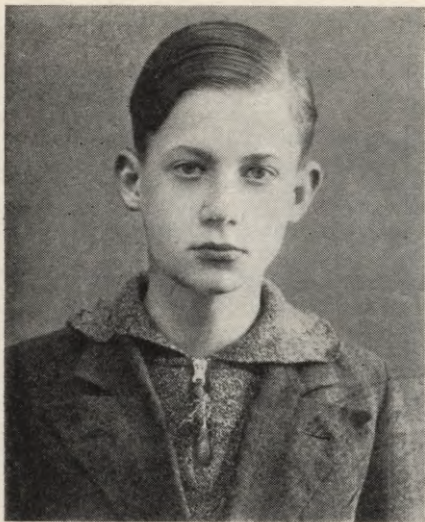
Goda vārds, nezinu.

*Varbūt jau Rīgas 36. pamatskolā, kur mācījāties?*

Iespējams.

*Kādos apstākļos?*

Pamatskolā vienu vienīgu reizi piedalījos kādas necilas lugas uzveduma skatā. Skolēnu grupai vajadzēja uzskriet uz skatuves, un viņu vidū biju arī es. Pēdējā brīdī visi pārbijās un nekustējās



*Alfrēds Jaunušans skolas gados.*

ne no vietas. Kā tas gadījās, kā ne, bet es pirmais saņēmu dūšu, pārējie sekoja, un tā attapos tikai tad, kad jau stāvēju publikas priekšā. Man bija iepriekš stingri noteikts, lai citīgi ēdu līdz iedoto. Paklausīgi notiesāju savu biežpiena tiesu. Viss, ko atceros no šīs izrādes, ir vecais un šausmīgi negaršīgais biežpiens.

Pirmā izrāde, kuru noskatījos vēl pirmsskolas vecumā, labi palikusi atmiņā — «Lolitas brīnumputns». Zāle likās milzīga. Ceļš līdz savai vietai ne-

cilvēcīgi garš. Kā šodien redzu programmu, kura iepazīstināja ar lomu tēlotājiem — Liliju Ēriku, Jūliju Skaidrīti, Jāni Osi, Antu Klinti, Konrādu Kvēpu. Aktierus iegaumēju labi.

*Tātad interese par teātri, acīm redzot, bija?*

Jā. Taču pamatskolas pirmajos gados tā pagaisa. Vienīgi 5. klasē ziņkāre atkal atjaunojās, un manas simpātijas piederēja te Dailes teātrim, te Nacionālajam teātrim.

Kad, beidzot pamatskolu, mums vajadzēja atbildēt jaunatnes pētišanas institūta anketās uz jautājumu, par ko katrs grib kļūt, ne mirkli nedomādams, uzrakstīju:

— Aktieris.

Skolotāji, lasot anketu, vīpsnāja.

Kad pēc gadiem absolvēju 1. Rīgas Valsts ģimnāziju, tikai tu-vākie divi vai trīs draugi zināja, ka esmu klusībā sācis domāt par aktiera mākslu. Neviens sarīkojumā nepiedalījies. Izlēmis biju, bet runāt par skatuves tieksmēm nemēdzu.

No pastāvīgā galeriju apmeklētāja, pašam nemanot, pamazām pārvērtos par skatītāju, kas aktīvi dzīvo līdz uz skatuves notieko-

šajam. Izrādes izraisīja impulsus improvizēt par noteiktu tēmu. 1935. gadā izlasīju avīzēs, ka Feldmaņa un Zeltmata dramatiskie kursi pieņem jaunus audzēkņus. Izkaulēju tēvam atļauju iestāties, kas nebija visai viegli, jo vairāk tādēļ, ka vajadzēja maksāt 15 latu mēnesī. Pieteicos. Visu vasaru, dzīvodams jūrmalā, gatavojos. Viens no dzejoliem, ko iemācījos, bija Rūdolfa Blaumaņa «Zanis Zampa».

*Kā iestājeksāmenos to nolasījāt?*

Nezinu. Tikai apbrīnoja manu atmiņu. Šķiet, ka finansiālu apsvērumu dēļ kursos uzņēma bez īpašas atlases, 40 vai 50 dalībnieku vidū bija pat kāda māte un viņas meita.

Trīs mēnešus regulāri apmeklēju nodarbības, bet, tā kā izskatījos pavisam sīciņš, pieaugušo vidū jutos gaužām nepilnvērtīgs. Nekādi nevarēju tikt vaļā no kautrības. Skatījos, ko darija pārējie. Kad viņi gāja uz istabas stūri, lai koncentrētos mīmodrāmām (etīdēm), rīkojos, neizpradzams būtību, gluži tāpat. Izskata un auguma dēļ sākumā man neiedalīja nevienu lomu. Vēlāk tiku pie Antiņa. Kādā mēģinājumā pēkšņi uznāca smieklu lēkme, kas nokaitināja Zeltmati. Es atstāju viņu neziņā par tās cēloni, kaut gan īstenībā nevarēju noturēties tādēļ, ka pēkšņi biju ievērojis spalvām pieaugušās Balīa tēva — Freda Kaufmaņa nāsīs.

Kādā vakarā viens no atnākušajiem iestudēto skatu vērtētājiem, ieraudzījis mani, iesaucās:

— Kas jums te par bērnudārzu?

Pēc šī teikuma nelāgā pašsajūta manī it kā summējās, un vairs nevarēju sevi piespiest apmeklēt kursus.

Kāda laime, ka par manu aizraušanos skolā neviens nekā nezināja, jo stundas notika dienā, bet kursu nodarbības vakaros!

*Ko teicāt vecākiem?*

Viņi tā arī vēl nezināja, ka pa vakariem vairs «nelaužos» aktiera profesijā.

Taču tūlīt radās cita problēma: ko darīt nodarbību laikā, kad mājās rādīties nedrīkstēju?

Izeja atradās. Kino. Pētīju afišas, lai pēc tam sēdētu seansos. Laime, ka tolaik, ja reiz biji nopircis biļeti, varēji pavadīt zālē tik ilgi, cik pašam patīk.

Tā dzima mana otrā kaislīgā mīlestība — kino. Nevis filmēšanās, bet kino apmeklēšana.

Es nepārsakos — kino apmeklēšana. Vēl šodien labprāt un bieži skatos filmas, turpretim filmēties nemīlu. Pārņem šausmas, kad ieraugu sevi uz ekrāna.

Vidusskolas laikos kinoseansus, šķiet, varēju skatīties 24 stundas bez pārtraukuma, toties «iegāza» kas cits — naudas trūkums. Jāiet vien bija uz mājām un jādara vecākiem zināma mana «epopeja». Taču pēdējā brīdī, lai nesarūgtinātu tēvu un māti, izdomāju «aplinkus gājienu». Aizrakstīju vēstuli kursu direkcijai ar lūgumu paziņot vecākiem, ka mācīšanās jāpārtrauc «zaļās jaunības» dēļ, lai nepārpulētos. Zeltmatis tā arī savā vēstulē vecākiem izskaidroja manu aiziešanu no kursiem. Viss «rīmējās» gaužām labi un loģiski, jo vairāk tāpēc, ka sekmes vidusskolā, saudzīgi izsakoties, skolo-tājus līgā vairs neapmierināja.

*Cik saprotu, tā nu toreiz ar teātri bija cauri!*

Pēc ģimnāzijas beigšanas 1938. gadā uzzināju, ka vairs nedarbojās ne Zeltmata, ne Feldmaņa kursi, ne arī Teātra skola. Neatlika nekas cits kā iestāties Latvijas Valsts universitātes Vēstures-filoloģijas fakultātē. Sliktā topogrāfiskā atmiņa, kura nav uzlabojusies līdz šodienai, draudēja iegāzt jau iestājeksāmenos. Pie labākās gribas nevarēju atrast bibliotēku, kur vajadzēja eksaminēties. Droši vien nokavētu pārbaudījumu, ja maldīšanās laikā nenāktu pretim kāds pavecs vīrs. Prasīju, kur bibliotēka. Viņš aicināja sekot. Pārējie jau tur gaidīja: es atnācu kopā ar savu ceļabiedru, un tikai tad man pateica, ka esmu ieradies profesora Jāņa Endzelīna pavadībā.

Pēc tam studiju biedri teica: «Nu tu jau tiki iekšā, izmantojot pazišanos!»

Pirmajā kursā dabūju zināt, ka Voldemāra Pūces vadītajā Latvju drāmas ansamblī uzņem audzēkņus. Iesniedzu dokumentus, un tūlīt pienāca atklātnīte ar uzaicinājumu ierasties. Pūce prasīja: «Kāpēc Jūs gribat nākt pie mums?»

— Tāpēc, ka esmu traks!

Voldemāram Pūcem atbilde patika.

Bet, tā kā arī te vajadzēja maksāt 10 latus mēnesī, vecākus apgrūtināt vairs neuzdriksējtos.

Pienāca 1940. gads. Universitātē neparasta rosība: sanāksmes, vētrains disputi, sarīkojumi, koncerti. Sākās cita dzīve.

Drāmas teātra aktieris Rihards Zandersons bija uzaicināts vadīt studentu dramatisko pulciņu. Vajadzēja steidzīgi ko sagatavot: tika pieņemti dažādu fakultāšu jaunieši. Pieteicos. Dažus noraidīja. Es lasīju Indriķa Lēmaņa dzejoli «Cietumnieka pavasara dziesma». Uzņēma un ievēlēja pulciņa padomē: kļuva par biedrzīni. Franču autora Amnuela viencēlienā «Marats» (par franču revolūciju) spē-

lēju dārznieku Tivāžu. Recenzijās lasiju par sevi labākus vārdus, nekā dzirdu šodien.

Kauliņi bija mesti. Aizrāvos ar studentu rīkotajiem koncertiem, gatavoju Ugalu Raiņa «Girtā Vilkā». Mācības piemirsās. Pārkāpjot pavasara sliksni, jutu, ka gāzīšos cauri visos eksāmenos pēc kārtas.

Bet kas par to! Ārpus teātra savu dzīvi iedomāties vairs nevarēju.  
*Pārbaudījumus nokārtojāt?*

Nebiju spējīgs. Nodomu pievērsties tikai teātrim uzticēju Rihardam Zandersonam. Viņš bija pret to. Mēģināja atrunāt. Aktiera ceļš neesot rozēm kaisīts. Līdz tam Zandersonam biju ticējis ik vārdā. Šoreiz ietiepos. Lai cik izmeklētus vārdus viņš arī lietoja, vēlēšanos strādāt teātri no manis ārā izrunāt nekādi nevarēja.

Sākās karš. Dažas dienas pirms tam tiku iesniedzis dokumentus uzņemšanai komjaunatnē. Uzņēma, bet vēl nenoformēja.

Pirmajās kara dienās dežurēju Kirova rajona komjaunatnes komitejā. Tad lika savākt mantas un atvadīties no tuviniekiem. Pabijis naktī pie vecākiem, atgriezies komjaunatnes komitejā, taču novēlojos. Savus biedrus vairs nesastapu un līdz ar armiju un civiliedzīvotājiem, kas atkāpās, kājām devos ārā no Rīgas uz Siguldas pusi. Viens. Protams, gāja daudzi. Bet sirgstu ar tādu nelaimi visu mūžu, ka grūti iepazīstos. Nepratu sadraudzēties. Pa ceļam nepārtraukti lija. Naktī ierāpos pamestā automašīnā, «apsegdamiēs» ar savu čemodānu. Aizmīgu kā nosists. Pamosos no šausmīga smaguma. Nevarēju piecelties. Man un koferim virsū gulēja trīs cilvēki. Slapjais čemodāns momentā izjuka, un es atlikušās mantas sasēju sainītī. Trešajā vai ceturtajā dienā pārgājiens noslēdzās Apē. Nākošajā naktī kāds turīgs saimnieks mani ieslēdza pirtiņā un prasīja, vai neesmu milicis.

Te formēja bataljonus, kuri cauri Valkai devās pāri robežai uz Igauniju. Netālu no Valgas organizēja pēdējo ešelonu uz austrumiem. Ar produktu kravu. No komandanta izkaulējām trīs platformas, kuras piekabināja aiz abām lokomotīvēm. Turējos savrup. Puiši dabūja sakaltušu maizi un ievārijuma burciņas. Neciešami gribējās ēst, bet neuzdrošinājos prasīt.

Pa ceļam uz Tērbatu kādā posmā igauņu fašisti bija izjaukuši sliežu ceļu. Pirmā lokomotive «iedūrās» zemē, otrā uzskrēja tai virsū. Smagie vagoni pēc straujās nobremzēšanas inerces dēļ uzdzina mūsu platformas citu citai.

*Ko cilvēks domā šādās traģiskās dzīves stundās?*

Paradoksāli, par visu, tikai ne par nāvi. Uz mums šāva igauņu nacionālisti. Visapkārt ievainotie, nogalinātie. Bet es, redzot, kā izšķīst ievārijuma burkas, domāju:

— Redz, man nedeva, bet pašiem arī netiks!

Kad nākamajā acumirkli lēcu no platformas zemē, apziņu nodarbināja jau cita doma:

— Kaut tikai neizmežģītu kāju!

Un, vienīgi redzot katastrofas kopainu, sāku aptvert drausmīgo patiesību.

Tūlīt vajadzēja pārlādēt ešelonu: nezinu, kur radās spēki, bet strādāju bez pārtraukuma. Nebiju dabūjis ne skrambiņu. Tikai pazaudējis kurpi. Līdz Ļeņingradai valkāju katrā kājā savu apavu.

No Ļeņingradas mūs aiztransportēja uz Tatāriju. Strādāju kolhozā Arskas rajonā, netālu no Kazanā. Tā kā lauku darbos izrādījies galīgs nevēģa, jo nepratu pat plaut, tiku norikots par gurķu un tomātu sargu. Te arī dabūju zināt, ka formējas latviešu divīzija. Pieteicos brīvprātīgi un septembrī jau nonācu Gorohovecā pie Gorkijas. Satikos atkal ar Rihardu Zandersonu, — viņš dienēja kaimiņpulkā.

Velnišķīgs spēks ir mākslai. Kas reiz tās ugunīs iededzies, «neprasa, vai viņš bojā ies». Tuvākajās dienās vajadzēja doties uz fronti, bet Gorohovecā alku mākslas. Uzzināju, ka uz vietas nav zobārsta, un tos, kam sāp zobi, sūta uz Gorkiju. Tā nu bija reta izdevība noskatīties kādu izrādi. Tūlīt želojos par zobu sāpēm, pierakstījos rindā, bet, kad pienāca kārtā, nometnē atvēra zobārstniecības kabinetu. Nu par Gorkiju nevarēja būt ne runas, un, lai neatzītos izdomājumā, mākslas vārdā noziedoju vienu no saviem visveselākajiem zobiem.

*Kā nokļuvāt frontē?*

Tiešā ceļā no Gorohovecas. Rotas mīnmetēju vajadzēja apkalpot 4 cilvēkiem, un es kļuvi par viņu komandieri. Balss gan nebija pavēloša, un, kad centos izkomandēt puisus, viņi bez kautrēšanās sminēja vien.

Taču dzīvojam draudzīgi. Baiļu sajūta kaujās piemirsās, tā dzima pa ceļam uz fronti un aizmuguri, jo vienmēr biedē nezināmais. Pie Staraja Rusas kādā garākā pārgājienā ienaids ne gaidīti no visām pusēm atklāja uguni. Par četrus ložus mērķi kļuvi es.

Arsti teica, ka esot laimējies: lodes trāpījums galvā redzes un dzirdes nervus nebija skāris. Arī ievainojums kājā ātri sadzija.

Taču ar roku sākās komplikācijas. Pavadiju hospitāļos septiņarpus mēnešus.

Kad beidzot atveseļojos, komisija atzina mani par ierindai nederīgu: organisms izrādījās pārāk novājināts, nedarbojās arī roka. Tiku nosūtīts uz Novosibirsku. Kara komisariātā jautāja, ko protu darīt. Ilgi domāt nevarējā: sekoja īsa un nepārprotama atbilde: — Nemāku nekā.

*Vai tiešām neatradās kas piemērots?*

Kļuvu par pirtnieku. Izsniezdu ķīpišus karstam un aukstam ūdenim. Pirts gan atradās labu gabalu no pilsētas, bet attālums par šķērsli nekļuva, sāku mest acis uz pilsētas teātriem.

Novosibirskā evakuācijā atradās Ļeņingradas Puškina teātris, un es kļuva par biežu tā izrāžu apmeklētāju. Ģērbies biju vairāk nekā slikti, bet biļetes pirku tikai vislabākajās vietās. Tas nekas, ka pēc tam necilvēcīgā aukstumā vajadzēja mērot 3 kilometrus kājām. Redzēju Konstantina Simonova «Krievu ļaudis», Leonīda Ļeonova «Iebrukumus», Ivana Turgeņeva «Muižnieku ligzdu». Par manu elku kļuva Jelena Korčagina-Aļeksandrovska. Viņas lomu dāvētā spēka pietiks visam mūžam. Apavu zoles bija piedzītas ar sniegu, krita nost, bet aktrises tēlojums sasildīja vairāk nekā pirts. Puškiniešu dailei bija brīnišķīga vara.

Pēc kāda laika uzzināju, ka Novosibirskā ir evakuēto latviešu pārstāvniecība. Tur dabūju orderus apģērba un gultas veļas saņemšanai. Lai nopirktu teātra biļeti, vajadzēja likvidēt kādu maizes talonu vai drēbes gabalu. Tirgū visu varēja dabūt, tikai es izrādījos gaužām neveikls tirgotājs.

Kādreiz saņēmu īpašu orderi zīda šalles iegādei. Nezināju, ko ar to iesākt, ja mugurā tikai vatenis, un nolēmu pārdot tirgū. Nevienš nepirka, toties visiem iepatikās vatenis. Mājās atgriezos ietinies vienā vienīgā zīda šallē, lai gan bija vēl tikai Sibīrijas marts. Pusi naudas noēdu, pārējo pataupīju teātrim.

*Cik ilgi cilvēks var dzīvot bez jebkādas profesijas?*

Nezinu. Kas attiecas uz mani, tad ieteica mācīties. Piekritu un braucu uz Kostromu, lai iestātos finansu darbinieku kursus. Bija pienākusi 1943. gada vasara.

Kursi kļuva par manā dzīvē pagaidām vienīgo mācību iestādi, kuru absolvēju kā teicamnieks.

Krievu valodu iemācījos pavisam neparasti. Pirms kara krieviski nepratīu gandrīz ne vārda. Atceros, skolnieka gados Rīgā izrādē «Jāņa Briesmīgā nāve», kur titullomu tēloja Mihails Čehovs, orientējos tikai žestos un mīmikā. Taču tie bija tik izteiksmīgi, ka

šermuļi gāja pa kauliem, baidijos iet mājās un visu nakti nevarēju aizmigt.

Kara gados ķēros pie pasakām. Bagātā tautas valoda darija savu: diktātus rakstīju gandrīz bez kļūdām. Vienīgi, kad vajadzēja sacerēt pašam, kā par spīti vienmēr pietrūka īsto vārdu.

*Ko uzsākat pēc kursu beigšanas?*

Dzīvoju Maskavā un kļuva par finansu operatīvās grupas grāmatvedi un kasieri vienā personā. Liktenis saveda kopā ar Felicitas Ertneres brāli finansistu Kārli Ertneru. Sapratāties lieliski, jo abi mīlējām teātri un kopīgi apmeklējām izrādes.

Redzējām daudz. Laikam gan no to dienu atziņu pūra smelšos vēl ilgi.

Kādu vakaru, kad gājām uz Maskavas Akadēmiskā Dailes teātra izrādi «Dibenā» filiāles telpās, bijēšu kontroliere svinīgi noteica:

— Jaunais cilvēks, jums ļoti laimējies. Šodien spēlē Moskvins un Kačalovs.

Moskvins — Luka atstāja satriecošu iespaidu. Turpretim Kačalovs — Barons nepatika.

*Kāpēc?*

Uz šo jautājumu radu atbildi tikai pēc daudziem gadiem. Toreiz par saprotošu, vērtējošu skatītāju vēl nebiju kļuvis. Mani mājaja iepriekš izveidojušies priekšstati par Baronu, kuru iedomājos kā skaistu un ārēji cēlu cilvēku, izsmalcinātām manierēm, jo Gorkija lugu «Dibenā» lasījis netiku. Ar šāda priekšstata mērauklu tad arī mēriju Kačalovu, un, tā kā viņš manā apziņā izveidotajam tēlam itin nemaz neatbilda, lielais meistars man vienkārši nepatika. Jā, toreiz vēl nesapratu, ka būt skatītājam arī ir sava veida māksla.

Brīnišķīgs šķita «Ķiršu dārzs» ar Kačalovu — Gajevu, Tarhanovu — Firsu, Moskvinu — Jepihodovu, Androvsku — Raņevsku.

Šīs izrādes šķita svētki darba dienā. Redzētais likās tik patiess, īsts un tomēr kas vairāk par dzīvi. Brīnums.

Nekad neaizmirsīšu «Dzīvo mironi» Ļeņina komjaunatnes teātri. Paša režisora Nikolaja Berseņeva tēlotais Fedja ir labākais Protasovs, kādu jebkad dzīvē esmu redzējis.

Pa to laiku tuvojās Rīgas atbrīvošanas stunda. Kā LPSR Finanšu tautas komisariāta štata darbinieks braucu uz dzimto pilsētu jau dažas dienas pēc vāciešu padzīšanas.

Prātu dedzināja viena vienīga doma: vai esi izturējusi, dzimtā Rīga? Ko darāt, kur dzīvojat, mani vecāki?

