

B
79

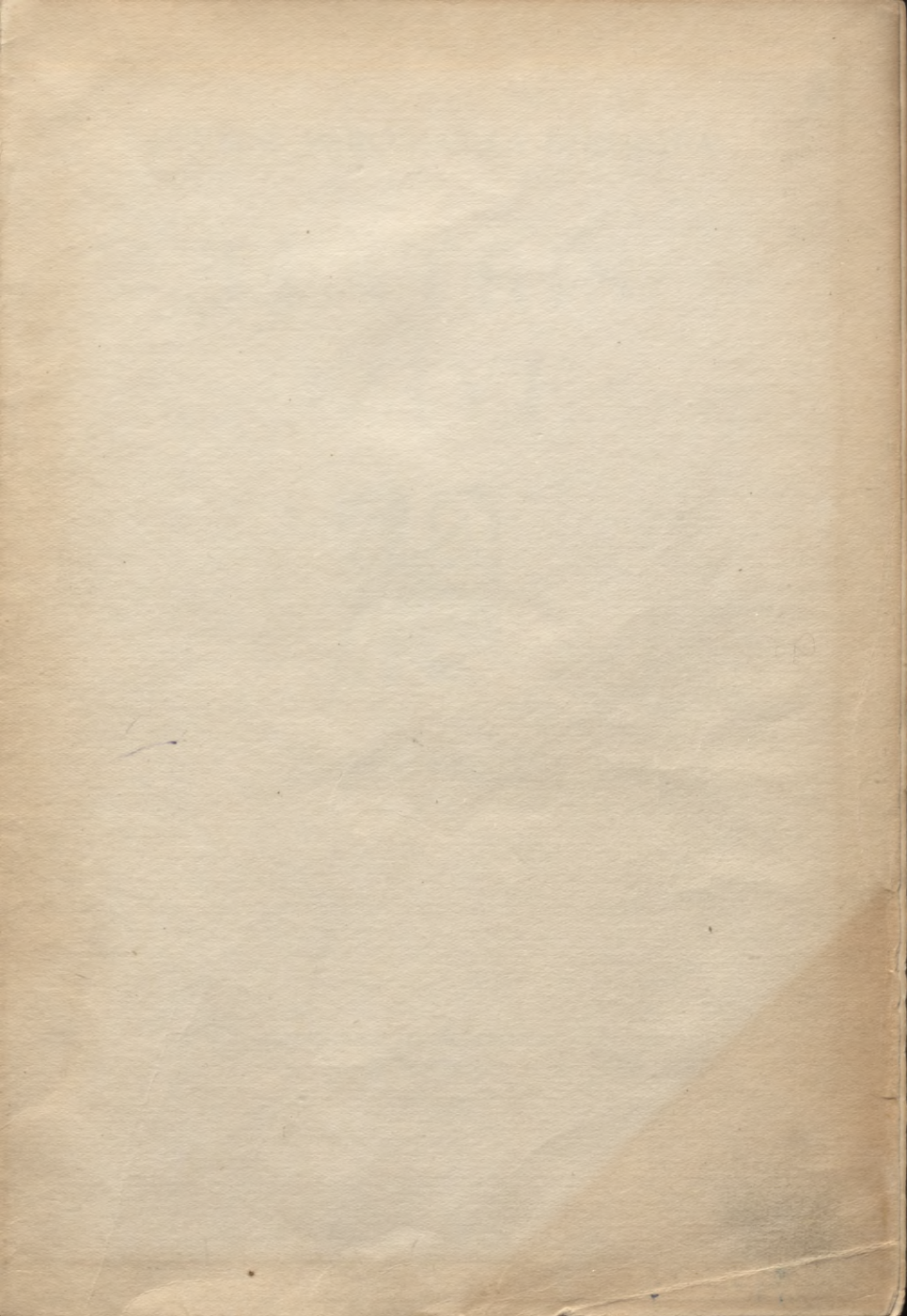
THEATRIS
UN
DZIVE

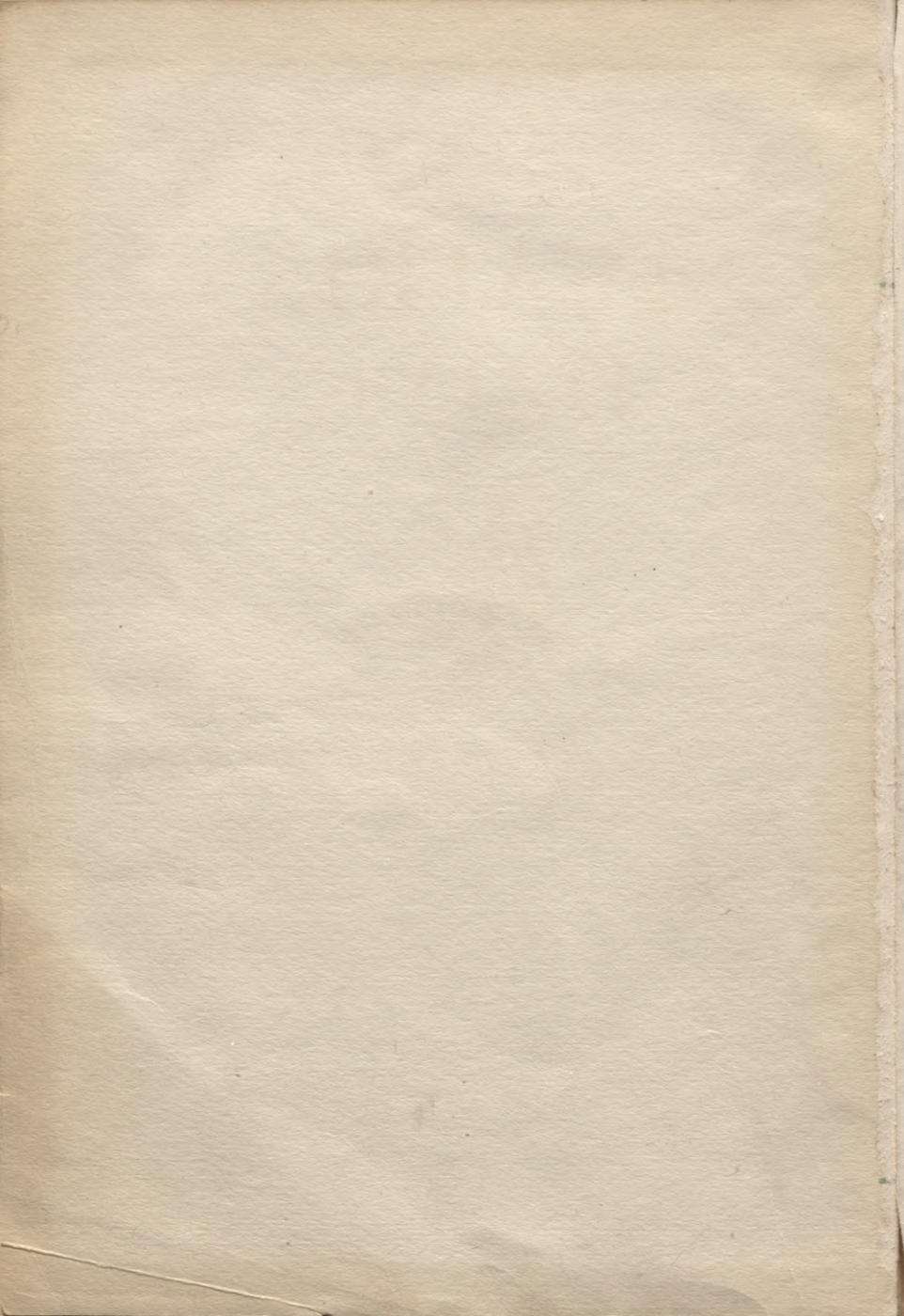


ALMANACHS

I

57-6.219





B.
u
z

LATVIJAS PSR TEATRA BIEDRĪBA

TEATRIS
UN
DZĪVE



ALMANACHS
I

LATVIJAS VALSTS IZDEVNIECĪBA
RĪGĀ 1956

60.

Latv. PSR Valsts Biblioteka
Inv 57-6-389

АЛЬМАНАХ «ТЕАТР И ЖИЗНЬ»

Латвийское Государственное издательство

Рига — 1966 г.

На латышском языке

*Sakārtojuši A. Austrīņš, J. Markulane, L. Pečaka
Ģ. Vilka vāks un vinjetes
O. Muižnieka draudzīgie šarži*





LATVIJAS TEATRI SODIEN

XX partijas kongresā padomju mākslas darbinieki saņēma uzdevumu panākt, lai mūsu zemes māksla kļūtu par pirmo pasaulē ne vien satura bagātībā, bet arī mākslas spēka un meistarības ziņā.

Teatra mākslai te vēl daudz apgūstams. Ar spilgtiem, iedarbīgiem tēliem tai jāpalīdz sabiedrībai audzināt jauno padomju cilvēku. Šis padomju mākslas uzdevums ir centralais arī Latvijas republikas teatru darbā.

Teatra māksla pie mums jau sen iekarojusi nozīmīgu vietu tautas kulturas dzīvē, tā kļuvusi par īstu visas tautas mākslu. Šodien republikā darbojas 8 dramatiskie, 2 muzikālie un leļļu teātris. To darbības loks neierobežojas tikai ar mūsu galvaspilsētu un lielākajiem centriem, bet teātri ir gaidīti un pazīstami viesi katrā lauku rajonā, ciemu un kolchozu klubos. Ar katru gadu pieaug izbraukumu izrāžu skaits, un, diendienā sastopoties ar skatītāju, teātri izjūt augošās darbaļaužu prasības pēc patiesi lielas, spēcīgas un daudzveidīgas skatuves mākslas. Tādēļ mūsu teātri nevar neiet kopsolī ar jauno dzīvi, tiem jāmeklē arvien jaunās un pilnīgākas plašās, īstās, realistiskās mākslas izpausmes formas.

Neapilns gadsimta ceturksnis mūs šķir no tās dienas, kad latviešu profesionālais teātris varēs svinēt savu 100 gadu jubileju, tātad, salīdzinot ar citu tautu teātra vēsturēm, mūsu teātra pagātne nav sena, un tomēr tā ir interesanta un bagāta. Līdz ar visas latviešu tautas dzīvi neilgā laika posmā latviešu teātris izstaigājis vēsturiski lielu pārvērtību ceļu. Savos pamatos latviešu teātra māksla vienmēr saglabājusi tautas mākslas dzīvinošo garu. Lai arī kādi sakropļoti

novirzieni dažādos laika posmos ir mēģinājuši klūt par vadošajiem, taču tiem ir bijusi tikai ārēja un pārejoša nozīme. Latviešu skatuves mākslas labākās tradīcijas nekad nav izzudušas, un tās kā patiesa vērtība iznestas līdz mūsu dienām.

Padomju Latvijas teatra māksla ir apguvusi socialistiskā realisma principus. Un šodien mēs varam jau runāt par latviešu teatru kā interesantu un savdabīgu locekli pārējo padomju teatru saimē. To pierādīja nesen notikušā Latviešu mākslas un literatūras dekade Maskavā, kas bija visas latviešu mākslas noietā ceļa skate un radošo spēku pārbaudījums. Sākot no pirmā gatavošanās mirkļa dekadei, republikas teatru ieslēdzās ļoti aktīvā, radošā darbā. Tika pārskatīts un pārvērtēts viss teatru repertuārs, meklējot zelta fondā tās izrādes, kas vispilnīgāk atspoguļotu latviešu teatra mākslas sasniegumus. Jau šajā posmā radās daudz auglīgu domu, jaunu ierosmju. Taču īsti nozīmīgus secinājumus latviešu skatuves mākslas radošajos jautājumos un tās tālākās perspektīvas izkristalizēja pati dekade Maskavā. Padomju Savienības vadošo teatru darbinieku un kritiķu atzinīgie novērtējumi iedrošināja mūsu teatrus vēl drosmīgāk cīnīties par katra teatra radošajām īpatnībām, izkopt latviešu nacionālās teatra mākslas savdabību. Lielu labumu deva arī dekādē dzirdētā kritika.

Maskavā gūtie ierosinājumi ļoti auglīgi ietekmēja mūsu teatru darbu, pēc dekades teatru radošais gars neatslāba. 1955./56. gada sezona iezīmējās republikas teatru dzīvē kā viena no interesantākajām, bagātākajām sezonām pēdējo gadu laikā. Kas tad raksturo šo sezonu?

Pirmkārt, tā ir acīm redzamā teatru cenšanās atbrīvoties no rutīnas, pelēcības un vienveidības. Vēl pavisam nesen šī pelēcība un vienveidība, kas bija raksturīga ne tikai mūsu republikas teatriem vien, nodarīja lielu postu skatuves mākslai. Kanonizētie iestudēšanas paņēmieni, kas kā nerakstīti likumi jau iepriekš noteica lugas iestudējuma veidu, nomāca katru iespēju izpausties atsevišķu mākslinieku vai veselu kolektīvu radošajai individualitātei. Lugu izrādes kļuva līdzīgas cita citai, un teatris zaudēja to spilgto valodu, ar ko tam jārunā uz skatītāju.

XX partijas kongress savos lēmumos vēlreiz apstiprināja, ka padomju mākslai ir vajadzīga žanru un stila daudzveidība, ka socialistiskais realisms nav sastingušu paņēmieni kopums, bet gan metode, kas dod visplašākās jaunrades iespējas. Pelēcīgo un neierosinošo uzvedumu vietā repertuārā ieplūda meklējošas, interesantas izrādes.

Kaut ko jaunu, ierosinošu atrodam visu republikas teatru darbā. Uzskatāms apliecinājums tam bija Pirmais Baltijas teatru pavasaris. Šās starprepublikaniskās teatru skates pirmajā gājienā piedalījās visi republikas dramatiskie teatri ar saviem labākajiem sezonas iestudējumiem.

Nopietnu iedziļināšanos lielā Tautas dzejnieka J. Raiņa filozofiskajā domā parādīja Valsts akadēmiskais dramatisks teātris, iestudējot monumentālo traģediju «Jāzeps un viņa brāļi», kas ieguva visaugstāko novērtējumu arī starprepublikaniskajā skatē. Ar šo iestudējumu Akadēmiskais dramatisks teātris atkal reiz deva iespēju priecāties par sava ansambļa saliedētību, latviešu klasikas dziļo izjūtu. PSRS Tautas mākslinieka A. Amtmaņa-Briedīša režijā izveidota spēcīga skaidrās, nopamatotās līnijās zīmēta izrāde.

Par tikpat lielu notikumu republikas mākslas dzīvē izvērtās J. Raiņa vārdā nosauktā Valsts dailes teātra uzvedumā F. Sillera «Marija Stjuarte». PSRS Tautas mākslinieks režisors Ed. Smilģis piešķīra šim uzvedumam asumu, koncentrāciju, trauksmainu savijotību. Teātra kolektīvs izrādē izpauca savas labākās tradīcijas, padarot to par vērtīgu ieguldījumu teātra repertuāra zelta fondā.

Arī Valsts krievu dramatisks teātris kā savu labāko sezonas iestudējumu izvirzīja aizrobežu klasiķu — H. Ibsena «Spokus», bet Ļeņina komjaunatnes vārdā nosauktais Valsts jaunatnes teātris — latviešu klasiķa J. Raiņa saulgriežu pasaku «Zelta zirgs» un V. Rozova jaunatnes lugu «Laimīgu ceļu» (teātra krievu trupā). Arī šajās izrādēs bija vērojama cenšanās pēc pilnīgākas satura atklāsmes un literārajam materiālam atbilstoša izrādes stila izveidošanas.

Ar padomju rakstnieka A. Afinogenova lugas «Savu bērnu māte» izrādi Baltijas teātru skatē piedalījās Leona Paegles vārdā nosauktā Valsts dramatisks teātris, apliecinādams savu māku uzsūvēt aktuālo, svarīgāko padomju cilvēku attiecībās.

Latviešu klasikas cieņu un mīlestību pierādīja Valsts Liepājas dramatisks teātris, iestudējot R. Blaumaņa komediju «Skroderdienas Silmačos». Kaut arī šī luga bija jau inscenēta Akadēmiskajā dramatisks teātri un kā viens no visinteresantākajiem un labākajiem uzvedumiem parādīta dekadē Maskavā, tomēr liepājniekiem izdevās ienest daudz ko savu, jaunu lugas interpretācijā.

Atzinīgus vārdus pelna Valsts Daugavpils krievu dramatisks teātris kolektīva darbs pie N. Pogodina lugas «Kremļa kuranti». Šajā

iestudējumā it kā apvienojās visa teatra kolektīva radošie spēki, sniedzot emocionāli bagātu un idejiski mērķtiecīgu uzvedumu.

Teatru pavasara skates pirmais gājiens deva pārskatu par šajā sezonā paveikto darbu. Šim pasākumam bija arī liela radoša un organizējoša nozīme. Tas sekmēja ciešāku kultūras sakaru izveidošanos ar kaimiņu republikām, radošu, draudzīgu sacensību un domu apmaiņu.

Latviešu mākslas un literatūras dekādē Maskavā mēs varējām būt lepmi, dzirdot, ka viena no latviešu teatra spēcīgākajām pusēm ir augstvērtīgie aktieru kadri.

Un tā ir patiesība. Latviešu aktieru saimi veido trīs aktieru paudzes, kas savā starpā ir cieši saliedētas. Vēl stipra un darba spējīga ir vecākā paaudze, kas aktiera gaitas sāka turpat vai mūsu gadsimta sākumā, kad Rīgas Jaunā teatra laikos latviešu skatuves māksla piedzīvoja savu pirmo uzplaukumu. Kopā ar viņiem garu un pārmaiņām bagātu izaugsmes ceļu izstaigājuši latviešu aktieru vidējā paaudze, savas meistarības virsotnes sasniedzot padomju teatrī. Abu šo aktieru paaudžu pieredzes vadīta, veidojas un jau droši sevi apliecina latviešu aktieru jaunā — padomju laika veidotā audze.

1955./56. gada sezona, kas, kā jau uzsvērām, jāuzskata par vienu no bagātākajām un iezīmīgākajām sezonām latviešu padomju teatrī, deva plašas iespējas arī spilgtām aktieriskām uzvarām. Viena no vislieliskākajām šādām uzvarām bija Valsts krievu drāmas teatra vecākās paaudzes aktrises LPSR Tautas mākslinieces Jekaterinas Bunčukas Alvinga kundze H. Ibsena lugā «Spoki». Te visā spožumā izpaudās mākslinieces lielā pieredze un meistarība, radot katrā detaļā noslīpētu, līdz galam nobeigtu skatuves tēlu. Tikpat neaizmirstamus skatuves tēlus kā iekšējā saturā, tā ārējā izveidē skatītājiem šajā sezonā sniedza Dailes teatra vidējās paaudzes mākslinieces — PSRS Tautas māksliniece Lilita Bērziņa un LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Alma Ābele. Veidojot klasisko divu valdnieču pāri Mariju Stjuarti un Elizabeti Šillera traģēdijā «Marija Stjuarte», abas aktrises pierādīja sava talanta lielo spēku. Te nav vairs tikai vienkārša aktieriska veiksmē — Lilitas Bērziņas izveidotā Marija Stjuarte un Almas Ābeles Elizabete paliks kā paraugs šo lomu traktējumam uz paaudžu paaudzēm, nedzēšami ierakstot sevi latviešu teatra vēstures lappusēs.

Ne tikai klasikas tēlos apliecināja sevi aktieri šajā sezonā, arī padomju lugās mēs redzam līdzvērtīgus sniegumus. Leona Paegles

vārdā nosauktā Valsts dramatisks teātris LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Elza Barune iepriecināja ar savu mātes tēlu A. Afinogenova lugā «Savu bērnu māte». Rādot ārēji vienkāršu un parastu padomju sievieti, māksliniece prata tajā atklāt un darīt skatītājiem uztveramas visskaistākās, dziļākās jūtas — mātes pašaizliedzīgo mīlestību, patriotismu un lielo pienākuma apziņu.

Ar spēcīgu skaņu ieskanējās Valsts Daugavpils krievu dramatisks teātris LPSR Nopelniem bagāto skatuves mākslinieku Aleksandra Ozerova un Nikolaja Farinovska darbs N. Pogodina lugā «Kremļa kuranti». Tēlojot lielā tautas vadoņa Ļeņina lomu, A. Ozerovs deva jaunu ieguldījumu republikas aktieru pieredzē šā nozīmīgā tēla veidošanā. Savdabīgu un smalki niansētu N. Farinovskis atveidoja inženiera Zabeļina tēlu.

Ir arī vēl citi interesanti aktieriski sniegumi, kas spilgti iezīmējas pēdējā laika teātra dzīvē. Te minams ar lielu domu dziļumu un nobriedušu temperamentu veidotais LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka Zaņa Katlpa Jāzeps J. Raiņa traģēdijā «Jāzeps un viņa brāļi».

Decades laikā ļoti atzinīgu novērtējumu Maskavā guva mūsu republikas Akademiskās operas un baleta teātris gan ar savu saturīgo repertuaru, gan priekšzīmīgo izpildījumu. Sevišķi atzinīgi tika novērtēti mūsu Operas teātra jauno mākslinieču — LPSR Tautas mākslinieces Žermenas Heines-Vāgneres un LPSR Nopelniem bagātās skatuves mākslinieces Veltas Vilciņas sniegums. Arī šai teātri 1955./56. gada sezona iezīmējās ar jauniem aktieriskiem sasniegumiem. Te lai atceramies kaut vai Z. Heini-Vāgneri Toskas lomā un Miķeli Fišeri — Kavaradosi.

Nav iespējams uzskaitīt visus tos aktierus, kas šajā sezonā sevi parādījuši kā radošus, meklējošus māksliniekus. Interesantus sniegumus redzējām gan Akademiskajā dramatisks teātri Jāzepa brāļu tēlos, gan Dailes teātri izrādēs «Lai arī rudens» un «Steidzīgi jāatrod Šekspīrs», gan operas un Jaunatnes teātra iestudējumos, gan arī perifērijā. Tas viss liecina, ka tik tiešām mūsu teātri ir iegājuši jaunā attīstības posmā, atstājot aiz muguras kādreizējo vienmuļību un nivelāciju.

Lieli nopelni te ir teātru režisoriem, kas dzīvi atsaucās prasībām pēc drosmīgiem un radošiem meklējumiem. Un pirmā vieta te pieder jaunajai paaudzei. Daudz par sevi liek runāt Dailes teātra režisors P. Pētersona darbs, kas raksturīgs ar cenšanos atrast katras lugas iestudējumam tā īpatnējo žanru, skanējumu, nebaudoties no



Baltijas teatru pavasaris. J. Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» Akademiskajā dramatisksā teatrī.

neparastā. Ar savdabīgu rokrakstu strādā Jaunatnes teatra režisors P. Homskis, veidojot ar savu spilgtumu un asumu jaunatnes uztverei tuvas izrādes. Noslieci uz psiholoģiski izstrādātām, ansambļa spēlē smalki saskaņotām izrādēm ar savu pirmo patstāvīgo režijas mēģinājumu — Ļutovska lugu «Ģimenes lieta» Akademiskajā dramatisksā teatrī parādīja LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks A. Jaunšans. Tāpat daudzsološi strādā Daugavpils Krievu dramatisksā teatra jaunais režisors E. Vainšteins. Sevišķu interesi izraisīja viņa latviešu klasikas iestudējums — A. Brigaderes pasaku luga «Sprīdītis».

Ja arī turpmākās sezonas dos tikpat drošus un spilgtus jaunus uzvedumus, tad mēs varam būt pārliecināti, ka mūsu režisura ir labās rokās un sola nākotnē daudz nozīmīgu un mākslinieciski augstvērtīgu darbu.

Bagātāks un daudzveidīgāks ir kļuvis teatru repertuārs. Tajā ir ienākušas brālīgo republiku rakstnieku lugas un demokratisks valsts kā

laikmetīgie, tā klasikas darbi. Jaunatnes teātris ne tikai ieslēdza savā repertuārā rumaņu rakstnieka H. Lovinesku lugu «Dragomiresku kunga namā», bet arī uzticēja tā iestudēšanu viesiem — rumaņu jaunajiem režisoriem. Arī no aizrobežu klasikas repertuārā izraudzītās lugas ir nozīmīgas. Operas un baleta teātris, kura repertuārā līdz šim bija tikai viena latviešu pirmspadomju laika opera, pagājušā sezonā iestudēja interesanto J. Mediņa bērnu operu «Spridītis».

Vērojot kopumā Latvijas teātru darbu, varam secināt, ka tas visos virzienos uzrāda patiesas augsmes rosni un perspektīvas. Kā pats nopietnākais šķērslis teātru tālākai attīstībai joprojām paliek oriģinālrepertuāra trūkums. Šī nozīmīgā un svarīgā jautājuma atrisināšana vēl ir nākotnes uzdevums latviešu mākslas darbiniekiem. Dekadē Maskavā un Baltijas teātru pavasarī kā neaizpildīts robs bija asi izjūtams tas, ka teātriem nav mākslinieciski pilnvērtīgas, saturā interesantas latviešu padomju oriģinallugas. Ķaut arī pēdējās sezonās bija vērojama zināma aktivitāte dramaturgu vidū, tomēr mēs vēl šodien nevaram runāt par tādām jaunām oriģinallugām, kas pilnībā atklātu bagāto tautas dzīvi, savīļotu ar domu plašumu un nozīmību, aizrautu ar mākslinieciskās formas nobeigtību. Dzīves attīstība tālu aiziet priekšā mūsu dramaturģijai, un pēdējās atpalcība kavē arī teātrus pilnā balsī runāt par mūsdienu cilvēkiem, par to dzīvi un attiecībām. Taču mūsu teātra māksla attīstās sekmīgi, un varam cerēt, ka vistuvākā nākotne novērsīs arī šo pēdējo šķērslī vispusīgam skatuves mākslas uzplaukumam.

H. Bendīks

LAIKMETĪGĀS DRAMATURĢIJAS RAZA

Ja mūsu teātris grib būt īsts cīnītājs par labāku cilvēku un labāku dzīvi, tad pats galvenais veids, kā to panākt, ir parādīt skatītājam viņu pašu un viņa laikabiedrus šodienas gaitās un darbos, domās un centienos, kļūmēs un uzvarās. Tikpat skaidrs ir tas, ka teātris to nevar veikt bez aktuālas dramaturģijas, bez lugām par mūsdienām. Teātrim un skatītājam vajadzīgs rakstnieks, kas, iedams blakus un kopā ar vienkāršo darba cilvēku, vispusīgi viņu iepazīs, ieskatījies viņā vē-rīgāk, nekā viņš pats to paguvis nemitīgajā, mainīgajā dienu ritumā. Ir vajadzīgs dramaturgs — mākslinieks un domātājs, kas, prasmīgi atdalījis tipisko, raksturīgo, nozīmīgo no netipiskā, nejaušā, atšķirīgā, skaidrāk atklājis, plašos vispārinājumos un spilgtos tēlos ietvēris mūsu dzīves norišu kodolu, jēgu un virzību, patiesāk un nesaudzīgāk norādījis mūs-laiku cilvēka sekmju un kļūmju cēloņus, nekā spēj viņš pats. Ir vajadzīgs rakstnieks — darba un cīņas biedrs, kas ar savu radošo kaismu liek skatītājam dziļāk padomāt par savu vietu dzīvē, ierosina meklēt un palīdz atrast pareizāko, kaut ne vienmēr vieglāko ceļu rītdienā, nostiprina pārliecību, ka nav šķēršļu un pretpēķu ne pašā cilvēkā, ne ārpus tā, ko nevarētu pārvarēt vienots, mērķtiecīgs darbs, nesavtīgas kopējas pūles sabiedrības un paša darītāja labā.

Gandrīz visu pēķara laiku mūsu dramaturgi pelti par slinkumu un paviršību. Tiešām, mūsu teātri ir bijuši chroniskā aktuālu darbu badā, un maz kas palicis atmiņā kā notikums mūsu dramaturģijas attīstībā.

Mūsdienu lugu uzvedumus vērtējot, jo bieži aizrādīts, ka literārā viela bijusi par skopu un nevienģabalainu, lai aktieri spētu izveidot krāsās bagātus, sulīgus tēlus un raitu, mērķtiecīgu darbību, kas viss kopā pakļautos autora ieceres, darba idejas izpausmei un novadīšanai līdz skatītājam. Ļoti bieži esam dzirdējuši uzslavas vī-nam vai otram skatuves māksliniekam, ka tas dramaturģisko mate-

rialu bagātinājis ar aktieriskās izteiksmes līdzekļiem, ar savu mākslinieciskās personības spēku un pievilcību, pats ar saviem dzīves vērojumiem, bet daudz retāk dzirdēti pārmetumi, ka aktieri nebūtu spējuši atklāt skatītājam kāda lugā dotā tēla daudzpusību. Tā nu tas ir, ka mūsdienu tematikas oriģinallugu uzvedumos lielākās grūtības radījuši nevis dramaturģiskā materiāla pārpilnība, literāro tēlu vienreizība un daudzveidība, to psiholoģisko noskaņu straujā mija, sarežģīts un turklāt organiski vienots dažādu darbības izzarojumu savijums, bet tieši pretējais — it īpaši tēlu individualās savdabības trūkums, to ceļošana no vienas lugas otrā, dažādu tipu, it īpaši komisko tēlu pulcēšana uz skatuves bez ciešāka sasaitījuma ar lugas galveno konfliktu un galveno darbības līniju, nedodot tiem pietiekamu sižetisku slodzi.

Sādu vispārēju mūsu dramaturģijas vērtējumu savā veidā — ar aktuāla oriģinālrepertuāra izvēli — apliecināja arī Latviešu mākslas un literatūras dekade Maskavā, uz kuriem mūsu dramatiskie teātri aizveda tikai vienu lugu par mūsdienām — J. Vanaga dramu «Kuģis iziet jūrā». Dekades uzdevums bija cik vien iespējams pilnīgi parādīt Vissavienības arenā labāko no labākā, kas padomju laikā mūsu mākslā un literatūrā bija radīts. Tātad šāda izvēle liktu secināt, ka jaunākā laika latviešu dramaturģijā ne tikai nav nekā labāka par šo dramu, bet vispār nav nekā tāda, kas ar to varētu stāties kaut radošā sacensībā lietpratīgā Maskavas skatītāja priekšā.

Sādam spriedumam, lai cik loģiski tas izrietētu no ilgi un, jādoma, rūpīgi apsvērtās dekades repertuāra izvēles, nekādi nevar pievienoties. Šī pārāk kautrīgā latviešu aktualās dramaturģijas parādīšana dekādē īstenībā liecina tikai to, ka nebija pietiekami vispusīgi novērtēts viss pozitīvais, kas visā pēckara posmā un arī pašā dekades gadā radīts dramaturģiskajā literatūrā, nebija pamanīts, ka dramaturģijā ienākuši jauni, vērtējamie spēki. Un te vispirms jārunā par A. Grīguļa lugu «Karavīra šinelis» un G. Priedes lirisko dramu «Jaunākā brāļa vasara».

A. Grīgulis pēckara laikā devis veselās sešas lugas, kas visas gan nav idejiski vienādi nozīmīgas un mākslinieciski vienlīdz vērtīgas, taču tās vienmēr radījušas interesi ar savu drošo un svaigo dzīves tvērumu, daudziem dzīvīgiem tēliem, parasti arī ar plašiem vispārinājumiem, idejisku asumu un dedzīgu vēlēšanos ieinteresēt un ietekmēt skatītāju. Tiesa, autors dažkārt cirtis pāri svītrai, reizēm nonācis pat

līdz samākslojumam, līdz nemotivētam šaržam, taču visas šīs lugas kopā A. Griguli droši ierindo visvairāk vērā liekamo latviešu padomju dramaturgu skaitā. Turklāt viņa jaunākā luga — «Karavīra šinelis» — gan savas idejiski tematiskās nozīmības, gan skatuviskā spilgtuma un emocionālās iedarbības ziņā ne par matu nav vērtējama zemāk kā jebkura cita pedējo pusotra divu gadu laikā sarakstītā luga.

Karavīra šinelis — poetisks un dziļi zīmīgs simbols visam tam cildenajam un nesavtīgajam, kas Tēvijas kara laikā raksturoja ne tikai padomju karavīru vien, bet arī katru godīgu padomju cilvēku. Tas ir iznests cauri kauju ugunīm mierīgajā darba ciņā, kur visas šīs moralās īpašības ne mazāk cienījamas, ne mazāk vajadzīgas.

Edvīnā Gulbī — bijušajā karavīrā, kas solījies vienmēr būt sava karavīra šineļa cienīgs un kas to tomēr nav pildījis, — daudzi skatītāji samanija kaut ko no sevis paša vai vismaz no saviem kara un darba biedriem. Tāpēc mēs tā dzīvojam līdzī viņa ciņai par agrāko skaidrību, par jauniem, dzidriem apvāršņiem. Lugas gaitā īpaši ar tanī ieustajiem filozofiskajiem iestarpinājumiem karavīra šineļa tēls gūst aizvien plašāku vispārinājumu. Tādu vispārinājumu veicinā vēl tas, ka Edvīns Gulbis nav nekāds īsts noziedznieks, — viņš vienkārši nav devis sabiedrībai tik daudz, cik no tās ņēmis un cik tai varētu dot, bet dot aizvien vairāk un vairāk prasa mūsu lielais laiks un tā lielie vēsturiskie uzdevumi.

Luga nevar atstāt vienaldzīgu nevienam, kam rūp jautājums par dzīves jēgu, par cilvēka pienākumu pret sabiedrību un sevi pašu.

Lugu krāsainu dara veiksmīgi izmantotais kontrasts starp diametrāli pretējām dzīves uztverēm — cilvēka pilnveidošanos darbā sabiedrības labā un pašlabuma meklēšanu par ļaunu sabiedrības interesēm. Sacerējuma kompozīcijā tam atbilst tiklab pretstats starp kļūstajiem, bet domu sprieguma pilnajiem brīžiem, kur vērojams Edvīna Gulbja iekšējo ciņu, un dzirkstīgā humorā kūsājošiem skatiem, kuros priekšplānā izvirzās viegla dzīves meklētājs Augusts Pulvermachers, kā arī atklātās sadursmes starp tiem, kas karo par skaistu dzīvi visiem, un tiem, kas kāro to tikai sev.

Luga varētu būt vēl ietekmīgāka, ja tās otrajā pusē dramatisks spriegums nekristos, ja te Pulvermachera līnija neatšķeltos no galvenās darbības gultnes, kurā savukārt pietrūkst skaudrākas ciņas par Edvīnu Gulbī, pretmetīgāku jūtu un domu sadursmju viņā pašā. Šķiet, ka šo atgriešanos darbīgo, godīgo ļaužu pusē vienkāršo arī gan senākajā,

gan tagadējā literatūrā pabieži redzētā «mūžīgā mīlestība», tas, ka varoni kā balva par atdzimšanu jau gaida varones uzticīgā sirds.

Arī J. Vanaga drama «Kuģis iziet jūrā» tiecas pēc lieliem vispārīnājumiem, te ir iecerēts rādīt ciņu starp veco un jauno pašos cilvēkos, viņu ģimenes un sabiedriskajās attiecībās, ciņu starp divu pasaulu pārstāvjiem — radošajiem padomju ļaudīm un viņu ienaidniekiem — ārdošajiem imperialistisko plēsoņu kalpiem. Diemžēl, dramaturgam nav izdevies visas sadursmju līnijas, ko atsevišķās situācijās un epizodēs pieredzējuša dramaturga roka it veiksmīgi iezīmējusi, iekļaut vienotā sižetā, atrisināt visus pretmetu mezglojumus pašu šo spēku un pretspēku cīņā bez rupjas iejaukšanās no ārienes, radot vienota stila dramatisku darbu.

Centralā trīsstūra — Justīnes, tās varmācīgā un nemīlamā vīra Dundera un jau sen iemīlētā un mīlošā Vadavīra attieksmes sākumā pamatvilcienos risinātas psiholoģiskas sadzīves dramatisks līdzekļiem, bet šis samezglojums atšķetinās, pareizāk, tiek patvaļīgi pārcirsts ar dēku literatūras paņēmieniem. Dunderu uz jūras nogalina bandīti. Visai lugai cauri sniecas kriminalistiska blakus līnija ar visiem tās uzbāzīgajiem atribūtiem — pistolēm, dunčiem, indes adatām, noslēptām dārglietām, kuģa sagrabšanu un atgūšanu jūrā u. tml.

Sajā sadzīves dramā ar dēku lugas stilu sajukumā daudz no savas mākslinieciskās pievilcības zaudē darbā iestarpinātie liriskie un cildeni vīrišķīgie skati. Dramaturgs ar šo lugu pieteicis karu pagātnes ēnām mūsu dzīvē, bet dažkārt pašās cilvēku attieksmēs pārāk maz jūtam mūsu laika elpu. Savas personiskās dzīves jautājumos Justīne domā un rīkojas, gluži kā buržuaziskajā sabiedrībā parasts, un arī dramaturga dotā izeja — nemīlamā vīra pēkšņā nāve — tāpat noderētu par konflikta atrisinājumu ikvienā sabiedriskajā iekārtā.

Samākslotais sižets, neskaidrības tā risinājumā jūras skatos dramatisks uzvedumā, dažkārt nelaikmetīgās attieksmes starp cilvēkiem laikam gan ir daļa no cēloņiem, kāpēc lugas inscenējums J. Raiņa vārdā nosauktajā LPSR Valsts dailes teātrī nav guvis plašāku atsaucību skatītājos un tāpēc izzudis no teātra aktīvā repertuāra jau pēc pāris desmit izrādēm, kamēr dekadē nerādītās A. Grīguļa un G. Priedes lugas vēl tagad pēc piecdesmit un vairāk izrādēm pulcē pilnas skatītāju zāles.

Mūsu teātriem un skatītājiem ir tiesība gaidīt, ka J. Vanags savā nākamajā lugā mūsdienu Latvijas dzīvi atveidos ar savam talantam

raksturīgo dialoga bagātību, raksturu izveides krāsainību, dramatisku un lirisku epizodu izziņējuma prasmi, bet tiešāk, dabiskāk, cilvēcis-kāk un līdz ar to laikmetīgāk, bez tām pārmērībām un samākslotības, dažkārt neistā vērienīguma pieskaņām, kas manāmas tikko minētajā dramā.

G. Priede ienāca mūsu literatūrā kā rakstnieks, kas jau ar savu pirmo lugu «Jaunākā brāļa vasara» apliecināja labi izkoptas raksturu veidotāja, situāciju izkārtotāja un grodas dramatiskas darbības risinātāja spējas. Turklāt jaunais autors uzreiz savaldzināja ar savu vienkāršību, dabiskumu un izteiksmes līdzekļu ekonomiju, daudzpusīgi noslogoto, no jebkura deklarativisma atbrīvoto dialogu, bagāto zemitestu, kas stipri ceļ katra runātā vārda un situācijas nozīmību un dramatismu. Ar tādu pašu rakstības veidu izeļas arī rakstnieka otrā liriskā drama «Lai arī rudens». Abas kopā tās izvirzījušas G. Priedi mūsu dramaturgu pašās pirmajās rindās.

Taču G. Priede ienāca mūsu literatūrā ne vienkārši kā jauns talantīgs rakstnieks ar krietnu amata prasmi, kas turpmāk droši vien kļūs aizvien pilnīgāka. Viņš ienesa sev līdzī arī agrāk mūsu dramaturģijā pamaz vērotu attieksmi pret dzīvi un cilvēkiem. Mūsu pēckara laika dramaturģijā telu raksturojumā un to sadursmju izkārtojumā vairāk vai mazāk skaidri bija izmanāma attēlotā cilvēka attieksme pret visu sabiedrību vai pat tieši pret sabiedrisko iekārtu: vai tu esi par vai pret socialismu, par vai pret kolektivizāciju un kolchozu iekārtu, par vai pret racionalizāciju un līdz ar to par vai pret socialistiskās rūpniecības attīstību u. t. jpr. Tādi jautājumi, bez šaubām, ir vitali svarīgi laikā, kad jaunā iekārta vēl top vai nostiprinās, kad to tieši apdraud aktīvi vecās iekārtas spēki un klaji redzamas kapitalisma paliekas cilvēku apziņā. Taču skaidrs ir arī tas, ka visā mūsu zemē un arī Padomju Latvijā savu vietu dzīvē ieņem paaudze, kam atbilde uz tādu jautājumu ir skaidra jau tāpēc vien, ka visa tās apziņīgā dzīve veidojusies padomju varas laikā, uzskats par padomju iekārtu kā vienīgi iespējamo iekārtu tai jau ieaudzīs miesā un asinīs, tam īpašu apstiprinājumu vairs nevajag. Šiem jauniešiem zināmā mērā pievienojas arī daudzi vidējās un vecākās paaudzes ļaudis, kam tāda dzīves uztvere vai nu radusies pusapzināti, vai arī nostiprinājusies līdz ar nemitīgi augošo pieredzi un kam mūsu tagadējās dzīves priekšrocības ir skaidras bez jebkādiem īpašiem skaidrojumiem. Tas nemaz nenozīmē, ka izšķirošajā brīdī tiem atkal neizvirzīsies šis «par

vai pret» jautājums, uz kuru tiem jau šodien ir tikai apliecinoša atbilde.

Sādots ļaudis savās lugās rāda G. Priede kā šās paaudzes pārstāvis un tuvs pazinējs. Tas ir tas jaunais vai vismaz spilgtāk nekā citu autoru darbos izteiktais, ko viņš ienes mūsu dramaturģijā. Tāpēc G. Priedes lugās pirmajā vietā izvirzās nevis pasaules uzskatu, pretēju ideoloģiju sadursme un no tām izrietošās cilvēku savstarpējās attieksmes, bet tādas cilvēku attieksmes, kur šis lielais «par vai pret» jautājums jau atrisināts un kur cilvēka labās un sliktās īpašības nav atvedinātas tieši no ļaužu attieksmēm pret sabiedrisko iekārtu, no vecās, kapitalistiskās iekārtas paliekām. Katrā ziņā šādu tiešu palieku nesēju G. Priedes lugās nav daudz. Viņa lugu tēli visi ir padomju cilvēki, tāpēc arī viņš tik dedzīgi cīnās par ikvienu no šiem cilvēkiem, par tā glābšanu no tikumiska pagrimuma, par tā turpmāko morālo pilnveidošanos. Tāpēc arī tāds spilgti izteikts humanisms piestrāvo G. Priedes darbus. Laikam tāpēc viņa talants izpaužas liriskās drammas žanrā, kas vistuvākais viņa dziļi cilvēciskajai daiļradei.

Izceldams šīs cilvēku ikdienišķās savstarpējās attieksmes, rakstnieks tās tāpat novada līdz lieliem sabiedriski nozīmīgiem vispārinājumiem, apliecina mūsu dzīvi.

G. Priedes darbi, bez šaubām, krietni paceļas pāri mūsu dramaturģijas vidusmēram. Taču tas nemaz nenozīmē, ka tajos nav vietas jau minētajam «par vai pret» risinājumam. Tas mums vajadzīgs tagad, būs vajadzīgs arī turpmāk, tāpat kā tur bija noderīgi un būs vēl noderīgi G. Priedes darbi, kur šis «par vai pret» jautājums vairs nav pirmajā plānā. Būtu aplam nostātīt abas šīs mūsu dramaturģijas līnijas vienu otrai pretī un, kā tas izriet no dažām G. Priedes talanta cienītāju vēstulēm un sarunām ar tiem, spriest, ka ar šīm liriskajām dramām nu ir atklātas zāles, kā izdziedēt visas mūsu dramaturģijas kaites.

Vēl tikai jāpiebilst, ka savā jaunākajā darbā «Lai arī rudens» G. Priedes humanisms jau dažā ziņā nonāk pretrunā ar socialistiskā humanisma prasībām. Lugā izskan doma, ka reiz pagrimušo, tagad savu vainu atskārtušo Valteru vajag pārbagāti avansēt ar uzticību, mīlestību, draudzību u. t. jpr., lai viņš droši varētu nostāties morāli skaidru cilvēku vidū, turklāt neprasot no viņa darbus, kas apliecinātu istu gribu laboties. Dailes teātris, par visu varu cenzdamies pierādīt šo nepieņemamo domu, tišuprāt uzvedumā apmelojīs godīgo Dzintaru,

kas prasa, lai šādu uzticību iemantotu ar labu darbu. Pārmērīgi saasinādams Dzintara tēla literarajā vielā jau doto zināmo sausumu un stingrību, teātris centies pārsvērt skatītāja simpatijas Valtera pusē vairāk, nekā viņš pelnījis par tiem pārāk skopajiem labās gribas pieliecinājumiem, kādi lugā atrodami. Salīdzinājums ar Blaumaņa dramu «Ugunī», kas darīts presē, te par labu tādai Valtera attaisnošanai neder. Kristīne ir pati savām acīm redzējusi Edgaru kā protestētāju un dumpinieku pret tālaika sabiedrības radītajām nekrietnībām, viņa turklāt apzināti noliek savas vieglās dienas mīlestības vārdā. Elga Valtera rīcībā nekā laba nav redzējusi, bet iegūt viņa laikam taču cer laimi bez nolaidēm.

Būtu labi, ja autors no šās uzveduma kļūmes, kas, manuprāt, nav nedz nejauša, nedz negribēta, izdarītu arī tādu secinājumu, ka lugā nav bijis pietiekama materiala, lai vienlaikus pareizi parādītu Valtera un Dzintara tēlu samērus un pierādītu lugas pamatdomu, ka cilvēkam jātic arī tad, ja viņš pats šo ticību visādi grauļ.

Ar interesi vērosim G. Priedes turpmāko sniegumu pat tad, ja viņš savā nākamajā lugā turpinātu polemiku ar šeit un arī dažās recenzijās izteiktajām domām, kur tās nesaskan ar dramaturga darbā paustajiem uzskatiem.

Dramu «Aktrise» pagājušajā gadā sarakstījis P. Vilks. Luga vēlta vienam šaurum šauram jautājumam — kādas teatros var atgādīties intrigas lomu sadalījuma dēļ. Nekādu plašāku dzīves atbalsi te nevaram saklausīt, un laikam tāpēc arī neviens teātris nav ņēmis šo lugu uzvest.

Nepilna gada laikā, sākot ar pagājušā gada beigām, mūsu dramaturgi devuši veselas piecas komedijas: A. Brodele — «Dace meklē laimi», A. Vilks — «Negaidīts iznākums», A. Jansons — «Ne jau vienmēr izdabāsi», V. Sauleskalns — «Ābelīte», J. Anerauds — «Grēku grāmata».

Pirmās trīs no tām stāsta par kolchozu ļaudīm, visvairāk par to nedienām un sliktiem priekšsēdētājiem. Visās šais lugās nederīgam priekšsēdētājam un tā dažiem līdzskreļējiem slaišiem pretī izvirzīts aktīvs kolchoznieku kolektīvs, kas ar tādu vadītāju nav apmierināts. A. Vilka un A. Jansona komedijās tad nu tiek parādīts, kā šos nederīgos vadītājus gāž, taču to neizdara kolchoznieki, bet drīzāk gan pašu vadītāju stulbums, reizēm iejaucas arī atjautīgas un enerģiskas sievietes, ar kurām šie stulbeņi grib sākt milas dēkas. Kolchoza



Baltijas teatru pavasaris.
Ž. Katlavs — Jāzeps J. Raiņa traģedijā «Jāzeps un viņa brāļi»
(Akad. dramatis teātris).



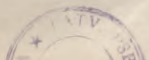
*Baltijs teatru pasasaris,
A. Pitkaiis — Aizocks A. Lohies un K. Ķimantaites dramā «Sikone» (Lietuvas PSR Akadēmiskais dramatis teatris).*

vadības stūri savās rokās ņem jaunievēlēts priekšsēdētājs, un autori mūs atstāj tādā pārliecībā, ka tagad kolchozs droši ies kalnup. Notikumi, kas risinās ap šiem priekšsēdētājiem, ir puslīdz anekdotiski, anekdotiski ir arī priekšsēdētāju un to līdzgaitnieku tēli. Viņi nekur neparādās kā vērā ņemama pretvara, ar ko kolektīvam vajadzētu spēkiem mēroties, pret ko vērts raidīt satiras bultas. Joku radišanai šajās komedijās ir īpašas ērmīgas vecenītes vai veciši, kam ar pašu notikumu gaitu maz sakara. A. Jansons turklāt domājis, ka publiku derētu izsmidzināt ar šo jokdaru gāšanu baļļā, ar spindzeļu uzlaišanu kolchozniekiem, traktora iekokošanu un peļu ķeršanu. A. Vilka komedijā par kolchoznieku mobilizētāju ciņā pret veco priekšsēdētāju kļūst sīkpilsoniskos apstākļos dzīvojuši sieva, kuras gados vecākais vīrs savukārt ar greizsirdību palīdz «taisīt jokus».

A. Vilka komedija rakstīta veiklu roku, atsevišķas vietas un tēli liks skatītājam smieties, taču saturs ir maz nozīmīgs — kur nav pietiekama pretpēka, tur komedijai nav īsta izsmiešanas objekta.

A. Brodeles komedijā priekšsēdētāja maiņa notiek Jāņu naktī, kas izvērsās it kā par kolchoza pilnsapulci. Lugas beigās redzam, ka jaunā priekšsēdētāja pratusi kolchozu padarīt par tādu, uz kuru labprāt atgriežas arī no tā agrāk aizgājušie kolchoznieki, starp tiem komedijas galvenā varone Dace. Daces gaitas pilsētā, kam veltīts komedijas otrais cēliens, uzrakstīts ar īstu satirisku dzirksti, taču tas lāgā nesaistās ar pirmo un pēdējo cēlienu, kas tam ir kā savdabīgs ietvars, — vienā galā rādīts, cik slikti bija, otrā — cik labi ir, bet pati grūtību pārvarēšana atstāta pārstāstījumiem un kādam jaunās priekšsēdētājas monologam otrā cēlienā.

Visām šīm lugām par kolchoziem kopējs ir tas, ka patiesība par atpalikušu kolchozu tajos izkļiedēta atsevišķās replikās, bet kolchoznieku rīcībā un runā maz izpaužas tas, ka grūti ir dzīvot, apgērbties un paēst, skolot bērnus tur, kur izstrādes dienas vērtība ir sarukusi mazāka par mazu, kur zudusi uzticība šai izstrādes dienai un kur katram jaunajam vadītājam milzu pūles prasa kolchoznieku iekļaušana kopējā darbā. Var būt, ka to komedijā nemaz nevar parādīt. Būtu jau vēlams, ka šo procesu no sliktas saimniekošanas uz labu, kas saistīts ar dziļām psiholoģiskām izmaiņām kolchoznieku uzskatos un raksturā, dramaturgi ietvertu nopietnās lugās. Tās gaidām no izsludinātā republikaniskā lugu konkursa, kas veltīts Oktobra revolūcijas 40. gadadienai.





Baltijas teatru pavasaris. F. Sillera traģedija «Marija Stjuarte» Raiņa vārdā nosauktajā Valsts dailes teatrī. H. Liepiņš — Mortimers, A. Dimīters — Lesters.

Pašreizējām komedijām raksturīgs arī tas, ka kolchoznieku piedalīšanos darbā, kam nav īstu sekmju un laba atalgojuma, tomēr uzlūko par viņu moralisko pienākumu vien, maz turpretim domājot par darba materialo stimulēšanu.

Skatuviski raita, taču saturā maz ierosinoša ir V. Sauleskalna «Ābelīte». Kaut gan te pret nelieti Vālodzi cinās vesels kolektīvs, daudzi rosmīgi ļaudis, ar viņu galā tiek tikai pusnelietis Zobenājs, kas saņem algu par velti un soda Vālodzi īstenībā par vienīgo pareizo darbu, ko viņš vispār izdarījis, — proti, paziņojis par Zobenāja neattaisnojamo rīcību.

Pusgodīgā priekšnieka attaisnošana, kas V. Sauleskalna komedijā ir viegli labojama epizode, ir viens no galvenajiem jaunā autora J. Anerauda komedijas «Grēku grāmata» motīviem. Asprātīgi iecerētā doma par grāmatu, kurā aprakstītas dažādas nebūšanas kādā patērētāju biedrībā un kuras baidīdamies istā panikā nokļūst un paši sevi atmasko visi šo nelietību darītāji, liecina par sološu drama-

turgu. Darbības risinājums komedijā tomēr vēl diezgan vienmuļš, ir situācijas, kas atkārtojas bez kāpinājuma. Lugā pašreiz atrodamais materials, šķiet, īsti pietiekams tikai viencēlienam.

Varam secināt, ka mūsu dramaturgi sākuši strādāt rosīgāk, — desmit lugu par mūsdienām pēckara laikā nekad nav parādīties nepilnu divu sezonu laikā. Mums ir pieredzes bagāti dramaturgi, kas labi apguvuši dramatiskā darba tehniku un ar lielākām vai mazākām sekmēm turpina savu darbu. Ir mums lugas, par kurām varam runāt kā par notikumiem mūsu dramaturģijas attīstībā. Nācis klāt jauns talantīgs dramaturgs G. Priede ar savu īpato rokrakstu un dzīves skatījumu. Mazāk veiksmes šai laikā bijis komedijas žanrā, kur dzīves parādībām dažkārt slidēts diezgan pavirši pāri un kur domātās satīras vietā bieži stājusies smidzināšana.

Vēlams, lai mūsu dramaturgi — gan pieredzes bagātie, gan jaunie, gan pavisam vēl atklātībā neparādījušies talanti — līdz ar dziļāku dzīves parādību tvērumu paplašinātu arī tematiku, ieskatītos rūpniecības strādnieka un partijas darbinieka pasaulē un atainotu arī to uz mūsu skatuves.

P. Pētersons

DAZAS LATVIEŠU PADOMJU TEATRA ATTĪSTĪBAS LINIJAS

Socialistiska pēc satura un nacionāla pēc formas padomju māksla apvieno daudzu brāļu saimes tautu daiļrades spēkus. Sai mākslas kopā, kuru varētu salīdzināt ar varenu kora ansambli, ir dažādu nokrāsu, tembra un augstuma balsis, to ir tikpat daudz, cik tautu ir socialisma zemes brālīgajā saimē.

Bet daudzbalss koris skan harmoniskā vienībā, to saliedē kopīgais cīņas mērķis, partijas izvirzītie komunistiskās audzināšanas uzdevumi, atbildība visas padomju tautas priekšā. Šie uzdevumi saliedē balsis, izkaldina kopēju ritmu.

Par šī lielā ansambļa pilnvērtīgu locekli kļuvuši arī latviešu tautas daiļrades spēki. Tie veidojas un aug šai kopējā saskaņā, dod tai savu specifisko nokrāsu, savu intonāciju, dod tai savas spilgtas individualitātes atsevišķās mākslas nozarēs, to skaitā teatra mākslā, kura izvirzās priekšplānā, jo pulcina miljonos skaitāmas skatītāju masas.

Tikai apgūstot socialistiskā realisma metodi, latviešu teātris spēja iekļauties kopējā un dzižu mērķu spārnotajā padomju mākslas saimē, paturot savas nacionālās īpatnības.

Kāds tad bija šīs jaunās metodes apgūšanas process?

Aplami būtu apgalvot, ka socialistiskā realisma metode nodibinājusies latviešu teatra mākslā pilnīgi neizkoptā vietā. Ir jāatzīmē vairākas spēcīgas un nozīmīgas līnijas, kas padomju mākslas ērā iekluda no latviešu teatra labāko tradīciju novada.

Tie, pirmkārt, ir stiprie realisma pamati. Pretstatā vācu skolas deklamatoriskajai patetikai, pretēji franču aktieru spēlei, kas balstās uz spīdošu tehniku, latviešu skatuves māksliniekiem vienmēr ir bijusi būtiski tuva silta vienkāršība, uz reālās dzīves pamatiem balstīts tēlojums, kas ir krievu skolai rada.

Daudzi mūsu teatra mākslas vecmeistari gluži intuitīvi tiekušies pēc šī spēles veida un attīstījuši to, atrodot savu īsto vietu realistiskajā

repertuarā. Nekad citādi kā vien radīt organisku dzīvi uz skatuves nav varējuši mūsu teatra māmuļa Berta Rūmniece; dziļi izjusta patiesa pārdzīvojuma stīga raksturo Daces Akmentiņas daiļradi.

Šie pamati ir nostiprinājušies un tālāk veidojušies auglīgā krievu realistiskās dramaturģijas un skatuves mākslas ietekmē. Gogoļa un Ostrovska darbi ir latviešu teatra repertuarā tā pastāvēšanas pirmajos gadu desmitos. Vēlāk izcila nozīme ir Gorkija lugām, sevišķi «Dibenā» uzvedumam, kas pavēra jaunus ceļus latviešu realistiskās režijas pamatlicēja Alekša Mierlauka darbā. Dziļa ietekme daudz latviešu teatra vadošo darbinieku daiļradē ir Maskavas Dailes teatra izrādēm. Latviešu aktieru meistarības līmeni nepārtraukti ietekmējušas Staņislavska novatoriskās atziņas. Ar viņa meklējumiem latviešu skatuves mākslai saites nepārtrūkst arī garīgās šaurības māktajos buržuaziskās Latvijas gados. Vairāki režisori — pedagogi, kā, piemēram, E. Feldmanis, J. Jurovskis, audzināja jaunos talantus Staņislavska atziņu garā. Daudzi vecākās paaudzes aktieri interesējās par Staņislavska grāmatām, lasīja tās, gūstot bagātu ierosmi savai jaunradei.

Latviešu aktieru labākā daļa pārkāpj padomju mākslas sliekšni ar krietni izkoptu ievirzi uz realistiski padziļinātu skatuves mākslu.

Taču, runājot par realisma tradīcijām latviešu teatra mākslā, mēs tās nedrīkstam meklēt visur, kur vien uz skatuves ieskanējies kāda patiesīguma stīga. Te atkritis naivā realisma garā veidotie darbi latviešu teatra sākuma gados. Nost jāatdala tādu lugu izrādes, kuru autori, pretendējot uz dzīves patiesīgumu, pakopējuši kādu sīku, nenozīmīgu dzīves stūrīti, parādījuši visu kā dzīvē iespējamu, liekot arī aktieriem spēlēt «patiesīgi», bet nav pasacījuši neko būtisku, nozīmīgu. No realisma sevišķi jāatdala tās ārēji it kā patiesīgi nospēlētās izrādes, kuru saturs un ideoloģija kropļojuši realās dzīves ainu, sagrozījuši to, iztēlojot bojā ejošo par uzvarētāju vai arī otrādi. Tādas uz pasūtījumu rakstītas lugas īpaši parādījās fašistiskās diktaturas laikā. Tās mēģināja spēlēt it kā realistiskā, sadzīves plānā, un to darīja tādēļ, lai skatītāji lugās tēloto budzisko idili noturētu par baltu patiesību.

Nemaz nerunājot par šādām melībām, realismam nekad nav bijis raksturīgs arī pielaidīgi konstatējošs tonis, bet gan zināma iejaukšanās dzīvē, dzīves būtisko parādību un pretrunu atspoguļošana. Līdz ar to realisma mākslai allaž piemīt dzīves pārveidotājas raksturs.

Tāpēc ciešā sakarā ar realistiskā aktieru spēles veida un realistiskās režijas attīstību latviešu teātri saistās cīņa starp reakcionāro un progresīvo ideoloģiju, cīņa par repertuaru, kas patiesi atspoguļotu galveno tautas dzīvē, tās centienos.

Šī cīņa sākas jau ar Alunāna mēģinājumiem radīt latviešu nacionālo dramaturģiju pretstatā salkanajām vācu posēm un birģeliskajām luģelēm, kas piesārņoja latviešu skatuvi tai sākuma posmā, kad latviešiem jau bija savs teātris, bet nebija vēl savas dramaturģijas.

Tālāk redzam, ka, prasībām augot, progresīvā kritika jau vēršas pret sentimentālīti un naīvi izprasta realisma izpausmēm pašā Alunāna darbos. Prasot literatūras kalpošanu socialai idejai, jaunstrāvnieku kritika asi šķiro paliekamo no tematiski šaurā un maznozīmīgā Blaumaņa darbos.

Cīņa par tautas interesēm kalpojošu teātri gūst lielas uzvaras ar Raiņa un vēlāk ar A. Upīša dramaturģiju.

Raiņa luģu revolucionārais patoss veido uz latviešu skatuves jaunu, līdz tam nepiedzīvoti spēcīgu sabiedriski politisku līniju, kuru spilgti pārstāv Jaunais Rīgas teātris (1908.—1915. g.). Šā teātra repertuārs aicina aktieri no pasīva atveidotāja kļūt par pilsoni-cīnītāju. Tā ir jauna pakāpe realisma attīstībā latviešu teātra mākslā. Tā mudināja arī režisorus meklēt jaunus, iedarbīgākus ceļus luģas idejiskā saturā atklāsmē, pulcīnot un saliedējot ap aktieri arī citus teātra elementus — dekorāciju, gaismu, muziku. «Uguns un nakts» pirmais inscenējums 1911. gadā iezīmē jauna etapa sākumu latviešu teātra attīstībā, sevišķi režijas mākslā.

Raiņa luģu iestudējumi ieņem Jaunā Rīgas teātra repertuārā pašu redzamāko vietu, tie iezīmē teātra māksliniecisko seju. Ar lielu izrāžu skaitu teātri sešu gadu laikā parādās «Zelta zirgs», «Uguns un nakts», «Indulis un Arija», «Pusideālists» un «Pūt, vējiņi». Līdz ar šīm luģām latviešu skatuves mākslā ienāca zināma romantika, skatuvisks pacēlums. Bet vai te ir jārunā par kādu jaunu, no iepriekšējām realisma tradīcijām atšķirīgu virzienu — romantismu — mūsu skatuves mākslā?

Protams, ja mēs salīdzinātu izteiksmes līdzekļus, kādus aktieri un režisori lietoja sadzīves luģā, kas repertuārā atradās turpat blakus, ar tiem, kādi atraisījās, piemēram, «Uguns un nakts» izrādē, tad starpību konstatēt nebūtu grūti. A. Upīts, atceroties «Uguns un nakts» pirmuzvedumu, raksta: «Lieliskās dekorācijas un Nikolaja Alunāna

muzika demonstrē tās iespējas, ko plašāka vērīena izrādei piešķir šie iespaidīgie palīga līdzekļi. Aktieri radinās atraisīties no iesīkstējušas spēles rutīnas, iejusties dzejnieka ideju tēlos un iekļaut savu tēlojumu skatītāju masas iedvesmotā kopējā jutoņā.»¹ Lūk, tieši šī sava tēlojuma iekļaušana skatītāju masas kopējā jutoņā ir pats galvenais elements šī jaunā pacēluma mākslā. Un, kad paklausāmie Tijas Bangas atmiņas par šo laiku un viņas Spīdolas tēlu, tad uzzinām, ka viņas Spīdola atradusi tieši tās stīgas, kurām pieskaroties vibrē līdz skatītāju masas kopējā jutoņa. Raiņa vārsmas, sevišķi revolucionarās elpas pilnās noslēguma rindas, aktrise pratusi raidīt tieši skatītāju zālē, radot tur varenu atbalsi — aplausus, jūsmīgas šalkas, izsauzienus.

Runāt ar savu skatītāju tieši, runāt pāri rampai, bet tai pašā laikā neiziet no tēla robežām, likt pašai Spīdolai runāt ar skatītāju — šis paņēmieni ir it kā patetiski aģitatorisks, bet attiecīgā laikmeta noskaņām dziļi atbilstošs un mijiedarbē ar skatītāju tomēr skaudri realistisks paņēmieni. Tas ir kaujinieciskas mākslas paņēmieni.

Jaunais Rīgas teātris netraktēja Raiņa darbus kā simbolistiskas teiksmas, bet meklēja šo simbolu viskonkrētākos atrisinājumus tieši skatītāju sirdīs. Tāpēc romantika, kas strāvo šais izrādēs, ir ar dzīvi cieši saskanīga, no dzīves izaugoša, tā savilņo skatītāju masu, modina tajā cīņas sparū, cerības.

Par «Induļa un Arijas» pirmuzvedumu Andrejs Upīts 1912. gadā raksta: «Tragedijas saturs tēlojumā tik plaši plests un dažādiem līdzekļiem izteikts, ka arī mērenie birģeliskie liberaļi tur kaut ko atrod priekš sevis. Bet pilnīgi viņu izjust un līdzdzīvot spēj tikai darbaļaužu šķira, kuras centieni atbalsis skān teiksmaino varoņu valodas dārdošajā dzejā».²

Tādu pašu piederību darbaļaužu šķirai — tikai ar citiem satiriskās komedijas un socialās drāmas līdzekļiem — apliecināja arī A. Upīša lugas uz Jaunā Rīgas teātra skatuves (viencēlienu cikls «Pārcilvēki» un «Balss un atbalss»).

Latviešu nacionālajā dramaturģijā spēcīgi ieskanas revolucionārā tema. Tā sabalsojas ar proletarisko cīņas garu, kas strāvo Gorkija lugās. Arī tās parādās uz Jaunā Rīgas teātra skatuves, prasot novatoriskus paņēmienus režijas un aktieru mākslā.

¹ Andrejs Upīts, «Latviešu literatūra», I, 287. lpp.

² «Vārds», I, 1912., 230. lpp.

Tā šai periodā redzam latviešu teatra sekmīgus mēģinājumus nostāties šķiriskas mākslas pozīcijās.

Šī latviešu teatra labāko tradīciju līnija, ieejot socialistiskā realisma mākslā, ir ļoti nozīmīga.

Aplūkojot šīs tradīcijas, jārunā par latviešu teatra ciešajiem sakariem ar tautas daiļradi, par folkloras elementu ieplūdumu profesionālajā teatra mākslā. Tas vērojams, jau sākot ar Alunāna lugām, kur latviešu zemnieka tēla pretnostatījums apspiedējiem baroniem bazējas uz tautas dziesmu motīviem, par ko liecina jau Alunāna lugu virsraksti.

Varam, šķiet, runāt arī par latviešu pirmsprofesionālā teatra — tautas uzvedumu, ķekatu pārkausētiem elementiem Blaumaņa komēdijās. Par tautas dziesmām dažas savas lugas nosaucis Rainis, daļa no tām sarakstīta tautas dziesmu pantmērā. Tautas pasaku elementi radoši ienāk Brigaderes labākajos skatuves darbos.

Piemēru ir daudz, un tie stāsta par tradīciju, kura ir dzīva un ieaūžas arī socialistiskā realisma teatra mākslas daudzkrāsu rakstā.

Ja iejūtamies Jāņu nakts lirikā G. Priedes lugā «Jaunākā brāļa vasara», ja ieklausāmies veselīgajās apdziedāšanās dziesmu intonācijās N. Vētras lugā «Ar dziesmiņu druvā gāju», ja pavērojam tautas asprātībām un ziņgēm apaugušos zvejnieku raksturus J. Grantā un V. Sauleskalna lugā «Jūras vēji», kā arī J. Vanaga dramā «Kuģis iziet jūrā», — tad redzam, ka gaišā, folkloristiskā stīga visur palīdz izcelt pozitīvo, padomju dzīvi apliecinošo. Liksma dziesma iet līdzī jaunā celtniekiem, tautiska dzēlība šausta atpalikušo, rotaļa, deja izaug no prieka par sasniegto.

Bet tas ir diezgan vispārējs, paviršs konstatējums, un, iestājoties par folkloras ieviešanu mūsdienu dramaturģijā un skatuves mākslā, viegli varam nonākt pie pretējā — pie folkloristisko elementu piekārums, ārēja izrotājuma, kam ar mākslas darba nacionālo specifiku nav nekā kopēja. Pie šāda rezultāta, piemēram, nonācis Krievu drāmas teatris, mēģinot ar slikti izpildītu «Mugurdanci» un «Pūt, vējiņi» dziedājumu latviskot V. Kaņivecā lugas «Pēc kāzām» uzvedumu.

Nacionālās specifikas problēma ir daudz dziļāka, tā pirmām kārtām ir cilvēku raksturu un viņu attieksmju problēma, tā saistās ar ļoti jūtīgu vides un apstākļu noraksturojumu. Bet socialistiskā realisma mākslā šie jautājumi ir ļoti svarīgi. Taču tos pārāk maz risina un attīsta.

No šī īsā ieskata latviešu teatra tradīciju novadā mēs iegūstam šādus uz socialistiskā realisma mākslu ritošus pavedienus: teatra realistiskie, krievu skolai radnieciskie pamati; cīņa par idejiskumu, skatuves mākslas šķiriskumu; kvēls patoss, kas saistīts ar teatralo palīgelementu pielietojumu jeb paceltais realisms; sakari ar folkloru un teatra nacionālā specifika.