Uz Rīgu braucu ar «viliti». Vejš norāva vienīgo cepuri, bet manas neuztrauca. Kaut tikai ātrāk redzētu pazīstamo pilsētas siluetu!

Tuvojoties mājām, soli kļuva gausāki: iespējams, savu māju vietā ieraudzīšu tikai gruvešus!

Kas atvērs mūsu dzīvokļa durvis? Varbūt sveši cilvēki, kurus redzēšu pirmo reizi mūžā?

Zvaniju.

Māte un tēvs dzīvi. Bija viena vienīga milzu laimes sajūta.

Strādāju ierēdņa darbu. Inspektors, grāmatvedis, beidzot daļas priekšnieks finansu tautas komisariātā.

*Bet kā ar interesi par teātri?*

Tā nedeļa mieru ne dienu, ne nakti. Kaut kāda neapraktāma neapmierinātības sajūta urdīja nepārtraukti. Nemācēju vairs ikdienas darbu darīt ar pilnu krūti. Kļuva izklaidīgs un nervozs.

Aizrakstīju vēstuli Nikolajam Barabanovam. Ko tieši viņam prasīju, neatceros, bet viņam rakstītās rindiņas atgādināja grēksūdzi: skatuve un nekas cits ir manas istās mājas. Meistars uzaicināja pie sevis. Viņa istabā jutos kā muzejā — pilna ar portretiem, lauru vainagiem.

Krieviski runāju ar pamatīgu akcentu, un tā ne par ko konkrēti ar Nikolaju Barabanovu nevarējām vienoties.

Un nebija arī vajadzīgs, jo avīzēs parādījās sludinājumi, ka Drāmā, Dailē, pie horeogrāfijas skolas sāk darboties aktieru studijas. Nezināju, uz kuru pusi «mesties». Daile un Drāma — abas vienlīdz mīļas. Dailē studija, kā dabūju zināt, sāks darboties gadu vēlāk nekā Drāmas teātri. Es jau biju 26 gadus vecs, tādēļ steidzos.

2 dienas pirms uzvaras 1945. gadā nomira tēvs. Brālis bija pazudis bez vēsts. Es kļuva par vienīgo apgādnieku. Ierēdņa amatā tiku labi situēts, bet biju izlēmis kļūt par aktieri, un neviens vairs nespēja mani atrunāt.

Jau vasarā izstrādāju rīcības plānu. Vispirms apmānīju priekšniecību: lai izskatītos tās acīs «solīdāks», neko neteicu par aktiera tieksmēm, bet paskaidroju, ka esmu nolēmis turpināt pirms kara pārtrauktās studijas Latvijas Valsts universitātes Vēstures-filoloģijas fakultātē. Labi jau tas nebija, bet nepieciešami.

Mana jaunības dienu skatuves mīlestība Irma Laiva ilgi nesa-prata, kas par lietu, kad uzrunāju viņu uz ielas. Lūdzu, lai noklausās iestājpārbaudījumiem sagatavotos darbus. Viņa apsolīja, un kādā dienā lasīju aktrisei priekšā sagatavoto repertuāru. Irma Laiva teica: mēģināt varot, bet... Savācu vienkopus dokumentus un iesniedzu kancelejā Leona Paegles ielā 7.

Iestāju eksāmenos pārņēma tik neparasts savijņojums, tāda atbildības sajūta pret sevi, ka pēc otras vai trešās rindas runātais dzejolis sajuka. Lasīju trīs darbus — Raiņa «Kur ir tā vieta»,

Nikolaja Tihonova prozu «Ābele» un Krilova fabulu, kuras humors man šķita sveša sfēra, kam nederu.

Kad vēlreiz atsāku sajaukto, pašam šķita, ka notikusi iekšēja pārvērtība. To laikam ievēroja arī eksaminatori, jo otrā dienā lasīju pie ziņojumu dēļa, ka pārējie pārbaudījumi — etīdes neesot jākārto. Tiku uzņemts studijā. Nejutu ne ielas bruģi, ne pretimnācējus, ne automašīnas; pat neatģidos, kurp un no kurienes eju.

Tā kā māte nestrādāja, daudz ko no iedzīves pārdevām. Solija stipendiju, bet diemžēl nemaksāja. Kad līdzekļi gāja uz beigām, nekas cits neatlika kā meklēt naktsdarbu, jo dienu nācās pavadīt studijā.

#### *Piepelnijāties kā finansists?*

Nē. Pieņēma Latvijas telegrāfa aģentūrā par tulkotāju-redaktoru. Trūka vārdnīcu, un es devu vaļu fantāzijai: speciālistus droši vien uzjautrināja mani tehnikas un lauksaimniecības terminu tulkojumi.

#### *Pa kuru laiku gulējāt?*

Jā, par to nebiju padomājis! Drīz vien, cīnoties ar miegu, neturējos vairs kājās. Iespējams, ka manas tulkotāja gaitas līdz ar to arī būtu beigušās, ja nebūtu iejutīgā priekšnieka Lezina. Tagad viņš strādājis Maskavā. Šā cilvēka atsaucību nekad neaizmirsīšu. Lezins atļāva nākt darbā ik pārdienas, pie tam nevis no sešiem, bet no vienpadsmitiem vakarā līdz kārtējās dežūrmaiņas beigām — sešiem rītā.

Dzīve kļuva vieglāka. Piepalīdzēja kolēģi, — es taču padarīju mazāk, jo šīnī laikā klabināju ar vienu pirkstu arī tekstu uz rakstāmmašīnas.

Studiju sākumā, kad kursa biedri Vilma Melnbārde, Jānis Kubilis, Ruta Birgere, Kārlis Trencis, Jānis Mētra, Dzidra Rītenberga, Astra Skrodele, Maiga Mainiece, Marija Adamova, Austra Skudra organiski darbojās uz skatuves, es biju saistīts un nebrīvs. Tādēļ arī pedagoge Vera Baļuna mani nemīlēja, lai gan vēlāk tieši viņu varu uzskatīt par savu labo garu. Tikai tad, kad sākām spēlēt etīdes ar vārdu, kļuva atraisītāks.

1947. gada oktobrī ar 310 rubļu algu mēnesī tiku pieņemts drāmiešu trupas palīgsastāvā. Kad par savu izpeļņu pastāstīju vecmāmiņai laukos, viņa iesaucās:

— «Nu jau jūs varēsiet labi dzīvot!»

Mēs ar māti nebijām noskaņoti tik optimistiski. Bet viņa vienmēr prata saimniekot, un tā nu dzīvot patiešām varējām.

Beidzu studiju ar Kruticka lomu A. Ostrovska lugā «Nebija ne



*Alfrēds Jaunušans (pirmais no labās), Kārlis Trencis, Jānis Mētra un Jānis Kubilīšs — Drāmas teātra studijas audzēkņi.*

graša, pēkšņi dukāts», Jakovu M. Gorkija «Ienaidniekos» un Andreja Upīša Ziņģu Ješku, studentu Makarovu Djakova un Penkina «Klinšainajās takās».

Izlaidumā jutāmiem bēdīgi. Mūs vērtēja daudz bargāk nekā divu iepriekšējo kursu absolventus. Beidzām astoņpadsmit cilvēku, bet teātris pieņēma septiņus. Diplomdarbu izrādes neviens neizziņoja, un tās nenoskatījās pat pārējo teātru direktori. Studijas vadības neizdarība sāpina vēl šodien.

Tādas lietas neaizmirstas: pārāk daudz mūs toreiz sarūgtināja nevēriba.

*Kad pirmo reizi uznācāt uz Drāmas teātra skatuves?*

N. Pogodina «Kremļa kurantos». Grimējos pusotru stundu. Man ierādīja vietu zaldātu bariņā 4. rindā. Kad pirmā rinda ienāca pa Iveras vārtiem, priekškarš aizvērās.

E. Feldmaņa inscenētajās «Jautrajās vindzorietēs» tik spārīgi kūleņoju, ka pāršķēlu pieri.

Raiņa «Pusideālistā» iedalīja lomu. Uz skatuves vienīgais teksts bija:

— Kāds saimnieks?

Siem vārdiem vajadzēja izskanēt pa durvju spraugu.

A. Ostrovska «Talantos un pielūdzējos» turpretim neteicu ne vārda. Taču zēnam ar zvanu, kurš saziņo aktierus izrādei, vajadzēja divas reizes pārskriet pār skatuvi. Izrādi tā iemilēju, ka gandrīz sāku kauties uz ielas ar garāmgājējiem, kurus dzirdēju kritizējam tikko redzēto.

«Zelta zirgā» biju trešais krauklis.

*Tas nozīmē, ka uz skatuves sākat runāt Raiņa vārdiem?*

Jā. Aprobežoto, stulbu un deģenerēto lomu kategoriju, kas man nekad sevišķi nav patikuši, bet kuru izspēlējos liku likām, ievadīja Federiko Lope de Vegas komēdijā «Suns uz siena kaudzes». Istu, radošu gandarijumu tādu tipu galerija man nekad nav sagādājusi.

A. Ostrovska «Līgavā bez pūra» saņēmu Karandiševa lomu. Kad par to pateica, neticēju pats savām ausīm. Inscenējumam paredzēja pilnīgu fiasko.

— Nekas labs tur nevar iznākt, — sprieda speciālisti. — Kur tas redzēts, ka tik grūtā lugā trīs galvenās lomas tēlo iesācēji — Līne, Kubilis un Jaunušans.

Patiešām, visi trīs bijām «neaprakstītas lapas», bet režisore Vera Baļuna mums ticēja. Te pirmo reizi uz skatuves sastapos ar lielaļiem meistariem Bertu Rūmnieci, kura tēloja Karandiševa krustmāmiņu, Liliju Ēriku — Ogudalovu un Alfrēdu Amtmani-Briedīti — Knurova lomā. Mēģinājums sekoja mēģinājumam. Cits par citu grūtāki. Sevišķi sarežģīts likās monologs pēc Larisas aizbraukšanas trešajā cēlienā. Briedītis raudzījās uz mani ar neuzticību, bet tad kādu reizi, kad samērā patiesi plūda vārdi, profesora skatiens pilnīgi pārvērtās un sajutu viņa kā partnera atbalstu.

Recenzijas, lai cik tas dīvaini šodien neizklausītos, parādījās tūlīt pēc pirmizrādes. Atsauksmes par Līni, Kubili un mani bija labvēlīgas. Publika mūs pieņēma atsaucīgi. Pilnībā bija attaisnojusies Veras Baļunas koncepcija. Režisore neaizrāvās ar mazā apvainotā cilvēka traģēdiju, bet akcentēja viņa sīkpilsonisko būtību. Līdz ar to Karandiševa tēls kļuva dzīves īstenībai tuvāks, patiesāks.

*Jūsu mīļākā tā laika loma?*

Jaunais komponists Meļņikovs Sergeja Mihalkova lugā «Komponists Ilja Golovins». Apjoma ziņā niecīga. Inscenējumam nebija panākumu, trīspadsmit četrpadsmit izrādes, un lugu noņēma no repertuāra. Bet es nonācu līdz asarām. Šinī lomā taču tik kaislīgi un principiāli diskutēju par mākslinieka sūtību. Tādu sarunu no-

teikti gribējās turpināt. Diemžēl ko nozīmīgāku šīnī aspektā tā arī neesmu tēlojis un tādēļ pēc īsti mūsdienīga, atziņu un problēmu bagāta tēla kā aktieris joprojām ilgojos.

*Kāpēc pēdējā laikā tik maz tēlojat?*

Kopš strādāju kā režisors man vairs nav laika un iespēju uzņemties lomu. Nespēju būt vienlaicīgi režisors un aktieris paša inscenētā darbā. Pēc 25. izrādes spēlēju Džigu Mārtiņa Ziverta «Akstā», bet režisors mani ņēma virsroku pār aktieri. Nevarēju atdoties tēlam, bet visu laiku uzmanību saistīja neprecīzas gaismas, nepareizi novietotas mēbeles, aktieriska neveiklība. Aktiera aci nomainīja režisora skatiens. Lomā varu dzīvot tikai cita režisora iestudētā lugā.

Pēdējos gados kā aktieris darbojos tikai radio un televīzijā.

*Gandarījumu gūstat?*

Ja labs literārais materiāls, — jā! Taču zināmu neapmierinātību rada diapazona sašaurināšanās. Man uztic lasīt tikai humoru, kur dažkārt tekstā ļoti grūti atrast ko saturīgu. Tāda pačivināšana vien iznāk. Ir jau labi, ja mani priekšnesumi pa radio kādam patīk, bet pats neesmu apmierināts.

Specifiskais balss tembrs, kas, kā pats apzinos, nav mikrofonisks, manuprāt, rada zināmas standartizācijas briesmas. Klausītāji pierod: ja reiz Jaunušana balss, tad tūlīt sāksies joki.

Televīzijā nevaru lāgā iejusties mazo mēģinājumu skaita dēļ, kaut arī tur tēloju lielas lomas — baronēnu Volfu Andreja Upiša «Ziemeļa vējā», Ēriku Berlingu Pristlija lugā «Ieradies inspektors», piedalījos arī Ādolfā Alunāna komēdijas «Pašu audzināts» iestudējumā. Man grūti strādāt televīzijā varbūt arī tāpēc, ka pēc dabas esmu no lēnajiem. Lomā, tāpat kā režisora eksemplārā, «iegraužos» gausi. Alfrēds Amtmanis-Briedītis mēdza teikt, ka pēc lugas izlasišanas tūlīt redzot acu priekšā, kā inscenēt. Es turpretim mokoši meklēju tēlu jēgu un izrādes koptēlu. Iedzīvošanās process man ir ilgstošs un smags. Lomas, par kurām saka «tev tās kā uz deguna rakstītas», parasti izgāzu. Bet citas, mazāk piemērotas, izdodas labāk. Varbūt tāpēc, ka te pārvaru kādas papildgrūtības.

Nedrikstu iepriekš lasīt vai skatīt, kā man uzticēto lomu interpretējis cits aktieris. Fantāzijai uzreiz rodas «griesti».

Šķiet, šī un ne cita iemesla dēļ izgāzu donu Karlosu. Aizrāvos ar to, kas neatbilda ne manām ārējām, ne iekšējām dotībām. Gribēju radīt varoni — milētāju, tādu, kādu savā laikā spēlējis Jozefs Kaincs. Bet es, ne ar ko nevarēdams līdzināties viņam ne talanta lielumā, ne ārējā pievilcībā, radīju tikai griezīgu disonansi.

Notikumiem piesātinātā dzīve līdz aktieru gaitu sākumam bezgala devusi praktiskajai ikdienai. Iespēja daudz lasīt, skatīties vēl nav viss. Tagad brīžiem sāk pārņemt tāda sajūta, it kā dzīve ietu garām. Kādēļ? Acīm redzot, esmu pārāk noslogots savā profesijā, un citam nekam neatliek laika. Oficiālās tikšanās ar visdažādāko profesiju pārstāvjiem vēl nav istā dzīve. Tādās reizēs jūtu mākslotu «uzpulētību». Kā kino, kad režisors saka: «Tūlīt sāksim uzņemšanu, sagatavojieties!», bet filmē dokumentālu lenti. Un strādnieks, zemnieks, inženieris, vienalga, kādas profesijas pārstāvis, saspringst, sāk tēlot pats sevi, domādams, lai tikai izskatītos gudrāks un pievilcīgāks.

Daudz deva laiks, ko 1962. gadā pavadīju Maskavā augstākajos režisoruursos. Trešo reizi dzīvē atgriezās jaunība, apguvu ne tikai tiešo režisoru specialitāti, nokļuvu kultūras dzīves mutulī vispār. Strādāju pie Nikolaja Ohlopkova. Saistīja ne tik daudz speciālais, kā apkārt valdošā dedzība. Sanāksmēs, apspriedēs nerunāja runāšanas dēļ, bet atklāti sprieda, vērtēja, analizēja būtiskākos skatuves mākslas virzītājus faktorus. Arī es līdz ar to vairāk sāku vērtēt, kļuva kritiskāks nekā agrāk. Konstatējošais moments daiļrades procesā mani vairs neapmierināja, es meklēju cēloņus, rīcības motivāciju. Mājās atgriezos, zinādams, ka tagad no manis daudz gaida.

*Vai tā bija sagadišanās vai iekšēja nepieciešamība, ka kļuvāt par režisoru?*

Rotaļu izdomātāja tieksmes sevī atklāju jau tad, kad spēlējos ar sētas bērniem.

Vasarā, pirms iestāšanās vidusskolā, kopīgi ar Oļģertu Kroderu jūrmalā, pieaicinot pārējos «knauzerus», gribējām iestudēt pasaku par Sarkangalvīti. Nodomu līdz galam neizdevās realizēt vienīgi organizatoriskas nevarības dēļ.

Studijā organizēju grupu jeb masu etīdes. Uzdrošinājos pat ieteikt, kā pēc manām domām vienu otru vietu labāk nospēlēt. *Tātad vilinājums vadīt režiju, kaut arī neapzināti, radās?*

Mācoties otrajā kursā, gatavoju montāžu par tautas cīņu un izaugsmes ceļu no vergu un dzimtbūšanas laikiem līdz šodienai. To iestudējot, reizēm atgādināju bērnu, kas klieudz «pats, pats», nemaz vēl nevarēdams noturēties kājās. Pedagogu padomus noraidīju, likās, ka viņi mani radošajā darbā traucē, par ko tūlīt arī «dabūju pa galvu».

Visdārgākā atzinība tobrīd bija Bertas Rūmnieces uzslava.

Taču šim režijas darbam citi nesekoja. Bija tikai lomas, lomas. Biju veidojis jau daudzus tēlus, kad, sākot iestudēt «Otello»,

Vera Baļuna pieaicināja par asistentu. Izpētīju Konstantina Staņislavska «Otello» režijas eksemplāru. Režisore aizbrauca uz Maskavu, un trīs dienas mēģināju patstāvīgi. No palīgsastāva izaugušajam aktierim nu vajadzēja organizēt Kipras skatu. Gudri runāju, centos pārliecināt, sāku komandēt. Taču neko citu, izņemot skepsi, aktieru acīs nesaskatīju. Autoritāti nebaudīju. Komandantu tēloja mans kursa biedrs Kārlis Trencis. Savās prasībās laikam biju tik mulķīgs, ka aktieris, nogājis no skatuves, skaļi teica:

— Nesaprotu, ko viņš no manis grib.

Labāk neklājās arī darbā ar citiem tēlotājiem. Kad mēģināju skatu ar Kipras virsniekiem — Voldemāru Švarcu, Karpu Klētnieku un Ludvigu Bāru, pirmais sminēja, otrs rezignēti šūpoja galvu. Trešais pateica «klasisku frāzi»:

— Kas ir, ko vajag?

Tā kļuvusi par vadmotīvu visai dzīvei. Kad nezinu mēģinājumos, ko darīt tālāk, allaž skaļi pie sevis atkārtoju Ludviga Bāra izteicienu.

Toreiz piegāju pie suflieres Elizās Miežītes un izdvesu vienā elpas vilcienā:

— Kaut varētu izgaist no mēģinājuma!

Atgriezās Vera Baļuna un turpināja mēģinājumus. Pēc notikušā speciālu vēlēšanos kļūt par režisoru vairs neizjutu.

*Un tomēr kļūvāt?*

Varbūt līdz ar to manas režisora gaitas būtu izbeigušās uz visiem laikiem, ja vien par teātra direktoru nekļūtu Vilis Bergmanis. Maskavā paredzētās latviešu literatūras un mākslas dekādes gadā viņš negaidīti piedāvāja man ārpus darba laika veidot jauniešu izrādi. Pats lugu neizvēlējās: saņēmu poļu autora Ježi Ūtovska «Ģimenes lietu» («Apsūdzība»). Apsolīja: ja izrāde izdošoties, tad ļaušot mēnesi mēģināt uz skatuves un parādīt plašākai publikai. Strādāju ar diviem sastāviem. Dublēti tika pilnīgi visi aktieri. Pirmās lielākās lomas savā mūžā šinī izrādē tēloja Antra Liedskalniņa, Gunārs Cilinskis un Oļģerts Šalkonis. Strādājot ar jaunības entuziasma pārpilniem cilvēkiem, aizrāvos līdzī. Sapratu, ka mēģinājumu atmosfēru ne vienmēr rada režisors: tā atkarīga arī no aktieru attieksmes pret darāmo. Nedēļu vai divas (precīzi neatceros) pirms izbraukšanas uz dekādi Maskavā notika pirmizrāde. Prese vērtēja labi, bet uzvedumam radās daudz nedraugu. Laikam pārāk pārdroši izteicos, ka ar «Ģimenes lietu» esam gribējuši atrast ko jaunu, un par to mūs arī «slānīja». Teica: redzētais esot svešs teātrim, es ejot pret drāmiešu principiem. Man trūka aizstāvības vārdu. Mulsināja vārdiņš «svešs». Bet es taču nekad nebiju

citā teātrī strādājis un kā režisors uzskatīju sevi par Akadēmiskā drāmas teātra režisores Veras Baļunas audzēkni. Satrieca kāda speciālista apgalvojums, ka viņš trīs reizes skatījies izrādī un nekā nav sapratis. Pateiktais sāpināja, tomēr vienlaicīgi radīja arī spitu.

Direktors gribēja panākt manu un Kārļa Pamšes radošu savienību un uzticēja kopīgi iestudēt Nazima Hikmeta «Savādnieku». Būdami abi spītīgi un iecirtīgi, nesapratāmies. Attiecības uzlabojās, kad katrs darījām savu, — Pamše mēģināja pirmo un otro cēlienu, es — pārējos. Pirms ģenerālmēģinājuma kolēģis smagi saslima, un es novedu darbu līdz galam. Dzirdēju atsauksmi, ka mani cēlieni saraibināti un neskaidri. Runāja arī, ka abiem esot atšķirīgi rokstrāsti, pie tam manējais teātrim svešāks.