Tālāk aplūkosim pašu socialistiskā realisma metodes veidošanās procesu latviešu teatra mākslā, kāds tas ir pēc tam, kad nodibinājies padomju iekārta un visā latviešu tautas dzīvē notiek dziļas, revolucionaras pārmaiņas.

Dziļi pārmainās arī teatra māksla.

Pirmais, ko jaunu un svaigu saņem latviešu teātris šai posmā, ir repertuārs. Tajā ienāk padomju luga, vispirms krievu padomju autoru darbi, jo dramaturģijas un teatra attīstības ritmi nav gluži sinhroniski — mēs varam jau runāt par latviešu padomju teatra pirmajām pazīmēm 1940./41. gada sezonā, kaut arī tai laikā vēl nav uzvesta neviena latviešu padomju luga. Šis stāvoklis mazliet atgādina latviešu teatra pirmo tapšanas procesu — arī toreiz, teātrim attīstoties pirms dramaturģijas, tam talkā nāca Gogoļa «Revidents». Latviešu padomju teātris pirmos soļus sper ar krievu padomju klasikas uzvedumiem, ar spēcīgām šī repertuāra lugām, kas kļūst par neaizstājamu skolu visam tālākajam attīstības ceļam. Tādas ir Ivanova «Bruņo vilciens 14-69» un Slavina «Intervencija» Dailes teātrī, Treņeva «Ļubova Jarovaja» un Lavreņeva «Lūzums» Dramas teātrī, Biļ-Belocerkovska «Vētra» Jelgavas dramatisks teātrī.

Šo grūto, atbildīgo lugu atveidošana latviešu teātrim ir nopietna, tā teikt, iestāju pārbaude, kuru tas iztur sekmīgi, liekot lietā labāko, kas krāts un veidots iepriekšējā gaitā. Padomju dramaturģijas dziļais idejiskums apaugļo visu tālāko latviešu padomju teatra attīstības ceļu. To pārtrauc fašistiskais iebrukums, bet tikai daļēji, jo Tēvijas kara gados nopietnu idejisku rādījumu gūst latviešu padomju rakstnieki, top pirmās latviešu padomju lugas, ar kurām teātri atsāk savas gaitas atbrīvotajā Rīgā.

Otro strāvu, kas šai posmā kā jauna ienāk latviešu teātrī, varētu saukt par pedagoģisko līniju. Tā ir aktieru meistarības padziļināšanās, aktieru spēles veida realistisko tradīciju pāraugšana kvalitatīvi jaunā pakāpē, kas saistās ar Staņislavska mantojuma tālāku radošu apgušanu, tā izlietošanu jaunu ideoloģisku uzdevumu atrisināšanā.

Te lieli nopelni ir tiem teatra darbiniekiem, kas pēc kara atbrauca vai atgriezās Latvijā ar bagātu socialistiskā realisma principu un Staņislavska sistēmas pielietošanas pieredzi, ko viņi apguvuši Padomju Savienības teatros.

Ar lielu pedagoga principialitāti un degsmi Dramas teatra vecākās paaudzes piedzīvojušajiem aktieriem pietiek Vera Baļuna, lai viņos atrāstītu jaunus meistarības paņēmienus, jaunu attieksmi pret lomu. Sevišķa nozīme ir tam darbam, ko Baļuna veikusi, audzinot topošo paaudzi, no kuras pie viņas mācījušies apmēram pieci jauno aktieru izlaidumi. Ne spēlēt, bet mērķtiecīgi darboties uz skatuves, neko nedarīt bez iekšēja attaisnojuma un uzdevuma, liela atbildības sajūta pret sīkako epizodisko lomu — tās ir pazīmes, kas raksturo šos jauniešus, tās ir pazīmes, bez kurām mēs nevaram iztikt, kad veidojam realistisko šāsdienas ainu uz skatuves.

Šī pedagoģiskā līnija, kuru pārstāv arī režisori B. Praudīņš, A. Leimanis un citi, ir bagāta, bet brīžiem pat ārēji nemanāms ieguldījums socialistiskā realisma veidošanās procesā uz latviešu padomju skatuveim. Nemanāms tas dažkārt šķiet tāpēc, ka nav skaļu, uzreiz parādāmu rezultātu. Jaunākās paaudzes mākslinieki šodien bieži vien runā par vienu vai otru meistarības elementu kā par sen zināmu ābecei gudrību. Bet varbūt ir pagājis tikai nedaudz gadu no tā brīža, kad šo «ābecei gudrību» jaunais cilvēks pirmo reizi dzirdēja no sava pedagoga mutes. To nevajag aizmirst.

Akademiskajā dramā teātrī atplaukst vairāku ievērojamu vecākās paaudzes aktieru otrā jaunība tieši šīs pedagoģiskās līnijas un svaigās padomju lugu tematikas ietekmē. Jauns dramatisks darbu saturs, apziņa, ka tu radi tautai vajadzīgu, idejisku mākslu, atvērta aktierus, atvēra viņos līdz tam nepazītas dziļes. Tā ar neaizmirstamo L. Špilbergas radīto Marjas Ljovnas tēlu un K. Klētnieka Poļežajevu centrā Dramas teātrī jau 1946. gadā izveidojās lieliska L. Rachmanova luga «Nemierīgais vecums» izrādē V. Baļunas režijā. Šo skatuviskā patiesīguma un dziļā idejiskuma līniju režisore sekmīgi turpina ar K. Simonova lugas «Divas Amerikas», N. Pogodina «Kremļa kurantu» un citu darbu iestudējumiem. «Kremļa kurantos» nopietnās studijās pārdomātu un emocionāli pārlicinošu Leņina tēlu radīja R. Zandersons, aktieris, kuru agrāko laiku repertuārs bija iesprostojis kaut kādā šaurā, vienpusīgā «ampluā».



Baltijas teatru pavasaris. R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» Liepājas Dramas teātri.

«Ampluā» sistema ir lauzta, uz padomju skatuves sev vietu atbrīvo aktieris, radoša personība. Kvalitatīvi jaunas pazīmes parādās Jāņa Oša, Antas Klints, Alfreda Videnieka un daudzu citu pieredzējušu aktieru daiļradē. Tiem blakus top tādi jauni talanti kā Velta Līne un Lidija Freimane, Alfreds Jaunušans un Jānis Kubilis.

Ar pilnām tiesībām var runāt par izcilā realistiskās režijas meistara Alfreda Amtmaņa-Briediša daiļrades otro jaunību padomju teātra apstākļos. Pareizi uztverot partijas norādījumus, saskaroties ar padomju tematiku, apgūstot materialista skatījumu vēstures parādībās un ar tām saistītajos dramatiskajos darbos, — tie ir stimuli, kas Briediša režisorisko meistarību pagriež uz jauna ceļa. Pie tam nevārtu teikt, ka sevišķi būtu izmainījusies Briediša pieeja aktierim, no kura viņš allaž ir prasījis skaudru patiesīgumu, mobilizējis viņa fantāziju, virzot uz tēla radīšanu. «Loma plus aktieris, tas ir tēls,» mēdz izteikties A. Amtmanis-Briedītis, un šis vienkāršās, bet bargās matematikas pielietošanu praksē viņš ir prasījis un prasa no aktiera.

Bet tomēr — tēls — tā tagad ir pilnīgi cita kvalitāte nekā agrāk. Nesalīdzināmi patiesāks un krāsās bagātāks tas kļūst tad, kad to atšifrē, zinot sabiedrības attīstības likumus. Un tā pilnīgi jauna, nesalīdzināmi dziļāka kļūst režisora Amtmaņa-Briediņa pieeja visam lugas traktējumam. Ar savu spēcīgo mākslinieka intuīciju, ar jauniegūtajām zināšanām Briedītis sevišķi asi uztver lugas idejisko uzbūvi, nesaudzīgi sameklē šķiriskos pretmetus tēlu sistēmā. Rodas latviešu literatūrā plaši pazīstamu darbu monumentāli atveidi uz Dramas teatra skatuves. Tie ir — V. Lāča «Zvejnieka dēls» un A. Upīša «Zaļā zeme», Kaudzīšu «Mērnīeku laiki» un P. Rozīša «Ceplis», bez tam Blaumaņa lugu iestudējumi — «Ļaunais gars» un «Skroderdienas Silmačos». Tie ir inscenējumi, kuros asi izjūtama režisoriska attieksme pret lugas personāžu, pret šķirisko grupējumu tajā.

Par šo jauno pieeju dramatiskam darbam vislabāk pastāsta Briediņa paša izteicieni viņa pazīstamajā rakstā «Divi «Zvejnieka dēla» uzvedumi»: «Mūsu Akadēmiskā dramata priekštecis, bijušais Nacionālais teātris, skaitījās par realistisku teātri. Šodien pilnīgi skaidri redzam, ka ar tādu realismu, ar kādu latviešu skatuves mākslinieki strādāja tais laikos, nav iespējams radīt patiesīgu, dzīves īstenībai atbilstošu izrādi, jo šis realisms bija statisks, reakcionārs, nerādīja dzīvi tās attīstībā, neiezīmēja perspektīvu.» Un tālāk: «Socialistiskā realisma metode, ar kuru tagad apbruņoti mūsu mākslas darbinieki, dod iespēju teātrim, strādājot ar to pašu materialu, radīt gluži citu, patiesīgu, idejisku izrādi, kas palīdz skatītājiem pareizi izprast attiecīgā laikmeta sociālās parādības, darbaļaužu cīņu un centienus.»¹

Jā, lūk, realisms un realizms, vakar un šodien, bet cik dažādas ir šīs kvalitātes. Tāpēc arī aktiera meistarībā nevaram runāt vienīgi par tās psiholoģisko padziļinājumu socialistiskā realisma apstākļos, bet gan par tās pacelšanos jaunā, augstākā pakāpē, kur tai jāklūst par līdzekli tipisku, sociāli būtisku iezīmju atklāšanā tēlos un to attieksmēs.

Process, kuru mēs ilustrējam ar piemēriem no Akadēmiskā dramata dzīves, proti, aktieru meistarības padziļināšanās, apgūstot lugas marksistisko traktējumu, ir raksturīgs arī citiem republikas teātriem.

Kādā Rīgas viesizrāžu cikla noslēguma apspriedē Liepājas Dramas teatra galvenais režisors N. Mūrnieks, kas pats ir neatlaidīgs Staņis-

¹ «Literatūra un Māksla», 1950. g., Nr. 18.

lavska principu sekotājs kopš savu mākslinieka gaitu sākuma, izteicās, ka teatra mākslinieciskās veidošanās darbā viens no svarīgākajiem uzdevumiem ir cīņa pret vecajiem štampiem, pret amatnieciskā spēles veida paliekām un ka šai cīņā neatsverams palīgs ir aktieru darbs krievu klasiskajās lugās, tāpēc tām teatra repertuārā ierādāma īpaša vieta. Sis teatra pūles izrādījās auglīgas. Bet ne tikai saskarē ar krievu klasiku, arī spēlējot aktuālo padomju lugu, augusi aktieru meistarība. Daudzveidīgu, sulīgu tipu galeriju redzējām J. Grantā un V. Sauleskalna «Jūras vēju» iestudējumā Liepājas Dramas teatrī, savdabīgi raksturi iezīmējās M. Talvestes lugas «Purva velni» iestudējumā un citos. Lūk, — spilgti, individualizēti raksturi, kas tai pašā laikā ir arī mērķtiecīgi savas sociālās būtības izteicēji, — tā, šķiet, ir pati stiprākā puse Liepājas teatra darbā.

Ar interesantām, drosmīgām mizanscenām, režisora gribai pakļautu skatuves darbību, kas labi atklāj tēlu attiecības un rada izteiksmīgu, izrādes ideju pastipriņošus noskaņu momentus, sastopamies Valmieras — tagad L. Paegles vārdā nosauktajā Dramas teatrī, kur galvenā režisore ir Anna Lāce.

Sis teatris, kaut arī tā kadri, it sevišķi pēc divu trupu apvienošanas, saplūduši no dažādām pusēm, tomēr neilgā laikā izaudzis par saliedēta ansambļa teatri. Piemēram, režisora P. Lūča inscenētajā A. Alunāna lugas «Seši mazi bundzinieki» izrādē pat nelielās, gluži epizodiskās tautas skatu lomiņās ar lielu skatuvisku aizrautību darbojās pieredzes bagāti aktieri ar vārdu. Un tieši šie mazo lomiņu tēlotāji ar savu degsmi ienesa izrādē tik patikamo komedijisko spraugumu un alunānisko naivitāti. To var veikt tikai saliedēts kolektīvs, kurā veidojas sava iekšējā mākslinieciskā disciplina.

Atšķirīgs no citiem ir aktieru meistarības padziļināšanās process J. Raiņa vārdā nosauktajā Dailes teatrī. Lai par to runātu, vispirms jāskatās dažas citas līnijas šī teatra mākslinieciskajā attīstībā.

Jau tas apstākļi vien, ka Dailes teatris nodibinājās (1920. g.) tais pašās telpās, kur savā laikā darbojās Jaunais Rīgas teatris, liek vilkt kādu pavedienu no viena teatra uz otru. Tas, ka Dailes teatra mākslinieciskais vadītājs un veidotājs no pirmās tā pastāvēšanas dienas ir Eduards Smiļģis, kas izaudzis un savu talantu attīstījis Jaunajā teatrī un ir spilgts tā tradīciju nesējs, — vēl pastiprina šo līniju.

Dailes teatris sāk savu ceļu kā novatorisks ansamblis, kas pieteic cīņu visiem štampiem un nododas jaunu skatuvisku izteiksmes

līdzekļu meklējumiem. Teatrim gan nav visai skaidras un noteiktas ideoloģiskas platformas, meklējumi galvenokārt tiecas uz to, kā parādīt, nevis ko rādīt, tomēr arī repertuara izvēlē, sevišķi sākuma gados, skaidri izpaužas progresīva linija. Teātris pirmo sezonu sāk ar Raiņa «Induli un Ariju», tai pašā sezonā seko arī «Uguns un nakts», vēlākos gados citas Raiņa lugas. No oriģināldramaturģijas repertuārā vēl ir vairākas A. Upīša lugas, no klasikas — sevišķi daudz Sekspira, Sillera, Moljera... To inscenējumos — radoša trauksmainība. Teātris it kā tiecas savam skatītājam dot vairāk, nekā to ļauj apkārt valdošā šaurība... Bet ko? Bez jau pieminētajām lugām oriģināldramaturģija nekā jauna, nozīmīga teatrim nesniedz. So posmu aplūkojot, jāatceras A. Upīša tālredzīgie vārdi, kas pateikti jau citētajā rakstā sakarā ar «Induli un Ariju» 1912. gadā: «Vairāk kā jebkura cita nozare drama savā būtībā ir demokrātiska māksla. Tikai visplašākajām masām spēkā, apziņā un apzinīgā darbā augot, var augt dramatiskā māksla. Tikai neatlaidīgas cīņas dvesmā rakstnieks var ieelpot to dzirkstošo dzīvību, kurai jāplūst pa dramatisma organisma nervu sīkajām šķiedriņām. Latviešiem būs proletariska drama — vai viņas nebūs nemaz.» Kas te teikts par dramaturģiju, taču attiecināms arī uz teātri. Masu spēki ir izklīdināti, vara — buržuāzijas rokās. Un teātris, kaut vai tādēļ vien, lai eksistētu, spiests dot savus meslus valdošo aprindu prasībām un gaumei. Dziļākam saturam iztrūkstot, apstāst arī formas meklējumi, daudz kas sāk kalpot vienīgi vieglas tīksmes izraisīšanai skatītājā. Parādās dažādas «arlekinades» un «Čarļa krustmātes», un pat klasikā par galveno kļūst nevis autora doma, bet gan veids, kā lugu uz skatuves padarīt neparastu, ekstravaganšu.

Par šo sarežģīto, 20 gadus garo Dailes teātra pirmspadomju periodu, kas prasīt prasa nopietnus pētījumus vistuvākajā nākotnē, šeit īsumā var pateikt tikai to, ka tajā daudz maldu un piekāpības, bet ka ne viss, kas tai laikā radīts, pār vienu kārti metams. Teātris tomēr izkaldināja savu īpato scenisko meistarību, padarīja dekorāciju, gaismu, muziku, deju, intermediju par elastīgiem, parastajai aktieru spēlei līdzvērtīgiem elementiem. Dailes teātris parādīja latviešu skatītājam, ka darbībai uz skatuves bez tiešajiem norādījumiem autora tekstā var būt arī sava ļoti patstāvīga režisoriska partitūra. Šāds darba stils iekustināja teātra ļaužu un skatītāju prātus, modināja sabiedrībā interesi par jaunām teātra formām un radoši stimulēja dramaturģus. Nez vai, šo savu liču loču gaitu neizstaigājis, Dailes teātris

padomju apstākļos spētu tā uzreiz parādīt to formā spilgtu, bet tagad jau jauno idejisko uzdevumu gultnē mērķtiecīgi ievirzīto, par ko teatri pamatoti slavēja pirmajos pēckara gados.

Bez tam, cauri maldiem un raibu raibā repertuara jūklīm ejot, kolektīvā tomēr neapdzisa nemiera un progresīvo alku pilnā uguns, kas simboliski attēlota Dailes teatra emblema. Zem pasīvā estētisma pelnu kārtas saglabājusies karsta, tautai vajadzīgas mākslas liesma. Par to liecina tas, ar kādu enerģiju un sparū Dailes teatris ķeras pie jaunā repertuara padomju varas apstākļos. Sastopoties ar padomju lugu idejiski grodo tematiku, šī uguns uzliesmo ar jaunu spēku. Jau pirmajā padomju sezonā top iespaidīgi inscenējumi, par kuriem runāts jau iepriekš. To pašu apstiprina arī vesela rinda nozīmīgu izrāžu tūlīt pēc kara. A. Upīša «Spartaks», Raiņa «Uguns un nakts», Gorkija «Jegors Buličovs un citi», V. Lāča «Uzvara», B. Lavreņeva «Par tiem, kas jūrā» — tie visi ir Ed. Smiļga inscenējumi, kurš ar lielu entuziasmu tvēra padomju tematiku un arī klasiskā savam inscenētāja vārdam meklēja padziļinātu gultni.

Sos Dailes teatra pirmos panākumus padomju mākslas laukā vainagoja teatra viesizrāžu brauciens uz Maskavu 1947. gadā, kur kolektīvs guva ne tikai augstu novērtējumu par paveikto, bet arī daudz vērtīgu aizrādījumu un ierosinājumu turpmākajam darbam. Un noskaidrojās, ka daudz kas no ievingrinātās sceniskās meistarības un formas meklējumiem, tagad, sastopoties ar idejiski bagātu saturu, uztverot tautas cīņas elpas dzirkstošo dzīvību, pāraug, pakļaujas jaunajam saturam, kļūst noderīgs tā spilgtākai izpaušmei.

Par Dailes teatra savdabīgo māksliniecisko seju priecējās Maskava. Viesizrāžu vērtējuma atreferējumā lasām: «Maskavas teatru darbinieki un kritiķi, kas jau redzējuši dažas izrādes, ir vienisprātis, ka Latvijas PSR Dailes teatrim ir liela teatra kultura.» Itin visi atzīmē Dailes teatrim piemītošo formas spilgtumu, viņa teatraliskumu šā vārda labākajā nozīmē. Visus viņu vērtējumus var izteikt vienā domā, ko teica kāds no Maskavas ievērojamākajiem māksliniekiem: «Tā ir patiesība, izteikta augsti mākslinieciskā, spilgtā formā.»¹

Daloties iespaidos par viesizrādēm, pazīstamais režisors J. Zavadskis raksta: «Un galvenais — visā, ko redzi, izpaužas dzejiska doma, režisora cenšanās visur dot savu, īpatnēju atrisinājumu.»²

¹ «Cīņa», 1947. g. 24. augustā.

² «Pravda», 1947. g. 28. augustā.

Ar Dailes teatra labāko tradīciju radošo attīstību latviešu padomju teatra mākslā pierādījās veselīgais uzskats, ka socialistiskais realisms prasa no katra mākslinieka vai arī no kolektīva tā personības prizmā lauztu mākslas darba atrisinājumu.

Šai sakarībā ir interesanti atcerēties «Par tiem, kas jūrā» inscenējumu Dailes teatrī, īpaši tā dekorāciju izveidi. Astoņi mazliet stilizēti, bet ļoti vienkārši, tīri ģeometriskās formās darināti sienu gabali, dažādi pārmainīti un kombinēti, izveidoja visas lugas ainas, kuru darbība norisa gan dzīvoklī, gan komandpunktā, krastmalā un arī uz kuģa. Nekādu sīkumu, lieku mēbeļu, rāmīšu, puķu podu utt., kas, tā teikt, padarītu «apdzīvotu» vienu vai otru telpu. Tikai pats nepieciešamākais. Un, kaut arī te daudz kas runāja pretī ikdienas realitātei un visā mūsu zemē būtu grūti atrast tieši tā iekārtotu komandpunktu vai komandiera dzīvokli, — tomēr lakoniskā dekorācija pārliecināja, tā atbalstīja lugai cauri vīto domu par saliedēto jūrnieku kolektīvu. Uz šī vienkāršā fona asi izcēlās aktieri, viņu stāja, nosvērtās kustības. Viņu spēles veidā ieviesās kaujas apstākļiem raksturīgā lietišķība, skarbums, tiešums. Uz skatuves dzīvoja cilvēki un pārliecināja arī par dekorācijas realitāti. Šī inscenējuma iztirzājums Maskavā izraisīja dzīvas debātes, bet pārsvaru tomēr guva uzskats, ka Dailes teātris darījis pareizi, tieši tā traktēdams Lavreņeva lugu.

Protams, šais vērtējums jūtams biedrīks avanss, un kolektīva paša ziņā bija no visa Maskavā teiktā secināt, kur darbā ir vājākās vietas, kam turpmāk pievēršama vislielākā uzmanība. Un, ja Ed. Smilģis, sumējot Maskavā gūtās atziņas, uzsvēra, ka galvenais uzdevums nākotnē ir atklāt patiesā spilgtumā padomju cilvēka tēlu uz skatuves, tad kļuva skaidrs arī tas, ka to nepaveikt bez nopietna un sistematiska darba aktiera iekšējās tehnikas izkopšanā, viņa redzes loka un radošās personības attīstīšanā.

Tā par galveno turpmākajā darbā izvirzās aktieru meistarības padziļināšana.

Vecmeistara G. Zibalta iemītās un A. Michelsona turpinātās pēdas Dailes teatra aktieru takās liecina par dzīves patiesīguma un tipisku raksturu atveidošanas labām tradīcijām. Padomju apstākļos, sastopoties ar realistiski padziļinātu repertuaru, aktieru meistarības novadā notika daudz pozitīvu pārmaiņu. A. Filipsona, L. Bērziņas, L. Zvīgules, L. Smita un daudzu citu tēlojumus Maskavā uztvēra kā dziļi patiesus, no dzīves izaugušus. Taču ne viss, kas bija paveikts aktiera iekšējās

technikas laukā, atbilda priekšā stāvošajiem lielajiem uzdevumiem. Varbūt tieši nepietiekama māka veidot ilgstošu organisku dzīvi uz skatuves šai laikā ir raksturīga daļai Dailes teatra aktieru. Ir spējas uzliesmot spilgtos spēles momentos, radīt zīmīgas, atmiņā paliekošas epizodes un raksturus, bet organiskas dzīves no posma posmā, no ainas ainā bieži pietrūkst. Bet tieši šo nepārtraukto un mērķtiecīgo dzīvošanu visvairāk prasa šās dienas realistikiski skaudrais repertuars, klasikas padziļinātais traktējums. Lai to panāktu, sākas nopietns darbs.

Sai nozarē teatrim liels palīgs ir draugi no Maskavas. Tādu meistarū kā Gorčakova, Toporkova, Zavadskā un citu piedalīšanās vairāku nozīmīgu iestudējumu režijā ceļ kolektīva meistarību, paver jaunus ceļus atsevišķu aktieru daiļradē.

Ar lielu nopietnību šai lietā piedalās arī režisors F. Ertneris, kuras pedagoģiskā un jūtīgā pieeja aktieriem izaudzējusi vairākas īsti patiesas un iedarbīgas izrādes, kā, piemēram, «Dzilās saknes», «Trīsdesmit sudraba graši» un citas.

Seminaros un individuāli Dailes teatra aktieri pievēršas radošām Staņislavskā studijām, par šīm temām izvēršas interesantas diskusijas, ar jaunākiem aktieriem režisori sarīko praktiskas nodarbības.

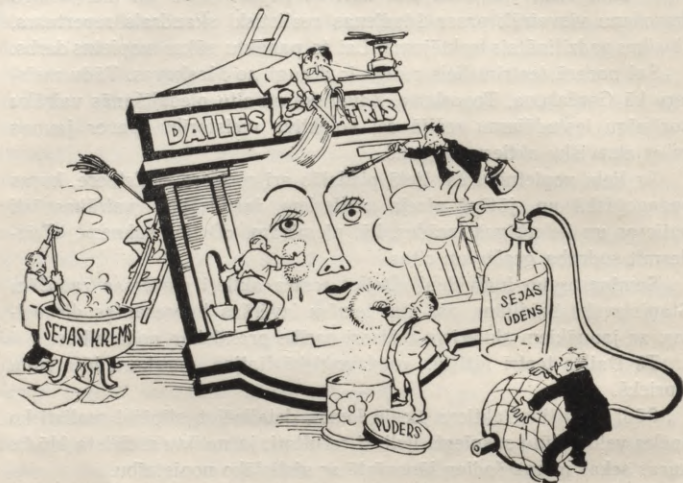
Tā Dailes teatru attīstās «pedagoģiskā līnija», par kuru bija runa iepriekš.

Šādi padziļinot aktiera pieeju lomai, detalizējot, slīpējot realistikā spēles veidu, būtu sasniegti lieliski rezultāti, ja netiktu pielaista kļūda, kuras sekas mums šodien jānovērtē ar vislielāko nopietnību.

Kļūda ir tā, ka Dailes teatris vairs neprata apvienot aktieru spēles psiholoģiskā padziļinājumu ar savu inscenējumu poetiskā pacēlumu. Teatris sāka metafiziski dalīt šos elementus, uzlūkojot pirmo par realisma, otro — par romantisma izpausmi, pie tam traktējot realismu un romantismu kā antagonistiskus virzienus. Teatris sāka bīties no kaut kādām romantisma iezīmēm vai arī no formalisma paliekām, tādā ceļā pilnīgi padzenot romantiku no savas skatuves, aizmirstot, ka socialistiskā realisma mākslā skaudrs patiesīgums un kvēla romantika, poetisks pacēlums darbojas ciešā sakarā.

No vienas puses, šo metafiziku veicināja kritika, gan rakstiskā, gan arī mutiskā — pieņemšanas skatēs, paslavēdama viduvējo, pelēcīgo vienkārši tādēļ, ka tur nevarēja saskatīt nekāda sevišķa grēka. No otras puses, radošo atslābumu teatra iekšienē veicināja neliels pirmo panākumu reibonis, nespēja pietiekami mobilizēties, lai, uz sa-

sniegtā bazējoties, paceltos pakāpi augstāk. Kopumā viss tas noveda pie tā, ka teatrī skatuvisko patiesību sāka identificēt ar dzīves patiesību, vēl vairāk — par patiesību sāka uzlūkot kaut kādu siku patiesību sumu, kaut kādu dabiskumu vispār, kas drīzāk naturalismam



Krišiņi (sacenzdamies Dailes teatra sejas atjaunošanā): «Pašu ģimis nav nemaz tas sliktākais!»

nekā realismam rada. Notika reducēšanās uz sašaurinātu realisma izpratni. Teatrī ieviesās pelēcība.

Aktieri, bīdamies kļūt nepatiesi, sāka vairīties no tēlu saasināšanas, dekorācijās parādījās pieblīvējumi, istabu iekārtas, kas apkrautas «dabiskiem sīkumiem», ārskatī ar dažādām vijām, krūmiem un lapiņām, ar visu, ko vien var iedomāties, lai tikai tiktu «tuvāk dzīvei». Un izteiksmība, novatoriska drosme, spilgtums un poezija, bez kā nav iedomājama mūsdienu dzīves aina, — tas viss pazuda šai sameklētajā «dzīvē» kā circenis pelēkos pelnos.

Šīs pelēcības noteiktākie liecinieki ir tādas izrādes kā Zorina «Jau-nība», Michailova un Samoilova «Slepenais karš», Brodeles «Marta», Ostrovska «Pašu ļaudis — gan izlīgsim», Ļermontova «Maskarade», Goldoni «Stulbeņi», Raiņa «Pūt, vējiņi» (otrais — 1953. g. inscenē-jums), Salinska «Bīstamais līdzgaitnieks», Pogodina «Pēc balles» un citas.

Pēdējā laikā gan vērojama tendence izrauties no šīs pelēcības un ir radīti vairāki spilgti un iedarbīgi inscenējumi, kā «Romeo un Džul-jeta», «Marija Stjuarte» un vēl citi, bet, lūk, poetiskais pacēlums un detalizētais padziļinājums nav nekādi mehāniski savienojami jēdzieni, lai tos tūlīt atkal salāpītu, kad tie atskaldīti viens no otra.

Viens no sāpīgākajiem šīs atskaldīšanas rezultātiem ir Dailes teatra zināma nivelēšanās, pielīdzināšanās kaut kam vispārpatiesam uz skatuves, bez savas individualas pieejas. Ja tas notiek, tad — kaut gan sen jau pierādīts pretējais — atkal jājauda: vai tad tiešām social-istiskais realisms nozīmē — visam kļūt vienādam mākslā, vai tiešām ir pieņemts kaut kāds galīgs, nemainīgs un noapaļots šīs metodes ideāls paraugs, kas kā etalons novietots kaut kur hermetiski noslēgtā skapī, gluži tāpat kā metra mēra etalons glabājas Mēru un svaru in-stitutā pie noteiktas temperatūras un gaisa sastāva, un pēc šī stienīša tad līdzinās visi mums pazīstamie lineāli un lentmēri? ... Cik ab-surds šāds jautājums, to saprot ikviens.

Bet nivelēšanās slimība, pielāgošanās kaut kādam vienam, pašu izdomātam ideāls paraugam tomēr pastāv, un tā bija pārņēmusi ne tikai Latvijas PSR Dailes teatri ... Tāpēc ne velti «Pravda» savā rakstā «Teatra tiesības un pienākums» atgādina: «Socialistiskais realisms paver mākslinieka domai neparastas tāles, piešķir vislielāko brīvību radošās personības izpausmēm, visdažādāko žanru, virzienu, stilu at-tīstībai. Tāpēc ir tik svarīgi atbalstīt mākslinieka drosmīgos meklēju-mus, ielūkoties viņa radošajās īpatnībās un, analizējot viena vai otra mākslinieciska atrisinājuma stiprās puses un trūkumus, ņemt vērā mākslinieka tiesības uz patstāvību, drosmi, uz jaunā meklējumiem.»¹

Socialistiskā realisma prakses dzīvajā daudzkrāsū ainā mēs redzam ne tikvien atsevišķo tautību īpatnējos devumus, bet vēlamies redzēt arī katras individualitātes, katra atsevišķa kolektīva īpatnējo rok rakstu, temperamentu un fantāziju. Tāpēc nesaprotami šķiet tas, ka

¹ «Pravda», 1953. g. 27. novembrī.

Dailes teātris, kas jau no Jaunā teātra mantojumā saņēma idejiski un sceniski sacildināta realisma tradīcijas, kam pašam pirmajos padomju inscenējumos netrūka labas, šodien vajadzīgas romantikas, — ka šis teātris varēja, no visa tā atsakoties, iegriezties pretējā virzienā.

Izeja no šī stāvokļa šodien nav iedomājama kā kaut kāda agrāko gadu spēles paņēmieni atjaunošana. Dzīve attīstās un tai līdzī arī mākslas formas. Ir jāmeklē un praktiskā darbā jāatrod īstais ceļš, jauna pakāpe, turpinot labāko tradīciju līniju.

Jau runājot par aktiera iekšējās tehnikas izaugsmi, redzējām, ka šī tehnika jeb meistarība socialistiskā realisma teātra mākslā nevar būt kaut kāds atrauts, pats par sevi eksistējošs elements, redzējām, ka šai meistarībai ir ciešs sakars ar dzīves īstenību, ka šo meistarību apaugļo mākslas darba idejiskie uzdevumi. Nevar runāt atsevišķi par dzīves patiesīguma elementiem, nesaistot tos ar meistarības vai mākslinieciskuma jautājumu. Nevar atrauti runāt par mākslas darba māksliniecisko un idejisko pusi, lai gan pie mums tā vēl bieži dara kritika, analizējama atsevišķi, piemēram, kādas izrādes māksliniecisko un idejisko vērtību.

Patiesīgums, mākslinieciskums un idejiskums — šie trīs elementi socialistiskā realisma mākslā veido ciešu, nesaraujamu un savstarpēji mijiedarbīgu vienību. Mēs to runājam par partejisku patiesīgumu, par partejisku mākslinieciskumu, mērķtiecīgu, idejai pakļautu formu, par partejisku idejiskumu. Neviens no šiem elementiem nevar darboties bez pārējo divu līdzdalības. Patiesīgums, mākslinieciskums un idejiskums — tas ir kā trijkājis, kas nenovēršami apgāžas, līdzko tam atņem vienu no atbalstiem.

Lūk, — pavājinājās mākslinieciskuma sfera Dailes teātrī, tūlīt arī pelēcīga kļuva izrādēs ietvertā dzīves patiesība, un par pieminēto izrāžu idejisko pusi nevarētu teikt, ka tur paustās pareizās domas būtu sevišķi dziļi iedarbojušās uz skatītāju.

Kaut kas līdzīgs notiek arī tad, ja mākslas darbā atslābst patiesīguma sfera. Tādā gadījumā ideja, kurai nu atkritis viens no atbalstiem, viens no galvenajiem tās paudējiem, sāk paust pati sevi, un neizbēgamī rodas tas, ko mēs saucam par deklarāciju.

Pavērosim no šī aspekta dažas parādības mūsu teātra mākslā, pārbaudīsim, cik sekmīgi attīstās patiesīguma un idejiskuma mijiedarbe.

Jau bija runa par veiksmēm Akademiskajā dramtas teātrī, kas panāktas ar dramatiskā materiāla pareizu traktējumu. Un nenolie-

dzams ir tas, ka taisni traktējums, režisora partejiskā nostāja pret lugu un tās tēliem izšķir izrādes māksliniecisko ievirzi. Taču traktējumam mūsu teatros bieži vien pieiet pārāk abstrakti, par maz vēl tas izpaužas pašā darba praksē, bieži vien lugas «traktēšana» nobeidzas tad, kad režisors pateicis vai — kas arī mēdz gadīties — nolasījis kolektīvam savu ekspozīciju. Un vēl kas, — lugas traktēdami, mēs pārāk maz domājam par skatītāju, nerēķināties ar viņu kā ar mūsu traktējuma aktīvu, pat visaktīvāko līdzdalībnieku, nepētījam viņa uztveres spējas un veidu, viņa attieksmi pret izrādi, viņa teatralo domāšanu, kas sākas ar emociju un nevis ar atziņu, ar kuru pārāk rēķinās traktētāji. Skatītājs nav teatra zinātnieks, kas izpētījis lugu, laikmetu, ievērojamu vīru izteicienus... Skatītājs daudz ko uztver tiešāk, nekā tas paredzēts mūsu zemtekstos, konkrētāk, nekā to cenšas iezīmēt mūsu inscenējuma akcenti. Bet šo procesu režisori pārāk maz pēti un bieži vien apmierinās ar to, ka novēro komisijas locekļu sejas nodošanas izrādē. Bet starp komisijas locekļiem un ikdienas skatītājiem tomēr maza atšķirība ir. To nenovērtējot, rodas kļūdas. Piemēram, gauži maldās Muzikalās komedijas teātris, ja tas domā, ka skatītāji no «Trejmeitiņu» izrādes aiznes to noskaņojumu vai ideju, kas paredzēta pēc traktējuma un anotācijas veidā nodrukāta arī programmu grāmatiņā. Tas ir pieteikums uz ideju, nevis ideja. Tur teikts, ka izrāde runā par Šuberta ciešajām saitēm ar tautu, bet šādu domu, gluži tāpat kā katrs Šuberta darbu koncerts, pauž vienīgi pašas Šuberta liegās melodijas, kuras klausītāji tiešām uzņem kā tautiskas. Turpreti izrādes dramatisks materials, visa konkrētā darbība, kas norit uz skatuves, mīlas smeldzīte un raibie pārprātumi uz šādu ideju netiecas. Patiesīguma sfēra, kas šai izrādē izpaužas konkrētajā skatuves darbībā un nekur citur, — ar nospraustu ideju nesadarbojas. Arī mākslinieciskās pūles to akcentēt — dziesma «Nāc paklausies, draudzīņ...», kas izrādes finalā skan aiz kaut kāda dibenplānā novietota grezna restoranpaviljona, un skumīgais Šuberts uz šī fona — viss tas minēto ideju tomēr nepaceļ. Skatītājs aiziet no izrādes, noklausījies daudz skaistu melodiju, mazliet paskumis par Šuberta nelaimīgo mīlestību, mazliet pasmējies par glāzniekmeistara Čela labsirdīgo muļķību, un tikai no programmu grāmatiņas viņš uzzina, ka tam visam kopā vajadzējis paust tautas mīlestību pret savu komponistu. Bet tie, kas izdevuši tikai vienu rubli, pirkdami parastās programmu lapiņas,

neuzzina pat to. Iznāk — par divi rubļiem izrāde ar ideju, par rubli — bez tās (vismaz bez **tādas** idejas).

Glūži tāpat ar dažādām gudrām domām par «feodaļu varmācīgo seju» un tamlīdzīgi, ko ar vieglu roku kā standarttraktējumu ieraksta anotācijās un arī avīžu recenzijās, kā ar lieliu izkārti uz mūsu skatuvēm attaisnojušies visādu spēļu un angļu komediju uzvedumi, kaut arī skatītājs no šīm izrādēm nebūt nav aiznesis tās sajūtas un pārdomas, kas paredzētas attiecīgajās anotācijās.

Ne jau vērsties pret attiecīgā žanra lugām, kādas te bija pieminētas, ir mūsu nodoms. Tās laiku pa laikam arvien parādīsies padomju teatra repertuarā, un sava vieta tām tur būs. Analizējot šīs komedijas, tur atradīsies daudz kas nozīmīgs, varbūt liksme par tautas cilvēku attapību un godīgo sirdi, varbūt pārdomas par patiesas mīlas spēku. Bet jāprotestē ir pret šo lugu uzpūstajiem izskaidrojumiem attiecīgajās anotācijās programmu grāmatiņās un presē. Šīs ziņas cilvēki tomēr lasa, un tās ir svarīgs starpnieks izrādes un skatītāja starpā. Tāpēc, lai šim starpniekam varētu uzticēties, tam jābūt godīgam, nav jāiestāsta kokvilna par vilnu...

Tikpat godīgiem pret šīm lugām jābūt režisoriem un uz skatuves jāizceļ tajās tas, kas tur tiešām arī ir vērtīgs, nevis jāpievelk un jāpiedomā tai kādas jaunas, ar lugas būtību nesaskanīgas «idejiskas vērtības», kuras izrādes saturs nespēj iznest. Tādā gadījumā, kā jau mēs to konstatējām, ideja kļūst par piekārumu, deklarāciju.

Tiek sme ar kādu skatuves darbu skatītājam pasacīt to, kā šai darbā nemaz nav, tomēr ir diezgan bieži sastopama parādība. Tā, piemēram, P. Roziša «Cepļa» pirmajā inscenējumā teātris pūlējās ievest kā tiešu un svarīgu izrādes komponentu strādnieku kustības temu, kas autora lieliski uzrakstītajā romanā nemaz netiek risināta. Rezultāts bija pretejs — izrādē ievestie strādnieki deva pavājinātu, nepareizu priekšstatu par šo nopietno momentu.

No Akademiskā drammas teatra kļūdas, kuru pats teātris izlaboja izrādes atjaunojumā, nemācījās Dailes teātris, piekarinot tādu pašu vispārējā patosā tvertu «strādnieku kustības» līniju Ā. Upīša vienotā, atmaskojošā stila uzrakstītajam dramatiskajam pamfletam «Ziedošais tuksnesis». Un, lai arī kā varēja šīs ainas, — tās bija un palika liekas. Strādnieku kustība taču nav nekāds universāls veikals, kur iegādāties papildideju jebkuram darbam. Proletariata cīņas momenti ir pārāk nopietna un dziļa parādība, lai to vulgarizētu, uz ska-



Baltijas teatru pavasaris. A. Afinogenova «Savu bērnu māte» Leona Paegles vārdā nosauktajā Valsts dramatisks teātri. A. Skrodele — Soņa, Z. Dekšņa — Marats, M. Adamova — Nadja, E. Barune — Katerina Ivanovna, H. Aigars — Sergejs.

tuves parādot pāris desmit cilvēku, kam dusmīgi savilkta uzacis un kas dzied vai pārsoļo ar karogu.

Bieži vien arī gadījumos, kad lugas traktējums ir pareizs, ar tās būtību saskanīgs, izrādē tomēr parādās deklarativisms. Tas notiek tad, kad režisors vai aktieris neuzticas lugas patiesīguma sferai, ka tā iznesis nosprausto ideju, un tāpēc sākas tieša «idejas spēlēšana» uz skatuves. Bet ideju notēlot nevar, aktieris var tēlot tikai to dzīvi, kas risinās lugā, un skatītājs, šo dzīvi ar aktieri līdz dzīvodams, pats pārdzīvos un pēc tam pārdomās attiecīgo idejisko momentu. Bet skatītājam neuzticas, sāk viņu pamācīt...

«Redziet, es esmu lielsaimniece — kulaciene! Neaizmirstiet to, skatītāji!» — apmēram tāds nepārtraukti ir Antonijas lomas tēlotājas «idejiskais zemteksts» un skatuviskais uzdevums «Skroderdienas Silmačos» iestudējumā. Un, kaut arī Amtmaņa-Briediša dotais lugas traktējums būtībā ir interesants un pareizs, tomēr līdzekļi tā izveidumā ir pārāk uzsvērti un skatītājā ievieš tādu kā neticību pret šo

Antonijas līniju. Gluži tāpat kā dzīvē, ja kāds cilvēks pārāk bieži atgādina, cik viņš ļoti godīgs, sāk rasties aizdomas, vai tik viņā ne-slēpjas blēdība...

Arī skatoties režisores V. Baļunas veidoto Gorkija «Dibenā» iestudējumu, rodas iespaids, ka tēliem, kas darbojas uz skatuves, kāds iepriekš pačukstējis, ka viņus novēros, viņus noklausīsies, un nu tie vairs nerunā un nerīkojas tā kā ik dienas, bet kaut kā samācīti, īpaši gudri.

«Režisore neuzticas skatītājam,» mēs teiktu par šo izrādi, ja nebūtu redzējuši otru šīs pašas lugas uzvedumu — proti, teatra fakultātes beidzēju, jauno aktieru izpildījumā, arī V. Baļunas režijā. Šis audzēkņu diplomdarbs atšķiras no teatra dotās izrādes ar to, ka pirmajā daudzas vietas ir vienkāršākas, tiešākas, ļaudis tur sarunājas savā starpā, nevis runā uz skatītāju. Aplami būtu salīdzināt abus uzvedumus kā gatavas mākslinieciskas vienības, jo jauniešu izrādē vairāki no Gorkija sarežģītajiem raksturiem nebija vēl tēlotājiem pa spēkam. Var runāt tikai par atsevišķām vietām, kuras, kā jau teikts, skanēja daudz vienkāršāk un tāpēc — iedarbīgāk.

Te jāņem vērā arī tas, ka diplomdarba izrādē ir veselu triju gadu sistematisku mēģinājumu rezultāts, bet teatra uzvedums — dažu mēnešu. Šis apstāklis liek padomāt par to, ka daudzu mūsu aktieru iekšējā tehnika, neraugoties uz vispusīgo padziļinājumu, kādu tā guvusi pēdējos desmit gados, vēl tomēr nav tik elastīga, lai īsajā teatra mēģinājumu periodā apgūtu Gorkija dramaturģiju, kas aktieru psihotehnikai ir pats grūtākais pārbaudījums. To laikam arī apzinās režisori, un tāpēc tie tādos gadījumos ne visai uzticas aktieriem, bet, tiekdamijs pēc rezultāta, visu it kā izdomā aktiera vietā un izdomāto liek pareizi izpildīt. Bet aktieris un režisors — tās tomēr ir divas dažādas individualitātes, un režisors aktiera vietā lomu nospēlēt nevar. Lūk, — arī te sašķobās patiesīguma sfera, un uz skatuves parādās deklarācijas.

It sevišķi deklarativisms nav ciešams tad, kad uz skatuves parādās mūsdienu cilvēki — cinītāji, padomju lugu varoņi. Tomēr gadās, ka tieši šādās lomās aktieri vairās no patiesīguma un vienkāršības, bet mēģina it kā pārstāvēt tieši lugas ideju. Taču, kā jau par to runājam, ideju nekādiem tiešiem līdzekļiem nospēlēt nevar. Šādā virzienā tiecīs, piemēram, E. Zile, veidodams Jāņa Līduma tēlu V. Lāča

romana «Uz jauno krastu» inscenējumā Akadēmiskajā dramtas teatrī, un rezultats nav visai atzīstams.

Pozitīvais varonis, komunisma celtnieks, mūsu līdzgaitnieks uz skatuves ir mūsdienu dzīves ainā pats svarīgākais, pats galvenais sektors, caur kuru izpaužas teatra izrādes idejiskās līnijas, tāpēc arī šai novadā vismazāk ciešama pasīva prātošana, traktāts cilvēka vietā.

So tēlu izveidošanās pirmais un galvenais priekšnoteikums ir pašu tēlotāju personības izaugsme. Arvien ciešāk sakļaudamies ar padomju dzīvi, aktieri savās lomās parāda dzīvē pamanītās un ar visu mākslinieka būtību dziļi uzsūktās īpašības. Ciešā mijā ar šo tēlu veidošanos virzās tēlotāju izaugsme par aktieriem — cīnītājiem, aktīviem sabiedriskiem darbiniekiem.

Kad paskatāmies, kā, piemēram, attīstījusies spilgtās latviešu padomju aktrises L. Bērziņas daiļrade, redzam, ka tam, kā viņa strādājusi ar padomju cilvēku skatuves tēliem, ir ciešs sakars ar viņas sabiedrisko darbību, ar viņas stāju dzīvē. To pašu var teikt par jaunās aktrises V. Līnes straujo izaugsmi un par daudziem citiem.

Stāja dzīvē un stāja uz skatuves šodienas mākslā nav vairs daļāmi jēdzieni. Un nav ticams, ka aktieris, kas savus brīvos vakarus pavada kaut kādās kāršu spēlmaņu kompanijās, spētu radīt nozīmīgu mūsu laikabiedra tēlu, lai arī cik spilgtā būtu šī aktiera talanta dzirksts.

Izceļot aktiera nozīmi šās dienas pozitīvā cilvēka tēla atveidā, mēs tomēr nevaram pielaist secinājumu, ka tādā gadījumā arī visas neizdošanās šai novadā ir aktiera neveiksmes. Mēs labi zinām, ar kādām grūtībām cīnījās dramaturģija, mēģinādama sagūstīt šo it kā lielā citadelē nocietinājušos tēlu, pie kam viņš tai pašā laikā mierīgi pastaigājās pa dzīvi rokas sniedziena attālumā no rakstnieka. Kad bezkonfliktība vēl bija pašos ziedos, parādījās tāds kompromisa paņēmieni pozitīvās personas radišanā, ko varētu saukt — «partorgs ar makšķeri». Protī, uzradījis sausu, schematisku figuru, rakstnieks atdzīvināšanas nolūkā to aplīpināja ar dažādām cilvēciskām īpašībām, starp kurām pavidēja pat kāda vājība. Iedeva rokā šai staigājošajai schemei, piemēram, makšķeres kātu, lika dzert daudz tējas, iebaudīt pat kādu šņabīti utt. Iedalīja šādas lomas parastī spējīgākajiem aktieriem, kas varētu visam tam pievienot vēl savu tēlainību un šarmu. Aktieri par šo makšķeri ļoti priecājās, jo nu bija vismaz kaut kas ko darīt uz skatuves. Vēl šodien palicis atmiņā,

cik veiksmīgi Dailes teatrī Surova lugā «Ausma pār Maskavu» kāds tēlotājs rīkojās ar makšķeri upītes krastā, tomēr partorgs no viņa šai lugā neiznāca.

Bezkonflikta un makšķeru laiks jau sen pāri, bet grūtības vēl nav līdz galam pārvarētas. Plašāku, daudzveidīgāku mēs gribam redzēt dzīves celtnieku pulku uz mūsu skatuvēm, gribas redzēt vairāk varoņu no ierindas cilvēku vidus.

Skatītājs vēlas redzēt ļaudis, kas ikdienā soļo tam blakus. Dailes teatrī, piemēram, bija pat neliels pārsteigums, kad skatītāji, tā sakot, «izbīdīja» par pozitīvo varoni Uģi G. Priedes lugā «Jaunākā brāļa vasara», kur to tēlo E. Pāvuls. Jā, izbīdīja par varoni tēlu, kuram teātris bija piegājis vienkārši, bez pretenzijām, kā jauniešiem, kādu ir tūkstoši, kurš mācās, brauc strādāt, ir mazliet neiecietīgs un iemīlas...

Mazāk sameklēta, samākslota «pozitīvisma», vairāk sirsnības, tiešuma! Nevienam skatītājam par pozitīviem neuzlūkos izpīlēti «principālus» ļaudis ar iepriekš pieņemtiem spriedumiem visās lietās un vietās, bet gan vienkāršus, patiesus cilvēkus bez skaļām frazēm mutē, toties ar kvēlām komunisma cīnītāju sirdīm. Mēs šodien neatradīsim daudz tādu cilvēku, kas būtu pazīstamajam Svandjam rada pēc izglītības līmeņa. Bet, cik labi būtu, ja mūsdienu lugu izglītojamiem un kulturalajiem varoņiem krūtīs mājotu Svandjas karstā sirds. Ar šādu cilvēku tēliem pastiprinātos patiesīguma moments mūsu dramaturģijā un teātra mākslā, ar viņu starpniecību, viņu domām, jūtām un centieniem, kas tai pašā laikā būtu daudzu zālē sēdošu cilvēku domas un jūtas, varētu daudz iedarbīgāk risināt mūsu dzīves un mākslas cildenās idejas.

Tikai nostiprinot patiesīguma sferu mūsu teātra mākslā, mēs celsim tās idejiskumu, izbēgsim no deklarativisma. Bet to nekādā ziņā nedrīkst darīt uz mākslinieciskuma, uz formas rēķina, kā tas bija noticis Dailes teatrī, par ko bija runa iepriekš. Taču šī pati nelaime — tieksme pēc vienkāršības, pēc tuvības ar skatītāju, pazaudējot izrādes māksliniecisko formu, — ir visai bieža parādība mūsu teātra mākslā vispār.

Visi it kā tiecas palīdzēt skatītājam, padarīt tam visu saprotamāku, vienkāršāku, tuvāku, panākt, lai skatītājs pilnīgi dzīvotu visam līdzī, gandrīz vai aicinot to uz skatuves sev blakus kā izrādes līdzdalībnieku. Tas viss, protams, ir labi, un nevienam nevar būt šaubu,



*Baltijas teatru pavasaris. H. Ibsena «Spoki» Valsts krievu dramatisks teatrs.
P. Gorins — Osvālds, J. Bunčuka — Alvinga kundze.*

ka skatītājs tiešām jāpadara par izrādes līdzdalībnieku, ka vienkāršība ir un paliek pats iedarbīgākais mākslas līdzeklis. Bet te ir kāda robeža, kuru nedrīkst pārkāpt un kuru varētu saukt par izrādes māksliniecisko disciplīnu.

Izrādei no paša sākuma jārada skatītājā sajūta, ka viņš atnācis uz lielu, vienreizēju notikumu, ka viņš atnācis ciemā pie ļaudīm, kuriem šodien ievērojama diena, kuri darbojas saskanīgi katrs savā vietā un laikā un kuri nō šīs ritmiski plūstošās dzīves nav iztraucējami ne ar kādiem līdzekļiem.

Bet mēs pavedinām skatītāju uz gluži nevajadzīgu, pārprastu iejaukšanos aktiera, tēla skatuviskā dzīvē un bieži vien panākam skatītājos gluži ačgārnu dzīvošanu līdz tam, kas notiek uz skatuves. Kur prasītos iejutīgs klusums zālē, tur pēkšņi atskan smieklī.

Lūk, — Arbuзова «Taņa» Akademiskajā dramas teatrī, noskaņām bagāta un iekšēji ļoti disciplinēta izrāde, kas tāpēc saglabājusies, neraugoties uz to, ka daudz spēlēta. Bet arī tajā gadās īpati skatītāja «līdzdzīvošanas» momenti.

Otrā ainā ir ļoti dramatisks skats, kad Taņa, nejauši noklausījusies sev liktenīgu sarunu, iznāk no paslēptuves satraukta, dziļi nelaimīga, kā samīta. Bet Taņai uz sejas vēl ir palikusi muļķīgā kartona maska, kuru tā pirmīt draiskodamās bija uzlikusi un satraukumā aizmirsusi pat noņemt. Maska ir nirdzīga, komiska. Taņa ar tādu masku — par to jāsmejas. Bet moments ir dziļi traģisks, un maska tagad darbojas kā šo traģiku pastiprinošs kontrasts. Režisori riski laba, spilgta iecere. Bet viena daļa publikas zālē tomēr smejas. Smejas ne tā, kā tas var atgadīties arī traģiskā mirklī, nē — smejas skaļi, jautri, vienkārši amizējas par komisko masku, ignorējot Taņu.

Acīm redzot daļa skatītāju nav iekšēji dzīvojuši kopā ar galveno, kas notiek uz skatuves, nepārdzīvo Taņas dzīves grūto, satraukto mirkli. Kas te vainīgs? Skatītājs vai teatris?

Protams, par visiem šiem skatītāja nepareizas reaģēšanas gadījumiem, kādu teatros ir ļoti daudz, nevar atbildību prasīt tikai no teatra. Aktieri nevainojami veic niansētu skatu, bet zālē atradīsies kāds, kas iesmiešies par komisku sikumu, viņam pievienosies vēl daži... Skatītāju kopumu nevar uzlūkot par kaut ko viengabalaini veselū, nemaldīgu, kā priekšā tikai jākonstatē trūkumi. Skatītāju vidū ir atpalikuši ļaudis, cilvēki ar ļoti dažādām gaumēm, nevienādu izglītību, atšķirīgu estētisko ievirzi.

Bet teatrim tomēr jācenšas šīs dažādās gaumes un ievirzes pakļaut savai mākslinieciskajai linijai, vismaz savas izrādes laikā pār-
audzināt tās.

Pieminētajā Taņas skatā — kā tur rikojies teatris? Liekas, viss kārtībā, jo, kā jau teikts, izrādē visumā noskaņota, iekšēji disciplinēta, pieminētā aina izveidota psiholoģiski bagāta ar Taņas jausmām par bērnu, Hermaņa nesapratni, viesiem utt. Bet tomēr — varbūt pārāk saraibinātas šīs viesības ar tur ievestajiem balalaiku strinkšķinātājiem (no kuriem daži nav aktieri, bet gan teatra muziķi un uz skatuves uzvedas sausi — formali), varbūt viss tas izklaidē skatītāju uzmanību, ievēd viņus šai aintai nevajadzīgā sadzīves noskaņā, neļaujot koncentrēties uz galveno? Tas viss ir jauki — šīs melodijas dzīvoklī, brīžiem tās sabalsojas, brīžiem kontrastē ar Taņas iekšējo noskaņojumu, un balalaikas strinkšķ tik reali — lūk, realisms! Bet mērķtiecība? Jā, liela starpība ir starp vienkārši patiesīgu un mērķtiecīgu detaļu realistiskajā skatuves mākslā. Un varbūt tieši šie «īstie» muziķi nebija pietiekami realistiski attiecīgajā ainā, tiem pietrūka mērķtiecības un tie palīdzēja ietekmēt skatītāja uztveri.

Un aktrise Velta Line Taņas lomā? Kā viņa veica attiecīgo skatu — traģisko iznācienu no paslēptuves ar komisko masku uz sejas? Katrā ziņā labi, koncentrēti. Viņa nepārtraukti dzīvoja Taņas iejūtā. Bet tomēr — varbūt kāda sīka nianse, apziņa, ka šajā vietā publika var smieties (jo ir jau smējusies), un tāpēc no aktrises puses pat pārāk liela koncentrācija uz to, lai paliktu šī nopietnā skata ietvaros. Un, šķiet, tieši šī koncentrācija mazina aktrises vienreizējo tiešumu, nopietno naivitāti, kas nepieciešama šai kontrastainajā iznācienā. Varbūt tikai par sīkas nianse tiesu te iezogas «maskas rādīšanas» moments, un tūlīt atsauca jutīgais seismografs zālē — hi, hi, hi — atkan no kāda stūra.

Še analizētais piemērs katrā ziņā nav tāds, par kuru būtu jārunā pilnā balsī kā par negatīvu parādību, jo, kā jau teikts, izrādē aktieri tiešām visu dara pēc labākās apziņas. Te redzam tikai to, cik bīstami šādi gadījumi, cik maz vajag, lai sāktos šie aēgārnās uzveres momenti zālē, cik liela uzmanība jāveltī, lai no tā izsargātos.

Un nebūtu nekādu grūtību šē uzskaitīt veselu rindu spilgtu, negatīvu piemēru, kur aktieri to visu jau dara tīši, ilgodamies pēc šiem smiekliem un mēģinot tos izsaukt par katru cenu. Te, lūk, sākas

teatra nolaišanās līdz atpalikušu cilvēku gaumei, pakalpošana tai, un tas ir nepiedodami.

Piemēram, Dailes teātri ar šo slidināšanos pa vieglākās pretestības slidni nodarbojas ne mazums aktieru, to vidū pat ievērojami mākslas meistari. Jāatzīst, ka pat vesela izrāde, piemēram, «Spārite», pēc 50—60 reizēm bija līdz nepazīšanai izšķīdusi uz publikas pieprasījumu radīto palīgiespraudumu un palīgtekstu jūkli. Bet vai par šādu «tuvību» ar savu skatītāju mums jācinās? Gadās cilvēks — parādi viņam pirkstu, viņš smejas. Bet ne no viņa jāvadās, viņa smieklus aktieris nedrīkst uzlūkot kā atzinības zīmi savam talantam. Viņa gaume un uztveres spēja jāaudzina, teātrim viņš jāattīsta estētiski, un to var panākt tikai ar mākslinieciski disciplinētu izrādi. Kļūsti tuvs skatītājam ar savu kaismi skatuviskā uzdevumā, nevis ar savu pielaidību. Nodibini draudzību ar skatītāju uz biedriskiem, abpusēji līdzvērtīgiem pamatiem, nevis ar glēvu sava drauga vājāko punktu atbalstīšanu.

Draudzība ar skatītāju zālē — tā ir cēla, mūsu skatuves mākslā vajadzīga parādība, tikai, diemžēl, dažādas ir izpratnes šai jautājumā.

Lūk, — aktiera Jāņa Oša radošās attieksmes ar skatītāju pulku viņpus rampas. Viņš pirms izrādes mēģina sevi noskaņot tādām domām, it kā tam būtu tūdaļ jātiekas ar vislabākajiem, vissirsnīgākajiem draugiem, it kā zālē sēdētu viņam ļoti tuvi, dārgi cilvēki. Un tādiem taču nevar izlikties, nevar neko tā vienkārši nospēlēt. Viņi tūlīt uzķers, kas par lietu, teiks, ko tas Osis tur māžojas! Viņu priekšā jābūt atklātam, patiesam līdz matu galiņiem. Viņiem nevar arī nekā tā ar varu iestāstīt. Ja tu tēlo negatīvu personu, necenties saviem skatītājiem — draugiem iepriekš pateikt priekšā, kas viņš par nelieti. Tas aizvainotu draugus, it kā tu viņiem neuzticētos. Parādi, kā rikojas tavš cilvēks, un draugi paši sapratīs — labs viņš vai negantnieks. Tāds ir Oša princips. Un, kad paraugāmieš viņa lomās, redzam tur konsekventus un lieliski izdevušos šī principa pielietojumus.

Kaut vai viltīgais lielkapitalists, konkurentu iegāšanas, darbaļaužu izsūkšanas lielmeistars, cilvēcisko jūtu sabradātājs Ceplis Pāvils Rozīša romana dramatisējumā. Bet, lūk, paņēmieni, kādus lieto Osis, šo lomu veidojot, nebūt nav klaji uzsvērtas negantības nemītīgs pasvītrojums, nē, Oša Ceplis ir laiski smaidīgs, kā runcis ar pelēniem viņš maigi rotaļājas ar sīkajiem uzņēmējiem, kad tie lūdz naudas aizdevumu, te atkal viņš kļūst skarbi valdonīgs. Pret katru cil-

vēku viņam sava, īpatnēji gluma, bieži vien laipnīga, bet būtībā dziļi nežēlīga pieeja. Un rezultātā mēs visas lomas zemtekstā jo asāk izjūtam Cepļa naidu pret strādnieku šķiru, ieraugām aiz gludi skūtā vaiga šī kapitalista asinskārā plēsoņas seju. Oša attieksme pret lomu ir partejiska, tikai šo partejiskumu aktieris pauž dziļi mākslinieciskiem līdzekļiem, viņš savā lomā sarunājas ar skatītājiem — draugiem, kurus viņš cieni un ļauj tiem par Cepli veidot pašiem savu spriedumu, kas tāpēc ir vēl jo asāks, nemaldīgāks.

Kad Simonova lugā «Svešā ēna» parādās principlais Makejevs un sāk pārliecināt zinātnieku Trubņikovu par viņa kļūdu, tad Oša tēlojumā ne brīdi neieskanas kaut kāda vēsu pamācību stīga, pār-gudra rezoniera tonis, ar kādu bieži klūp aktieri līdzīgās lomās un situācijās. Nē, Oša pieeja ir tāda: mani skatītāji paši atrisinās jau-tājumu, kam taisnība: man — Makejevam — vai Trubņikovam. Zālē taču sēž izglītots padomju skatītājs, kas labi orientējas mūsu nopiet-najā, principlajā domu izmaiņā. Un Osis ved strīdu mierīgi, ar kaislu iekšēju pārliecību, bet neuzspiezdams to nedz Trubņikovam, nedz arī skatītājam. Pat it kā viegls humors ietrīsas viņa intonācijās. Bet rezul-tats — Makejeva uzvara ir spēcīga, līdz galam iedarbīga un dzīva.

Šī īpatnējā attieksme pret skatītāju ievada Oša tēlojumu kādā divainā, bet dzīvā apvalkā, aiz kura nav vairs redzams aktieris, ir tikai bezgala dziļa un patiesa ticība savam tēlam, ticība ar visu prātu un sirdi tam, ko viņš pašlaik dara uz skatuves.

Lūk, tieši šās uzticēšanās tēlam, uzticēšanās tam, ko viņš dara uz skatuves, pietrūkst aktieriem, kad tie sāk draudzēties ar skatītāju pa vieglākās pretestības ceļu un kļūst nemākslinieciski. Arī Osis bieži vien lieto ekspromptu uz skatuves, izdara vai izrunā kaut ko iedves-mas brīdī ne tā, kā tas bija iepriekšējā izrādē. Viņš pats mēdz izteik-ties, ka nekas nav labāks uz skatuves kā šāda neliela pārsacišanās... Bet ir liela starpība starp improvizāciju un improvizāciju. Oša «pār-sacišanās» vai nelielā izdarība paliek tomēr mērķtiecīga, tā izaug nejausi no dziļas ticēšanas savam tēlam, no uzdevuma, ar ko dzīvo šis tēls. Gluži cita daba ir publikas uzjautrināšanai veltītajiem iestarpinājumiem, ar kuriem dažs makšķerē sev draugus skatītājos, bet, diemžēl, vienas dienas draugus.

Jautājumam par izrādes un aktiera māksliniecisko disciplīnu ir ciešs sakars ar teatra iekšējās disciplīnas un darba atmosfēras jau-tājumiem, ar visu to, ko mēs saucam par teatra etiku. Liekas, ka ne

visai biezā Staņislavska grāmatiņa ar virsrakstu «Etika» (kas tulkota arī latviešu valodā Tautas mākslas nama izdevumā — pašdarbībām) ne visos mūsu lielākajos teatra kolektīvos pašlaik ir bieži lasīta grāmata un tur paustie ideāli ne visiem ir tuvi un saprotami. Mūsu nodoms nav uzskaitīt divainības, paviršības, ar skatuves etiku nesavienojamas parādības, kas bieži atgadās teatra darbā. Bet jākonstatē, ka Staņislavska paustā doma, ka teatrim jābūt svētnīcai, ka aktierim jāizjūt bijība pret savu skatuvi, — šis princips kaut kā izgājis no modes mūsu ikdienas praksē. Mēs esam modernāki. Ko nu svētnīca! Tas tāds novecojis jēdziens, iztiksīm labāk tā — paši savā starpā, biedriski, draudzīgi, vai nu mēs mazie bērni, gan kārtība radīsies pati no sevis. Bet nekas nerodas pats no sevis un vismazāk jau nu tādas lietas kā iekšējā darba kārtība un etika. Un, ja vienā otrā teatrī jau otrā cēliena laikā zālē var redzēt omulīgi sežam atgrimējušos aktierus, kuru skatuves tēla eksistence izbeigusies pirmajā cēlienā, tad tās jau ir parādības, kas etikas jautājumos prasa pēc trauksmes.

Tā savijas iekšējā etika ar izrāžu māksliniecisko līmeni, jo aktiera tieksmē izpatikt publikai parādās viņa nepietiekamā cieņa pret savu darbu. Tā ir vēlēšanās izcelt sevi ārpus ansambļa, nospēlēt pašam kaut ko ārpus izrādes un lugas, ārpus savas noteiktās vietas šajā izrādē.

Šo jautājumu izšķiršana praksē lielā mērā atrodas teatra režisoru, sevišķi galveno režisoru rokās. Bet šķiet, ka viņu loma tieši kolektīva saliedēšanā un teatra māksliniecisko īpatnību nosacīšanā pēdējā laikā stipri mazinājusies.

Bija runa par pedagoģisko līniju mūsu teatros un par režisora — aktieru iekšējās meistarības skolotāja — lielo nozīmi latviešu padomju teatra attīstības gaitā. Un tiesa, režisoram arvien ir jābūt jūtīgam pedagoģam, bez šīm īpašībām tas nespēs izaudzināt jaunus aktieru kadrus, nespēs palīdzēt vecākajiem biedriem kādā daiļrades lūzuma posmā, kāda psiholoģiski sarežģīta uzdevuma brīdī. Režisors nekad arī nevarēs uzspiest aktierim un tā tēlam no ārpuses kādas rakstura īpašības, kādas attieksmes tēlu starpā, jo režisoram aktiera vietā lomu nekad nospēlēt, un visu uzspiesto skatītājs arvien atraidīs kā nepatiesu.

Bet tas viss vēl nenozīmē, ka režisora loma mūsu teatrī reducējas līdz katra izskaidrotāja, atturīga ierosinātāja, malā stāvoša vēro-

tāja un koriģētāja funkcijām. Tas nenozīmē, ka taisnība ir tiem teatra darbiniekiem, kuri kā lozungu izvirza formulu — režisoram jāmirst aktierī, režisors mirst izrādē un tamlīdzīgi.

Šī režisora izkušana bija sevišķi raksturīga, piemēram, Dailes teatra jau pieminētā pelēcības posma izrādēm. No tām tiešām režisors bija pacēlies gaisā nemanāms kā svētais gars. Tikai, diemžēl, arī pašās izrādēs nekādu sevišķu dzīvības zīmju nemanīja, tās nepastāvēja repertuarā, un arī atmiņā par tām nav saglabājies nekas spilgtāks.

Arī citos teatros konstatējama šī pati bālumkaite, tikai Dailes teatrī, salīdzinot ar tā sākotnējo spilgtumu, šī nivelēšanās asāk pamanāma.

Aplūkosim mūsu teatros kaut vai tādu svarīgu izrādes veidošanas elementu un tipisku režijas mākslas sastāvdaļu kā mizanscenu. Bija nākušas modē tādas mizanscenas, kurās aktieri jutās ļoti ērti, kurās tie sēž, smēķē, pastaigājas pa skatuvi šurp un turp, sit viens otram pa plecu — nu gluži kā dzīvē. Un režisors nedrīkst iejaukties trauslajā, radošajā šādu mizanscenu tapšanas procesā, no dieva puses ne, jo aktieros pašlaik kaut kas dzimstot. Iejaukties — tas ir antirealistiski, bet dzimt — realistiski. Tikai viena nelaime, šīm mizanscenām nav nedz skatuviska izteiksmīguma, nedz arī mērķtiecības. Tās ir patiesīgas, ērtas. Bet ērts vēl nav realistisks. Jo, kur pietrūkst mērķtiecības, nav arī realisma. Tur nav arī idejiskuma. Un atkal apgāžas mūsu trijkājis, vienam no tā atbalsta punktiem — šoreiz mākslinieciskumam — atslābstot.

Ar mizanscenu, kas ir iekšējās, psiholoģiskās darbības ārējā izpausme, režisors var uz skatuves pasacīt ļoti daudz, var atklāt raksturus, personu attieksmes, atrisināt sarežģītus idejiskus jautājumus. Jau vēsturiski, kā arī pēc savas iedarbības uz skatītāju, kas vispirms uztver ar aci un tad tikai ar ausi, mizanscena ir visbūtiskākais teatra elements.

Nāk prātā kāda lieliska epizode Gorkija «Barbaru» izrādē Maskavas Mazajā teatrī. Cerkuns un ap viņu trīs sievietes — Anna, Nadežda un Lidija Pavlovna. Visu triju dzīves lugā saistās ar Čerkunu, un režija meistarīgi kādā sakāpinātā vietā trešajā cēlienā pratusi visas trīs sievietes tā sargrupēt ap Čerkunu, tā likt kādai no tām tieši tai brīdī iet garām un iet tieši tur, kur tas ir visizteiksmīgāk, ka mēmā bezteksta epizode vienā mirklī atklāj šo četru cilvēku attieksmes. Par

šo mizanscenu zālē aplaudē. Aplaudē par realistiskās mākslas spilgtu momentu. Bet vai tas dzima no nekā, no triju sieviešu sagadišanās uz skatuves tāpēc, ka viņām kā aktrisēm tā bija ērtāk?

Cits piemērs — Jāņu ainas finals jau pieminētajā «Skroderdienas Silmačos» iestudējumā Akademiskajā dramatisks teātrī. Tur — Alekša un Elinas sastapšanās, tai kontrastējošs sauciens kulisēs par jauno saimnieku un saimniecei... Tad uznāk visi līgotāji, Antonija nostājas blakus Aleksim. Aleksis iemanās dārziņā. Antonija aizstājas tam priekšā, it kā to sargādama no Elinas, kas palikusi skatuves priekšplānā izmisusi, apkaunota, nezinādama, ko darīt. Liksmi kontrastējoša līgo dziesma. Priekšskars. Šajā plaši izvērstajā, režisora lieliski uzbūvētajā mizanscenā skaidri ietveras personu dvēseles pārdzīvojumi un arī sociālās pretrīnības starp viņiem. Šādu mērķtiecīgu un izrādes idejai kalpojošu mizanscenu veidošanu neviens netieksies papildināt ar kādu sīku, lieku izdarību vai improvizāciju pēc publikas pieprasījuma. Stingra, bet ar bagātu fantāziju veidota mizanscena ir mākslinieciski disciplinētas izrādes svarīgs priekšnoteikums.

Šāda mizanscena nekalpo arī ārējam skaistumam, nemeklē daiļo — estētiski plastisko, bet gan daiļo — mērķtiecīgo. To var saukt arī par idejisku mizanscenu, jo tā vienmēr izaug no izrādē ietvertās patiesās dzīves apstākļiem, vienmēr ir motivēta, loģiska, bet tai pašā laikā saasina uzmanību uz kaut ko svarīgu, parāda kontrastus, pretspēkus lūgā, akcentē izrādes idejisko līniju. Lūk, kā mākslinieciskums saasina patiesīguma momentu un kalpo idejiskumam.

Šāda mizanscena ir tipisks socialistiskā realisma metodes laikā apgūts elements uz latviešu skatuves. Mūsu uzdevums šai virzienā strādāt tālāk. Mums jāvairās no pelēcīgām izrādēm, kur aktieri monotoni no viena teksta pāriet uz otru, neizsmeļot tās bagātības, kuras slēpj skatuviskā darbība — mizanscena.

Daudz drosmīgāk skatītāja uzmanības saasināšanai uz kāda momenta emocionālo un idejisko saturu varētu lietot arī muziku. Poētiskāks, tīrāks varētu būt arī dekoratīvais ietērps. Bet pagaidām mūsu teātros galvenais ir gandrīz viens vienīgs dekorāciju veids, par kuru jau bija runa iepriekš, proti, pieblīvēt skatuvi ar visu, kas vien varētu atrasties dotajā vietā no «dzīves patiesīguma» viedokļa. Reljefi uzblīdušo koku stumbru biezumā, durvju klišū, karnīzu un dažādu krāsns rierišu kruzūlos, papīra puķu un uz tīkla uzšūtu lapu mudžeklī bieži vien pazūd aktieris, viņa seja, rokas žests, tērps. Cik



Baltijas teatru pavasaris. J. Raiņa «Zelta zirgs» Ļeņina komjaunatnes vārdā nosauktajā Valsts jaunatnes teatrī. J. Grantiņš — Baltais tēvs, T. Aboliņš — Antiņš, T. Macijevskis — Lipsts, A. Vāvere — Bierns.

patikami atveldzēja režisora Radlova un dekoratoru Āboliņa un Feoktistova veidotā «Karaļa Lira» izrāde Krievu dramatisks teātri ar savu dekorāciju atturīgo, pelēko un aktieri izceļošo pamattoni!

Mēs pieraibinām skatuvi un sakām, ka to prasa realisms. Bet, vai tas nebūtu socialistiskais realisms, ja aktieri spēlētu draperijās, bet tomēr spēlētu dziļi, patiesi, ar karstām sirdīm? Vienkāršs fons mobilizē aktiera iekšējo tehniku. Bet meklējumu šai virzienā pie mums tikpat kā nav.

Lai tādi rastos, katrā ziņā jāpaceļ, jāpadara nozīmīgāka režisora loma mūsu teātros, jādod tam vairāk radošas brīvības un jāatsvabina no kautrīgā piesēdētāja amata, kādu tas bieži vien vēl izpilda.

Katrai parādībai dzīvē un arī mākslā mēdz būt divas puses — gan augšup virzošā, gan arī atpakaļ velkošā. Tā arī mūsu teātra attīstībā tik nozīmīgajai pedagoģiskajai līnijai radās sava negatīvā puse, radās tad, kad šo līniju sāka pārspīlēt, sāka nevis vairs radīt

pēc Staņislavska metodes, bet štancēt šīs metodes vārdā. Štancēt pēc Staņislavska — drausmīgs paradokss, jo cīņa pret štampu taču bija Staņislavska darbības būtība un jēga. Bet gadās arī paradokss. Un tā rezultātā izveidojās šīs linijas negatīvā puse: režisors-piesēdētājs.

Režisora lomu teatrī mazināja arī vēl tas, ka viņa pienākumus un tiesības labprāt uzņēmās uz pieņemšanas skatēm atnākušie vadošie darbinieki, administratīvi nosakot, kam uz skatuves jābūt un kas nekādā ziņā nedrīkst būt. Šādas darbības rezultātā rodas kaut kas vispār pareizs, bet nekad māksliniecisks.

Negatīvi mūsu teatru ansambļus, to radošās sejas izveidošanu ietekmēja un ietekmē vēl joprojām tas apstāklis, ka administratīvā kārtā mazināta teatra mākslinieciskā vadītāja loma un nozīme, reducējot šo posteni līdz tā saucamajam «galvenajam režisoram», kas praksē daudzos teatros nozīmē: «viens no režisoriem», labākajā gadījumā — vecākais režisors.

Galvenā dekoratora lomu neizjūt gandrīz nevienā teatrī. Bet tā nu ir vairāk vai mazāk viņa paša vaina. Viņš gandrīz visur aizslēpies aiz saviem audekliem un teatra mākslinieciskā limeņa izlemšanā nepiedalās. Bet bez viņa aktīvas iejaukšanās inscenējumā režisors bieži vien var paveikt tikai pusi no iecerētā.

Latviešu teatra labākās tradīcijas rāda, ka spilgtais, vienreizējais arvien radies drosmīgas režisoriskas iniciatīvas rezultātā. «Uguns un nakts» pirmais inscenējums balstījās uz spēcīgiem, neatkārtojamiem aktieriskiem sniegumiem galvenajās lomās, bet tomēr tas bija Mierlauka un Kugas inscenējums, viņu novatorisks solis teatra mākslā. Dailes teatra spilgtākie inscenējumi ir tomēr Ed. Smilģa rokas veidoti, sevišķu izteiksmību tie sasniedz Ed. Smilģa un O. Skulmes auglīgajā sadarbības posmā.

Kādreiz agrāk Dailes teatris katras jaunas sezonas sākumā publicēja deklarāciju par to, ko kolektīvs jaunajā darba posmā grib sasniegt, pie kā galvenokārt tas strādās. Šais senajās deklarācijās, protams, daudz maldu, daudz kļūdainu apgalvojumu. Bet šodien tās tomēr varam pārlasīt ar interesi, jūtam aiz tām teatra meklējošo domu. Kāpēc mūsu dienās, kad jauna meklējumiem ir visplašākās iespējas, mēs reti dzirdam par kāda teatra radošā darba programmu, kaut vai garākam laika posmam?

Radošu meklējumu ir maz. Teatrī ir apguvuši socialistiskā realisma metodi. Labi. Bet brīžiem rodas sajūta, it kā šīs metodes apgūšana

būtu tāds stāvoklis, kas līdzīgs ūdenim vārišanās brīdī — sildi tālāk, cik gribi, par 100 grādiem karstāks tas nekļūs.

Lūk, kaut kur iezagusies kautrīga bijība — pārapirošināšanās bacilis. «Nez kā būs? Satīru jau tagad atkal vairs neatzīstot...» osta gaisu kāds teatra darbinieks. «Ochlopkova virziens vairs neesot modē...» tausta kā ar spieķi tumsā kāds cits.

Tā taču nedrīkst būt!

Tieši tas apstāklis, ka mēs pārvaldām socialistiskā realisma metodi, dod mums vislielākās tiesības uz drosmīgiem meklējumiem. Šī metode nav čaula, bet gan drošs pamats. Garantija, ka mēs tik viegli vis nenomaldīsimies.

S. Freinberga

PAR TEATRA KRITIKAS JAUTĀJUMIEM

No Latviešu mākslas un literatūras dekades Maskavā arī mūsu teatra kritika atgriezās ar atzinumu, ka tās spriedumi bijuši pareizi un vērā ņemami. Tiešām, teatra kritika pēdējos gados ir ļoti izaugusi.

Jau labu laiku esam atvadījušies no nodrāztajiem recenzijas standartiem, kur dažas rindkopas bija veltītas lugas saturam, dažas režisora darbam (labākajā gadījumā), bet pārējais — piezīmes par aktieru spēli. Ar šādiem citu no cita atrautiem apgalvojumiem bija grūti dot izrādes vienotu vērtējumu, bet gandrīz neiespējami parādīt attiecīgās izrādes vietu republikas teatra mākslas attīstībā. Bet bez tā grūti iedomāties patiesu teatra kritiku.

Tātad mūsu kritika paslavēta par to, ka tās vērtējumi kopumā ir pareizi. Bet vai ar to jau ir labi? Strādāt tikai tā, lai nebūtu strādāts slikti, lai nebūtu kļūdu, — šāda pakāpe kritikā, tāpat kā jebkurā mākslas vai literatūras nozarē, ir tikai pati pirmā pakāpe.

Vai tad kritikas uzdevums galu galā ir tikai statiski novērtēt atsevišķas izrādes kvalitāti? Nē, tā nedrīkst apsīkt vienā izrādē, neredzot nekā tālāk par viena aktiera kustībām vai otra runas veidu. Kritikai jāskatās visa teatra un visas republikas, visas Savienības un visas pasaules teatra mākslas mērogā. Un ne tikai jākonstatē fakti, bet savā plašajā redzes lokā jāizvirza arvien jaunas problēmas un jauni uzdevumi, jāparāda arvien jaunas iespējas un jaunas perspektīvas. Tad kritika patiešām attaisnos savu cildeno uzdevumu — vadīs un audzīs teatra mākslu.

Vai mums ir tādas recenzijas?

«Cīņā» (1956. g. 22. I) ievietotā P. Pētersona recenzija «Jauneklīga izrāde» par lugas «Ģimenes lieta» uzvedumu Akademiskajā dramaturģijā ir viena no tām recenzijām, kuras nozīme sniedzas pāri izrādes tiešajiem ietvariem. Seit recenzents runā par skatuviskās izteiksmības

meklējumiem režisora A. Jaunušana vadībā, par skatuvisko spilgtumu, par dinamiku tēlos un visā izrādē. Tā atklādams izrādes galvenās īpatnības, recenzijas autors reizē vēršas arī pret «mierīgo dabiskumu» aktieru spēlē un režisoru iecerēs vispār, atzīmējot, ka tieši tas ir par iemeslu daudzām vienmuļām, pelēcīgām izrādēm. Uz vienas izrādes pamata izvirzās problēma, kas ir svarīga mūsu teatra mākslai vispār.

Tātad mums ir recenzijas, kuras nemidās uz vietas savos spriedumos, neapsīkst pašas savos konstatējumos, bet dod perspektīvu. Un mums ir vajadzīgas tādas recenzijas, kuras, vērtējot vienu izrādi, reizē ar to pasaka, kas vispār mūsu teatra mākslā ir labs un kādi ir tās trūkumi. Meklēt, kā skatuves mākslā radīt aizvien nozīmīgākus uzvedumus, — tas ir ne tikai teatra tiešo darbinieku, bet arī teatra kritikas uzdevums.

Ar rūgtumu jāapzinās, ka šāda veida recenzijas tomēr ir visai reta parādība mūsu teatra kritikā, un bieži gadās, ka tieši tur, kur vērtējums visvajadzīgāks, tāds neparādās nemaz. «Ģimenes lietai» laimejās, bet paskatīsimies, kā pie mums novērtēja otru spilgtu uzvedumu — «Steidzīgi jāatrod Šekspīrs» Raiņa vārdā nosauktajā Valsts dailes teātri.

Būdam šās izrādes režisors, P. Pētersons te vairākus savus teoretiskos apsvērumus iemiesojis praksē. Tiesa, salīdzinot ar «Ģimenes lietu», šī ir pavisam cita žanra luga, arī skatuviskās izteiksmības ziņā te iespējas ir citas, varbūt vēl daudz radikalākas. Rezultatā mūsu priekšā ir pavisam neparasta, drosmīgas fantāzijas aplidota izrāde, kur pat reklamu stabi pastaigājās paši savām kājām un darbība notiek starp lugas manuskripta lappusēm. Tamlīdzīga veidojuma izrāde pēc ilgāka laika bija pirmā uz mūsu teatra skatuvēm, un tāpēc ne velti tā sacēla tik lielu sabiedrības ievēribu.

Parādījās A. Stankeviča recenzija «Literatūrā un Mākslā» (1956. g. 17. III) — «Neparasta izrāde». Recenzents par izrādi atsaucas atzinīgi, atzīmē tās neparastumu, zināmus jaunus paņēmienus tās veidojumā. Tomēr nekādi plašāki secinājumi netiek izdarīti.

Parādījās G. Treimaņa recenzija «Padomju Jaunatnē» (1956. g. 13. IV) — «Savdabīga izrāde». Arī tā vispār atsaucas atzinīgi. Autors parunājas gan par pašu lugu un par tās trūkumiem, gan par atsevišķu aktieru tēliem, gan par to, ka vietām režisora izdoma apsveicama, bet vietām daudz kas «pārsālīts». Bet ne jau tas ir galvenais, par ko šeit jārunā. Katram skatītājam vispirms duras acis, cik svaiga ir režisora pieeja lugas materialam, cik spilgti ir izteiksmes līdzekļi

un īpatnējs izrādes stils. Tai tad arī vajadzētu būt galvenajai recenzijas temai, tas tad arī būtu vispirms jāvērtē — vai nu pozitīvi, vai negatīvi.

Un, beidzot, parādījās «Cīņā» H. Bendika recenzija «Jaunu meklējumu takās» (1956. g. 29. IV). Šī recenzija tad arī novērtēja lugas uzvedumu «ne vienkārši par labu vai teicamu, bet gan par principiāli nozīmīgu soli Dailes teatra gaitās vispār» — un gribas papildināt — arī republikas teatru gaitās. Vēl otru šai izrādei svarīgu secinājumu izdara recenzijas autors — «māksliniekam, ja tas grib būt radošs, vienmēr jāmeklē jauni izteiksmes līdzekļi». Sie abi secinājumi, kopā salejoties, dod principiālu nostādni par izrādi, un žēl, ka līdz šādaī nostādnei bija jāgaida divi mēneši. Būtībā visu šo laiku izrāde palika nenovērtēta, lai gan tā pati laužtin laužas izvirzīt problēmu par to, ka šeit teātris cīnās pret «pelēcīgo patiesīgumu», cīnās par mākslinieciska spilgtuma, dzīva fantāzijas lidojuma caurstrāvotu skatuves mākslu.

Cilvēki, kas interesējas par teatru (un arī tādi, kas parasti par to neinteresējas) atcerēsies vēl neseno A. Upīša lugas «Ziedošais tuksnešis» uzvedumu Raiņa vārdā nosauktajā Valsts dailes teātrī. Nu jau apkārt divi gādi, kopš šo lugu iestudēja, bet mums vēl šodien ir atmiņā ārkārtīgi veiksmīgi izveidoti skati, pat veselas ainas — osta, taverne, pēc sava dekoratīvā izveida arī Alhambra un citas ainas šai izrādē. Arī šeit režisors (Ed. Smilgītis) bija daudz domājis par skatuvisko izteiksmību, un rie velti daudzos skatos skatuves atmosfera bija tik spēcīga, ka tā ar savu noskaņu runāja pat spilgtāk, noteiktāk un ietekmīgāk nekā tēlotāji ar saviem tekstiem. Un, ja režisors šai virzienā būtu gājis vēl tālāk un nebūtu pieļāvis neattaisnotas sadzīves atmosferas jeb «pelēcīgā patiesīguma» uznešanu uz skatuves, kā arī aizraušanos ar nevajadzīgām apspēlēm, ja režisors būtu izrādi ieturējis viscaur A. Upīša lugai raksturīgās skumjās satiras toņos, daudz ko ieskicējot, bet nepasakot līdz galam, — mūsu priekšā būtu bijusi lieliski noskaņota izrāde — mākslas darbs.

Bet arī par šo uzvedumu kritika tāpat izteicās visai nepilnīgi. Parādījās tikai viena — K. Saknes recenzija «Cīņā» (1955. g. 9. I), kura novērtēja izrādi par izdevušos, bet pēc tam viss noklusa. Un fakts bija tāds, ka šo spilgto, radoši atrisināto (tikai ne līdz galam izturēto) izrādi vienkārši noņēma no repertuara. Noņēma bez kādām sirdssāpēm, noņēma par dažiem neatrisinātiem jautājumiem, ko izvirza teātriem šās lugas uzņemšana repertuarā, un reizē tika pār-

vilkta svītra arī visam labajam, spēcīgajam, kas aizkustina, liek pārdzīvot un vēl ilgi ilgi domāt par šo izrādi. Mūsu kritika tā arī balsi vairs nepacēla.

Bet sakiet, lūdzu, — kādēļ gan tik bieži gadās, ka kritika klusē tieši tur, kur tā ir visvairāk vajadzīga? Par dažādām viduvējām izrādēm parādās arī dažādas viduvējas recenzijas un parādās drīz vien — vienā, otrā, trešā avīzē. Bet par izrādēm, kur izšķiras problēmas, kritika klusē vai arī runā par blakus lietām. Kāpēc kritika paiet garām daudzām svarīgām problēmām? Iemesls, lūk, ir tas, ka pārāk bieži mēs vērtējam izrādi, izolējot to no pārējām attiecīgā teatra izrādēm, no visas mūsu zemes teatra dzīves, no tām strāvām un virzieniem, kas pastāv pasaules teatra mākslā. Kāds gan brīnums, ka, raugoties tikai no vienas skatuves sienas līdz otrai, mēs arī nesaskatām tās problēmas, kuras var saskatīt, tikai salīdzinot izrādes un vērojot dotā teatra māksliniecisko attīstību.

Jā, daudzkārt mēs rakstām recenzijas, aizņemam laikrakstos vairākas slejas, bet galveno par izrādi tomēr nepasakām.

Šai pašai parādībai var būt arī otrs iemesls —

redakcijas . . .

«Literatura un Māksla» (1956. g. 19. II) ievietoja A. Stankeviča recenziju par «Ugunī» uzvedumu Valsts krievu dramatisks teātris. Tā visumā ir uzrakstīta glūdi, veikli, veiksmīgi runā par aktieru spēli, aizskar arī režijas jautājumus. Liekas, viss būtu kārtībā, izrāde būtu novērtēta. Izlasot recenziju, mēs iegūstam pārliecību, ka runa ir par stipri labu, veiksmīgi un interesanti izveidotu uzvedumu. Tomēr katrs, kas noskatījies «Ugunī», zina, ka tas nav no Krievu dramatisks teātris labākajiem iestudējumiem. Kā par kuru katru izrādi, tā arī par šo ir dzirdamas skatītāju mutvārdu atsauksmes, un jāsaka — ne visai labas. Kur šeit ir pretruna? Kur ir tās cēlonis? Izrādās, ka ar izrādi nemaz tik vienkārši nav, kā, izlasot recenziju, liekas. Mums grūti apgalvot, kāpēc īsti šī pretruna netika novērsta, — varbūt tāpēc, ka parunāt par aktieru spēli un režisora izveidotām situācijām ir mazāk sarežģīts un bīstams ceļš nekā ielaisties izrādes vērtējuma dziļumos, — varbūt arī kā cita dēļ. Bet nereti gadās, ka mūsu redakcijas apzinīgi vai neapzinīgi iet tieši pa šādu vieglākas pretestības ceļu.

Atgadās, ka mūsu laikrakstu redakcijās no viena galda uz otru, no vienām rokām otrās ilgi klīst nopietna, problemātiska recenzija

un tikai tādēļ, ka viens šaubās — vai tikai tā būs pareizi? — otrs — diezin vai tā varēs izteikties? — bet trešais: kad tikai kaut kas nenotiek!... Tā vēl šodien kādā atvilktnē «Padomju Jaunatnes» redakcijā guļ recenzija par «Uguni» uzvedumu Krievu dramatisks teātri, kura — vairāk vai mazāk veiksmīgi — tomēr bija mēģinājusi runāt arī par izrādes sliktajām pusēm. Bet kāds kaut kur esot izteicies — diezin vai tikai var kritizēt latviešu klasikas iestudējumu krievu teātrī un vēl tāda pieredzes bagāta režisora kā J. Jurovska vadībā... Un tādēļ labāk nerunā par izrādi nemaz, nerunā arī par režisora traktējumu, kurā ir daudz laba, bet ir arī trūkumi. Vai ar to drīzāk netiek izdarīts lača pakalpojums kā teatrim un režisoram, tā skatītājam un visai mūsu preses autoritātei?

Vēl viens piemērs. 1955. gada vasarā Leona Paegles vārdā nosauktais teātris sniedza iestudējumu pēc Viļa Lāča romāna «Uz jauno krastu». Neteiksim, ka tas būtu pieskaitāms Viļa Lāča darbu labākajiem inscenējumiem, tāpat tas nepieder pie labākajiem šā teātra uzvedumiem. V. Sauleskalna dramatiszējumā dramatisks darbības vietā daudz nedzīva pārstāstījuma, bet daudzi romāna centralie tēli (Ilze, Arturs u. c.) uz skatuves bija bāli un neraksturīgi.

Nepieciešams katru izrādi novērtēt. Tā arī šo. Bija uzrakstītas arī recenzijas — vērtējošas un, teiksim taisnību, stipri kritiskas. Bet tās dienas gaismu neieraudzīja un tā arī apgūlās «Literatūras un Mākslas» un «Padomju Jaunatnes» redakcijās. Pēc vairākiem mēnešiem «Literatūrā un Mākslā» parādījās J. Pabērza recenzija (1955. g. 9. X), kura, nogludinājusi visus negludumus izrādē, ja arī tieši nepateica, ka šī izrāde ir teātra sasniegums, tad katrā ziņā visai nozīmīgs notikums Leona Paegles vārdā nosauktā teātra dzīvē.

Vai šādas recenzijas dod ko labu teatrim? Izlasot tādu recenziju, taču lasītājam rodas jautājums: ja viena no vājākajām teātra izrādēm tiek atzīta par labu, tad kā gan lai novērtē citas? Tā rodas nepareizs uzskats par teātri, kuram ir daudz labu un ļoti labu uzvedumu.

Vai šādas recenzijas aizstāv Tautas rakstnieka Viļa Lāča autoritāti? Rakstnieks gan uzrakstījis romānu, bet uzvedumu veidojis teātris. Un, ja no skatuves tēli nerunā tik dzīvi kā no romāna lappusēm, ja izrādē nav pietiekami izdevusies un tomēr ir atzīta par labu, tad tas var tikai graut rakstnieka autoritāti. Recenzijā tas nevis jānogludina, bet tieši jāpasaka.

Sāodus piemērus droši vien varēsim atrast jebkurā redakcijā. Bet tai pašā laikā paši šķirstām avīzes un brīnāmies: cik maz jaunu domu, cik maz drosmīgu atklājumu un svaigu spriedumu! No kurienes gan lai tie rastos, ja daļa no tiem palikusi redakciju rakstāmgaldos vai varbūt arī tikai pašu autoru galvās — to autoru galvās, kuri jau ir pieraduši pie «oficialajām prasībām» un zina, kas «ies cauri» un kas neies. Ja autors uzrakstījis stipri kritisku recenziju vai arī ja tajā ir maz dzirdēta vai maz pārbaudīta doma, varat būt droši: tā nogulēs redakcijā pat vairākus mēnešus, pirms izlems, ko ar to darīt. Bet, ja jūs mazliet paslavēsiet, mazliet pakrīlizēsiet, nekādas sevišķas problēmas neizvirzīsiet — un, kaut arī gala slēdzienā nebūsiet pateicis ne balta, ne melna, — jau otrā dienā jūsu recenzija būs avīzē. Kur nav nekādu problēmu, tur arī nevar būt nekādu šaubu — par vai pret, un viss ir tik patikami, vienkārši. Lūk, kā Čerņiševskis raksturoja šādu liberalu kritiķi:

«No sākuma viņš it kā grib teikt, ka romans ir sliktāks par agrākajiem, tad viņš piebilst: nē, ne to es gribēju teikt, es gribēju teikt, ka romanā nav intrīgas; bet arī to es neteicu vis kategoriski, gluži otrādi, romanā ir laba intrīga; galvenais romana trūkums ir tas, ka varonis ir neinteresants; tomēr šā varoņa seja ir uzzīmēta teicami; lai gan — es negribēju teikt arī «lai gan», es gribēju teikt «turklāt»... nē, es negribēju teikt arī «turklāt», es gribēju tikai atzīmēt, ka romana stils ir sliktāks, kaut gan valoda ir lieliska, un arī tas «var tikt izlabots, ja vien to vēlēšies pats autors».»

Vai tiešām mēs tiecamies pēc šāda veida kritikas, kur katra doma apraujas pusceļā aiz pārliecīgas laipnības un bailēm pateikt kaut ko līdz galam? Ne jau redakcija vai kaut kur kaut kāds trešais izšķirs, kas labs, kas ļauns, — tas jāizšķir pašam kritiķim, tāpēc taču arī tiek rakstītas un publicētas teatra kritikas.

Bet, lūk, pie šā jautājuma gluži negribot jāapstājas: mēs prasījām, lai recenzents apzinātos, ka līdz ar uzdevumu rakstīt recenziju viņš ir saņēmis arī uzdevumu principāli izšķirt jautājumu par izrādi. Mums, protams, ir tādas recenzijas, kas tiešām principāli izšķir jautājumu par izrādi, ir mūsu teatra kritikai tāds «recenziju zelta fonds». Bet cik dīvaini: atgadās, ka laikrakstā gan mēs šos rakstus izlasām ar prieku un patiku, bet, ja pasekojam, kādi ir šo

recenziju praktiskie rezultāti,

tad aina ir pavisam citāda.



Baltijas teatru pavasaris. V. Rozova «Laimīgu ceļu» Ļeņina komjaunatnes vārdā nosauktajā Valsts jaunatnes teatrī. M. Kļučņikova — Katja, R. Dambrans — Aleksejs.

...Sastādīja Latviešu mākslas un literatūras dekades Maskavā repertuaru. Visos teātros notika skates, lai atlasītu labāko no labākā. Arī teātra kritika daudz rakstīja par šīm izrādēm. Jau toreiz parādījās J. Kalniņa un H. Bendika recenzijas «Cīņā» (1955. g. 20. XI) un «Literatūrā un Mākslā» (1955. g. 20. XI) par J. Vanaga lugu «Kuģis iziet jūrā». Recenzijas norādīja uz lugas un līdz ar to izrādes būtiskiem trūkumiem. Recenzijas apšaubīja, vai pareizi ir pārstāvēt mūsu oriģināldramaturģiju un skatuves mākslu Maskavā tieši ar šo lugu, kura nebūt nav no labākajām. Tās bija nopietnas, analizējošas recenzijas, un diez vai bija kāds cilvēks, kas, tās izlasījis, būtu teicis, ka vērtējums nav pareizs. Visi tam piekrita, un tomēr «Kuģis iziet jūrā» uz Maskavu aizbrauca.

Jau pirms tam skatītāju uzmanību bija izpelnījis otrs oriģinālgugas uzvedums Dailes teātrī: G. Priedes «Jaunākā brāļa vasara». Ja jūs pašķirstītu laikrakstus un palasītu recenzijas, kuras parādījās pēc lugas pirmizrādes («Literatūra un Māksla», 1955. g. 6. III, «Cīņa», 1955. g. 18. III, «Padomju Jaunatne», 1955. g. 22. III), tad jūs redzētu, ka tās slavē kā lugu, tā izrādi. Un tomēr «Jaunākā brāļa vasara» uz Maskavu neaizbrauca...

Tāpat, ja teātri un vadošās kultūras iestādes kaut cik būtu respektējušas teātra kritikas norādījumus, uz dekadi būtu aizvesta «Anna Kareņina» un nemaz nebūtu bijis steigā jāmeklē un jāpārstudē citas lugas uzvedums.

...Sogad mūsu republikā pirmoreiz notika Baltijas republiku teātru pavasaris. Vajadzēja izraudzīt arī no mūsu republikas teātriem labāko uzvedumu, kam dotu tiesības piedalīties «Teātru pavasarī». Ir grūti pateikt, kurš ir labāks mākslas darbs — Bethovena sonāte vai Rafaēla glezna. Un gandrīz tikpat grūti ir pateikt, kas ir labāks — «Jāzepa un viņa brāļu» vai «Marijas Stjuartes» uzvedums. Teātru pavasarim izraudzīts tika Akadēmiskā dramatisks teātra uzvedums «Jāzeps un viņa brāļi».

Tika izvirzīts «Jāzeps», kaut arī recenzijās, bet jo sevišķi J. Kalniņa recenzijā «Naida un milas traģēdija» («Cīņa», 1956. g. 8. IV) parādīts, ka šai monumentalajai izrādei ir būtisks trūkums, kas visvairāk manāms lugas beigu daļā. Un proti — izrādē neizskan eģiptiešu pasīvās samierināšanās filozofijas noliegums, lai gan tieši cīņā pret to iegūtu spīgtumu Jāzepa sludinātās idejas, lielāku skaidrību Jāzepa nesamierinātība ar šo eģiptiešu pasauli un trešās dzimtenes

meklēšana. Tā nav pēdējā plāna problema, jo līdz ar tās nogludināšanu cieš pati lugas ideja.

Tai pašā laikā «Marijas Stjuartes» inscenējumu ne jau tikai viena vien recenzija, bet veselas četras («Sovetskaja Latvija», 1956. g. 12. IV, «Cīņa», 1956. g. 19. V, «Padomju Jaunatne», 1956. g. 18. V, «Literatura un Māksla», 1956. g. 12. V) vienbalsīgi slavē, atzīst to par liela stila uzvedumu mūsu teātra mākslā, lielu ideju un aizkustinošu emociju pilnu, bagātu spēcīgiem tēliem un mākslinieciski izslīpētu. Un, kaut arī trīs no šīm recenzijām bija publicētas īsi pēc žūrijas komisijas lēmuma, tomēr rodas jautājums: kādēļ gan rakstīt visus šos slavinošos vārdus, ja tie tā vai citādi izkaisās vējā?

Un kāds tad gan brīnums, ja redakcijas šādos apstākļos vienu otru reizi arī nezina, ko īsti prasīt no autora, un ilgi domā, — vai šī izrāde būtu vērtējama tā vai citādi? Kāds gan brīnums, ja tad braukšana pa vecajām, iebrauktajām sliedēm, pieturēšanās pie vienas vispārpieņemtas mērauklas, vienāda vērtējuma un vienādas izteiksmes liekas vieglāka un patīkamāka nekā nodarbošanās ar jaunu problēmu un jaunu izteiksmes veidu meklēšanu. Un grūti šeit ir visu vainu uzvēlt tikai redakcijām...

Pēdējā laikā arvien biežāk mūsu presē redzama tendence rakstīt par izrādi

recenzijas ar zināmu apakštemu,

ar zināmu domu, kas izvirzīta raksta centrā un mēģināta pierādīt.

Ko nozīmē meklēt savai recenzijai tādu virzošu domu? Tas nozīmē — no tām daudzajām domām, kas izriet no izrādes, izvilkt pašu svarīgāko, raksturīgāko, pašreizējā momentā aktualāko un ap to tad saistīt visu recenzijas faktu materiālu, pakļaut tai pārējās domas kā sekundaras. Tas nozīmē — pateikt pašu galveno un būtisko par kādu izrādi. Tas nozīmē — padarīt skaidru recenzijas mērķi, iedarbīgu pašu recenziju, palielināt tās sabiedrisko un arī teoretisko nozīmi. Varētu likties, ka šis ir tikai recenzijas formas jautājums, un tomēr, ja pāršķirstām laikrakstus, redzam, cik ļoti šāda pieeja palīdz atrast to galveno problēmu izrādē, par kuru būtu jārunā, palīdz dot mērķtiecīgu izrādes vērtējumu.

Parasti mēs šāda veida recenziju varam notvert jau pēc virsraksta. Jūs lasīsiet avīzē «Teātris iet kopsolī ar dzīvi», bet nevis «Liepājas teātra viesizrādes»; jūs lasīsiet «Cilvēka veidošanās», bet nevis «Natašas dienasgrāmata» Valsts jaunatnes teātri». Šie virsraksti ne-

paziņo vienīgi objektu, par kuru tiks rakstīts, bet ieinteresē jau arī par to galveno problēmu, kura izvirzīta recenzijai.

Jūs lasāt avīzē «Vairāk uzticēties skatītājam», un jums ir skaidrs, ka šī P. Pētersona recenzija par «Dībenā» uzvedumu Akademiskajā dramatisks teātrī («Padomju Jaunatne», 1955. g. 29. IV) jums pastāstīs kaut ko vairāk nekā tikai par lugas ideju vai aktieru spēli. Uz jautājumu, ko autors izvirzījis recenzijā — kāpēc publika šo izrādi uzņem vēsi — arī atbildēts; patiesību sakot, šai atbildei prasmīgi un mērķtiecīgi izmantots viss zemsvītras raksts. Un atbilde skan — tāpēc, ka teātris nav uzticējies skatītājam un nav rādījis uz skatuves dzīvus cilvēkus un realu vidi, bet gan to filozofiju, kas izriet no šās Gorkija lugas; tāpēc, ka teātris visas lugas domas centies pasniegt skatītājam gatavas un viņa vietā jau izdomātas. Šī galvenā doma, kuras vārdā rakstīta visa recenzija, bez šaubām, palīdz teātrim atklāt tā kļūdas pamatu.

Bet labi izvēlētais virsraksts dažkārt liek mums arī pievērties. Diemžēl, ne vienmēr recenziju autori savu domu noved līdz galam, un labais nodoms — pateikt recenzijā kaut ko vairāk nekā tikai piezīmes par izrādi — tad paliek pusceļā.

Piemēram, Ģ. Dzeniša recenzija par Liepājas teātra viesizrādēm «Teātris iet kopsolī ar dzīvi» («Literatūra un Māksla», 1956. g. 10. I). Recenzijas centrā izvirzīta virsrakstā izteiktā doma. Bet ar ko autors to pierāda? Ar to, ka teātra repertuārā ir četras lugas par aktualiem padomju dzīves tematiem? Te pat nav ko pierādīt, tas ir apgalvojums. Plašāk neizvēršot šo domu, tā kļūst recenzijai par formālu piekabinājumu, kas nevis palīdz autoram izteikt savas domas, bet pat traucē to. Autors runā par visu ko citu — par aktieru sniegumiem, par dažu aktieru atkārtoto no lomas lomā, un šīs blakus domas, kas izteiktas spilgtāk, izvirzās pirmajā plānā, recenzija salūst daudzos atsevišķos gabalos. Mākslīgi uzspiestā «galvenā doma» šos gabalus kopā sasaistīt nespēj.

Ja par pamatu rakstam kļūst kura katra prātā iešāvusies doma, tad, protams, grūti runāt par recenziju ar apakštemu. Labākajā gadījumā tad iznāk vienkārša parunāšanās par šo un to; sliktākajā gadījumā recenzents liek lasītājam maldīties pa sāņu taciņām un lauzīt galvu par otrās pakāpes jautājumiem, tai pašā laikā palaižot garām galveno. Tā šāda formāla «problemas meklēšana» var izdarīt vairāk ļaunuma nekā labuma.

Paskatīsim citu recenziju — E. Jūras «Cilvēka veidošanās» par «Natašas dienasgrāmatas» izrādi Ļeņina komjaunatnes vārdā nosauktajā Valsts jaunatnes teatrī («Cīņa», 1955. g. 29. IV). Kāda ir šās recenzijas galvenā tema? Tā ir izvēlēta nevis no teatra meistarības viedokļa, bet gan no tām dzīves problemām, ko izvirza luga. Tā, bez šaubām, ir ļoti interesanta tema, un recenzents pareizi sapratis, ka arī šeit jārunā par to, cik veiksmīgs bijis teatra darbs, atklājot šīs problēmas uz skatuves. Diemžēl, runājot par lugu un par izrādi, recenzents tās stipri atrauj vienu no otras. Lugas iztīrījumam trūkst mērķtiecīgās domas par cilvēka veidošanos, tāpēc nav kas saista un piešķir mērķtiecību arī aktieru darba iztīrījumam un tas sadrūp atsevišķās atrautās piezīmēs. Ja pārlicinoši un pareizi ir izdevies E. Baldiņas sniegtā Natašas tēla vērtējums, tad par pārējiem (E. Liepiņu, V. Ķimeli, V. Stabulnieci, B. Ezernieci u. c.) uzrakstītas tikai nepārdomātas frāzes, kurām nav nekāda sakara ar recenzijas galveno domu. Viens «labi izjūt zemtekstu», otram «savdabīgi rakstura vilcieni», trešais veidots «pārdomāti un atturīgās krāsās» vai arī «stipri vienkrāsains», vēl cits izveidojis «spilgtu un ticamu tēlu» vai arī «savu raksturu atveidojis skopiem vilcieniem». Tas arī viss. Kā šie tēli iekļaujas izrādē par cilvēka veidošanos, vai tie palīdz šai galvenajai idejai aizsniegt skatītāju vai arī traucē to un kā tas notiek — nav pateikts. Bet to pateikt bija svarīgi tāpēc vien, lai pareizi un nopietni novērtētu izrādi, kuras galvenā tema ir problēma par cilvēka veidošanos. To pateikt bija svarīgi arī tāpēc, lai saglabātu recenzijas vienotību, lai tā attaisnotu veiksmīgi izvēlēto virsrakstu.

Mums visiem ir skaidrs, ka šāda vienotas domas un vienotas problēmas recenzija nav vajadzīga pašas šās domas vai problēmas dēļ, tikai tāpēc, lai būtu skaists raksts avīzē. Nē, šī vienotība vajadzīga tāpēc, lai būtu iespējams dziļāk un pareizāk vērtēt izrādi un visa teatra darbu.

Protams, ir daudzi un dažādi jau atklāti un vēl neatklāti recenziju veidi, būtu aplam prasīt, lai rakstītu tikai pēc kāda viena veida. Bet, ja autors virsrakstā ir izvirzījis sev jautājumu, tad rakstā viņš šo jautājumu nedrīkst atstāt bez atbildes. Tā nav tikai stila vai meistarības lieta. Pamata domas izvēlei jābūt skaidrai un būtiskai. Bet cik labi, veikli un meistarīgi izdodas šo domu izteikt uz papīra, — tur jau sākas recenzijas meistarības jautājums.

Recenzijas meistarība —

nevar aizbīdināties ar tās trūkumu, ja runa ir par pašu galveno — par domu, ko grib pateikt. Un vai vispār var aizbīdināties ar meistarības trūkumu recenzents, kas raksta avizē? Arī recenzija ir literatūras žanrs, nevis savirknētas piezīmes; tā ir nobeigta raksts ar sākumu un beigām, ar savu uzbūvi un izteiksmi. Un, lai kāda būtu recenzijas forma vai rakstības veids — vai tā būtu vairāk tēlaina, vai analizējoša, pat ar apraksta elementiem vai sižeta līnijām (jo recenziju formas ir tikpat dažādas un neizsmeļamas, cik bagātas un daudzveidīgas ir teātra izrāžu un literatūras formas), — visur ir vajadzīga liela prasme, lai spētu atspoguļot izrādes būtību, risināt tieši to teātra mākslas jautājumu, kas visspilgtāk izpaužas attiecīgajā izrādē.

«To, ko mīli, tu vēlies arī citiem padarīt mīļu. Bet te nepietiek vieņīgi ar mīlestību, vajadzīga arī prasme par to pastāstīt. ... Recenzentam jāklūst par dzejnieku, par lielu dzejnieku.»

Kam gan nav pazīstami šie Beļinska vārdi! Bet cik maz par tiem joprojām domā, cik maz tos ievēro recenzenti, lai attīstītu savu profesionālo meistarību. Par ko runā mūsu recenzijās vēl tik bieži sastopamās dažādu šablonu paliekas? Tikai par paviršību, par vieglākas pretestības ceļa meklēšanu un tās darba svarīguma sajūtas trūkumu, kas liktu recenzentam kļūt par dzejnieku.

Bet gadās arī otrādi: autors, gribēdams uzrakstīt nopietnu recenziju, rūpīgi studē materialus, lasa daudz rakstu un grāmatu, kurās izteiktas visdažādākās domas par un pret. Zināšanas, protams, nekad nenāk par launu, tikai jāprot tās izlietot. Vai atkal — atnācis no izrādes, recenzents iegrīms grāmatu kalnos, iegrīms daudzu cilvēku izteiktās domās un, dabiski, izdara no tām secinājumus. Bet izrādē gūtie iespaidi it kā aizmirstas ...

Ja mēs lasām šādu recenziju, liekas — viss it kā būtu, un tomēr kaut kas nav tā, kā vajadzētu. Un kā nav? — trūkst patiesīguma, trūkst dzīvas iejušanās izrādē.

Mēs izlasām O. Dunkera ļoti labi argumentēto recenziju par «Dona Karlosa» izrādi Akadēmiskajā dramatisks teātrī («Padomju Jaunatne», 1955. g. 26. VIII). Grūti apšaubīt atsevišķus teikumus, atsevišķus spriedumus. Tikpat kā nevar atrast vietu, kur varētu teikt: nepareizi! Spriedumi it kā pārliecina, ka izrādei piemīt visi tie trūkumi un tādā veidā, kā to parāda recenzents. Un tomēr ... liekas divaini: sēžot skatītāju zālē, šī izrāde taču aizkustināja, savīļoja mūs. Mēs redzējām

Spānijas karaļa Filipa II valdišanas laikmetu, mūžīgu aizdomu un slepenu draudu pilno galmu, kas no skatuves uz mums runā ar pus-tumsā iegrimušu telpu un atsevišķiem gaismas stariem, kuri pēkšņi ietver dažus galminiekus, viņu dialogu. Mēs redzējam Filipu, mēs redzējam Karlosu, varbūt ne gluži tādus, kā to prasa recenzijas autors, tomēr, sēžot skatītāju zālē, tie mums nekādas pretrunas neradīja, tie pat aizrāva mūs. Tātad izrādē ir arī kaut kas labs — kādēļ par to netiek runāts? Vai tiešām šīm emocijām tik maz vērtības? Vai var noliegt visu izrādi, ja tā ir iejūsminājusi skatītāju? Un vai arī kritiķim nevajadzētu noskatīties izrādi kā vienkāršam skatītājam, atstājot mājās grāmatu kaudzes un citatu virknes, un pavisam tieši pajautāt sev: kādus iespaidus es izrādē guvu?

Lai teatra kritika būtu isti radoša un sasniegtu savu mērķi, vispirms, bez šaubām, jāprasa dzīva un radoša pieeja no paša recenzenta; otrkārt, — arī no redakcijām un citām kulturas iestādēm.

Bet isti radoša šī pieeja būs tad, ja mēs negaidīsim, kamēr izkristalizējas vienīgais un absolūtais spriedums par kādu izrādi, bet ievietosim mūsu kritiķu dažādās domas laikrakstos kaut vai diskusijas kārtībā. Dabiski, ka teatra kritika nav nekāda personisko uzskatu tribīne, kritika ir objektīvs, principiāls vērtējums par izrādi. Bet tomēr arī šajās principiālitātes robežās dažādu kritiķu domas būs dažādas, kamēr vien kritikas rakstīs domājoši cilvēki. Redakcijām tad arī vajadzētu prast izmantot šos dažādos dzīvos spriedumus, jo tādā veidā mēs daudz ātrāk un nemaldīgāk nonāktu pie patiesības. Bet patiesība un patiesīgums ir kritiķa kaujas karogs. Tikai, protams, nevis patiesīgums šaurā, statiskā nozīmē, bet gan tāds patiesīgums, kas ietver ne vien pareizu spriedumu par izrādi vai svaigu izteiksmes veidu, bet kas prot laikā uztvert un izvirzīt arī problēmas, kuras svarīgas visai mūsu teatra mākslas attīstībai.



Ed. Smiļģis

HEROISKĀ DRAMA UN TRĀĢEDIJA

Zanru daudzveidība ir viens no tiem faktoriem, kas garantē mūsu skatuves mākslas augšanu un attīstību. Padomju skatītājiem tuva tiklab jautrā, raitā vodeviļa, kā arī kodīgā, skaudrā satira, tāpat viņa uzmanību saista luga, kas uzmanīgi un saudzīgi pieskaras pašiem noslēptākajiem cilvēka dvēseles stūrišiem, un heroiska drama vai traģedija, kas attēlo diženus raksturus, kuri ierauti lielu, izšķirīgu notikumu virpulī.

Tikai pārvaldot visas dažādo žanrisko izteiksmes līdzekļu bagātības, teātris var pilnā balsī spēcīgi un pārliecinoši runāt par mūsu dzīves daudzpusību. Protams, tas iespējams tikai tādā gadījumā, ja šie dramaturģijas žanri tiešām kalpo patiesīgai un dziļai dzīves atklāšanai. Bet, ja vodeviļa radīta tikai seklas jokdarības nolūkos, lai smidzinātu mazāk attīstītus skatītājus, ja liriskā drama tiecas vienīgi pēc sentimentalitātes, lai saraudinātu skatītāju, bet traģedija cenšas tikai sasprindzināt publikas nervus, tad teatra lielie mērķi paliek nesasnēgti. Ikvienā žanrā pirmām kārtām nepieciešama skaidra, ideoloģiska mērķtiecība.

Mūsu dramaturģijas attīstību dažkārt traucējušas dažādas maldīgas un melīgas teorijas. Pozitīvā varoņa izpratne saplūda ar priekšstatu par ideālo varoni. «Bezkonfliktu teorijas» sludinātāji, kas skeptiski raudzījās uz traģediju un uz satirisko komediju, bremsēja šo žanru izvēršanos mūsu literatūrā.

Sodien vairs nav diskutējams jautājums par iespējamību un nepieciešamību attīstīt padomju satirisko komediju. Tagad pienācis laiks

pacelt balsi arī traģedijas un heroiskās dramas labā, kas pie mums ilgi atradās pabērna stāvoklī. Pie tam padomju dramaturģijā tieši šiem žanriem ir sevišķi ievērojamas tradīcijas, it īpaši heroiskajai dramai.

Padomju literatūrā ir spoži heroiskās dramas paraugi. Lai minam kaut vai «Ļubovu Jarovaju», «Bruņu vilcienu 14-69», «Lūzumu», «Optimistisko traģediju». So lugu varoņus radījis lielais, neaizmirstamais revolūcijas un pilsoņu kara laikmets. Bet arī pašlaik katra mūsu dzīves diena ir pilna varonības un sniedz bagātu vielu māksliniekam.

Nav šaubu, ka tie mākslas meistari, kas darbosies nākamajos gadsimtos, teiks, ka nav bijis interesantāka un diženāka laikmeta par mūsējo. Pilnā balsī, nevis čukstus jārūnā par mūsu laika varoņdienām, tās jāattēlo drosmīgi un krāsaini, vairoties no jebkādas pelēcības. Grandiozo jaunās dzīves celtniecību, kad pārveidojas cilvēka dvēsele, nostiprinās mūsu sabiedriskā iekārta, ļoti pateicīgi atainot tieši heroiskās dramas žanrā; tas skar prātu asāk, iegulstas dvēselē dziļāk. Mums vajadzīgs šis žanrs, kas spēj jūtas sakāpināt līdz lielākajiem traģisma augstumiem, izpaust visai cilvēcei nozīmīgas domas.

Istas heroiskas dramas autoram nepieciešama liela profesionāla meistarība. Grūts un atbildīgs uzdevums ir arī tās skatuviskais atveids. Bet kādas plašas perspektīvas dramatiķim un teatrim atklāj darbs ar šo žanru, kam jāiedvesmo cilvēki varoņdarbiem, jādedz viņos dzimtenes mīlestība, jāmodina visi dvēseles spēki, jāvirza tie uz augstu mērķu sasniegšanu!

Latviešu dramaturģijā heroiskajai dramai bijusi izcila godavieta. Te jāmin Aspazijas, Raiņa, Andreja Upīša daiļrade.

Mūsu tautas lielā revolucionārā dzejnieka Raiņa darbus pazīst un mīl tālu aiz Latvijas robežām, tie pauž proletariskā internacionālisma un tautu draudzības gaišo poeziju. Raiņa dramaturģiju caurstrāvo cēlas humanisma idejas, tā mudina kvēli mīlēt savu tautu un ne mazāk kvēli nīst viņas apspiedējus. No Raiņa lugām dveš pretī tā romantiskā heroika, kas aizvien spējusi sildīt skatītāju sirdis. Kāds varonības spēks, kāds dramatisks spriegums valda viņa «Ugunī un naktī», «Indulī un Arijā», «Krauklītī», «Spēlēju, dancoju» — darbos, kas atspulgo latvju tautas gadsimtu cīņu par brīvību!

Savrupa vieta ir Raiņa «Jāzepam un viņa brāļiem». Pamatā ņemdams visai pasaulei pazīstamo bībeles leģendu, Rainis ielūkojies tajā ar mākslinieka humanista acīm, risina lielas, dziļas idejas. Sī luga dod aktieriem un režisoram visbagātāko materialu: tēlu psiholoģis-

kais dziļums un mākslas spēks prasa istu meistarību. Līdztekus tam «Jāzeps un viņa brāļi» ir paraugdarbs traģiskajā žanrā.

Esmu noteikti pārliecināts, ka traģedijas tēliem ir liela audzinoša nozīme, pie tam tie audzina ne vien skatītājus, bet arī aktierus, kas šos tēlus atveido. Traģedijas un heroiskās drammas tēli visu tautu teatra vēsturē parāda aktiera mākslas virsotni. Lai radītu tos, aktieriem nepieciešams apgūt traģedijai specifiskos izteiksmes līdzekļus, sasniegt īpaši augstu meistarību. Tas pats nepieciešams režisoram, kas šā žanra darbus iestudē.

Bet meistarību, kā zināms, var iegūt un pilnveidot, vienīgi strādājot.

Taču uz mūsu skatuvēm, diemžēl, traģedija un heroiskā drama pēdējos gados bijušas gaužām retas viešņas. Trūkstot attiecīgam dramaturģiskam materialam, mūsu aktieriem draud briesmas sastingt savā mākslinieciskajā attīstībā, zaudēt to izteiksmību, kāda nepieciešama spēcīgu kaislību atklāsmei. Vai gan daudz mums tādu aktieru, kurus varam pārliecināti nosaukt par traģiķiem un apgalvot, ka tie spēj lieliski notēlot tādas lomas kā Hamletu, Kārli Moru, Jegoru Buličovu, Jāzepu?!

Heroiskā drama un traģedija, kas ir tikai viena paveida dažādi atzarojumi, izteiksmes līdzekļu ziņā ir ļoti tuvas (heroiskajā dramā vairāk optimisma) un prasa no aktiera lielu temperamentu, prasa tādu psiholoģisku dziļumu kā neviens cits žanrs, milzīgu jūtu intensitāti, izteiksmes lakonismu un tiešumu. Te nepieciešams tēla saasinājums, kāpinājums un tai pašā laikā arī vienkāršība, ārkārtīga vienkāršība! Visbeidzot, šai žanrā aktierim nepieciešamas sevišķas dotības: spēcīga, modulacijām bagāta, izkopta balss, vingrs ķermenis, dziļa skatuves likumu izpratne.

Atgriezīsimies pie Raiņa. Mums, kas strādājam Dailes teātrī, kuram piešķirts lielā dzejnieka vārds, it īpaši dārga viņa dramaturģija. Nav iespējams par augstu novērtēt to milzu ietekmi, kāda bijusi Raiņa dramaturģijai uz latviešu režijas mākslu, uz aktieru meistarību, uz visu Latvijas teatra kulturu. Darbs ar Raiņa lugām ievada latviešu teatra darbiniekus progresīvo sabiedrisko ideju pasaulē, padarīja tos par revolucionāru uzskatu paudējiem. Iestudējot Raiņa lugas, kur revolucionārais romantisms saliedējas ar realismu, kur dzejnieka kvēlie vārdi izsaka dziļi humanistiskas idejas, teatra darbiniekiem bija nepieciešams meklēt spilgtumā atbilstošus tēlošanas paņēmienus un inscenēšanas līdzekļus.

Tā, lūk, Raiņa heroiskā, progresīvā dramaturģija veikusi lielu, svētīgu darbu, izvedot mūsu teatra mākslu uz pareiza ceļa.

Vēlāk latviešu dramaturģijā izcilus darbus heroiskā žanrā devis Andrejs Upīts. Viņš radījis neaizmirstamus varoņtēlus: veģru sacelšanās vadoni, zemes spēka pilno Spartaku un franču tautas varonības gara simbolu Zannu d'Arku. Bet A. Upīts meklē heroiskās drāmas varoni ne tikai tālā pagātnē, viņš tādu atrod arī mūsu gadsimtā, izveidojot 1905. gada cīnītāja Mārtiņa Robežnieka tēlu. Rakstnieks raugās vēstures parādībās marksistiski, viņa tēlotās lielās personības jo cieši saistītas ar tautu. Tur šo varoņu spēks un dižums; šīm saitēm trūkstot, viņi nav vairs nekas.

Šie fakti liecina, ka latviešu literatūrai un dramaturģijai netrūkst ievērojamu sasniegumu heroiskajā plāksnē, un ir pamats prasīt, lai arī šodien mēs saņemtu patiesi heroiskas drāmas.

Par šo žanru runājot, nevaram ariet secen nemirstīgajiem Sillera un Šekspira vārdiem. Tieši viņus no pasaules dramaturģijas korifeju pulka es izvēlos tāpēc, ka Šillers un Šekspirs ir sevišķi tuvi un dārgi mūsu Dailes teatrim. Man arī vieglāk runāt par viņiem tāpēc, ka mūsu teatrim ir jau zināma pieredze taisni viņu abu darbu traktējumā. Un nav taču nekādu šaubu, ka viņi ir traģiskā žanra meistari visas pasaules literatūrā.

Silleram jau sen ir goda vieta iatviešu teatra repertuarā. Runājot tieši par Dailes teatru, jāmin tur iestudētās lugas «Laupītāji», «Fiesko», «Vilhelms Tells», «Dons Karloss», «Orleanas jaunava» un «Marija Stjuarte». Mūsu kolektīvam ir sevišķi tuvs Sillera heroisko darbu revolucionāri romantiskais gars, viņa tēlu atveidā augusi un nostiprinājusies mūsu aktieru meistarība.

Mūsu pēdējais darbs ar Sillera lugu — «Marijas Stjuartes» iestudējums — sagādājis Dailes teatra saimei ievērojamu māksliniecisku gandarījumu. Jāsaka atklāti, ka ne tikai skatītāji, bet arī aktieri pēdējā laikā bija izslāpuši pēc labām, interesantām lomām.

Šekspira traģēdijās parasti bojā aiziet cilvēks, kas pacēlies pāri, savai apkaimei. Reizē ar varoņa nāvi tomēr izskan dzīves apliecinājums, lielu un tīru jūtu uzvaras apliecinājums, pret ko nekā nespēj iesākt nekādi tumši spēki. Tāda apziņa mūs pārņem «Romeo un Džuljetas», «Otello», «Hamleta», «Karaļa Lira» finalā, kur varonis mirstot paliek garīgi nesatriekts. Šie darbi atšķiras no antikās traģēdijas, kur varonis gāja bojā kā likteņa upuris, turpretim Šekspira varoņu lielum

lielās daļas bojā ejas cēlonis ir apkārtējie tumšie spēki. Taču tie spēj viņus iznīcināt tikai fiziski, un viņu nāve mūs pārliecina par īsta cilvēka gara diženumu. Sis jau ir ceļš no traģedijas uz heroisku dramu, ko ievada tie Sillera varoņi, kuri pierāda spējas labprātīgi ziedoties augstāku ideālu labā. Ar pilnu apziņu nāvē par labāku nākotni aiziet jaunlaiku heroiskās drāmas — arī Raiņa un Upīša — varoņi.

Sekspira diženums pirmām kārtām izpaužas viņa dziļajā cilvēka dvēseles pazišanās. Viņš nostata skatītāju priekšā pilnīgi izveidotus tēlus — cilvēkus ar dažādiem raksturiem, ar visām viņu kaislibām, gan cēliem un garīgiem centieniem, gan zemiskām un noziedzīgām dziņām. Visas viņa personas, vienalga, karaļi vai ubagi, pirmām kārtām ir tikai cilvēki, kas notēloti ar aizraujošu patiesīgumu. Sekspira tēlu lielā daudzpusība, viņa darbu idejiskais dziļums prasa no teātra kolektīva un pirmām kārtām no režisora tādu pašu izteiksmes līdzekļu dažādību.

Neliekot lietā visus teātra meistarības komponentus, nav iespējams radīt tik spilgtu patiesības izjūtu un tik spēcīgu kaislību izpausmi, kāda caurstrāvo Šekspira darbus. Teātra kolektīva uzdevums ir atklāt Šekspira domu un jūtu lielo daudzveidību. Režisors ir atbildīgs par šā uzdevuma pareizu atrisināšanu.

Lai teātra tehniskā un profesionālā meistarība būtu cik augsta būdama, tas tomēr nekad nevarēs sekmīgi veikt šo uzdevumu, ja nebūs izprasta Šekspira daiļrades būtība, ja nebūs pietiekami iejūtīgas pieejas Šekspira poezijai. Pārmērīga cenšanās it kā aktualizēt lugu bieži noved pie dramatiskās vielas izkropļošanas, pie lētiem tehniskiem trikiem, radot nevajadzīgu, neīstu spožumu, kas aizēno Šekspira saturā bagāto poeziju. Ja režisors nav pamanījis to idejisko bagātību un jūtu patiesīgumu, kas atklājas lugā, bet nododas tikai veiklai spriedelēšanai, sākdam Šekspira darbos kaut ko piedejot vai pārveidot, tad izeiksme ir neizbēgama.

Bez tam nav pieļaujams ieskats, ka mākslā nepieciešama tikai pareiza idejiska izpratne, ka iespējams, neņemot vērā patiesās cilvēciskās jūtas, vienīgi ar prāta slēdzieniem, ar gudru domu ietekmēt, savijņot un pārliecināt skatītāju. Mākslā pirmām kārtām jāievēro tieši dzīvās, cilvēciskās jūtas, it īpaši Šekspira traģedijas skatuviski interpretējot.

Raiņa vārdā nosauktais LPSR Valsts dailes teātris sniedzis pavīsum 13 Šekspira lugu 21 jauniestudējumā. Tai skaitā ir arī viņa tra-

ģedijas «Otello» (2 iestudējumi), «Romeo un Džuljeta» (3 iestudējumi), «Hamlets» un «Jūlijs Cezars».

Pēc kāda principa Dailes teātris inscenē Šekspira traģedijas?

Tiklab negatīvajā, kā pozitīvajā tēlā mēs galvenokārt meklējam cilvēku ar istām jūtām, ar domām, kas pamudina viņu uz kādu rīcību. Mēs mēģinām izpētīt socialo vidi, kurā viņš dzīvo, kura to ietekmē, veido viņa jūtas, domas, raksturu. Tiecamiem izprast attiecīgā laikmeta dzīvi ar tā raksturīgākajām īpatnībām, cenšamies atrast to, kas lugu saista ar mūsu šodienu. Meklējam to mūžīgi dzīvo, dziļi cilvēcisko, ar ko tik bagāta lielo ģeniju daiļrade.

Tāpat mēs pieejam Raiņa un Sillera darbiem. Mūsu teātra izjūtā šie trīs autori ir radniecīgi. Viņu daiļrades diženums, pēc mūsu izpratnes, ietver sevī it kā par jaunu radītu cilvēku ar visiem tā netikumiem, vājībām un labām īpašībām, ar dvēseles mokām un cildenām tieksmēm. Pats par sevi saprotams, ka tāpēc galveno uzmanību veltījam aktierim — dzīvā, cilvēciskā tēla atveidotājam. Bet viss pārējais — muzika, apgaismojums, dejas, dekorācijas, ritmiskā izrādes uzbūve — viss tas domāts tikai, lai palīdzētu aktierim, viss tikai tādēļ, lai skatītāji labāk varētu uztvert tēlu, pārdzīvojumus, domu.

Tā, piemēram, jaunākajā «Romeo un Džuljetas» inscenējumā izmantojām divas dziesmiņas, no kurām viena pavada Merkucio un viņa draugus, otra — Tibalda grupu. Ar šīm dziesmiņām ne tikai izceļam cilvēku raksturus, tās palīdz radīt skatītājos vajadzīgo noskaņu, palīdz saprast tēlus, viņu domas un visu to, kas noris uz skatuves. Katra dziesmiņa apvieno savu grupējumu, no kuriem vienu visspilgtāk raksturo Tibalds, otru — Merkucio. Dziesmiņa rada vajadzīgo atmosfēru.

Šo paņēmienu lieto arī pats Šekspirs: atcerieties Dezdemonas dziesmu par vītolu, Ofelijas dziesmu. Šis paņēmiens vienmēr rod atsaucību skatītāju sirdīs.

Lielo meistarū izcilo vienkāršību mūsu teātrī izprot līdzīgi Bethovena muzikas vienkāršībai. Bethovena muzika ir vienkārša, taču to nevar spēlēt ar vienu pirkstu, viņa muzikai vajag visu klaviatūru, pie kam nepieciešams labs instruments un liela virtuozitāte. Bez tam vajadzīga stīpra mēra izjūta — it īpaši režijas darbā. Režisora uzdevums ir viens: pilnībā atklāt autora pamatdomu.

Radot dekoratīvo ietēru un veidojot mizanscenas, mēs pirmām kārtām meklējam loģiku, ievērojam realus, konkrētus apstākļus, nevis



Sekspira «Romeo un Džuljeta». Skats no izrādes Raiņa v. n. Dailes teatrī.

izdomājam ārišķīgus efektus. Varbūt, teiksim, iespaidīgi un vienkārši ir nolikt pāris kolonu uz skrituļiem un pārvietot šīs kolonas izrādes laikā tā vai citādi. Tas, protams, ir vienkārši, bet tāda mākslota vienkāršība ir uzbāzīga un nepārliecina; tā rodas dekorācija «vīspār». Bet ne Sekspirs, ne Sillers, ne Rainis nekad nav rakstījuši «vīspār»: viņu lielās, cilvēciskās domas vienmēr izteiktas konkrētos tēlos, un tikpat konkrētam jābūt arī skatuves noformējumam. Dekorācijas un muzika taču arī ir tēli, lai gan nav dzīvi.

Runājot par to, ka mēs meklējam katrā ainā pirmām kārtām loģiku, dzīves patiesību, es baidos, ka mani var pārprast. Dzīves patiesības atklāsmi es nebūt nesaprotu kā izrādes pieblīvēšanu ar naturalistiskām detaļām, ar ikdienišķas noskaņas radīšanu.

Ikdienišķība dižo traģiskā žanra meistarū darbu in scenējumos neglābjami pazudina tos. Sadzīves sikumi nekad nedrīkst aptumšot viņu radīto tēlu lielumu. Mēs nekad neesam centušies pēc atsevišķām filigranām detaļām, bet, strādājot ar plašu vērienu, esam lielos vilcienos iezīmējuši galvenās titanisko tēlu kontūras.

Latviešu padomju dramaturģijai un teatrim šodien ir svarīgs uzdevums: balstoties uz pasaules klasikas, kā arī uz Raiņa un Andreja Upīša daiļrades paraugiem, radīt heroiskus darbus, kur spilgti atklātos mūsu laika pozitīvā varoņa tēls.

Gribas aicināt mūsu rakstniekus: dodiet mums tādu heroisma apstrāvotu lugu, kur kā spožas saules apmirdzēts parādās mūsu diženais laikabiedrs! Lai redzam tur mūsu lielo centienu un meklējumu, cīņu un uzvaru pilno šodienu, kas ir vēl aizraujošāka par tiem laikmetiem, kurus aprakstījuši Sekspirs, Sillers un Rainis!

Vai gan mūsu dzīvē trūkst šādu varoņu? Vai Zojas Kosmodemjanskas tēls bālāks par Zannas d'Arkas tēlu? Vai prasīt neprasās uz skatuves parādīt leģendāro latvju partizani Imantu Sudmali? Mums ir daudz šādu varoņu, kuri, pienācīgā mākslinieciskā pacēlumā sniegti, saviļņotu skatītāju zāli ne mazāk par klasiskās dramaturģijas personāžu.

Skatītāji grib redzēt pēc iespējas vairāk tādu izrāžu kā «Staļingradiēši» Alekseja Popova un «Optimistiskā trāģedija» Georgija Tovstonogova inscenējumā. Lai jaunie, šai ievīrē veidotie skatuves darbi atšķiras cits no cita tāpat, kā spilgti atšķirīgas ir minētās divas izrādes, bet lai visos tajos vienlīdz skān mūsdienu patoss, dvesmo mūsu laikmeta heroisma elpa! Heroiskā teatra tradīcijas jau ilgi dzīvo latviešu teatrī, mūsu uzdevums — tās attīstīt un turpināt.

LUGAS ŽANRS UN IZRĀDES VEIDOJUMS

Pārskatot dažas nesen izdotās monografijas un pētījumus par padomju teatra izcilu darbinieku daiļradi, pašķīrstot žurnala «Teatr» pēdējos numurus, nevilus uzmanība pievēršas tam, cik saasināta pēdējā laikā ir kļuvusi teatra kritikas un sabiedrības interese par režisora izdomas un ieceres problēmu, par izteiksmīgas izrādes veidošanas problēmu. Tā nav nejaušība, ka šādas intereses saasinājums saucas ar balsīm, kas atskan no vairākiem galvaspilsētu un periferijas teatriem, kuri ir spiesti sniegt izrādes, kad zāles ir pustukšas un dažkārt pavisam tukšas.