Lai cik rūgtus vārdus dzirdējām, izrāde bija mīļa kā man, tā Pamšem. Jūtāmie gandarīti.

#### *Kāds bija pirmais «solo» piedāvājums?*

Mārtiņa Ziverta «Āksts». Par Šekspīru. Veidoju scēnisku variantu, apvienojot agrāko lugu ar pārļaboto eksemplāru, kuru autors atsūtīja no ārzemēm. Lomas iedalīju meistariem — personībām. Izrāde neizskanēja, droši vien manas vainas dēļ. Izdomāt šo to izdomāju, bet elpu iedvest nepratu.

Eduarda de Filipo «Filumenā Marturāno», kuru tagad pazīstam arī itāliešu ekranizējumā «Tā precas itālieši», līdzās Elzai Radziņai galvenajai lomai uzaicināja arī Lilitu Bērziņu. (Jānis Osis, savukārt, Dailes teātrī lugā «Pasaules pilsonis» tēloja Kārli Marksu.) Lilitai Bērziņai ierodoties uz pirmo mēģinājumu, biju samulsis, likās, nekā prātīga izcilajai meistarei pateikt nevarēšu. Taču viņas takta izjūta, lielā intelīģence, vienkāršība iedrošināja. Kopš tā brīža vēl vairāk iemilēju Lilitas Bērziņas neatkarīgo personību. Kaut arī daļa skatītāju pārmeta izrādei estetizāciju, atsauksmes visumā bija labas. Teicami tēloja dēlu grupa — Arnolds Liniņš, Jānis Kubilis un Elmārs Ozols, kā arī Domeniko lomas atveidotājs Edgars Zīle, aktieri Emma Ezeriņa, Jānis Osis un Ludvigs Bārs.

Zaņa Grīvas traģikomēdijā par buržuāzisko Latviju «Medūzas plosts» piesaistīja smeldzīgā stīga par māksliniekiem, kuriem grūti iet taisnu dzīves ceļu tādos apstākļos, kādi aprakstīti lugā. Sai lugā debitēja mana audzēkne no 3. vidusskolas laikiem (tur kādreiz vadīju pašdarbības pulciņu) — Māra Zemdega. Pirmo reizi strādāju ar veco gvardi Mirdzu Smitheni, Antu Klinti, Olgu Lejaskalni un Zani Katlapu.

Labi sadarbojāmies ar autoru. Vienīgi grūtības radās ar lugas

nobeigumu. Pieņēmu svešu — kompromisa priekšlikumu. Fināls izskatījās slikti. Saprotu — kompromiss ir visbriesmīgākais mākslā. Tas vienmēr atriebjas pašiem darītājiem. Un cik daudzkārt vēl ar to jāsastopas!

*Pie kādām lugām darbs sagādāja vislielāko prieku?*

Pie Aļekseja Arbužova «Irkutskas stāsta». Virsrakstu «Esi sveicināta, mīlestība!», par kuru sminēja PSRS Kultūras ministrijā un mani «apcēla» žurnāls «Teatr», izdomāja literārās daļas vadītājs Gunārs Treimanis.

Te ieguldīju daudz labu nodomu. Galvenais, ka aizrāvos pats, man līdzī kolektīvs un arī skatītāji. Spoži tēloja Antra Liedskalniņa. Autora dzīvesbiedre teica, ka Liedskalniņa godam var stāvēt līdzās Jūlijai Borisovai Vahtangova teātri. Tēlotāju, kā arī izrādi gadalgoja republikas teātru pavasarī.

Neiztika arī bez iebildumiem. Pārmeta eklektiku. Iespējams, ka taisnīgi. Taču kori vienkārši pārprata. Man koris bija iecerēts kā jaunieši — 10. klašu absolventi, kas tikko sāk lielās dzīves gaitu un ceļamaizei dzīvē ņem stāstu par Vaļu un Angāras spēkstacijas celtniekiem. Kur te balets, kādu man piedēvēja? Katram sava saprašana!

Veras Panovas «Atvadas baltajām naktīm», tāpat kā visas manas izrādes, iznāca garas. Bet ko varu darīt, ja iemīlu autoru tekstu un nevaru no tā šķirties. Teātra zinātnieks Viktors Hausmanis ne bez pamata kādas izrādes apspriešanā jautāja, kad es beidzot iemācīšoties svītrot eksemplāru. Apzinos, ka pārmetumi pelnīti, bet cik gan bieži vienkārši sirdsapziņa neļauj īsināt. Gribas, lai katra loma, arī epizodiskā, gūtu pēc iespējas pilnīgāku atklāsmi, bet ne katrreiz izrādei tas nāk par labu.

Veidojot izrādi «Atvadas baltajām naktīm», pirmo reizi sadarbojos ar dekoratoru Gunāru Zemgalu.

Man atkal pārmeta domas neskaidrību. Acīm redzot, nepratu savu ieceri pilnveidot līdz galam. Par saviļņojošu notikumu teātra un personiskajā dzīvē kļuva Pētera Pētersona lugas «Man trīsdesmit gadu» pirmizrāde. Interesanti, ka, jau lasot, dramaturģiskais materiāls ārkārtīgi saviļņoja kolektīvu. Mēģinājumu gaitā lieliski sapratāmies. Vienīgās domstarpības radās ar toreizējo teātra galveno mākslinieku Kārli Miezīti. Tikai vēlāk sapratu, ka tiku prasījis no meistara to, kas viņam bija svešs. Šinī iestudējumā debitēja Raimonds Pauls. Viņa kompozīcijas ir īsta skatuves mūzika, kas palīdz daudz ko atklāt, izpaust un vienmēr runā izrādes valodu.

Liela radoša uzvara Veltai Linei bija Rozes loma. Vienu no savām labākajām lomām — Toru lugā «Man trīsdesmit gadu»

nospēlēja Valdis Akurāters. Veiksmīgi «startēja» Vaironis Jakāns, Ieva Mača, Valda Freimūte un Imants Adermanis. Izrādei saradās daudz draugu, taču netrūka arī neapmierināto. Cienijams teātra kolektīva loceklis teica: — Lielāka kauna traipa par redzēto teātrim nav bijis. — Tā esot nomaldīšanās. Bet pa kādiem sānceljiem tad esmu staigājis? Par to skaidrībā netieku. Zinu tikai vienu, ka vienmēr cenšos un centīšos iznīdēt iekšējo inertumu, ķermenisku neizteiksmību, statiku. Uz skatuves gribas just īstas dzīves elpu, ne vārgu, glēvu nopūtu.

Vēlos par savu padarīt Vladimira Majakovska formulu, ka teātris nav spogulis, bet palielināmais stikls.

Studēdams Maskavā, uz kādu laiku atgriezos mājās, lai sagatavotu pirmo Gunāra Priedes lugu Akadēmiskajā drāmas teātrī — «Miks un Dzilna». Kādreiz dramaturgs savu pirmo darbu — «Jau nākā brāļa vasara» iesniedza tieši mūsu teātrim, bet mēs to pamatinājāties noraidīt. Lugu iemilēju, kaut arī izrāde cerētos panākumus neguva. Tāpat kā otra Gunāra Priedes luga, pie kuras ķeros, — «Tava labā slava».

Pa īstam atklāt Gunāru Priedi līdz šim man nav izdevies, kaut arī jūtu viņu kā dramaturgu sev tuvu.

Polemiku izraisīja Federiko Garsia Lorkas «Bernardas Albas māja». Šinī sieviešu ansambļa izrādē lomas tēloja visas vadošās mākslinieces divos sastāvos. Skatītāji sadalījās divās grupās — karstos piekritējos un dedzīgos noliedzējos. Noliedzēji izbrīnā raustīja plecus, — kā tādu patoloģiju varot uzskatīt par mākslu. Kāda I. slimnīcas ārste teica, ka kaut ko tik riebīgu un pretīgu skatoties pirmo reizi mūžā.

Bet noliedzējiem netrūka arī oponentu. Azerbaidžāņu skatuves mākslinieki izrādi uzskatīja par izcilu. Kritiķe N. Krimova atzinīgi pieņēma pirmos divus cēlienus, bet pēdējam pārmeta palētu melodramatismu. Ļeņina prēmijas laureāts režisors Jurijs Zavadskis, kā vienmēr, komentēja lakoniski:

— Laba profesionāla izrāde.

Divās nometnēs sadalījās arī republikas kritiķi. Lieliski sapratāmies ar dekoratoru Herbertu Līkumu. Pat jau pirmajā sarunā pa telefonu. Lorkas Spāniju gribējam parādīt kā masīvu bezlogu telpu, kas nomāc visu dzīvo. Herberts Līkums šo koncepciju realizēja materiālā ar īsta meistara vērienu.

*Kuru lugu režija sagādāja vislielākās grūtības?*

Prospēra Merimē viencēlienu apkopojums — «Sieviete, debess un elle». Katram viencēlienam gribējās radīt ko savu un tajā pašā laikā rast apvienojošo. Par labu palīgu kļuva dekorators Dailis Rož-

lapa, ar kuru tikos arī Annas Brigaderes pasaku lugas «Princese Gundega un karalis Brusubārda» iestudēšanas laikā Jaunatnes teātrī.

Izrādei atbilstošu, labu mūziku radīja Ringolds Ore.

Vērtējot iestudējumu, daļa kritiķu pārmeta Merimē izpratnes trūkumu. Varbūt, bet ļoti negribējās bakstīt ar pirkstu acīs. Francī visu dara smalki, trāpīgi. Un Merimē ir francūzis. Akcentēju domu, ka nekas nedrīkst kropļot cilvēku un noslāpēt viņā cilvēcisko. Merimē raksturotie reliģiskie spaidi man šobrīd liekas vairāk smieklīgi nekā briesmīgi.

Bertolta Brehta «Trīgrašu operu» nodevu negatavu. Dzirdēju iznīcinošu kritiku. Iepriecināja vienīgi, ka izcilie brehtologi Anna Lācis un Bernhards Reihs manā iecerē saskatīja daudz ko svaigu un, galvenais, patstāvību.

Izrādes trūkumus arī pats redzēju ļoti labi.

Arvīda Griguļa drāma «Savu lodi nedzird» piedzīvoja neveiksmi. Aizmaldījos meklējot to, kā lugā nav.

Kādreiz ar nelaīki dekoratoru Arvīdu Spertālu, kuru ļoti cienīju, gatavojāmies iestudēt vienu no Karlo Goldoni komēdijām. Tomēr tālāk par labiem nodomiem netikām. Un tikai krietni vēlāk beidzot sastapos ar nemirstīgo komediogrāfu viņa «Kjodžas skandālā».

*Jūs mīlat viesoties arī kaimiņu teātros?*

Pirmo reizi ārpus sava kolektīva strādāju Operas un baleta teātrī, iestudējot Riharda Strausa «Salomī». Esmu nemuzikāls, bet uzņemos. Tā kā sākumā nevarēju izsekot partitūrai, kas ir sarežģīta pat profesionālai ausij, lūdzu koncertmeistari Ēriku Braži daudzkārt to spēlēt priekšā. Gribēju visu izprast, taču milzīgā koncentrācija tā nogurdināja, ka vairākkārt pat iemigu. Jutos «ne savā ādā», kad aci pret aci sastapos ar Zermēnu Heini-Vāgneri, Annu Ludiņu un Artūru Frinbergu. Suflieris A. Dievkociņš tulīt saprata, kas par lietu, un pēc mēģinājuma gaiteni pateica divus vārdus:

— Tikai nebaidieties!

Tie iedarbojās kā balzams, un darbs ritēja normāli.

Kādreiz — ļoti sen solījos Jaunatnes teātra direktoram P. Rolo-  
vam iestudēt lugu. Izcilais teātra darba organizators nomira, bet mans solījums viņam palika. Ķēros pie «Princeses Gundegas un karaļa Brusubārda». Veselu mēnesi strādāju ar aizrautīgu un darba spējīgu ansambli. Šim teātrim slavējama īpatnība: aktieri bez rangu atšķirības gatavi darīt visu uz skatuves, neuzskatot to par kaut ko ārkārtēju. «Princese Gundega un karalis Brusubārda» tika parādīta Maskavā un atzinīgi novērtēta. Rīgas prese klusēja.

Arvīda Zilinska un Ventas Vīgantes «Dzintarkrasta puīši»

Operetes teātrī veidojās arī ļoti īsā laikā. Pavasarī mēģināju ar solistiem, lai rudenī pusemēneša laikā padarītu visu atlikušo. Zina Pupšto un Marīna Žirdziņa izveidoja burvīgu vecēņu duetu. Marīna Žirdziņa šādā ampuā darbojās pirmo reizi.

*Ko gribat panākt tagad, kad esat uzņēmies galvenā režisora pienākumus?*

Negatavojos nedz ko noārdīt līdz pamatiem, ne varbūt uzcelt ko pilnīgi no jauna.

Katrā vecā teātrī ir savas tradīcijas. Ir tādas, kas stimulē, ir tādas, kas bremzē. Pirmās visiem spēkiem centīšos saglabāt, otrās — iznīcināt.

*Vai teātra seja mainīsies?*

Kas to veido? Repertuārs un cilvēks, kurš organizē zināmā posmā kolektīva māksliniecisko darbu. Sekotājs bieži vien nevar aizsniegt priekšgājēju. Repertuārs nedrīkst sastingt: kaut kas atmirst, cits rodas klāt. Ir labi, ja pašam savi uzskati, labi, ja ir domu biedri. Un jāzina sava vieta, nozīme un laiks. Jāprot atrast vīrišķību un spēku atdot šo vietu tam, kas var vairāk.

Labs radošais kontakts man izveidojies ar otro režisoru Mihailu Kublinski. Ticu, ka sastrādāsimies.

Daudzos jautājumos, kas skar teātri šodien, esam vienis prātis.

*Kā ar kritiku?*

Melotu, ja teiktu, ka nelasu kritikas. Neesmu arī vienaldzīgs pret tām. Bet ir dažāda veida recenzijas: vienas analizē, pierāda, argumentē, citas konstatē un iznīcina.

Pēdējā gadījumā kritiķi grēko ne vien pret teātri, bet arī pret skatītāju, iznīcinot viņā ticību mākslas vērtību radītājpotenciālam vispār.

Briesmīgas ir neprofesionālās recenzijas. Bet tās lai paliek uz autoru sirdsapziņas.

## HRONIKA

### XI LATVIJAS PSR TEĀTRU PAVASARA UZVĀRĒTAJI

XI Latvijas PSR teātru pavasara skatē pirmo vietu ieguva Rīgas Krievu drāmas teātris ar izrādēm — J. Volčeka «Ieskatīties akā» (režisors L. Beļavskis, dekorators J. Feoktistovs) un Eduardo de Filipo «Svētvakars sinjora Kupjello namā» (režisors A. Kacs, dekorators A. Freibergs).

Otro vietu ieguva J. Raiņa Akadēmiskais Dailes teātris ar izrādēm — E. Radzinska «Filma top...» (režisors P. Pētersons, dekorators U. Zemzaris, komponists R. Pauls) un J. Raiņa «Uguns un nakts» (inscenētājs P. Pētersons, režisore F. Ertne, dekorators G. Vilks, komponists I. Kalniņš).

XI Latvijas PSR teātru pavasara LTB individuālās prēmijas piešķirtas

a) režisoriem:

N. Mūrniekam — par Liepājas drāmas teātra izrādes — A. Griguļa «Savu lodi nedzird» iestudējumu;

P. Pētersonam — par J. Raiņa Akadēmiskā Dailes teātra izrādes — E. Radzinska «Filma top...» iestudējumu;

b) dekoratoriem:

J. Mūrniekam par Liepājas drāmas teātra izrādes — I. Turgeņeva «Palu ūdeņi» skatuvisko noformējumu;

A. Freibergam par Akadēmiskā drāmas teātra izrādes — K. Goldoni «Kjodžas skandāls» skatuvisko noformējumu;

c) komponistiem:

G. Ramanim par Akadēmiskā drāmas teātra izrādes — K. Goldoni «Kjodžas skandāls» oriģinālmūziku;

d) aktieriem:

Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim V. Gluhovam — par Paskualino lomu Eduardo de Filipo lugā «Svētvakars sinjora Kupjello namā» un Sedļecka lomu J. Volčeka lugā «Ieskatīties akā»;

Liepājas drāmas teātra aktrisei A. Kairišai — par Marjas Nikolajevnas lomu I. Turgeņeva stāsta «Palu ūdeņi» dramatisējumā;

J. Raiņa Akadēmiskā Dailes teātra aktierim H. Liepiņam — par Trofimova lomu E. Radzinska lugā «Filma top...» un Kangara lomu J. Raiņa lugā «Uguns un nakts»;

Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrisei N. Maksimovai — par Ļikas lomu A. Arbuzova lugā «Mans nabaga Marats»;

Rīgas Krievu drāmas teātra aktierim A. Mihailovam — par Kolčanova lomu J. Volčeka lugā «Ieskatīties akā»;

Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātra aktierim J. Sarkisovam — par Ļeņina lomu M. Satrova lugā «Sestais jūlijs».

Bez tam žūrijas komisija apsprieda aktieru sniegumu visā sezonā. Par izci-

liem panākumiem un radošu attieksmi pret darbu par labākiem aktieriem sezonā atzīti un ar LTB individuālām prēmijām apbalvoti:

Akadēmiskā drāmas teātra aktrise L. Freimane — par Kornēlijas lomu J. Raiņa un F. Rokpeļņa lugā «Viņš trīsreiz sauca mani» un par koncerta programmu — R. Rolāna «Kolā Brinjons»;

Akadēmiskā drāmas teātra aktrise D. Kvelde — par Sūrmja lomu A. Brigaderes lugā «Lolītas brinumputns»;

J. Raiņa Akadēmiskā Dailes teātra aktieris G. Placēns — par Ģīgas lomu M. Birzes lugā «Sākās ar melno kaķi».

Leņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrise J. Tarverdova — par Nečitailo lomu A. Hmeļika lugā «Zāļu pudelītes».

## PIRMIZRĀDES REPUBLIKĀS TEĀTROS

1965./66. gada sezonā

### AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRI

1965. gadā

M. Zariņa «Nabagu opera» («Beggars' story») 5. XII; diriģ. E. Tons, J. Lindbergs, rež. J. Zariņš, gleznot. E. Vārdaunis, skaņu ierakstu (kolāžas) noformējis A. Grīva. Recenzijas: Grāvītis O. «Ciņa», 1965. g. 3. XII; Krasinska L. «Ciņa», 1965. g. 25. XII; Grāvītis O. «Literatūra un Māksla», 1966. g. 9. IV; Pečerskis P. «Rīgas Balss», 1966. g. 6. I; Grīnfelds N. «Māksla», 1966. g. 1. nr.; Курышева Т. «Советская Латвия», 1966, 18 II; Даватдарова Э. «Советская молодежь», 1966, 26 I; Шавердян Р. «Советская культура», 1966, 25 I; Кенигсберг А. «Музыкальная жизнь», 1966, № 5; Красинская Л. «Советская музыка», 1966, № 5.

1966. gadā

L. Deliba «Kopēlija» 6. II; diriģ. J. Hunhens, baletm. I. Strode, repetitore V. Svecova, gleznot. E. Vārdaunis, kostīmu gleznot. M. Kangare. Recenzijas: Bite I. «Literatūra un Māksla», 1966. g. 30. IV; Sūna H. «Padomju Jaunatne», 1966. g. 27. III; Voskresenska J. «Rīgas Balss», 1966. g. 15. II; Берзиньш Я. «Советская Латвия», 1966, 10 III.

E. Grīga «Pērs Gints» 16. IV; diriģ. J. Hunhens, baletm. A. Lembergs, gleznot. B. Goģe. Recenzijas: Sūna H. «Ciņa», 1966. g. 22. VI; Drulle E. «Literatūra un Māksla», 1966. g. 11. VI; Воскресенская Е. «Советская Латвия», 1966, 28 VI.

### AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

1965. gadā

J. Raiņa nepabeigtā luga F. Rokpeļņa apdarē «Viņš trīsreiz sauca mani» 30. IX; rež. A. Amtmanis-Briedītis, rež. asist. O. Salkonis, gleznot. G. Zemgals, kostīmu gleznot. R. Blumberga, komponists V. Kaminskis. Recenzijas: Saitere T. «Ciņa», 1965. g. 3. XI; Smiļģis E. «Literatūra un Māksla», 1965. g. 13. XI; Hausmanis V. «Māksla», 1965, g. 4. nr.; Adamo-



Akadēmiskais drāmas teātris. S. Grīse (Aizstāve) un U. Dumpis (Apsūdzētais) R. Narečona lugā «Pirms tiesas sprieduma»

va M. «Karogs», 1966. g. 1. nr.; Hausmanis V. «Rīgas Balss», 1965. g. 13. X; Калнинь Я. «Советская Латвия», 1965, 1 XII; Нимвицкая Л. «Театр», 1966 г. № 6; Буртнице А. «Театр», 1966 г. № 5.

A. Grigūļa «Savu lodi nedzird» 3. XII; rež. A. Jaunušans, gleznot. A. Freibergs. Recenzijas: Kalīta P. «Cīņa», 1966. g. 25. III; Sokolova I. «Literatūra un Māksla», 1966. g. 5. II; Hausmanis V. «Rīgas Balss», 1966. g. 19. I; Hausmanis V. «Karogs», 1966. g. 4. nr.; Румянцева Н. «Советская культура», 1966, 29 I; Свикис Ю. «Советская Латвия», 1966, 25 III.

#### 1966. gadā

A. Brigaderes «Lolitas brīnumputns» 14. I; rež. A. Amtmanis-Briedītis, rež. asist. O. Salkonis, gleznot. G. Zemgals, kostīmu gleznot. R. Blumberga. Recenzijas: Akurātere L. «Literatūra un Māksla», 1966. g.



*Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. G. Placēns (Felikss (Ģīga), L. Zviigule (Apolonija Purbeka) un O. Dreģe (Mudite) M. Birzes komēdijā «Sākās ar melno kaķi».*

29. I; Hausmanis V. «Karogs», 1966. g. 4. nr.; Вилсон А. «Советская Латвия», 1966, 19 I.

K. Odetsa «Zelta puisēns» 10. III; rež. M. Kublinskis, gleznot. G. Zemgals. Recenzijas: Krūmiņa A. «Padomju Daugava», 1966. g. 16. VI; Хаусманис В. «Советская молодежь», 1966, 29 V.

K. Goldoni «Kjodžas skandāls» 20. IV; rež. A. Jaunušans, gleznot. A. Freibergs, kostimu gleznot. R. Blumberga, komponists Ģ. Ramanis. Recenzijas: Treimanis G. «Rīgas Balss», 1966. g. 6. VI; Паберз Ю. «Советская Латвия», 1966 г. 31 V.

R. Narečona «Pirms tiesas sprieduma» 28. V; rež. M. Kublinskis, gleznot. G. Zemgals.

## AKADEMISKAJĀ J. RAIŅA DAILES TEĀTRĪ

1965. gadā

J. Raiņa «Uguns un nakts» 11. IX; iestudējuma mākslin. vad. E. Smiļģis, rež.-insc. P. Pētersons, rež. F. Ertneris, rež. asist. R. Ligers, dejas un kust. iest. A. Spura, gleznot. Ģ. Vilks, komponists I. Kalniņš. Recenzijas: Paberz J. «Literatūra un Māksla», 1965. g. 23. X; Miglāne M. «Padomju Jau-



*Akadēmiskais Raiņa Dailes teātris. L. Pupure (Kristīne) un H. Liepiņš (Edgars) R. Blaumaņa lugā «Ugunī».*

patne», 1965. g. 16. XI; Hausmanis V. «Māksla», 1965. g. 4. nr.; Adamova M. «Karogs», 1966. g. 1. nr.; Вилсон А. «Советская Латвия», 1965 г. 30 IX; Буртнице А. «Театр», 1966 г. № 5.

M. Friša «Goda vīrs un dedzinātāji» 18. XI; rež. P. Pētersons, rež. asist. P. Putniņš, gleznot. U. Zemzaris. Recenzijas: Reihs B. «Cīņa», 1966. g. 18. I; Lācis Anna «Literatūra un Māksla», 1965. g. 4. XII; Ivanovs O. «Rīgas Balss», 1965. g. 24. XI; Валин И. «Советская Латвия», 1965 г. 9 XII.

J. Smūla «Pulkveža atraitne» jeb «Ārstinezina nekā» 10. XII; rež. V. Vecumniece, gleznot. A. Merkmanis. Recenzijas: Adamova M. «Cīņa», 1966. g. 25. II; Treimanis G. «Literatūra un Māksla», 1966. g. 12. III; Makarova O. «Rīgas Balss», 1966. g. 31. I; Hausmanis V. «Karogs», 1966. g. 4. nr.; Uibo K. «Sirp ja Vasar», 1966. g. 17. XII.

#### *1966. gadā*

M. Birzes «Sākās ar melno kaķi» 27. I; rež. P. Putniņš, gleznot. G. Vilks. Recenzijas: Pabērzs J. «Literatūra un Māksla»; 1966. g. 16. IV; Hausmanis V. «Karogs», 1966. g. 4. nr.

E. Radzinska «Filma top...» 11. III; rež. P. Pētersons, rež. asist. J. Strenga un Z. Priekulis, gleznot. U. Zemzaris, komponists R. Pauls.

Rīgas Krievu drāmas teātris.  
A. Mihailovs (Kolčanovs) un  
R. Praudiņa (Zoja) J. Volčeka  
lugā «Ieskatīties akā».

Recenzijas: Lācis Anna  
«Literatūra un Māksla»,  
1966. g. 7. V; Kancīte M.  
«Padomju Jaunatne», 1966. g.  
1. VII; Pamše K. «Rīgas  
Balss», 1966. g. 12. IV; Ва-  
лин И. «Советская Латвия»,  
1966 г. 17 III; Трейманис Г.  
«Советская молодежь»,  
1966 г. 26 IV.

R. Blaumaņa «Ugunī»  
5. V; rež. F. Ērtne, rež.  
asist. V. Krūze, gleznot.  
A. Plaudis, kostīmu gleznot.  
M. Sarmāja.

RIGAS KRIEVU  
DRAMAS TEĀTRI

1965. gadā



J. Volčeka «Ie-  
skatīties akā» 10. XII;  
rež. L. Beļavskis, gleznot.

M. Aboliņš un J. Feoktistovs. Recenzijas: Burtņiece A. «Sīpa», 1966. g.  
1. II; Makarova O. «Rīgas Balss», 1965. g. 22. XII; Валин И. «Советская Лат-  
вия», 1965 г. 29 XII; Егоров И. «Советская молодежь», 1966 г. 4 I.

1966. gadā

A. Ostrovska «Ienesīga vieta» 5. II; rež. J. Jatkovskis, glez-  
not. M. Aboliņš, kostīmu gleznot. M. Kangare.

V. Rozova «Rotaļnieks» 5. III; rež. L. Beļavskis, gleznot. M. Aboliņš.  
Eduardo de Filippo «Svētvakars sinjora Kupjello namā»  
8. IV; rež. A. Kacs, gleznot. A. Freibergs. Recenzijas: Makarova O. «Rīgas  
Balss», 1966. g. 5. V; Валин И. «Советская Латвия», 1966, 8 V; Рубцов В. «Со-  
ветская молодежь», 1966, 21 V; Вольфсон Л. «Волгоградская Правда», 1966,  
22 VI.



Rīgas Krievu drāmas teātris. V. Gluhovs (Paskualīno) un G. Timofejevs (Kupjello) E. de Filipo traģikomēdijā «Svētvakars sinjora Kupjello namā».

RIGAS  
OPERETES  
TEĀTRI

1965. gadā

E. Kolmanovska «Sieviešu klostēris» (krievu trupā) 10. X; diriģ. G. Ordeļovskis, rež. V. Pūce, baletm. S. Kurlajevs, gleznot. A. Zīrnis, kostīmu gleznot. M. Kangare.

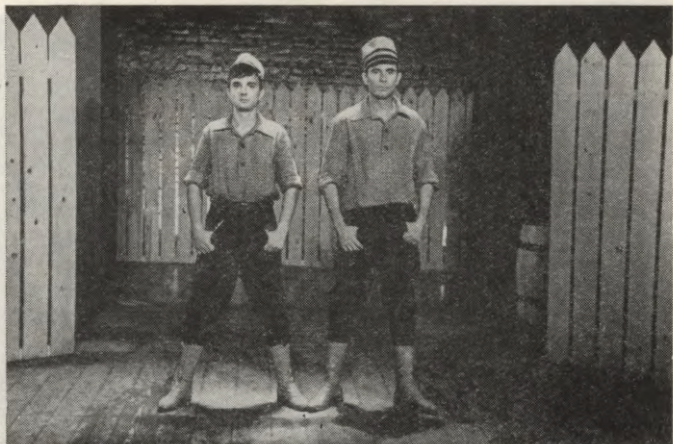
Dž. Krāmera «Svētdiena Romā» (krievu trupā) 17. X; diriģ. M. Bašs; rež. B. Brušteins, rež. asist. K. Krahaļova, baletm. B. Tairovs, baletm. asist. O. Kizimova, S. Kurlajevs, gleznot. L. Merkmanis, kostīmu gleznot. R. Blumberga. Recenzijas: Михайлова М. «Советская молодежь», 1965, 10 XI; Жукова Л. «Советская культура», 1965, 27 XI.

I. Kalmana «Marica» (latviešu trupā) 20. XI; diriģ. G. Ordeļovskis, insc. V. Pūce, rež. H. Misiņš, H. Tangijevas-Birznieces horeogrāfija, baletm. O. Kizimova un P. Gridasovs, gleznot. A. Zīrnis, kostīmu gleznot. M. Kangare.

A. Novikova «Sevišķs uzdevums» (krievu trupā) 29. XII; diriģ. G. Ordeļovskis, rež. B. Brušteins, baletm. S. Kurlajevs, gleznot. L. Merkmanis, kostīmu gleznot. I. Krutko. Recenzijas: Makarova O. «Rīgas Balss», 1966. g. 4. I; «Советская Латвия», 1965, 31 XII.

1966. gadā

L. Bernsteina «Vestsaidas stāsts» (latviešu trupā) 5. III; diriģ. M. Bašs, rež. V. Pūce, rež. asist. R. Kepe, baletm. J. Pankrate, gleznot. A. Zīrnis, kostīmu gleznot. M. Spertāle. Recenzijas: Viduleja L. «Māksla», 1966. g. 2. nr.



*Ļeņina komjaunatnes Valsts Jaunatnes teātris. J. Vitoliņš (Paštors jaunākais) un H. Gerhards (Paštors vecākais) F. Molnāra stāsta «Pāvilielas zēni» dramatisējumā.*

## ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRĪ

*1965. gadā*

F. Molnāra «Pāvilielas zēni» (latviešu trupā) 9. IX; insc. P. Homskis, rež. L. Baumane, E. Liepiņš, gleznot. M. Kitajevs, komponists R. Grinblats. Recenzijas: Adamova M. «Cīņa», 1965. g. 3. XI; Millere A. «Padomju Jaunatne», 1965. g. 20. X; Treimanis G. «Rīgas Balss», 1965. g. 8. XII.

J. Lūša «Meitene ar linu krāsas matiņiem» (latviešu trupā) 9. X; rež. J. Bērišs, gleznot. D. Rožlapa. Recenzijas: Sokolova I. «Padomju Jaunatne», 1966. g. 5. I.

A. Tolstoja «Buratīno piedzīvojumi» (krievu trupā) 6. XI; rež. N. Seiko, rež. asist. F. Deičs, gleznot. D. Rožlapa, komponists R. Pauls. Recenzijas: Borodovskis J. «Rīgas Balss», 1965. g. 13. XI; Шварц Л. «Советская молодежь», 1965, I XII.

A. Arбузова «Mans nabaga Marāts» (krievu trupā) 11. XII; rež. Ā. Šapiro, rež. asist. F. Deičs, gleznot. M. Kitajevs. Recenzijas: Muižniece N. «Literatūra un Māksla», 1966. g. 4. VI; Ильичева С. «Советская молодежь», 1965, 29 XI.

*1966. gadā*

A. Tolstoja «Buratīno piedzīvojumi» (latviešu trupā) 2. I; rež. N. Seiko, rež. asist. H. Gerhards, gleznot. D. Rožlapa, komponists R. Pauls.

Recenzijas: Hausmanis V. «Karogs», 1966. g. 4. nr.; Kļockins A. «Padomju Jaunatne», 1966. g. 15. VI.

A. Hmeļika «Zāļu pudelītes» (krievu trupā) 14. II; rež. N. Šeiko, gleznot. D. Rožlapa.

N. Doļņinas «Viņi un mēs» (krievu trupā) 26. III; rež. Ā. Šapiro, gleznot. M. Kitajevs.

Moljēra «Tartifs» 18. V; rež. J. Zariņš, gleznot. D. Rožlapa.

## RIGAS LEĻĻU TEATRI

### 1965. gadā

G. Matvejeva «Burvju galoša» (krievu trupā) 12. IX; rež. A. Cepurītis, gleznot. P. Senhofs, komponists Ģ. Ramanis.

G. Matvejeva «Burvju galoša» (latviešu trupā) 24. X; rež. A. Cepurītis, gleznot. P. Senhofs, komponists Ģ. Ramanis.

J. Zukovskas un M. Astrahana «Pīfa piedzīvojumi» (latviešu trupā) 12. XI; rež. T. Hercberga, gleznot. P. Senhofs, komponists Ģ. Ramanis. Recenzijas: Калмановский Е. «Театр», 1966, № 11.

L. Slavina «Princese Kleksīte», V. Markelovas «Kā biezputra arvainojās» (latviešu trupā) 22. XII; rež. T. Hercberga, gleznot. P. Senhofs, komponists Ģ. Ramanis.

### 1966. gadā

L. Slavina «Princese Kleksīte», V. Markelovas «Kā biezputra arvainojās» (krievu trupā) 17. III; rež. T. Hercberga, gleznot. P. Senhofs, komponists Ģ. Ramanis. Recenzijas: Калмановский Е. «Театр», 1966, № 11.

V. Cinibulka «Rotallietas ceļotājas» (krievu trupā) 1. IV; rež. A. Cepurītis, gleznot. P. Senhofs, komponists Ģ. Ramanis. Recenzijas: Калмановский Е. «Театр», 1966, № 11.

M. Azova un V. Tihvinska «Mīnkas diena» (krievu trupā) 15. V; rež. A. Cepurītis, gleznot. P. Senhofs, komponists Ģ. Ramanis.

## LIEPĀJAS DRĀMAS TEATRI

### 1965. gadā

J. Raiņa «Indulis un Ārija» 10. IX; rež.-insc. N. Mūrnieks, rež. I. Mitrēvice, rež. asist. M. Cīrulis, gleznot. V. Uzticis, komponists R. Ore. Recenzijas: Freimane V. «Cīņa», 1965. g. 24. XII; Spinga L. «Padomju Jaunatne», 1965. g. 12. IX; Hausmanis V. «Māksla», 1965. g. 4. nr.; Adamova M. «Karogs», 1966. g. 1. nr.; Бурגיעце А. «Театр», 1966, № 5.

A. Grigulja «Savu lodi nedzird» 27. XI; insc. N. Mūrnieks, rež. A. Migla, rež. asist. M. Cīrulis, gleznot. A. Dzenis. Recenzijas: Cīrulis M.



Liepājas teātris. E. Treimanis (Ingalovs) un A. Kairiša (Janīna) A. Grigūļa lugā «Savu lodi nedzird».

«Komunisti», 1965. g. 27. XI; Biežis G. «Čeņina Ceļš», 1965. g. 27. XI; Viķele E. «Komunisti», 1966. g. 8. II; Свикис Ю. «Советская Латвия», 1966, 25 III.  
E. Zālītes «Agrā rūsa» (romāna dramatisējums) 11. XII; rež. I. Mitreviče, rež. asist. A. Skrodele, gleznot. V. Uzticis, komponists R. Ore.

#### 1966. gadā

A. Arбузова «Seši mīļi cilvēki» 5. II; rež. R. Treigūts, gleznot. A. Dzenis. Recenzijas: Briedis A. «Komunisti», 1966. g. 13. II.  
A. Ozoliņas «Karuselis» 12. III; rež. A. Skrodele, rež. asist. M. Cīrulis, gleznot. V. Uzticis. Recenzijas: Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1966. g. 25. IV.  
F. Raimonda «Zilā maska» 19. III; rež. A. Migla, diriģ. A. Reinbergs, gleznot. A. Dzenis.  
I. Turgeņeva «Palu ūdeņi» (stāsta dramatisējums) 8. V; rež. I. Mitreviče, rež. asist. R. Treigūts, gleznot. J. Mūrnieks.  
J. Paleviča «Preilenite» 19. V; rež. A. Migla, diriģ. A. Reinbergs, gleznot. V. Uzticis, komponists G. Ordellovskis.



*Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. Z. Misiņš (Sergejs) un E. Sukurs (Valentīns) V. Rozova drāmā «Bez mīlestības nedzīvojiēt».*

LEONA PAEGLES  
VALMIERAS  
DRĀMAS TEĀTRIS  
1965. gadā

H. Lovinesku  
«Tēlnieks un nāve»  
7. XI; rež. A. Leimanis, gleznot. H. Puto. Recenzijas: Dunkers O. «Literatūra un Māksla», 1966. g. 8. I; Bērziņa M. «Liesma», 1966. g. 9. II.

V. Sauleskalna «Māras Silenieces dienasgrāmata» 20. XI; rež. O. Krēslīņš, gleznot. D. Rožlapa. Recenzijas: Salmgrieze I. «Padomju Zeme», 1966. g. 22. II.

R. Blaumaņa «Trīnes grēki» 18. XII; rež. P. Lūcis, gleznot. H. Puto. Recenzijas: Vilsons A. «Literatūra un Māksla», 1966. g. 28. V; Kurša E. «Liesma», 1966. g. 26. IV.

1966. gadā

V. Lāča «Vainīgie» (romāna dramatisējums) 1. V; rež. Ņ. Leimane, gleznot. R. Pilādzis.

V. Rozova «Bez mīlestības nedzīvojiēt» 15. V; rež. P. Lūcis, gleznot. H. Puto.

V. Šekspīra «Romeo un Džuljeta» 28. V; rež. O. Kroders, gleznot. D. Rožlapa.

#### SARKANKAROGOTĀS BALTIJAS FLOTES DRĀMAS TEĀTRI

1965. gadā

P. Kapicas un S. Obranta «Nakts desants» («Aizvien ar mums») 6. X; rež. V. Kaplins, gleznot. A. Jančuks.

A. Arbužova «Mans nabaga Marats» 23. X; rež. V. Miņko, gleznot. Z. Rubina.

R. Viviani «Pēdējais ielas klaidonis» 25. XI; rež. V. Simanskis, gleznot. Z. Rubina.

M. Satrova «Sestais jūlijs» 25. XII; rež. V. Kaplins, gleznot. A. Jančuks. Recenzijas: «Советская молодежь», 1966, 25 V; Чететкин В. «Советская Латвия», 1966, 21 I.

1966. gadā

A. Arbuzova «Тапа» 27. III; rež. V. Simanskis, gleznot. Z. Rubina.

A. Ostrovska «Kvēlā sirds» 9. V; rež. V. Kaplins, gleznot. A. Jančuks.

J. Vinogradova «Piektais neatbild» 31. V; rež. V. Kaplins, rež. asist. A. Kulagins, gleznot. Z. Rubina.

V. Korostiļova «Ticu tev» 15. VI; rež. V. Simanskis, gleznot. A. Jančuks.

N. Zičkina un V. Cečetkina «Asins lāse uz dzintara» 24. VI; rež. V. Kaplins, gleznot. Z. Rubina. Recenzijas: Дмитриев В. «Калининградская правда», 1966, 27 IX.

## LATVIJAS PSR TEĀTRU VIESIZRĀDES AIZ REPUBLIKĀS ROBEŽĀM

1965. gadā

No 14. augusta līdz 6. septembrim Rīgas Leļļu teātra krievu trupa ar izrādēm — I. Molneres «Logs un zirgs», A. Mihailova «Goda vārds» uzstājās Ļeņingradas, Petrozavodskas, Gomeļas, Kijevas, Minskas un Viļņas televīzijas studijās.

\*

No 28. septembra līdz 9. oktobrim Rīgas Leļļu teātra krievu trupa viesojās Igaunijas PSR pilsētās: Tallinā, Tartu, Pērnāvā, Narvā, Paldiski, Kohtla-Jarvā, Silamē, parādot tur G. Matvejeva lugas «Burvju galoša» iestudējumu.

\*

No 9. oktobra līdz 31. oktobrim Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Kaļiņingradā ar šādām izrādēm: A. Tatarska «Viena nedēļa izlūka dzīvē», A. Arbužova «Mans nabaga Marats», P. Kapicas, S. Obranta «Nakts desants» («Vienmēr ar mums»).

\*

No 10. decembra līdz 15. decembrim Akadēmiskais drāmas teātris viesojās Tallinā V. Kingisepa Akadēmiskā drāmas teātra telpās, parādot tur šādus iestudējumus: A. Upiša «Zanna d' Arka», R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» un A. Griguļa «Savu lodi nedzird».

1966. gadā

No 1. februāra līdz 13. februārim Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Polockā ar šādām izrādēm: M. Satrova «Sestais jūlijs», R. Viviani «Pēdējais ielas klaidonis», A. Arbužova «Mans nabaga Marats», A. Tatarska «Viena nedēļa izlūka dzīvē» («Bumerangs»), P. Kapicas, S. Obranta «Nakts desants» («Vienmēr ar mums»).

\*

No 14. februāra līdz 23. februārim Sarkankarogotās Baltijas flotes dramatisks teātris viesojās Vitebskā ar šādām izrādēm: A. Arbužova «Mans nabaga Marats», P. Kapicas, S. Obranta «Nakts desants» («Vienmēr ar mums»), A. Tatarska «Viena nedēļa izlūka dzīvē» («Bumerangs»), R. Viviani «Pēdējais ielas klaidonis».

No 24. februāra līdz 2. martam Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Oršā, parādot tur A. Tatarska «Viena nedeļa izlūka dzīvē» («Bumerangs») un R. Viviani «Pēdējais ielas kladonis».

\*

No 22. marta līdz 23. aprīlim Rīgas Leļļu teātra krievu trupa viesojās Maskavā, kur Medicīnas darbinieku kultūras namā, Oktobra Kolonu zālē un Kultūras namā «Sarkanā Zvaigzne» sniedza šādas izrādes: L. Slavina «Princese Kleksite», V. Markelovas «Kā biezputra apvainojās», I. Molneres «Logs un zirgs», B. Sauliša «Cetri muzikanti».

\*

No 14. aprīļa līdz 29. aprīlim Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Kauņā un Klaipeņā ar izrādi A. Tatarska «Viena nedeļa izlūka dzīvē» («Bumerangs»).