Bez šaubām, ievērojama daļa vainas par šādu stāvokli gulstas uz mūsu dramaturgiem, kas teatriem sniedz ārkārtīgi maz spilgtu, talantīgi uzrakstītu lugu. Pēdējā laikā daudz rakstu ir sacerēts par to, kā lugas jāraksta un kā nevajadzētu rakstīt, kādam jābūt un kāds nedrīkstētu būt pozitīvais varonis, kādos apmēros to drīkst idealizēt u. tml. Protams, visi šie raksti nevar aizstāt vienu kaut cik pieklājīgi uzrakstītu lugu, un mūs, teatra praktiķus, iepriecina tikai cerība, ka šāda veida sacerējumiem būs vērtīga «audzināšanas» nozīme, un mēs savukārt rakstīsim par to, ko mēs gaidām no mūsu dramaturgiem, par to, ka mums ir patīkami sagatavot izrādei labas lugas un ļoti skumji un grūti ir strādāt, ja lugas ir vājas un sadomātas.

Taču man liekas, ka, pastāvīgi lamājot dramaturgus par bezdarbību, mēs dažkārt nomierinām sevi un klusībā iegalvojam, ka citādi pie mums viss ir labākajā kārtībā, un, ja dramaturgi mums iesniegtu interesantu, talantīgi uzrakstītu lugu — lūk, tad nu mēs sevi īsti parādītu.

Bet patiesībā bieži vien tas nebūt nav tik vienkārši. Var minēt daudzus piemērus, kad patiešām interesantas, laikmetīgas lugas nav atradušas uz mūsu teatru skatuvēm pienācīgu iedzīvinājumu. Dažos teatros tās gūst labus panākumus, citos tik tikko noturas līdz sezonas beigām un pēc tam izgaist bez miņas.

Un, ja var rasties strīdi par dažu laikmetīgu lugu nozīmību un vērtību, tad kā gan izskaidrot bālos, pelēkos un neizteiksmīgos krievu un pasaules klasiskās dramaturģijas darbu uzvedumus, ja katra no šīm lugām nesenā pagātnē ir bijusi viena vai otra teatra slava un lepnums? Pietiek aizrādīt, ka Vachtangova vārdā nosauktajā teatrī Čehova «Kaijai» nebija panākumu, ka Gorkija vārdā nosauktajā Ļeņingradas teatrī neveiksmīga bija G. Hauptmaņa lugas «Pirms saules rieta» izrāde utt.

Tas viss liecina par to, ka arī tad, ja teātris sāk sagatavot izrādi patiešām interesantu un izcilu lugu, — tas vien vēl nenosaka topošās izrādes panākumus. Šī atziņa nav jauna, taču to der atcerēties jau tādēļ vien, ka diezgan ilgi vairāku mūsu teatru jaunrade gribot vai negribot tika nonivelēta.

Deklarējot, ka katram teātrim, katram režisoram ir tiesības meklēt spilgtu, krāsainu formu, lai skatuves ietvaros patiesi iemiesotu dramaturga radītos tēlus un idejas, bezgalīgi atkārtojot, ka socialistiskā realisma metode nenozīmē pabāzt visus teatrus zem vienas cepures, tā arvien atkārtojot neapstrīdami pareizas atziņas, daudzi teatra kritiķi patiesībā nemaz neatbalstīja vesela kolektīva vai arī atsevišķu izcilu meistarū režisoru meklējumus. It īpaši radošo jaunatni, kas tikko bija ienākusi teatrī, bieži vien maldināja tādējādi, ka katru spilgti tēlainu skatuvisku ieceri nosauca par «formalistisku izkropļojumu». Parasti tika prasīts, lai uz skatuves notiekošais būtu izvērsts tikai par ticamu sadzīves ainu risinājumu, un šādu ticamību uzskatīja par vienīgo mērauklu, kas nosaka uzticību socialistiskā realisma principiem. Grūti novērtēt, kādu ļaunumu padomju teātrim nodarīja šādi vērtējumi, kas notika krievu klasikas un padomju mākslas tradīciju karoga aizsegā. Daudzi režisori, sevišķi jaunatne, kam ārkārtīgi nepieciešama bija jūtīga un uzmanīga kritikas attieksme pret viņu pirmajiem soļiem mākslā, vairīdamies no briesmīgā nevēra, ko dēvēja par formalismu, metās sānis un ar «modro» kritiķu svētību nokļuva naturalisma, dzīves vērojumu kopēšanas un fotografēšanas valgos, kas mākslinieku apdraud ne mazāk kā formalisma nevērs.

Taču kritiķi necentās sijāt pelavas no kviešu graudiem, nepūlējās patiesi noskaidrot atšķirību starp pseidonovatorismu un skatuvisko formu un žanru daudzveidību, nepūlējās atšķirt spilgti teatralu un tēlainu izrādes atrisinājumu no buržuaziski formalistiskās mākslas epigoņu izkropļojumiem. Nosodot, protams, atkal tikai vārdos, gan

formalistisku aizraušanos, gan sadzīves ainas kopējošo «rāpulīgo empirismu», kritiķi nepamanīja un dažkārt apzināti nevēlējās pamanīt, ka daudzu režisoru necilos darbos trūkst spārnota lidojuma, nepamanīja, kā ieviesās racionalis sausums, jo režisorus stindzināja bailes emocionāli spilgti atklāt raksturus. Un tā daudzi režisori pēdējā laikā sevišķi centās panākt, lai aktieru eksistence uz skatuves būtu ticama (nevis patiesa, bet tikai ticama), «gluži kā Maskavas Dailes teatrī».

Sādi centieni būtiski vulgarizē aicinājumu sekot mūsu labākā teatra diženajām tradīcijām — Gorkija vārdā nosauktā PSRS Maskavas Dailes teatra tradīcijām. Tie vulgarizē K. Staņislavska sistēmas būtību, kas prasīja, lai aktiera darbošanās būtu dziļi patiesa un nevis tikai ticama, lai aktieris uz skatuves **dzīvotu** un nevis tikai «eksistētu»; kas prasīja, lai režisors spilgti un tēlaini atrisinātu un iemiesotu lugas ideju, apvienojot aktieru, mākslinieku, komponista un visu teatra darbinieku kopējas pūles par saliedētu, harmonisku vienību.

Runājot par režisora ieceri, par izrādes izteiksmīgu atrisinājumu, šāds atrisinājums nav jāsaprot tikai saistībā ar izrādes ārējā veidojuma ieceri. Nē, tā ir dziļa un sarežģīta problēma, jo šeit ietverta: autora stila pareiza izjūta, precīza lugas žanra noteikšana, darbā ar aktieriem un pārējiem topošās izrādes dalībniekiem lietojamās metodes un mērķu noskaidrošana, noformējuma princips, mizanscenu raksturs un, pats svarīgākais, «lugas kodola» atrašana — izrādes idejiskās pamatdomas noskaidrošana. Topošās izrādes panākumi lielā mērā atkarīgi no tā, cik dziļi un pareizi režisors ir izpratis lugu.

Runājot par visu to, vispirms ir jāpievēršas režisora iecerei, jo tēlainais izrādes atrisinājums nevar rasties no nekā vai arī iznirt kā Afrodite no jūras putām. Tas prasa no režisora rūpīgu sagatavošanos. Ir jāstudē ne tikai laikmeta ikonogrāfija un literāri kritiski avoti (kas, pats par sevi saprotams, arī ir nepieciešami), bet vēl nepieciešamāks ir liels darbs, lai izstudētu un uzminētu lugas un dramaturga stilistikās un žanra īpatnības. Jā, jā! Tieši lai u z m i n ē t u tās, kaut arī zinātnieki par visu to būtu sarakstījuši simtiem sējumu kritiskumu. Jo es esmu pārliecināts, ka katram režisoram, uzsākot darbu pie jaunas izrādes, ir it kā par jaunu jāatklāj arī dramaturgs, — kaut arī pamatojoties uz vēsturnieku un kritiķu daudzu rakstu sējumu pētījumiem.

Režisora ieceri, viņa iejušanos dramaturga dotajā materialā un tā stilistiskās īpašības lieliski apraksta K. Staņislavskis, kad viņš stāsta par A. Čehova «Kaijas» sagatavošanu izrādei.

«Čehova lugas ne tūdaļ atklāj savu dzejisko vērtību... Nereti jūties vilies, pirmo reizi iepazīstoties ar viņa darbiem... Bet savādi: jo vairāk ļauj vaļu atmiņai, jo vairāk gribas domāt par lugu... Čehovs ir neizsmejams, jo, lai gan šķiet, ka viņš vienmēr tēlo ikdienu, tomēr viņš arvien runā savā galvenajā, garīgajā vadmotīvā, nevis par nejaušo, nevis par atsevišķo, bet par Cilvēcīgo ar lielo burtu... Lūk, tāpēc arī viņa sapnis par nākamo dzīvi virs zemes nav mazs, nav sīkpilsonisks, nav šaurs, bet gan otrādi — ir plašs, liels, ideāls sapnis...»

Viņa lugās darbība ir ļoti spriega, taču ne savā ārējā, bet iekšējā attīstībā. Pašā viņa radīto cilvēku bezdarbībā slēpjas sarežģīta iekšēja darbība. Čehovs labāk par visiem pierādīja, ka skatuves darbība jāsaprot iekšējā nozīmē un ka vienīgi uz tās, atmetot visu neiisti skatuvisko, var celt un pamatot dramatiskos darbus teatrī...

Vakars, lec mēness, divi cilvēki — vīrietis un sieviete — apmainās frazēm, kas gandrīz neko nenozīmē, varbūt tikai liecina, ka viņi runā ne to, ko jūt (Čehova cilvēki bieži tā dara). Tālumā uz klavierēm spēlē banālu traktiera valsī, kas liek domāt par gara nabadzību, sīkpilsonību un apkārtējās vides ākstību. Un pēkšņi — negaidītas raudas, kas izlaužas no mēitenes mīlas un ciešanu pilnās sirds dziļumiem. Bet pēc tam tikai īsa fraze, izsauciens:

— Nevaru... Nevaru... Nevaru...

Viss šis skats formāli nekā nepasaka, bet tas ierosina bezgala daudz asociāciju, atmiņu un nemierīgu jūtu...

Bet, lūk, bezcerīgi iemīlējies jauneklis noliek pie iemiļotās kājām skaistu, baltu kaiju, kas nošauta bez vajadzības, aiz gara laika. Tas ir lielisks dzīves simbols.

Vai arī, lūk, prozaiska skolotāja garlaicīga parādīšanās; viņš uzplījas sievai ar vienu un to pašu frazi, ar ko viņš visā lugā baksta viņas pacietību:

— Brauksim mājās... Bērniņš raud...

Tas ir realisms.

Pēc tam pēkšņi, negaidot riebigš skats, kur ākstīga māte rupji lamā dēlu idealistu.

Gandrīz naturalisms.

Bet beigās: rudens vakars, logu rūtīs sitas lietus lāses, klusums, kāršu spēle, bet tūlumā — skumjš Sopena valsis; pēc tam tas aplkust. Pēc tam šāviens... Dzīve beigosies.

Tas jau ir impresionisms.

Pārdzīvojot katru šo noskaņu atsevišķi, jūtamies, ka esam uz zemes, pazīstamās, sikās ikdienas pašā serdē, no kuras dvēsele lielās mokās meklē izeju. Bet te Čehovs nemanot iedvēš mums savu sapni, kas rāda vienīgo izeju no stāvokļa, un mēs steidzamies aizlidot tam līdzī kopā ar dzejnieku.»¹

Gleznaini lieliskas ir Vachtangova piezīmes par H. Ibsena «Rosmersholma» inscenējumu. Te fragments no šīm piezīmēm:

«Smagi, drūmi un baigi drapējuma ieloki. Tas nav «inscenējuma princips».

Tas ir fakts.

Tā tas ir īstenībā.

Tās ir Rosmersholmas draperijas.

Draperijas, kurās ietverti mūži, draperijas, kuras liecina par cilvēku dzīvi un kurām ir sava vēsture.

No tām dveš klusums un kārtība, bardzība un stingrība, cietsirdība un nepiekāpība.

Rosmera vectēvi, vecvectēvi un tēvi ir skatījuši šīs draperijas. Tām ir pieskārusies nevarīgā un maigā Beates roka. Apsūbējuši, bargi gobeleni un portreti ir vērojuši no šīm draperiju sienām paaudžu paaudzes. Vienmēr šeit valdīja viena doma un viena griba. Un šie smagie dīvāni, galdi, atzveltņes krēsli — masivs, klusumu sargājošs paaudžu mantojums — tie tikai tādēļ ir tik nekustīgi, ka to miesas ir no koka un viņi nespēj pārvietoties, tikai tādēļ arī tie nav vēl nomiruši aiz kauna par vienīgo izdzimteni, tādu, kāds ir Rosmers.

Draperijas, visas senatnīgās mēbeles drūmi pacieš vieglprātīgos jauninājumus — spilgtās un nekautrīgās puķes, kas šeit ieviesušās pēc īsto kungu nāves. Agrāk tās nedrīkstēja pat pavērties uz šo krēsliņu un mieru...

Ak, ja visu to redzētu veči...

Un, kad šai istabā aizdedzina lampu, kļūst vēl tumšāk un drūmāk. Tikai portretu stingās un bargās acis asāk šķeļ krēsli ap griestiem un neatlaidīgi skatās uz gaišo plankumu — lampas loku, zem kura gaiši

¹ K. S. Staņislavskis, Mana dzīve mākslā, LVI, Rīgā, 1946. g., 295.—298. lpp.

un maigi iezīmējas tikai sejas, jaunu domu satrauktas jauno cilvēku sejas.»¹

No šīm piezīmēm redzam, ka režisors patiesi izjūt autoru, tajās atrodam arī dziļu laikmeta izpratni, kā arī skaidru režisora domu, kas noformēs viņa topošās izrādes ieceri. Un Staņislavska pirmās sarunas, kad viņš uzsāka darbu, sagatavojot Bomaršē «Figaro kāzas» (N. Gorčakovs. «K. S. Staņislavska režijas mācība»)! Arī šeit mēs sastopamies ar precīzu un dzienu režisora domu — topošās izrādes ieceri, kas vispirms ir pamatota uz lugas idejiskā satura dziļu atklāsmi.

Diemžēl, ļoti bieži viss, ko mēs lasām Staņislavska grāmatās, Ņemiroviča-Dančenko sarunās un vēstulēs, Vachtangova piezīmēs un dienasgrāmatās par iedziļināšanos dramaturga radošajā laboratorijā, par iedzīvošanos lugā — viss tas ļoti bieži paliek tikai kā teoretiska bagāža, kura netiek reali un radoši izlietota.

Nereti mūsu teatru praktiskā darbā, lugas iestudēšanas sākuma periodā, režisors izklāsta šķietami interesantas domas, parāda neparastu erudīciju, bet rezultāts — ak vai! — ir ļoti tāls no labiem nodomiem, kas izteikti režisora ekspozīcijā. Tādos gadījumos režisors skumji noplāta rokas — man bija interesanta, dziļa doma, bet... un vaina tiek novelta uz grūtiem darba apstākļiem, uz aktieru nesagatavotību, uz laika trūkumu utt., utt.

Gadās, protams, ka iestudēšanas termiņi īsi, ka aktieru sastāvs vājāks, ka darba apstākļi sliktāki, kā tas būtu vēlams. Bet ne jau tur ir ļaunuma sakne.

Par daudz bieži režisora iecerei piemīt abstrakti literārs raksturs, ko nevar iztulkot konkrēti — skatuviskā valodā. Taču mēs zinām, ka darba sākuma posmā Staņislavskis vienmēr prata runāt konkrēti — skatuvisku valodu. Par daudz bieži režisors, ja viņš iemīļojies savos nodomos, tīksminās ap tiem un stāsta par tiem, nerūpēdamies par to, kā, ar kādiem skatuviskiem līdzekļiem viņš panāks savu nodomu realizēšanu uz skatuves. Tādā gadījumā darba procesā viņš pakāpeniski zaudē gaudiņu pēc gaudiņa no saviem nodomiem, un beidzot nepaliek nekas no tā, ko viņš ar tādu mīlestību bija iecerējis. Šos nenovērtamos zaudējumus, šķiet, izraisa pavisam vienkāršs apstāklis: tie sākas tāpēc, ka lugas un topošās izrādes žanrs nav precīzi apzināti.

¹ Е. Б. Вахтангов, Записки-письма-статьи, стр. 104—105. «Искусство», 1939 г.

Dzīves parādības, ko dramaturgs ietvēris raksturos un lugas situācijās, tikai tad kļūs mums īsti un dziļi izprotamas, ja raksturiem, situācijām un lugas stilam būs radīti atbilstoši skatuviskie apstākļi. Tas it kā, šķiet, visiem būtu skaidrs, bet vai aizvien mēs atceramies Staņislavska nozīmīgos vārdus, ka režisora darbā ar aktieriem katrs skatuviskais žanrs prasa īpašu pieeju. Īpašu pieeju! Staņislavskis pats ir devis pedagoģiskā takta un režisora meistarības ģenialus paraugus, meklējot šādas «pieejas», kas rada vajadzību attīstīt aktieriem katru reizi sevišķas īpašības, kuras nepieciešamas, lai iedzīvinātu to vai citu scenisko žanru. Atcerēsimies kaut vai Ļenska vodeviļas «Ļevs Gurevičs Siņičkins» mēģinājumus ar Maskavas Dailes teatra jaunatnes grupu, kad darbība risinājās vienlaikus trijās blakus istabās un kad improvizētā masu etidē bija iesaistīti bez aktieriem ir muziķi, ir asistents, ir režisora palīgs un pat teatra bufetes darbinieki. Staņislavskis pats sev bija izdomājis klejojoša aktiera lomu. Tiešā saskarsmē viņš pārbaudīja katra aktiera lomas «kodola» pareizu izjūtu, tādējādi attīstīja vodeviļai nepieciešamo prasmi — mirkli reaģēt uz katru negaidītu apstākli un pilnīgi noticēt visneparastākajiem notikumiem. Izrādes žanrs šeit patiešām nosacīja īpašu pieeju darbam ar aktieri.

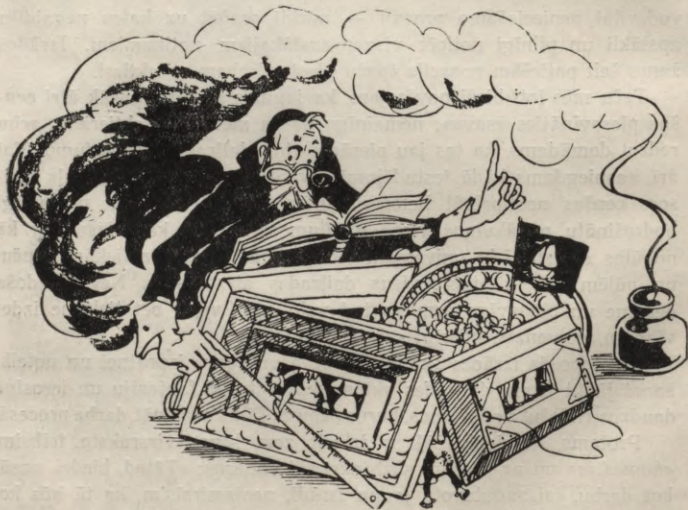
Taču mēs ļoti bieži novērojam, ka jaunais režisors pārāk ātri cenšas piesavināties «savu», nemainīgu darba metodi ar aktieriem, acīm redzot domādams, ka tas jau pierādīs viņa daiļrades nobriedumu. Vai arī, sasniedzams kādā iestudējumā ievērojamas sekmes, jaunais režisors cenšas nostiprināt lietotos paņēmienus, lai tie tam nemaldīgi nodrošinātu panākumus visos gadījumos. Liekas, ka režisors it kā nopūlas atrast kādu universālu slēdzeni, ar kuru bez liekām rūpēm un pūlēm varētu atvērt visus daiļrades aizsprostus. Nevis radoša deģsmē un pastāvīgs nemiers tad valda pār viņu, bet tieksme izdevīgi un, galvenais, mierīgi «eksistēt» mākslā.

Jau topošās izrādes skatuviskā stila un žanra izpratnei un noteikšanai jābūt istam daiļrades aktam, kas satrauc fantāziju un ierosina daudzus radošus uzdevumus, kurus nepieciešams atrisināt darba procesā.

Protams, visvienkāršāk ir izlasīt zem lugas virsraksta, teiksim, «komedija» un ar mierīgu sirdi uzrunāt aktierus: «Tātad, biedri, uzsākot darbu, lai sagatavotu jaunu izrādi, neaizmirsīsim, ka tā būs komedija.» Tieši tā, bez liekām pūlēm un pārdomām, bieži vien apzīmē lugas žanru, sevišķi, ja runa ir par plaši pazīstamu, tā teikt, repertuāru lugu.

Par laimi mēs zinām arī citus gadījumus, kad stila un žanra noteikšana režisoram kļūst par ievirzes momentu izrādes iecerei, kad inscenētāja radoši meklējošā doma liek viņam pārskatīt sen pieņemto lugas izpratni un izvēlēties jaunus ceļus savu, tieši *savu* nodomu atrisināšanai. Piemēram, lūk, ko stāsta A. Popovs par meklējumiem, kā sceniski atrisināt Šekspira komediju «Spītnieces savaldišana».

«Mums ir jāizšķir jautājums: kas ir «Spītnieces savaldišana»? Vai tā ir raksturkomedija vai situāciju komedija? Ja mēs gribētu atrisināt šos «vai», mēs ciestu neveiksmi lugas mākslinieciskās kvalitātes un idejiskā atrisinājuma ziņā. Mēs nosvītrojām šo kaitīgo un scholastisko «vai», ielikām tā vietā biedrotāju «un». Mēs atbildējam tā: Šekspirs lieliski prot apvienot raksturkomedijas uzbūves tehniku ar situāciju komedijas uzbūves tehniku. Viņam lieliski izstrādāti raksturi un spīdoši izvērstas skatuviskās situācijas. «Spītnieces savaldišanas»



Akademiskais gars

(Pūlēdamies noturēt Akademisko dramas teātri akademiskos rāmjos): «Biedri, prātīgi, prātīgi! Nelēkt pār mēru, turēties rāmjos!»



Mierinājums

Jauna aktrise: «Biedri režisor, es atkal nesaprotu...»

Režisors Smilģis: «Kāpēc jūs gribat saprast visu uzreiz? Ņemiet vērā: pirmie septiņdesmit gadi dzīvē ir tie grūtākie. Kad jūs, tāpat kā es, būsiet nostrādājuši uz mūsu skatuves gadus piecdesmit, tad jau šis tas jums pašai kļūs skaidrs.»

varoņi lieliski domā un smalki jūt. Tātad, mēs teicām sev, ka tā ir gan raksturu, gan situāciju komedija. Tas palīdzēja mums, balstoties uz Šekspira realisma bāzes, atklāt varoņu psiholoģiju un izvērst izrādē spīdošas skatuviskas situācijas, kā arī saglabāt Šekspira darbā to, ko viņš bija guvis no tautas masku teatra.»¹

Mēs zinām, ka šāda iecere bija pilnīgi realizēta, un uz Centralā Sarkanās Armijas teatra skatuves atmirdzēja ģenialā dramaturga izcilā komedija spilgtās, mažorās krāsās, jo režisors pareizi izprata Šekspira komisma tiešo būtību, renesanses laikmeta brāzmaino, dzīvespriecīgo garu.

¹ Сборник «Украшение строптивой», ВТО, 1940 г., стр. 36—37.

Atcerēsimies, ko stāsta N. Gorčakovs par to, kā viņš strādājis, iestudējot franču satīrisko komediju «Slavas tirgotāji». Viņš nosaucis lugu par satīrisku komediju — melodramu. Un Staņislavskis, kas ne-cieta teatru nekā sadomāta, atzina šo smago trīspakāpju apzīmējumu, jo saprata, ka tas ir precīzs un pilnīgs žanra atrisinājums topošai izrādei, ko režisors atradis, rūpīgi studējot lugu.

Sarežģītāk ir ar padomju dramaturgu lugām, jo mūsu rakstnieki pa lielākai daļai vispār izvairās no precīza žanra apzīmējuma vai arī, nebūdami skaidrībā par to, liek zem virsraksta apzīmējumu «luga». Ar to režisora uzdevums kļūst sarežģītāks, kaut gan patiesībā nereti notiek tā, ka režisors nemaz nenosaka žanru un iestudē lugu «vispār». Tādā gadījumā arī izrāde iznāk tāda «vispārēja».

Pievērsīsimies vienai no labākajām izrādēm lielajos teatros pēdējā laikā — Vs. Višņevska «Optimistiskajai traģēdijai» Puškina vārdā nosauktajā Ļeņingradas Valsts akadēmiskajā dramtas teatrī (režisors G. Tovstonogovs). Atcerēsimies šās lugas rašanās vēsturi 30. gadu sākumā, kad Vs. Višņevskis ne vienreiz vien mainīja lugas nosaukumu, izvēlēdamies pēdējo tieši tāpēc, ka šī luga lauz daudzus literatūrā ieviestus kanonus. Viņš meklēja un radīja jaunu dramatisku žanru, kurā varēja ietvert aizraujošu stāstu par pagātni un nākotnes aicinājumu jaunām paaudzēm. Šajā izrādē, kur režisora, aktieru, skatuves gleznotāja un komponista pūles bija saliedētas vienotā, monolītā veidojumā, jau ar pirmo ainu varēja sajust, cik uzmanīgi un precīzi, radoši un droši režisors bija atrisinājis stila un žanra jautājumus šajā izcilajā Višņevska lugā.

Bet pievērsīsimies mūsu ikdienas praksei. LPSR Valsts krievu dramtas teatrī jaunais režisors Karuchnišvili iestudēja J. Galana lugu «Mīla rītausmā». Šī luga, saudzīgi izsakoties, nekļuva par notikumu republikas teatra dzīvē un ļoti ātri nozuda no teatra repertuara, un viens no Maskavas kritiķiem ļauni, bet diezgan trāpīgi nosauca to nevis par «Mīlu rītausmā», bet par «Bērēm mijkresli». Kāpēc tas notika? Galana luga, kaut arī tai ir daži trūkumi, taču ir interesants materiāls režisoram un aktieriem, un dažos teatros šīs lugas uzvedums kļuva par nopietnu etapu teatra dzīvē.

Mēģināsim atklāt dažus neveiksmes cēloņus, nepretendējot uz izrādes sīku iztīrājumu. Neilgi pirms tam Karuchnišvili tajā pašā teatrī kā diplomdarbu sagatavoja Gorkija «Vasarņiekus». Režisora aizraušānās ar lugu, viņa nopietnā sagatavošanās darbam, visa ra-

došā kolektiīva pūles, kuru kveldināja krievu klasikas dramaturģiskais materials, radija vienu no teatra labākajām izrādēm.

Un, lūk, iestudēdams Galana lugu, režisors, droši vien vadīdamies no labas domas saglabāt visu vērtīgo, ko bija atradis, iestudējot «Vasarniekus», nepievērsa uzmanību Galana dramaturģijas īpatnībām vai arī uzskatīja par nesvarīgām īpatnības, kas spilgti izpaužas Galana lugā. Režisors nepareizi noteica lugas žanru.

«Vasarniekos» pasaules uzskatu ciņa notiek galvenokārt, tā teikt, intelektuālā sfērā. Turpretī Galana lugā mēs redzam atklātu, *nesamierināmu, asiņainu ciņu* starp divām noietnēm. Ukrainu buržuaziskie nacionalisti ar izmisīgu piepūli cenšas vēstures ratu pagriezt atpakaļ un apturēt Ukrainas rietumu apgabalos sākotnējo socialistiskās attīstības procesu. Šajā ciņā Ukrainas tautas ienaidnieki lieto jebkurus līdzekļus: šantažu, iebaidīšanu, fiziski iznīcina tos, kas aizkavē un atmasko viņu negēlības.

Nav grūti Galana lugā pamanīt tiešus traģedijas elementus: varoņu bojā eja apliecina jaunās dzīves triumfu. Visa luga ir piesātināta ar nerimtīgas ciņas emocionalitāti, un šo lugu var uzskatīt par vienu no pirmajiem mēģinājumiem veidot padomju traģediju.

«Vasarniekos» teatris lieliski bija atklājis Gorkija domu, un, ja arī dažu aktieru tēlojumā pavīdēja nevajadzīga abstrakta vienmuļība, kas mazināja sadursmju asumu un lugas varoņu iekšējā spraiguma izpausmi (sevišķi šajā ziņā grēkoja aktrise Pritula Varvaras Michailovnas lomā), taču to izpirka izcilās Gorkija lugas idejisko vērtību dziļais un pareizais sniegums.

Iestudējot lugu «Mīla rītausmā», režisors no jauna visu savu uzmanību bija sakoncentrējis, lai precīzi pasniegtu dramaturga domas un radītu pareizu ikdienas dzīves atmosferu Petriču mājā, kur norisinās darbība, būtiski tomēr tā ignorējot lugas stila un žanra īpatnības.

Un, lūk, mēs redzējam lauku mājas iekārtu, tipisku Piekarpātu ciematos (rūpīgs mākslinieka Feoktistova darbs), vērojām, kā novakarē peld gaisā miglas vāli, dzirdējam sādžas nomales daudz balsīgu suņu kori, vērojām, kā nāca un gāja cilvēki, kuri dzīvo šai mājā zem viena jumta, bet kuru mērķi un tieksmes ir tik dažādi. Ar novērotāja ziņkāri mēs sekojām šo cilvēku dzīvei, kas daudzējādā ziņā bija parādīta precīzi un ticami. Bet režisors bija piemirsis, ka *notikumu* atmosferu nevar radīt ar naturalistiskiem līdzekļiem. Kaut arī uz skatuves bija ikdienas dzīves ticamība, bija spilgti un spēcīgi nospēlētas daudzas

lomas (sevišķi gribas atzīmēt Bunčuku Oļenas lomā), tomēr tas, kas notika uz skatuves, nesaviļņoja mūs tik tālu, lai mēs justos kā notikuma līdzdalībnieki, lai priecātos līdz ar lugas varoņiem par viņu panākumiem un viņu bēdas pārdzīvotu kā savējās.

Uz skatuves nebija nesamierināmās ciņas bargās atmosferas, emocionāli kveldās notikumu uztveres, kas ir Galana īpatnējā rakstības veida galvenā pazīme. Neizraisījās niknā *sadursme* starp divu noņemtu pārstāvjiem tālajā Piekarpātu sādžā. Šo kļūdu nevarēja izpirkt tikai ar to, ka aktieri uzmanīgi un rūpīgi pasniedza autora tekstu. Notika pavisam otrādi: režisora bezkaislīgais un daudzējādā ziņā abstraktais izrādes atrisinājums, atsevišķu ainu dramaturģiski vienmuļais risinājums, dažu psiholoģiski raksturīgu momentu vienkāršošana izvirzījās pirmajā plānā un tādā kārtā izcēla lugas trūkumus, aizsedzot patiesās vērtības. Izrāde dažbrīd atgādināja stāstu vai chroniku par lielām un mazām lietām un notikumiem Petriču namā. Viss uzvedums, acīm redzot lai panāktu lielāku ticamību, bija pieblīvēts ar nejaušām pauzēm, naturalistiski ilgstošām, sīkām, fiziskām darbībām. Dažas no tām (piemēram, petrolejas lampas aizdedzināšana) izvērtās par patstāvīgu epizodi, kas novērsa uzmanību no galvenā. Tā kā izrādes skanējumam trūka vienotas režisora domas un ainu uzbūves kompozīcija bija bezveidīga un nenoteikta, skatītāja uzmanība, kas sākumā bija pievērsta ikdienišķas norises lielākai ticamībai, pastāvīgi atslāba un mazinājās, un beidzot ievērojama daļa skatītāju dažas dramatiskas ainas uzņēma ar labsirdīgiem smiekliem.

Tādējādi nenoteiktais žanra atrisinājums un nevēriba pret Galana dramaturģijas stila īpatnībām padarīja neiedarbīgu šās nepabeigtās, bet dziļās un spilgtās lugas idejisko saturu.

Bet smieklīgi būtu iedomāties, ka tikai lugas žanra precīzs apzīmējums un skaidrs režisora priekšstats par to, ko viņš vēlas sasniegt, varētu nodrošināt topošās izrādes panākumus. Svarīgi vispirms ir tas, cik radoša būs režisora pieeja šim uzdevumam. Vai viņš centīsies par jaunu «atklāt» lugu, kaut arī tā būtu labi pazīstama, un izvairīsies no takām, kas «iemītas un vieglāk nostaigājamas», vai arī viņš izvēlēsies jau iestaigātu ceļu, izmantodams gatavas receptes no daudzām «līdzīga žanra» izrādēm. Mums nācās redzēt tādu izrādi, kur žanrs bija precīzi nosacīts — «zobena un apmetņa komedija» un kur režisoram acīm redzot bija skaidrs, iespējams, ka pat pārāk skaidrs priekšstats par izrādi, kurā viņš sagatavoja. Es runāju par Akade-

miskā drāmas teātra uzvedumu «Dons Hils Zaļbiksis» (režisors H. Zommers). Visu izrādes laiku mums bija tāda sajūta, ka visu to, kas notika uz skatuves, mēs būtu jau kaut kur redzējuši, kaut arī nekad un nevienā teātrī šo lugu nebūtu skatījuši. Mums bija pazīstamas mundrās, koķētās un uzņēmīgās sinjorinas, brašie kavalieri, neveiklie kalpi un katrā ziņā šāda «žanra» gaumei atbilstošie konvencionāli komēdijiskie veči. Bija pazīstami pat milzīgie dekorāciju prospekti, kas apzīmēja darbības vietu, kur spilgti, bet bezgaumīgi bija uzgleznota «pseidospāniska» daba. Redzējām obligatās, ar darbību nesaistītās dejas un vēsturiski ne visai pareizos, bet toties ļoti un pat pārmērīgi skaistos kostimus. Jā, režisors šai izrādei lugas žanru un stilu bija precīzi apzīmējis un ar atzīstamu enerģiju un neatlaidību izvērsis scenisko darbību, bet tā nebija radoša iedziļināšanās dramaturga dvēselē, lai rūpīgi uz skatuves iedzīvinātu tās domas un jūtas, kas viņu bija savilņojušas un pamudinājušas ķerties pie spalvas. Tas nebija arī jauna atrisinājuma drošs meklējums, lai atspēkotu autoritatīvus atzinumus, tā bija apzinīga gatavu, sakomplektētu skatuvisku paņēmieni atkārtošana, kādi klejo no vienas spēļu lugas izrādes uz otru.

Tikai nedaudziem aktieriem izdevās atrast savu individuālo lomas atrisinājumu. Kā piemēru var minēt V. Līni donas Ineses lomā. Tā kā uz skatuves nebija radīti vēsturiski konkrēti dzīves apstākļi un darbība tika risināta pieņemtā teātrālā gaumā, vairums aktieru nevarēja radīt spilgti iezīmīgus raksturus, un galvenais — šie raksturi nebija patiesi. Vairāki aktieri, apzinīgi cenšoties atveidot režisora iecerēto lomas zīmējumu, spēlējami tieši nosacītā žanra amplitūdā, radīja tikai labi pazīstamas konvencionāli teātrālas figūras.

«Dons Hils Zaļbiksis» — tā ir situāciju un intriģu komēdija. Šeit īpaša nozīme režisora prasmei radīt mizanscenu zīmējumu, kas atjautīgi pasvītrotu situācijas, kādās nokļūst lugas varoņi.

Viens no izcilākajiem padomju režisoriem V. Sachnovskis par režisora darbu, iestudējot šo lugu, saka tā: «Lai šajā komēdijā intriģu samezģlojumu un negaidītos notikumus pārraidītu spilgti un iedarbīgi, vajag varbūt pat izmainīt ainu kārtību visos trijos čelienos, vajag pārdomāt katra lugas posma nozīmi, lai gaumīgi izvērstā mizanscenā gūtu savdabīgu zīmējumu.

Scenās, kur dona Huana ierodas pie Segovijas tilta un satiekas ar Karamančelu, nepieciešama atbilstoša atmosfēra. Šim nolūkam varbūt

noderētu speciāli izveidotas tautas ainas, kas ievadītu vai arī noslēgtu šo notikumu; varbūt te nepieciešams īpašs darbības plānojums, lai izdevīgāk varētu izvērst intriģējošas situācijas.

Tā ir intriģu komedija, un lugas iekšējā ritma vieglumu un raitumu režisoram izdosies pārraidīt, ja viņš atradis mizanscenu zīmējumu, kas atbilstu tieši šādai Tirso de Molinas komedijas izpratnei. Komedijas varone nerimtīgi spēj izdomāt neskaitāmus paņēmienus, lai ar savu izdomu un neizsmeļamo fantāziju izmuļķotu katru un izklātu no katras dēkas. Spilgti izveidota mizanscena palīdzētu viegli atklāt šo komedijas jēgu.¹

Mūsu iztirzājamā izrādē režisors aktierus bija izvietojis uz skatuves atbilstoši «ārējās izteiksmības» mērauklai. Mizanscenas pa lielāku daļu bija «rāmi un laimīgi» izkārtotas, lai visus varētu redzēt un dzirdēt. Tās bija neizteiksmīgas un neatklāja notikumu būtību plastiskā zīmējumā, bet skatītājam it kā «priekšā stādīja» lugas varoņus. Donas Huanas scena ar Karamančelu, par kuru tik interesanti runā V. Sachnovskis, bija parādīta bāli un statiski, bez apkārtējās atmosfēras atbalsta. Šī scena bija viena no garlaicīgākajām visā izrādē, isāk izsakoties, šai scenā aktieri, nostādīti uz milzīga un raiba dekoratīva fona, norunāja savu tekstu. Šī izrādē spilgti ilustrē tos gadījumus, kad režisora iecerī vada laba profesionāla atmiņa un nevis radoša mākslinieka iztēle.

Ka līdzīgas parādības ieviešas pat mūsu valsts labākajos teātros, par to liecina G. Kristi raksts «Sekspirs uz Maskavas Dailes teātra skatuves». (Žurnāls «Teatr», Nr. 1., 1956. g.)

Bet, lūk, tajā pašā LPSR Valsts akadēmiskajā dramaturģiskajā teātrī izrāda R. Blaumaņa komediju «Skroderdienas Silmačos». Tā ir īsti komedijiska izrādē šā vārda labākajā un pilnīgākajā nozīmē. Tā ir priecīga un optimistiska izrādē, izrādē, kurā spilgti, pilnīgi un pārliecinoši izpaužas režisora un Akadēmiskā dramaturģiskā teātra aktieru meistarība.

Šajā izrādē pretēji «Dona Hila» izrādei režisora fantāziju apaugļojusi pati dzīve, nevis sastingušas tradīcijas. R. Blaumaņa apzīmējums «sadzīves ainas» deva ievirzi rūpīgam darbam, konkretizējot laikmeta un dzīves veida pazīmes. Ar dzīves veida konkrētu izpaušmi bija jāpasvīt dramaturģa Blaumaņa tautiskums — viņa vērtīgākā īpašība. Šis tautiskums, kas izpaužas no pašas dzīves drūzmas

¹ В. Сахновский, Режиссура и методика ее преподавания, «Искусство», 1939 г., стр. 204—205.

izņemtos, trāpīgi zīmētos raksturos un arī muzikā, dziesmās, kas ievītas lugas darbībā, — šis tautiskums teatrim kļuva par atslēgu, lai atklātu vērtības Blaumaņa izcilajā komedijā, kura sen nebija parādīta uz skatuves.

Režisors darbā ar aktieriem droši lietojis dažādus paņēmienus, lai atrisinātu dažādas temas. Ir ainas, pret kurām visdedzīgākais dzīves īstenības aizstāvis teatra mākslā nekā nevarētu iebilst (jaunā pāra aina pirtiņā, Antonijas un Dūdāra ainas un daudzas citas), bet tām blakus ir ainas, kas robežojas ar grotesko (krāsns uzspridzināšana, bišu uzbrukums, cēlienus noslēdzot). Taču pats galvenais ir tas, ka izrādei nekādā ziņā nevar pārņemt vienības trūkumu un stilu sajaukumu. Dažādus sceniskus paņēmienus režisors prot neparasti smalkjūtīgi un prasmiģi saskaņot, un tas viņam lieliski palīdz atklāt raksturu daudzveidību.

Žēl tikai, ka režisora devīgums brīžiem kļūst par izšķērdību, un Ligo svētki sāk nogurdināt ar etnografiskiem sīkumiem un ilgstošiem muzikāliem numuriem operas gaumē, kam dažkārt piemīt iestarpināts raksturs.

Visi šie piemēri no teatru ikdienas darba pārliecinoši pierāda, ka cenšanās pēc psiholoģiskas ticamības un pareizs lugas idejas apzīmējums — kas, bez šaubām, ir centralais moments, kurš dod ievirzi režisora iecerei, — vien vēl neatrisina spilgti teatralas (vārda labākajā nozīmē) un tēlaini iedarbīgas izrādes veidošanas problēmu.

Bez vērīgas dramaturga žanrisko un stilistisko īpatnību uztveres, bez uzmanīgas iedziļināšanās tajās, nemeklējot īpaša, vienreizēja atrisinājuma, kas atbilstu tikai dotajam dramatiskajam žanram, nesaskatot skaidra mērķa, kur režisors grib vest aktierus, — bez visa tā mēs nepanāksim, lai rastos izrādes, kas nebūtu līdzīgas cita citai, mēs nepanāksim, lai tās būtu neparasti spilgtas, asi un droši tvertas. Taču ar nepacietību to no mums gaida mūsu skatītāji. Un, kaut arī daži meklējumi mūs novedu pie nevainojama rezultāta, tas nedrīkst mūs kavēt sniegt spilgtas, iedarbīgas izrādes. Nemiera gars, radoša drosme un neatlaidība aizvien ir bijusi režijas mākslas karogs padomju teatrī.

OPERA, REŽISORS UN AKTIERIS

Reizēm par operas žanru runā kā par muzikas mākslā atmirstošu parādību. Šādu uzskatu paudēji norāda, ka opera savu laikmetu esot pārdzīvojuši, ka mūsdienu realā dzīve operas formā esot neietverama, ka komponistu, libretistu un režisoru pūles radīt padomju operu ir veltīgas. Un, it kā apstiprinot šo apgalvojumu, skeptiķi atsaucas uz padomju operas vēsturi, kas četrdesmit gados blakus vienreizējiem, neaizmirstamiem sasniegumiem iezīmē arī patiešām nepatīkamu neveiksmju virkni.

Taču klupšanas akmens nebūt nav pats operas žanrs. Ja klasiskās muzikas meistari spējuši iedzīvināt operā cilvēka jūtu un pārdzīvojumu pasaules daudzveidību, tad neapšaubāmi līdzīgas iespējas nav zudušas arī mūsdienu operu autoriem. Ja klasiķi pratuši operas žanrā risināt vissarežģītākās sociālās problēmas, tad kāpēc lai mūsdienu autoriem neizdotos uz muzikalās skatuves attēlot ar padomju dzīves pārvērtībām saistīto tematiku, vienalga, vai tā būtu ņemta no strādnieku vai no kolchoznieku dzīves? Meitusa «Jaunā gvarde», Kabajevska «Tarasa dzimta», Dzeržinska «Klusā Dona» un daudzi citi izcilākie padomju operas paraugi liecina, ka operas žanrs pilnīgi spēj dzīvot arī padomju mākslā. Runa nevar būt par žanra atmiršanu. Vaina meklējama citur — pirmām kārtām skaņražu pieredzes trūkumā un nenoliedzami arī libretistu dramaturģiskajā nevarībā.

Taču ne vienmēr neveiksmēs vainojami operas autori. Sava daļa atbildības par mūsdienu operas neveiksmēm jāuzņemas arī šā žanra iedzīvinātājiem uz skatuves — režisoriem un aktieriem.

Nav noslēpums, ka operas režisoru personā ne vienmēr bagātīga sceniskā izdoma apvienota ar krietnām muzikalām zināšanām, un, galvenais, klasisko operu režijas tradīcijas, kas saglabājušās līdz pat mūsu dienām, ne vienmēr izmantojamas režisora darbā, inscenējot mūsdienu operu. Ar vecajiem paraugiem šie bieži vien nepietiek. Vajag

rast kaut ko jaunu, vajag lieliski pārzināt attiecīgo materialu, pazīt dzīvi. Un tieši te izrādās, ka režisori, kas nav taupījuši pūļu, lai, piemēram, Musorgska «Borisa Godunova» uzvedumu sagatavojot, studētu gan krievu sadzīvi, gan architekturu, gan tērpus, iepazītos ar literāriem un vēsturiskiem materiāliem, saduroties ar mūsdienu operu, dzīvi sāk skatīt pa sava kabineta logu, aizmirstot, ka šis logs jo bieži vien ir noputējies un rāda greizi...

Tādas domas nāk prātā, atceroties LPSR Valsts akadēmiskā operas un baleta teatra pēdējo gadu oriģināloperu inscenējumus, galvenokārt Marģera Zariņa operas «Uz jauno krastu» uzvedumu, kas atklāj dažas tipiskas paviršības režisoru darbā ar mūsdienu tematiku.

Šo rindiņu autors nebūt nedomā noliegt LPSR Valsts akadēmiskā operas un baleta teatra režisoru spējas. P. Čaikovska operas «Mazepa» uzvedums nevienam vien skatītājam būs palicis atmiņā kā izcils meistardarbs, kas kaut vai savas otrā cēliena tresās ainas dēļ (Kočubeja un Iskras sodīšanas skats) var sacensties ar jebkuru «Mazepas» uzvedumu citos lielākajos mūsu Dzimtenes operteātros. Arī «Boriss Godunovs», «Ivans Susaņins», «Aida», «Teiksmā par neredzamo pilsētu Kītežu» un virkne citu Rīgā redzēto uzvedumu apliecina latviešu režisoru fantāzijas bagātību, režisoru prasmi sen izveidotās uzvedumu tradīcijas veiksmīgi apvienot ar savu radošo fantāziju.

Tāpat aplam būtu apgalvot, ka Marģera Zariņa operas «Uz jauno krastu» režija ir neveiksmīga, ka režijas dēļ šis nozīmīgais latviešu padomju muzikas kultūras sasniegums būtu guvis nepilnīgu skatuvīsko iedzīvinājumu. Kā zināms, Latviešu mākslas un literatūras dekadē Maskavā M. Zariņa un Fr. Rokpeļņa radītā opera guva atzinīgu novērtējumu. Tātad nav runas ne par muzikālu, ne dramaturģisku, ne scēnisku neveiksmi. Runa ir vienīgi par pietiekami izkoptu tradīciju trūkumu latviešu padomju operas scēniskajā atveidojumā, trūkumu, kas radies gan tādēļ, ka latviešu padomju operu ir ļoti maz¹, gan arī tādēļ, ka šo operu inscenētājiem maza pieredze. Jo, tāpat kā Šekspira komediju atveidojot, režisoram vieglāk rast padomu grāmatu gudrības, kamēr jebkura A. Grīguļa vai G. Priedes luga ar grāmatu palīdzību vien nav sekmīgi uzvedama, tā arī mūsdienu operas inscenētā-

¹ Latviešu padomju operas žanru pārstāv tikai nedaudzi darbi: N. Grīnfelda opera «Rūta», Jāz. Mediņa «Zemdegis» (pabeidzis M. Zariņš), A. Liepiņa «Saules lēkts» un M. Zariņa «Uz jauno krastu».

jām nepietiek ar grāmatās smeltu gudrību vien. Vajag daudz ko vairāk — vajag lieliski pazīt dzīvi.

Bet paskatieties M. Zariņa operas «Uz jauno krastu» uzveduma pirmajā cēlienā, kur pārnācēji un sagaidītāji saduras savos uzskatos par Aivaru. Sagaidītāji ir pārliecināti, ka budža Tauriņa atvasei nav vietas jaunajā dzīvē, un režisors vienā momentā liek pārnācējiem mesties sagaidītāju pulkā, lai tie, tā sakot, «individualā agitācijā» tēlotu savas ārkārtējās rūpes par Aivara goda saglabāšanu. Seit ikvienam ir skaidrs — dzīvē tā nenotiek. Režisors padarijis cilvēku grupu par saviem nodomiem paklausīgu marionetu baru, kas bez kāda attaisnojuma vienādi intensīvi, neatšķirīgi reagē uz sagaidītāju neticīgajām piezīmēm. Bet tieši šai epizodei ir milzīga nozīme operas darbības tālākajā attīstībā.

Līdzīgi nevēlamu iespaidu izraisa operas «Uz jauno krastu» trešā cēliena skats, kur kolchoza dibināšanas svētku dalībnieku vidū parādās neapmierinātie budži. Kā pelēku sīseņu bars viņi izlien skatuves kreisajā pusē un tur arī visu laiku darbojas, pulgodami un ķengādami padomju dzīvi. Kur palikusi budziskā viltība, kur šķiras ienaidnieku piesardzība, kur viņu pielīšanas un maskošanās tieksmes? Nav noliedzams — režisora iespējas te daļēji ierobežojis jau libretists, kura izdomā budžu un kolchoznieku sadursme ir sagudrota, taču nepiedodami, ka libreta trūkumus šai skatā režija padziļinājusi. Trūkumus padziļina arī nepietiekami pārdomātie kostimi: budži kā no Svauksta laika drēbnieku zeļļu darbnīcas iznākuši, pasvītroti smalki un reizē ākstīgi ģērbti, tai pašā laikā no kolchoznieku apģērba dves pašautā latviešu zemnieku pelēkās vadmalas pieticība, kārtīgums un pieklājība. Isti kā nodriskātā pagājušā gadsimta bilžu grāmatā...

Un pietiek ar šiem diviem momentiem, lai skatītājs (kaut arī lielākais nemākulis režijas mākslā) varētu uzdriktēties apgalvot, ka operas «Uz jauno krastu» inscenētāji apmierinājušies tikai ar grāmatu gudrībām vien. Lauku sētā viņi nav bijuši daudzus gadus. Viņiem trūkst dziļāka priekšstata par to, kā dzīvo un strādā mūsu kolchoznieks, kādas ir viņa bēdas un prieki. Bet kas gan var būt vēl bīstamāks padomju mākslai un padomju māksliniekam par dzīves paviršu pazīšanu?

Mēs esam pievērsušies vienam no svarīgākajiem režijas darba novadiem — masu skaņiem, kuru risinājumā operā parasti piedalās koris. Padarīt kori par vienu lielu, vienotu personību, tā pārstāvēt

uz skatuves tautu, nebūt nav viegls uzdevums. Šī vienotā personība, kā jau redzējam, prasa arī rūpīgi iezīmētus individualos vaibstus, jo pretējā gadījumā koris pārveršas inertā marionetu barā. Kā režija ieviek šos individualos vaibstus? Šķiet, bieži vien to veidošana tiek atstāta uz pašu koristu sirdsapziņas, sak, šinī ainā, kur korim resp. tautai ir centralā loma, tad nu, lūdzu, darbojieties. Un koristi «darbojas» arī — īpaši tie, kam attiecīgā situācijā jānodzied pāris solo frazes. Paskatieties kaut to pašu operas «Uz jauno krastu» trešo cēlienu, budžus — tenoru grupā. Atsevišķi koristi šē *tēlo individu* visiem iespējamiem līdzekļiem, gan ar žestiem, gan mimiku, iedomāto raksturu nepārliecinoši kariķējot.

Vai tā ir nejausība? Nē, palūkosimies Jāņa Mediņa operas «Sprīdītis» pedējā cēlienā. No savām raibajām dēkām mājās pārradies mazais vīrelis ar lielo dūšu — Sprīdītis. Daudz varoņdarbu viņš paveicis, taču ļaudis, kas sapulcējušies pagalmā, neticīgi groza galvas. Un kā jau parasti šādos brīžos netrūkst arī izsmējēju — pāris puisi izvirzās ļaužu bara priekšplānā, pārgudri jautādami, vai tikai Sprīdītis nav dabūjis pamatīgas rikstes. Operas komponists ar šo epizodi ienes zināmu humora dzirksti, jo pēc karaļa un viņa galminieku aiziešanas tie paši puisi otrreiz stājas skatītāju priekšā, šoreiz lielīgi apgalvodami, ka viņi jau sen zinājuši — no Sprīdiša iznākšot lielas lietas... Koristi, kam uzticēts attiecīgais uzdevums, pārcenkušies. Viņu mimika un žestikulācija atkal ir tik nedabiska, ka smalka humora vietā iznākusi uzbāzīgi rupja ākstīšanās. Un tas viss ar režijas ziņu.

Kāpēc tāda atkāpšanās no realās dzīves? Vai tad realisms operas režijā tulkojams neatkarīgi no dzīves? Kur tas redzēts, ka cilvēks, izsakot nelielu frazi, tik nejdzīgi šķobītos, gorītos un plātītos! Vai varbūt tas pieļauts tāpēc, lai arī mazo lomu dziedoņi varētu, tā sakot, «izspēlēties»? Apzināti vai neapzināti tamlīdzīgi momenti ienes operas inscenējumā sliktu pārspilējumu, un šis pārspilējums, diemžēl, LPSR Valsts akadēmiskā operas un baleta teatra režijā nav gadījuma parādība. Skatītājs, kas iepazīties ar jau minētās Jāņa Mediņa operas «Sprīdiša» uzvedumu, atceroties ainu ķēniņa pilī un īpaši šās ainas noslēgumu — deju, konstatēs, ka režija šē pieļāvusi pārspilējumus, kas tālu pārsniedz pat kariķējuma ietvarus. Stalti koristi, kuru vitalo spēku tik tikko nomaskē sirmā parūka un baltā, garā bārda, ar tādu pārcenību tēlo tizlus un nevarīgus večus, ka

pat vismazākajam skatītājam šai mirkli jāsmejas par skatuves onkuļu divaino, nedabisko izdarišanos...

Pavērojot šinī un atsevišķās citās operās sastopamos, realajai īstenībai svešos pārspilējumus, jākonstatē, ka tieši tie visvairāk degradē operas žanru. Tie traucē skatītāju, atņem viņam dziļāku dzīves tiešamības sajūtu. Bet cik daudzi tūkstoši skatītāju operas zālē sēž ne jau profesionālu muzikas interešu vadīti. Vienkāršais skatītājs grib pārdzīvot attiecīgā sižeta risinājumu, un viņam ir tiesības prasīt, lai operas mākslinieks būtu patiess, lai ar lētiem ārējiem efektiem netiktu aizstāta īsta skatuves māksla. Vai gan tad brīnums, ja skatītājs sāk neticēt operas žanram un viņā rodas šaubas par reālās dzīves atveides iespējām operā.

Bet vaina nav meklējama tikai režijā. Ko līdz režisora izdoma, režisora fantāzija, režisora drosme, ja nav profesionāli pietiekami spēcīga kolektīva, kas visu to spēj iedzīvināt? Pārspilējumi, uzspēle — visas tās negatīvās īpašības, kas atsevišķu operu uzvedumos raksturo režijas darba nepilnības, ir tikai parādības viena puse. Gribas apgalvot, ka šo trūkumu mūsu operas teatra darbā būtu mazāk, ja viss daudzveidīgais dziedoņu kolektīvs apgūtu lielāku aktierisko meistarību. Kora audzināšanas centrā ir tikai vokālā māksla. Bet kā paliek ar skatuvisko? Šķiet, tā atstāta pašplūsmei. Katrs dziedonis pēc savas individualās izpratnes, talanta un gaumes bieži vien tēlo, kā jau vairākkārt konstatējam, ārpus visām realistiskās skatuves mākslas normām un tradīcijām. Taču ne jau tikai koristi. Pat atsevišķi operas solisti līdz šim pārāk maz uzmanības veltījuši skatuviskajai meistarībai. Nav noliedzams, ka operas apmeklētāji vairāk priecāsies par lielisku dziedoni — vāju aktieri nekā par lielisku aktieri — nožēlojamu dziedoni. Bet vokālais elements skatuvisko neaizēno. Un, ja no izrādes uz izrādi sastopamies ar dziedoņiem, kuru vienīgais žests ir roka pie sirds un roka uz priekšu vai arī kuru galvenais «tēlojums» ir muzikas ritmam pakļautas konvulsīvas ķermeņa kustības, tad pamatoti rodas jautājums, kur palicis operas režisors, kāpēc tas aizmirsis savu «melno darbu», kāpēc atsevišķu operas dziedoņu mākslinieciskā attīstība atrauta no pašām elementārākajām skatuves mākslas likumbām?

Muzika, vārds un dekorācijas — bez šiem komponentiem operas māksla ir tikpat neiedomājama, cik neiedomājama tā bez režisora,



Z. Heine-Vāgnere — Florija Toska, A. Viļumanis — Skarpija Pučini operā
«Florija Toska» (Akademiskais operas un baleta teātris).

dziedoņa un aktiera. Mazināt viena vai otra operas veidotāja faktora tiesības nozīmē degradēt operas žanru.

Mūsdienu skaņražiem ir lieli uzdevumi. Bagātinot profesionālo meistarību, nepieciešams arvien rosīgāk strādāt grūtajā, atbildīgajā, bet iespējām tik bagātajā operas novadā. Un, ja operas komponista un libretista veikumu ar tādu pašu atbildības sajūtu tālāk risinās režisors un aktieris, ja augstā vokalā un skatuviskā kultūra ies roku rokā ar dziļi realistisku režisora dzīves izpratni, tad nav šaubu, ka padomju operas attīstībā būs novērsti jo daudzi zemūdens sēkļi, līdz galam sagraujot skeptiķu ievazātos uzskatus par operas žanra atmiršanu.



*D. Kuple — Elga, E. Pāvuls — Valters G. Priedes dramā «Lai arī rudens»
(Raiņa v. n. Dailes teātris).*





A. Friņbergs — Atvārs, R. Māliņa — Anna M. Zariņa operā «Uz jauno krastus»
(Akadēmiskais operas un baleta teātris).

VAIRĀK PATSTĀVĪBAS — VAIRĀK ATBILDĪBAS

Mēs pamatoti lepojamies, ka Maskavas skatītāji un mākslas lietpratēji tik atzinīgi novērtēja mūsu teatru sniegumu pērn notikušajā Latviešu mākslas un literatūras dekādē. Un patiešām, nemērojot atsevišķu uzvedumu veiksmi vai neveiksmi, jāatzīst, ka šī lielā skate parādīja, ko teatri sasnieguši pēckara gados, — gan aktieru un režisoru mākslinieciskās meistarības un sabiedriskās apziņas izaugsmi, gan realistiskās mākslas līdzekļu organisku, pilnasinīgu lietojumu, gan to īpašo izteiksmes nokrāsu, kas mantota no tautas mākslas pūra un neatlaidīgi kopta arvien tālāk.

Milzīgs darbs ieguldīts latviešu padomju teatra mākslas druvā, un, ja tā šodien līgo smagās zelta vārpās, lieli nopelni te, bez šaubām, mūsu spēcīgajai režisoru saimei, jo kas gan cits, ja ne režisors, ir ikviena teatra kolektīva dvēsele, vadītājs, teatra radošās sejas apzinīgais veidotājs.

PSRS Tautas mākslinieki Alfreds Amtmanis-Briedītis un Eduards Smilģis ir visus šos gadus nenogurstoši balstījuši mūsu republikas abus vadošos dramatiskos teatrus, gan katrs savus mērķus spraudams un arī savas takas uz tiem. Viņu talanta mirdzums, apskaužamās darba spējas un milzīgā pieredze ļāvusi atrisināt tos daudzus un sarežģītus uzdevumus, kas saistīti ar socialistiskā realisma mākslas metodes radošu apgūšanu, ar latviešu realistiskā teatra labāko tradīciju iekausēšanu tajā.

Augstas prasības allaž sev izvirzījuši un drosmīgi cirtuši ceļu arvien tālāk uz priekšu arī V. Baļuna, J. Jurovskis, B. Praudiņš, A. Lāce, N. Mūrnieks, F. Ertneris un citi mūsu režisori. Ar viņu vārdiem saistās daudzi lieliski paliekošas nozīmes uzvedumi, daudzu jaunu talantu parādīšanās uz skatuves, šo talantu strauja un sekmiņa tālākveidošanās. Ar viņiem kopsolī iet gan tie režisori, kas nākuši no aktieru vidus, — Z. Katlavs, O. Krēslīņš, H. Zommers,

P. Lūcis u. c., gan režisoru visjaunākā audze, specialās mācību iestādes beigušie — P. Pētersons, T. Hercberga, K. Pamše, I. Krenbergs, P. Homskis, T. Baboliņa u. c.

Ikvienu režisora darba lauks šodien bezgala plašs, tas sintezē sevī gandrīz visas mākslas nozares, ietver pedagoģiju savā specialitātē, audzināšanu sabiedriskā nozīmē, bet, galvenais, režisors ir jaunradītājs. Kas gan cits, ja ne viņš, ir arī dramaturga tuvākais līdzgaitnieks.

Ievērojamāko režisoru radošās biografijas stāsta par nepārtrauktu, spraigu māksliniecisko darbību. Tikai darbs spēj attīstīt režisoram nepieciešamās īpašības — prasmi dziļi un vispusīgi iepazīt ikvienu aktiera — mākslinieka būtību un prasmi pārvaldīt skatuves izteiksmes līdzekļus (skaņu, krāsas, gaismu un tehniku utt.), tikai darbs atklāj trūkumus, rosina tos katrā nākamā saskarē ar iestudējamo lugu novērst.

Mēdz būt tā, ka par ļoti sen uzrakstītas lugas izrādi saka: tajā daudz dzīves patiesības. Bet kas tā par dzīves patiesību? To laiku, par kuriem var vienīgi grāmatās lasīt? Daļēji arī tā, lai gan izmantota vairāk mākslas darba konturu apvilksanai, bet galvenais, protams, ir tā patiesība, kas smelta dzīvajā mūsdienu dzīvē. No tā izriet, ka skatuves māksliniekam, bet jo sevišķi režisoram jāprot ne vien dzirdēt un redzēt visu, kas notiek dzīvē, jāprot ne vien saprast un sajūst cilvēka dvēseli, bet arī lasīt cilvēkā tās šķietami netveramās izpausmes, kas atšķir citu no cita.

Ja izrādes pamatā nav kaut kas liels, interesants vai ļoti svarīgs, ko pasacīt un kaut vai parādīt skatītājam, — mēs neviļus sajūtamies tā, it kā kāds, gribēdams mūs nokaitināt, darītu kaut ko tišām mums par spīti. Tieši tāpēc ir jārunā par dzīves pazīšanu, par dzīves izpratni, par saskari ar dzīvi un dzīves vērojumu uzkrājumu, jo tikai tas viss spēj izraisīt režisorā nepieciešamību izteikties ar izrādes palīdzību, spēj izraisīt istu un mērķtiecīgu jaunrades prieku.

Samierināšanās ar paveikto ir sveša mākslai, jo māksla iedomājama vienīgi nepārtrauktā rosmē, meklējumos, sīvā darbā. Tieši tādēļ šie gribas aplūkot to režisoru darbības un augšanas iespējas, kuriem pieder mūsu mākslas nākotne. Vai mūsu jaunie režisori gatavojas, un vai tiem dotas iespējas nopietni gatavoties šiem uzdevumiem?

Nav šaubu, ka vairāki jaunie režisori jau tagad ieņem svarīgu vietu mūsu teatra mākslā.

Režisors P. Homskis, kas vēl nesen savas patstāvīgā darba gaitas iesāka LPSR Valsts krievu dramtas teātri, tagad ir Ļeņina komjau-
natnes vārdā nosauktā LPSR Valsts jaunatnes teātra galvenais
režisors. Viņa vadībā sagatavotas jau vairākas spilgti, vienreizēji
iecerētas izrādes jaunatnei, kurās saskatāma jaunā režisora visai
izteikta mākslinieciskā individualitāte — drošs (reizēm pat pādrošs)
mizanscenu veidojums, straujas tempu un ritmu maiņas, pasvītrots
izrādes pamatveidols jeb izrādes tēls.

Atšķirīga, gandrīz pretēja ir teātra otra jaunā režisora —
T. Baboliņas pieeja režijas darbam. Te vērojama pamatīgāka iedziļi-
nāšanās iestudējamā darba idejā, autora īpatnību smalkāka atklāšme
un darbā ietvertu domu analīze, bet arī zināma kautrība, bailes pa-
sacīt kaut ko skaļāku, atrauties no burtiskas, pārāk tiešas dzīves
uztveres.

Par nopietnu, daudzsološu režisoru veidojas Pēteris Pētersons.
Ar Dailes teātri saistīta visa viņa mākslinieciskā dzīve; še viņš sāka
savas gaitas kā aktieris un arī, mācīdamies Teātra institūtā, jau
mērķtiecīgi gatavojās darbam Dailes teātrī. No tā arī izriet P. Pēter-
sona tuvums savam teātrim, savam kolektīvam, drosme risināt sva-
rīgas, sarežģītas problēmas teātra īpatnās, radošās sejas veidošanā,
teātra labāko tradīciju dzīvotspējas apliecināšanā. Būdam radoša
nemiera pilns jaunā meklētājs, viņš it kā iezīmē visādi apsveicamu
paraleli ar Eduardu Smilģi, un tas varbūt iedvēš visvairāk cerību,
ka Dailes teātris arī turpmāk būs Dailes teātris — vienmēr možs un
vienmēr jauns. P. Pētersons savas spējas jau apliecinājis gan vairā-
kos veiksmīgi sagatavotos uzvedumos (M. Gorkija «Vasarnieki»,
G. Priedes «Jaunākā brāļa vasara», H. Kipharda «Steidzīgi jāatrod
Šekspīrs»), gan arī kā aktīvs Ed. Smilģa asistents. Ierauts šādā vir-
mojošā teātra radošās dzīves straumē, ik brīdi sajūdzams tās pulsu,
viņš rod laiku nodoties arī teātra kritikai, ne vienreiz vien sabied-
rības uzmanībai izvirzīdams svarīgas, nopietnas teātra mākslas
problēmas. Tas liecina par to, ka te veidojas nopietna mākslinieciska
personība, no kuras var dienās sagaidīt jaunus atklājumus mūsu
skatuves mākslā.

Istu praktiskā darba skolu iziet arī jaunais režisors Imants Kren-
bergs LPSR Valsts Liepājas dramtas teātrī, neilgajā darbības laikā
iekarodams autoritāti teātra kolektīvā, kā arī skatītāju atzinību.
Pieredzējušā un ilggadīgā Liepājas teātra režisora Nikolaja Mūrnieka

vadībā viņš iestudējis virkni padomju autoru lugu, tieši šajā jomā gūdam teicamas sekmes. Imants Krenbergs pieder pie tiem, kas tieši no skolas sola atnācis uz skatuvi, kaut arī bērnībā viņš tēlojis dažas bērnu lomiņas Dailes teātrī (piemēram, Sašu — Viļa Lāča «Uzvarā»). Jaunie režisori, kas 1953. gadā absolvēja Latvijas Valsts konservatorijas Teātra mākslas fakultāti, pedagogu Ed. Smilģa, A. Leimaņa, A. Amtmaņa-Briedīša vadībā ieguva krietnas priekšzināšanas režisora darbam, bet, galvenais, atziņu, ka māksla vispirms ir grūts darbs, nemiera un meklējumu pilna dzīve. Tieši šī atziņa iezīmējas arī I. Krenberga līdzšinējā darbībā — ikvienas lugas materiāls viņam ir plaša pētījuma iegāns, kurā tas maksimāli iesaista arī izrādes kolektīvu. Pamatīga, līdz sākumiem precīza iegremdēšanās lugas materiālā, skaidrs darbības skatuviskais zīmējums, lūk, virziens, ko jaunais režisors izvēlējis savai attīstībai. Un, ja vēl dažkārt pietrūkst sakāmās domas dziļuma, spēka, tad mēs jūtam, ka tas ir vārds, ko režisoram ir visas iespējas pasacīt rīt. Lai atceramies vienu no pirmajiem I. Krenberga iestudējumiem Liepājas Dramas teātrī — varoņkomediju «Dons Sezars de Bazans», kur, neraugoties uz to, ka vēl bija jaušama nedrošība, darba nepabeigtība, skatījām daudzas pa jaunam tvertas ainas, sajūtām jaunā režisora stingro roku. Vēl jo tīkamāk bija redzēt, kā īgauņu rakstnieces M. Talvestes «Purva velnos» un «Kristībās», bet jo sevišķi V. Rozova lugā «Laimīgu ceļu», strauji attīstījusies I. Krenberga prasme ar izrādi izsacīt savas darbā, dzīves vērojumus un pārdomās izkristalizētās domas.