\*

No 1. jūlija līdz 11. jūlijam Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris viesojās Klaipeņā ar izrādēm V. Korostiļova «Ticu tev», N. Zičkina un V. Cečetkina «Asins lāse uz dzintara».

\*

No 2. jūlija līdz 31. jūlijam Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Saratovā, kā arī Engelsā, Vojskā, Krasnoarmeiskā, Marksā, Otkarskā ar šādām izrādēm: D. Pavlovas «Sirdsapziņa», J. Volčeka «Ieskatīties akā», K. Simonova «Kādas mīlas stāsts», A. Līvesa «Vīnes pastmarka», M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi», A. Ostrovska «Ienesīga vieta», J. Svarca «Sarkanā cepurīte», N. Hikmeta «Visu aizmirstais», Eduardo de Filipo «Svētvakars sinjora Kupjello namā», V. Subrta «Stundu pirms pusnakts», A. Lorentsa «Vestsaidas stāsts».

\*

No 3. augusta līdz 28. augustam Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Rjazanā, kā arī Skopinā, Sasovā, Spaskā, Rjažskā, Tumā, Kasimovā ar šādām izrādēm: J. Volčeka «Ieskatīties akā», K. Simonova «Kādas mīlas stāsts», A. Līvesa «Vīnes pastmarka», M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi», A. Ostrovska «Ienesīga vieta», J. Svarca «Sarkanā cepurīte», N. Hikmeta «Visu aizmirstais», Eduardo de Filipo «Svētvakars sinjora Kupjello namā», V. Subrta «Stundu pirms pusnakts», A. Lorentsa «Vestsaidas stāsts».

\*

No 10. augusta līdz 4. septembrim Rīgas Leļļu teātra krievu trupa viesojās Viļņā, Simferopoles, Nikolajevas, Odesas, Zaporožjes, Gomeļas, Minskas televīzijas studijās ar šādām izrādēm: L. Slavina «Princese Kleksite», E. Stērstes «Tips un Taps», J. Kalaba «Takšelis Čirpa».

\*

No 31. augusta līdz 25. septembrim Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Kirovā, kā arī Slobodskā, Kirovočepetskā ar šādām izrādēm: D. Pavlovas «Sirdsapziņa», J. Volčeka «Ieskatīties akā», K. Simonova «Kādas mīlas stāsts», A. Līvesa «Vīnes pastmarka», M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi», A. Ostrovska «Ienesīga vieta», J. Svarca «Sarkanā cepurīte», N. Hikmeta «Visu aizmirstais», Eduardo de Filipo «Svētvakars sinjora Kupjello namā», V. Subrta «Stundu pirms pusnakts», A. Lorentsa «Vestsaidas stāsts».

## LATVIEŠU AUTORU LUGU UZVEDUMI CITĀS PSRS PILSĒTĀS UN AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM

1965./66. gada sezonā

1965. gada 13. septembrī Maskavas Televīzijas studija sniedza J. Raiņa lugas «Pūt, vējiņi!» uzvedumu, ko bija iestudējis Maskavas Mazā teātra galvenais režisors J. Simonovs.

\*

1965. gada 15. oktobrī Baltkrievijas PSR Jakuba Kolasa Vitebskas drāmas teātrī notika J. Raiņa lugas «Pūt, vējiņi!» pirmizrāde. To iestudējis L. Paegles Valmieras drāmas teātra režisors O. Kroders, skatuves ietēru veidojis A. Solovjovs.

\*

1965. gada 28. oktobrī Čuvašijas APSR muzikāli dramatiskajā teātrī Čeboksaros notika J. Raiņa lugas «Pūt, vējiņi!» pirmizrādē. To iestudējis I. Krasnovs, dekorators N. Maksimovs.

\*

1966. gada 17. martā Kauņas muzikālajā teātrī notika A. Zilinska un V. Vīgantes operetes «Dzintarkrasta puīši» pirmizrāde. Režisors R. Andrejevs, diriģents S. Grauzinis, dekorators M. Labucks.

\*

1966. g. 11. aprīlī Polijā, Lodzas leļļu teātrī «Pinokio» notika J. Raiņa lugas «Zelta zirgs» pirmizrāde. To iestudējusi «Pinokio» teātra galvenā režisore Marta Janica, dekoratīvā ietēra mākslinieks Anri Pulēns.

\*

1966. gada 10. aprīlī Tartu Akadēmiskajā teātrī «Vanemuine» notika J. Raiņa traģēdijas «Jāzeps un viņa brāļi» pirmizrāde. To iestudējusi režisore Epa Kaidu, dekoratīvo ietēru veidojusi Mari-Līsa Kjula.

\*

1966. gada 28. maijā Sverdlovskas Muzikālās komēdijas teātrī notika A. Zilinska un V. Vīgantes operetes «Dzintarkrasta puīši» pirmizrāde. To iestudējis Rīgas Operetes teātra galvenais režisors V. Pūce, diriģents P. Go-bunovs, dekorators O. Arutjuņans.

## CITU PSRS PILSĒTU TEATRU VIESIZRĀDES MOSU REPUBLIKĀ

1965. gadā

No 20. septembra līdz 5. oktobrim Apgabala Virsnieku nama telpās viesojās Tallinas Krievu drāmas teātris ar šādām izrādēm: A. Tamsāres «Mīlestība un dzīve», E. Vildes «Važas», F. Dostojevskas «Brāji Karamazovi», V. Konstantinova un B. Racerā «Mīlestība bez pierakstišanās», Tirso de Molinas «Dievbijīgā Marta», E. Skriba «Glāze ūdens».

\*

No 25. septembra līdz 3. oktobrim Apgabala Virsnieku nama telpās viesojās A. Puškina Pleskavas drāmas teātris, parādot V. Siškova romāna dramatisējumu «Drūmupe», V. Sekspīra «Otello» un «Ziemas pasaciņu».

\*

No 10. decembra līdz 15. decembrim Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās V. Kingisepa Akadēmiskais drāmas teātris ar šādām izrādēm: A. Tamsāres romāna «Zeme un mīlestība» II daļas dramatisējums — «Cilvēks un dievs», E. Ranneta «Indes kauss un čūska», B. Brehta «Kurāžas māte un viņas bērni».

1966. gadā

30. maijā Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās Tartu Akadēmiskais teātris «Vanemuine», parādot J. Raiņa traģēdijas «Jāzeps un viņa brāji» iestudējumu.

\*

No 31. maija līdz 29. jūnijam Akadēmiskā Operas un baleta teātra, kā arī Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās Maskavas Miniatūru teātris ar šādām programmām: V. Poļakova «O, Margarita!», Z. Visokovska, Z. Papernija, V. Poļakova, V. Slezingeras «Teatrālo parodiju vakars», L. Davidoviča, M. Pavlovas, Z. Visokovska, V. Poļakova, S. Tima «Vai patiesi jūs nepamanijāt?», Z. Visokovska, A. Galiča, J. Jevtušenko, B. Laskina, V. Poļakova «Cilvēks, kurš smejas», S. Mrožeka, F. Korinti, E. Jonesko, A. Moravias, B. Crnčeviča «Rampas ugunis».

\*

No 3. jūnija līdz 29. jūnijam Rīgas Operetes teātra telpās viesojās M. Gorkija Tulas drāmas teātris ar šādām izrādēm: V. Sekspīra «Karalis Lirs», A. un P. Tūru «Pārbēdzējs», V. Savrina «Plahova ģimene», I. Stoka «Grušeņka» (pēc N. Ļeskova stāsta «Apburtais ceļinieks»), L. Slavina «Intervence», O. Balzaka «Pamāte», T. Kožušņika «Circenis», H. Vuolijoki «Justine».

No 28. jūnija līdz 10. jūlijam Apgabala Virsnieku nama telpās viesojās Mogiļevas apgabala Muzikālās komēdijas teātris ar šādām izrādēm: J. Strausa «Sikspārnis», I. Kalmana «Marica», A. Sandlera «Ritausmā», B. Aļeksandrova «Kāzas Maļinovkā», I. Kalmana «Silva», A. Rjabova «Kolumbina», R. Gadžiņeva «Mūsu kaimiņi».

•

No 1. jūlija līdz 29. jūlijam Rīgas Operetes teātra telpās viesojās Maskavas Centrālais leļļu teātris ar šādām izrādēm: S. Obrazcova «Neparastais koncerts», J. Speranska «I-ho-ho», N. Gernetas «Aladina burvju lampa», A. Tolstoja «Buratino», M. Poļivanovas «Jautrie lācēni», J. Speranska «Tavu skropstu vēdās».

•

No 1. jūlija līdz 31. jūlijam Akadēmiskā Operas un baleta teātra, kā arī Akadēmiskā drāmas teātra telpās viesojās Maskavas Satīras teātris ar šādām izrādēm: V. Majakovska «Blakts», A. Salinska «Meli šauram lokam», I. Stoka «Vecmeita», V. Dihovičņija, M. Slobodska, V. Masa, M. Cervinska «Gurijs Ļvovičs Sipičkins», Z. Moljēra «Skapēna nedarbi», N. Hikmeta «Damokla zobens», V. Dihovičņija, M. Slobodska «Sieviešu klosteris», B. Sovā «Māja, kurā sirdis lūst», Dž. Selindžera «Rudzu laukā noķēru», R. Šneidera «Riča da Vaverli process».

•

No 21. augusta līdz 31. augustam Apgabala Virsnieku nama telpās viesojās Maskavas apgabala dramatiskais teātris ar šādām izrādēm: A. Nikolai «Karjera itāliešu gaumē», A. Ostrovska «Līgava bez pūra», H. Ibsena «Nora», T. Viljamsa «Orfejs nokāpj ellē», L. Šeiņina «Vilki pilsētā», K. Simonova «Tēvzemes dūmi».

## GODA NOSAUKUMI LATVIJAS PSR TEATRU DARBINIEKIEM

(piešķirti laikā no 1965. g. 1. septembra līdz 1966. g. 1. septembrim)

### *Latvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks*

1. Miķelim Fišeram, Akadēmiskā Operas un baleta teātra operas solistam (1965. g. 30.X).
2. Leonīdam Leimanim, Rīgas Kinostudijas režisoram (1965. g. 6. XII).
3. Jānim Kubilim, Akadēmiskā drāmas teātra aktierim (1965. g. 21. VII).

### *Latvijas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks*

1. Aleksandram Leimanim, Rīgas Kinostudijas režisoram (1965. g. 6. XII).

### *Latvijas PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks*

1. Gunāram Cilinskim, Akadēmiskā drāmas teātra aktierim (1965. g. 6. XII).
2. Adelaidei Javorskai-Petrenko, Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrisei (1966. g. 23. IV).
3. Poļinai Karpovskai, Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrisei (1966. g. 23. IV).
4. Antonijai Krūmiņai-Gerhardei, Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrisei (1966. g. 23. IV).
5. Veltai Skurstenei, Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktrisei (1966. g. 23. IV).

J. Raiņa Dailes teātrim piešķirts goda nosaukums — Akadēmiskais (1966. g. 28. IV).

## 1965./66. g. SEZONĀ REPUBLIKAS TEĀTROS IZRĀDITĀS LUGAS

(izrāžu skaits)

### AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRĪ

#### Jauniestudējumi

M. Zariņa «Nabagu opera» . . . . .	12
L. Deliba «Kopēlija» . . . . .	16
E. Grīga «Pērs Gints» . . . . .	12

#### Atkārtojumi

A. Zilinska «Zelta zirgs» . . . . .	35
S. Balasanjana «Sakuntala» . . . . .	18
O. Grāviša «Audriņi» . . . . .	10
J. Strausa «Pie zilās Donavas» . . . . .	10
Dž. Pučīni «Bohēma» . . . . .	9
Z. Bizē «Karmena» . . . . .	9
P. Čaikovska «Riekstkodis» . . . . .	8
Dž. Verdi «Traviata» . . . . .	8
P. Čaikovska «Gulbju ezers» . . . . .	8
L. Minkusa «Dons Kihots» . . . . .	7
S. Prokofjeva «Romeo un Džuljeta» . . . . .	7
M. Čulaki «Pasaka par Baldu» . . . . .	6
Dž. Pučīni «M-me Butterfly» . . . . .	5
V. Sebaļina «Spitnieces savaldīšana» . . . . .	5
Dž. Verdi «Rigoletto» . . . . .	5
P. Čaikovska «Āpurtā princese» . . . . .	5

R. Ores «Varavīksne», O. Barskova «Pāns un Sīringa», R. Paula un E. Svarca «Kubas melodijas» . . . . .	4
A. Dargomižska «Nāra» . . . . .	4
S. Guno «Fausts» . . . . .	4
Dž. Rosīni «Sevilas bārdzinis» . . . . .	4
I. Morozova «Doktors Aikāsāp» . . . . .	4
A. Kalniņa «Staburadze» . . . . .	3
A. Adana «Žizele» . . . . .	3
L. Minkusa «Bajadēra», A. Skultes «Horeogrāfiskā poēma», D. Sostakoviča «Jaunkundze un huligāns» . . . . .	3
I. Dzeržinska «Cilvēka liktenis» . . . . .	3
Dž. Verdi «Aida» . . . . .	3
B. Britena «Pīters Graimss» . . . . .	3
Dž. Pučīni «Florija Toska» . . . . .	3
D. Sostakoviča «Katerina Izmailo- va» . . . . .	3
Dž. Verdi «Dons Karloss» . . . . .	3
M. Skorujska «Meža dziesma» . . . . .	3
E. d'Albēra «Ieleja» . . . . .	2
R. Vāgnera «Tanheizers» . . . . .	2
R. Vāgnera «Valkīra» . . . . .	2
A. Borodina «Kņazs Igors» . . . . .	2
R. Grīnblata «Rigonda» . . . . .	1
P. Čaikovska «Jevgeņijs Oņegins» . . . . .	1
R. Strausa «Salome» . . . . .	1
V.A. Mocarta «Figaro kāzas» . . . . .	1
Koncerti . . . . .	82

## AKADEMISKAJĀ DRAMAS TEĀTRI

### Jauniestudējumi

J. Raiņa nepabeigtās lugas F. Rokpeļņa apdarē «Viņš trīsreiz sauca mani» . . . . .	11
A. Grīguļa «Savu lodi nedzird» . . . . .	13
A. Brigaderes «Lolitas brīnumputns» . . . . .	35
K. Odetsa «Zelta puisēns» . . . . .	32
K. Goldoni «Kjodžas skandāls» . . . . .	13
R. Narečona «Pirms tiesas sprieduma» . . . . .	6
R. Rolāna «Kolā Brinjons» (L. Freimanis lasījumā) . . . . .	3

### Atkārtojumi

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» . . . . .	41
A. Arbuzova «Mans nabaga Marats» . . . . .	29

V. Lāča «Juris Indrups» . . . . .	28
G. Priedes «Tava labā slava» . . . . .	28
G. Kanoviča «Lai viņš iet prom» . . . . .	27
B. Brehta «Trīsgrašu opera» . . . . .	22
D. Graņina «Eju preti negaisam» . . . . .	14
P. Merimē «Sieviete — debess un elle» . . . . .	11
Zeibolts Jēkaba «Dullais barons Bundulis» . . . . .	11
V. Sauleskalna «Veco sievu vasara» . . . . .	9
V. Sekspīra «Divpadsmitā nakts» . . . . .	8
A. Kasonas «Trešais vārds» . . . . .	6
A. Upīša «Zanna d'Arka» . . . . .	5
V. Lāča «Kapteiņa Zundaga atgriešanās» . . . . .	2
Z. Grīvas «Noziegums Granādā» . . . . .	2
Jubileju koncerti . . . . .	3

## AKADEMISKAJĀ J. RAIŅA DAILES TEĀTRI

### Jauniestudējumi

J. Raiņa «Uguns un nakts» . . . . .	50
M. Friša «Goda vīrs un dedzinātāji» . . . . .	18
J. Smūla «Pulkveža atraitne» . . . . .	42
M. Birzes «Sākās ar melno kaķi» . . . . .	64
E. Radzinska «Filma top...» . . . . .	26
R. Blaumaņa «Ugunī» . . . . .	10

### Atkārtojumi

V. Vīgantes «Pēter, kur tavi dēli?» . . . . .	71
Eduardo de Filipo «Kad meliēm garas kājas» . . . . .	42
M. Birzes «Pie «Melnā Medņa»» . . . . .	36

Č. Aitmatova «Cipresīte mana sarkanā lakatiņā» . . . . .	27
M. Ziverta «Minhauzena precības» . . . . .	24
J. Raiņa «Spēleju, dancoju» . . . . .	18
G. Priedes «Pa valzivju ceļu» . . . . .	17
H. Vuolijoki «Justīne» . . . . .	16
H. Ibsena «Pērs Ģints» . . . . .	10
Z. Lāgerlefas «Gēsta Berlings» . . . . .	5
V. Višņevska «Optimistiskā traģēdija» . . . . .	4
L. Ukrainas «Dons Zuāns» . . . . .	4
J. Hašeka «Šveiks» . . . . .	4
B. Brehta «Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati» . . . . .	3
Raiņa dzejas koncerti . . . . .	3
Jubileju koncerti . . . . .	2

## RIGAS KRIEVU DRAMAS TEĀTRI

### Jauniestudējumi

J. Volčeka «Ieskatīties akā» . . . . .	33
A. Ostrovska «Ienesīga vieta» . . . . .	23
V. Rozova «Rotaļnieks» . . . . .	30

Eduardo de Filipo «Svētvakars sinjora Kupjello namā» . . . . .	34
J. Drdas «Grēcīgā sādža jeb Aizmirstais velns» (parādīts viesizrādēs Kirovā) . . . . .	2

### Atkārtojumi

K. Simonova «Kādas mīlas stāsts»	44
V. Subrta «Stundu pirms pusnakts»	44
A. Līvesa «Vīnes pastmarka»	38
A. Lorentsa «Vestsaidas stāsts»	32

J. Švarca «Sarkanā cepurīte»	28
N. Hikmeta «Visu aizmirstais»	27
D. Pavlovas «Sirdsapziņa»	6
M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi»	5
B. Poļevoja «Mežonīgajā krastā»	2

## RIGAS OPERETES TEĀTRI

### Jauniestudējumi

E. Kolmanovska «Sieviešu klostēris» (krievu trupā)	30
Dž. Krāmera «Svētdiena Romā» (krievu trupā)	31
I. Kalmana «Marica» (latviešu trupā)	32
A. Novikova «Sevišķs uzdevums» (krievu trupā)	19
L. Bernsteina «Vestsaidas stāsts» (latviešu trupā)	11

### Atkārtojumi

A. Zilinska «Dzintarkrasta puīši» (latviešu trupā)	85
J. Štrausa «Sikspārnis» (latviešu trupā)	71

I. Kalmana «Marica» (krievu trupā)	23
A. Novikova «Kamilla» (krievu trupā)	13
F. Lehāra «Cigānu mīla» (latviešu trupā)	10
Z. Ofenbaha «Zilbārdis» (latviešu trupā)	9
K. Līstova «Baltijas jūrnieka sirds» (krievu trupā)	7
J. Štrausa «Sikspārnis» (krievu trupā)	4
Operēšu vakari	50
Koncerti «Rīgas suvenīrs» (pa PSRS pilsētām)	33
Koncerti	29

## ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

### Jauniestudējumi

F. Molnāra «Pāvilielas zēni» (latviešu trupā)	35
J. Lūša «Meitene ar līnu krāsas matiem» (latviešu trupā)	11
A. Tolstoja «Buratīno piedzīvojumi» (krievu trupā)	35
A. Arbusova «Mans nabaga Marats» (krievu trupā)	23
A. Tolstoja «Buratīno piedzīvojumi» (latviešu trupā)	65
A. Hmeljika «Zāļu pudelītes» (krievu trupā)	16

N. Doļiņinas «Viņi un mēs» (krievu trupā)	8
Moljēra «Tartifs» (latviešu trupā)	2

### Atkārtojumi

J. Raiņa «Indulis un Ārija» (latviešu trupā)	27
E. Radzinska «104 lappuses par mīlestību» (krievu trupā)	26
L. Maļugina «Mazuļi» (latviešu trupā)	24
T. Gabes «Alvas gredzeni» (krievu trupā)	21

A. Ostrovska «Ari gudrinieks pārskatās» (krievu trupā) . . . . .	15	G. Priedes «Lasīja Bebre» (latviešu trupā) . . . . .	7
S. Lungina, I. Nusinova «Zoss spalva» (krievu trupā) . . . . .	15	A. Brigaderes «Sprīdītis» (latviešu trupā) . . . . .	7
S. Lungina, I. Nusinova «Zoss spalva» (latviešu trupā) . . . . .	13	G. Mamļina «Toļā-Volodja» (krievu trupā) . . . . .	4
S. Mihalkova «Sombrēro» (latviešu trupā) . . . . .	9	T. Gabes «Alvas gredzeni» (latviešu trupā) . . . . .	2

## RIGAS LEĻĻU TEĀTRI

### *Jauniestudējumi*

(kopā latviešu un krievu trupā)

G. Matvejeva «Burvju galoša» . . . . .	110
J. Zukovskas un M. Astrahana «Pifa piedzīvojumi» . . . . .	88
L. Slavina «Princese Kleksīte», V. Markelovas «Kā biezputra apvainojās» . . . . .	47
V. Činibulka «Rotaļlietas ceļotājas» . . . . .	1
M. Azova un V. Tihvinska «Minikas diena» . . . . .	82

### *Atkārtojumi*

(kopā latviešu un krievu trupā)

J. Grabovska «Vilks un kazlēni» . . . . .	91
A. Brigaderes «Maija un Paija» . . . . .	76

J. Kalaba «Takšelis Čirpa» . . . . .	65
F. Veikes «Rausis» . . . . .	26
T. Gabes «Pelnušķīte» . . . . .	24
I. Štoka «Dievišķā komēdija» . . . . .	21
E. Stērstes «Tips un Taps» . . . . .	20
B. Sauliša «Cetri muzikanti» . . . . .	19
G. Landau «Rācenis» . . . . .	19
I. Molneres «Logs un zirgs» . . . . .	18
A. Mihailova «Goda vārds» . . . . .	16
A. Tolstoja «Buratīno piedzīvojumi» . . . . .	10
V. Buša «Maksis un Morics» . . . . .	10
V. Sudaruškina «Ivans — zemieka dēls» . . . . .	8
I. Štoka «Velna dzirnavas» . . . . .	8
V. Poļakova «Ak sirds!» . . . . .	5

## LIEPĀJAS DRĀMAS TEĀTRI

### *Jauniestudējumi*

J. Raiņa «Indulis un Ārija» . . . . .	15
A. Grigūļa «Savu lodi nedzird» . . . . .	85
E. Zālītes «Agrā rūsa» . . . . .	68
A. Arbuzova «Seši miļi cilvēki» . . . . .	89
A. Ozoliņas «Karuselis» . . . . .	38
F. Raimonda «Zilā maska» . . . . .	23
I. Turgeņeva «Palu ūdeņi» . . . . .	22
J. Pajēviča «Preilēnīte» . . . . .	36

### *Atkārtojumi*

R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» . . . . .	49
B. Sova «Miljonāre» . . . . .	41
V. Lāča «Akmeņainais ceļš» . . . . .	33
G. Priedes «Pa valzivju ceļu» . . . . .	13
A. Līvesa «Vēstule nezināmajam» . . . . .	13
O. Karla un V. Sauleskalna «Meldermeitiņa» . . . . .	9

## LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRĪ

<i>Jauniestudējumi</i>		A. Upīša «Zaļā zeme» . . . . .	27
H. Lovinesku «Tēlnieks un nāve»	116	A. Arbužova «Mans nabaga Ma-	23
V. Sauleskalna «Māras Silenieces dienašgrāmata» . . . . .	88	E. Radzinska «104 lappuses par mīlestību» . . . . .	20
R. Blaumaņa «Trīnes grēki» . . .	91	H. Vuolijoki «Niskavuori maize» .	19
V. Lāča «Vainīgie» . . . . .	27	A. Alunāna «Seši mazi bundzinie-	9
V. Rozova «Bez mīlestības nedzi- vojiet» . . . . .	16	V. Rozova «Kāzu dienā» . . . . .	5
V. Sekspīra «Romeo un Džuljeta»	6	A. Arbužova «Taņa» . . . . .	4
<i>Atkārtojumi</i>			
A. Fredro «Vīrs un sieva» . . . . .	33		
I. Indrānes «Sudraba avots» . . . .	27		

## SARKANKAROGOTĀS BALTIJAS FLOTES DRĀMAS TEĀTRĪ

<i>Jauniestudējumi</i>		J. Vinogradova «Piektais neat-	7
P. Kapicas un S. Obranta «Nakts desants» («Aizvien ar mums»)	32	V. Korostiļova «Ticu tev» . . . . .	36
A. Arbužova «Mans nabaga Ma- rats» . . . . .	44	N. Zičkina un V. Čečetkina «Asins lāse uz dzintara» . . . . .	17
R. Viviani «Pēdējais ielas klai- donis» . . . . .	55	<i>Atkārtojumi</i>	
M. Satrova «Sestais jūlijs» . . . .	19	A. Tatarska «Viena nedēļa izlūka dzīvē» («Bumerangs») . . . . .	45
A. Arbužova «Taņa» . . . . .	33	K. Simonova «Tā arī būs» . . . . .	6
A. Ostrovska «Kvēlā sirds» . . . . .	5		

*Olga Pūce*

## BIBLIOGRĀFIJA

### I. LITERATORA LATVIESU VALODĀ PAR TEATRI UN SKATUVES MĀKSLINIEĶIEM NO 1965. GADA MAIJA LIDZ 1966. GADA MAIJAM

#### 1. *Grāmatas*

*Hausmanis V.* Rainis un teātris. R., «Liesma», 1965, 237 lpp. ar il.

LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka Miķeļa Fišera 50 dzīves un 25 skatuves darba gadi [Materiāli jubilejai]. R., 1965, 30 lpp. ar il. (LPSR Valsts ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotais Akad. Operas un baleta teātris).

LPSR Tautas skatuves mākslinieces, PSRS Valsts prēmijas laureātes Annas Ludiņas 30 gadi uz operas skatuves [Materiāli]. R., 1965, 31 lpp. ar il. (LPSR Valsts ar Darba Sarkanā Karoga ordeni apbalvotais Akad. Operas un baleta teātris).

PSRS Valsts prēmijas laureāts, PSRS skatuves mākslinieks Jānis Osis [Materiāli sakarā ar 70 mūža un 50 darba gadu jubileju]. R., 1965, 52 lpp. ar il. (LPSR Valsts Akad. drāmas teātris).

PSRS Valsts prēmijas laureāts, PSRS Tautas skatuves mākslinieks Alfrēds Amtmanis-Briedītis [Materiāli sakarā ar 80 mūža un 60 darba gadu jubileju]. R., 1965, 60 lpp. (LPSR Valsts Akad. drāmas teātris).

Tautas dzejnieks Rainis. 1865.—1965. Rakstu krāj. 100 gadu atcerei. R., «Zinātne», 1965, 309 lpp. ar il.

Saturā: J. Kalniņš. Raiņa dramaturģijas konfliktu savdabība. — V. Hausmanis. Tragēdijas «Jāzeps un viņa brāļi» tapšanas vēsture. — J. Rudzītis. Tautasdziesmu luga «Krauklītis». — Dz. Vārdaune. «Pūt, vējiņi!» tapšanas gaita. — A. Vilsons. Mīlestības un naida tēma Raiņa dramaturģijā.

Teātris un dzīve. Almanahs. 9. Sakārt. L. Dzene un D. Cukura. R., «Liesma», 1965, 295 lpp. ar il.

*Teodors Kalniņš.* Rakstu krāj. R., «Liesma», 1965, 172 lpp. Saturā: E. Kažociņš. Aiz Operas priekšskara utt.

#### 2. *Raksti periodikā*

##### a) *Vispārīgie raksti*

*Adamova M.* Rainis uz skatuves 1965. gadā. «Karogs», 1966, 1. nr.; 148.—151. lpp.

*Amtmanis-Briedītis A.* Ciņā saucējs [Rainis un latv. teātris]. «Literatūra un Māksla», 1965, 11. sept.

*Augstkalna M.* Latviešu padomju dramaturģijas divdesmit pieci gadi. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 28.—46. lpp.

*Augstkalna M.* Vienas lugas trīs lasījumi [G. Priedes drāmas «Pa valzivju ceļu» uzved. J. Raiņa LPSR Dailes teātrī, Liepājas teātrī un Igaunijas PSR Vilandes teātrī «Ugala»]. «Māksla», 1965, 2. nr., 42.—44. lpp.

Augt līdzī laikmeta lielumam [Republikas teātru uzdevumi. Ievadraksts]. «Cīņa», 1965, 3. nov.

Baltijas Flotes teātrim — 35 gadi. «Komunists», 1965, 26. dec.

*Baļuna V.* Izcilais dramaturģis A. Ostrovskis — aktieru audzinātājs. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 217.—230. lpp.

*Bērziņa L.* Rīt — teātra diena. «Rīgas Balss», 1966, 26. martā.

*Bērziņa L.* Vadlīnija [latv. padomju teātra izaugsme]. «Literatūra un Māksla», 1965, 17. jūl.

*Bērzkalne I.* Dodot gūtais neatņemams [Par Raiņa lugu «Spēlēju, dancoju»]. — «Jaunās Grāmatas», 1965, 7. nr., 10. un 11. lpp.

*Bibers G.* Ko gaidām no mūsu dramaturģijas? «Pad. Latvijas Komunist», 1965, 12. nr., 24.—28. lpp.

*Blūms V.* Rīgas lelles uz lielā ceļa [Par LPSR Leļļu teātri]. «Cīņa», 1965, 3. nov.

*Bormane O.* Par aktieriem un izrāžu skatītājiem. «Pad. Zeme», 1965, 25. nov.

*Deglava Z.* Padomju Latvijas teātru pirmā desmitgade. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 140.—144. lpp.

*Freimane V.* Autori, teātri, režisori [1963./64. g. Pad. Latvijas teātra sezonas apskats]. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 7.—27. lpp.

*Freinberga S.* Mūsu laikabiedrs Šekspīrs [V. Šekspīra lugu uzvedumi Padomju Latvijas teātros]. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 106.—114. lpp.

*Hausmanis V.* Cīņā par dramaturģa idejas atklāsmi [Skatuves glezniecības problēmas]. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 94.—105. lpp.

*Hausmanis V.* Jubilejas sezona. «Literatūra un Māksla», 1965, 3. jūl.

*Hausmanis V.* Meklēt Raiņa lielumam līdz [J. Raiņa lugu uzved. republikas teātros]. «Māksla», 1965, 4. nr., 27.—31. lpp.

*Hausmanis V.* Mūsu teātri pēc un pirms jubilejas. «Karogs», 1966, 4. nr., 149.—153. lpp.

*Hausmanis V.* Rainis un teātris. «Pad. Latvijas Komunist», 1965, 9. nr., 30.—37. lpp.

*Hausmanis V.* Raiņa lugas citās valodās un tautās. «Karogs», 1965, 7. nr., 112.—117. lpp.

*Hausmanis V.* Solis uz priekšu «Pūt, vējiņi!» atklāsmē [Par lugas uzvedumu J. Kolasa Baltkrievijas Valsts drāmas teātrī Vitebskā]. «Literatūra un Māksla», 1965, 6. nov.

*Hausmanis V.* Tikai sapnim jābūt lielam. Tavš vienaudzis literatūrā [Par jauniešu tēliem aizvadītās sezonas teātru izrādēs]. «Pad. Jaunatne», 1965, 4. jūl.

*Irds K.* Draudzības kokam spēcīgas saknes [Par latv. un igauņu teātru saka-riem]. «Cīņa», 1966, 29. maijā.

*Kaidu E.* Rainis uz «Vanemuine» skatuves [«Jāzeps un viņa brāji»]. «Rīgas Balss» 1966, 26. maijā.

*Kalniņš J.* Noiets nozīmīgs ceļa posms [Latv. padomju prozas un dramaturģijas attīstībā]. «Karogs», 1965, 7. nr., 107.—111. lpp.

*Kalniņš J.* Vērojumi, iespaidi, pārdomas 1964./65. gada teātra sezonā. «Māk-sla», 1965, 3. nr., 36.—38. lpp.

Ko runā dokumenti? [P. Stučkas nepublicētā vēstule par J. Raiņa lugas «Jāzeps un viņa brāļi» tulk. krievu val.] «Cīņa», 1965, 10. sept.

*Krasnovs I.* «Pūt, vējiņ!» Ceboksaros [Par lugas uzved. K. Ivanova Čuvašijas muz. drāmas teātri]. «Cīņa», 1966, 11. janv.

*Ķimele D.* Darbs dara darītāju [Teātru jauno mākslinieku un uzved. daļas darbin. skate]. «Literatūra un Māksla», 1965, 6. nov.

*Lācis A.* «Trīs graši» — seškārt [Par B. Brehta «Trisgrašu operas» iestudējumiem Berlīnes, Maskavas, Volgogradas un Rīgas teātros]. «Karogs», 1966, 2. nr., 157.—161. lpp.

*Lācis A.* Laiks un skolotājs [Teātris kā skatītāja audzinātājs]. «Karogs», 1965, 11. nr., 128.—131. lpp.

*Livs E.* Pārdomas par Liepājas leļļu teātra slēgtajām durvim. «Komunists», 1966, 7. janv.

*Līvzemnieks V.* un *Vlasova T.* Triumfs [J. Raiņa luga «Pūt, vējiņ!» uz citu padomju tautu skatuvēm]. «Zvaigzne», 1965, 17. nr., 13. lpp.

*Martinsons K.* «Zelta zirgs» 1910. gadā Galgauskā. «Dzirkstele», 1965, 11. sept.

*Meinerte I.* Radošas pārrunas [Par latv. oriģināldramaturģijas izrādēm LPSR Teātra b-bā]. «Literatūra un Māksla», 1966, 22. janv.

*Meinerte I.* Rainis īgaunu teātri [Jāzeps un viņa brāļi] «Vanemuīnes» teātri]. «Literatūra un Māksla», 1966, 21. maijā.

*Meldere M.* Magoni meklējot [Valmierietes E. Puķītes atmiņas par J. Raini un piedalīšanos viņa lugu uzvedumos]. «Liesma», 1965, 7. sept.

*Miglāne M.* un *Saitere T.* Par ko mēs runāsim pēc gada? [J. Vitola Latv. Valsts konservatorijas teātra fak. absolventi.] «Pad. Jaunatne», 1965, 8. aug.

*Pabērzs J.* Aplaukums [Par žanru dažādību jaunākajā latv. padomju dramaturģijā un dažiem jauniestudējumiem]. «Karogs», 1965, 6. nr., 137.—139. lpp.

*Pabērzs J.* Pie neizsikstoša avota [J. Raiņa drāmu iestudējumu dekoratīvais noformējums latv. teātros]. «Māksla», 1965, 3. nr., 9.—13. lpp.

*Pētersons P.* «... un garā augt» [Saruna par dramaturģiju]. «Pad. Jaunatne», 1965, 17. dec.

Rainis un latviešu teātra glezniecība [Par mākslinieka J. Aizena dekorācijām lugai «Uguns un nakts»]. «Skola un Ģimene», 1965, 9. nr., 37. lpp.

Rainis un skatuve. «Liesma», 1965, 8. nr., 11. lpp.

*Saulītis B.* Vienmēr pirmajās rindās [A. Grīguļa dramaturģija]. «Māksla», 1965, 2. nr., 40. un 41. lpp.

*Sīla D.* Caur vēsturiskuma prizmu [A. Upīša lugas «Zanna d' Arka» iestudējums LPSR drāmas teātri]. «Cīņa», 1965, 4. jūn.

*Smiļģis E.* Neaizmirstāmi brīži [J. Raiņa dramaturģijas nozīme latv. teātra attīstībā]. «Rīgas Balss», 1965, 11. sept.

*Stepermanis M.* Bibelnieks — vamslis [Par 1905. g. revol. dalībnieku J. Ulmani un viņa t. p. nos. lugu]. «Zvaigzne», 1966, 10. nr., 28. lpp.

Svētki [Stāsta Raiņa tēlu atveidotājas A. Abele, A. Gulbe, V. Līne, Z. Stungure]. «Pad. Latvijas Sievietes», 1965, 9. nr., 1.—4. lpp.

*Saitere T.* Republikas teātru vasara. «Rīgas Balss», 1966, 27. maijā.

*Spungins M.* Kā pie veciem draugiem [Rīgas Operetes teātra viesizrādes Ukrainā]. «Rīgas Balss», 1965, 30. aug.

Teātru pavasara uzvarētāji. «Literatūra un Māksla», 1965, 19. jūn.

Teātru sezona [Par 1965./66. g. sezonas jauniestudējumiem]. «Literatūra un Māksla», 1965, 13. nov.

*Zabis E.* Dramaturga meklējumu grūtības un iespējas [Par G. Priedes lugām]. «Cīņa», 1965, 18. nov.

*Zabis E.* Pār sevi tev būs pāraugt pāril [J. Raiņa dramaturģija] «Cīņa», 1965, 11. sept.

*Zabis E.* Saruna par teātri un ideāliem [ar režisoru G. Tovstonogovu]. «Cīņa», 1966, 27. janv.

*Zile A.* Kostīms un teātris [Teātra kostīmu metu izstāde]. «Rīgas Balss», 1966, 29. apr.

#### b) Latvijas PSR Akadēmiskais operas un baleta teātris

*Eihmanis L.* Ar jaunu darba rosmi. «Rīgas Balss», 1966, 15. apr.

*Rūja V.* Lielās gadskārtas priekšvakarā [Par Operas un baleta teātra jaunestudējumiem]. «Rīgas Balss», 1965, 30. sept.

*Siliņa E.* Latviešu padomju baleta attīstības gaitas. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 47.—76. lpp.

*Skrabāns R.* Pilnā sparā — četrdesmit septītā [sezona]. «Pad. Jaunatne», 1966, 7. janv.

*Strode I.* Balets kalpo tagadnei. «Māksla», 1965, 2. nr., 31.—36. lpp.

#### c) Akadēmiskais Jāņa Raiņa Dailes teātris

*Apsītis V.* Ar Raiņa vārdu [Par Dailes teātra jaunās ēkas projektu]. «Māksla», 1965, 3. nr., 16.—19. lpp.

*Ertneris F.* Lielu mākslu lielā formā! [Par Dailes teātra iecerēm.] «Literatūra un Māksla», 1966, 7. maijā.

*Gurevičs L.* Jaunā Dailes teātra projekts. «Zin. un Tehnika», 1966, 1. nr., 23. lpp.

*Kociņa V.* Ja mil teātri [Par Dailes teātra ģērbēju A. Rezevsku]. «Pad. Latvijas Sievietes», 1966, 3. nr., 15. lpp.

*Pētersons P.* Par Raiņa tradīciju [Dailes teātri]. «Pad. Jaunatne», 1965, 11. sept.

*Pētersons J.* Tagad vārds celtniekiem [Dailes teātra jaunās ēkas projekts]. «Zvaigzne», 1965, 13. nr., 24. un 25. lpp.

*Pētersons P.* Teātra tradīciju glabātājs [Dailes teātra skatuves inspektora P. Melduča 60. dzimšanas diena]. «Literatūra un Māksla», 1966, 9. apr.

Raiņa teātri — Raiņa tēli. «Literatūra un Māksla», 1966, 12. jūn.

*Reihmanis O.* Liels prieks, liela atbildība [Par Akad. teātra goda nos. piešķiršanu]. «Rīgas Balss», 1966, 30. apr.

*Reihmanis O. un Staņa M.* Būs jauna teātra ēka. «Rīgas Balss», 1966, 19. febr.

*Skrabāns R.* Rainis un Dailes teātra pirmsākumi. «Literatūra un Māksla», 1965, 4. sept.

#### d) Leņina komjaunatnes LPSR Jaunatnes teātris

*Aula D.* Saruna ar Tortilu [Jaunatnes teātra 25. gadadiena]. «Liesma», 1966, 4. nr., 16. lpp.

*Bērziņš J.* Zelta atslēdziņa nerūs... «Zvaigzne», 66, 3. nr., 20. lpp.

- Burtņiece A.* Ceļš ved kalnā. «Literatūra un Māksla», 1966, 23. apr.  
*Gudzuks S.* Karlo tētiņa lielā saime. «Rīgas Balss», 1966, 25. apr.  
*Jēruma I.* Atdod mazo pirkstiņu... [Par Jaunatnes teātra uzved. daļas darbin. A. Fridrihsbergu, B. Laubertu, L. Bunku un E. Rautenbergu]. «Pad. Jaunatne», 1965, 7. dec.  
*Jēruma I.* 25 gadi jauns. «Pad. Latvijas Sieviete», 1966, 4. nr., 20. un 21. lpp.  
*Ķimele G.* Jaunatnes teātra loma manā dzīvē. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 145.—147. lpp.  
*Miglāne M.* Šaruna par cilvēku mūsu teātrī 1965. gada vasarā. «Pad. Jaunatne», 1965, 10. jūl.  
*Sapiro Ā.* Jūs esat ieradušies... lai uzzinātu visu. «Māksla», 1966, 1. nr., 31.—33. lpp.  
*Sapiro Ā.* Sodien, pēc 25 gadiem... «Pad. Jaunatne», 1966, 26. janv.  
Vārds mūsu visjaunākajiem. «Pad. Jaunatne», 1966, 24. apr.

#### e) Rīgas Krievu drāmas teātris

- Kacs A.* Krievu drāmas teātra 83. sezona. «Rīgas Balss», 1965, 3. dec.  
*Skalbergs J.* Teātra ēka arhitekta metos [Par teātra rekonstrukciju]. «Rīgas Balss», 1966, 20. janv.  
*Tihovs B.* Šiem mēnešiem bija vēja spārni [Par viesizrādēm Rostovā pie Donas un Aizkaukāza republiku galvaspilsētās]. «Cīņa», 1965, 7. okt.

#### f) Leona Paegles Valmieras drāmas teātris

- Burtņiece A.* Dziļāku skatījumu laikmeta problēmās. «Cīņa», 1965, 27. okt.  
*Hausmanis V.* Valmieras teātra šodiena un rītdiena. «Literatūra un Māksla», 1965, 9. okt.  
*Treimanis G.* Cīņas pozīcijās. «Lauku Dzīve», 1965, 7. nr., 27. lpp.

#### g) Tautas teātri

- Dzenītis Ģ.* Rūpnīcai savs teātris [A. Popova Rīgas radiatoru. Tautas teātris]. «Literatūra un Māksla», 1965, 2. okt.  
*Kampara A.* Radiobūvētājiem savs Tautas teātris [Goda nos. piešķiršana A. Popova Rīgas radiatoru. latv. drāmas ansamblim]. «Cīņa», 1965, 30. jūn.  
*Lagzdīņa I.* Smiltenes teātra pilngadības svētki. «Literatūra un Māksla», 1966, 19. febr.  
*Lagzdīņa I.* Tautas teātriem pieci gadi. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 77.—93. lpp.  
Lauku teātris [Par Smiltenes Tautas teātri]. «Lauku Dzīve», 1966, 3. nr., 26. un 27. lpp.  
*Mettlāns M.* Pelnītā pateicība. [Talsu] Tautas teātra aktierim V. Tirumam 60 dzīves un 40 skatuves darba gadi. «Pad. Karogs», 1965, 4. dec.  
*Sverste T.* Galviņtētis [Cēsu Tautas teātra aktiera V. Galviņa 75. dzimšanas diena]. «Literatūra un Māksla», 1966, 29. janv.