Ražena darba slodzi ieguvusi arī režisore T. Hercberga, kas pievērsusies Leļļu teātra specifisko iespēju izmantošanai, allaž prātā paturot apsveicamo, ļoti pareizo domu, ka lelles patīk ne tikai maziem skatītājiem.

Un tomēr jārūnā par vairākiem sasāpējušiem jautājumiem mūsu režisoru (ne tikai jauno vien) nodarbināšanā un audzināšanā. Nevar nepamanīts paiet garām fakts, ka vairāku teātru afišās tagad jau gadu gadā figurē vieni un tie paši vārdi, kamēr vairāki režisori nikuļo bezdarbībā, izlīdzas ar retām debijām vai arī aiziet darbā citās mākslas nozarēs.

LPSR Valsts konservatorijas Teātra mākslas fakultāti absolvēja seši režisori, viņu vidū arī K. Pamše, A. Brenčs un A. Burovs. Tāpat kā pārējie absolventi, par kuriem runāts jau iepriekš, viņi dažādos teātros iestudēja pa izrādei — diplomdarbam, lai iegūtu dramatiskā

teatra režisora kvalifikaciju. Kā zināms, šo kvalifikaciju viņi arī ieguva. Bet kas notika tālāk?

Arnolds Burovs pirms studijām mākslas augstskolā sekmīgi darbojās Leļļu teatrī gan kā režisors, gan kā dekorators. Darbs Leļļu teatrī viņam allaž patīcis, un viņš tam labprāt būtu nodevis arī pēc studijām, taču tāda iespēja viņam neradās. Vairākus gadus viņš veica dažādus gadījuma darbus savā otrajā specialitātē — dekoratīvajā glezniecībā. Tikai pēc ilgāka laika viņam bija iespēja «izmēģināt roku» LPSR Valsts muzikalās komedijas teatrī — iestudēt igauņu opereti «Rummu Juris». Bet, ja šāds stāvoklis turpināsies, vai var sagaidīt, ka A. Burovs kādreiz kļūs par savas mākslas meistaru?

Ir, protams, liela laime strādāt republikas labākajā dramatiskajā teatrī. Šī laime ir K. Pamšem, un tas ir likumsakarīgi — viņš beidzis Akadēmiskā drāmas teātra studiju, vairākus gadus še darbojies kā aktieris. Un tepat, lūk, jāpiebilst, ka šī laime ir tīri ārišķīga — uz papīra, jo jaunajam režisoram triju gadu laikā bija dota iespēja tikai vienreiz patstāvīgi strādāt, un proti — iestudēt A. Upīša dramu «Balss un atbalss». Tikai pēdējā sezonā atkal skatījām viņa iestudējumu — S. Nušiča «Ministrienes kundzi». Ar to vien, ka K. Pamše asistē vecākajiem režisoriem, nepietiek, lai jaunais režisors varētu augt. Ir vajadzīga patstāvība darbā, jo tikai tad varēs sagaidīt no viņa drosmīgākus meklējumus un nevis «klases darbu», ko var novērtēt ar atzīmi «labi» vai «apmierinoši».

Aloīzs Brenčs jau studiju gados nopietni domāja kļūt par operas režisoru, un bija pamats to darīt. Bet tas nenotika. Akadēmiskais operas un baleta teātris bija inerts jaunā režisora iesaistītājs teātra darbā — A. Brenčs apmeklēja dažus operas mēģinājumus, un tas arī viss. Neradis nekādu atsaucību, jaunais režisors pārgāja citās sfērās — kinematogrāfijā un darīja to tikai tāpēc, ka minēto iespēju strādāt iemīļotajā mākslas nozarē viņam nedeva.

Daudz drošāk, ar lielāku uzticēšanos vajadzētu izvirzīt arī režisorus no aktieru vidus. Šī pozitīvā prakse sevi apliecinājusi jau daudzos radošos teātros Maskavā un citur, un arī pie mums atsevišķi skatuves mākslinieki — Ž. Katlaps, J. Osis, H. Zommers, O. Krēsliņš, A. Jaunušans u. c. iestudējuši ne vienu vien mākslinieciski pilnvērtīgu izrādi. Mums ir vesela plejade skatuves mākslas meistaru, kam vairāku desmitu gadu pieredze, un, nav šaubu, ka viņu vidū ne viens

vien būtu ar mieru nodoties režisora darbam, ja vien tiktu dotas iespējas.

No visa tā izriet, ka mūsu teatra mākslas panākumi balstās gan vairāk uz nedaudzu, ja tā varētu teikt, — vecmeistaru platajiem, spēcīgajiem pleciem, bet nākotnes aina vēl joprojām ir neskaidra, jo jauno režisoru audzināšanā dažkārt nav jūtamas tēvišķas rūpes par nākamo paaudzi, kas nesīs tālāk un veidos augšup uzkrātās bagātības.

Cienijamie meistari, mīliet vairāk savus pēctečus, saskatiet viņos tos, kas turpinās jūsu darbu, jūsu dažkārt aizsāktos un līdz galam nenovestos nodomus un ideālus!

PAR DAŽIEM SKATUVES RUNAS MEISTARĪBAS ELEMENTIEM

Marksistiskā zinātne par valodu māca, ka doma iegūst pilnīgu noteiktību un skaidrību, kad tā iemanto formu — valodu, vārdu. «Caur vārdu doma top realitāte» (K. Markss). Doma un vārds viens bez otra nepastāv, kā saturs un forma tie sakļaujas dialektiskā vienībā. Cilvēka apziņa nevar ietvert jēdzienus, piemēram, grāmata, koks, rīts, kustība, dusmas utt., bez materialā apvalka — vārda.

Bet doma kā atziņa ir izziņas rezultāts, mērķtiecīgas domāšanas, t. i., apzinātas darbības rezultāts. Rezultātu vienmēr dod zināmu sastāvdaļu likumsakarīgs sakārtojums. Sai gadījumā sastāvdaļas ir sajūtas, uztvere, priekšstati, kam pievienojas spriedums, vispārinājums utt. Domāšanas, izziņas procesā šīs sastāvdaļas tiek reģistrētas, ievēdotas formā — valodā. Kamēr top jēdziens «rīts», jāreģistrē daudzi elementi: ausma, atmoda, kustība dabā un cilvēkos, jāizraisa dažādi priekšstati. Kā izziņas materiālu šos priekšstatus reālus dara valoda.

Psicholoģija pietiekami noskaidrojusi jautājumu par domāšanu ar vārdiem. Tā ir tā saucamā «iekšējā runa», kas fiksē un reģistrē domāšanas rezultātu un dara iespējamu arī pašu domāšanu, palīdz turēt apziņā priekšmetu un parādību vispārējās un būtiskās īpašības tāpat kā *konkretus* priekšmetu un parādību tēlus. «Iekšējā runa» izdara arī spriedumus par parādībām un secinājumus. Ar vārdu palīdzību cilvēks novērtē parādības, apzina vajadzības, vēlēšanās utt. Cilvēks iekšēji vienmēr runā, lai domātu ko domādams, lai darītu ko darīdams. Tādā nozīmē valoda ir cilvēka iekšējās darbības forma. Protams, iekšējā runa savā strukturā atšķiras no ārējās. Tā var būt visai saīsināta, fragmentāra. Cilvēks pats ir tik ļoti savu domu «lietas kursā», ka daudz ko var izlaist to formulējumā.

Saturs un forma, būdami dialektiska vienība, viens bez otra nepastāv. Saturs saistīts ar attiecīgu formu. Katra konkrēta forma savukārt saistās ar atbilstošu saturu. Tāda ir satura un formas mijiedarbe. Tāpēc arī ar dzirdi vai redzi (rakstā) uztverta valoda dod virzienu iekšējai darbībai — iztēlei, iedzīvina apziņā satura sastāvdaļas, apvieno tās vienā veselumā un no jauna sakļauj īpatnējā formā.

Iedomāsimies šādu situāciju: cilvēks, kas nenodarbojas ar pētniecību, bet, piemēram, par ziemeļpolu ir informēts no grāmatām, lekcijām u. tml., vitrinā izlasa grāmatas virsrakstu «Ziemeļpols», izlasa tīri mehaniski. Bet izlasītais vārds tūlīt mudina iekšējo darbību — iztēli, kas līdzinās jaunradei: atcerētās sajūtas, priekšstatu gleznas (tieša un netieša pieredze) rada veidojumus, ko iekšējā runa fiksē vārdā. Tā forma noved pie satura jaunrades.

Šim atziņām ir tiešs sakars ar skatuves vārda mākslu.

Izpildītāja jaunrade balstās uz autora doto formu — rakstīto tekstu. Aktieris un runas mākslinieks literāro tekstu nevis mehaniski skandē, bet vārdā ietverto autora domu pastāvīgi rada no jauna. Autors dotais vārds ir izpildītāja — mākslinieka iztēles ierosinātais un virziena rādītājs. Skatuves runa būs patiesa un dzīva cilvēka valoda tikai tai gadījumā, ja «caur vārdu doma taps realitate» un ja vārds ir domas tapšanas resp. domāšanas reģistrētājs līdzeklis.

Minēsim piemēru. Vārds «ziema», kas izlasīts grāmatā vai dzirdēts, pateicoties pieredzei, apziņā katram atspoguļojas kā jēdzienis, ietverot ziemas vispārējās un būtiskās īpašības, jo vispirmā kārtā, kā Ļeņins saka: «Ikviens vārds... vispārīna.» Parastais lasītājs neizrunātos vārdos — «iekšējā runā» fiksēs uztveres priekšstatus: sniegs, balts, auksts, vējš, slidens u. tml. Bet mākslinieks neapmierināsies ar šiem vispārīgajiem domāšanas jēdzieniem. Autors dotais vārds tam saistīsies galvenokārt ar *konkretu priekšstatu*, t. i., priekšmetu un parādību tēlu. Ziemas ir dažādas, bet māksliniekam jārada priekšstats tieši par tādu ziemu, kādu to, spriežot pēc konteksta, devis autors. Tāpēc izpildītājs mākslinieks vispārīnājumam radīs atšķirīgas iezīmes, piemēram, atkala, puteņi, tālāk varbūt šiem priekšstatiem piesaistīs ainavu: stepe, kalnājs u. tml. Rezultatā konkrētie priekšstati modinās vēlēšanās, izraisīs jūtu pārdzīvojumus. Tā ar «iekšējo runu» radusies iespēja izsacīt bagātu un tēlainu vārdu «ziema».

Marksistiskā zinātne par valodu māca, ka valoda radusies un attīstījusies no cilvēka vājdzības *sazināties, apmainīties domām*, panākt savstarpēju saprašanos. Tas ir nākošais pamatnoteikums, ko nedrīkst aizmirst mākslinieks.

Valodas attīstību sekmējusi cīņa par dzīves augšupeju. Sazināšanos, apmainīšanos ar domām apzīmēsim par valodas ārējās darbības formu. *Iekšējā darbība* ierobežojas ar atsevišķa individa psihisku rosmi, turpretim sazināšanās cilvēkus iesaista sabiedriskās attiecībās — sadarbībā. Šai sadarbībā darbojas domas izraisītājs un domas uztvērējs. Partneri vienmēr tiecas apmainīties domām, dalīties pieredzē, ietekmēt viens otra apziņu. Sastopoties pretējām pārliecībām, šī sazināšanās pārvēršas cīņā. Bet līdztekus tam vienmēr risinās arī pieminētā iekšējā darbība, «iekšējā runa».

Kā jau atzīmējām, iekšējā darbība — «iekšējā runa» ir lakoniska, bet, tiklīdz runa tiek vērsta uz sazināšanās objektu — klausītāju un ievaidota dzirdamos vārdos, tā sažaro. Lai novērstu pārpratumus, runātājs precizē savu domu, attīsta, papildina ar palīgiedzīniem utt.

Vārdi, to gramatiskās izmaiņas un salikums teikumos ļauj bez grūtībām saprast runātāja *domu loģisko saturu*. Tāpēc saturu atklāj arī uzrakstītais vārds un monotoni nolasīts teksts, diktāts.

Izsekosim, kā runātājs sarunā (tiešā nozīmē) realizē saskari ar klausītāju un savu ietekmēšanas gribu.

Piemēram, teikums: «Lugu «Krauklītis» uzrakstījis Tautas dzejnieks Rainis.» Lasot vai uzklausot to diktatā, saprotam šo domu kā fakta konstatējumu, kā izziņas rezultātu. Bet sarunā šai frazē pamanīsim vārdu ritmiskās svārstības. Tā vārdu sniegums, kas satur domas kodolu (ko fiksējusi «iekšējā runa»), «...Krauklītis... Rainis» būs lēnāks un smagāks, pārējo — viegls un paātrināts. Bez tam uztversim zināmu melodiju (skaņu sakārtojumu pēc augstuma un zemuma). Pamanīsim, ka vārds «Krauklītis» skan nedaudz augstāk nekā iepriekšējais, bet tam sekojošais «uzrakstījis» atkal ir tādā pašā augstumā kā frazes sākums. Galvenā vārda «Rainis» pirmais balsiens atkal ir ar augstāku pacēlumu, un tūdaļ melodija slīd lejup, noslēdzoties ar vārda beigu skaņu. Noslēgums ir pilna kadence ar intervalu — sekunda.

Tā tiek norunāta informācija, kur runātājs netiecas pēc atbildes, partnera reakcija viņu neinteresē.

Pēc nozīmīguma dzirde uztvers šādi sakārtotus vārdus:

1. Rainis.
2. Krauklītis.
3. Tautas dzejnieks.
4. Lugu, uzrakstījis.

Tālāk. Pieņemsim, ka ar šo frazi vēlamies partneri iesaistīt sarunā. Domai tagad pievienojas aicinājums. Melodijā notiek izmaiņas, un proti — pacēlumi ir asāki. Sevišķi tas manāms visnozīmīgākā vārda «Rainis» pirmajā balsienā. Dziļāki kļūst arī melodiskie kritumi: «uzrakstījis» sākas jūtami zemāk nekā pirmajā variantā, melodija tiecas augšup. Vārdā «Rainis» starp skaņas pacēlumu un kritumu ir jau lielāks intervāls — terce, bet kadence nav pabeigta.

Vēl trešais variants: runātājs apstrīd pretēju pārliecību. (Piemēram, sarunas biedrs ir apgalvojis, ka lugas «Krauklītis» autors ir Brigadere.) Frazes melodija otrās puses sākumā tad dabūs vēl dziļāku kritumu, bet tās lūzums beigu vārdā dos vēl lielāku intervālu — kvartu, kvintu. Jo aktīvāka kļūst pievēršanās klausītājam, jo asākas top melodijas svārstības.

Sie ir tikai daži piemēri. Ar tiem nebūt nav noraksturotas visas valodas melodiskās izmaiņas. Valoda ietver jautājumus, apgalvojumus u. c., kas visi dod savus īpatnus melodiskus zīmējumus. Bez tam, protams, valodai piemīt arī citi muzikas elementi: dinamika, harmonija. Pauzes kārtā kā domāšanas, tā arī jūtu izraisīšanas procesus. Taču šai īsajā apcerē uzmanību veltījam melodijai tāpēc, ka skatuves runā praktiski tai ir sevišķi liela nozīme. *Sazināšanās* — valodas būtība un specifika — izpaužas ar melodijas likumsakarīgām svārstībām, un tādējādi vārds sasniedz trāpīgāk mērķi.

Pieredze rāda, ka izpildītājs vārda mākslinieks dažkārt bez grūtībām rada priekšstatus (par kuriem runājām sākumā), bet saskarē ar klausītāju tas sāk sliekties uz pasivītati tāpēc vien, ka pietiekami nenovērtē gribas izpausmes līdzekļus. Līdz ar to valoda pārstāj īsti būt sazināšanās līdzeklis un ciņas ierocis, tā tikai reģistrē faktus.

Interesanti atzīmēt, ka pēc skaņu melodijām, ko uztveram no bērna mutes, kamēr tam vēl nav vārdu, mēs vienmēr varam saprast viņa gribas izpausmi, kā pievērst sev uzmanību, palikt pie sava, apstrīdēt kādu mātes priekšlikumu u. tml.

Skatuves māksliniekiem vārdu izvēli un salikumu devis autors, bet muzikālais veidojums ir paša runātāja daļa, tāpēc sapratīsim, cik neatlaidīgi runas mākslas meistaram jāstūde šīs īpaši organizētās skaņu vienības, šīs bezgala daudzveidīgās valodas muzikalitātes formas.

* *

*

Milzu nozīme cilvēka dzīvē ir jūtu pārdzīvojumam — emocijai. Jūtu attiecība lielākā vai mazākā mērā pavada visu, ko cilvēks domā un dara. Kā jūtas rodas, un kā tās izpaužas?

Cilvēka dzīve no dzimšanas līdz miršanai nepārtraukti saistās ar vajadzībām. Bet vajadzības tiek apzinātas, lietas un parādības novērtējot, apsverot, izdarot secinājumus. Vajadzību apziņa ir prāta darbības, domāšanas rezultāts. Domāšana dod pārliecību par šīm vajadzībām, apsver iespējamības utt. Tāpat emociju izraisīšanās sākotnējais moments atkal ir domu — prāta darbība.

Jāpiezīmē, ka šeit nav runa par sajūtu radīto patiku vai nepatiku, ko dod, piemēram, siltums, aukstums, skaņas, trokšņi u. tml. Ja turpretim cilvēks novērtēs, ka aukstums viņu apdraud, viņā modīsies rūpju, baļu, dusmu u. tml. emocija. Emocija savukārt ietekmē mērķtiecīgu darbību. Svarīgi ir apzināt jūtu un gribas ciešo mijiedarbi: jūtu pārdzīvojums mudina darboties, darbība kāpina jūtas. Mēdz teikt: «Viņš iekaist ciņā» vai pretēji: «Viņu notrulina bezdarbība.»

Jūtu izpausme skatuves mākslā nemaina vārdu salikumu, tiešā nozīmē nemaina arī runas melodiju. Jūtas rod savu īpašu izteiksmes formu. Emociju pauž sejas izteiksme, žests, bet galvenokārt to atspoguļo runātāja balss tembrs jeb emocionālā intonācija. To cilvēks nerada apzinīgi. Tā ir atkarīga no balss aparāta, kas pakļauts izmaiņām atkarībā no runātāja nervu sistēmas. Dūsmās cilvēkam redzami saspringst seja, pirksti, tāds saspringums pārņem arī iekšējo muskulatūru, kam sakars ar balsi, — krūtis, rikli, muti. Citādi ķermeņa pārveido skumjas, vēl citādi — prieks. Tāpēc arī par jūtām, kādu nav, nevar pārliecināt to imitācija, izlikšanās ātri vien atklāj runātāja nepatiesīgumu.

Tāpat kā dzīvē, arī skatuves jaunrades procesā valoda ietver visas cilvēka psihiskās norises, visu viņa garīgo būtību. Valoda — runa ir vārdi, to gramatiskās izmaiņas un sakopojums teikumos plus muzikālais veidojums, plus emocionālā intonācija.

Izpildītājam ir grūts uzdevums no dotās (rakstnieka) formas nokļūt pie satura, pārkausēt to savā fantazijā un kā veselumu no jauna ievēdot formā. To nevar darīt pavirši, aptuveni, pēc nojautas. Tāpēc cieši iegaumējamas likumsakarības, kam pakļautas psihiskās norises, kā arī likumsakarības valodniecībā.

Aktieris saņem lomu, stāstu, dzeju. Notiek pirmā iepazīšanās ar izvēlēto literāro materialu. Autora iztēles pasaule dara iespaidu, rodas radošs pacēlums, sava veida «iedzīvošanās», mākslas pārdzīvojums. Jāpiezīmē, ka tāds mākslas pārdzīvojums piemīt visiem apziņīgiem daiļdarbu lasītājiem. Bet atgadās, ka aktieris šo vispārējo pacēlumu pieņem par savas daiļrades meistarības izejpunktu. Viņš traucas pasniegt savu pozitīvo vai negatīvo jūtu savilņojumu, kas radies kā rezultāts no iepazīšanās ar literāro darbu. Tad izpildītājs ir aizmirsis skatuves mākslas īpatnību, to, ka tā ir loģiski secīgas, mērķtiecīgas darbības norise.

Minētajam mākslas pārdzīvojumam, ko izpildītājs izjūt, pirmoreiz iepazīstoties ar literāro darbu, ir nenoliedzami svarīga nozīme. Tas ir savā ziņā mēraukla daiļdarba mākslas patiesībai, tas mobilizē izpildītāja radošos spēkus. Bet tas vēl nedod tiesību sniegt priekšnesumu.

Minēsim ilustrācijai piemēru. Ar literatūru cilvēks vispirms saskaras bērnībā. Bērns sāk lasīt, kā saka, pa vārdam un turpat apjauž vārda jēdzienisko nozīmi. Izlasījis teikumu, viņš pakāpeniski sāk novērtēt jau jēdzienu vienību kā veselu domu. Iemācījies orientēties pēc pieturas zīmēm, viņš sāk izprast arī atsevišķu domu sakaru.

Raksturīgi, ka, vēl neizlasījis visu stāstu, pēc kādas iezīmīgas vietas bērns pārstāj lasīt — pauze — un bērna seja sāk viebties žēlumā, varbūt otrādi — atmirdz patikā. Pausē mazais vēl tikai uztvēris priekšstatus, izpratis un iekšēji novērtējis notikumu, tikai pēc tam viņu pārņēmusi emocija. Pārvarējis savilņojumu, viņš strauji traucas lasīt tālāk. Viņa interese ir kāpināta. Ja saturs mainīsies, nākošajā pauzē pamanīsim citu sejas izteiksmi un tā joprojām. Ja lasīts tiek skaļi, balss emocionālā izteiksme (tembrs) vienmēr būs atbilstoša sejas izteiksmei.

Izlasīto bērns spēj sarunas valodā atstāstīt *saviem vārdiem*.

Zīmīgi, ka satura aptvere un emociju izraisīšanās vairs nenotiks pauzē pēc izteiktajiem vārdiem, bet gan otrādi: pirms vārdu izrunāšanas stāstītājs sevī iedzīvina un pārdzīvo šo vārdu saturu,

jo domu loģika un secība viņam zināma, tāpēc tagad viņš cenšas ar vārdu *ieviešt klausītājā* priekšstatus un savu attieksmi pret tiem. Būs arī pauzes pēc izteiktajiem vārdiem, bet gluži cita rakstura, proti, stāstītājs pārbaudīs teiktā iedarbi, dažreiz vēl pielikdams vārdukus: «ko?», «vai ne?», «jā?». Ja stāstiņam ir skumjas beigas, bet jautrs sākums, atstāstījums arī iesāksies jautri un turpināsies ar visām emocionālām izmaiņām, uz kādām vedina *priekšstati un darbības at-
listība*.

Atstāstījums jau ir priekšlaikus zināma satura sniegums. Bet tas notiks kā īsta pašreizēja psihiska norise. Kas ir tās *veicinātājs fak-
tors*? Klausītājs, sazināšanās objekts. Vajadzība ievieš klausītājā savus priekšstatus, «visu, kā tas bija», liek apgūt nepieciešamo rīci-
bas materialu, no kā izveidot «visu, kā tas bija». Tāpēc iztēle konkre-
tizē grāmatā izlasīto kā savu personisko pieredzi, un, jo lielāka būs
griba ietekmēt klausītāju līdzī vērtēt un spriest, jo bagātāki raisīsies
priekšstati, aktīvāka kļūs ārējā darbība, *gribot negribot* spilgti izpau-
disies jūtu attieksme. Dabisks būs valodas vārdu salikums, melodija,
balss tembrs. Stāstītājs kļūs līdzautors un būs spiests domāt.

Iemācījies tekstu no galvas, bērns uzskaita vārdus. Iepriekš rak-
sturotais psihiskais process vairs nenotiek, darbība ir formāla. Atse-
višķas jūtas aizstāj vispārējs savijņojums (pozitīvs vai negatīvs),
kam pamatā ir stāsta rezultatīvais novērtējums. Pār runātāju valda
teksts.

Tāpat notiek ar skatuves mākslinieku, ja viņš sāk savu priekš-
nesumu, kā teikt, no otra gala un vispirms tiecas pēc jūtu pārdzīvo-
juma, «radoša pacēluma», par ko jau minējām. Tā ir pārestība sev
un auditorijai, jo iztēle tādā gadījumā nav radoša, bet chaotiska,
runāšana kļūst mehāniska un nesaista klausītāju.

No šā piemēra par to, kā bērns izlasīto stāstu pārvērs savā per-
soniskā pieredzē un notēlo «visu, kā tas bija», varam spriest, cik
izcila loma ir klausītājam. Nebijis klausītāja, nebijusi arī vajadzība
vēl un vēl izraisīt priekšstatus, vēl un vēl pārdzīvot jau zināmo.

Izrādē runa vienmēr ir dialogs, *d i s k u s i j a* dažādās aktivitātes
pakāpēs. Aktieris izraisa domu, pasniedz partnerim, pārbauda tās
iedarbi, partneris to pieņem vai atspēko, — notiek minētā «sadar-
bība» gan kā saprašanās, gan pretēju pārliecību cīņa. Auditorijai
ir vērotājas loma. Tā ir trešā persona, kas seko sadursmju iznāku-
mam un ar savu nostāju ir cīņas dalībniece. Jo asāki konfliktī un

spēcīgāka partneru cīņa, jo vairāk tā pamudina auditoriju sekot šai cīņai un iejaukties ar savu «par» vai «pret».

Skatuves runas priekšnesums (daiļruna) ir monoloģiska runa, kur «viens cilvēks runā, bet pārējie klausās», kā to apzīmē psiholoģijas mācība. Izpildītājs nedzīvo tēlā, bet, pārstāvēdams autoru, stāsta par cilvēku dzīvi, viņu attiecībām un apstākļiem. Bet stāstītājs nav neitrals ziņotājs. Viņam ir savs viedoklis, tāpat arī sava attiecība pret stāstā ietvertu īstenības atspulgu. Viņš to pieņem vai noraida, iedegas cīņā gan par, gan pret, atklāj īstenības pretrīnības, pozitīvā un negatīvā sadursmī. Stāstītāju vada vēlēšanās ieviest klausītāju apziņā *savu attiecību* pret parādībām un notikumiem. Stāsts tieši, bez aplinkiem vērsti uz klausītāju. Auditorija, visi klausītāji ir izpildītāja partneris un viņa ārējās uzmanības objekts. Tikai šādā sadarbībā vārds sevi priekšnesumā attaisnos kā sazināšanās līdzeklis un cīņas ierocis.

Pieredze rāda, ka dažkārt runas māksliniekam, sevišķi sniedzot liriskus darbus, ir tendence ļauties minētajam «nervu pacēlumam» vai arī viņu valdzina priekšstatu gleznas kā pašmērķis. Tad īsta saskare ar auditoriju nenotiek. Runātājs ļaujas paštikmei, vārdam nav iedarbes spēka. Tāpēc klausītājs jūtas lieks un paliek vienaldzīgs.

Skatuves māksliniekam jāastopas arī ar tādu runas veidu, ko varētu nosaukt par sarunu ar sevi pašu. Tās ir sarunas, ko rada vajadzība likvidēt savus iekšējas dabas konfliktus, pretrunas savos uzskatos utt. Arī šāda runa būtībā ir dialogs un diskusija: viena cilvēka pretrunīgu uzskatu sadursme. Tā daļēji realizējas kā iekšējā darbība, bet aplam būtu pavisam izslēgt kontaktus ar klausītāju. Auditorija taču ir šo iekšējo cīņu lieciniece, un nav iemesla viņu ignorēt. Auditorija sagaida, lai izpildītājs ar to dalītos savās pārdomās un lai viņa «diskusija ar sevi» nenotiktu kā intims noslēpums. Jo karstāka būs šāda diskusija, jo aktīvāka kļūs klausītāja uzmanība; viņš sekos iznākumam un atkal ieņems nostāju «par» vai «pret».

Literatūra sniedz daudz piemēru par šādu sev pievērstu runu. Jo sevišķi daudz tādu ir Raiņa filozofiskajos dzejoļos: «Vēls saules stars», «Viens un daudzie», Jāzepa monoloģā, «Ak mana sirds...» un citur. Šekspīra lugās sevišķi daudz šādu runu vienatnē.

No sacītā izriet, ka uz skatuves arī monologs pārvēršams dialogā, un, jo asinātāki savā uzmanībā ietversim objektu — partneri,

jo pārliecinošāks un idejiski nozīmīgāks būs priekšnesums. Šim noteikumam pakļauts kā aktieris izrādē, tā arī izpildītājs runas mākslinieks. Tas attiecināms arī uz oratoru un referentu, ja viņi runā iepriekš uzrakstītu tekstu.

Vairākkārt esam minējuši jēdzienus «iekšējā darbība», «iekšējā runa». Pie tiem jāatgriežas, precizējot partneru attiecības izrādē. Viens no partneriem runā. Kas tobrīd notiek otrā? Viņš uzver teiktā saturu, bet dod arī savu spriedumu, tajā pašā laikā asociatīvi radot jaunus priekšstatus, vēlēšanās un pārdzīvojumus, kas gan sabalsojas ar dzirdēto, gan izraisa pretestību. Šāda un tamlīdzīga iekšēja norise tērpjas vēl skaņi neizrunātos vārdos un tādā veidā sagatavo sekojošo repliku — atbildi, jautājumu, iebildumu. Klausītāja iekšējā darbība ne uz mirkli nepārtrūkst (tā redzama sejā, žestā, uzvedībā), kamēr atrod iezu vārda darbībā, kas vērsta uz partneri.

Piemēram, mans biedrs atgriezies no Maskavas, kurp brauca debitēt Mazajā teātrī. Viņš stāsta par metro, par lauksaimniecības izstādi, par Maskavas jūru. Es sekoju stāstam, es redzu viņa tēlotās ainas, es piekrītu: varena pilsēta, vareni padomju cilvēka sasniegumi. Bet manī līdztekus rodas doma: «Nepieņēma teātrī... esi nervozs... tev neveikli... jānomierina...» Skaņi es saku: «Tas ir brīnišķīgi, ka apskatīji Maskavu, bet uz Mazo teātri tu velti tiecies, paliec Rīgā, jo te tu esi ļoti nepieciešams. Mēs, tavi draugi, negribam, ka tu pārceļtos uz Maskavu.» Mans draugs klausās, bet līdztekus domā: «Vai tā ir tava nopietnība? Vai varbūt tev zināma mana izgāšanās? Saņemšos, atzišos...»

Tāda būtu darbība dialogā, abas puses šeit ietekmē viena otru.

Skatuves pieredze rāda, ka dažkārt priekšnesuma mākslinieciskā patiesība cieš tieši tāpēc, ka aktieris «neprot klausīties». Viņš kļūst izklaidīgs, vai arī viņa domas traucas sagatavot savu nākošo repliku neatkarīgi no partnera dotiem priekšstatiem un to novērtējuma. Tādos gadījumos replika nav organiski sagatavota, nesaistās ar iepriekšējo un nepārliecina.

Tāpat esam apskatījuši psihisko norišu un valodas kā izteiksmes līdzekļa likumsakarības skatuves runā.

Pietiekami nenovērtējot satura un formas mijiedarbību, mākslinieka sniegums ir neveiksmīgs un bieži vien noved mākslinieku konfliktā ar sevi pašu: labi nodomi izsīkst un panīkst tāsnī to realizēšanas laikā, — iztēle, kas atspoguļo īstenību, atrauta no atbilstošas

formas, pazaudē iekšējo loģiku un kļūst chaotiska. Tas sevišķi bīstami izpildītājam māksliniekam, kura daiļrade notiek publikas priekšā, jo viņam nav iespējams atsākt neveiksmīgu darbu, koriģēt rezultātu.

* *
*

K. Staņislavskis, kā zinām, radījis terminu — vārda darbība (Словесное действие).

«Aktīva, īsta, produktīva, mērķtiecīga darbība — lūk, galvenais mākslā, tāpat arī runas mākslā. Runāt nozīmē darboties. Šo aktivitāti dod uzdevums ieviest otrā savas priekšstatu gleznas» (K. С. Станиславский, «Работа актёра над собой», 1951, стр. 501).

Pakāvēsimies pie jautājuma, — kā pēc runātājs tiecas ieviest otrā savu priekšstatu gleznas? Kas stimulē viņa gribu? — Atbilde doša un nopamatota K. Staņislavska skatuves mākslas meistarības «sistemā»: cilvēka vajadzību izvirzītais mērķis — «ko es gribu panākt». Mērķtiecīgai rīcībai vienmēr ir arī savs iemesls. (Piemēram, Tēvijas karā padomju ļaudis vadīja cīņas mērķis — sagraut fašismu. Cīņu iemesls — fašistu iebrukums.)

Darbības iemesls un mērķis runas mākslas praksē mudina uz sadarbību. Iemesls un mērķis arī nosaka doto vārdu iekšējo saturu. Bet vai tas vien? Katru mērķtiecību vairāk vai mazāk vienmēr apgrūtina pārvaramie šķēršļi. Darbības norisi ietekmē arī subjekta individualā pašsajūta utt. Un vārda saturu neierobežo racionāli aprēķini vien. Tam jāievieš klausītājā viss runātāja domu, atziņu, gribas u. c. pārdzīvotumu komplekss. Lai ietekmētu partnera apziņu, vārdam jāmodina atziņas un priekšstatu gleznas, kas skar visas psihiskās norises.

«Vārds, lomas teksts nav vērtība pati par sevi un sev, bet ar to iekšējo saturu jeb zemtekstu, kas tajā ielikts» (K. С. Станиславский, «Работа актёра над собой», 1951, стр. 493).

Ikdienas dzīvē ļoti skaidri samanāmi zemteksti, kur runātājs ar vienādiem vārdiem izsaka visai dažādus spriedumus un realizē pilnīgi pretējus nodomus. «Tu esi labs!» apliecina cilvēka pozitīvās īpašības, bet vārdu «labs» var pateikt tā, ka tas kļūst noliegums arī bez negācijas «ne».

Pieņemsim, ka ir Tēvijas kara gadi, kad mūsu zemē bija ielauzies ienaidnieks. Atrodamies tālu no dzimtās vietas, cīnāmies par tās atgūšanu. Cīņas pārtraukumā biedram stāstām par Latvijas mežiem.

Jo dziļāka būs vēlēšanās atgūt zaudēto, jo spilgtāku ainu dos iztēle, jo kvēlāks raisīsies jūtu pārdzīvojums un aktīvāka vārda darbība.

Runa var sniegt vienlīdz spilgtus tēlus ar vienu un to pašu attiecību pret šiem tēliem, bet sarunas partneris dažreiz ir draugs, citreiz ienaidnieks utt. Vārds atspoguļos arī šo attiecību. Piemēram, tā pati priekšstatu glezna — «Latvijas meži» paliek nemainīga saturā, bet, ja mūsu partneris ir tāds, kas vairās ciņas, tad emocionālajā pārdzīvojumā saviesies divas pretējas attiecības: kvēla mīla uz dzimto zemi un naidis pret mazdūšīgu cilvēku.

Iedomāsimies, kā tas pats stāsts mainīs zemtekstu atkarībā no runātāja pašsajūtas, ko ietekmējuši pašreizējie apstākļi: piemēram, Padomju Armija piedzīvojusi neveiksmi, vai pretēji — tās ciņas ceļš vainagots panākumiem. Vārds atspoguļos arī attiecīgo pašsajūtu.

Pieņemsim, ka miera apstākļos runātāju valdzina Latvijas meži kā rūpniecībā realizējama vērtība. Tad darbībai ir cits iemesls un mērķis un atšķirīgs kļūs arī vārdu saturs, vārdu, kas dažkārt var palikt vieni un tie paši. Kā vienā, tā otrā gadījumā vajadzība, «ko es gribu panākt», stimulēs gribu ieviest otrā savu priekšstatu gleznas.

Nepretendējot uz vispusīgu zemtekstu atklāsmes metodi, atzīmējam tikai principiāli svarīgākos momentus, kas dod runai saturu, jēdzienus vērš tēlos un aktivizē sadarbībai. Tie ir 1) darbības iemesls un mērķis; 2) attiecība pret sarunu priekšmetu (iekšējās darbības objektu); 3) attiecība pret sazināšanās objektu (partneri); 4) attiecība pret esošajiem apstākļiem.

Pamatojoties uz šiem apsvērumiem, izpildītājs realizēs savus radošos nodomus, autora teksts iemantos zemtekstu.

Daži piemēri no literatūras.

Pazīstamajā Jūlija Vanaga baladē «Liepņas kauja» ir šādas vārsmas:

«Ejam. Rasā zaigo nenoplautā plava,
Smilgu skaras — kuplas, piebriedušas vīst.
Tā ir dzīve tava — tā ir saule tava,
Kas tur plavai pāri tā kā straume līst.»

Skatuves vārda mākslinieks nepaliks pasīvs vērotājs, ja, vispusīgi novērtējis notēlotās dzīves situāciju, viņš pārņems autora mērķtiecīgo trauksmi — viest klausītājos priekšstatu par padomju cilvēka varoņgaru. Šādas vajadzības apziņa aktivizēs iztēli. Katra daiļdarbā dotā

glezna ierosinās veselu pārdzīvojumu savijumu. Piemēram, vārsnās «Rasā zaigo nenopļautā pļava, Smilgu skaras — kuplas, piebriedušas vist» zemteksts ietvers varbūt skumjas par nenokoptiem laukiem, naidu pret šāda stāvokļa vaininiekiem, protestu. Bez tam arī auditorija kā sazināšanās objekts ietekmēs izpildītāju.

Raiņa traģedijas «Jāzeps un viņa brāļi» pirmā cēliena Jāzeps monologs:

«Ak, ko es teikšu, ko es teikšu jums!
Es gribu rādīt mīlu —
Es mūžam nesacīto slēpu sirdī, —
Tur gadiem krājies tas ik dien' pa lāsei...»

«Ak, kaut tie vārdi būtu man,
Kas ceļ iz dziļās sirds to skaidro mīlu,
Kas klusi glabājas priekš jums un visiem!
Kaut būtu man tie nolaižamie trauki,
Ar kuriem ūdeni iz bedres smelt!»

Bet brāļu naidis dara smagu Jāzeps dzīvi:

«Es nespēju to panest, ka jūs ļauni.
Es izkalstu kā ganība bez rasas,
Priekš laika ienākos kā sausi kvieši,
Un gaudi sīki top un velti birst...»

Monologa pēdējās vārsnās pauž Jāzeps neremdtās alkas:

«Uz dzīvām dvēslēm mīla prasās iet,
Uz jums, kas esat man tie tuvākie.
Pie jums lai pasaule man sāk' un beidzas.»

Ik rindā šeit ir atkal un atkal citi tēli, citas pārdzīvojumu niansas. Mēs nebūt nedomājam degradēt un schematiciski ierobežot mākslinieka radošo iztēli. Bet pietiek nenovērtēt darbības iemeslu (kas ir brāļu naidis) un izslēgties no uzdevuma (ar mīlu pārvarēt naidu un mīlu degt brāļu sirdīs), un apsīks radošā griba «ievieš otrā savu priekšstatu gleznas», un reizē apsīks arī mākslinieka radošās dabas elementi. Iztēle kļūst pasīva, gleznos vārdu tiešo saturu. Izpildītājs mākslinieks iegrimis paštīksmē: mīlas iejūtā, sāpju smeldzē. Pārtrūks Jāzeps tēla darbības pavediens.

Turpretim apzināts monologa iemesls un mērķis ar līdztekus attiecību pret savu domu tēliem un ar attiecību pret brāļiem kopā ar

tragisko pašsajūtu, ko radījusi iepriekšējā sadursme ar brāļiem, tik vispusīgi un mērķtiecīgi satrauks mākslinieka visu garīgo būtni, ka vārdi paudīs zemtekstu ar milzu iedarbes spēku.

* *
*

Šī apcere veltīta dažiem skatuves runas meistarības elementiem. Pārpratumu novēršanai jāpiebilst, ka izvirzītie apsvērumi nevar veicināt izpildītāja pilnvērtīgu priekšnesumu, ja tos lieto atrauti no metodiski apgūta un radoši pārņemta literārā materiāla visā kopumā.

Meistarības apgūšana ir mākslinieka darba pirmais posms. Otrs darba posms ir rakstnieka daiļdarba sagatavošana priekšnesumam. Abus šos darba posmus praktiski nevar norobežot. Priekšnesumu gatavojojot, izpildītājs savu meistarību vienmēr no jauna pārskata un pilnveido.

Kā zinām, izpildītāja sniegums tikai tad kļūst māksliniecisks veselums, ja viņa iedvesmojais dotā daiļdarba *virszudevums*, ja viņa radošā norise ir nepārtraukta mērķtiecīgas darbības līnija. Ar to vēl nav nodrošināti izrādes panākumi, ja esam apguvuši māku uz dotu vārdu pamata izraisīt priekšstatus un spriedumus par tiem, ja protam aktivizēties darbībai, esam iejutīgi, pārvaldām valodas tehniku.

Gadās, ka gandrīz vai katra teikuma saturu izpildītājs pieņem kā pašmērķi. Tad labākajā gadījumā viņa tēlojums patur kopsakaru atsevišķos izrādes posmos. Šādi posmi līdzinās lomas tēla dzīves epizodēm, bet ar katru epizodi darbība pārtrūkst, paliek uz vietas. Šai sakarībā K. Staņislavskis piemin Salvīni un saka: «Kur slēpās Salvīni spēks? Tur, ka viņš vienmēr un visur bija sevišķi loģisks un secīgs. Loģika un secība mākslā ir milzu spēks» (žurnāls «Teatrs», Nr. 2, 1952. g.). Kas ir loģiskas un secīgas darbības virzītājs? Skaidri atzina virszudevums. Virszudevums uzsūc visus mazākos, «tekošos» uzdevumus, un tāpēc arī darbību dažādu posmu pavedieni savijas arvien vairāk un vairāk virzībā uz galveno — «Ko es gribu panākt».

Sava mūža darba pēdējā posmā K. Staņislavskis atkārtoti apliecina, ka īsta un augsta māksla ir tāda, kur ir virszudevums un caurviju darbība; māksla, kurā nav virszudevuma un caurviju darbības, ir slikta māksla. Tas arī saprotami, jo virszudevums cieši saistās ar *idejiskumu mākslā*.

Seit arī meklējams literārā teksta zemtekstu pirmcēlonis — tas «pats galvenais», kāpēc noris vārda darbība, darbības iemesls un mērķis. Pievienojoties pārējiem trim momentiem: runātāja attiecībai pret domu objektu, attiecībai pret sarunas partneri un attiecībai pret dotajiem apstākļiem, autora teksts katru brīdi piesātināsies ar tādu zemtekstu, kas soli pa solim novedīs pie izrādes idejas atklāsmes.

Aktieru spēles ārišķības, tāpat kā tiksmīnāšanās ar jūtām (dramatiskajās un liriskajās lomās), kad vārds pārstāj būt darbošanās līdzeklis, lielākoties rodas kā sekas no paviršības izrādes un lomas idejiskās mērķtiecības iecerē un realizēšanā. Mērķtiecības trūkums pavedina «apspēlēt» vārdus, pavedina uz jūtu surogatu. Ne artistiskā iejūta, ne temperaments un attīstīta izrunas tehnika nedod izrādei idejisku pilnskaņu, ja autora dotais vārda materials nav izkārtots un ievaidots izpildītāja psihē kā viens veselums, ja izrāde vai priekšnesums nenotiek kā mērķtiecīgi organizēts mākslas process.



I. Vaļins

GORKIJA LUGAS RĪGAS TEATROS

Gorkija dramatiskie darbi aptver visvētraināko periodu Krievijas vēsturē, strādnieku šķiras cīņu un uzvaru periodu. Tie izvirza visasākās un aktualākās laikmeta problēmas. Pēc tiem varam studēt vēstures virzošos spēkus 20. gadsimtā.

Lielā proletariata rakstnieka lugas izturējušas pašu smagāko — laika pārbaudījumu. Tajās izziņas vērtības apvienojas ar emocionālo piesātinātību, idejiskais dziļums ar formas meistarību, spilgtiem raksturiem, valodas kulturu. Gorkija vārds — trāpīgs, izjūsts, kaislīgs vairāk par pusgadsimtu skan no skatuves, aicinādams radīt jaunas, brīvas dzīves formas, iznīcināt privatīpašumu.

Līdz Lielajai Oktobra socialistiskajai revolūcijai Gorkija vārds lika drebēt cara ierēdņiem. Viņa lugu izrāžu laikā teatru zāles pārvērtās par politisku demonstrāciju vietu.

Arī Latvijā kopš gadsimta sākuma Gorkija lugu uzvedumus pavadīja revolucionaras masu manifestācijas pret patvaldību un kapitalistiem, skatītāji izteica dedzīgas simpatijas augošajai strādnieku kustībai. 1903. gadā Rīgas Krievu teātri lugas «Dibenā» izrādes laikā no galerijas tika izkaisīti revolucionāri uzsaukumi, atskanēja saucieni: «Nost patvaldību! Lai dzīvo politiskā brīvība!» Pēc izrādes un nākamajā dienā sakarā ar lekciju par Gorkija daiļradi Rīgas ielās notika demonstrācijas, tika dziedātas revolucionaras dziesmas.

1903.—1907. gadā dažādos Latvijas teatros uzveda Gorkija lugas «Dibenā», «Vasarnieki», «Saules bērni», «Sikpilsoņi», «Barbari» un romāna «Foma Gordejevs» dramatisējumu. Gorkija ierašanās Rīgā

1904. un 1905. gadā sekmēja ciešāku sakaru izveidošanos starp krievu un progresīvo latviešu inteliģenci.

Buržuaziskās Latvijas laikā Gorkija darbi, atskaitot dažas lugas 20. gadu sākumā, uz skatuvēm neparādījās. Latviešu buržuazija kultivēja naidu pret krievu kultūru, bīstama un nepieņemama tai bija arī Maksima Gorkija daiļrade.

Plaši turpretim ar Gorkija dramaturģiju iepazinušies Padomju Latvijas darbaļaudis. Jau Gorkija nāves desmitās gadadienas atcerei 1946. gadā Latvijas teatri veltīja vairāku viņa lugu uzdevumus — «Jegors Buličovs un citi», «Ienaidnieki», «Pēdējie», «Sīkpilsoņi», «Vasa Zeļeznova», bet pēc tam regulāri atgriezušies pie lielā rakstnieka dramaturģijas arī nākamajās sezonās. Uz latviešu skatuves parādās gan tās Gorkija lugas, kas Latvijā jau agrāk redzējušas rampas gaismu, gan tādas, kas te ne reizi nav uzvestas.

Sevišķi nozīmīgi ir tas, ka teatri, iestudējot Gorkija lugas, risina arvien sarežģītākus idejiski mākslinieciskos uzdevumus, šie uzdevumi vienmēr izvērtas par svarīgu notikumu kolektīvu radošajā dzīvē. Izvirzīdams teatriem uzdevumu radīt daudzpusīgus, mākslinieciski spilgtus tēlus, to dažādās sociāli psiholoģiskās nokrāsas, dziļo un sarežģīto iekšējo pasauli, Gorkija lugas veicinājušas aktieru māksliniecisko izaugsmi. Tās nostiprina uz skatuves realistisku stilu, veicina padomju mākslas radošās metodes — socialistiskā realisma apgūšanu.

Viens no pirmajiem Gorkija lugu uzdevumiem mūsu republikā pēc kara bija «Jegors Buličovs un citi» LPSR Valsts dailes teātri (1946. g.). Tas kļuva par ievērojamu notikumu mūsu republikas kultūras dzīvē. Dailes teātris ir pazīstams kā teātris ar spilgtu, oriģinālu formu, svaigiem izteiksmes līdzekļiem, kā teātris, kas nemil iet citu iemītās pēdās. Pievēršanās Gorkijam palīdzēja aktieriem un inscenētājam atrast jaunus krāsas dzīves atveidošanā, pirmām kārtām dziļi, realistiski atsedzot tēlu iekšējo pasauli. «Jegora Buličova» uzvedums izraisīja plašu interesi par Gorkija dramaturģijas skatuvisko traktējumu, tas deva iespēju iepazīties ar Dailes teātra sabiedriskajiem un mākslinieciskajiem ceļiem, tā mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu evolūciju.

Izrāde liecināja par kolektīva talantīgumu, atgādināja, ka uz padomju skatuves ir visas tiesības labai teatralitātei, kuru viens otrs bija mēģinājis apkarot un padzīt no mūsu skatuves. Spilgtajā, krā-

sām bagātajā izrādē bija daudz virtuozas režisoru izdomas (inscenētājs — Ed. Smilģis, režisori F. Ertneris un E. Mačs).

Daudz, neatlaidīgi un ar patiesu aizrautību bija strādājis viss kolektīvs. Izrādē guva augstu novērtējumu krievu klasikas skatē uz nacionālo republiku skatuvēm.

Teātris saprata, ka jauno saturu, ko mākslā ienesusi proletariata varonīgā cīņa un kas spilgti iemiesots Gorkija daiļradē, nevar izteikt ar veciem mākslinieciskajiem līdzekļiem. Lai izteiktu domas un jūtas, kas izraisās lugā, teātris nevarēja neizmantojot tos paņēmienus un principus, ko jau izstrādājis padomju teātris Gorkija lugu inscenējumos. Bet tajā pašā laikā Eduards Smilģis «Jegora Buličova» uzvedumā nekopēja tēlus, ko radījuši citi teātri. Katram lugas varonim tika atrasti savi īpaši vaibsti, savs raksturs, un visi kopā tie radīja to atmosfēru, kas sacel nemieru vienos, bet prieku citos lugas personāžos, — tuvojošās revolūcijas atmosfēru. Dzīves patiesība izrādē apvienojās ar spilgtu teatralitāti. Tas bija Gorkijs, bet savdabīgi, talantīgi un īpatnēji veidots.

Gorkija tēli deva jaunu attīstības iespēju A. Filipsona, L. Bērziņas, A. Ābeles, E. Viestures un citu latviešu teātra meistarību talantiem.

Īpatnēju Buličova tēlu radīja A. Filipsons. Viņš Buličovs bija spēcīgs un valdonīgs raksturs, gudrs un zinātkārs, drosmīgs un tālredzīgs. Un vienmēr mērķtiecīgs. Šo sava varoņa garīgo bagātību, viņa spēju kritiski spriest aktieris atveidoja ar lielu meistarību. Mēs redzējām Filipsona Buličovu tiklab slimības, kā melīgu, rijīgu un bezsirdīgu ļaunību izmoci, iegrīmušu pārdomās par dzīves jēgu. Viņš moka un vajā šaubas par savas eksistences jēgu, viņam atveras acis, un viņš ierauga visu apkārtējās dzīves zemiskumu. Viss šajā mājā, kur viņš nodzīvojis tik daudz gadu, šķiet svešs, nevajadzīgs, viņam trūkst gaisa šajās istabās. Tāda cilvēka dramā, kas sapratis, ka viņš savu dzīvi nodzīvojis «nepareizā ielā», ka viņš «dzīvojis blakus istajai dzīvei» — visu to šajā tēlā bija saskatījis un izjutis Filipsons, akcentējams arī Buličova alkas izzināt patiesību par sevi un apkārtējo dzīvi.

1947. gadā Dailes teātra viesizrāžu laikā Maskavā Filipsona Buličovs tika minēts kā viens no interesantākajiem un savdabīgākajiem šā sarežģītā Gorkija tēla skatuviskajiem atveidojumiem.

Suras lomā Lilita Bērziņa — aktrise ar lielu talantu un meistarību — atsedz tādas savas varones rakstura iezīmes kā patiesības

alkas, cenšanos visu izprast, atrast savu ceļu. Arī pārējie aktieri veidoja dzīvus tēlus ar spilgtām rakstura iezīmēm.

Tiesa, uzvedumā ne viss vēl bija līdz galam atrisināts. Luga «Jegors Buličovs un citi» parāda, ka buržuazija un tās mērķi lemti bojā ejai. Buličova iekšējais tukšums un bezspēks, sajūta, ka viņš nonācis strupceļā, parāda, ka kapitalistiskās pasaules aktīvais, radošais pirmsākums savā tālākajā attīstībā vēršas pret cilvēku. No visām šās iekārtas neģēlībām cilvēku atsvabina socialistiskā revolūcija. Tā ir proletariata vēsturiskā misija. Uz šīm socialistiskā humānisma idejām balstās luga.

Buličovu gaida nāve. Viņš atskatās uz savu dzīvi, un izrādās, ka viss, ko viņš darījis, lai kļūtu bagāts, lai iznīcinātu savus konkurentus, — tas viss nāves priekšā izliekas maldīgs, netaisns, nenozīmīgs.

Kā Jegoru Buličovu spēlēja viens no labākajiem šīs lomas atveidotājiem — padomju skatuves mākslas korifejs B. Ščukins? Mirstošajā, nedziedināmā slimajā Buličovā Ščukins redzēja dzīvi visā tās pilnasinībā un, to ievērojot, veidoja skatuvisko tēlu. Dailes teatra izrādē A. Filipsons ne vienmēr vadijās no Buličova tēla būtības, bet pasvītvoja Buličova nedziedināmās slimības graužošo spēku, un šī aizraušānās ar bioloģiskajiem procesiem bieži traucēja parādīt Buličova sarežģīto raksturu, viņa aso prātu un naidu, viņa pārgalvību un dzīvīgumu, viņa humoru un mīlestību.

Latvijas PSR Valsts krievu dramatisks teātris 1946. gadā uzveda lugu «Ienaidnieki». Dedzīgā atsaucība, kādu «Ienaidnieki» arī tagad rada skatītāju zālē, liecina par tās aktualitāti, idejisko piesātinātību, autora tālredzību. Ģenialā proletariata rakstnieka paredzējumus apliecinājusi vēsture. Apzinīga attieksme pret sabiedrisko dzīvi, aktīva dalība progresīvo spēku cīņā pret savu laiku pārdzīvojušo iekārtu deva Gorkijam iespēju radīt asus, atmaskojošus darbus, ko caurauž jauno, socialistisko ideālu apliecinājums. Te ir viņa lugu svaiguma un dailes neizsīkstošais avots. Šodien «Ienaidnieki» palīdz atmaskot buržuazijas liekulīgo viltus demokrātiju, veco pasauli, kur valda privatīpašums, šīs trunošās pasaules principus. Latvijas PSR Valsts krievu dramatisks teātris izrādē Zachars Bardins — sevī iemīlējies liberalis, kas neaizmirst šķiras intereses, un viņa sieva Polina atrada cienīgus tēlotājus N. Barabanova un J. Bunčukas personās. A. Astarovs rādīja izteiksmīgu Ļevšina tēlu.



V. Līne — Ļubova, J. Osis — Juans Kolomijcevs M. Gorkija «Pēdējās» (Akadēmiskais drāmas teātris).



L. Bērziņa — Varvara Michailovna, H. Vazdiķis — Basovs M. Gorkija
«Vasarniekos» (Raiņa v. n. Valsts dailes teātris).

Kā spilgts Gorkija tēls, kas radīts uz latviešu skatuves, jāmin J. Ošā Ivans Kolomijcevs («Pēdējie» Akademiskajā dramtas teātrī 1946. g.).

Muižnieks Ivans Kolomijcevs pazaudējis savu muižu un kļuvis par policijas priekšnieku. Viņa amoraliskums, cinisms, zvēriskums liecina par cilvēka personības sairumu kapitalisma apstākļos. Viņš pastrādā noziegumu un neapzinās, ka tas ir noziegums. Viņš nežēlīgi izrēķinās ar revolucionāriem, piekauj arestēto, izvaro sava ierēdņa meitu, savu meitu izprecina izvirtulim un uzskata, ka tas viss ir dabiski, normali. Bet ne rupjības, ne nežēlība nespēj noslēpt viņa iekšējo bezspēku. J. Osis pareizi uztvēra un talantīgi attēloja Ivana Kolomijceva tieksmi pozēt, viņa patetiskās intonācijas un žestus, aiz kuriem slēpjas zemiskums, vājums un bezspēcība. Dažreiz viņš sāk runāt sirsnīgi, viņā vēl saglabājušās nožēlojamas morales atliekas. Bet šī sirsnība vienmēr pārvēršas deklamācijā, un visa viņa bezdzīvīgā cietsirdība liecina nevis par spēku, bet par vājumu.

Pareizi saprasts un interesanti atrisināts šajā izrādē bija Ļubas tēls (V. Līne). Ļubai dara prieku tas, ja viņa var sagādāt nepatīkšanas saviem tuviniekiem. Viņa zina, ka tuvinieku vainas dēļ kļuvusi kupre. Viņas pašas nelaime ir par cēloni tieksmei mocīt sevi un citus. Režija nav pasvītrojusi viņas sliktās īpašības, tā palīdzēdama skatītājam labāk saprast Ļubas naida sabiedriskos motīvus. Ļuba izjūt savu kroplumu kā visas ģimenes, visas savas sabiedrības kroplumu.

Lugai «Pēdējie» ir samērā neliela skatuviskā vēsture. Uzrakstīta 1908. gadā, tā pirmoreiz parādījās uz skatuves vairāk nekā pēc diviem gadiem desmitiem — jau padomju laikā.

Šajā pirmajā lugas uzvedumā uz latviešu skatuves inscenētājs A. Amtmanis-Briedītis ne visur sasniedza Gorkija idejiskās ieceres precīzu skatuvisko traktējumu. Izrādē saglabāts un attīstīts tas, kas šķir Jakovu un Ivanu, bet nav parādīts tas, kas viņus vieno. Jakovs ārēji sirsnīgs, labs, krietns, bet galvenais šajā tēlā ir ciešanu un upurēšanās motīvi. Jakovs nav aktīvas rīcības spējīgs, viņš ir glēvs, nevarīgs. Nevarību viņš grib pārvērst par vērtīgu īpašību, viņam ir tieksme izlīdzināt nesaskaņas. Bet izrādē bija jūtama cenšanās radīt līdzjūtību pret Jakova tēlu, apveltīt viņu ar pievilcīgu cildenumu (aktieris A. Videnieks). Jakova samierināšanās un nevarība — tā ir izlīgšanas politika, kapitulācija brāļa negodīguma un rupjības priekšā. Viņi radniecīgi arī sociāli. Jakova bezpalīdzība izrādē iz-

skaidrota tikai ar slimību, nesaskatot tās daudz dziļākos cēloņus, ko sniedz luga. Viņa bezdarbība, nevarība un pasivitate padara nenozīmīgas arī viņa moralās vērtības. Vai gan tas viss nesaista viņu ar Ivanu? Nav nejaušība, ka neilgi pirms nāves Gorkijs no jauna pievērsies šai lugai un izdarījis būtisku labojumu, pastiprinādams kritiskā elementu Jakova tēla novērtējumā.

Gorkijs atkārtoti atgriezās arī pie lugas «Vasa Zeļeznova».

Abus šās lugas variantus šķir gadsimta ceturksnis. Otrā redakcija, kas izdarīta 1935. gada decembrī, būtībā ir jauna luga. Šeit Vasas iekšējais konflikts vēl spilgtāk parāda kapitalistiskās sistēmas necilvēcību, tās valdošo aprindu garīgo tukšumu, perspektīvu trūkumu, neglābjamo bojā eju, kas tās sagaida. Skatītājam paveras satricinošas tirgoņu-sīkpilsoņu dzimtas nesaskaņu un pagrimuma ainas. Vasai pretī nostādīta Rašele, cilvēks ar augstu morāli, kas stingri pārliecināts par savu taisnību, apzinās savu revolucionāro pienākumu.

Latvijā šo lugu 1946. gadā uzveda Jelgavas teātris. Aktrisei E. Barunei Zeļeznovas lómā daudzējādā ziņā bija izdevies atsegt lugā galveno — Zeļeznovas dramatisko konfliktu starp cilvēciskajām tieksmēm, mātes jūtām un kapitalistisko plēsonību.

Uzvedot «Sīkpilsoņus», Latvijas PSR Valsts jaunatnes teātri 1946. gadā, inscenētājs B. Praudiņš saprata, ka šo lugu nevar traktēt kā vecās, tradicionālās tēvu un dēlu problēmas variantu. Lugā kritizēta sīkpilsonība kā privatīpašnieciskuma, privatīpašnieka psiholoģijas, morāles, ideoloģijas un estētikas princips. Gorkija tēlu dziļā realitāte prasa patiesi attēlot uz skatuves pārtikušā sīkpilsoņa Bezsemjonova mokas un ciešanas. Viņš sirsnīgi mīl savus bērnus, cieš tāpēc, ka dēls slaidās bez darba, bet meita palikusi vecmeitās, viņš sāpīgi pārdzīvo Tatjanas ciešanas, pastāvīgi skumst par to, ka bērni kļuvuši viņam sveši. Šī traģiskā līnija nedrīkst izvērsties par izrādes galveno temu, kaut gan lugā ir arī Bezsemjonova drama. Bezsemjonova pārdzīvojumu patiesais dramatisms nekādā ziņā neattaisno viņa idejas, bet gan padara saprotamāku un pārliecinošāku viņa psiholoģiju — mantkārību, skopumu, naidu pret visu jauno. Vienkāršotais, šaržētais Bezsemjonova lomas izpildījums (aktieris A. Kalniņš) mazināja izrādes vērtību, aktieris sarežģītās dramatiskās situācijas un iekšējos konfliktus bieži vien pārvērta par tukšu ņirgāšanos, un tas vienkāršo Gorkija tēlus.



*Freimane — Monachova, K. Klētnieks — Makarova M. Gorkija «Barbaros»
(Akademiskais dramas teātris).*

«Sīkpilsoņu» pamatdoma izskan Nila replikās. Sajā tēlā iemiesotas paša Gorkija domas, viņa vārdos formulēta lugas centralā pozitīvā ideja par darba prieku. E. Birģelim neizdevās parādīt Nilu kā darbīgu, aktīvu cilvēku ar neizsīkstošu optimismu. Viņam pietrūka tā varoņromantisma un poezijas, ar ko tik bagāts šis Gorkija tēls.

Gorkija pirmās lugas uzrakstītas tajā pašā laikā, kad «Dziesma par Vētrasputnu». Vētrainu patosu, spilgtu romantisku dziesmu Gorkijs ienesis kā literatūrā, tā teatrī. No šās Gorkija lugu īpatnības izpratnes arī atkarīgi to iestudējumu panākumi. Citādi lugas «Sīkpilsoņi» būtību var reducēt līdz sīkpilsoņu dzīves notēlojumam, lugas «Dibenā» jēgu — līdz baskāju dzīves atveidojumam utt. Traktēt Gorkija lugas sadzīves žanra vai kriminali melodramatiskā plāksnē nozīmē samazināt to atmaskojošās ironijas un iekšējā heroiskā patosa spēku.

Lugā «Barbari» Gorkijs norauj maskas jaunajai, eiropizētajai krievu buržuazijai, atsedz tās cietsirdību, cinismu, iekšējo barbarismu. Luga māca ienīst cietsirdību un egoismu, ienīst buržuaziskos barbarus, kas sveši tautai un iegrīmuši sīkpilsoniskā individualismā. Šis lugas iestudējums uz Akademiskā dramas teatra skatuves (1951. g.) ir viens no labākajiem Gorkija lugu uzvedumiem Latvijas teatros. Skatītāja acu priekšā rit dzīve klusā, nomaļā apriņķa pilsētiņā Verchopoljē. Te, tāpat kā visur, ilgojas pēc laimes, mīlestības, cienības pret cilvēku. Bet mazpilsētnieciskā «koka» Krievija izkropļo šos centienus, pat priekšstatu par šīm jūtām tā padara nejēdzīgu, smieklīgu. Pienāk «dzelzs» Krievijas laiks, un izrādās, ka dzelzceļi gan izmaina pilsētas seju, bet neizmaina necilvēcību, izrādās, ka kapitalisms nes sev līdz nežēlību, cinismu, jūtu izvirītību. Šī lugas pamatdoma izrādē bija atklāta precīzi un pārlicinoši. Režisori N. Vētra un I. Rajeviskis prata uz skatuves atveidot lugas kaujiniecisko publicistiskumu, satirisko mērķtiecību un filozofisko dziļumu. Arī inteliģenti, kas izpilda valdošo kapitalistu gribu, galu galā izrādās barbari. Tādi ir Čerkuns (E. Zile) un Ciganovs (Z. Katlaps). Izrāde bija piesātināta ar ciešanām, ko rada dzīves cietsirdības izkropļotā mīla. Aizkustinošu Nadeždas tēlu, kas savaldzina ar savu sirsniību, radīja L. Freimane. Un skatītājs saprata, ka cilvēka, viņa spēju, laimes un mīlestības izpostīšana ir barbarisms.

Otrajā inteliģences problēmai, tās idejiskajai aprobežotībai veltītajā lugā Gorkijs atmasko tos, kas vārdos plātās ar neatkarību, tā



*M. Klētniece — Julija Filipovna, L. Smits — Suslovs M. Gorkija «Vasarniekos»
(Raiņa v. n. Dailes teātris).*

aizsegdami savu atkarību no mantīgās buržuazijas. Atbildēdama uz visaktualākajiem sava laika jautājumiem, luga «Vasarnieki» izraisīja asu polemiku presē, tās izrādes V. Komisarževskas teātri un citās trupās pavadīja trokšņainas politiskas manifestācijas.

1904. gadā laikraksts «Dienas Lapa» par pirmo «Vasarnieku» izrādi uz Rīgas teātru skatuves (lugu noskatījās arī autors) rakstīja: «Izrāde lika tik daudz sirdīm pukstēt un sacēla tādus aplausus un gaviles pat starp īstiem «zaļumniekiem», ka Maksimam Gorkijam atkal un atkal vajadzēja parādīties uz skatuves.»

Pēc 48 gadiem Latvijas PSR Valsts krievu drammas teātra kolektīvs, iestudējot šo lugu, radīja izrādi, kas ar patosu atmasko to pārkamā, pagrimušo inteliģences daļu, kas cēlusies no demokrātiskiem slāņiem, bet, sasniedzot augstu sociālo stāvokli, zaudējusi sakarus ar tautu, aizmirsusi tās intereses. Jaunais režisors S. Karuchnišvili sasniedza precīzu Gorkija iezīmēto virzošo spēku notēlojumu, pareizi atklāja lugas idejisko saturu. Gorkija drammas parāda, ka buržuaziskā



V. Gluchovs — Basovs M. Gorkija «Vasarniekos» (Krievu dramas teatris).

inteliģence, kaut arī tā dižojas ar kulturalumu, uzskata sevi par dzīves saimniekiem, būtībā ietver sevī deģenerācijas, morāla pagrimuma elementus, tai nav perspektīvu, un tā lemta bojā ejai. Ar neīstu dzīves mīlestību un rūpēm par «milzīgo, nabadzīgo, muļķīgo zemi» it īpaši aktieris V. Gluchovs Basova lomā atsedza mietpilsoņu un renegātu nepievilcīgo būtību, viņu morālo glēvumu, sīkpilsonību, egoismu.

Tajā pašā laikā lugā «Vasarnieki», tāpat kā daudzās citās savās dramās, Gorkijs cīnās par demokrātisko inteliģenci, cenšas labākos inteliģences kadrus pievērst tautai. Marija Ļvovna, Varvara Michailovna, Vlass, Soņa «Vasarniekos» — tā ir cita nometne, kas atzīst inteliģences kļūdas un savu labāko pārstāvju priekšgalā šoļo zem proletariāta karoga. No šās nometnes pārstāvjiem Krievu dramā teātra uzvedumā ievēribu pelna Vlass L. Zolotuchina izpildījumā. Skatītāja priekšā viņš nostājas pievilcīgs, straujš, dedzīgs, viņš drosmīgi met acīs izaicinājumu apkārtējai pasaulei. Viņš izgājis smagu dzīves skolu, bet tā viņu nav salauzusi. L. Zolotuchins parāda, ka zem Vlasa vārdu spēlēm un jokiem slēpjas intelektuāla bagātība, garīga augsme.

1953. gadā veiksmīgu «Vasarnieku» uzvedumu deva arī jaunais režisors P. Pētersons Raiņa vārdā nosauktajā Valsts dailes teātrī.

Teātra reformatoru K. Staņislavska un V. Ņemiroviča-Dančenko radošās metodes un smalkā meistarība progresīvos latviešu teātra darbiniekus arvien dziļi un labvēlīgi ietekmējušas. Viņu domas par Gorkija lugu skatuvisko izveidojumu ir ļoti interesantas.