*Sverste T.* Vienmēr jauns [Cēsu Tautas teātra aktiera V. Galviņa 75. dzimšanas diena]. «Zvaigzne», 1966, 3. nr., 13. lpp.

*Ziverte V.* [Ventspils] Tautas teātris. «Pad. Latvijas Komunisti», 1966, 10. nr., 80. un 81. lpp.

## h) Mākslinieciskā pašdarbība

Augt līdzī mūsu dzīves lielajai domai. Saldus dram. kolektīvam 20. g. «Pad. Zeme», 1966, 12. febr.

*Bērziņš J.* Pašdarbnieku uzvedums [A. Arbūzova drāma «Stāsts par mīlestību» VEF kult. pils. dram. kolektīvā]. «Literatūra un Māksla», 1966, 30. apr.

*Bušmane I.* Sākas dzīve mākslā [Par Siguldas kult. nama dekoratoru V. Gudovskij]. «Lauku Dzīve», 1966, 2. nr., 31. un 32. lpp.

*Fišere D. un Pamše K.* Entuziasms un neatlaidība [Rīgas dram. kolektīva skate]. «Rīgas Balss», 1966, 20. maijā.

*Kārklis A.* Vēl jādoma... [Dž. Gou un A. d' Juso luga «Dziļās saknes» Valmieras raj. kult. nama dram. kolektīva iestudējumā]. «Liesma», 1966, 16. martā.

*Mežaka M.* Ar dzīves patiesības spēku [V. Katajeva komēdija «Atpūtas diena» Staiceles papīrfabrikas kluba dram. kolektīva iestudējumā]. «Liesma», 1966, 19. martā.

*Pabērzs J.* Pie Raiņa avotiem [J. Raiņa luga «Pūt, vējiņi!» P. Stučkas LVU drāmas ansambļa uzved.]. «Literatūra un Māksla», 1965, 5. jūn.

*Pilādze V.* Drāmas kolektīvam 15 darba gadi [Livānu kult. nama kolektīvs]. «Leņina Karogs», 1965, 7. dec.

*Skalbergs A.* Pantomīma [Rīgas ansamblis]. «Lauku Dzīve», 1966, 1. nr., 30. un 31. lpp.

*Skalbergs A.* Runā žesti, vaibsti, acis... [Rīgas pantomīmas ansamblis]. «Skola un ģimene», 1966, 3. nr., 38. un 39. lpp.

*Upeniņš O.* Teātris sākas ar garderobi [G. Priedes lugas «Pa valzivju ceļu» uz Lielvārdes pašdarb. skatuves]. «Pad. Ceļš», 1965, 27. nov.

*Zars P. A.* Kravčenko «Pēdējais lidojums» Balvu kultūras nama uzvedumā. «Vaduguns», 1965, 8. jūl.

*Zavaļņaja K.* Pašdarbības teātru darba skate. «Rīgas Balss», 1966, 5. apr.

## i) Par teātra māksliniekiem

*Adamova M.* Dziļā atbalss [A. Amtmanis-Briedītis]. «Cīņa», 1965, 5. aug.

*Admiņiņš R.* Godina Zemgales dēlu [A. Amtmani-Briedīti]. «Literatūra un Māksla», 1965, 27. nov.

Aktiera jubileja [V. Žuka 50. dzimšanas diena]. «Literatūra un Māksla», 1966, 2. apr.

Amtmanis-Briedītis A. Ja tā laimējas ar ceļa biedru... [Mākslinieks par savām radošā darba gaitām. Sarunu pierakstījusi L. Dzene]. «Māksla», 1965, 2. nr., 37.—39. lpp.

Amtmanis-Briedītis A. «Pretstatu pilns ir aktiera mūžs». «Literatūra un Māksla», 1966, 21. maijā.

Alfrēds Amtmanis-Briedītis [Nekrologs]. «Cīņa», 1966, 17. maijā.

*Artmane V.* Aktrises pārdomas. «Zvaigzne», 1966, 1. nr., 20. lpp.

- Augsta atzinība [Baletdejojāja V. Vilciņa — PSRS Tautas māksliniece]. «Māksla», 1965, 4. nr., 45. lpp.
- Augstkalna M. Irmgardes Mitrēvices divas profesijas. «Literatūra un Māksla», 1965, 4. sept.
- Aula D. Trīs skices [Par J. Kubili]. «Liesma», 1965, 10. nr., 23. lpp.
- Avens H. «Ne es, bet mēs» [A. Amtmaņa-Briedīša piemiņai]. «Literatūra un Māksla», 1966, 21. maijā.
- Avens H. Varens vīrs [Drāmas teātra aktieris P. Cepurnieks]. «Literatūra un Māksla», 1965, 14. aug.
- Baldiņa E. Mūžīgā nemierniece [L. Baumanē]. «Rīgas Balss», 1966, 12. janv.
- Baļuna V. Apbrīnojul [Atmiņas par B. Rūmnieci]. «Pad. Jaunatne», 1965, 20. okt.
- Baļuna V. Dažas stundas teātra fakultātē [Par A. Amtmani-Briedīti]. «Literatūra un Māksla», 1965, 31. jūl.
- Baškere M. Par klusumu un skaļumu [Par L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktrisi A. Skudru]. «Liesma», 1965, 23. nov.
- Bergmanis V. Bertas Rūmnieces simtā gadskārta. «Zvaigzne», 1965, 20. nr., 9. lpp.
- Bērziņa E. Arveda Mihelsona darbīgais mūžs. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 231.—241. lpp.
- Bērziņa V. Liela ceļa sākumā [Par operdziedoni R. Zelmani]. «Pad. Latvijas Sieviete», 1966, 1. nr., 2. un 3. lpp.
- Bērziņa V. Talantīgais četrinieks [Dziedoņi J. Zābers, L. Andersone, K. Zariņš, G. Antipovs]. «Māksla», 1965, 2. nr., 24.—27. lpp.
- Bērziņš J. Mirkļi saulainajā dārzā [Par A. Amtmani-Briedīti]. «Zvaigzne», 1965, 18. nr., 20. lpp.
- Bērziņš J. Nopietns darbs izauklē prieku [Par Rīgas Operetes teātra solisti M. Zirdziņu]. «Literatūra un Māksla», 1965, 2. okt.
- Bērziņš J. Skatītājiem tuvs un saprotams [Aktiera A. Dimitera 50. dzimšanas diena]. «Zvaigzne», 1966, 7. nr., 17. lpp.
- Bilalova M. un Eķis A. Draudzības tilts [Saruna ar Operas un baleta teātra solistiem par viņu viesošanās Indijā un Birmā]. «Rīgas Balss», 1966, 23. apr.
- Bite I. Plaša diapazona māksliniece [Baletdejojāja V. Vilciņa]. «Literatūra un Māksla», 1965, 4. sept.
- Blūms V. Ar patiesības spēku [Aktrise A. Kairiša Madaras lomā J. Vanaga lugā pēc R. Blaumaņa noveļu motīviem «Salna pavasarī» Liepājas teātrī]. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 211.—213. lpp.
- Blūms V. Laba ceļa gājēja [L. Baumanē]. «Literatūra un Māksla», 1966, 8. janv.
- Olga Bormane. «Pad. Zeme», 1965, 25. nov.
- Brangule V. «Kūmās gāju, neliedzos...» [V. Singajevska]. «Pad. Latvijas Sieviete», 1965, 11. nr., 2. lpp.
- Briede V. Talants, izkopta muzikalitāte [Dziedātāja L. Andersone]. «Cīņa», 1966, 30. apr.
- Burtiece A. Dziļās saknes [Aktiera S. Vasiļjeva radošās gaitas]. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 178.—187. lpp.
- Burtiece A. Milēt — nozīmēt prasīt [Par L. Baumanī]. «Cīņa», 1966, 12. janv.
- Darbs sauc tālāk [Saruna ar dziedoni M. Fišeru]. «Cīņa», 1965, 31. okt.
- Daudzpusīgs talants. Aktiera V. Zuka 50. dzimšanas diena. «Rīgas Balss», 1966, 2. apr.

- Dzenītis Ģ.* Gadi nemieram rados [Par A. Amtmani-Briedīti]. «Literatūra un Māksla», 1965, 31. jūl.
- Dzenītis Ģ.* Pedējā tikšanās [ar E. Smilģi]. «Literatūra un Māksla», 1966, 23. apr.
- Dzenītis Ģ.* Satikšanās ar Oskaru Kļavu [Par aktieri P. Lūci]. «Liesma», 1965, 11. nr., 28. lpp.
- Erika L.* Augstākais vilnis sasniedz krastu [E. Smilģis]. «Literatūra un Māksla», 1966, 23. apr.
- Erika L.* Dzīves lomu zvaigznājā [J. Osis]. «Literatūra un Māksla», 1965, 3. jūl.
- Erika L.* Vienkāršā un visu izteicošā personība [B. Rūmniece]. «Literatūra un Māksla», 1965, 16. okt.
- Ertneere F.* Personība [E. Smilģis]. «Literatūra un Māksla», 1966, 23. apr.
- Filipsons I.* Mākslas kalngalā [A. Amtmanis-Briedītis]. «Rīgas Balss», 1965, 6. dec.
- Freimane V.* Tas var dzīvot [J. Osis]. «Karogs», 1965, 7. nr., 140. un 141. lpp.
- Grauze R.* Cik lomu, tik dzīvju [Par aktrisi V. Singajevsku]. «Rīgas Balss», 1965, 5. nov.
- Grāvītis O.* Maskavā gūti panākumi [L. Andersones vieskoncerts]. «Rīgas Balss», 1966, 28. apr.
- Grēviņš M.* Dīna Kuple — komisāre [V. Višņevska «Optimistiskās traģēdijas» uzved.]. «Literatūra un Māksla», 1965, 3. jūl.
- Grēviņš M.* Nemirstība [E. Smilģis]. «Literatūra un Māksla», 1966, 23. apr.
- Grēviņš M.* Oze — māte [A. Abele Ozes lomā H. Ibsena dram. poēmā «Pērs Gints» J. Raiņa Dailēs teātri]. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 201.—207. lpp.
- Grēviņš M.* Tautas mākslinieks [E. Pāvulis]. «Literatūra un Māksla», 1965, 27. nov.
- Grīva Z.* Smilšu sauja [A. Amtmaņa-Briedīša piemiņai]. «Cīņa», 1966, 19. maijā.
- Gudriķe B.* Kara vētrās dzimusi meistarība [Par aktrisi O. Lejaskalni]. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 151.—177. lpp.
- Hausmanis V.* Labā māte [B. Rūmniece]. «Cīņa», 1965, 21. okt.
- Hausmanis V.* Priekšskars aizvērēs [A. Amtmanis-Briedītis]. «Literatūra un Māksla», 1966, 21. maijā.
- Kārļa Izarta* piemiņai [Nekrologs]. «Literatūra un Māksla», 1966, 15. janv.
- Kalniņš J.* Lielums [E. Smilģis]. «Literatūra un Māksla», 1966, 23. apr.
- Klīns A.* Viņa dzīve bija darbs [A. Mierlauks]. «Literatūra un Māksla», 1966, 16. apr.
- Kociņa V.* 2 stāsti par Eduardu Pāvulu. «Zvaigzne», 1965, 11. nr., 16. lpp.
- Kundziņš K.* Pirmais Indrānu tēvs [J. Duburs]. «Karogs», 1966, 3. nr., 171. un 172. lpp.
- Kviese R.* Par zaļo bērziņu — Inesi Saivu [Aktrises T. Soboļevas sniegums I. Indrānes romāna «Lazdu laipa» dramatisējumā Ļeņina komjaunatnes LPSR Jaunatnes teātri]. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 208.—210. lpp.
- Ķimele D.* Dziļa un vienkārša [B. Rūmniece]. «Literatūra un Māksla», 1965, 30. okt.
- Lagzdipš V.* Vārda spēks [Par aktrisi E. Bērziņu]. «Lauku Dzīve», 1965, 10. nr., 24. un 25. lpp.
- Latviešu Operas nodibinātājs [P. Jurjāns]. «Komunisma Ceļš», 1966, 22. febr.

Lavrov J. Apbur un saviņņo [Par V. Artmani donnas Annas lomā L. Ukrainas drāmā «Dons Zuāns». Pēc žurn. «Mistectvo». 1965, 1. nr.]. «Literatūra un Māksla», 1965, 19. jūn.

Lejiētis E. «Rīgā, Akadēmiskajā drāmas teātrī, Bundžiņam»... [Par aktieri A. Mīlbretu]. «Pad. Jaunatne», 1965, 17. nov.

Mācīties no viņa strādāt [J. Osis]. «Pad. Jaunatne», 1965, 6. jūl.

Melnace R. Dzīves kontrolpostenim tuvojoties [Par aktieri Ī. Adermani]. «Teātris un Dzīve», 9. nr., 1965, 188.—200 lpp.

Mīglāne M. «Lietas būtība» [L. Baumanē]. «Pad. Jaunatne». 1966, 12. janv. Nemirst dziesma reiz dziedāta [No E. Smilģa atvadoties]. «Cīņa», 1966, 23. apr.

Osis J. Mūža veikums [A. Amtmanis-Briedītis]. «Literatūra un Māksla», 1966, 21. maijā.

Pa lielās mākslas ceļu [Saruna ar J. Osi]. «Rīgas Balss», 1965, 25. okt.

Pabērzs J. Darbs dara meistarū [Par J. Osi]. «Zvaigzne», 1966, 22. nr., 7. un 8. lpp.

Pabērzs J. Darbs un doma turpina dzīvot [A. Amtmanis-Briedītis]. «Literatūra un Māksla», 1966, 21. maijā.

Pabērzs J. Desmit lomu — desmit dzīvju [A. Dimiters]. «Literatūra un Māksla», 1966, 7. maijā.

Pabērzs J. Labā māte [B. Rūmniece]. «Karogs», 1965, 10. nr., 139. un 140. lpp.

Pabērzs J. Otra un istā dzīve [Aktiera A. Mīlbreta 60. dzimšanas diena]. «Literatūra un Māksla», 1965, 30. okt.

Pabērzs J. Romantiskā mila realistikā teātrī [N. Barabanovs]. «Zvaigzne», 1966, 8. nr., 8. lpp.

Pamše K. Alfrēds Amtmanis-Briedītis — jubilārs. «Leņina ceļš», 1965, 5. aug.

Pamše K. Droši, spilgti, pārgalvīgi [A. Dimiters]. «Rīgas Balss», 1966, 12. maijā.

Pamše K. Jēkabu Duburu pieminot. «Rīgas Balss», 1966, 28. martā.

Pamše K. Mūzas draudzējas ar... personību [H. Zommera 70. dzimšanas diena]. «Zvaigzne», 1965, 12. nr., 20. lpp.

Purene Dz. Dzirkstis [Par operdziedoni K. Zariņu]. «Cīņa», 1965, 10. jūl.

Purene Dz. Lielo mākslinieku pieminot [A. Mierlauks]. «Cīņa», 1966, 15. apr.

Reinholds Puriņš [Nekrologs]. «Literatūra un Māksla», 1966, 8. janv.

Salavēcs intervē... Uldi Pūcīti. «Liesma», 1965, 12. nr., 25. lpp.

Siliņa E. Baleta meistarē [H. Tangijevas-Birznieces] piemiņai. «Literatūra un Māksla», 1965, 7. aug.

Singajevska V. «Apburtās princeses» valstībā [Par baletdejojāju V. Vilciņu]. «Pad. Latvijas Sievietes», 1965, 12. nr., 4. lpp.

Savickis P. Daiļrades spoguļi raugoties [M. Spertāles teātra kostīmu izstādē]. «Literatūra un Māksla», 1965, 5. jūn.

Skrābāns R. Kāpas virsotnē [Operdziedoņa M. Fišera 50. dzimšanas diena]. «Literatūra un Māksla», 1965, 6. nov.

Skudra A. Ar humorista skalpeli [Par aktieri K. Lorencu]. «Liesma», 1965, 18. sept.

Skudra A. No saules puses [Par aktieri K. Lorencu]. «Zvaigzne», 1965, 20. nr., 8. lpp.

Skudra A. No sirds uz sirdi [L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktiera B. Priediša 65 mūža gadī]. «Zvaigzne», 1965, 11. nr., 23. lpp.

Skudra A. Viss sākās tā... [Par aktieri R. Zēbergu]. «Liesma», 1965, 16. okt.

Skurstene V. Gustiņš un viņa māmiņa [Aktrise par savu lomu televīzijas raidījumā «Koncerts-loterija»]. «Pad. Latvijas Sieviete», 1966, 5. nr., 19. lpp.

Smiļģis E. Latviešu teātra slavas lappusēs ierakstīts vārds. [A. Amtmanis-Briedītis]. «Karogs», 1965, 8. nr., 139. un 140. lpp.

Edwards Smiļģis [Nekrologs]. «Cīņa», 1966, 20. apr.

Sproģis V. Mazliet par Margas Spertāles daiļradi [Teātra kostīmu mākslinieces izstāde]. «Zvaigzne», 1965, 13. nr., 17. lpp.

Sudrabkalns J. Sapoņtājs, cīnitājs [E. Smiļģis]. «Literatūra un Māksla», 1966, 23. apr.

Tašins N. Plus pieci [Par Leņina komjaunatnes LPSR Jaunatnes teātra jaunajiem aktieriem H. Maksimovu, A. Serdjuku, T. Zurakovsku, L. Kušaku un V. Pavlovskij]. «Rīgas Balss», 1965, 2. okt.

Treigūts R. Ernests Karelis — jubilārs. «Kommunist», 1965, 29. jūn.

Treimanis G. Latviešu teātra mākslas leņums [B. Rūmniece]. «Rīgas Balss», 1965, 21. okt.

Treimanis G. Mīlestība uz visu mūžu [J. Osis]. «Rīgas Balss», 1965, 6. jūl.

Treimanis G. Patstāvīgs pasaules skatījums [Par L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktrisi I. Ieviņu]. «Liesma», 1966, 26. martā.

Treimanis G. Vienmēr jauns [A. Amtmanis-Briedītis]. «Rīgas Balss», 1965, 4. aug.

Rūdolfis Varkalis [Nekrologs]. «Literatūra un Māksla», 1966, 9. apr.

Vecumniece V. Darba biedrs [A. Dimiters]. «Pad Jaunatne», 1966, 11. maijā.

Vēriņa S. Komponists, pedagogs, organizators [P. Jurjāns]. «Rīgas Balss», 1966, 22. febr.

Vitoliņš J. Latviešu opereteātra nodibinātāja [P. Jurjāna] atcerei. «Cīņa», 1966, 22. febr.

Vitoliņš J. Pāvula Jurjāna 100 gadi. «Literatūra un Māksla», 1966, 19. febr.

Voskresenska J. Kalnup [Par baleta māksliniekiem V. Vilciņu un H. Rihtenbergu]. «Rīgas Balss», 1965, 4. dec.

Zabis E. Pamatu pamats [J. Osis]. «Cīņa», 1965, 6. jūl.

Zaļās zemes dēls [Saruna ar LPSR Drāmas teātra aktieriem A. Amtmanis-Briediņš 80. dzimšanas dienas svin. priekšvakarā]. «Cīņa», 1965, 5. dec.

Zanders O. Duburs un Raiņa dzeja. «Literatūra un Māksla», 1966, 26. martā.

Zanders O. Raiņa lugas Alekša Mierlauka režijā. «Karogs», 1966, 4. nr., 165.—167. lpp.

Zūriņš I. Mazie šedevri [M. Spertāles teātra kostīmu izstāde]. «Māksla», 1965, 2. nr., 52. un 53. lpp.

Zigurs E. A. Amtmanis-Briedītis 80 gadi. «Skolotāju Avīze», 1965, 17. nov.

## II LITERĀTORĀ KRIEVU VALODĀ

### а) *Общие статьи*

*Берзиня Л.* Завтра — день театра. «Ригас Балсс», 1966, 26 марта.

*Бибер Г.* Чего мы ждем от нашей драматургии? «Коммунист Советской Латвии», 1965, № 12, стр. 26—31.

*Жаровцева И.* Ожидания оправдались. [О гастрольных спектаклях Театра кукол ЛССР в Москве]. «Советская культура», 1965, 1 июня.

*Зиле А.* Театральный костюм. [Выставка эскизов театральных костюмов]. «Ригас Балсс», 1966, 29 апр.

*Кайду Э.* Райнис на сцене «Ванемуйне». [Пьеса «Иосиф и его братья»]. «Ригас Балсс», 1966, 20 мая.

*Колос Г.* С бурей в лад. [Пьеса Я. Райниса «Вей, ветерок!» в Витебском драматическом театре им. Я. Колоса] «Советская Белоруссия» 1965, 21 ноября.

*Кравченко Н.* Театр и зритель. [Воспитание зрителя и актера в Советской Латвии]. Р., «Зинатне», 1965, 126 стр. с илл.

*Краснов И.* «Вей, ветерок!» на чувашской сцене. «Советская Латвия», 1966, 7 янв.

*Лив Э.* Размышления у закрытых дверей [Лиепайского кукольного театра]. «Коммунист», 1966, 7 янв.

Одиннадцатая театральная [весна]. «Советская Латвия», 1966, 14 апр.