Darbā ar «Jegoru Buličovu» V. Ņemirovičam-Dančenko asi izvirzījās uzdevums parādīt uz skatuves dziļi šķirisku tēlu. Viņš uzskatīja, ka šis uzdevums ir tik svarīgs, ka «sāk atbīdīt malā kā teātrālo, tā dzīves izjūtu» un ka «tuvākais uzdevums ir atrast tādu sintētisku tēla uztveri, kurā spilgti saliedētos gan šķiriskā, gan dzīves, gan teātralā izjūta. Lai nebūtu tā, kā tas ir vairākumā gadījumu pašreiz: teātrāli un šķiriski, bet nelīdzinās dzīvei, kaut arī skaisti un ideoloģiski pareizi; teātrāli un dzīvei atbilstoši, bet ideoloģiski nepieņemami; dzīvei atbilstoši un šķiriski, bet nav teātrāli un tāpēc garlaicīgi.»

Arī pats Gorkijs savos rakstos noraidīja mēģinājumus reducēt viņa darbu saturu tikai uz atsevišķām idejām. No šādas vienkāršotas tēlu izpratnes mākslā brīdināja arī Staņislavskis. «Tendencei,»

māca Staņislavskis grāmatā «Mana dzīve mākslā», «jāpārvēršas par paša ideju, izjūtu, par patiesu tiekšanos, par paša aktiera otru dabu.»

Sarunā ar savas studijas audzēkņiem Staņislavskis teica, ka dažiem teatra darbiniekiem izveidojusies nepareiza attieksme pret Gorkija lugām. Tās spēlē vai nu pārāk tendenciozi, vai arī saredz tikai to poetisko pusi, ignorējot sociālo saturu.

Tikai pareiza Gorkija lugu idejiskās mērķtiecības, poetiskuma un teatralā patiesīguma vienības izpratne var nodrošināt panākumus to skatuviskajam atveidojumam.

To labi bija sapratis Latvijas PSR Valsts krievu dramatisks teātris, inscenējot lugu «Somovs un citi» (režisors A. Lakšins, 1954. g.). Teātris bija sīki iedziļinājies lugā. Nodevēju un kaitnieku noņemšanas plēšanās, savstarpējai neuzticībai, aizdomām pretī nostādīta jaunās pasaules celtnieku varonība un darba patoss. Atbilstoši tam atrasts katra cēliena kolorīts un ritms, izrādes dekoratīvais ietērs (skatuves gleznotājs J. Feoktistovs). No cēliena uz cēlienu saasinās konflikts, asās sadursmēs izpaužas personu raksturi. Jaunās krāsās šajā Gorkija izrādē atmirzēja Annas Somovas lomas tēlotājas J. Bunčukas talants. J. Jurovskis inženiera Nikolaja Vasiljeviča Somova lomā galvenokārt pasvītrotis viņa godkāribu, apdomību. Skatītājs sajuta, ka viņa priekšā inženieris-kaitnieks, kas piesātināts ar fašistiskām cilvēknidēja teorijām, bet slēpjas aiz bezpartejiska specialista maskas. Sarunās ar sievu Somovs ciniski attīsta fašistiskas idejas, pasvītrodams savu nicināšanu pret tautu, savu izņēmuma stāvokli, pārliecību par savu aicinājumu, tiesībām valdīt un paverdzināt. Bet ar atsevišķiem vilcieniem J. Jurovskis parādīja, ka aiz Somova ārējās savaldības slēpjas stiprs nervu sasprindzinājums. Izrādes pirmajā cēlienā mēs redzējām saniknotu un gudru ienaidnieku, kas tur savās rokās kaitnieku grupas pavedienus. Bet pēc tam šajā pašceptajā Napoleonā arvien vairāk un vairāk samanāms apjukums un nemiers, bailes un samulsums. Somovs ir liekulīgs, divkoksīgs, un skatītājs pamazām pārliecinās, ka viņa priekšā ir bailu pilns, bojā ejai nolemts cilvēks, kas beigās rada tikai riebumu un nicinājumu. Šajā izrādē radošus panākumus guva V. Gluhovs «dziedāšanas skolotāja» Trojekurova — šā neveiksmīgā un atriebībā par savu neveiksmi uz visu spējīgā avanturista lomā, S. Vasiljevs inženiera Jaropogova lomā, kas aiz izlaidības, jokiem un dzērāja izpriečām slēpj iekšēju tukšumu, briesmošu dvēseles krīzi.



*J. Jurovskis — Somovs, N. Barabanovs — Bogomolovs, K. Titovs — Salantjevs
M. Gorkija lugā «Somovs un citi» (Krievu dramas teātris).*

Nepietiekami izrādē «Somovs un citi» bija atsegta padomju cilvēku intelektuālā bagātība un morālais pārākums.

Kā zināms, lugu «Somovs un citi» Gorkijs uzrakstīja 1930.—1931. gadā šachtu prāvas ietekmē. Lugas teksts tika atrasts starprakstnieka manuskriptiem pēc viņa nāves un publicēts tikai 10 gadus pēc uzrakstīšanas. Šī luga vēl tikai sāk savas skatuves gaitas, un teātris parādījis teicamu iniciatīvu, ietverdams to savā repertuarā un parādāms Rīgas publikai.

Virkni veiksmīgu skatuves tēlu redzējām lugas «Dibenā» uzvedumā Akadēmiskajā dramas teātrī (1955. g., režisore V. Baļuna). Ar neviltotu patiesīgumu A. Videnieks atsedz Aktiera ciešanas, kas zaudējis vārdu un ticību sev, saviem spēkiem. Kļešā pamazām izprot savas un sev līdzīgo beztiesiskās eksistences dziļumu un šausmas, viņš ir kapitalistiskās iekārtas sabiedrisko attiecību upuris. Sākumā viņam kauns par baskāju parazitismu, viņš tiecas pēc darba. Bet viens pats, tikai ar saviem spēkiem vien viņš nespēj pacelties no



*K. Sebris — Satins, A. Videnieks — Akteris, H. Zommers — Barons M. Gorkija
lugā «Dibenā» (Akademiskais dramas teātris).*

dzīves padibenēm. V. Silenieks izteiksmīgi parāda Kļešča izmisumu un niknumu, viņa nevarību un bezizejas stāvokli, ko pēc tam nomaina pilnīga samierināšanās ar īstenību. Nastjas sentimentālos sapņus par īstu mīlestību un ilgas pēc skaistiem varoņiem, viņas iluzoriskās jūtas spilgti izteic V. Līne.

Izrādes realisms atradis izteiksmi arī tās stingrajā un lakoniskajā noformējumā. Pagraba telpu nobirzušo apmetumu, nokvēpušās velles, vienkāršās lāvas naktspatversmes iekšskatā, dažādiem krāmiem piemētāto, nezālēm aizaugušo pagalmu — to visu patiesīgi parādījis mākslinieks S. Antonovs.

Gorkija lugas ir skatuviskas ar saviem spilgtajiem, dziļajiem raksturiem, iekšējo dramatisko spraigumu. Galvenais Gorkija dramaturģijā ir asās un savijņojošās raksturu, ideju, kaislību un interešu sadursmes. Sižets, pēc Gorkija domām, ir «cilvēku sakari, pretrunas, simpatijas, antipatijas, vispār savstarpējās attieksmes, tā vai cita rakstura, tipa tapšanas un veidošanās vēsture». Gorkijs brīdina, ka «katrā attēlojamajā vienībā bez vispāršķiriskā jāatrod tas individuālais kodols, kas tai visraksturīgākais un gala rezultātā nosaka tās sociālo izturēšanos». Savā rakstā «Par lugām» Gorkijs saka: «Vairums mūsu dramaturgu savu daiļradi reducējuši līdz mehāniskai, bieži nepārdomātai un patvaļīgai faktu savirknēšanai «iepriekš apsvērtā nolūka» rāmjos, pie kam faktu «šķiriskais pildījums» izvēlēts pavirši, tikpat pavirši apsvērts «nolūks», slikti apsvērtais nolūks kropļo faktus, neatklāj to jēgu, un pie tā visa vēl klāt rupjš šablons cilvēku raksturojumā pēc «šķiras pazīmēm».» Katra Gorkija luga prasa māku attēlot cilvēku raksturu dziļumu un sarežģītību. Šī prasība netika izpildīta Lukas tēla traktējumā lugas «Dibenā» izrādē uz Latvijas PSR Akadēmiskā drāmas teatra skatuves.

Lukas ierašanās naktspatversmē, viņa padomi un mierinājumi vienā otrā rada gaišas cerības uz gaidāmām pārmaiņām dzīvē. Luka piekrit Nastjai, ka eksistē Gastons — viņas iedomātais mīlotais. Aktierim viņš stāsta par kādu brīnišķīgu dzērāju dziedinātavu. Sarunā ar Pepelu liela šķietami vieglo dzīvi Sibīrijā. Mirstošajai Annai apsola, ka viņa pēc nāves nokļūs paradīzē. Viss tas, bez šaubām, nerada nekādu reālu izeju padibeņu ļaudim. Skatītāji pamazām pārliecinās, ka Luka nav ienesis naktspatversmē ne mierinājumu, ne laimi, ka visas viņa mierinošās receptes tikai vēl asāk likušas izjust naktspatversmes iemitniekiem viņu posta dzīvi. Bet teatrī Luka tiek

atmaskots pārāk tieši un nepareizi tūlīt pēc viņa pirmās parādīšanās naktspatversmē. Jā, Luka sludina piemērošanos aktīva protesta vietā, viņš samierina ar īstenību, viņa mierinošie meli aicina būt padevīgiem, pacietīgiem. Pats Gorkijs vēlāk ne vienreiz vien teica, ka Lukas meli — tas ir mierinošs māns, viņš mēģina samierināt nesamierināmo. Bet tajā pašā laikā lugas tekstā mēs redzam, ka Luka vēl ļaudīm labu, ka viņš sirsnīgi rūpējas par tiem. Un veltīgi lomas tēlotājs R. Zandersons baidījies parādīt šīs sava varoņa īpašības. Šī tēla traktējumā pietrūcis humora, iekšējās pārliecības, maiguma un, beidzot, arī tās viltības, kas veido tā būtību un savdabību.

Skumju, līdzjūtības un pazemojumu motīviem Gorkijs savos darbos pretī nostādījis brīva cilvēka gribas un prāta skaistumu. Un lugā «Dibenā» Gorkijs ar Satina muti pauž savu ticību cilvēkam, viņa spēkam, viņa nākotnei. Diemžēl, Akademiskā dramatisma teātra izrādē K. Sebris Satina lomā ne vienmēr novada līdz skatītājam šo Gorkija dzīves patosu, šo prasību pēc brīvības, kas veido lugas «Dibenā» idejisko būtību.

Gorkijs nemīlēja uz skatuves sikas jūtas un pelēcīgas noskaņas, nesamierinājās ar bezkaislīgu mākslu, kas tikai pavirši kopē dzīvi. Aiz katra Gorkija lugu varoņa rīcības, pārdzīvojumiem un vārdiem jūtams varens dzīves strāvojums, cīņas patoss. Pat katrs nenozīmīgs, epizodisks tēls kaļpo lugas dziļās idejas atklāsmi. Diemžēl, daudzās izrādēs šie personāži zaudējuši savu asumu, tie traktēti trafareti un pavirši.

Aizraušanās ar naturalistiskām ainām, pašmērķīga sadzīves sīkumu attēlošana mazina Gorkija izrāžu sociālā vispārinājuma spēku. Hrapova (aktieris A. Kalējs) orgijas «Vasas Zeļeznovas» izrādē Jelgavas teātri drīzāk uzjautrināja nekā biedēja un parādīja bojā ejai nolemta cilvēka šausmas. Līdz vodevīlas tonim brīžiem noslidēja arī A. Augšskaps Rjūmina lomā («Vasarnieki» Krievu dramatisma teātri). Ar tādiem tīri ārējiem līdzekļiem nevar parādīt un atmaskot Gorkija intelektuāļa tēlu, kas ir nevis smieklīgs, bet nožēlojams un tajā pašā laikā kaitīgs un bīstams, jo prot izlikties par taisnības cīnītāju. Lieka aizraušanās ar ritmiem, pauzēm, atrautām skaņām, palēninātām intonācijām — tas viss kavē aizvadīt līdz skatītājam Gorkija aizrautīgo balsi. Tā pārāk statiski bija pirmie trīs cēlieņi Krievu dramatisma teātra jauno aktieru iestudētajā «Sīkpilsoņu» izrādē (1947. g.). Tā paša teātra iestudētās «Ienaidnieku» izrādes vienkāršību, skar-

bumu un filozofisko dziļumu mazināja M. Āboliņa skatuviskais noformējums, kas novirzīja skatītāju uzmanību ar nevajadzīgu detaļu sablīvējumu un mehānisku konstruktīvu un glezniecisku paņēmieni apvienošanu.

Gorkija dramaturģija ir politiskas cīņas dramaturģija, un tai raksturīgi ne pustoņi, bet lielas mīlestības un naida, sajūsmas un dusmu jūtas.

Gorkija varenā realisma priekšā atkāpjas shēmas, naturalistiskie sadzīves apraksti, formalistiskie nobalsinājumi. Darbs ar Gorkija klasisko mantojumu ir bijis Latvijas teātriem ļoti pamācošs. Bagātīnādamas skatītāju un aktieri, Gorkija izrādes izvirza teātra priekšā jaunus, augstākus uzdevumus, pilda aktieru sirdis ar patiesu prieku, dod lielu, radošu gandarījumu, atsedz neierobežotas augšanas un pilnveidošanās iespējas. Un no šā gudrā avota mūsu teātri smels arī turpmāk.

Lieli ir padomju teātra uzdevumi masu komunistiskajā audzināšanā, to estētiskās gaumes audzināšanā. Liela ir Gorkija dramaturģijas loma šo uzdevumu izpildē. Pilnā balsī šodien no teātra skatuves skan Gorkija kvēlie vārdi, iedvesmodami radošam jauncelsmes darbam, cīņai par jaunu dzīvi, par komunismu. Tas uzliek mums par pienākumu rūpīgi studēt kvēlā revolūcijas vētrasputna dramatu skatuvisko vēsturi, tas liek teātriem pamatīgi apgūt Gorkija dramaturģiju.

M. Grēviņš

BLAUMAŅA INTERPRETACIJAS PROBLEMAS PADOMJU TEATRI

Vērtēt kāda pagātnes dramatiskā rakstnieka daiļradi, no marksistiskā redzes viedokļa analizējot un iedziļinoties dramaturģiskajā materialā, noskaidrot, kādus īstenības procesus viņš ņēmis par savu sacerējumu objektu un ko ierosinošu un šodien nozīmīgu pasaka autors, — tas nav tikai literatūras vēsturnieku un zinātnieku uzdevums. Vai pirms vairākiem gadu desmitiem vai simtiem dzīvojušā rakstnieka darbi saglabājuši šodienīgu skaņu un spēj dzīvot uz padomju skatuves — uz šo jautājumu atbilde vispirmām kārtām jādod teatrim. «Drama dzīvo tikai uz skatuves,» — šo pirms vairāk nekā simt gadiem teikto Gogoļa vārdu pareizību pierādījis laiks. Gadu gaitā mainās dramatiska darba likteņi: ir lugas, ko ātri aizmirst, un ir tādas, kas tālu pārdzīvojušas savu sacerēšanas laiku. Atšķirīgs ar laiku kļūst arī to skatuviskais iztulkojums. Piemēram, Sekspira darbus citādi rādīja paša autora dzīves laikā, citādi pagājušajā gadsimtā, un jaunu, daudz pilnīgāku interpretāciju tie ieguvuši šodien uz padomju skatuves. Aizvien lugā atklājas jaunas dzīles, jaunas, agrāk nesaskatītas fineses. Padomju režisors un padomju aktieris, strādājot ar socialistiskā realisma metodi, izloba no klasīku sacerējumiem veselīgo, racionalo kodolu un sniedz to skatītājam jaunā, svaigā traktējumā.

Taču turpat vai visu iepriekšējo paaudžu mākslinieku pasaules uzskatos un daiļradē ir pretrunas, kas radušās, neizprotot sabiedrības attīstības vēsturi. Tāpēc padomju teātris pieiet klasiskajam mantojumam kritiski, rūpīgi izsijā un atdala graudus no pelavām, izceļ to, kas var šodien būt nozīmīgs mūsu skatītājam. Sava laika dzīves īstenība un progresīvās idejas, ko rakstnieks bieži vien pretēji saviem sabiedriskajiem uzskatiem ietvēris darbā, augsta mākslas meistarība — lūk, racionalais kodols, kas saista padomju teātra uzmanību, strādājot ar vecu lugu.

Dziļas pretrunas piemīt arī latviešu literatūras klasiķa Rūdolfa Blaumaņa pasaules uzskatam. Blaumanis dzīvoja laikā, kad ne vien Latvijā, bet visā cariskajā Krievijā notika svarīgas sociāla rakstura izmaiņas — attīstījās kapitalisms, un tai pašā laikā dzima jauns spēks, kapitalisma kapracis — fabriku un rūpnieciskā proletariats. Šos procesus Blaumanis neizprata. Neorientēdamies laikmeta likumsakarībās, neizpradzams to nozīmi, savos sacerējumos rakstnieks attēloja dažādas dzīves parādības, gan tipiskas, gan netipiskas, pie tam dažādi tās izskaidrojams un apgaismojams. Pretrunas Blaumaņa uzskatos raksturo viņa darbos dažkārt sastopamā patriarhalās ģimenes idealizācija, kalpu un saimnieku attiecību nereālistisks attēlojums utt. Bet ne jau šie momenti nosaka Blaumaņa dramaturģijas realitātes bagātības. Viņa lugās ir daudz patiesu dzīves īstenības ainu, kurās autors atspoguļo sava laika ļaudis, tikumus un sadzīvi. Rakstnieks nav tiecies risināt plašu mēroga sabiedriskus jautājumus, nav iedziļinājies, tā sakot, «lielajos pasaules notikumos». Blaumanis parasti apstājas pie mīlestības, ģimenes dzīves un citām cilvēku sadzīves attiecībām. Viņu interesē vispirmām kārtām cilvēki un to savstarpējās attiecības *sadzīvē*. Bet viņa varoņi, it īpaši vienkāršie darba cilvēki, noraksturoti tik reljefi un ar tādu mākslas spēku, viņu iekšējā pasaule atklāta tik pārliecinoši, ka šodien Blaumaņa lugas ar pilnu tiesību iekļaujas latviešu dramaturģijas zelta fondā. Otrkārt, pētīdams cilvēku, Blaumanis tik dziļi un pamatīgi iepazīs latviešu lauku pasauli un iejuties tajā, ka viņa tēlotājās sadzīves ainās ar varu laužas iekšā sociāla rakstura motīvi, laikmetam tipiskas parādības, bieži vien pat autoram negribot.

Ka Blaumanis spēj dzīvot uz padomju skatuves, — tas šodien vairs nav jāpierāda. Praksē to apliecinājuši vairāki inscenējumi republikas-teatros pēc Lielā Tēvijas kara, it sevišķi dažos pēdējos gados. Radušās izrādes, kas dziļi saviļņojušas skatītāju tūkstošus. Izveidojušās un veidojas zināmas tradīcijas, kā uz padomju skatuves parādīt Blaumanis, un šai ziņā mūsu teatru sasniegumi nav mazie. Jo vairāk tāpēc gribas pakavēties pie Blaumaņa lugu uzvedumiem, pārrunāt veiksmīgi padarīto un apstāties arī pie trūkumiem.

Šo rindu nolūks nav rezumēt «Blaumaņa atgriešanos», sīki un vispusīgi aplūkojot ik izrādi, ik režisora un aktiera sasniegumu. Atsevišķas izrādes jau izanalizētas mūsu preses slejās. Tāpēc, pat neņemot vērā visus Blaumaņa lugu uzvedumus, kas parādījušies uz

skatuves pēdējos gados, šeit gribas apstāties pie dažiem principāliem jautājumiem, kas saistīti ar viņa dramaturģijas interpretāciju uz padomju skatuves.

Blaumaņa lugu izrādēs uz buržuaziskās Latvijas skatuvēm bija etnografiskajām īpatnībām piemēroti kostīmi, dekorācijas, sadzīves parašas, darbojās Blaumaņa lieliskie, psiholoģiski dziļi izveidotie tēli, taču tos teātri necentās saistīt ar tiem svarīgajiem, laikmetam būtiskajiem sociālajiem procesiem, kuriem nav pagājis secen tāds ievērojams realists kā Blaumanis. Uz skatuves risinātie konflikti un problēmas nepārgāja vienas ģimenes vai lauku sētas šauros ietvarus. Klāt pierakstītās dziesmas, dejas un kuplejas piešķīra vairāku Blaumaņa lugu («Skroderdienas Silmačos», «Ļaunais gars», «Trīnes grēki») atsevišķiem uzvedumiem operetes izrādes raksturu. Tādā kārtā aiz šīm spilgtajām ārējām izdarībām palika ēnā darbu īstais saturs. Padomju teātrim bija jāķeras pie Blaumaņa pilnīgi no jauna tai ziņā, ka vajadzēja izcelt gaismā nozīmīgos sociālos, laikmeta seju raksturojošos momentus, kuriem agrāk nepievērsa uzmanību, tādējādi neizceļot to objektīvo dzīves patiesību, kas ir Blaumaņa dramaturģijā.

Pirmais solis te tika sperts, jaunā skatījumā parādot Blaumaņa «Uguni». Jau Dramas teātra pirmās padomju sezonas atklāšanas inscenējumā (1940. g. rudenī) izpaudās meklējumi pēc šās lugas jauna idejiskā un skatuviskā atrisinājuma, nerādot vairs Alaines muižu kā sevi noslēgtu, no laikmeta un apkārtnes atrautu vidi, kādu bija parasts redzēt priekšpadomju iestudējumos. Muižas smacīgā atmosfera pirmoreiz parādījās kā spilgta vecās pasaules negaciju izpausme, kā tas pirms, kurā stieg staļļa puisis Edgars. Ja agrāk Edgaru tēloja kā cilvēku, kura traģediju izraisa viņa paša vājš raksturs, tad, sākot ar šo pirmo «Uguni» interpretāciju padomju apstākļos, režija un aktieri allaž cenšas pēc iespējas spēcīgi iezīmēt viņa protesta līniju, uzsvērt to, ka šķiru sabiedrības dzīves apstākļi ir tie, kas var padarīt visskaidrākos un cēlākos ļaudis par «purva brīdējiem». Turpmākajos «Uguni» iestudējumos padomju teātri sociālais elements lugā arvien vairāk izcelts; dažkārt tas aizgājis pat līdz galējībām, piemēram, par katru cenu meklējot Akmentiņā budža īpašības, tiecoties pārvērst viņa tīrās jūtas iepretim Kristīnei par kaila aprēķinātāja centieniem iegūt piemērotu saimnieci savām bagātajām mājām utt. Ar gandarījumu konstatējams, ka no šādas mākslotas socioloģi-



R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos». Skats no izrādes Akadēmiskajā dramatisks teātrī.

zēšanas izvairījies LPSR Valsts konservatorijas Teātra fakultātes šā gada izlaidums, kura sniegtajā «Ugunī» izrādē (režisors A. Amtmanis-Briedītis) Akmentīšs parādījās cilvēciskās, Blaumaņa dotajās krāsās, tādējādi attaisnojot viņa un Kristīnes attiecības. Līdztekus ļoti skaidri izteicās gan Edgara, gan Kristīnes un Aldera protests.

Sevišķi nozīmīgs ir «Ļaunā gara» uzvedums LPSR Valsts akadēmiskajā dramatisks teātrī (režisors A. Amtmanis-Briedītis), kas ievada gluži jaunu laikmetu Blaumaņa iztulkošanā. Pareizi izlasot lugu, bija radusies vērtīga un vajadzīga izrāde, kas daudz redzēto Blaumaņa darbu parādīja pavisam jaunā gaismā. Atšķirībā no «Ļaunā gara» līdzšinējiem uzvedumiem, kuros skatītāji guva iespēju gan izsmieties, gan izšausmināties un izraudāties, bet teātris gāja garām notikumu sociālajiem cēloņiem un jēgai, Akadēmiskais dramatisks teātris izrādes centrā izvīrījis «Ļaunā gara» patiešām galveno problēmu — kapitalisma mantas varu un tās neejdzīgo ietekmi uz cilvēku. Cīruļu mājas nav izolētas no pārējās pasaules, un to iedzīvotāji nav pasargāti no apkārtējās vides ietekmes. Mājas dzīves šķietamo idili

grauj naudas rēgs; tas indē un mulšina ļaužu prātus. Pienāk brīdis, kad mantkāre izlaužas uz āru, sagriežot visu otrādi, jaucot saskaņu ģimenē un mēģinot izpostīt divu jaunu cilvēku laimi. Tāda īsumā ir A. Amtmaņa-Briedīša režijas nostādne. Teatrim akcentējot tieši šos jautājumus, lugas konflikti, kas izraisās šaurā lokā starp vienas lauku sētas iemītniekiem, vairs nav nejauši, tie atspoguļo pagājušā gadsimta 80. gadu socialo apstākļu likumsakarīgu rezultātu. Līdz ar to «Ļaunais gars» ieguva pavisam jaunu, svaigu skanējumu.

Kādā veidā praktiski izpaudās teatra novatoriskā pieeja, realizējot šo ieceri?

Mākslas darbā ar tēlu palīdzību rakstnieks runā par tām problēmām, kas viņu saviļņojušas, tēli nes mākslas darba ideju. Teatrī literārais darbs nonāk režisora rīcībā. Un te nu režisors, akcentējams to vai citu problēmu, atbilstoši tam iztulko arī lugas varoņus. Tātad, meklējot jaunus ceļus lugas skatuviskajam atrisinājumam, vispirms jāpārskata tēlu nostādne.

Izejot no šā principa, A. Amtmanis-Briedītis spēja radoši lauzt vecās tradīcijas un piešķirt virknei tēlu jaunas funkcijas. Tādi «Ļaunā gara» personāži kā Anna (tēlo O. Lejaskalne), Jānis (K. Kļētnieks), Līze (I. Pabērza), Lapsa (R. Puriņš), Pieteris (K. Strādners) un citi šajā iestudējumā kļuvuši par socialas funkcijas nesējiem, ikviens no viņiem tā vai citādi papildina lugas galveno tēmu. Īpaši tas sakāms par Annas tēlu. Uz Akademiskā drammas teatra skatuves tas ir kapitalistiskās morales sagandēts cilvēks no izrādes sākuma līdz pat noslēgumam. Annas despotisms un varaskāre, kas parādās pēc ziņas par lielo laimestu, neizaug pēkšņā prāta mulsuma brīdī, bet gan ir jau agrāk nobrieduša rakstura tālāka atklāšanās jaunos apstākļos. Šis iezīmes parādās jau pirmā cēliena sākumā un, attīstoties darbībai, pakāpeniski pieaug.

«Ļaunā gara» izrādē lugas saturu palīdz atklāt ne tikai galveno lomu tēlotāji. Savs uzdevums šajā virzienā ierādīts arī epizodiskajām lomīņām, kā arī masu skatiem. Lielajā Cīruļu māju ballē gan ar apģērbu, gan izturēšanos un rīcību katrs viesis iezīmē savu šķīrisko piederību.

Pēc «Ļaunā gara» jo drīz uz mūsu skatuvēm pirmo reizi parādījās arī vairākas citas Blaumaņa lugas, kuru uzvedumi tāpat liecināja par drošiem, patstāvīgiem meklējumiem. Minot dažus raksturīgākos piemērus, nedaudz jāapstājas pie drammas «Indrāni», ko arī

iestudēja Akademiskais dramas teātris (režisori A. Amtmanis-Briedītis un Z. Katlaps). Arī «Indrānus», kur divu sociālu spēku, divu saimniecības veidu sadursme iezīmēta skaidrāk nekā jebkurā citā Blaumaņa dramatiskajā darbā, pirmspadomju teātris rādīja kā ģimenes dramu, kuras konflikts apgaismo tikai jaunās un vecās paaudzes pretišķības vienas dzimtas ielokā. Bet pretišķības starp Indrānu jauno un veco paaudzi īstenībā atsedz tā laika Latvijas lauku dzīvei raksturīgu sociālu konfliktu, kas tipizēts mākslas tēlos. Tā to arī izpratuši Akademiskā dramas teātra režisori. Izrādē iezīmē abas naidīgās puses — bojā ejošo patriarchyalo zemniecību un tai iepretim jauno, augošo kapitalistiskās ražošanas iekārtu ar tās perspektīvām — pagrimumu un deģenerāciju, kas izrādē atspoguļojas Indrānu trešajā paaudzē, kuru pārstāv Edžiņš (M. Grinberga).

Tā pati patriarchyalās un kapitalistiskās pasaules sadursme atplaisnās mākslas tēlos arī uz Raiņa vārdā nosauktā Valsts dailes teātra skatuves dramā «Pazudušais dēls» izrādē (režisors Ed. Smilģis). Lugas centrālo tēlu Krustiņa teātris nostādījis vidū starp abiem pretmetiem. Krustiņa lomā divi tēlotāji (H. Liepiņš un K. Valdmanis), un katram no tiem arī sava īpata pieeja. H. Liepiņa traktējumā Krustiņš ir tā dēvētais «liekais cilvēks», pilns naida pret augošo kapitalistisko pasauli, kura draud viņu iegrūst un beigu beigās arī iegrūž bezdibeni. Tai pašā laikā viņš tik tālu aizgājis no tēva patriarchyalās sētas, ka nevar rast vairs pilnīgi saskaņu arī ar to. K. Valdmaņa veidotajā tēlā turpretim uzsvērts, ka Krustiņš gan nogājis sānceļos, bet pats tiecas par katru cenu atgriezties pie Roplainim dārgajiem tīkumiem un ierašām. Abi lomas iztulkojumi ir pareizi, jo atbilst lugas idejai, kas vēsta patriarchyalās ģimenes nenovēršamo sairumu. «Pazudušā dēla» uzvedums atšķiras arī ar dažu citu tēlu svaigo traktējumu. Piemēram, Aža, ko agrāk dažkārt iztulkoja kā Krustiņa «tragisko vainu», tādā kārtā ar mistikas piemaisījumiem sagandējot dramā realistisko pamattoni, A. Baldones veidojumā ir nelaimīga zemnieku sieviete, kuras mūža novakaru izpostījusi saimniekdēla vieglprātība. Tā tas arī konsekventi izriet no rakstnieka dotā materiāla.

Runājot par jauniem ceļiem tēlu interpretācijā, der pakavēties arī pie tā saucamās «ebreju problēmas», jo vairāk tādēļ, ka, lai tas būtu cik dīvaini būdams, šis bija viens no šķēršļiem Blaumanim ceļā uz padomju skatuvi. Kā šī «problēma» radās? Raksturīga īpašība

Blaumaņa dramaturģijā — galvenokārt komedijās — ir dažu viņa iemīļoto tēlu atkārtošānās vairākās lugās. Šādi tēli, pie kuriem rakstnieks labprāt allaž atgriezies, ir Tautkšķis («No saldenās pudeles», «Pēc pirmā mitiņa»), Pičuks un Auce («No saldenās pudeles», «Skroderdienas Silmačos»), un tāds pats ir arī ebreju pauninieks Ābrams, kuru redzam veselās četrās lugās. Ebreju pauninieks ir plaši pazīstama figura Latvijas laukos Blaumaņa dzīves laikā. Blaumaņa abās pirmajās lugās «Zagļos» un «Ļaunajā garā» viņš darbojas viens, «Trīnes grēkos» viņam līdz ierodas dēls Joske, bet «Skroderdienās Silmačos» ir jau vesela trijotne — klāt nākusi Joskes līgava Zāra. Visos šajos darbos Ābrams viens pats vai arī kopā ar Joski un Zāru iesaistīts dažādos jautros atgadījumos un situācijās. Tas tad arī bija par pamatu uzskatam, it kā Blaumanis būtu izsmējis ebreju tautību. Bet nekā tamlīdzīga viņa lugās nav. Blaumanis ir pārāk liels realists, lai veselā savu darbu virknē ievestu tēlu ar tik mākslinieciski nevērtīgu uzdevumu. Viņš tēlo laikmetu, cilvēkus, kam šis laikmets uzspiedis savas dzimumzīmītes, un šajā ziņā viņam nepieciešami tipi, ar kuriem risināt savus idejiski mākslinieciskos nolūkus. Viens no šādiem tiptiem ir Ābrams. Jau minētajās četrās lugās tas izveidots īsti raksturīgi, taču viņa skatuviskie pienākumi šajos darbos ir atšķirīgi. Pirmajās trīs lugās Ābrama (tāpat kā vairāku citu komisko personu) uzdevums tiešām galvenokārt aprobežojas ar skatītāju izsmidzināšanu. Tomēr arī šeit, īpaši «Ļaunajā garā», Ābrams nebūt neparādās kā «izņēmuma persona», atrauts no apkārtējās vides un cilvēkiem. Ābrams ir tāds pats mantas vergs kā vairāki citi Blaumaņa tēli. Turklāt viņš nepavisam nav tas, ko tikai citi izjoko. Viņam piemīt siktirgoņa viltība, atjautība un zināma dzīves gudrība, ar ko viņš prot apvest ap stūri citus. Visspilgtāk Ābrams kā laikmeta pārstāvis parādās komedijā «Skroderdienas Silmačos». Te šo tēlu Blaumanis jau tvēris satiriskā aspektā. Ābrams ir tas, kurš stājas ceļā jauno ļaužu laimei, liedz Joskem precēt Zāru, jo Zāra ir «plike kā sūname adate». Uz šā pamata izveidots viens no lugas spilgtākajiem blakus konfliktiem, kas ievērojami kalpo galvenās darbības līnijas atsegšanai. Un nekādas «ebreju problemas» te nav, arī žargons tikai reljefāk izceļ tēlu individualās iezīmes, nebūt nononiecīnot tautu, pie kuras šis cilvēks pieder. Tādu Ābramu arī izprātis latviešu padomju teātris. Ja V. Švarca tēls «Ļaunajā garā» vēl ir zināmā mērā iegrozīts, bez spilgtākām līnijām, bet L. Kukis Ļeņina komjaunatnes

vārdā nosauktā Jaunatnes teatra izrādē aizraujas ar tēla ārējo veidojumu, tad K. Klētnieks Akademiskā dramatisks teatra «Skroderdienu Silmačos» uzvedumā jau pilnam uztvēris šā tēla sociālo saturu. K. Klētnieks Ābramu neidealizē un, no otras puses, arī nekarīķē, bet gan prasmīgi izlieto satirisko krāsu paleti. Joski un Zāru Akademiskais dramatisks teatris (Joske — J. Kubilis, Zāra — V. Līne un M. Mainiece) traktējis kā viegli lirisku mīlētāju pāri, kuru attieksmes nav arī bez sava humora piesitienu. Tomēr jāpiezīmē, ka vienā ziņā teatris nav šos tēlus līdz galam atrisinājis, nejutam, ka Joske un Zāra ir uz tā paša ceļa, ko iet vecais Ābrams. Bet Blaumanis to skaidri iezīmējis ar jauno ļaužu mietpilsoniskajiem sapņiem par «mazo bodīti Trentelbergā».

Visos iepriekš minētajos gadījumos padomju teatris guvis panākumus, pareizi izlasot autora doto materiālu, rūpīgi izceļot visu vērtīgo, kas raksturo Blaumaņa dramaturģiju. Lūgās izceltas un akcentētas nozīmīgākās vietas, kas raksturo laikmetu, tās vai citas problēmas sabiedriskos pusē.

Atsevišķi jāapstājas pie zemtekstu izlasīšanas. Šī ir tā lomas puse, ko autors nav tieši devis ne personai runā, ne remarkās. Ar dažādiem aktiera tēlošanas paņēmieniem, viņa rīcību un darbību atklāt šo ārkārtīgi svarīgo lomas daļu ir daudz grūtāks uzdevums. Režisors ar zemtekstu pareizi izlasījumu palīdz atklāt lūgas objektīvo ideju (kas var nesaskanēt ar autora deklarēto subjektīvo ideju). Protams, gan tikai tādā gadījumā, ja režisors var no zemteksta izaukušās darbības pareizi motivēt. Lūk, pulksteņa dāvināšanas skats no «Pazudušā dēla» otrā cēliena Dailes teatra izrādē. Šo momentu teatris dažkārt izlietojuši, lai cildinātu patriarchy audzināšanu, sludinātu kristietisko morāli. Turpretim Z. Priekuļa tēlotā Roplaina rīcībā klaji saskatāma neapmierinātība un ne tik daudz par to, ka dēls atsakās no dārgās dāvanas, bet visvairāk gan tāpēc, ka pulkstenis jāatdod kalpam. To nu Roplainis nepavisam nav gribējis. Stājā stingrais Roplainis patriarchy vedis pulksteni dēlam, kas «mācījies pie viņa zemi kopt». Ka uz kalpa Miku jāraugās ar pavisam citu mērauklu, — tas ir loģiski un neapstrīdami.

Ar tikko skarto jautājumu cieši saistīta teksta svītrotāšana. No teatru prakses labi zināms, ka dažādu, gan tikai skatuvisku, gan arī idejisku iemeslu dēļ vairāk vai mazāk tiek svītrotas gandrīz visas lūgas. Viens no svītrotāšanas iemesliem ir tāds, ka dramatisks celtnē

ielauzušies svešķermeņi, kas vājina kā darbības ritumu, tā temas risinājumu. To iztrūkums nebūt nedegradē, bet gan tieši pastiprina lugas saturīgo kodolu. Tā pilnīgi akceptējama Akademiskā drammas teatra rīcība, «Ļaunā gara» izrādē saišinot atsevišķas epizodes, kas šajā Blaumaņa agrīnajā darbā ieviesušās meklēta teatralisma pēc un pavisam nekalpo darbības vienībai (piemēram, skats, kur Vilks dauza traukus). Starp koriģējumiem, kādus «Pazudušā dēla» manuskriptā izdarījis Dailes teatris, jāmin izsvītrotais piektā cēliena ievadījums, kur Mikus tēvs māca bērniem lasīt bibeles pantiņu. Arī šeit nav ko iebilst. Izrādes uzdevums nav bijis uzsvērt patriarchālās audzināšanas pozitīvo nozīmi, jo Blaumaņa realistiskais darbs, konflikta izveidojums un atrisinājums jau pats par sevi runā pretī tādai nostādnei. Tāpēc šādam svītrojumam ir savs attaisnojums. Protams, tas nenozīmē, ka svitrošana šajā gadījumā būtu vienīgais pareizais ceļš. So pašu scenu interesanti atrisinātu redzējām pašdarbības izrādē A. Popova vārdā nosauktās radio rūpnīcas dramatiskā kolektīva uzvedumā (režisors E. Zile), kur bērnu nenopietnā attieksme un ķircināšanās tikai pastiprināja domu par patriarchālās pasaules nenovēršamo bojā eju.

Kā redzams, ir dažādi ceļi, dažādas iespējas. Kā visur, arī klasīku interpretacijā nekas nevar būt kaitīgāks par turēšanos pie receptes un šablona. Vajadzīgi droši, radoši meklējumi. Bet līdz ar to izvirzās jautājums: cik tālu iespējams iet šādos meklējumos? Katram autoram taču piemīt savas īpatnības — viņa īpatnējais mākslinieka rokraksts, savdabīga pieeja katram jautājumam, ar ko viņš panāk sava sacerējuma emocionālo iedarbību. Cik tālu iespējams iet, lai neatņemtu to īpatnējo, kas piemīt autoram vai, precīzāk izsakoties, — kur beidzas meklējumi un sākas patvarība? Uz šo jautājumu atbildi dot nevar neviens cits kā autora sniegtā viela, pats literārais materials. Sajā sakarā vēlreiz jāatgriežas pie diviem «Ļaunā gara» uzvedumiem, kas 1953./54. gada sezonā guva ievēribu ne vien kā pirmie šās lugas inscenējumi uz padomju skatuves, bet atšķīrās arī katrs ar savu īpatnējo uztveri, katrs ar savu mākslinieciskās interpretācijas problēmas atrisinājumu.

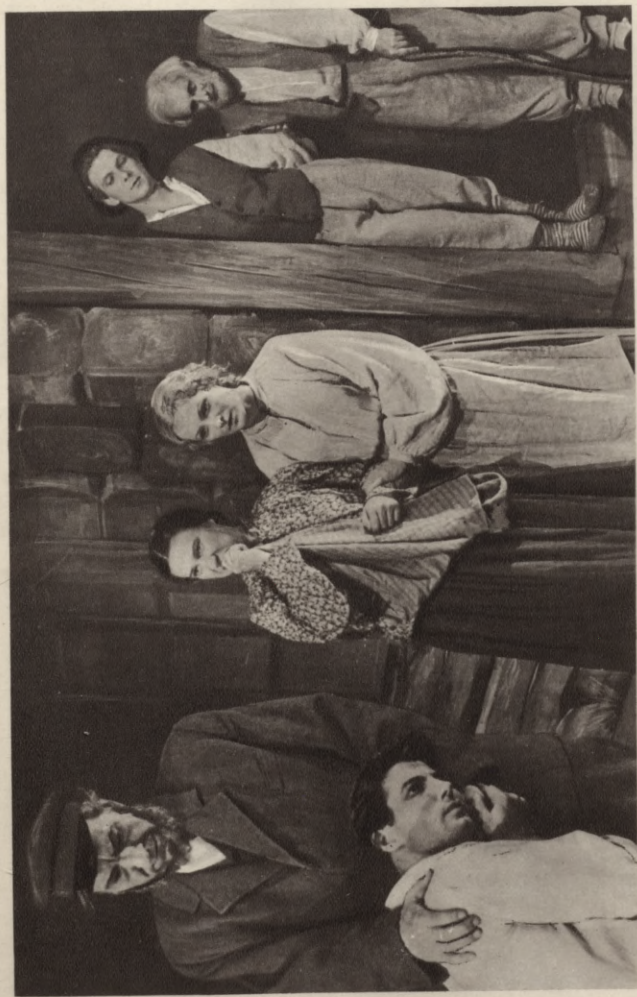
Akademiskā drammas teatra un Jaunatnes teatra izrādes atšķīrās jau ar «Ļaunā gara» žanrisko atrisinājumu. Latviešu literatūras vēsturē šis Blaumaņa lugas žanrs nav precīzi definēts. Autors pats savu sacerējumu nosaucis par «tautas lugu», un tajā ietilpināti gan satīras, gan traģisma, gan drammas elementi. Tas devis pamatu teatriem mek-

lēt pareizāko atrisinājumu dažādos virzienos. Akademiskais dramas teātris, saasinot satiriskos momentus lugas galvenajā līnijā un dažos blakus nozarojumos, kā arī izmantojot raito darbības tempu un komedijai raksturīgo atrisinājumu, tuvināja «Ļauno garu» satiriskai komedijai. Jaunatnes teātra režisors B. Praudiņš savukārt pirmajā plānā izvirzīja nevis lugas komedijiskos elementus, bet, saasinot personāžu attiecības, izveidoja sadzīves dramas izrādi. Un nav šeit nekā patvarīga. Abi teātri kā centrālo izvirzīja «Jaunā gara» temu, tikai katrs piegāja tai no savas puses, ar savdabīgiem izteiksmes līdzekļiem.

Tomēr abas «Ļaunā gara» izrādes iezīmējās ne tikai ar svaigiem, padziļinātiem tēlu traktējumiem un dažādu skatuvisko izveidojumu. Atmests bija arī Blaumaņa sacerētais lugas finals. Kā tas notika? Darbības gaitā pakāpeniski izvēršot plašumā naudas varas temu, konsekventi atklājot tās nejēdzīgo ietekmi uz cilvēku, padziļinot plaišas un konfliktus ļaunu attiecībās. Blaumanis virza skatītāju aizvien tālāk no iespējas panākt kompromisu, līdz beidzot stāvoklis saasinājies tiktāl, ka saskaņas atjaunošanās Čiruļu mājās skatītājam šķiet loģiski neiespējama. Un šajā brīdī nāk vēsts, ka ziņa par lielo laimestu bijusi drukas kļūda, tam seko Mantrauša ārprāta skats, tad Annas «atjēgšanās» (lasi — pēkšņa rakstura maiņa) un līdz ar to izlīgums uz visas līnijas. Šajā vietā skatītājam rodas dibinātas šaubas — kā Anna, kas lugas darbības gaitā atklājas kā jau izveidojies monolīts raksturs, pēkšņi tā maina savu dabu, atzīst, ka rīkojusies nekrietni, ka naudai iet līdz «Jauns gars», utt.? Viss dramatiskā konflikta realistiskais zīmējums tādējādi atrisināts samāksloti. Noskaidrojot šā kļūdainā finala rašanās cēloņus, vēlreiz jāatgriežas pie pretrunām rakstnieka pasaules uzskatā. Jau bija runa par to, ka šīs pretrunas atspoguļojas visā autora daiļradē. Šajā gadījumā par to liecina realistiskajai lugai klāt piekabinātā samierināšanās ideja. Bet, ja darbā galvenais ir pozitīvais realistiskais kodols, kas patiesīgi apgaismo dzīves īstenību, un svešķermeņi, kas šeit ieviesušies, nonāk ar to pretrunā, tad, atbrīvojoties no šiem svešķermeņiem, mēs nebūt nedarām autoram pāri. Šeit ir viens no tādiem gadījumiem, kad rakstnieks nonācis krasā pretrunā ar to, ko iepriekš pats teicis. Raksturīgi, ka arī Blaumanis pats atzinis «Ļaunā gara» finalu par neizdevušos, par to viņš rakstījis 1892. gadā vēstulē dzejniekam Pēterim Blauam.

Jauna lugas skatuviskā noslēguma meklēšana līdz ar to neizvirzās vairs kā iespēja, bet jau kā nepieciešamība. Un, ja teātris spēj radīt šādu jaunu finalu, neko nepierakstot autora tekstam, bet gan strādājot ar savā rīcībā esošo materialu un uz tā pamata izveidojot darbību, kas nerunā pretī autora iecerei un loģiski izriet no iepriekšējās darbības, kā arī personāžu raksturojuma, tad tā jau ir radoša uzvara. Tāpēc kā pilnīgi loģisks iepriekšējo notikumu rezultats jāuzskata Andrieva un Ievas mēmā atvadišanās no Cīruļiem Jaunatnes teātra izrādē. Blaumaņa spēcīgi iezīmētās pretrīkības starp abiem jauniešiem un mantkāres saindēto pasauli režisors apzinīgi sakāpinājis, tā sagatavojot motivāciju šādam atrisinājumam. Akademiskā dramas teātra izrādes noslēgumā paliek spēkā izlīgums, taču tas ir tikai šķietams. O. Lejaskalnes spēle pietiekami skaidri un spilgti apliecina, ka Anna savu raksturu nemaina. Vārdos viņa it kā būtu pārvērtusies, taču skatītājs skaidri pārliecinās, ka tie ir tikai vārdi; no jauna tikusi viņa virspusē, viņa rīkosies tāpat, ja ne vēl nesaudzīgāk. Šis finalis ir tuvāks Blaumaņa rakstītajam noslēgumam. Visā uzvedumā prasmīgi izlietotā satīra vislielāko asumu sasniedz tieši šajā skatā. Blaumaņa sacerētais finala teksts daļēji svītrots pavisam, daļēji papildināts ar frazēm no dažiem iepriekšējiem skatiem.

Un, diemžēl, Akademiskais dramas teātris tomēr nav spējis realizēt savu svaigo, interesanto ieceri bez nopietniem labojumiem un — papildinājumiem (!). No 15. uz 17. skatu pārcelto Annas fraze: «Tiešām, mātei taisnība: naudai iet līdz ļauns gars,» — teātris pārveidojis šādi: «Var būt, ka mātei taisnība, ka naudai iet līdz ļauns gars, bet... jāpaglabā (premijas biļete — M. G.)» Uz Annas jautājumu, vai Ieva var viņai piedot, tā atbild: «Nezinu. Dzīvosim, redzēsīm,» — kamēr Blaumaņa lūgā lasāms: «Esmu visu aizmirsusi, esmu laimīga.» Un tur arī nav nekāda brīnuma, ka Ieva tajā brīdī Annas pārestības tiešām šķietas aizmirsusi: pats galvenais taču viņai ir salabšana ar mīļoto cilvēku Andrievu. Autora šāda veida «papildināšana» uzvedumā notikusi ne tikai, šai skatā, bet arī labi agrāk. Lai raksturotu Jāni kā budzi, viņa tekstam jau 1. cēlienā «nezināmas rokas» pierakstīta Andrievam un Ievai veltīta fraze: «Nav strādātāji, pinas kā pa pakulām.» 2. cēlienā Andrievs Annai izsakās: «Visu mūžu strādāju pie tevis kā kalps, strādāšu arī turpmāk...» Tā ir nevienam nevajadzīga Blaumaņa «revidēšana» un



*H. Līepiņš — Krustiņš, R. Kreitums — Roplainiņš, L. Zoiģule — Roplainiņš, V. Artmane — Ilze, E. Pāuļs — Mikus,
L. Smiņa — Mikus tēvs R. Blaumapa dramā «Pazudušais dēls» (Raiņa v. n. Dailis teātris).*



R. Blaumaņa «Sroderietes Sīmacos». Skats no izrādes Akadēmiskajā dramatisks teātri.



pārlabošana. Ja šķiru attieksmju parādīšanai teātris pieraksta klāt autora radītajam tekstam jaunu, tad jau jārunā par vulgarizēšanu. Šādas tendences ir svešas padomju teātra labākajām tradīcijām, interpretējot klasiku.

Par šo pašu tieksmi — nerespektēt autoru, meklēt lugā to, kā tur nav, — vēl skaidrāk liecina komedijas «Skröderdienas Silmačos» izrāde Akadēmiskajā dramtas teātrī (režisors A. Amtmanis-Briedītis). «Skröderdienas Silmačos» ir gaiša, raita, liksma komedija, tā ir luga par mīlestību, un socialais moments darbā pavid cauri dažādām sadzīves attieksmēm. Kā visos uzvedumos, arī šajā teātris centies izlobīt un akcentēt tieši šo socialo momentu. Tikai — tas jādara ciešā saskaņā ar lugas saturu, nepārkāpjot šajā darbā atspoguļotās objektīvās īstenības robežas. Teātra rokās pateicīgs materials. Vienā no lugas centralajiem tēliem — Antonijā parādīta tā pati «Jaunā gara» — mantas negatīvā vara pār cilvēku. Mantas dēļ Antonija reiz devusies laulībā ar daudz vecāku un nemīlamu vīru, arī tagad viņa ir pārliecināta, ka par naudu var nopirkt mīlu, laimi, ģimenes dzīvi. Blaumanis šo temu patiesīgi atrisina: stiprākas par naudas elku izrādās vienkāršo kalpa cilvēku tīrās jūtas. Bet līdz ar to lugai ir arī savas īpatnības, proti, rakstnieks nav rādījis Antoniju kā tipisku budzeni ar visām no tā izrietošām konsekvencēm. Arī viņa ir cilvēks, kas mīl, joko, dzied un priecājas kā visi citi, un tikai cauri šai tēla pusei pavid Antonijas rakstura negācijas, kas viņu noraksturo kā bagātu saimnieci. Nerēķināties ar šīm īpatnībām reizē nozīmē arī pārkāpt tēlu rīcības iekšējo loģiku. Bet ko redzam Akadēmiskā dramtas teātra uzvedumā? Šajā izrādē jau ar pirmajiem skatiem notušētas visas viņas cilvēciskās iezīmes. Antonijas tēlotāja O. Lejaskalne, kā saka, spēlē negaciju, to sakāpinot līdz tādām pašām satiriskam saasinājumam, kādā veidota, piemēram, Anna «Jaunajā garā». Bet «Silmačos» šāda satīras objekta nav. Visu Antonijas rīcību, to, ko viņa lugas gaitā dara, rakstnieks loģiski motivējis. Kamēr neviens nestājas Antonijas iegribām ceļā, viņa ir krietns un atsaucīgs cilvēks, jo šajā brīdī tiešām jūtas laimīga. Viņa nes ciema kukuli slimajai kalpa sievai Aucei, mīlestības vārdā saved kopā nelaimīgu pāri (Joski un Zāru), kuru laimei par šķērslī bijuši tikai mantiski aizspriedumi. Un šās lugas īpatnība ir tieši tā, ka īstais atrisinājums, proti, Antonijas rakstura slēptās negācijas, visspilgtāk parā-



A. Klīns — Pindaciša, M. Smičene — Bebene R. Blaumaņa sadzīves skatos
«Skroderdienas Silmačos» (Akademiskais dramas teātris).

dās tikai lugas finalā. Redzot sabrūkam visas sapņu pils, Antonijas rīcība kļūst citāda. Lugā tas pietiekami skaidri izpaužas tādos notikumos kā skajā izskaidrošanās ar Aleksi, lēmums precēt agrāk noniecināto skroderi Dūdāru tikai tāpēc, lai ļaudis nesmiestos, un, beidzot, Alekša un Elīnas izraidīšana no Silmačiem.

Tā tam arī vajadzētu izskatīties uz skatuves. Bet šajā izrādē vispirmām kārtām gribēts schematiciski uztvert «šķiriskās» attieksmes, nemaz nerēķinoties ar to, vai literārais materials šādu pieeju pieļauj. Uz skatuves notiek tā: kad Antonijas nav istabā, saimei pacilāts garastāvoklis, raiti raisās valodas. Bet, tiklīdz parādās saimniece, visi apraujas, it kā iegrimst sevī, Antonija uzkliež vienam otram utt. Lieki baidoties no Antonijas «idealizēšanas», teātris svītrojis skatu, kur Antonija apciemo Auci, skatu, kam, tāpat kā visai iepriekšējai darbībai, būtiska nozīme komedijas atrisinājuma sagatavošanā. Antonijas un Elīnas dialogs Jāņu vakarā skatuviski izkārtots tā, ka Antonija pazemo strādnieku meiteni. Bet Anto-

nija taču šeit saka: «Man šovakar ir tā... es jūs visus labos gribētu apmīlot,» — un viņa runā taisnību, nākošās dienas laimes priekšnojautās viņa tiešām apmīlo Elinu.

Sajā un daudzās citās vietās uzvedumā skatītājs vairs netic tam, kas notiek uz skatuves, netic tāpēc, ka Blaumaņa teksts runā citu valodu. Jau naturalistiski un neestetiski top skati, kuros Antonija sastopas ar skroderi Dūdāru (R. Puriņš). Šo Blaumanim tuvo patriarhalās dzīves filozofu teātris, lai pastiprinātu Antonijas līniju, izveidojis kā gados pavecu erotiķi. Praktiski šāds Antonijas un Dūdāra traktējums nozīmē to, ka savu spēku tagad zaudē izrādes noslēgums, jo nekā jauna tas vairs neatnes. Bet galvenais ļaunums, ko šāda jautājuma nostādne nodarījusi izrādei, ir tas, ka tā degradē vienkāršo darbaļaužu tīrās mīlas un neviltoto jūtu temu, kuru, cenšoties uz skatuves uznest pareizu laikmeta elpu, teātrim vajadzēja izvirzīt kā galveno pret Antonijas egoistiskajiem nodomiem.

Bet kā ir tagad? No ainas ainā rādot tagadējo Antoniju, teātris pazemojis Aleksī skatītāju acīs tiktāl, ka šī tema jau zaudē savu nozīmi. Ja Aleksis (Z. Katlavs) tiešām mīl Elinu ar skaidrām, dzidrām jūtām, kā to tēlojis Blaumanis (un kā tas ir allaž, kur viņa tēlojuma objekts ir darba cilvēks), kāpēc tad viņš jau tūlīt lugas sākumā nepārrauj katru saiti ar šo nepievilcīgo, padzīvojušo, gribas teikt, pat atbaidošo sievieti? Kam gan vajadzīgi viņa rūgtie pārdzīvojumi, dziļā iekšējā cīņa? Izrāde šo jautājumu atstāj bez atbildes. Un ko atbildēt te nav, tēlu rīcības loģika ir sagrauta. Jo tieši Antonijas laipnība un sirsnība jau ir tā, kas tur Aleksī kā pie valga, neļauj viņam galīgi izšķirties un lugas beigās liek sacīt, ka «... tu biji tik mīļa un laba». Un savukārt — kas gan var saistīt Elinu (L. Freimane un E. Rādziņa) pie tā glēvā un kūtrā puisī, kāds nenoliedzami iznāk Aleksis izrādes pašreizējā veidojumā? Līdz ar to degradēti abu jauniešu — Blaumaņa pozitīvo varoņu tēli. Tādā kārtā autoram mākslīgi uztiptās sociālās dēļ zaudējusi savu skanējumu lugas ideja, kas citādi varētu piešķirt izrādei tik jauku un gaišu izskaņu.

Sajā sakarā vēlreiz jāatgriežas arī pie «Indrānu» iestudējuma. Jau bija runa par to, ka šis uzvedums nāca ar zināmu svaigu pieeju, tas interpretēja Blaumaņa tēlus kā divu naidīgu sociālu grupu pārstāvjus. Līdz ar to «Indrānu» uzvedums palīdzēja dziļāk izprast šās drāmas saturu. Šeit jārunā par tiem šķēršļiem, kas šodien vēl kavē skatītājam pilnīgi uztvert šo interpretāciju.

Akademiskā drammas teatra iestudējuma koncepcija balstās uz nostādnes, ka Indrānos noris asa, nesaudzīga cīņa par varu, kur katra naidīgā puse cīnās par savu taisnību. Tā tas arī atspoguļojas uz skatuves. Abiem pretmetiem režija centusies piešķirt savu rīcības motivāciju, savu attaisnojumu. Tā Edvarts (E. Zīle) ir tāds gruntnieku jaunās paaudzes pārstāvis, kas cieši pārliecināts par savu nākotnes perspektīvu, zina, kā vārdā viņš rīkojas, ko grib un ko panācis. Indrānu tēva (V. Silenieks) tēlā savukārt vairāk uzsvērts jau norietējušo laiku cilvēks, kas pinas pa kājām jaunajam, traucē tā attīstību un radošo vērienu. No šāda tēlu pretnostatījuma tad arī rodas secinājums, ka jaunā resp. kapitalisma nākšana uz vēstures skatuves ir ne vien likumsakarīgs nosacījums, bet dotajā laikmetā ir progresīva parādība. To gribējuši pateikt izrādes veidotāji.

Tomēr — mūsu priekšā nav marksistiskās politiskās ekonomijas mācību grāmata, bet gan Rūdolfa Blaumaņa sacerējums, tā paša Blaumaņa, kas neizprata ne patriarhalās, ne kapitalistiskās saimniecības būtību. Blaumaņa realisma spēks «Indrānos» jau tieši ir tas, ka par spīti savām neslēptajām simpatijām patriarhalajai kārtībai viņš tomēr attēlojis tās nenovēršamo bojā eju, reizē parādīdams jaunās sabiedrības cīnismu, plēsonību, vilku morāli. Ir tiesa, ka Blaumanis zināmā mērā idealizējis patriarhalās attiecības. Bet reizē nav noliedzams, ka šīs attiecības viņam ir tikai izejas punkts, no kura kritizēt kapitalistiskās ekspluatācijas zvēriskumu. Sevišķi spilgti tas redzams tieši «Indrānos». Konflikta atrisinājumu tur nosaka Edvarts. Viņš ir tas, kas izmanto sievas viltību un tādā ceļā negodīgi iegūst mājas, viņš izsūc pēdējo sviedru pilīti ne vien saimei, bet arī vecākiem, un, beidzot, viņš ir tas, kas padzen tēvu uz pirtiņu un atsakās izlīgt ar viņu. Divu plēsoņu sādursmi, ko savā izrādē gribējis akcentēt Akademiskais drammas teātris, nav iespējams ticami iedzīvināt uz skatuves kaut vai tāpēc, ka vecais Indrāns dots daudz cilvēcīgāks par jauno. Tā tas ir lugā, un tā tas bija arī dzīves īstenībā. Patriarhalās un kapitalistiskās ekspluatācijas pakāpes savā diapazonā nav salīdzināmas, tāpēc dabiski, ka Blaumanis izdarījis tieši tādus secinājumus. Tas nenozīmē, ka vecais Indrāns būtu jāidealizē. Taču nav pareizi, ja konflikta atrisinājums — Indrānu tēva pirmsnāves ciešanas un gals atstāj skatītāju vienaldzīgu, pēc kā centušies šās izrādes veidotāji. Skatītājam šajā vietā ar visu sirdi jānosoda jaunā Indrāna



P. Cepurnieks — Kaukens, M. Smīčene — Indrānu māte, V. Silenieks — Indrānu tēvs, E. Ezeriņa — Ieva, E. Zīle — Edvarts R. Blaumaņa «Indrānos» (Akademiskais dramas teātris).

vai, pareizāk, visas viņa sabiedrības necilvēcība, jānožēlo slimais tēvs — ne kā bojā ejošās patriarhalās kārtības pārstāvis, bet kā pazemots, samīts un atstāts cilvēks. Un tikai tad pilnā spēkā izskanēs kapitalisma atmaskošanas tema, kas šajā lugā ir pati galvenā, jo uz tās balstās viss darba idejiskais saturs, lugas emocionālais iedarbības spēks. Līdz galam to neatklāt nozīmē neatklāt visas autora sniegtās vērtības. Tā tas ir šajā izrādē, un tā tas būs aizvien, ja teātris negribēs uzticēties tam dzīvajam materialam, ko rakstnieks nodevis tā rīcībā, ja teātris bez pietiekamas motivācijas atkāpsies no autora.

Dažos vārdos jāapstājas vēl pie vienas, gan daudz mazāk izplatītas parādības pēdējos Blaumaņa lugu iestudējumos. Tie ir atsevišķi gadījumi, kad teātris nav pratis atsegt vienu otru sabiedriska rakstura motivu. Viena no šīs parādības izpausmēm ir nosliece meklētā teatralismā, ar komiskām izdarībām aizēnojot lietu patieso

saturu. Tā ir noticis, piemēram, ar Vilku «Ļaunā gara» uzvedumā Akadēmiskajā dramtas teatrī un ar Pūlišu Paulu «Pazudušajā dēlā» Dailes teatrī. Pirmajā gadījumā Vilka (P. Cepurnieks) budža seju aizēno parasta dzērāja ālēšanās, bet otrā uzvedumā Pūlišu Pauļs (A. Dimīters un G. Placēns) mērķtiecīga satiriska atmaskojuma vietā saasināts pāri mēram, un viņš izdalās kā no notēlotās vides, tā no izrādes kopskaņas. Pēdējā «Ugunī» iestudējumā LPSR Valsts krievu dramtas teatrī (režisors J. Jurovskis) ieviestās dejas un rotaļas (Alaines parka ainā) ir krasā pretrunā ar dziļi dramatiskajiem notikumiem, kas tajā brīdī attīstās uz skatuves.

Kategoriski jāpaliek pie prasības, ka klasiķus, šai gadījumā Blaumani, pārtaisīt nedrīkst. Var izdarīt svītrojumus, meklēt jaunus zemtekstus, bet tikai tā, lai ar to nesatricinātu rakstnieka radītā mākslas darba celtni, lai nepārkrāsotu tās fasadi tā, ka autors vairs nepazītu savu darbu. Blaumaņa realisms pats par sevi runā pietiekami skaidru valodu, jāprot tikai tajā pienācīgi ieklausīties un atveidot to ar šodienai piemērotāko intonāciju, — taču arī intonēšanai un variēšanai ir savas robežas. Mūsu uzdevums ir, atklājot klasiķu darbos jaunas, līdz šim nesaskatītas vai agrāk tiši notušētas vērtības, noraušot no tiem iepriekšējo interpretu mākslīgos piekābinājumus, nepieķāpiģi saglabāt šiem darbiem būtisko, uzturēt dzīvu to savdabīgo smaržu.

Kā labāk izsacīt Blaumaņa sniegto domu, kā iztulkot to vai citu notikumu, kā traktēt to vai citu tēlu — šajos virzienos joprojām teatros turpinās neatlaidīgi, radoši meklējumi. Un tikai šādos meklējumos, ar radošu drosmi laužot kaitīgas tradīcijas, izkristalizējas mākslas darba īstās vērtības. Izejot šādos meklējumos, daudzkārt atgadās kļūdas, kuras skatītāģi kritizē, pārmet teatrim tādas vai citādas trūkumus, bet neatziģt šo meklējumu pozitīvo nozīmi būģu aplam, jo ir daudz patiesības bieģi dzirdēģajā izteicēģā, ka — nekļūģdās tikai tas, kas nemeģklē. Ja Padomģu Latvijas teatrģ arģ turpmāk ķersies pie Blaumaņa arģ tikpat kvēģu aizrautģbu un radoģu drosmģ, kā tas noticģs pēģģģos trģģos gados, tad panākģmu bģģ arvien vairāk, bģģ vairāk spilģģtu, patiesu, realģstģģku, blaumaniģģku izrģģģu.

ŠEKSPIRA TRĀĢEDIJAS MŪSU TEATROS

Sekspira daiļrade arvien kalpojusi cilvēces progresam, un tai šodien ir izcila nozīme cīņā par pasaules kultūras vareno nākotni, par cilvēka prāta un sirds cildenajiem ideāliem. Domās aiztraucot uz viņa dzīves laiku — 16.—17. gadsimta robežposmu, ģenialais angļu dzejnieks un dramatiķis liekas stāvam uz augstas kraujas: ap viņu plōsās Renesanses laikmeta vētras, šķeļas cilvēcisko kaislību viļņi, dzelmē grimst tumšo viduslaiku ēnas, un dzejnieka augumu apstaro pirmie jaunas saules stari.

37 lugas ietilpst Sekspira literarajā mantojumā, bet, lai viņš izraudzītos saviem sacerējumiem kādu zemi vai laikmetu izraudzīdāmies — Atenas vai Romu, Dānijas karaļvalsti vai Venēcijas republiku, — visur un vienmēr viņa varoņu raksturus caurstrāvo Renesanses laikmeta humanisma, brīvības idejas. Viņš saskatīja savu ideālu sabiedrībā, kas brīva no jebkura despotisma, cilvēka apspiešanas. No tā izaug Sekspira darbu tautiskums, viņa tuvība mūsu socialistiskajai kultūrai.

Visspilgtāk un iespaidīgāk šīs brīvības idejas izpaužas Sekspira nemirstīgajās trāģedijās. Tās mūs aizved viduslaiku pasaulē, kur smok brīvā doma, kur nežēlīgi apspiež cilvēka dvēseles labākās dziņas, kur ņirgājas par cēlām iecerēm un jūtām. Sai despotisma, melu, viltus un noziegumu pasaulē aug Cilvēks, kas atbrīvojis savu apziņu no melīgu un novecojušu dzīves uzskatu gūsta, Cilvēks ar jaunām, drosmīgām un lielām domām, ar jaunu, milzīgu jūtu spēku. Viņš redz uzlecošās saules pirmos starus un sāk cīņu pret savu apkaimi par brīvību un laimi, par cilvēces labāku nākotni.

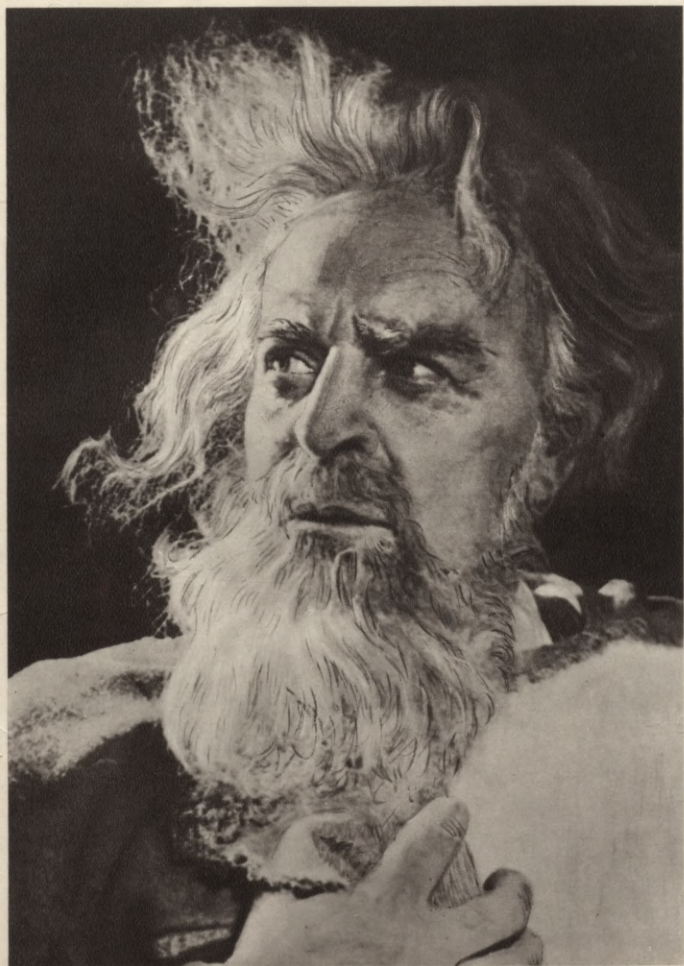
Disharmonija starp realitāti un ideāliem dzen Hamletu uz mokpilnu cīņu pašam ar sevi, uz cīņu par pasaules glābšanu no ļaunuma. Romeo un Džuljeta cīnās ne tikai par savu mīlu, viņi cīnās par Cilvēka tiesībām mīlēt, mīlēt tīri, brīvi no kārtu aizspriedumiem.

Un «Otello» nav nekāda traģedija par maura greisirdību, bet gan traģedija, kas rodas jaunajam Cilvēkam cīņā par tādu mīlestību, kura pamatojas uz cilvēku abpusīgu garīgu tuvību arī tad, ja viņu ādas krāsa ir dažāda.

Lielā angļu dramatiķa daiļrades pētījumiem allaž pievērsušies pasaules lielākie literatūrvēsturnieki, bet ne mazāks ir Šekspira falsifikatoru skaits, it īpaši reakcionāro tulkotāju un režisoru pulkā; tie centušies vājināt viņa traģediju progresīvo nozīmi, lugas īsinot un pārveidojot. Tādi uzvedumi parādījušies arī uz Krievijas skatuvēm, un krievu progresīvās domas pārstāvjiem vajadzējis neatlaidīgi cīnīties pret dzižā dramatiķa realista buržuaziskajiem falsifikatoriem un idealistiskajiem interpretiem. Bet visvairāk Šekspira attīrīšanā no viltojumiem devuši padomju literatūrvēsturnieki un režisori. Uz padomju skatuvēm Šekspira traģedijas sasauca ar tagadni, kurā nōris varonīga cīņa par jaunu pasauli, par jaunu, pilnvērtīgu Cilvēku, par brālīgām attieksmēm atsevišķu cilvēku un tautu starpā.

Uz profesionālās latviešu skatuves Šekspira darbi parādās ar 1888. gadu, kad Rīgas Latviešu teātris iestudēja «Venēcijas tirgotāju». Sā iestudējuma sekmes rosināja teātri pievērst vairāk uzmanības Šekspira traģedijām un dramām, iekļaujot tās repertuarā vai ik katru gadu: 1893. gadā iestudēts «Ričards III», 1894. gadā — «Hamlets», 1895. gadā — «Otello», 1896. gadā — «Makbets», 1899. gadā — «Romeo un Džuljeta», 1900. gadā — «Jūlijs Cezars», 1903. gadā — «Karalis Lirs», 1914. gadā — «Antonijs un Kleopatra». So lugu iestudējumi līdztekus krievu un pārējās Rietumeiropas dramaturģijas klasikas darbiem bija izcili nozīmīgi ne tikai skatītāju idejiskajā un mākslinieciskajā audzināšanā, bet arī visā latviešu teātra mākslas attīstībā. Tie bija lieliska skola daudzu pirmās ievērojamās latviešu aktieru paaudzes talantiem. Šekspira traģedijās tēloja Pēteris Ozoliņš (Hamlets), Duburs (Šeiloks), Aleksandrs Michelsons (Lirs), Dace Akmentiņa (Ofelija, Dezdemonā), Jūlija Skaidrīte (ledija Makbete, karaliene Ģertrude, Džuljeta, Hermione), Berta Rūmniece (aukle «Romeo un Džuljetā») u. c.

Ievērojama vieta Šekspira lugu latviešu teātra repertuarā bija arī no 1920. līdz 1940. gadam, nacionālās buržuazijas valdīšanas laikā. Nacionālais teātris iestudēja 11 Šekspira lugu (galvenokārt Raiņa direkcijas gados), bet Dailes teātris — 13, no kurām 6



J. Jurovskis — Lirs Sekspira «Karali Lirā» (Krievu dramas teātris).



V. Artmane — Džuljeta, L. Smits — Lorenzo Sekspira traģedijā «Romeo un Džuljeta» (Raiņa v. n. Dailes teātris).

ir traģedijas un dramas (pirmoreiz uz latviešu skatuves parādījās «Indriķis IV»). Šai posmā izvirzījās arī virkne spīdošu Šekspira traģediju personāžu atveidotāju: Eduards Smiļģis (Hamlets, Otello), Emīlija Viesture (Džuljeta, Ofelija), Gustavs Žibalts (Seiloks), Lilita Bērziņa (Dezdemona), Jānis Osis (Makbets) un citi. Bet buržuazijas valdonības apstākļos Latvijas teātri nespēja pilnībā atklāt Šekspira paustās brīvības idejas, tie pirmajā plānā izvirzīja varoņu personiskās attieksmes, tā klusinot lugas socialo skanējumu.

Šekspira traģediju popularizēšanā Latvijā daudz darījis arī Rīgas Krievu dramas teātris, kurā rīdzinieki jau 1888. gadā redzēja «Hamletu» ar tā laika ievērojamo krievu aktieri M. Ivanovu-Kozeļski titullomā. Vēlāk Ņezlobina teātrī Romeo tēloja lielais krievu mākslas meistars J. Jurjevs, brāļi Roberts un Rafaels Adelheimi ar savu trupu izrādīja «Otello» un «Karali Liru». 1920.—1940. g. rīdzinieki Krievu dramas teātrī redzēja lielo padomju skatuves mākslinieku V. Papazjanu Otello lomā.

Padomju Latvijas teātrī Šekspira lugām pievērsās tūlīt pēc Tēvijas kara: Dailes teātris 1946. gadā inscenēja komediju «Liela brēka, maza vilna», bet Akademiskais dramas teātris 1947. gadā — «Vindzoras jautrās sievas». Traģediju iestudējumi seko vēlāk: 1952. gadā Akademiskajā dramas teātrī parādās «Otello», 1953. gadā Dailes teātrī «Romeo un Džuljeta», 1954. gadā Daugavpils Krievu dramas teātrī «Hamlets» un Rīgas Krievu dramas teātrī «Karalis Lirs», 1956. gadā Ļeņina komjaunatnes vārdā nosauktā Jaunatnes teātra krievu trupā «Romeo un Džuljeta».

Liela pieredze Šekspira traģediju inscenēšanā ir režisoriem Ed. Smiļģim un S. Radlovam. Viņu darbā dzirdam režisora-pilsōņa sasprindzināto pulsu, jūtam kaislu tieksmi bez uzbāzīgas moralizēšanas pārliecināt skatītāju un iedvest viņam autora dedzīgo domu. Šie režisori paši domā lielās līnijās, viņiem sveša sīkumainība, viņi spilgti parāda savu prasmi ne tikai kritiski, radoši izlasīt lugu, bet arī dziļi, tēlaini izjust to. Sākot ar inscenējuma glezniecisko apdari un beidzot ar tēlu psiholoģiju, viņi darbojas droši, — ja vajadzīgs, sabiezinoš krāsas, novedot detaļas līdz simbolam, jūtas līdz traģiskam uzliesmojumam. Bet katram no viņiem ir savs radošais ceļš uz izrādi, sava mākslinieciskās ieceres īpatnība, savs individuāls režisora rokraksts. Šī Ed. Smiļģa un S. Radlova režisora rokrakstu savdabība izskaidrojama ne tikvien ar dažādiem režijas darba

paņēmienu, bet galvenokārt ar spēju izlasīt lugu pa jaunam, ar prasmi, novērtējot to no šāsdienas viedokļa, nepieiet inscenējamajam darbam «vispār», bet konkrēti, tēlaini, vienreizēji. Līdz ar to viņu mākslinieciskā individualitāte piešķir raksturīgas individualās iezīmes arī katram viņu Šekspira traģedijas inscenējumam.

Traģedijas «Romeo un Džuljeta» pamattema — jaunā Renesanses Cilvēka gaišo jūtu sadursme ar tumšās viduslaiku pasaules aizspriedumiem un veikalnieciskajiem apsvērumiem — sižetiski apvienota abu jauniešu traģiskajā konfliktā ar valdošajām tradīcijām un aizspriedumiem. Ap šiem diviem milētājiem vijas visi lugas intrīgas paveidi, viņu jūtas izteiktas nepārspējami dzejiski, dramatiķis zīmējis viņu tēlus ar aizrautīgu spēku un maigumu.

Režisors Ed. Smilģis arī uztvēris šo traģediju kā romantisku, kaislu dziesmu par divu jaunu cilvēku dzidro un gaišo mīlu, ņemdams savas režisora ieceres pamatā lugas noslēguma vārdus: «Nav teiksmas drūmākas ar mīlas metu kā stāsts par Romeo un par Džuljetu.» Galvenā režijas uzmanība pievērsta abu jauniešu likteņu atklāsmei nemiīgi pieaugošā dramatiskā kāpinājumā — no saulaini liriskām noskaņām līdz dziļam traģismam. Režisora nodomu izcelt Romeo un Džuljetas tēlu dziļo cilvēciskumu, kas tuvs visām zemēm un tautām, skaidri jaušam visā inscenējumā, ko caurstrāvo spilgts teatralisms un skatuvisko krāsu bagātība: katra varoņu tikšanās ir tīru un patiesu jūtu poezijas pilna. Sevišķi spilgti šī režijas nostādne jūtama izrādes otrajā daļā, kad noklust zobenu šķinda, it kā izgaist sociālais fons un sašaurinās darbības ietvari: ainās Kapuleti namā un Lorencos cellē, kur bez Romeo un Džuljetas skatītāju acu priekšā paliek tikai Džuljetas stūrgalvīgi godkāriģais tēvs ar māti un humanistiskais filozofs mūks Lorencos.

Tā traktējot lugu, Ed. Smilģis pirmajā izrādes daļā galveno uzmanību pievērsis tam, lai iespējami krāsaini un tēlaini atsegtu lugas sociālās līnijas, parādot to pasauli, kur valda dzimtu naida, atriebības kāre un visus jautājumus izšķir ar zobens palīdzību. Vēl nav atvēries priekšgars, bet jau dzirdamas naidīgas balsis, jau šķind zobeni. Skatuvei iegaismojoties, izrādes apmeklētājs tūlīt kļūst par divu naidīgu aristokrātu dzimtu nežēlīgas sadursmes aculiecinieku.

Veselas scenas — Kapuleti un Monteki kalpu ķildas izlaidumu pamato režisora iecere: atkāpties no visa otršķirīgā, lai panāktu, ka skatītājs no paša sākuma asi izjūt visas šausmas tai pasaulē, kur

dzīvo Romeo un Džuljeta. Šī iecere pilnveidojas tālākajās mizanscenās, kur Ed. Smilģis pasvītro kontrastus starp tīro, brīvo jūtu pasauli un gara trulumu un despotisma pasauli. Akcentējot mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus tik iespaidīgās un dramatiski sasprindzinātās scenās kā Merkucio un Tibalda divkaujas skatā, radies inscenējums, kur lugas socialais saturs atklājas pilnskanīgi. Skatītājs uztver to, nemaz neielūkojoties programmas grāmatiņā dotajos paskaidrojumos.

Ar autora acīm Dailes teātris raudzījies tiklab uz šās drūmās pasaules pārstāvjiem — Kapuleti un Monteki, kā arī uz cilvēkiem, kas ieņem lugā īpašu vietu — uz hercogu Eskalu un mūku Lorencu. Mūkā Lorencu Šekspīrs pirmām kārtām redzēja Bekona sistēmas filozofu, humanīstu, kam, tiesa gan, piemīt arī savas cilvēciskas vājības, piemēram, pēdējā cēlienā manāmais glēvums. Teātris šo glēvumu kapličas ainā notušējis, tādējādi arī šo tēlu traktējot kā pozitīvu.

Asi kontrastējošais traģiskā un komiskā pretnostatījums izrādē liecina, ka teātris ļoti smalki izjūti arī komiskā elementa raksturu Šekspīra dramaturģijā, konkrētajā gadījumā atjautīgi un pareizi interpretējot Džuljetas aukli un tās kalpu Pēteri.

Bet, lai režisors spētu radīt uz skatuves patiesu mākslas darbu, nepietiek ar lugas ievirzes un autora domas pareizu izpratni. Teatra māksla ir kolektīva māksla, un režisora uzdevums ir saviļņot, aizraut ar savu ieceri izrādes dalībniekus, atraisīt viņos jaunrades spēkus, darba prieku, radošo degsmi. Tieši šāda degsme jūtama ne tikvien galveno, bet arī epizodisko lomu tēlojumos Raiņa vārdā nosauktajā LPSR Valsts dailes teātra «Romeo un Džuljetas» iestudējumā, kur kolektīvs pierāda savu meistarību klasikas interpretācijā.

Šekspīrs attēlojis ne tikai Renesanses laikmeta jaunā Cilvēka varenās kaislības, dziļākos pārdzīvojumus un neizsmeļamās ciešanas. Viņa varoņos organiski iemīt protests pret novecojušo viduslaiku pasauli, viņi spēj saslieties cīņai pret to. Tāpēc jau arī Šekspīra traģēdijas tā sasauca ar mūsu laikmetu, kad noris cīņa par jaunu pasauli, kam jābūt brīvai no jebkura despotisma. Diemžēl, šis lielā angļu dramatiķa daiļradei būtiskās līnijas izrādē nav pienācīgi atsegtas. Taisnība, Romeo tēla emocionalitāte izrādē neaizēno viņa augsto intelektuālo attīstību: ainā pie Lorencu saeļas tāda protesta vētra pret izraidīšanu, ka mēs apjaušam šai jauneklī to Renesanses laikmeta cilvēku, kas spējīgs cīnīties ne tikai par savu

mīlestību, bet arī par visu cilvēku tiesībām uz skaidru, no visiem aizspriedumiem brīvu mīlu. Turpretim Džuljetai šā gribas principa izrādē trūkst. Viņa tik ļoti apskurbusi no savas mīlas, tik ļoti šo pirmo vareno jūtu izraisīšanās pārņemta, ka pat scenā ar tēvu dzirdam vienīgi acumirkliģo apstākļu diktētus vārdus, jūtam tikai protesta domu, bet ne protestu pašu, par cīņu nemaz nerunājot. Uzvedumā tāpēc pēdējie divi cēlieņi neaizsniedz pirmā cēliena pilniskanību.

Dekades laikā Maskavā, par Dailes teatra inscenējumu runājot, atskanēja atsevišķas balsis, ka «tas nav Šekspirs», ka inscenējuma ārējais ietērps par krāšņu, «operisku» un kavē aktierus atklāt tēlus visā dziļumā. Reiz Maskavas Dailes teatrī kāds aktieris, ieraugot mēģinājuma laikā košu, spilgti izrakstītu galdautu; griezies pie Staņislavska ar lūgumu likt tā vietā kādu vienkāršāku: «Es nevaru pārspēt šo galdautu.» Dailes teatra aktieriem izdodas «pārspēt» Ģirta Vilka dekorācijas, lai gan tās patiešām dažviet atgādina vācu mākslinieku salkanas ilustrācijas 18. gadsimta «bruņinieku» romāniem. Lai būtu kā būdams, lai runātu ko runādami — «ir vai nav Šekspira», taču viens nav noliedzams: «Romeo un Džuljeta» Ed. Smiļģa inscenējumā ir poetiska izrāde, kur idejiskums apvienots ar spilgtu teatralismu.

Dailes teatra drosmīgā iniciatīva pierādījusi, ka Šekspira traģēdijas iestudējums var gūt lielus panākumus arī tad, ja galvenās lomas netēlo vadošie aktieri, bet ja lugas izvēlē ņemtas vērā visa kolektīva radošās iespējas. Akademiskais dramas teātris, kam ir spēcīgi vadošie aktieri un talantīga jaunatne, izvēloties lugu, pienācīgi nenovērtēja savas iespējas, un rezultātā «Otello» iestudējums neatāisnoja uz to liktās cerības. Tāpat «Romeo un Džuljeta» inscenējuma neveiksme Jaunatnes teatrī galvenokārt izskaidrojama ar savu spēju pārvērtēšanu, izraugoties darbu, kam pietrūkst piemērotu atveidotāju.

Acīm redzot tieši ievērojot savas iespējas, labi pazīstot savus aktierus, Daugavpils Dramas teātris izvēlējās «Hamletu», bet Rīgas Krievu dramas teātris — «Karali Liru» un nevis otrādi. Pirmajā bija lielisks Hamleta lomas interprets V. Jakovļevs, otrā tikpat piemērots tēlotājs Lira lomai — J. Jurovskis, Glosteram — N. Barabanovs un nerram — V. Gluchovs.

Režisors S. Radlovs Šekspira traģēdijās vienmēr meklē tos idejiski filozofiskos pamatus, ko dramatiķis atklāj daudzveidīgā, vēstu-

riski konkrētā (ne vienmēr neapšaubāmā) galvenā varoņa tēlā. Hamlets ir ne tikai jauns Renesanses laikmeta cilvēks, viņš ir students, filozofs, kas atnesis asu kritisku domu no Vitenbergas, kur savas mācības sludināja Džordano Bruno, viņam ir spēja izdarīt filozofiskus vispārinājumus, viņš dedzīgi alkst patiesības. Viņš prāto par savu misiju: «Laiks izgāzies no eņģēm. Ak, kāds lāsts, kā taisni man bij jādzimst celt, kas gāzts!», cenšas izprast cilvēku dvēseles: kā «Jaundarim var nezust smaids no lūpām?». Skatītājam jājūt viņā ne tikai cilvēks, kam sveša galma melu, liekulības, cietsirdības un noziegumu pasaule, bet arī domātājs un cīnītājs, kam sāp sirds par visas cilvēces likteņiem. Ar šo filozofisko, humanistisko tēlu režisors it kā grib mest tiltu no mīglainajām viduslaiku tālēm uz šāsdienas skatītāju sirdīm.

N. Ochlopkova inscenējumā Hamlets, pirmoreiz parādoties uz skatuves, strauji dodas tai pāri savā greznajā, melnajā tērpā kā ievainots putns. S. Radlova iestudējumā Hamlets klusēdams stāv vienkāršā, tumšā ģērbā pie kolonas, nomaļus no spoži tērptajiem augstmaņiem. Vēl nekas uz skatuves nav noticis, bet skatītājam jau kļuvis skaidrs, ka režisors, nostādot spēkus asiņainai cīņai starp labo un ļauno, priekšplānā izvīrījis cīnītāju-domātāju. Pirmajā acu uzmetienā šis spēku izkārtojums šķiet pārags — tā teikt, režisors pasteidzies atklāt savas kārtis, liekot aktierim izrādes sākumā tēlot to, pie kā viņam jānonāk vēlāk, un liekot ielūkoties atbildē, kamēr uzdevums vēl nav atrisināts. Bet vēlāk kļūst redzams, ka šeit ir noteikta mērķtiecība, kas pamatojas uz režisora labi apdomāto ieceri, kā izteiksmīgi atklāt lugas ideju. Un tālākajā gaitā skatītājs redz, kā viņa acu priekšā veidojas un attīstās Hamleta raksturs, izaug spēcīgs cīnītājs — domātājs, kas cenšas glābt pasauli no ļaunuma.

Parādīdams «Hamletu» kā «filozofisku» trāģediju, jaunais teātris, kam toreiz bija tikai desmit gadu, apliecināja savu radošo drosmi. Neatlaidīgais, apgarotības pilnais darbs vainagojās ar lielu māksliniecisku veiksmi, un, kaut arī daži tēlotāji neatradās pienācīgos meistarības augstumos, bija radies iestudējums, kas kļuva par notikumu ne vien Daugavpils, bet visas republikas mākslas dzīvē.

S. Radlova režisora rokraksta savdabība vēl spilgtāk izpaudās «Karaļa Lira» monumentalajā inscenējumā. Šī Šekspira trāģedija visvairāk piesātināta ar kaislībām un noziedzībām, bet daudz tur dziļi filozofisku domu par Renesanses laikmeta Cilvēka dzimšanu.

Ārprāta brīdī — briesmīgā negaisa un vētras naktī karalis Lirs pirmoreiz apjauš patiesību par pasauli, realu patiesību par ļaunu trūkumu un nedienām. Glosters, zaudējis acu gaismu, pirmoreiz atklāj briesmīgo patiesību, kas ir daudz šausmīgāka par fiziskajām sāpēm: to, ka viņa dēls Edmunds ir nodevējs un krāpnieks. Kā prātu zaudējušais Lirs it kā iegūst jaunu, augstāku saprātību, tā Glosters, fiziski zaudējis acu gaismu, savā dvēselē kļūst redzīgāks. Šo filozofisko, tāpat arī idejiski sociālo lugas saturu teātris spēj skatītājam atklāt, tikai spilgti un skaidri parādot galveno personu pretējo tieksmju un cīņu norisi. Tālab, saasinot konfliktus un personāžu psiholoģisko raksturojumu, režisors ik tēlam piešķir varenu, darbīgu sākumu, no kā izaug izrādes spriegais rītms un iekšējā dinamika.

Izrādes laikā skatītāju, bez šaubām, aizrauj ne tikai lugas sižets, bet arī tēlotāju meistariskais sniegums. Vēlāk, pārdomājot redzēto, atceroties atsevišķas mizanscenas, atminot, kā katrs aktieris par sevi un visi kopā, līdzīgi labi saliedētam orķestrim, lika līdz zālei aizskanēt autora pamatdomai, skatītājs sāk just režisora darbu. Lūk, *karalis* Lirs sadalīja kroni divās daļās, atteicās no Kordelijas, padzina sev uzticamo Kentu. Tālāk pāri *cilvēkam* Liram gāžas vienmēr augoši ciešanu un moku viļņi, un režisors iespaida kāpināšanai liek viņam atgriezties no medībām ar jautru dziesmiņu. Trauksmainā ķildas scena starp Kornvelas hercogu un Kentu mijas ar skatu, kur spilgti izpaužas Kenta iekšējais miers, un režisors, lai uzsvērtu šo kontrastu, liek nerram dziedāt aizkustinošu dziesmiņu ieslodzītā Kenta priekšā. Lēni aizveras priekšskars, un atkal kontrasts: izmīsumā kliegdam, proscenijā izsteidzas Edgars, neprātīgā trauksmē saplosīdam savas drānas, saskrāpēdam seju, un atkal iekliegdamies aizskrien aiz skatuves. Un te pie apskaidribas nākušo Liru ved, sasietu kopā ar Kordeliju, uz cietumu: tēvs iet atmūguriski, nenovērsdam acu no meitas. Režisors it kā sagatavo skatītāju gaidāmajam traģiskajam galam.

Ļoti liela nozīme režisora ieceres piepildē ir lieliskajām M. Āboliņa un J. Feoktistova dekorācijām. Lira un Glostera piļu drūmie mūri it kā pareģo viņu ipašnieku baismo bojā eju, kailais tūrelis ar nolauzto koku pastiprina Lira vientulību, turpretim saules apmirdzētā stepe un baltā telts ir pilnīgā harmonijā ar Lira atdzimšanu. Lai gan «Karaļa Lira» dekorācijas ir sevišķi izteiksmīgas, tās nenomāc aktierus, bet palīdz tiem paust skatītājiem inscenējuma pamatdomu. Te

ievērojami nāk talkā arī D. Šostakoviča muzika, kas daļēji rakstīta tieši šim Rīgas iestudējumam.

Tā ikvienā izrādes detaļā, ko veidojis S. Radlovs, jūtam radošu mākslinieku. Šis mākslinieks noteikti zina, ko viņš vēlas, un, iedvesmojot un organizējot visu teatra kolektīvu, prot piepildīt savu ieceri, izmantojot visus skatuviskās izteiksmes līdzekļus. Krievu dramatisks teātris radījis mākslinieciskajā ziņā neparasti vērtīgu inscenējumu, kas savā idejiskajā iedarbībā ir noteikti traģisks, bet optimisma pilns. Uz skatuves rit tālas pagātnes ainas un iet bojā labākie cilvēki, taču skatītājs aiziet no teatra ar jauniem spēkiem.

Padomju Latvijas teātri apliecinājuši, ka viņiem ir visas iespējas radoši atklāt tos nenovērtējamus dārgumus, ko pasaulei atstājis Šekspīrs. Tiem pa spēkam bagātināt savu repertuaru ar viņa traģēdijām, kuras mūsu tauta dziļi iemīlējusi, jo lielā angļu dramatiķa un dzejnieka daiļrade aicina pasaules tautas uz patiesu cilvēcību, tās cildina cilvēces progresu.



I. Markulane

LILITA BĒRZIŅA «MARIJAS STJUARTES» IZRĀDĒ

Sillers, tāpat kā Sekspirs, arvien bijis tuvs Dailes teatrim. Cilvēcisko jūtu skaistums un spēks, romantiskais protests pret visu, kas apspiež un izkropļo cilvēka personību, tēlu poetiskums un monumentalitate — viss tas saistījis teatri, jo atbilst arī viņa paša ideāliem, mākslinieciskajiem uzdevumiem. Uz Dailes teatra skatuves spēlētas gandrīz visas Sillera lugas.

Lilitas Bērziņas repertuarā ir trīs lielas Sillera lomas — Zanna d'Arka («Orleanas jaunava»), Imperialija («Fiesko sazvērestība Dženovā») un Marija Stjuarte. Tie ir veiksmīgi aktrises tēli, nobeigti un pilnīgi.

«Marija Stjuarte» Dailes teatrī uzvesta divas reizes. Pirmoreiz to iestudēja 1943. gadā, vācu okupācijas laikā. Tais gados teātris ne vienreiz vien pievērsās labākajiem klasiskās dramaturģijas darbiem, kas ir kā svaiga gaisa strāva okupācijas jūga nomāktā teātra smacīgajā atmosferā. Tādas izrādes kā «Romeo un Džuljeta», «Marija Stjuarte» un citas kļuva teatrim un skatītājiem par spēka avotu. So lugu gaišie, humanie pamati savā būtībā ir naidīgi fašismam.

Otrreiz Dailes teātris atgriezās pie «Marijas Stjuartes» 1956. gadā. Un atkal titullomā redzam Lilitu Bērziņu. Arī agrāk aktrise lieliski spēlēja šo lomu, bet gadi nav aiztecējuši velti, un tagad mūsu priekšā jauna Marija Stjuarte — daudzējādā ziņā atšķirīga no savas priekšteces 40. gados. Augusi aktrises meistarība, tā nobriedusi, ieguvusi dziļumu, nobeigtību, slīpējumu, bet galvenais — plašāka kļuvusi mākslinieces pasaules izpratne, viņa atradusi stabilas un drošas idejiskās pozīcijas.

Mūsu priekšā ne tikai apburoša sievietē, ko piemēklējis traģisks liktenis, bet pirmām kārtām stiprs, varonīgs cilvēks, kas uzvar naidniekus ar savu morālo skaidrību, cilvēcisko cēlumu, domu un jūtu cildenumu. Aktrise kulmināciju sasniedz tajās vietās, kur viņa Marija pārvar savu vājumu, kur viņa atklājas mūsu priekšā kā lepns un stiprs cilvēks, kas ar savu pārākumu uzvar ne tikai ienaidniekus, bet arī pati sevi, savu vājumu. 1956. gada Marijas Stjuartes tēla skatuviskais veidojums izceļas ar idejisku dziļumu, emocionālu spēku un izteiksmību, ārējā zīmējuma izveides smalkumu, bet galvenais — ar romantiskumu un vienkāršību, kur arī slēpjas tā laikmetīgums.

Inscenētājs Ed. Smiļģis un režisore F. Ertnerē centušies šajā izrādē atklāt «cilvēcisko, līdz kuram jāpaceļas». «Nav jēgas uzvest šo lugu, ja nav atrasts tilts no pagātnes uz tagadni, ja nav atrasts tas vispārcilvēciskais, kas labākos mākslas darbus padara nemirstīgus. Mēs izrādē redzējam vispirms cilvēku. Arī uz troņa cilvēks ir tikai cilvēks ar visām savām kaislībām, sliktām un labām īpašībām. Dziļāk, skaidrāk un vienkāršāk spēlēt uz skatuves Šilleru nozīmē pilnīgāk un pareizāk saprast šā lielā dramaturga savdabību,» teica Ed. Smiļģis pārrunās par «Marijas Stjuartes» izrādi teātrī.

Smiļģa «Marijas Stjuartes» inscenējums ir radošu pārrunu, dziļas analīzes un pētījumu cienīgs. Strīdā par to, kādam jābūt padomju teātrim cīņā pret pelēcību un bezidejiskumu mākslā, Smiļģis ar šo izrādi teicis jaunu un patiesu vārdu.

Neilgi pirms iestudējuma rakstā «Par varoņdramu» Ed. Smiļģis rakstīja: «Visa vecā iznīcināšanu un grandiozu jaunā celtniecību, kad mainās ne tikai sabiedriskie pamati, bet pārveidojas arī cilvēka dvēsele, vislabāk var atveidot tādā žanrā kā varoņdrama, — tā visspēcīgāk ietekmē apziņu, visdziļāk iespiežas dvēselē. Mums vajadzīga tā augstākā dramaturģijas pakāpe, kad visi konflikti saasināti līdz traģismam un pilni dziļa sabiedriska skanējuma.»¹ Šillera traģēdija daudzējādā ziņā atbilda šim teātra prasībām, tā radošajiem centieniem pēc lielas mākslas, pēc spilgtas un izteiksmīgas teatralitātes.

Traģēdija vairāk par visiem citiem žanriem prasa savus īpašus mākslinieciskus paņēmienus, tikai tai piemētošus izteiksmes līdzekļus, prasa no aktieriem un režisoriem lielu meistarību, idejisku un profesionālu briedumu. Māka atsegt žanru, radīt žanra ziņā precīzu un

¹ Э. Смильгис. «Героическая драма», «Советская культура», 1954, 147



H. Vazdiks — Polets, L. Bērziņa — Marija Stjuarte F. Sillera traģedijā «Marija Stjuarte» (Raiņa v. n. Dailes teātris).

vienotu izrādes tēlu nav viegli. Jāsaka, ka pēdējos gados no mūsu skatuvēm sākušas nozust noteikta žanra iezīmes izrādes traktējumā. Tā vietā dramaturģijā radusies luga bez jebkādam žanra iezīmēm, bet uz skatuves — izrāde, par kuru nav iespējams pateikt, kas tā ir — sadzīves drama vai komedija, vodeviļa vai melodrama. Nelaime nav tikai tā vien, ka šādas lugas, kam trūkst savas sejas, pretendē uz novatorisma tiesībām (tās, lūk, līdzinoties dzīvei!), — lielu zaudējumu cietuši pirmām kārtām aktieri, kas, atradinādamies spēlēt traģediju un vodeviļu, melodramu un komediju, zaudējuši asa zīmējuma, spilgtas formas burvīgumu un skaistumu, zaudējuši no ikdienības un pelēcības brīvu, cēlu, heroisku jūtu spēku un daili. Vai gan neskan kā paradokss tas, ka mūsu laikā, kad visapkārt tik daudz varonības, romantikas un cēla jaunrades patosa, mākslā ieviesusies nenoteiktība, garlaicība, gurdums un pelēcība.

Grības ticēt, ka tas tagad beidzies un māksla būs ne tikai par skolotāju, mācību grāmatu, no kuras iepazīst dzīvi, bet arī par burvi,

kas aizdedz poezijas liesmu ļaužu dvēselēs, kas attira un aktivizē labās jūtas un nodomus, dod atziņas prieku. Pēdējā laikā teatros parādījies ne mazums tādu izrāžu, kas atbilst augstākajām un dažādākajām skatītāja prasībām, kas liecina par padomju mākslas un socialistiskā realisma metodes spēku un daudzveidību. Plašu atzinību guvušas tādas izrādes kā «Negais» Ochlopkova iestudējumā, «Pirts» un «Blakts» satiras teatrī, «Vasa Zeļznova» Mazajā teatrī, «Izglītības augļi» Maskavas Dailes teatrī, «Optimistiskā traģedija» un citas. Padomju teatra pēdējo gadu labāko darbu skaitā jāierindo arī «Marija Stjuarte» Dailes teatrī.

Ed. Smiļģa un F. Ertneres iestudējumā izrādes saturs un forma ieguvuši harmonisku vienību. Traģedijas konflikts, brīvības mīlestības idejas radušas spilgtu izpausmi izrādes formā, tās tēlā. Dailes teatra režijas tieksme uz teatralismu guvusi šeit pilnīgu attaisnojumu. Lugas ideju un tēlu izpausmei izmantoti visi teatralās izteiksmības līdzekļi — muzika, gaisma, dekoratīvais ietērps, temporitms, mizanscena utt. Visu šo palīg līdzekļu bagātība un mākslinieciskā pilnvērtība nenomāc aktieri, nevis traucē, bet palīdz viņam, tie radījuši nepieciešamo fonu, uz kura aktiera meistarība kļūst vēl reljefāka, izteiksmīgāka, iespaidīgāka. Aktieru spēles veids un viss izrādes stils ir nedalāmā mākslinieciskā vienībā. Tā ir traģedija visos savos izpausmes veidos. Tā ir izrāde, kurā žanrs izteikts precīzi un spilgti.

Ne vienreiz vien runāts par to, ka cenšanās pēc augsta stila romantiskas dramaturģijas, pēc formas un satura spilgtuma veido vienu no Dailes teatra labākajām tradīcijām — tā stilu. «Marijas Stjuartes» izrādē šī tradīcija iemiesojusies dziļi un pilnīgi. Ja daudzos iepriekšējos darbos idejiskais saturs ne vienmēr bija atsegts precīzi un dziļi, ja to aizklāja samākslota forma, tad šajā izrādē forma un saturs ir vienoti. Te arī slēpjas izrādes mākslinieciskā pilnība.

Lai pierādītu izteikto domu pareizību, mēģināsim izanalizēt šo izrādi. Galveno uzmanību veltīsim Marijas Stjuartes tēla analīzei Lilitas Bērziņas interpretācijā. Bet tas nenozīmē, ka Marijas sāncense Elizabete (ko spīdoši tēlo Alma Ābele) nepelnītu sīku un rūpīgu analīzi, tas nenozīmē arī, ka citu lomu tēlotāji šajā patiesi saliedētā ansambļa izrādē nebūtu uzmanības cienīgi. Bet šoreiz mūs interesē tieši aktrises Lilitas Bērziņas darbs.

... Drūma istaba Fosringas pilī. Augstas velves un arkas rada nomācošu cietuma atmosferu, tumšo akmens sienu nenoteiktās līnijas,

kas izzūd pustumsā, modina satraukumu, priekšsajūtu par kaut ko, kam šeit jānotiek. Šo iespaidu pastiprina muzika izrādes sākumā, ap-
rautā, klusinātā, bet ļoti satrauktā darbojošos personu runa. Uz ska-
tuves Hanna Kenedi — Marijas Stjuartes aukle, Polets, Dredžons
Drerijs. Polets drudzaini rakņājas pa skapjiem, izkrata kastes, meklē-
dams vēstules, Marijas dārglietas. Uzticamā Hanna mēģina viņu
aizkavēt, izskaidrot, pārliecināt. Hannu moka bailes, jo katru minūti
var ienākt Marija, un tas viņai būtu vēl viens sitiens, vēl viens ap-
vainojums. Tāpēc, lai neizdzirdētu kundze, viņa tik klusi runā ar
Poletu, tik nervozi un ātri norunā monologu. Izrādes ātrais, nervo-
zais un trauksmainais ritms uzreiz ievēd mūs traģedijas atmosferā,
saasina uzmanību, uztveri.

Pa šaurām durvīm labajā pusē parādās Marija. Vēl nekas nav
teikts, nekas nav noticis, bet mūsu priekšā — karaliene. Slaidā, staltā
Marijas figura pauž cieņu un diženumu, viņas izturēšanās nepie-
spiesta, pilna elegances. Ar majestātisku un mierīgu žestu Marija
nomierina Hannu, paiet garām Poletam un Drerijam, it kā tos ne-
pamanītu, apsēžas un tikpat mierīgi, kā paskaidrodama saka viņai:

— Klus', Hanna. Ne šie vizuļi ir tie,

Kas dara karalieni. Angļi spēj

Mūs zemu turēt, bet ne pazemot.

Marijas sejā ilgu un smagu ciešanu pēdas, acis pilnas moku,
balsī ieskanas skumjas, bet šis cilvēks nav salauzts, kaut arī dziļi
nelaimīgs. Lūgumā, ar kuru viņa griežas pie Poleta, nav ne ma-
zākās pazemības. Un, lai gan Polets atbild ar apvainojošiem mājje-
niem, runā ar viņu rupji, gandrīz nievājoši, Marija to it kā nedzird.
Viņa izklāsta savas vēlmes tā, ka tās skan nevis kā lūgums, bet
kā prasība. Bet dziļi slēptais nemiers, bailes no neizbēgamās nāves
pavīd te balss intonacijā, te skopā, bet satrauktā žestā, te pārbau-
došā, Poletam pievērstā skatienā. Viņa it kā mēģina tā acis izlasīt
savu likteni, uzminēt nežēlīgo spriedumu. Pavēloši viņa prasa at-
bildi, taisnību — kaut arī visjaunāko. Viņai tāpat ir skaidrs, ka no
Elizabetes saudzību gaidīt velti, un tomēr viņa alkst izšķirošā vārda,
jo nezināšana moka un biedē vairāk nekā rūgtākā patiesība.

Parādās un, it kā nepamanījis karalieni, atkal aizsteidzas Morti-
mers, Poleta brāļadēls. Šāds godbijības trūkums rada Marijā sašu-
tumu, bet arī šoreiz viņa nezaudē cieņu, Poletam teiktajos vārdos
dzirdams drizāk rūgtums nekā dusmas. Bet, lūk, Marija paliek vie-

natnē ar Hannu, un mūsu priekšā vairs nav karaliene, bet nelaimīga, drosmi zaudējusi sieviete. Viņas pacietības mērs ir pilns, skumjš un grūtsirdība māj sirdi. Un, ja no Poleta viņa savas jūtas slēpa, tad tagad vairs nav iemesla to darīt. Tomēr cerības stars nav zudis, viņa nav beigusi ticēt angļu karalienes krietnumam un žēlsirdībai, nav varējusi samierināties ar domu, ka kāds uzdrošināsies ar varu pārraut viņas dzīves pavedienu. Bet Elizabetes kalpu rupjā un bezkaunīgā uzvešanās, Poleta skaidrie mājienu pilda viņu ar šausmām un briesmīgu nojautu.

Marija pieiet pie šaura loga, caur kuru izlaužas spilgtas gaismas stars. Šī mizanscena, ko tik lieliski iecerējis režisors, izteic daudz. Tumša, it kā asiņainā puskrēslā grimstoša istaba, trūcīgu mēbeļu neskaidrās kontūras un tikai viena gaiša vieta — spožs saules stars logā, kas aplej Marijas augumu ar siltu gaismu. Viņas seja pavērsta turp — brīvībā, kur dzīve un prieks, bet aiz muguras vēl vairāk sabiezē tumsa un, liekas, tūlīt apris viņu un izdzēsīs gaismu logā, izdzēsīs dzīvību šai jaunajā, skaistuma un spēka pilnajā būtnē.

Gandrīz elsodama, Marija runā ar Hannu. Viņa tiesā sevi par pagātnes grēkiem, mokās sirdsapziņas pārmetumos. Šajās minūtes visa dzīve nostājas viņas acu priekšā, atmiņā iznirst viena aina drausmīgāka par otru. Tas ir drīzāk monologs nekā dialogs, grēksūdze sev pašai. Marija atzīst savus grēkus un kļūdas, bet pat tagad viņā ir tik daudz sievišķīgas vājības, ka, ja vajadzētu sākt dzīvi no jauna, viņa izvēlētos to pašu ceļu. Šī Marija nekad neaizietu klosterī, bet, tā kā viņai ir svešs viltus un svētulība, slepenība un meli, viņa atkal neprastu noslēpt ļaužu acīm savus trūkumus un kļūdas. Neizmērojama ir šīs karalienes sievišķība un vājums, un tajā pašā laikā nav robežu viņas diženumam un dvēseles skaidrībai.

Pašu sarežģītāko pretrunu gammu savas varones tēlā Lilita Bērziņa šajos pirmajos skatos atsedz smalki un precīzi.

Iekšējas dinamiskas darbības piesātināts ir skats ar Mortimeru. Vēl pavisam nesen Marija saskatīja viņā ienaidnieku, apvainotāju. Nicīgi viņa to sagaida, neticīgi izstiepj roku pēc vēstules. Pirmajā mirklī viņa jūt tikai izbrīnu, bet, lūk, dvēselē ielaužas prieks. Jūtīgā, impulsīvā Marijas daba pakļauta ātrai garastāvokļu maiņai. Vēl pavisam nesen viņa padevās grūtsirdībai un izmisumam, bet, tikko iemirdzas cerības stars, — tumsa atkāpjas. Mariju pārņēmusi nevaldāma ticība brīvībai. Viņas nicināšana pret Mortimeru tikpat ātri



O. Krēslis — Berlejs, A. Ābele — Elizabete F. Sillera traģēdijā «Marija Stjuarte»
(Raiņa v. n. Dailes teātris).

pārvēršas uzticībā un labvēlībā. Pricīgs smaids rotājas viņas lūpās, kustības kļūst straujas, nepacietīgas, Mortimera vārdi viņai sagādā baudu, jo tajos viņa saklausa savu glābiņu.

Mortimera stāstu Marija — Lilita Bērziņa klausās tā, ka skatītājs negribot kā atvērtā grāmatā lasa visus viņas pārdzīvojumus un aizraujas līdz ar viņu. Viņa sēž gandrīz nekustīgi, viegli pieliekusi galvu, ilgu pilnās acis pievērsusi Mortimeram. Koncentrētība, aktīva iekšējā darbība un galvenais — tēla pilnīga izpratne, saplūšana ar tā domām un jūtām rada izteiksmes spēku, kas raksturīgs tikai lielam talantam un meistarībai, izteiksmes spēku, kas panākams, aktierim pilnīgi sakūstot ar tēlu. Cerība Marijas sirdi pamazām aug, sākumā tā ir tikai kā maza uguntiņa, bet drīz ticība glābšanai jau iedegas gaišās liesmās. It kā izbijusies no šīs negaidīti spožās gaismas, viņa iesaucas:

— Ak, saudziet mani, saudziet! Mitējieties
Šo svaigo dzīves segu izklāstīt
Man priekšā — esmu gūstekne šai zemē.

Pakāpeniski aktrise atklāj arvien jaunas un jaunas tēla īpašības. Lūk, Marija uzmanīgi klausās, ko Mortimers stāsta par saviem ceļojumiem, cilvēkiem, ko viņš satīcis, politisko situāciju. Viņa reaģē uz to kā valsts darbinieks, gudrs cilvēks, kas lieliski orientējas sarežģītajās politiskajās intrigās. Šo skotu karalienes rakstura līniju aktrise pasvītro ne vienreiz vien. Viņas Marija ir vispusīgi izglītota, gudra, drosmīgi domājoša sieviete, īsts sava laikmeta bērns.

Iegrimusi domās, Marija gandrīz neklausās Mortimera jūsmā par viņas skaistumu, sievišķīgo burvību, bet, tiklīdz tiek pieminēts spriedums, viņa kļūst pati uzmanība. Mierīgi viņa pavēl Mortimeram teikt visu taisnību un, uzzinājusi to, nodreb šausmās. Tomēr drīz Marija atkal valda pār sevi un mierina Mortimeru, atmetot visas bailes. Pilnīgi uzticēdamās viņam, Marija atklāj noslēpumu — min grāfa Lestera vārdu, uzskatīdama to par uzticamu draugu un varbūt arī glābēju.

Ierodas Anglijas mantzinis lords Berlejs un Polets. Viņi atnākuši, lai paziņotu spriedumu. Marija ironiskām, nicīgām replikām pārtrauc Berleju, ar rūgtu sarkasmu runā par britu tiesu, kas mīda kājām brīvību un godu. Berlejs, kas neieredz skotu karalieni un ieradies šeit, lai viņu pazemotu, vēlreiz atgādinātu tai viņas bezspēcību, pats izrādās uzvarēts. Viņš ir vergs — savas karalienes, cietsirdīgu un netaisnu likumu, iesūņojušu tradīciju vergs, bet Marija, lai gan ieslodzīta, — brīvs gars. Berlejs ir apkaunots, viņš spiests atzīt Marijas taisnību, angļu galma aso, bet patieso kritiku.

— Jums angļu likums svešs,

Bet angļu nelaime gan pazīstama, —

saka Berlejs.

Marijas monologs aug spēkā un plašumā. Kā varena straume tas traucas uz priekšu. Aizrautīgi Marija izklāsta savus plānus un sapņus par vienotu Angliju, par skotu un angļu kopīgu saimi. Šis dedzīgais monologs domāts ne tikai Berlejam, bet visiem Marijas naidniekiem un pirmām kārtām — Elizabetei. Viņas vārdos saklausāmas neskaitāmas nianšes — rūgtums, ironija, dusmas, nicināšana, protests, ticība, izmisums un cerības.

Šī karaliene arvien vairāk un vairāk iekaro skatītāju simpatijas. Kas tas ir par spēku, kas neļauj mums palikt vienaldzīgiem pret bijušās skotu valdnieces likteni, kas liek mums kopā ar viņu pārdzīvot tās traģediju? Cilvēka dvēseles lieliskās īpašības arvien val-



*L. Bērziņa — Marija Stjuarte F. Sillera traģedijā «Marija Stjuarte»
(Raiņa v. n. Dailes teātris).*



A. Abele — Elizabete F. Sillera traģedijā «Marija Stjuarte»
(Raiņa v. n. Dailes teātris).

dzinājušas. Kuru gan nesaista prāta un intelekta skaistums, dvēseles cēlums un skaidriba? Kuru gan nesaviļņo tāda cilvēka liktenis, kurā mēs saskatām daudzas ideāla varoņa īpašības? Mēs zinām, ka Sillers idealizējis Marijas Stjuartes tēlu, daudzējādā ziņā savu varoni idealizē arī aktrise. Marija Stjuarte vēsturē un Marija Stjuarte uz skatuves ir dažādi cilvēki.

Bet ar to jau arī māksla atšķiras no vēstures, ka mākslai ir tiesības uz poetisku vielas iztulkojumu. Jādoma, ka Marijas liktenis Šilleru savīļņojis ne tik daudz kā vēsturisks fakts, bet galvenais kā iespēja Marijas tēlā izteikt savus dzejnieka un pilsoņa idealus, sapņus par brīvību, par drosmīgu un stipru cilvēku, kas sarauj visas važas un meklē ceļu uz brālības un brīvības valsti.

Lilitas Bērziņas Marijai piemīt tieši tās īpašības, kas, pēc mūsu domām, raksturīgas romantiskam varonim. Protesta garu un cildenumu aktrise atsedz tik ticami un spilgti, ka neviļus liek mums ne tikai iemīļot skotu karalieni, bet rada pat vēlēšanos būt viņai līdzīgiem.

Taisni te slēpjas tēla iedarbības noslēpums uz mūsdienu skatītāju, klasiskās mākslas nemirstības noslēpums, tās mūžīgā aktualitāte.

Izrādes panākumus nenodrošina tikai viena tēla, kaut arī paša galvenā paties un dziļš iztulkojums. Izrāde ir tēlu sistema. Nevar saprast Mariju Stjuarti bez viņas antitezes — Anglijas karalienes Elizabetes, nevar samezgoties konflikts, ja nebūs pretišķību abu karalienju starpā. Tāpēc izrādes panākumus kaldina ne tikai spīdoši veiktā Marijas loma, bet arī viņas sāncense Elizabete. Aktrise Alma Ābele šajā darbā pārsteidz ar apbrīnojamu iedziļināšanos Elizabetes rakstura būtībā, ar skatuviskā tēla pilnību un nobeigtību. Viņas Elizabete ir cilvēks ar visām tā vajībām un kļūdām, dvēseles cīņu un ciešanām.

Padevīgās svitas un ārzemju kavalieru pavadībā vienā no Vestminsteras pils zālēm ierodas Elizabete. Te uz tumši sarkanu aizkaru, gobelenu un paklāju fona paceļas tronis. Ap troni savāda asiņaini sarkana gaisma, Elizabete tērpta krāšņā, sarkanā ģērbā, un šķiet, ka, nosēžoties uz troņa, viņa iegrims it kā asinīs. No sākuma liekas, ka Elizabetei vajadzētu būt pavisam citādei, viņā maz karaliska cēluma, iespaidīguma. Sai Elizabetei ir pilnīga, jau mazliet izplūdusi seja, kas pirmajā mirklī šķiet pat labsirdīga. Bet plānās

lūpas un auksto, pelēko acu augstprātīgais skatiens liecina par vil-tīgu un jaunu raksturu. Kaut kas svētulīgs un liekulīgs skan arī viņas augstprātīgajos Obspinam un Beljevram teiktajos vārdos, kaut kas nožēlojams un smieklīgs pavid pavecās, patikt kārās sievietes manierēs.

Arvien vairāk un vairāk mums šķiet, ka Elizabete tikai izliekas par karalieni, par jaunu sievieti, bet tas viņai nenākas viegli un prasa daudz pūļu. Aiziet franču kavalieri, un Elizabete uzreiz it kā sakrīt, uzpūtīgo smaidu nomaina niknuma un baiļu grimase. To radījusi Marijas vārda pieminēšana. Karaliene mēģina slēpt šīs jūtas, viņa pat liekulīgi stāsta Berlejam par savu riebumu un naidu pret asiņainiem darbiem, svētulīgi nolaidzama acis. Viņa pat uzmanīgi un it kā ar līdzjūtību uzklausa Talbotu, kas aizstāv Mariju. Grāfa vārdi viņu interesē vairāku iemeslu dēļ. Viņa jau sen būtu iznīcinā-jusi spītīgo Mariju, ja viņu nebaidītu tautas dusmas, satraukums zemē, opozīcijas pieaugums galmā. Tāpēc Elizabete nevar izšķirties, nevar pateikt galīgo vārdu. Bet viņa necieš, ka Mariju cildina, se-višķi viņas sievišķīgo daiļumu. Rupji, ar niknumu viņa pārtrauc Talbotu, greizsirdīgu skatienu seko Lesteram. Te sacenšas ne tikai ka-raliene, bet arī sievietes. Un šoreiz pārākā ir Marija, lai gan viņai nav ne varas, ne bagātības, ne karalisko privilēģiju, ar ko var lepo-ties viņas sāncense.

Almas Ābeles Elizabete ir nekrietna, pat izvirtusi. Atklātāka sa-vās jūtās viņa ir tikai pret Lesteru, divkosības nav arī attieksmē pret jauno Mortimeru. Mīlestībā viņa ir aizdomu pilna, prasīga, cietsir-dīga. Spīdoši Ābele spēlē ainu ar Lesteru. Runājot viņa glāsta tā roku, bet dusmās sāpīgi viņam kniebj. Šajā mīlestībā ir kaut kas sadistisks, atbaidošs, tā ir zema un dzīvnieciska.

«Liekulīgā viltus karaliene» — saka par viņu Mortimers. Un šo raksturojumu Alma Ābele apstiprina ar savas varones uzvešanas, domām un jūtām. Skaudība pret Mariju nosaka visu viņas rīcību un lēmumus.

Trešā cēliena aina — pirmā un vienīgā abu karaliņu satikša-nās — Dailes teatrī ir viena no labākajām. Visas domas un jūtas te izteiktas precīzi un dziļi.

Priecīgi satraukta uznāk Marija. Uz laiciņu viņa drīkstējusi at-stāt ienīstās cietuma sienas un būt brīva. Marija līdzinās putnam, kas pēc ilgās nebrīves izlaists no krātiņa un apreibis no brīvības

un dzīves. Līdzību ar putnu pastiprina garās un platās piedurknēs tērpto roku straujās, it kā lidojošās kustības, atmestā galva un viss ķermenis, kas it kā traucas uz priekšu — pretī dzīvei. Marijas acis mirdz, tās kāri uzsūc dabas skaistumu. Liekas, ka viņa pirmo reizi būtu ieraudzījusi, cik pasaule skaista, un sirds viņai pārplūst priekā un sajūsmā. Marija elpo satraukti un kāri, viņai gribētos uz visiem laikiem saglabāt atmiņā šo skaistumu. Balss dzīje krūšu toņi, priecīgie smieklī liecina, kā Mariju saviņņojusi brīvība. Viņa griežas pie dūmakā tītajiem kalniem, mākoņiem un it kā lūd tos: neatstājiet mani šeit, palīdziet izrauties no cietuma, ņemiet līdz.

Marijas tēla tālākajā attīstībā šai ainai ir milzīga nozīme, jo tieši šeit sākas vērtību pārvērtēšana, atteikšanās no kompromisiem.

Marija sāk saprast, ka ne vara ir galvenais, bet brīvība, dzīve, dzīves atziņas prieks. Viņa gandrīz nedzird Hannas Kenedi vārdus par mānīgajiem sapņiem un tukšajām cerībām, viņa tūlīt noticejusi «lielajai laimei», brīnumam, kas atbrīvos viņu no vāžām. Aizmirsusi briesmas un nāvi, Marija jūsmo par dzīvi, tās spēku un skaistumu. Laime viņu pavisam pārvērtusi.

Šajā isajā ainā Lilīta Bērziņa atsedz sarežģītus varones pārdzīvojumus, parāda, kā kaislīgā un valdonīgā Marija kļūst aizvien cilvēciskāka, vienkāršāka, kā karalienes vietā pamazām stājas cilvēks.

Ne kā lepna valdniece viņa runā ar Poletu, bet kā drosmīga sievietē, kas grib atgūt brīvību. Ziņa par gaidāmo satikšanos ar Elizabeti viņu biedē, viņa gandrīz zaudē samaņu. Tam par cēloni nav bailes no sāncenses, bet bailes zaudēt pašsavaldīšanos, parādīt savu lielo naidu. Viņa baidās, ka šīs jūtas varētu izlauzties un pazudināt viņu uz visiem laikiem.

Kad Talbots viņai ieteic būt pazemīgai, Marija atbild:

— Tās priekšā! Nē, ne mūžam!

Šajos vārdos skan lepnums, spēks, bet tie arī paredz traģisko atrisinājumu, kas ir nenovēršams, diviem nesamierināmiem spēkiem saduroties.

Marija tomēr atrod spēku apspiest sevī naidu un dusmas. Atskan medību tauru skaņas, apsveikuma saucieni. Medību tērpā, jājamo pātagu rokā parādās Elizabete. Marija viņu sagaida ar smaīdu. Elizabete izliekas, it kā viņu neredzētu. Marija panāk soli uz priekšu. Elizabete tuvojas, uzmet tukšu, neko neredzošu skatienu Marijas sejai, paiet garām. Tikai uz mirkli satikušās viņu acis, bet karalienes

aukstais, nicinošais skatiens sastindzinājis Mariju. Viņa nodreb šausmās un paslēpj pie Hannas krūtīm savu dusmās un naidā pietvīkušo seju. Bet ar milzīgu gribas spēku viņa no jauna pārvar sevi un, nolēmusi pazemoties, nokrīt ceļos un lūdz:

— Jums, māsa, dievs ir bijis labvēlīgs,
Jums uzvara ir kronējusi galvu.
Tā dieva priekšā zemojos, kas cēlis jūs!
Bet rādiet, māsa, ceļu augstsirdību arī jūs
Un nelieciet man velti zemoties.
Man roku sniedziet karalisko, labo,
Lai mani paceltu no putekļiem!

Elizabete ir tikpat auksta un nepieejama kā agrāk, viņas dvēsele nepazīst līdzcietības, Marijas lūgšanas viņu nav aizkustinājušas. Viņa ar ļaunu prieku skatās uz savu upuri, ņirgājas, ar nolūku pazemo to.

Marija pieceļas. Viņa vairs nelūdz, bet pārliecina, apelē ne pie savas naidnieces jūtām, bet saprāta. Pār viņas lūpām plūst dedzīgi, steidzīgi vārdi, rokas te nervozi sniedzas pretī Elizabetei, te drudzaini sažņaugtas, te sakrustotas uz krūtīm, it kā nomierinot neprātīgi pukstošo sirdi. Marijas balss aug spēkā, pār lūpām izlaužas dedzīgi, ticības pilni vārdi, viņa cenšas nevis iežēlināt, bet pārliecināt Elizabeti, izaicināt viņu runāt atklāti, kā līdzīgai ar līdzīgu. Viņa saņem sitienus, bet neatbild uz tiem. Nav viegli teikt vārdus:

— Ak, valdiet vien! Es atsakos
No katras prasības pēc angļu valsts.
Ak, mana gara spārni salauzti,
Ne lielums mani vilina vairs. — Jūs
To panācāt, es vairs tik sava ēna.

Marija gaida izšķirošo vārdu:

— To vārdu sakiet man: «Jūs esat brīva,
Jūs, Marij, manu varu izjutāt,
Nu protiet cienīt manu augstsirdību.»
Jā, sakiet, un es savu dzīvību
Kā balvu saņemšu no jūsu rokām.

Elizabete neatbild. Saspilēts klusums.

— Viens vārds spēj visu grozīt. Es to gaidu.
Ak, neļaujiet man pārāk ilgi gaidīt!
Vai jums, ja ar šo vārdu nebeidzāt!
Ak māsa! Ne par skaisto Angliju,
Ne visām zemēm, kuras jūra aptver,
Es negribētu stāvēt tā pret jums
Kā jūs pret mani!»

Atkal ilga pauze. Visi sakustas, gaidas kļūst nepanesamas. Klusumu pārtrauc ļaunie, apmierinātie Elizabetes smieklī. Marija ir visu pacietusi, bet šis sitiens iet pāri viņas spēkiem. Elizabete met viņai sejā apvainojumu par netikumību, ņirgājas par Marijas cilvēcisko un sievietes cieņu.

— Māsa, māsa!

Dievs, dievs! Dod savaldīties man! —

izsaucas Marija, nespēkā atkrīzdama uz sola. Un, nespēdama vairs noturēties, atbild ar divreiz tik smagu sitienu.

Silleram šajā vietā ir piezīme: «Saglabājot mierīgu cildenumu.» Bet Lilita Bērziņa šo ainu spēlē citādi. Ja izkļūšana no cietuma ir viņas fiziskā atbrīvošanās, tad tagad pienācis garīgās atsvabināšanās brīdis. Ar baudu, smeļoties viņa izgāž pār apstulbotās Elizabetes galvu pārmetumu, apvainojumu un apsūdzību lavinu. Elizabete, samīta, iznīcināta, nožēlojama, mēģina bēgt, bet Marija viņai aizšķērso ceļu. Ar triumfu, uzvaras apziņā viņa iesaucas:

— Troni

Ir angļiem apgānījis bastards,

No gudras mānītājas pievilta

Ši krietnā tauta. Jums pēc taisnības

Še manā priekšā jāguļ putekļos,

Jo es, es esmu jūsu karaliene!

Lepns žests, un, lūk, mūsu priekšā nav vairs lūdzēja, vāja sieviete, bet dumpiniece, cilvēks, kas neprot pakļauties. Šajā divu spēcīgu raksturu divkaujā ir uzvarējusi Marija. Elizabete glābjas bēgot.

Tajā pašā priecīgajā satraukumā, laimīgi smeļot, Marija apskauj Hannu:

— Ak, cik man labi, Hanna! Reiz, ak, reiz

Pēc gadiem ciešanā un zemībā

Viens mirklis atriebšanās, uzvaras!

Kā kalnu nasta novēlās no sirds,

Es nazi krūtīs grūdu naidnieci.

Atriebe šķiet sevišķi salda tāpēc, ka šā mirkļa aculiecinieks bija Lesters — cilvēks, kuram viņa dāvājusi savas jūtas un kurā, kā viņai zināms, neprātīgi iemilējusies Elizabete.

Uzbudinājums un eksaltācija pamazām norimst. Marija saprot, ka tagad viņu gaida neglābjama bojā eja, bet tā viņu vairs nebaida.

Lilita Bērziņa šai ainā ir lieliska. Lomas plastiskais zīmējums palīdzējis līdz pilnībai izcelt tēla idejisko un emocionālo būtību. Šis

ainas mākslinieciskā pilnība vēlreiz liecina par to, kāds spēks ir spilgtai un izteiksmīgai teātrālai formai, kas ietērpj saturu, dziļi un pamatīgi atsedz lomas būtību, visas izrādes stilu. Liekas, ka nevienu aktrises kustību, nevienu galvas pagriezienu vai izteiksmīgo žestu nevar aizstāt ar citu vai atnest, nesagraujot visas ainas harmoniskumu, muzikalitāti un nobeigtību, tās idejiski māksliniecisko ieceri.

Aktrises meistarība ļauj mums lasīt Marijas sirdi kā atvērtā grāmatā, izsekot apslēptākajām dvēseles kustībām, kopā ar viņu mocīties un ciest, uzvarēt un priecāties.

Šās ainas panākumi lielā mērā nosaka visas izrādes panākumus. Marijas dvēseles skaistums tā savaldzinājis skatītājus, ka viņas bojā eju mēs neuztveram kā kādu abstraktu netaisnības aktu, bet kā traģediju, kas vienlīdz dziļi un sāpīgi saviļņo visus. Ne sodītās skotu karalienes liktenis satrauc skatītāju zāli, tā dzīvo līdzī lepnam un stīpram cilvēkam, «lieliskai personībai» (Sillers), kas mīl dzimteni, dzīvi un brīvību. Tāds tēla traktējums tuvina to mūsu dienām, izraisa skatītājā reakciju, kas tālu pārsniedz Sillera darba ietvarus.

Satikšanās ar Anglijas karalieni nav pēdējais rūgtais piliens Marijas kausā. Viņu gaida vēl daudz sītienu. Ziņa par Lesteru necienīgo izturēšanos, glēvumu un nodevību noved Mariju izmisumā, jo tieši ar Lesteru saistīta viņas pēdējā cerība glābties. Gandrīz salauzta, pušnemaņā viņa tikko dzird Mortimera dedzīgo, vētrains atzīšanos, viņa plānus. Marija te pārdzīvo daudz vairāk nekā tikai mīļotā cilvēka zaudējumu, viņu atstājusi ticība cilvēkiem. Ja jau Lesters, kas viņai šķitis cildenuma un vīrišķības iemiesojums, izrādījies par sīku un nicināmu glēvuli, tad ko gan gaidīt no citiem? Marija nevaldāmi raud. Mortimers pārdroši lūd viņas mīlu, viņš biedē Mariju ar savu kaislīgo jūtu uzliesmojumu. Kad tuvojas pils sardze, nelaimīgā karaliene kopā ar Hannu Kenedi steidzīgi atstāj parku.

Sai izrādē nav nesvarīgu, nenozīmīgu posmu. Pat tie skati, kuros neparādās ne Marija, ne Elizabete, veidoti drosmīgi, talantīgi un rūpīgi, jo abu karalienju temu pauž ne tikai viņas, bet visas darbojošās personas, visa izrādes tēlu sistēma. Lūk, piemēram, ceturtnā cēliena sākums. Sillers te liek satīties karalienju draugiem un ienaidniekiem, notiek asa divu spēku — labā un ļaunā — sadursme. Lūk, kā šo ainu veido Smilģis! Kāda no drūmajām pils telpām. Vēls vakars. Vientuļa lampiņa apgaismo zemās velves, smagās režģu durvis, kas atgādina krātiņu. Tās sarkanais atspulgs krīt uz visiem

apkārtējiem priekšmetiem, pa sienām šaudās ēnas. Aizslid kaut kādi tēli, steidzīgi, drudzaini skan vārdi. Satraukumu, tragisko saspīlējumu pastiprina viss ainas temporitms, dekoraciju krāsas, gaisma, arhitektūra, muzika. Tomēr galvenais smāgums gulstas uz aktieriem, kas lieliski darbojas šai sarežģītajā režisoru veidotajā zīmējumā. Kulmināciju veido Lestera un Mortimera sastapšanās. Elizabetes tema — meli, nodevība, zemiskums — te atklājas Lestera tēla (A. Dimiters). Marijas temu — vīrišķību un uzticību saviem ideāliem, brīvības mīlestību — pārstāv Mortimers (H. Liepiņš).

Slazds. Seit, tāpat kā «Hamletā», rodas šis salīdzinājums. Nodēvējs Lesters sauc sardzi, lai nodotu tai Mortimeru. Un, ja Silleram «Mortimers izmisumā soļo uz priekšu un atpakaļ», tad Smilģis liek viņam brāzties pār visu skatuvi, meklējot izeju no slazda. Uz kuru pusi viņš arī dodas, visur nolaižas režģi, aizveras durvis. Arvien ciešāk noslēdzas ap viņu vajātāju loks, āvām rokās tie nāk arvien tuvāk un tuvāk. Un, kad ieroči jau gandrīz skar Mortimeru, viņš ar apņēmīgu, drošu žestu izrauj dunci un noduras. Vientuļš ēnā stāv Lesters — šās nāves cēlonis.

Šajā ainā viss ir maksimāli teatrāls, te bagātīgi lietoti visi ieteiksmes līdzekļi, bet šī aizraušanās ar formu to nebūt nav padarījusi formālu, jo kaislību kvēle, satrauktās domas prasa tieši šādu ārējo veidu, viss izrādes tēls nosaka tieši šādu šās ainas skatuvisko izkārtojumu.

Nevar paiet garām arī aīnai, kad Elizabete uzzina par Marijas vēstulēm Lesteram, par sava iemīļotā nodevību. Karaliene ir saniknota, viņa atsakās pieņemt Lestera, baidās viņa burvības, viņa vīrišķīgās ietekmes. Aizmirsdama pieklājību, karaliene kliež: «Es negribu to redzēt!» Bet Lesters par spīti aizliegumam ierodas karalienes istabās. Nicīgi novērsusies, Elizabete no sākuma neuzticīgi, bet pēc tam arvien uzmanīgāk un uzmanīgāk klausās viņa viltīgos izdomājumus, veiklo attaisnošanos. Un, kaut gan viņa vēl mēģina šo to iebilst, šie pārmetumi nepārlicina, tie skan samierinoši, vēlāk pat lūdzoši. Viņa glaimīgi skatās uz savu iemīļoto, meklē izlīgumu.

Apstākļi prasa, lai Elizabete nekavējoties izlemtu Marijas likteni. Karaliene neuzdrošinās spert izšķirošo soli, viņu saista bailes. Cīņu Elizabetes dvēselē Alma Ābele parāda ļoti smalki, motivēti — kā lielās līnijās, tā arī detaļās. Karaliene jau sen grib iznīcināt sāncensi, vēl tikai jāizšķir jautājums, kā to izdarīt viltīgāk, kā

pastrādāt noziegumu ar citu rokām. Viņa nevilcinās tāpēc, ka nav izlēmusi, bet gan lai iegūtu laiku un izvēlētos visērtāko veidu. To viņa arī atrod, uzdodama nāves sprieduma izpildišanu Berlejam un Lesteram. Lielisks ir Elizabetes — Ābeles monologs. Karaliene palikusi viena ar Marijas spriedumu. Viņa te pastiepj roku pēc spalvas, te atkal to atrauj. Viņa domā, šaubās, pārliet visus «par» un «pret». Bet te atmiņā atauts aina parkā, satikšanās ar Mariju, piedzīvotais pazemojums, un naidis aptumšo saprātu. Gara acīm viņa redz uzvaras prieku Marijas sejā, ausīs skan viņas triumfējošā balss. Ilgāk pārlikt un šaubīties Elizabete nespēj. Drudžaini viņa sniedzas pēc papīra un steidzīgi paraksta to. Tas ir noticis! Šausmu grimase izķēmo viņas seju. Kā spoku ieraudzījusi, viņa kāpjjas atpakaļ, nenovērsdama sastingušo skatienu no papīra. Ieilgst briesmīga pauze. Beidzot viņa drudžaini zvana. Kad parādās Devisons, karaliene jau savaldījusies, — viņa uzvels atbildību citam.

Miers var būt vēl satriecošāks par visvētraināko jūtu izplūdumu. Marija atradusi mieru, apņēmību. Un šāds traktējums izrādījies ietekmīgs, atbilstošs traģedijas stilam.

Marijas vēl nav uz skatuves, bet viņa atrodas kaut kur netālu, visi klātesošie gaida viņas parādīšanos un runā klusināti, čukstot. Melnos sēru tērpos ierodas Marijas draugi, kalpi, viņi kustas gandrīz fantastiskā ritmā. Te uz skatuves sastingst sāpju pilna sievietes figura, te atskan klusinātas elsas, te kāds satraukti ienāk un atkal pazūd! Kā pusmieģā sarunājas Melvils un Kenedi. Arvien spēcīgāk skan muzika.