Парад премьер [театров Риги в новом году]. «Советская молодежь», 1966, 1 янв.

*Петровский Ю.* Становление. К 35-летию Драматического театра дважды Краснознаменного Балтийского флота. «Советская Латвия», 1965, 26 дек.

*Розите И.* На сцене — герои Андрея Упита. [Инсценировка по роману А. Упита «Земля зеленая» в Валмиерском театре драмы им. Л. Паэгле. К гастролям в Риге]. «Советская Латвия», 1965, 23 сент.

*Румянцова Н.* Актер — душа театра. Критические заметки из Риги. «Советская культура», 1966, 29 янв.

*Смильгис Э.* Памятные встречи. [Роль драматургии Я. Райниса в латышском театре]. «Ригас Балсс», 1965, 11 сент.

Театру Балтфлота — 35 лет. «Коммунист», 1965, 26 дек.

*Терентьев Н.* Хорошей традиции — жить. [Пьеса Я. Райниса «Вей, ветерок!» на сцене Чувашского музыкально-драматического театра гор. Чебоксары]. «Советская Чувашия», 1965, 23 ноября.

*Хаусманис В.* Райнис и театр. «Коммунист Советской Латвии», 1965, № 9, стр. 36—41.

*Царев М.* Театры мира — людям. [К Международному дню театра]. «Советская молодежь», 1966, 26 марта.

*Шайтере Т.* Театральное лето республики. «Ригас Балсс», 1966, 27 мая.

*Шпунгин М. И.* Как к старым друзьям. [О гастролях Рижского театра оперетты на Украине]. «Ригас Балсс», 1966, 30 авг.

#### б) Академический театр оперы и балета Латвийской ССР

*Руя В.* Курс на современность. «Ригас Балсс», 1965, 30 сент.

*Строд И.* Балет нового сезона. [Беседа]. «Советская молодежь», 1965, 1 окт.

*Чилипенко Л.* Незримые волшебники сцены. [Репортаж из Театра оперы и балета]. «Советская молодежь», 1965, 20 июня.

*Мушке В.* «Питер Граймс». [О постановке оперы Б. Бриттена на сцене Театра оперы и балета ЛССР]. «Советская музыка», 1965, № 7, стр. 56—60.

*Эйхман Л.* С новым вдохновением. «Ригас Балсс», 1966, 15 апр.

*Яковлев И.* По мотивам Райниса. [О постановке оперы А. Жилинского «Золотой конь»]. «Советская музыка», 1965, № 7, стр. 52—55.

#### в) Художественный академический театр им. Яна Райниса

*Берзинь Л.* Радостная весть. [О присуждении Художественному театру ЛССР им. Я. Райниса звания академического]. «Советская Латвия», 1966, 30 апр.

*Гуревич Л.* Проект нового здания Художественного театра. «Наука и техника», 1966, № 1, стр. 23.

*Рейхманис О. Р.* Большая радость, большая ответственность. [О присуждении Художественному театру им. Я. Райниса звания академического]. «Ригас Балсс», 1966, 30 апр.

*Рейхманис О. и Станя М.* Театр, которому скоро быть. [О проекте здания театра]. «Ригас Балсс», 1966, 10 февр.

#### г) Рижский театр русской драмы

*Айнштейн Е.* По законам ненависти. [Гастроли театра в Грузии]. «Молодежь Грузии», 1965, 7 сент.

*Багашвили Г.* Трагедия эгоизма. [«Всеми забытый» Н. Хикмета. Гастроли театра в Грузии]. «Заря Востока», (Грузинская ССР), 1965, 22 сент.

*Кац А. Ф.* 83-й сезон театра русской драмы. «Ригас Балсс», 1965, 3 дек.

*Кац А. Ф.* Добро пожаловать в наш театр! «Советская молодежь», 1965, 5 дек.

Наш гость — Рижский театр. «Вечерний Тбилиси», 1965, 16 авг.

*Сегаль З.* Государственный Рижский театр русской драмы. Проспект. Р., 1965. 53 стр. с илл.

Сегодня — первый спектакль. Гастроли театра в Грузии. «Вечерний Тбилиси», 1965, 2 сент.

*Скалберг Ю. Э.* Театр начинается с эскиза. [О перестройке театра]. «Ригас Балсс», 1966, 20 янв.

*Тихов Б.* В гостях и дома. «Советская молодежь», 1965, 16 окт.

*Хлебнов А.* Как много у нас друзей хороших! Заметки о гастролях Рижского театра русской драмы. «Советская Латвия», 1965, 14 ноября.

е) *Театр юного зрителя ЛССР им. Ленинского комсомола*

*Буне И.* Путь к сердцам юных. «Советская Латвия», 1966, 24 апр.

*Шапиро А.* Рассказывает главный режиссер. «Советская молодежь», 1966, 24 апр.

*Гудзук С.* Большая семья папы Карло. «Ригас Балсс», 1966, 25 апр.

*Шейко А. и Чванов Ю.* Заглядывая в будущее. Интервью. «Советская молодежь», 1966, 8 янв.

ж) *Народные театры*

*Андреев В.* Народный репетирует. [Об актерах Елгавского народного театра им. А. Алунана]. «Советская молодежь», 1966, 25 марта.

*Зиверте В.* Народный театр [в Вентспилсе]. «Коммунист Советской Латвии». 1965, № 10, стр. 82—83.

*Ильичева С.* «Пусть звенят серенады». [О Народном театре миниатюр РВЗ]. «Советская молодежь», 1966, 2 февр.

*Нефедова Л.* Выступает народный театр. [Елгавский народный театр им. А. Алунана]. «Советская Латвия», 1966, 1 янв.

*Раке Р.* Смилтенский народный театр. «Советская Латвия», 1966, 5 февр.

з) *Художественная самодеятельность*

*Завальная К.* Показывают самодеятельные театры. «Ригас Балсс», 1966, 5 апр.

*Мавцер Б.* Продолжение пути. [О драматической студии Дворца культуры завода ВЭФ]. «Советская молодежь», 1966, 8 мая.

На сцене — самодеятельная пантомима. [О гастролях коллектива «Пантомима» Рижского клуба строителей в Вильнюсе]. «Вечерние новости» (Вильнюс), 1965, 16 авг.

*Пиладзе В.* Драматическому коллективу 15 лет. [Драмколлектив Ливанского Дома культуры]. «Ленина Карогс», 1965, 8 дек.

*Тихов Б.* Заводские артисты. [Пьеса Д. Гоу и А. д'Юссо «Глубокие корни» в постановке русского драматического коллектива Дворца культуры завода ВЭФ]. «Советская Латвия», 1966, 23 апр.

*Уваров Р.* Рижская пантомима. «Клуб и художественная самодеятельность», 1965, № 23, стр. 13—15.

*Фишер А. и Памие К.* Энтузиазм плюс настойчивость. [Смотр рижских драматических коллективов]. «Ригас Балсс», 1966, 20 мая.

*Черногор Я.* Из клуба — на площадь. [О театрализованном представлении «Великая Отечественная...» на эстраде Рижского парка культуры и отдыха]. «Клуб и художественная самодеятельность», 1966, № 5, стр. 31—32.

и) *О работниках театров*

*Амтман-Бриедит А.* Годы и роли. [Я. О си с]. «Советская Латвия», 1965, 6 июля.

*Альфред Амтман-Бриедит.* [Некролог]. «Советская Латвия», 1966, 17 мая; «Советская культура», 1966, 19 мая.

Арклане Б. Родина — мать, чужбина — мачеха. [О режиссере Я. Запирине]. «Правда», 1966, 26 янв.

Аугсткалн М. Сколько лет главрежу? [А. Я. Шапиро]. «Театр», 1966, № 1, стр. 122—124.

Балдина Э. Беспокойный человек. [Л. Баумане]. «Ригас Балсс», 1966, 12 янв.

Балюна В. Ветеран латышской сцены. [А. Амтман-Бриедит]. «Советская культура», 1965, 30 дек.

Берзинь В. Гурий Антипов. «Советская музыка», 1965, № 7, стр. 70—71.

Берулава Х. Дуэт гастролеров. [Я. Забер в Тбилиском театре оперы и балета]. «Вечерний Тбилиси», 1965, 3 июня.

Велика его заслуга. [А. Миерлаук]. «Советская Латвия», 1966, 15 апр.

Веринь С. Композитор, педагог. [Ю. Юрьян]. «Ригас Балсс», 1966, 22 февр.

Воскресенская Е. Восхождение. Артисты балета В. Вилциня и Х. Ритенберг. «Ригас Балсс», 1965, 4 дек.

Воскресенская Е. Жизнь — песня. 50 лет со дня рождения М. Фишера. «Советская Латвия», 1965, 2 ноября.

Воскресенская Е. Талант и труд. [О балерине В. Вилцинь]. «Советская Латвия», 1965, 17 сент.

Гравитис О. Отец латышской оперы. [П. Юрьян]. «Советская Латвия», 1966, 22 февр.

Гравитис О. Путь творчества. [Гастроли. Концерт певицы Л. Андерсон в Москве]. «Ригас Балсс», 1966, 28 апр.

Граузе Р. Сколько ролей — столько жизней. [Артистка В. Сингаевска]. «Ригас Балсс», 1965, 5 ноября.

Дорогой большого искусства. [Интервью с Я. Осисом]. «Ригас Балсс», 1965, 25 окт.

Заринь Я. Лидия Фрейман читает Роллана [«Кола Брюньон»]. «Советская Латвия», 1966, 21 апр.

Иоффе Э. Эдгар Тонс. «Советская музыка», 1965, № 7, стр. 43—47.

Катлап Ж. Жить — значит трудиться! [А. Амтман-Бриедит]. «Советская Латвия», 1965, 5 авг.

Кенигсберг А. Молодые певцы. [В Театре оперы и балета ЛССР]. «Советская музыка», 1965, № 7, стр. 47—51.

Клотынь А. Язеп Линдберг. [О дирижере Театра оперы и балета ЛССР]. «Советская музыка», 1965, № 7, стр. 69—70.

Левин М. Великолепный парад образов. [Я. Осис]. «Советская культура», 1965, 14 дек.

Ляяскалн О. Мать латышского театра. [Б. Румниеце]. «Советская Латвия», 1965, 21 окт.

Мосиондз З. Щедрый талант. [Об артисте Рижского театра русской драмы С. П. Васильеве]. «Советская молодежь», 1966, 27 марта.

Памше К. Памяти Екаба Дубура. «Ригас Балсс», 1966, 28 марта.

Памше К. Смело, уверенно, увлеченно. [А. Димитер]. «Ригас Балсс», 1966, 12 мая.

Памяти Эдуарда Яновича Смильгиса. «Советская культура», 1966, 23 апр.

Рогачевская Г. Юбилей актрисы. [Л. Баумане]. «Советская молодежь», 1966, 12 янв.

Эдуард Смильгис. [Некролог]. «Советская Латвия», 1966, 20 апр.

Тарасенко И. Танцует Марта Билалова. «Советская молодежь», 1965, 12 дек.

Ташин Н. Плюс пятеро. [Об актерах Театра юного зрителя ЛССР им. Ленинского комсомола Н. Максимовой, А. Сердюке, Т. Жураковской, Л. Кушак и В. Павловском]. «Ригас Балсс», 1965, 2 окт.

Трейгут Р. Эрнест Карелис — юбиляр. [Артист Лиепайского театра]. «Коммунист», 1965, 29 июня.

Трейманис Г. Гордость латышского искусства. [Б. Румниец]. «Ригас Балсс», 1965, 21 окт.

Трейманис Г. Добрый художник. [А. Амтман-Бриедит]. «Ригас Балсс», 1965, 4 авг.

Трейманис Г. Любовь на всю жизнь. [Я. Осис]. «Ригас Балсс», 1965, 6 июля.

Трейманис Г. Творческая самостоятельность. [Актеры Валмиерского театра драмы им. Л. Паэгле И. Калея и К. Лоренц]. «Советская Латвия», 1965, 2 окт.

Филипсон С. На вершине искусства. [А. Амтман-Бриедит]. «Ригас Балсс», 1965, 6 дек.

Фрейнберг С. Лестница на сцене ... Куда же она ведет? [О постановках режиссера театра драмы А. Янушана]. «Советская культура», 1965, 24 авг.

Чествование мастера театра [А. Амтман-Бриедита]. «Советская Латвия», 1965, 7 дек.

Щедрый талант. К 50-летию со дня рождения артиста [В. Жук]. «Ригас Балсс», 1966, 2 апр.

Эртнер Ф. Жизнеутверждающий талант. [А. Димитер]. «Советская Латвия», 1966, 11 мая.

Юбилей актрисы [Л. Баумане]. «Советская Латвия», 1966, 12 янв.

Юбилей артиста [В. А. Жук]. «Советская Латвия», 1966, 3 апр.

## S A T U R S

Ievads . . . . .	5
Tautas mākslinieki Oktobrim . . . . .	8
Mēraukla — revolūcija. <i>Maija Augstkalna</i> . . . . .	12
Latviešu padomju teātra sākumi (1917.—1919.). <i>Kārlis Kundziņš</i> . . . . .	22
Tautas māksliniecei Felicītai Ertnerai. <i>Mirdza Ķempe</i> . . . . .	41
Dažas režijas problēmas. <i>Viktors Hausmanis</i> . . . . .	42
Ko tālāk? <i>Edgars Damburs</i> . . . . .	61
Mūsdienu aktuālā vēsture. <i>Voldemārs Kalpiņš</i> . . . . .	74
Strādājot nedrīkst būt viegli. <i>Dina Kuple</i> . . . . .	79
Mana mīlākā loma. <i>Jānis Vitoliņš</i> . . . . .	83
Luga un zemteksts. <i>Laimonis Pūrs</i> . . . . .	86
Laikmetīgs teātris — domas teātris. <i>Anda Burtneice</i> . . . . .	92
Piezīmes par laikmetīgumu. <i>Abrams Kļockins</i> . . . . .	105
Akieri par darbu teātrī un filmā . . . . .	112
Režisori spriež par aktieru meistarību . . . . .	116
Vārda spēks. <i>Līvija Akurātere</i> . . . . .	128
Pārdomas par trim raksturiem. <i>Gunārs Bibers</i> . . . . .	137
Laikam nav viegļu sākumu . . . <i>Astrida Millere</i> . . . . .	145
Tāds, kāds esmu. <i>Ģirts Dzenītis</i> (saruna ar A. Jaunušānu) . . . . .	157
Hronika. <i>Irēne Meinerte</i> . . . . .	177
Bibliogrāfija. <i>Olga Pūce</i> . . . . .	201

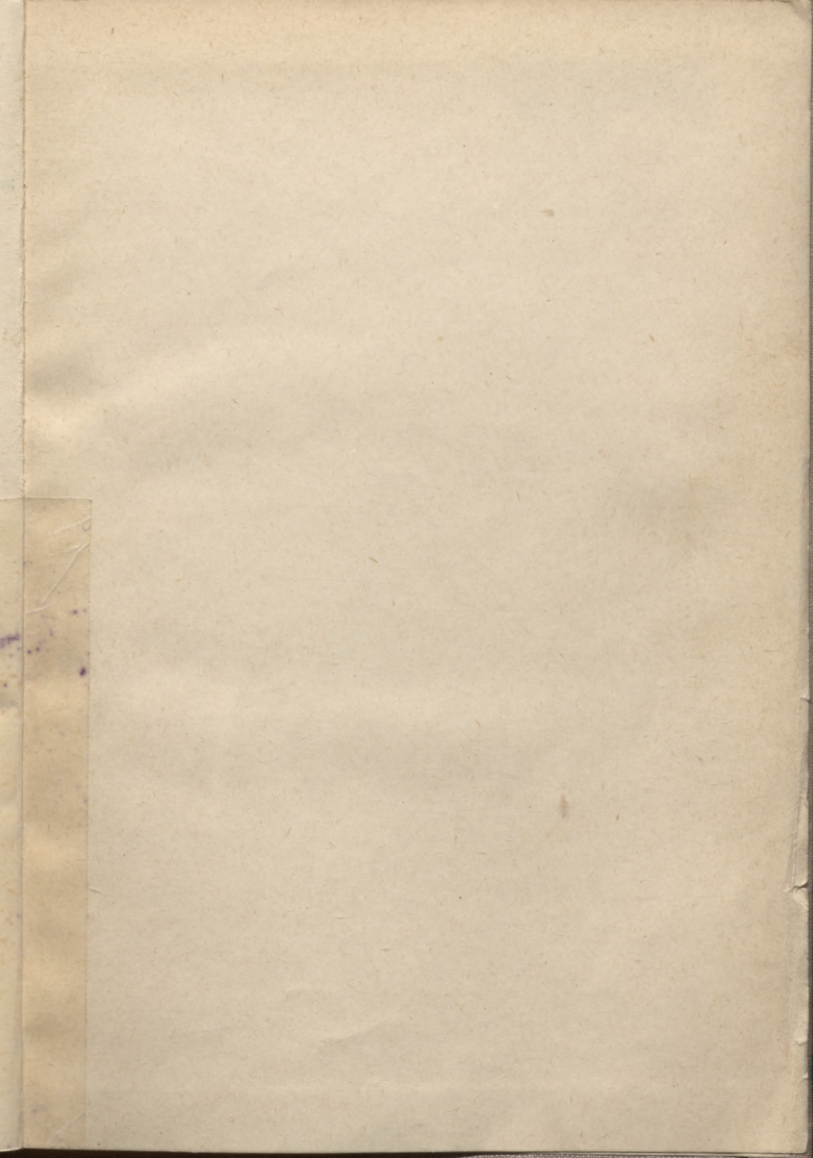
### ТЕАТР И ЖИЗНЬ. XI

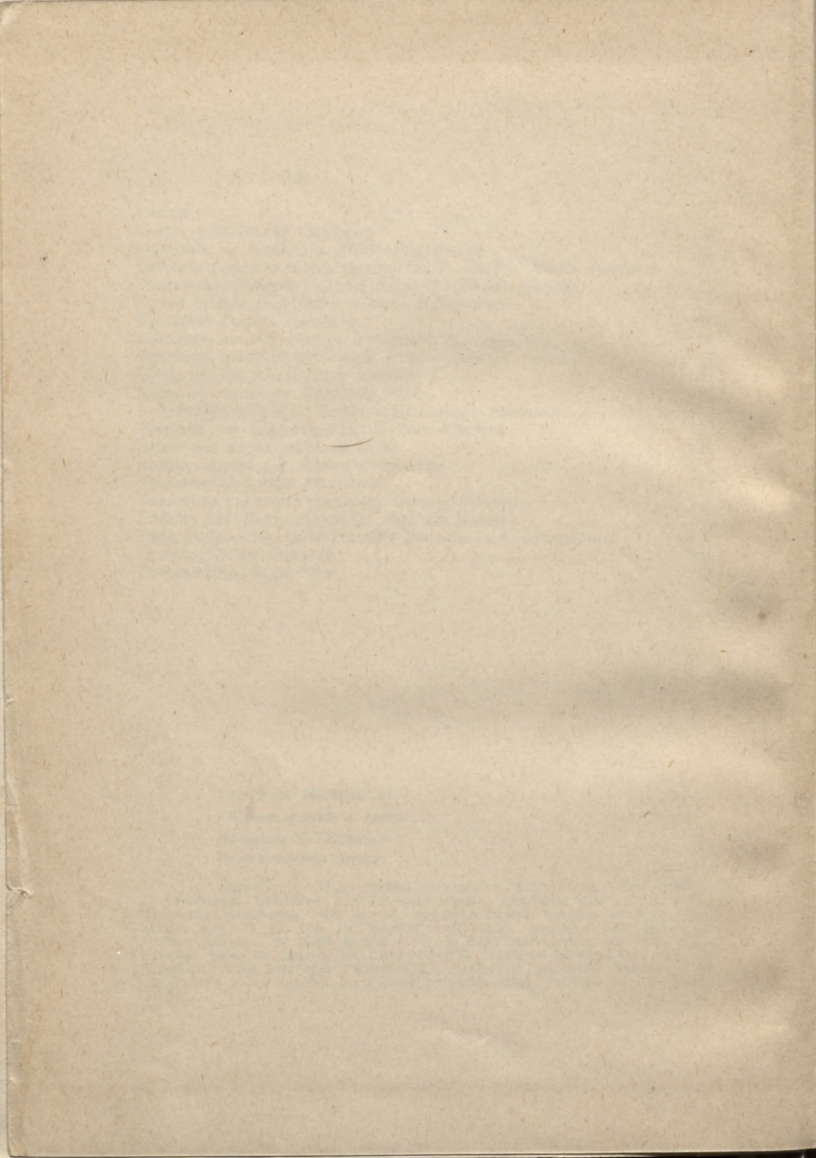
*Сборник статей о театре*

Издательство «Лиезма»

На латышском языке

Redaktore B. Alksne, Māksl. redaktore Ņ. Sakirjanova, Tehn. redaktore Z. Kronberga, Korektore R. Filipsons. Nodota salikšanai 1967. g. 12. aprīlī. Parakstīta iespiešanai 1967. g. 31. augustā. Papīra formāts 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Dabspieds pap. 75 gr. 14,5 fiz. iespiedl.; 14,5 uzsk. iespiedl.; 15,37 izdevn. l. Mētiens 7000 eks. JT 06103. Maksā 1 rbl. 16 kap. Izdevniecība «Liesma» Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 21118—MM1125. Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Preses komitejas Poligrāfiskās rūpniecības pārvaldes Dobspiedes un poligrāfisko krāsu fabrikā un Paraugtipogrāfijā Rīgā, Puškina ielā 12. Pasūt. Nr. 662.





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0306016311

316