Parādās divas Marijas istabenes un aiz tām — viņa pati. Viņas ierašanās it kā izklīdē traģisko atmosferu — Marija ir mierīga, smaidoša, atbrīvojusies no visa ikdienišķā, sikumainā. Viņa nomierina raudošos, pieceļ ceļos nokritušos, katram atrod uzmundrinošu smaidu, laipnu vārdu. Viņa izturas kā varone. Viņā nav nekā pārdabiska, nekā no viņsaules, Marija tikai atbrīvojusies no visa liekā, viņas dvēsele samierinājusies ar debesīm, bet ne ar zemi. Viņa vēl arvien ir dumpiniece, kas labāk izvēlas nāvi nekā pazemojumu. Neuzvarēta viņa mierīgi kāpj uz ešafota.

Aizkustinoša ir atvadišanās. Marija sēž krēslā, pēc kārtas pie viņas pienāk Melvils un jaunās kalpotājas, Hanna un Burgoins. Izplūzdami asarās, tie nokrīt pie viņas kājām.

Marijas grēksūdze nav reliģiska ekstaze, tā ir grēksūdze sevis pašas, savas sirdsapziņas priekšā.

Arvien draudošāk un nepacietīgāk skan muzika — nāves vēstnese. Paceļas milzīgas, kaltas durvis, aiz tām noslēpumaina, sarkanā gaismā tīta telpa, kāpnes ved lejup, tur, kur jānotiek soda izpildīšanai. Ierodas šerifs, bruņota sardze. Mierīgi, majestātiski pieceļas Marija. Viņa lūdz, lai Hannai ļauj viņu pavadīt pēdējā ceļā, tad dodas uz briesmīgajām durvim. Te viņa pamana Lesteru. Marija sagriļojas, gandrīz pakrīt, uz brīdi apstājas, lai pateiktu, ka viņa tam piedevusi, tad dodas tālāk. Vēl pēdējais pazemojums — viņai norauj melno galvassegu. Marija iekliež, bet tūlīt atkal lepni izslienas un lēni dodas lejup pa kāpnēm. Arvien sāpīgāk skan sēru muzika.

Sakauts, sīks un niecīgs kā kukainis skraida pa skatuvi Lesters. Viņš ieklausās skaņās, kas nāk no soda vietas, ar šausmām runā par notiekošo. Pēdējais muzikas akords. Kritusi nepiekāpīgās Marijas Stjuartes galva. Grafs Lesters sabrūk bez samaņas.

Vientuļa, apmulsusi, sarāvusies sēž tronī Elizabete. Viņa panākusi savu, bet kāpēc dvēselē tāds chaoss, apjukums, kāpēc vēl arvien viņu neatstāj bailes? Vai tā ir uzvara? — Nē, sakāve, — atbild skatītāji. Citu pēc citas karaliene saņem jaunas vēstis — visi viņu atstāj, draud nodot viņas vārdu «uz mūžu mūžiem tautas riebumam», Lesters aizbēdzis uz Franciju... Ap karalieni arvien vairāk sabiezē tumsa. Viņa ir nosodīta, viņa ir vientuļa. Nejaušs gaismas stars apspīd jauno un nelaimīgo, augstprātīgo un nožēlojamo Elizabetes seju. Lēni aizveras priekšsvars.

Ir grūti aprakstīt izrādi, lomu tā, lai radītu dzīvu tēlu, precīzu priekšstatu. Kā fiksēt izrādes straujo elpu, tās emocionālo atmosferu, neatkārtojamās dvēseles kustības? Kur atrast vārdus, lai pateiktu, *kā, kādiem līdzekļiem* talantīgs aktieris veido uz skatuves «cilvēka gara dzīvi»? Mēs varam tikai schematiski, vispārējos vilcienos izteikt savus iespaidus, bet nespējam attēlot to sajūsmu, laimi, ko skatītājā rada aktiera lieliskā spēle un pārdzīvojums, laba, saviļņojoša izrāde.

Daudz ir runāts par to, kā jāspēlē Sillers. Vieni saskata viņā tikai deklamatoru, pozētāju, konvencionālu, novecojušo dramaturgu. Citi, «laikmetiskodami» viņu, meklē sīkas psiholoģiskas patiesības, sadzīves sīkumus, detaļu ticamību. Vieni saskata Sillera dramaturģijā tikai ideālo, citi mēģina izcelt tikai realistisko.

Dailes teātris pareizi traktējis traģediju «Marija Stjuarte»: ne idealistiska, abstrakta labā un jaunā cīņā, bet reāla, konkrēta darbība, ko nosaka laiks un vieta. Sillera romantisms ne tikai nav kavējis teātri,

bet taisni otrādi — palīdzējis atklāt lielas idejas un kaislības, risināt asus konfliktus.

Teatri aizrāvusi «Šillera cilvēciskā humanā dzeja», viņa «neizslikstošā mīlestība pret cilvēci» (Beļinskis). Šajā izrādē atradusi iemiesojumu dzejnieka lielā dvēselē, kas nicina visu sīkumaino, tiecas pēc lielā, mūžīgā, pēc patiesības, nīst visu, kas šķir cilvēkus, sēj naidu viņu vidū.

Par Šillera daiļrades laikmetīgumu un nezūdošo nozīmi Hercens rakstīja: «Tas, kam vairs nepatīk Šillers, ir vai nu novecojis, vai kļuvis pedants, vai nu notrulinājies, vai aizmirsis sevi.»¹

Par to, cik dziļi Šillera lugas ietekmē padomju cilvēkus, gaišu liecību sniedz Dailes teatra skatītāju zāles reakcija «Marijas Stjuartes» izrādes laikā. Vienmēr skatītāju zāle aizrautīgi seko lugas notikumiem, pārdzīvo, jūt līdzī, raud. Un skatītājs aiziet no izrādes bagāts, apskaidrots.

«Marija Stjuarte» ir visa kolektīva uzvara, ar to teātris apliecina savu stilu, savas tiesības uz dziļu un patiesu romantisku mākslu, uz cildenu domu un jūtu mākslu, tiesības uz spilgtu formu, izteiksmīgu teatralitāti. Šajā uzvarā daudz nopelnu ir aktrisei Lilitai Bērziņai — aizrautīgai padomju teatra māksliniecei, lielam meistaram.

¹ А. Герцен, «Былое и думы», ч. 1, гл. IV, Гослитиздат, Ленинград, 1947 г., стр. 44.

JURIJS JUROVSKIS KARAĻA LIRA LOMĀ

Lielā renesanses dramaturga Viljama Šekspira prāts, sirds un darbi pieder tautai. Lai gan viņa darbos ietverti tālas pagātnes notikumi un viņa varoņu plecus bieži vien sedz karaļu mantijas, Šekspira māksla ir tuva un saprotama tautai. Cilvēku likteņi viņa darbos saplūst ar tautas likteņiem; zem bruņinieku bruņām pukst cēlas sirdis; zobenu smailes svētajās divkaujās liesmo cīņā par cildeniem, humanistiskiem ideāliem.

Spārnota un cēla, valdzinoša un drosmīga mākslas patiesība dveš no visiem Šekspira darbiem. Tāpēc ne jau vienmēr viņa asiņaino traģediju purpursarkanie toņi izskatās baismīgi. Viņš prot saglabāt to mērķtiecīgo optimismu, kas raksturīgs ikkatram ģenijam, kurš iet cīņā par cilvēces laimi pirmajās karotāju rindās.

Kad atceramies Šekspira tēlu galeriju, mēs acu priekšā kā dzīvus redzam spēcīgus, majestātiskus, vispusīgus raksturus — nevis simbolus, ne «labā un ļaunā» pārstāvjus, bet dzīvus cilvēkus ar miesu un asinīm. Otello, Hamlets, Cezars, Lirs... Kāds neaptverams domu plašums! Kādi traģiski augstumi! Lielais realists Šekspirs! Viņa realisms ir savdabīgs — tas ir renesanses realisms, kur dzīves patiesību neapstiprina ar sikām sadzīves ainām. Šekspira talanta varenā balss, jo dienas spēcīgāk atbalsodamās ļaužu sirdīs, iegūst vispārcilvēcīgu skanējumu. Šodien Šekspirs arvien vairāk un vairāk kļūst par mūsu ideālu nesēju.

Karalis Lirs... Tas ir viens no filozofiskākajiem un monumentālākajiem, viens no vistrāģiskākajiem Šekspira ģenija radītajiem tēliem. Viņa vārdā nosauktā luga ir sociāla traģedija, kas lieliski atspoguļo dramaturga laikmetu.

«Karaļa Lira» galvenā tema ir bargās īstenības izzināšanas tema, feodālo saišu iršanas tema. Šī iršana noris tāpēc, ka sāk veidoties kapitalistiskā sabiedrība. Lira traģedija ir monarha maldīgā pasaules uzskata sabrukums un patiesi cilvēciskas pasaules izziņas rašanās.

Padomju teatrī šīs pamattemas atklāšanai savā laikā daudz izcila darijis skatuves mākslinieks filozofs S. Michoelss. Vēlāk dažādos Padomju Savienības teatros Lira tēlu radījuši arī citi aktieri, piemēram, V. Papazjans.

Trāģediju «Karalis Lirs» 1954. gadā inscenēja LPSR Valsts krievu dramatisks teātris S. Radlova režijā. Galvenajā lomā šai uzvedumā — J. Jurovskis.

J. Jurovskis, kas uz skatuves un ekrana radījis ne mazumu drosmīgu un spilgtu padomju un pasaules dramaturģijas tēlu, ar karali Liru atzīmēja sešdesmit dzīves un četrdesmit skatuves darba gadus.

J. Jurovskis tēlo Liru savdabīgi, neatkārtojami, liekot visam, ko devis ģenialais autors, starot caur savu radošo iespēju daudzšķautņņu prizmu. Viņš atradis daudz tāda, kas raksturīgs vienīgi Jurovska Liram. Tas ir mākslinieka galvenais nopelns.

Lirs tēlots dažādi. Visbiežāk tas tēlots kā majestātisks sirmgalvis ar patriarchy ārieni, pārkonam līdzīgu balsi, ar stāju, kas izraisa bijību un cieņu, ar rokām, kas radītas svētīšanai un lāstiem.

Tiesa, S. Michoelss Liru tēloja citādi. S. Michoelsa Lirs bija neliela auguma, vienkāršs, bez pretenzijām. Viņam nebija tradicionālās, lieliskās bārdas. Kronis sedza kailu galvvidu. Bet tas bija domātājs, kas alka izzināt, kur slēpjas cilvēka ciešanu cēloņi, vēlējās nokļūt līdz pašai netaisnības saknei. Michoelsa Lira triumfs bija tas, ka viņš atrada šos cēloņus, kaut arī būdams tuvu bojā ejai.

Ja arī J. Jurovska izpildījums iekšēji un pēc pamatdomas tuvs tam, kā karaļa Lira tēlu atklājis Michoelss, tad šo divu skatuves mākslinieku ārējais izskats ir dažāds un tie arī tēlo dažādi. Jurovska Lirs nav līdzīgs arī citiem Liriem, tiem, kam raksturīgs tradicionālais bibeliskais impozantums, patriarchālais lieliskums.

J. Jurovska atklāsmē karalis Lirs ir cilvēks ar dzelzs raksturu, līdz sirmam vecumam viņš saglabājis savus intelektualos un fiziskos spēkus. Tas ir neaizmirstams izcila un tai pašā laikā vienkārša cilvēka tēls, cilvēka, kas rakstāms ar lielo burtu.

Jurovska Lirā viss ir vienkāršs. Viņu raksturo skaidra doma un dziļš lirisms. Ģenialie Sekspira kontrasti — domu un jūtu, prieka un bēdu ātrā maiņa, pāreja no niknuma uz vistrasulākajām maiguma niansēm — nekas nav aizslīdējis garām šā lielā skatuves meistara smalkajai, mākslinieciskajai uztverei!

Izrādes sākumā astoņdesmit gadus vecais Lirs, divu kalpotāju atbalstīts, viegliem, nesteidzīgiem soļiem ienāk troņa zālē. Viņš vienkārši nosēžas uz augstā troņa un ar plašu, valdonīgu žestu pavēl pasniegt karti.

Karalis ir ļoti labā omā, bezrūpīgs un apmierināts, labs, mīlošs triju meitu tēvs, kas grib bagātīgi apbalvot meitas, dodot katrai daļu no valsts. Lirs iecerējis trīskārtīgus svētkus, viņš grib no sevis novelt karaļvaras rūpes, lai vecumdienās varētu baudīt pelnīto mieru, pāriešanās par savu meitu laimi un savai mīlulei Kordelijai izraudzīt viņas cienīgu vīru.

Viss it kā būtu ļoti jauki. Lirs nepūlas uzmanīgāk ieskatīties cilvēku sirdīs, negrib apgrūtināt sevi ar psiholoģiskiem pētījumiem. No saviem karaliskajiem augstumiem viņš vairāk paradis redzēt verdziskā padevībā saliekta muguras nekā atklātas, domu pilnas sejas.

Karalim pie kājām mīlotais nerrs; Jurovska-Līra kreisā roka parastā kustībā viegli pieskaras nerra cepurei. Karaļa mantijas mala gleznās krokās krīt pār karaļa labo roku, kas atbalstās pret troņa atzveltni. Brīžiem šī roka paceļas mierīgā žestā: visbagātāk karalis apbalvos to meitu, kurā asins saites visstiprākas, kura viskarstāk mīl viņu — tēvu un karali.

Ar zināmu augstprātīgu laipnību Lirs uzklausa savu vecāko meitu — Gonerilas un Reganas pārspīlēti svinīgos mīlestības apliecinājumus. Viņa skatiens visu laiku kavējas pie jaunākās — Kordelijas. Lirs kā bērns alkst pašu laipnāko un maigāko mīlas apliecinājumu no tās, kuru viņš mīlējis visvairāk un kuras mīļajām rūpēm cerējis uzticēt savu vecumdienu mieru:

— Ko teiksi tu, lai izpelnītu
Vēl bagātāku lomu nekā māšas? —

ar laimīgu smaidu sejā jautā Lirs Kordelijai un gaida atbildi. Atturīgs «Neko, mans karali,» — pārsteidz Liru kā negaidīts pērkona spēriens. Sasprindzināts klusuma brīdis... Tad karalis pārvērš visu jokā. «No nekā jau nekas neiznāks,» viņš saka, pieliecies pie nerra, un viņa balsī ieskanas brīdinājums.

Kordelija paliek pie savas dzestrās patiesības. Lirs ātri paliecas uz priekšu. Viņš negrib ticēt savām ausīm un cer vēl novērst nelaimi. Taču nikns aizvainojums līdz ar asins vilni iesitas viņa sejā un no šā mirkļa sāk valdīt pār Liru...

... Un, lūk, mūsu acu priekšā pavisam cits Lirs. Viņš pieņem liktenīgus lēmumus, viņš ir bargs savās dusmās. Stalti un pacēlis roku lāstam, viņš kāpj lejā pa troņa kāpnēm un tuvojas Kordelijai. «Svētais saules spožums», pie kura Lirs zvēr, atmirdz viņa sejā:

— Prom no manām acīm!
Lai kapā man nav miera, ja es tevi
Sev neatrauju nost no tēva sirds! —

viņš uzsauc Kordelijai pēdējo reizi un, aklās dusmas valdīdams, ar dunci ātri iegriež sev venā, lai ar asinīs apmērcētu pirkstu pasvītrotu uz kartes karaļvalsts trešo daļu, kas bija paredzēta jaunākajai meitai.

Mīla, sāpes, atriebības kāre plosa karaļa sirdi. Viņš padzen Kentu, un viņa balsī izskan nepielūdzams spēks. Pārcirtis kroni divās daļās, viņš atdod tās savām vecākajām meitām un gausiem soļiem dodas pa troņa kāpieniem lejup. Purpura mantija bezgala smagi spiež viņa vecos, salikušos plecus...

Šķiet, tagad sāksies laimīga un bezrūpīga karaļa dzīve, par kādu sapņojis Lirs, labprātīgi atteikdamies no valsts vadīšanas pienākumiem un naivi ticēdams, ka, atbrīvojies no rūpēm par valsti, viņš saglabās cieņu un varu.

Lirs grib justies laimīgs: svaigs gaiss, jāšana un sekmīgas meidības palīdz viņam nomākt nemiera pilno priekšnojautu un radīt bezrūpīga prieka iluziju. Viņš ierodas Gonerilas pilī ar medību raga skaņām, dzinēju un kalpu trokšņainā bara pavadīts. Lirs ģērbies īsā, tumši violetā, tikko jaušami ar zeltu izrakstītā kamzoli un melnā, plīvojošā apmetnī, galvā viņam strausa spalvām izrotāta mednieka cepure, rokā jājamā pātaga.

Jautrā oma padara Liru jaunāku par saviem gadiem. Apmainīdams ar pārģērbusoš un nepazīto Kentu dzelīgām asprātībām, Jurovskis-Lirs aizrautīgi skaļi smejas kopā ar saviem bruņiniekiem. Tikai tad, kad viens no tiem min izraidīto Kordeliju, uz brīdi aptumšojas karaļa jautrā seja. Bet parādās nerrs, kuru Lirs ar nepacietību gaidījis, un karalis, viņam laipni ar pātagu draudēdams, baras...

Rūgtajos un gudrajos nerra vārdos Lirs negrib sadzirdēt brīdinājumu par draudošajām briesmām, bet uzņem tos kā parastos jokus. Taču no tā, ka viņš, sēdēdams uz pils kāpnēm, brīžiem kļūst domīgs, var nojaust, ka viņa sirdī iezadziens nemiers.

Norisinās Lira pirmā sadursme ar cietsirdīgo vecāko meitu. Pusviļus sēžot uz pils kāpnēm un spēlējoties ar pātagu, Lirs ar izbrīnu

noklausās viņas ļaunuma pilno tiradi. Gonerilai tuvā Osvalda rupjības viņš bija uzskatījis par nekauņas izlēcienu, kam gadījuma raksturs. Tagad uzpūtīgā un pavēlnieciskā meitas runa ķer viņu kā naža dūriens. Bezgala liela izbrīna — tā ir Lira pirmā reakcija, niknuma priekštece, jo reizē ar domu par liktenīgo kļūdu, par Kordelijai nodarīto netaisnību mostas niknums.

Karalis satricināts. Viņš sāk atšķirt liekulību no sirsnības. Domas kā bišu spiets pārļaižas pār viņa izteiksmīgo seju, kuru ietver viegls, trauksmais sirmo matu oreols. Seit pirmoreiz redzam Jurovska Lira raksturīgo žestu — labā roka ķeras pie galvas, it kā vēlēdamās uztvert domas darbību.

Nespēdams izturēt bezgodīgās meitas uzbrukumu, Lirs paceļ rokas pret debesīm un izmisuma pilnā balsī sauc: «O, velns un elle!» Lira dusmas izgāžas pār meitas un hercoga Albānija galvu. Viņš, saules apmirdzēts, vēršas pie dabas, tad strauji tuvojas pilij un, jaukdams lāstus ar asarām, izmisumā izsaucas:

— Cik vēl daudz asāk nekā čūskas zobs
Dzeļ bērna nepatecība!

Liru dziļi satricina jauns meitas izlēciens. Viņa uz pusi samazinājusī Lira svītu. Pēc garas, izteiksmīgas pauzes Jurovskis-Lirs, aizklājis acis ar labās rokas plaukstu, pēkšņi jūt uz tās asaru, smagu kā pērli. Atstiepdams roku, ar rūgtumu raudzīdamies uz šo savas nelai mes lietišķo apliecinājumu un pamazām atgūdamas agrāko vīrišķību, Lirs pārliecināti runā:

— Tu piedzīvosi vēl, ka lepno veidu,
Ko tu uz mūžu domā pamestu,
Es atkal apvilksū, tu redzēsi!

Ar šiem vārdiem viņš šķiras no Gonerilas pils un ar cerību un prieku steidzas pie otrās meitas — Reganas.

Lirs savā laikā bijis spēcīgs karavīrs un valdonīgs monarchs. Viņš realizējis dzīvē visus savus nodomus. Reganā karalis cer atrast atbēdību, kas sodīs tēva aizvainotājus. Viņš ir naivs kā bērns. Viņš tic, ka jāuzvar taisnībai.

Kad Lira acu priekšā Regana un viņam pa pēdām atbraukusi Gonerila apmainās rokas spiedieniem, kas viņam tik nepatīkami, un noslēdz draudzības līgumu, viņš sāk saprast apkārtējo ļaužu īsto būtību.

Par maz tas rūpeja! Ņem zāles, lepnums,
Un jūti to, ko nabadzība jūt:
Lai tu no savas pilnības tiem dotu
Un glābtu dievu debess taisnību!

Negaisa un tam sekojošās ainās Jurovskis atklāj vislabākās Lira rakstura iezīmes. Titanisks, tomēr nesalauzts spēks, kas radniecīgs saniknotai dabai («Pūt, vējš, pūt vien!»), un reizē bezgalīgs žēlums pret pārsalušo nerru, nerru, kurā viņš tikai tagad saskatījis cilvēku. Augstsirdība un cilvēcība, taisnīgums un līdzcietība atklājas šeit vismalkākajās niansēs.

Noslīdējusi no pleciem sermuļadas mantija, un karalis kļuvis cilvēks. «Nost, nost, jūs liekāš grabažas!» no visas sirds izsauca Lirs, raudams nost savu karaļa tērpu.

Ciezdams vissmagākos pārbaudījumus, viņš atbrīvojas no vecajām idejām, ieradumiem, uzskatiem un jēdzieniem. Viņa kaislais, asais, nemierīgais prāts meklē cilvēku dzīves disharmonijas pirmcēloni.

Tāpat kā Ofeliju noved ārprātā Hamleta šķietamais neprāts, tā Lirs nonāk līdz ārprātam aiz līdzcietības pret «nabaga Tomu» vienuļajā tīrelī — pārsalušu, izsalkušu, nožēlojamu cilvēku. Galīgā izmisumā, pie neprāta robežas Lirs izprot patiesību par cilvēku dzīvi, par ļaužu ciešanām.

Ļoti interesants ir Jurovska Lira ārējais izskats, viņam pa tīrelī maldoties. Tās ir labākās ainas izrādē. Viņa sirmo galvu nerotā ne spēka zīme — ozollapas, ne arī prieka zīme — puķes. Balto matu pinkās iestrēguši zāļu stieбри. Aiz jostas šķēpa vietā — vārpu kušķis. Šis «graudzāļu regalijas» piešķir Liram naivu un vienkāršu izskatu, it kā viņš gribētu tuvoties dzimtajai zemei, kļūt līdzīgs zemkopjiem.

Lirs it kā pūlas ieklausīties, kas notiek pasaulē, un ļoti taisnīgi, ar visdziļāko pārliecību tiesā cilvēku ļaunprātību:

— Auglotājs kar blēdi.
Caur skrandām redzas sīkie misekļi,
Dārgs kažoks visu sedz. Tērp grēku zeltā —
Un atrdups taisnības tik asais šķēps,
Sedz skrandās — pundurs to ar salmu pārdurs.

Aktiera izcilā žestu meistarība kļūst visizteiksmīgāka pēdējā ārprāta ainā, kad Jurovska Lirs tiesā savas meitas, kuru nav klāt. Nelaimīgais sirmgalvis, šķiet, atver iedomājamās Reganas krūtis un

pats savām rokām izņem viņas sirdi, lai palūkotos, «...vai dabā ir tāds spēks, kas var radīt tik cietas sirdis?».

...Sastapšanās ar Kordeliju varbūt ir pati dziļākā, pati aizkustinošākā aina, ko radījis Sekspirs.

Ataust saulains rīts. Lirs atmosfēras Kordelijas telti, kurā ir tik silti un gaiši. Tikai tagad viņam atklājas īstā gudrība. Pēc izstaigātās tumsas un pārdzīvotajām ciešanām viņš iepazīst savu Kordeliju, kura atnākusi pie viņa kā pie cilvēka, nevis karaļa. Viņš saprot, ka tikai jaunākā meita ar savu skaidro dvēseli var noraudzīties viņā tik satraukti un mīli.

Lira rakstura spēku Jurovskis atklāj, ne tikai kaislīgi lādot vecākās meitas, bet arī apzinoties, cik netaisns bijis pret Kordeliju. Milas un aizkustinošas nožēlas pārņemts, Jurovska Lirs, aizmirsis šaubas un kaunu, nometas ceļos pie mīļotās meitas kājām un lūdz viņu piedot visu, visu! Kāda laime — atzīt savu vainu!

Izrādes beigās Lira sirds ir pilna bezgala lielas mīlas pret Kordeliju. Viņa ir Lira vienīgais gaišais cerības stars, viņa ir Lira ticība laimīgai nākotnei. Viņš nenovērš acis no Kordelijas daiļās sejas, kad, Edmunda sagūstīts un ar Kordeliju kopā sasaistīts, iet cietumā... Viņš nezaudē dūšu, viņš protestē:

— Lai spītālība saēd viņu miesas,
Pirms tie mūs raudāt spiež.

Taču to cilvēku cietsirdība, kas cīnās pret taisnību, izrādās stiprāka par Liru. Aiziet bojā Kordelija. Lirs ir ļoti maldījies dzīves izpratnē, un Kordelijas nāve ir viņa maldu sekas. Taču viņš izlabo savu kļūdu.

Nonāvētās meitas liķi rokās nesdams, pēdējo reizi parādās Lirs. Pārāk dziļi cieš tēvs, kas par vēlu izpratis visu savas meitas garīgo bagātību, viņas trauslo burvīgumu. Taču viņa pēdējā sastapšanās ar Kordeliju bijusi tik apgaroti ietekmīga, ka Lira sāpes tagad jau ir garīgi stipra cilvēka, nevis nožēlojama, nelaimes salauzta radījuma sāpes. Lirs mirst ar gaišu smaidu sejā. Viņa bojā eja iedvēš ticību, ka patiesība un taisnība uzvarēs tumsu un nežēlību. Lira nāve ir aicinājums nosodīt to sabiedrību, kurā valda netaisnība.

Neatbildīga, sasprindzināta prāta darbība ļāvusi Jurovska Liram aptvert visu lietu būtību, izprast patiesību, izraisījusi viņā vēlēšanos grozīt nežēlīgos esamības likumus. Bērnišķīgo apkārtējās īstenības uztveri, kāda bija vērojama sākumā, nomainījusi ar dzīves pieredzi

bagāta cilvēka filozofiskā uztvere. Iepazinis cīņas patosu, Lirs — kaut arī sava dzīves ceļa galā — gatavs pārvarēt jebkurus šķēršļus, gatavs mesties pašā visdraudīgāko notikumū mutulī, lai sasniegtu cēlo mērķi — pārveidotu pasauli.

Nāve neļauj Liram realizēt savus jaunus, sirds dziļumos lolotos sapņus. Taču viņš ir gribējis — tātad būtu varējis! Tā ir viņa uzvara.

Puškins rakstīja: «Ir augstākā drošsirdība — izgudrotāja, radītāja drošsirdība, kur plašu ieceri aptver radoša doma, — tāda ir Šekspira drošsirdība...»

Lai iedziļinātos Šekspira tēlu būtībā un tos patiesi atveidotu uz skatuves, — ir arī nepieciešama drošsirdība. Tikai tam, kas sevi atradis spēkus un drosmi patiesas jaunrades aktam, ir bijis pa spēkam pacelties Šekspira augstumos. Drošsirdīgo skaits nav liels. Starp viņu vārdiem ir vieta arī Juriņa Jurovska vārdam.

E. Siliņa

VELTA VILCIŅA

Latviešu balets ir iemantojis vislabāko slavu. Spožus panākumus un skatītāju jūsmīgu piekrišanu tas guva Latviešu mākslas un literatūras dekadē Maskavā, kur abi nacionālie baleti «Laima» un «Brīvības sakta» saņēma atzinīgas atsauksmes un choreografijas lietpratēju augstus novērtējumus. Atzīts, ka Latvijā darbojas viena no labākajām baleta trupām ar apdāvinātiem solistiem un saskaņotu, mākslinieciski saliedētu kordebaletu.

Balets ir nosacīta māksla, kas tieši klasiskās dejas jomā nepieļauj atkāpšanos no pieņemtajām normām. Klasiskās dejas tehnika līdz augstākajai pakāpei attīsta ķermeņa kustību diapazonu un tādējādi paver ceļu uz choreogrāfiskās mākslas meistarību. Bet tehniskais sniegums vien vēl nav kritērijs, novērtējot atsevišķa, kaut arī izcila dejotāja mākslinieciskās spējas. Galvenais priekšnosacījums baleta mākslinieka raksturojumā ir viņa individualitāte, viņa spējas ar klasiskās dejas specifiskajiem izteiksmes līdzekļiem ietvert dejiskajā tēlā konkrētu cilvēku raksturus, atklāt viņu jūtas un pārdzīvojumu sarežģītās attieksmes.

Viena no spējīgākajām mūsu baleta jaunās paaudzes māksliniecēm, kas prot atveidot baletā individuālus raksturus un viņu likteņus atsegt dzīves daudzveidību, ir Velta Vilciņa. Krievu klasiskā baleta dziļās tradīcijas jau skolas gados māca V. Vilciņu izprast padomju choreografijas pamatuzdevumu — dejā atklāt tēla idejisko saturu. Uz to V. Vilciņa jau tiecas savā pirmajā, kaut arī vēl kautrīgi tvertajā Tai Hou lomā baletā «Sarkanā magone». V. Vilciņas mākslinieciskā individualitāte izpaužas gaišās, optimistiskās intonācijās. Pat vecajos, klasiskajos baletos viņas priekšnesums ir dzīvespriecīgs, enerģisks un straujš. Nepiespiesti un tīri viņa izdejo tehniski grūtās Raimondas un Odilijas variācijas, bez melancholisma pieskaņām veido lirisko Gulbja tēlu.

V. Vilciņa izceļas arī mazākajās lomās, kā, piemēram, pusmāsa baletā «Pelnrušķīte», ko viņa noraksturo ar groteskiem soļiem un stūraini gražīgām kustībām.

Veiksmīgs raksturtēlojums V. Vilciņas repertuarā ir Baroneses-raganas loma baletā «Brīvības sakta». Apvienojot kustību klasiku, raksturdeju akrobatiku un pantomimu, viņa teicami atsedz iecerētā tēla velnišķīgi ļaunās un negantās īpašības.

Mazāk tuvas V. Vilciņas dotībām ir lomas, kurās trūkst spraigākas dinamiskas un dramaturģijā asāk iezīmētu līniju. Tas sakāms par viņas Kāstas tēlu baletā «Jūras krastā» un daļēji arī Mašu baletā «Sārtais ziedīņš».

Kā daudzpusīgi apdāvināta māksliniece V. Vilciņa vienlīdz veiksmīgi spēj iejusties kā liriskajās, tā varoņlomas. Taču tuvākas tai dramatiskās lomas ar spēcīgiem pārdzīvojumiem un psiholoģiski motivētām darbībām, kur dejisko tēlu var parādīt konkrētā attīstībā. Tāda ir, piemēram, Džuljetas loma.

Kā Velta Vilciņa veido Džuljetas tēlu baletā «Romeo un Džuljeta» — vienu no savām iemīļotākajām lomām? Nemeklēsim jaunās mākslinieces tēlojumā tik iezīmīgi dziļus, dvēseliskus un psiholoģiskus momentus, kādus šajā tēlā atklāj G. Ulanova. Tomēr fakts, ka V. Vilciņu uzaicināja Džuljetu tēlot Akademiskajā lielajā teātrī Maskavā, ka viņa piedalījās viesizrādēs Londonā, ļauj arī mums pietiekami atzinīgi novērtēt viņas spējas un sasniegumus.

S. Prokofjeva liriski dramatiskā baleta «Romeo un Džuljeta» muzika ir simfoniska. Izcēlmes galveno pamattemu — humano ticību cilvēku cēlākajām jūtām komponists atklāj emocionāli spēcīgi. Džuljetas un Romeo muzikalās temas starp daudzajiem, kontrastu bagātajiem notikumiem un blakus personu raksturojumiem skan sevišķi svinīgā pacēlumā.

V. Vilciņas Džuljetu baleta sākumā skatītājs redz kā pusaudzi meiteni, kas dejiski liegās virpuļkustībās un vieglos lēcienos draiskulīgi rotaļājas ar aukli. Bezbēdīgo jautrību pārtrauc mātes uznākšana: Džuljeta nedrīkst rotaļāties, viņa nav vairs bērns. Nedaudzām izteiksmīgām kustībām Džuljeta tuvojas spogulim un bērnišķīgi naivā ziņkārē, bet jau ar pieaugošu labpatiku vēro sevi tajā.

Viduslaiku italiešu dižciltīgo augstmaņu greznajā pils ballē, kur visam sadzīves ceremonīalam jānorit pēc stingri nosacītās etiķetes, kā pretstats izceļas Vilciņas Džuljetas tēls savā stilizēti vienkāršajā,



V. Vilciņa — Baronešē A. Skultes baletā «Brīvības sakta» (Akademiskais operas un baleta teātris).

gaisīgi vieglajā tunikā. Džuljeta vēl nepazīst dzīvi, viņa ir paklausīga un padevīga savu vecāku gribai un pieņem bez ierunas viņu izvēlēto līgavaini Parisu. Bezjūtīgā vienaldzībā Džuljeta deļo ar Parisu, un tikai īsa, aprauta, bet emocionalī izteiksmīga kustība ļauj nojaukt, ka Džuljeta neļauši ir sastapusi Romeo skatienu. Pirmās iepazīšanās deļa rit nevainīgi naivās kustību intonacijās, bez dziļāka satraukuma un jūtu savijņojuma, ar sikiem apgrīzieniem, klusinātām arabeskām un vieglām gaisa pozām uz Romeo pleca. Džuljetas tēls mīlas jūtu noļautās gūst kustības aizvien plašāku un poetiski daudzveidīgāku izteiksmi. Satiekot Romeo, Džuljetā pamostas sievietes apziņa, kas arī deļām liek veidoties aktivās, iekšēja dinamisma piesātinātās kustībās. To īpaši apliecina Vilciņas Džuljetas un Romeo mīlas duets mēnesnīcas naktī Kapuleti mājas dārzā. Šis skats veidots kā simfoniska glezna plašās, poetiski glāsainās adadžo kustībās. Džuljetas mīlas tema saplūst un polifoniski savijas ar vīrišķīgi kaislo Romeo temu vienotā aizrautīgu jūtu uzliesmojumā. Virmojoši vijīgās roku un plecu kustības te pasvītroti izceļ V. Vilciņas ķermeņa zīmējumus gaisa pozās. Straujie ieskrēļieni un aizrautīgi drošie kritieni Romeo rokās, kam seko īsas sastinguma pauzes, veido plastiski skaistus figurālus stāvokļus. Mīlas duets ir viens no iespaidīgākajiem Vilciņas Džuljetas liriskajiem tēlojumiem, tas piesātināts ar profesionālu meistarību un emocionālu iedvesmu.

Nerēķinādamās ar savas dzimtas patriarhalajiem aizspriedumiem, Džuljeta, apņēmības un nelokāmā gribas spēka vadītā, ierodas Lorencos cellē saņemt svētību ļaulībām ar Romeo. Šā skata pantomīmsko atrisinājumā atdzīvina Vilciņas Džuljetas deļiski vieglie, vienkāršie un sīkie pirkstgāļu soliši, kas tikko pieskaras pie zemes. Paceldamās arabeskā un Romeo stāva līdzsvarotā, Džuljeta lēnā slidumā nolaižas ceļos. Izteiksmīgi uz priekšu pastieptās rokas vēl skaidrāk pasvītros svinīgā brīža noskaņu.

Merkucio un Tibalda traģiskā nāve sarežģī un noved līdz katastrofalam atrisinājumam Džuljetas un Romeo likteņus. Atriebdoms sava drauga Merkucio nāvi, Romeo divcīņā nogalina Tibaldu, un tādēļ viņu izraida no Veronas.

Skumjā, smeldzošu dvēseles sāpju caurstrāvotā adadžo divdeļā, kas veidota ar plašām un spriegām kustībām, Vilciņas Džuljeta atvādās no Romeo. Iespaidīgi lūdzošos žestos viņa tiecas aizkavēt Romeo aiziešanu, taču, liktenīgo šķiršanos nespēdama novērst, sastingst pie

loga, kur tikko vēl izslidējis Romeo. Asa, dramatiska cīņa, kas komponēta ritmizētā pantomimā un trauksmainos alegro, noris starp Džuljetu un viņas tēvu. Atkal un atkal Džuljeta atgriežas pie loga un nedzīvu skatienu veras tālē (nekustīgā tēlojumā), atklājot zemtekstā slēpto ciešanu dziļumu. Vilciņas Džuljeta tēva gribai nepiekāpjas arī tad, kad cietsirdīgi skarbā žestā viņš nogrūž to zemē un aiziet. Skaudra izmisuma pārņemta, Džuljeta lēni pieceļas un pastiepjas uz pirkstgaliem. Tad pēkšņi, kā gaišas domas atmodinātas, viņas kustības kļūst enerģiskas un dzīvas, seja cerību apmirdzēta. Uzņēmīgi straujā pagriezienā viņa satver savu apmetni un steidzīgi, ātrā skrējienā dodas pie Lorencos pēc padoma.

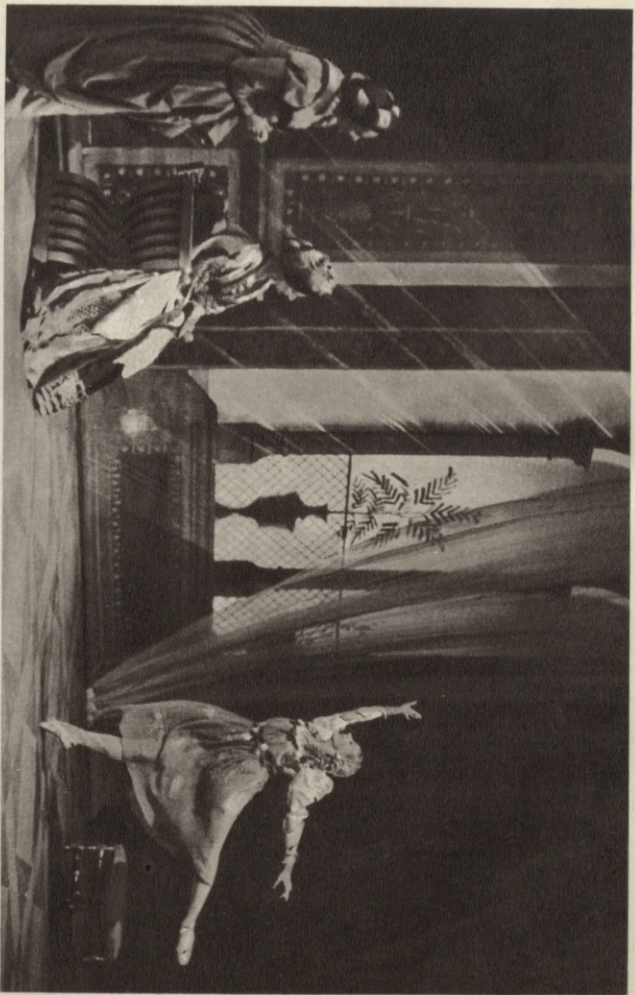
Pēdējā, dramatiskas pantomimas plāksnē veidotā aīna — Romeo pie Džuljetas katafalka un Džuljetas nāve — dejiskiem sniegumiem nav iecerēta. Tā tēlojama sevišķi smalkās, lakoniski reljefās pantomimiskās kustībās, saudzīgi saglabājot choreografiskā tēla raksturojumu. Dziļā traģisma riskantos momentus, kad dejotājai vienlaicīgi jāredā sevi kā dzīvu un kā mirušu, Velta Vilciņa ticami pārvar un līdz ar muzikas beigu akordiem liek arī savam tēlojumam izskanēt gaišās, dzīvi apliecinošās intonacijās.

Velta Vilciņa ir augoša un daudzsološa māksliniece. Viņas jaunradē vēl gaidāmi jauni sasniegumi. V. Vilciņas meistarība nav izaugusi atrauti no kolektīva, bet viņas panākumi saistās ar visas LPSR Valsts operas un baleta teatra baleta trupas panākumiem. Veltas Vilciņas radošā individualitāte ir veidojusies kopējā darbā un saskaņā ar visu mūsu baleta saimi.



V. Vilciņa — Džuljeta S. Prokofjeva baletā «Romeo un Džuljeta»
(Akademiskais operas un baleta teātris).





V. Voišiene — auklė, P. Stroganova — mātė, A. Priedė — Džuljeta S. Prokofjeva baletā «Romeo un Džuljeta»
(Akademiškais operas un baleta teātris).

VIŅAS PEDEJĀ LOMA

1957. gada 28. janvārī paiet desmit gadu, kopš mūsu izcilā skatuves māksliniece Ludmila Špilberga nospēlēja savu pēdējo lomu — Mariju Ļvovnu L. Rachmanova lugā «Nemierīgais vecums». L. Špilberga iegājusi Latvijas PSR teatra vēsturē kā viena no izcilākajām latviešu aktrisēm, kas minama kopā ar Daci Akmentiņu un Jūliju Skaidrīti. Dzirdot Ludmilas Špilbergas vārdu, mums atmiņā tūdaļ uzaust vesela galerija tēlu: vienreizīgu, patiesu, dziļi aizraujošu, skaistu, neatkārtojamu tēlu, kas valdzinājuši skatītājus vairāk nekā 40 gadus (no skatuves gaitu sākumiem 1905. gadā līdz savai nāvei 1947. g.) un palikuši atmiņā uz visiem laikiem.

Teatra mākslā ir sevišķi brīži, kas spilgti iespiežas skatītāju apziņā. Mēs skaidri atceramies sīki jo sīki aktiera tēlu, viņa pārdzīvojumus, dzirdam viņa balsi, redzam viņa kustības un skaidri kā grāmatā viņa acīs lasām domas, izjūtas, gribu un sekojam tam ar lielu aizrautību. Tad, dzīvojot līdzī aktiera tēlam, skatītājs aizmirst savas ikdienas rūpes. Protams, tas notiek tad, ja mūsu priekšā ir liels mākslinieks, kur talanta spēks aizrauj mūs tā, ka dzīvojam vienu dzīvi ar aktiera radīto tēlu, un tad pazūd robeža starp skatuvi un zāli. Šie brīži teatra mākslā ir arī tie brīnišķīgākie, par šiem brīžiem mēs mīlam teatri, tie mūs valdzina un paliek atmiņā desmitiem gadu, pat visu mūžu. Šādiem brīžiem bagāta bija Špilbergas māksla. Viņa mūs devīgi apdāvināja. Jā, tāds bija mākslinieces Ludmilas Špilbergas talants. Mēs viņu nevarēsim aizmirst, kaut būs pagājuši desmitiem gadu.

Vēl šodien spilgti atmiņā stāv arī Ludmilas Špilbergas tēls dzīvē. Kļusa, vienkārša, kautrīga, pat nedroša, it kā viņa visus traucētu, viņa nemanot ienāk nedzirdama, vienuļa, sevī noslēgta, bet, vērojot viņu uzmanīgi, rodas pārliecība, ka viņa dzīvo bagātu iekšējās pasaules dzīvi un viņai negribētos, lai tā tiktu traucēta. Kustības ļoti



veiklas un graciozas, izteiksmīgas; savus plecus viņa milēja tīt mīkstā vilnas lakatā, it kā viņai būtu vienmēr auksti. Erti sēžot krēslā tālāk no aktieru čalojošām grupām, viņa mēdza klausīties, noliekusi galvu, bet, ja tika uzrunāta, sarka kā meitenīte, nolaizdama acis. Bet, ja paskatījās uz jums, — tur bija daudz kas redzams, tās bija Špilbergas acis: mirdzošas, gudras un bagātu domu pilnas. Balss īpatnēja, ar negaidītām intonacijām: te dziļa un maiga, te spēka pilna ar ļoti asi pasvītrotiem atsevišķiem līdzskaņiem, kuru akcents mainās atkarībā no sarunas temata. Ja asi runā ar partneri, tad sevišķi tiek akcentēti skarbie līdzskaņi — r, s — u. tml. Tas padarīja viņas izrunas veidu ritmiski dažādu, muzikālu un neatkārtojāmu, un tāpēc mēs viņas intonācijas dzirdam vēl šodien.

Es skaidri jo skaidri atceros visu Ludmilas Špilbergas darba gaitu pie viņas pēdējās lomas, jo man bija laime sekot šim darba gaitam — lomas tapšanai. Šī loma — Marija Ļvovna — bija arī Špilbergai viena no vismīļākajām lomām pēdējā dzīves posmā.

Laikā pēc Lielā Tēvijas kara māksliniece bija tēlojusi piecas dažādas lomas, pirms viņa sāka strādāt pie lomas «Nemierīgajā vecumā» (1946. g.). Mīlestība pret Mariju Ļvovnu neradās uzreiz. Tas arī ir saprotams. Marijas Ļvovnas loma ir palīgloma, tā saucamā otrā loma. Autors viņu ir tā arī raksturojis lugas personu sarakstā: «Marija Ļvovna — viņa sieva, 62 gadus veca.» Tā ir namamāte, mīl savu vīru, palīdz viņam pārrakstīt manuskriptus, rūpējas par viņu, interesējas arī par vīra — profesora Poļežajeva zinātnisko dzīvi un darbu un sirsnīgi aizstāv viņa intereses. Tas arī ir viss. Tā autors ir šo lomu uzrakstījis, un tā parasti to spēlē. Un visiem likās, ka Ludmilas Špilbergas talantam šī loma būs par šauru, te varēs tikai daļēji izmantot viņas spēkus, jo likās, ka šai lomā nav dotas iespējas parādīt tēla garīgo dzīvi visā pilnībā, dziļumā un Ludmilas Špilbergas izteiksmes līdzekļu bagātības paliks neizmantotas. Mākslinieces žesti, kustības, acis, jūtas allaž runāja tikpat skaidri un izteiksmīgi kā vārdi. Bet šai lomā nav lielas iespējas visu to izmantot, nav tam pietiekami vietas. Tā likās visiem, un tāpēc nav jābrīnās, ka Ludmila Špilberga neiemīlēja šo lomu uzreiz. Pakāpeniski, ar katru mēģinājumu loma tika padziļināta. Mēs iedziļinājāmies ikkatrā autora izteiktajā domā, pierādot, ka Marija Ļvovna nav tikai uzticīga sieva, bet profesora uzticīga skolniece, kura savu dzīvi atdevusi, lai kopā ar savu dzīves draugu risinātu viņa lielās un svarīgās problēmas zinātnē. Lai

palīdzētu profesoram, viņa atstājusi arī universitāti. Tā raugoties uz Mariju Ļvovnu, viņas darbība un vieta lugā ieguva lielāku nozīmi. Pats par sevi saprotams, ka pati aktrise ienesa lomā daudz ko no savas personības tādu, ko autors pat nebija domājis. Tā sāka veidoties doma, ka lugā ir divi galvenie tēli — profesors un profesore, bet nevis profesors un viņa uzticīgā sieva. Mēs izvirzījām sev sarežģītu un grūtu uzdevumu — centāmieš parādīt dzīves uzskatu evolūciju kā Poļežajevā, tā arī Marijā Ļvovnā, kuri kā «līrās zinātnes» priekšstāvji sākumā ir vienaldzīgi pret sociāli politiskajām idejām, bet, pāriedami revolūcijas pusē, top par cīnītājiem un revolūcijas tribunem. Tāds bija profesora un Marijas Ļvovnas ceļš, ko vajadzēja iedzīvināt lomās un nākošajā izrādē. Pamazām, sīki analizējot, aizraudamās ar šo ideju un darbu, aktrise tā iemīlēja savu lomu, ka tā kļuva viņai par vismīļāko.

Šodien manās rokās atrodas Špilbergas — Marijas Ļvovnas lomas eksemplars (LPSR Dramas teatra bibliotēkas inv. Nr. 1316), kur aktrise ar savu sievišķīgo un kā pērles smalko rokrakstu ierakstījusi: «Sākam lugu 1946. gada 1. martā» — istenībā 2. martā. Šķirstot lapas, jābrīnās, cik šeit daudz atzīmētu domu, jūtu, nosvītrotu, izdzestu rindiņu, atkal jaunas pārdomas, attiecību iezīmējumu. Te māksliniece runā ar sevi, ar savu lomu. Tas viss ir materials, dokuments, kas ļauj dziļāk izprast ne vien mākslinieces darba procesu, bet arī viņas pašas tēlu, viņas personību, cilvēcisko būtņi, viņas piezīmes atklāj aktrises prasības mākslā un viņas mākslas dziļumu, — vēl jo tiešāk tāpēc, ka šīs rindiņas nav domātas publicēšanai (ne velti aktieri nelabprāt dod savu lomu lasīšanai). Loma ir aktiera intīmā dzīve mākslā, viņa laboratorija, kur aktieris strādā vienatnē, un šeit kā spoguļi atspoguļojas viņa individualitate, jo lomu nevar atšķirt no paša aktiera. Lomā mēs vienmēr jūtam pašu aktieri — viņa personību aiz tā tēla, kuru mākslinieks ir iemiesojis uz skatuves, tāpat kā jūtam aiz pašas izrādes ne tikai lugu un tās autoru, bet arī teatra kolektīvu un režisoru.

Kā partnere Ludmila Špilberga vienmēr «apgrūtināja» savus darba koleģus. Bija vienmēr jāreķinās ar mākslinieces prasmi un prasībām, bija jācenšas kļūt par līdzvērtīgu partneri. Viņa mācēja aizraut izrādēs un mēģinājumos savus partnerus. Spēlēt un strādāt ar viņu katram nopietnam māksliniekam bija bauda. Un cik čakli viņa pati strādāja, nejudama ne laiku, ne nogurumu, ne slimību! Cik bieži

mēs nevarējām pārtraukt darbu pie šās lomas! Laiks sen notecējis, visi aktieri jau aizgājuši, bet Špilbergīte vēl un vēl, aizrautīgi pārrunādama vienu vai otru vietu ainā, atklāj jaunas īpašības savas Marijas Ļovovnas tēlā. Viņa milēja arī dziļi izanalizēt pati sevi, kas noticis, viņai mēģinot lomu, ko viņa pārdzīvojusi, kādām lomas jūtām noticējusi un kādas domas viņu sirsnīgi aizrāvušas. Tā, piemēram, strādājot pie grūtākās ainas — «Profesora Poļežajeva saruna pa telefonu ar Ļeņinu», kur arī Marija Ļovovna piedalās, Ludmila Špilberga pēc kāda izdevušās mēģinājuma, satraukta līdz sirds dziļumiem, izteica domu, ka tikai tagad, strādājot pie šās lomas, viņa pirmoreiz tik dziļi izpratusi komunistiskās partijas revolucionārās idejas un ka darba procesā viņa pati aug kā padomju pilsoņe, un viņai jo miļāks kļuvis padomju cilvēka cēlais patriotisms. Tādos brīžos miļā Špilberga bija sevišķi laimīga, kaut gan mēģinājums bija prasījis daudz spēka.

Pēc mēģinājumiem, it sevišķi pedējā laikā, viņa jutās vienmēr nogurusi (slimība lika sevi sajūst), bet, to neizrādīdama, lēnitiņām viņa posās mājup savā vienkāršajā mētelītī, ar lomu somiņā. Viņa dzīvoja tālu no teatra, tomēr šo tālo ceļu Špilberga parasti gāja tiši kājām, bieži atpūdamās, nogaidīdama, kamēr pāries sāpes. Viss tas viņai nebija ne grūti, ne nogurdinoši, jo sekmes mēģinājumā deva spēku un prieku. Tā dzīvē kautrīga, bez kādām pretenzijām dzīvoja un strādāja skaisti savā mākslā lielā māksliniece Ludmila Špilberga, atdodama sevi visu mīļotajai skatuvei, jo arī mākslu mīlēt māksliniece saprata tāpat kā Rainis: «...milu nevar ņemt, kā grib, — tik dot.» Un šo Raiņa domu Ludmila Špilberga dziļi nēsāja savā sirdī.

Atceroties Ludmilu Špilbergu, atmiņā uzaust «Nemierīgā vecuma» pirmizrāde, kas notika 1946. gada 25. aprīlī. Šās pirmizrādes vakars bija Špilbergas mākslas triumfs. Publikas atsaucība un atzinība bija liela. Izrādē piedalījās mūsu kolektīva labākie spēki. Karps Klētnieks tiešām neaizmirstami spēlēja profesoru Poļežajevu, parādīdams sevi kā savdabīgu, dziļu, smalkjūtīgu un niansēm bagātu meistarū. Zanis Katlaps studenta Bočarova lomā bija aizraujošs revolucionārs, kaislīgs cīnītājs kā zinātnes laukā, tā arī revolūcijas diženās idejas sargs un cīnītājs. Sai lomā aktieris guva vispārēju atzinību. Otrā profesora skolnieka Vorobjova loma bija Herberta Zommera rokās, kas to ļoti pareizi saprata un attēloja. Pārējās, mazākās lomās bija apdevinātie aktieri E. Miezīte, K. Strāders, R. Baltaisvilks, K. Pamše u. c. Viss kolektīvs aizrautīgi strādāja, aktieri milēja savas lomas, mēģinā-

jumos valdija radoša atmosfera, un vēl šodien atceramies šo iestudējumu kā istu kolektīva mākslas uzvaru. Tāpēc izrāde arī, kā liekas, savilņoja skatītājus.

Pāri šīm kopējām lielajām aktieru uzvarām mirdzēja Spīlberga Marijas Ļvovnas lomā. Jau no pirmā acu uzmetiena, kad priekšgars tikko ir atvēries un jūs atrodaties profesora Poļežajeva dzīvoklī, kurā notiek darbība, tūdaļ uzmanību saista Marija Ļvovna. Viņa tērpusies vienkāršā, zilganpelēkā, bet gaumīgi pašūtā kleitā ar tumšu jostu un mežģīņu žabo uz krūtīm, iesirmie mati gludi sasukāti, pati — kalsnēja, slaida, ar jauneklīgām, veiklām un sievišķīgām kustībām, atturīgiem žestiem, — un jums jau ir skaidrs, ka tā nav tikai nama-māte, jo viss, viss viņā liecina, ka mūsu priekšā ir lielas kultūras cilvēks, dižciltīgas krievu inteliģences pārstāve, zinātniece, un tiešām jūs zināt par viņu visu: biogrāfiju, parašas, dzīves uzskatus, pie tam jums ir arī skaidrs, ka jūsu priekšā ir vecās cara laika Pēterburgas inteliģences pārstāve, nevis no kādas citas pilsētas, bet tieši Pēterburgas — no tās vecās krievu inteliģences paaudzes, kuru Vladimirs Iljičs Leņins augsti vērtēja. To visu aktrise spēja pasniegt ārpus lugas. Kā to darīja Spīlberga — lūk, šo viņas mākslas smalkumu nav iespējams nedz izanalizēt, nedz izstāstīt, tāpat kā grūti izstāstīt, kā smaržo puķe. Tas ir smalkums mākslā, bet visspēcīgākais un iedarbīgākais, bez kura nav īstas mākslas un kur laikam arī slēpjas tās atslēga.

Marijas Ļvovnas lomā Spīlbergai bija daudz neaizmirstamu ainu. Otrais cēliens notiek grūtākajos revolūcijas gados, visapkārt posts, nemiers, bads. Arī profesora dzīvoklis ir pārvērties: kurināmā maz — ievietota taupības krāsniņa, elektrību aizstāj petrolejas lampa, visa dzīve notiek vienā istabā; maize ne vienmēr ir dabūjama pat uz kartītēm. Bet tomēr jūtams, ka šeit zinātniskais darbs nav pārtraukts. Reizē ar priekšgara atvēršanos mēs redzam ienākam arī Mariju Ļvovnu. Pāri ādas cepurei viņai uzsiets balts «Orenburgas» vilnas lakats, mugurā vecs ādas mētelis, rokās dūrainīši un avīzē ietītas silķes, kas izsniegtas uz kartītēm maizes vietā. Šeit gandrīz nevar pazīt eleganto Mariju Ļvovnu no pirmā cēliena, bet viņa ir enerģijas pilna, priedīga, ka nav velti stāvēts rindā, kur nosalusi. Viņa steidzīgi atģērbjas, sildidama kājas, tās sirdama vienu pret otru, bet rokas silda pie aizdegtās lampas, vilkdama rokās cimds ar pusnagriem pirkstiem, jo citādi nevar rakstīt — pirksti stingst!

Tā Marija Ļvovna pamazām, sakārtojusi pārrakstītās lapas, iegrimst darbā, kaut gan laiku pa laikam atkal silda pirkstus pie lampas cilindra, un Špilbergas rokas ir ar tik izteiksmīgiem pirkstiem, ka, skatoties to kustībās, jūs atkal saprotat, ka tās ir zinātnieces rokas, tādu īpatnēju kustību pilnas! Tās nav ne chirurga, ne pianista, ne inženiera, bet zinātnieka rokas, kuras ir pieradušas veikli rakstīt, un jums liekas, ka jūs pat redzat viņas rokkrastu! Tas atkal ir grūtākais, ko tik lieliski mācēja Špilberga. Piekļājīgi nospēlēt dramatisku lomu pieredzes bagātai aktrisei nav sevišķi grūti. Bet, lūk, aiznest līdz skatītājam šos smalkumus ir jau liela māksla, un ne katrs labs aktieris to spēj. Tāpēc gribas šodien atcerēties taisni šos neatkārtojamus smalkumus, ar kādiem bija sevišķi bagāta Špilberga Marijas Ļvovnas lomā. Grūtības, lomu veidojot, bija lielas, jo daudzās izšķirošās un dramatiskās vietās visu spēli vajadzēja balstīt tikai uz aktrises izteiksmes līdzekļiem, jo, kā jau minēju, lomai bija dots maz vārdu, un, no otras puses, lielas grūtības radīja mūsu izvēlētais lomas traktējums — autora dotais teksts mums maz palīdzēja, lai realizētu šo mūsu kopējo nolūku. Šeit jāatceras trešais cēliens, lugas visdramatiskākā aina: no profesora Poļežajeva viņa jauno uzskatu dēļ ir atsacījušies viņa koleģi, meņševistiskā studentu delegācija ar profesora audzēkni Vorobjovu priekšgalā ir atnākusi pie profesora, lai izteiktu savu protestu pret viņa rakstu, kas iespiests boļševiku presē. Šai rakstā profesors pievienojas boļševikiem un aicina inteligenci darīt to pašu. Šī vizīte sakrīt ar Poļežajeva 75 gadu jubilejas dienu, kuru profesors nolēmis svinēt draugu pulkā. Un nu profesora dzīvoklī, kur šim nolūkam ir klāts galds, notiek nekautnīga studentu «saruna» ar Mariju Ļvovnu, jo paša profesora nav mājās. Autors šai aintai ir veltījis vairāk nekā četras lappuses, kurās Marijai Ļvovnai ir dotas tikai septiņas astoņas replikas, tātad teksta pārsvars pilnībā ir studentiem, bet aina jānospēlē tā, lai visa vadošā darbības līnija būtu Marijas Ļvovnas rokās. Tātad visa atbildība par šās ainas pareizu skanējumu gulstas uz aktrises pleciem. Šeit atkal jāatzīmē Špilbergas spēks. Cik daudzveidīgi runāja aktrise! Kad trūka vārdu — palīgā nāca viņas bagātais citu izteiksmes līdzekļu arsenāls, un viņa beigu beigās pārvarēja, apvaldīja huliganisko «studentu» demonstrāciju. Un cik ļoti aktrises izpildījumā Marija Ļvovna atšķīrās no saviem uzbrucējiem, kaut gan arī viņa pati lietoja asus, ciņas pilnus paņēmienus! Špilbergas lielā

personība bija atkal redzama aiz viņas veidotā tēla. Cik savdabīgi viņa rīkojās ar «studentu» grupu: te, nicinoši izsmiedama ar tādu sevišķu smaidu, gāja viņiem garām, te lepmi, ar paceltu galvu rīkojās tā, it kā istabā nebūtu neviena dzīva radījuma, it kā uz krēsliem sēdētu nedzīvi priekšmeti un viņa savā istabā būtu viena pati ar savu labo noskaņu, viņa pat savā nodabā dungoja kādu jautru meldiju, demonstrēdama, ka viņas oma nav samaitāta, un tad — pēkšņi nospēlēja, it kā istabā nebūtu pietiekami daudz svaiga gaisa, jo no rīta viņa it kā būtu aizmirsusi atvērt vēdlodziņu. Bet, kad aukstais vējš sāka staigāt pa istabu un studenti, baidīdamies saukstēties, meklēja, kur patverties, tad Špilbergas Marija Ļvovna izlikās, it kā nemaz nejustu studenu sašutumu, bet tikai ar sevišķu noskaņu priecātos, ka nu beidzot istabā ir sengaidītais svaigais gaiss, pie tam viņa visu nospēlēja tā, it kā piesmakušo gaisu istabā būtu inesuši studenti. Un cik enerģiska, pat jauneklīgi veikla viņa bija savās kustībās! Cik aktieriski veikli tika parādīts, ka viņa «nedzird» studentu protestus — jo viņas uzdevums ir izdabūt no dzīvokļa ārā šos nekaunīgos radījumus, parādīt, ka šie pigmeji nav spējīgi sabojāt profesora jubilejas svinīgās dienas noskaņu. Šis uzdevums tika risināts ar augstu meistarību, kas atkal un atkal raksturoja L. Špilbergas interesanto mākslu. Pats par sevi saprotams, skatītājs nevarēja palikt te par pasīvu vērotāju, bet laiku pa laikam aplausiem pārtrauca aktrises spēli. Tālāk situācija sabiezinājās, Marijas Ļvovnas priekšā risinās dramatisma pilns konflikts starp studentu grupu un profesoru. Šai cīņā, kas notiek profesora jauno uzskatu dēļ, savu neģēļa seju parāda arī profesora audzēknis Vorobjovs, kas savā bezkaunībā dusmu pilns iedrošinās nosviest profesora priekšā viņa zinātniskā darba manuskriptu, profesora mūža darbu, izkaisot tā lappuses pa visu istabu. Šī aina ietver lugas notikumu kulmināciju, un atkal šeit autors Marijas Ļvovnas lomai devis maz teksta. Bet Špilberga šai ainā lomu pacēla līdz psiholoģiski dziļai traģēdijai. Špilberga visiem pārdzīvojumiem, kas saistīti ar šizētiskajām līnijām, pievienoja vēl dziļi sievietiskas jūtas, izteikdama Marijas Ļvovnas lielo mīlestību pret savu vīru, kurš šai brīdī pārdzīvoja vilšanos savā audzēknī un tai jaunatnē, kurai bija atdevis daudz spēku un pūļu. Bez tam Špilbergas Marija Ļvovna spilgti risināja kopā ar profesoru arī galveno šā skata līniju, skaidri parādot, ka arī viņa ir vilusies cilvēkos, zaudējusi ticību. Tas viss paplašināja šo ainu,



L. Spilberga — Marija Ļvovna, K. Klētņiņš — Poļežajevs, Z. Katlavs — Bočarovs
L. Rachmanova «Nemierīgajā vecumā» (Akadēmiskais dramas teātris).

atklāja lielā pilnībā un bagātībā dziļo iekšējo tēla pārdzīvojumu, kas arī ir, pēc K. Staņislavska prasībām, īstā māksla un tās galvenā jēga.

Neaizmirstams palicis atmiņā brīdis, kad Marija Ļvovna, redzēdama profesora sašutumu, ar īstas varones spēku gan kustībās, gan acīs gandrīz bez vārdiem pakļauj savai gribai nekaunīgos, zemiskos uzbrucējus. Viņas acis burtiski «meta zibeņus» un bija tāda naida un spēka pilnas, ka viņai nepakļauties nebija iespējams, un visa studentu grupa nemanot pazuda. Un tad tikpat enerģiski viņa atgriezusies palīdzēja profesoram, veikli sakārtojot manuskripta lapas, un, pasniedzama viņam šīs lapas, pavadīja to uz kabinetu. Bet, palikusi viena, viņa ļāva savām jūtām un pārdzīvojumiem vaļā... Trūkst vārdu aprakstīt, kā te tēloja aktrise. Kādu dramatiski bagātu izteiksmju gammu viņa izmantoja, lai pilnībā atklātu Marijas Ļvovnas dziļos pārdzīvojumus, tagad vairs neslēpdama to traģediju, kas viņai un tās vīram bija nupat negaidīti un nepelnīti jāpārdzīvo. Tikai, kad uz durvju sliekšņa parādījās profesors, arī satraukts, Marija



*L. Spilberga — Marija Luovna L. Rachmanova «Nemierīgajā vecumā»
(Akademiskais drāmas teātris).*



Duburs

Ļvovna, vīra priekšā atkal sevi savāldidama, rikojas tā, it kā viss notikušais būtu pagātnē un jubileju viņi abi tomēr nosvinēs. Kaut gan daudziem viesiem klātais galds atgādina pārdzīvotās sāpes, šeit atkal aktrise ar brīnišķīgām niansēm panāca, ka profesors viņai padodas, un uz brīdi pie tukšā galda iestājas jubilara gaviles. Tad viņi abi priedīgi, atcerēdamies savu jaunību, piesēžas pie klavierēm un četrrocīgi spēlē kādu Lannera valsī, kuru klausīdamies katrs iegrimst savās domās, nupat bijušos pārdzīvojumos, un no visa redzams, ka viņu domas tomēr nav jautras... Šie divi veco cilvēku tēli atgādina atstātus putnus ar nolaistiem spārniem, kuriem nebūt nav jautri dzīvot ziemas aukstumā veciem un vientuļiem... Bet, kad pēc brīža durvis parādās profesora uzticamais audzēknis Bočarovs, kas atgriezies no frontes, viņš tiek apkampīts sirsniņi kā dēls, un tad tiešām sākas īstas gaviles, un mēs gūstam pārliecību, ka šinī mājā atkal plauks zinātne, darbs, kas šos divus vecos cilvēkus padarījis atkal jaunus un laimīgus.

...Tā ik dienu strādāja mūsu Ludmila Špilberga, aizraudama skatītājus ar dziļām idejām un jūtām. Bet slimība progresēja, smagais brīdis neatlaidīgi un nežēlīgi tuvojās. Pienāca liktenīgais 28. janvāra vakars.

Arī šai liktenīgajā vakarā L. Špilbergu kā vienmēr varēja redzēt viņas ģērbtuvē jau divas stundas pirms izrādes sākuma. Tas bija raksturīgi un parasti — redzēt L. Špilbergu vienu tās garderobē kļusu pie spoguļa sēžam ar grima standziņu rokā, bet tovakar, kad iegāju pie viņas garderobē, neatradu mākslinieci parastajā vietā. Garderobē bija krēsla, un, kā likās, tā bija tukša. Tad no patumšā kaktā dzirdēju Špilbergas balsi: «Vera Michailovna, esmu šeit! Atpūšos no garā ceļa, vēl ir laiks grimēties.» Tas man izlikās aizdomīgi: Špilberga un nogurums! Un tiešām, ieskatoties viņas sejā, tūlīt sapratu, ka ar Špilbergu nav labi, kaut gan viņa pati ļoti enerģiski apgalvoja, ka jūtoties vesela. Tomēr noslēpt savu sliktu pašsajūtu viņa nevarēja, kaut gan tūdaļ ļoti enerģiski piecēlās un sāka grimēties tā, it kā viss būtu kārtībā. Mūs tas uztrauca. Ko darīt? Atcēlt izrādi? Bet par to nevarēja būt runas... Viņa to nepieļaus! Protams, uztraukums kolektīvā bija liels, tādēļ tika darīts viss, lai vajadzīgā mirklī būtu iespējams sniegt pirmo palīdzību. Savas bažas no Špilbergas mēs slēpām. Līdz izrādes sākumam bija daudz laika, un sāka jau likties, ka bīstamajam ir tikts pāri, kaut gan

līdz galam Špilbergai neizdevās mūs pārliecināt, apmānīt. Noskaņēja gongs. Atvērās priekškarš. Izrāde sākās kā vienmēr laikā, tomēr tā nebija parastā izrāde. Kolektīva vēlēšanās kaut kādā veidā palīdzēt mīļotajai un cienītajai darba koleģei, vēlēšanās uzlikt uz saviem pleciem to smagāko mūsu darbā padarīja visus uzmanīgākus, visiem gribējās savas lomas nospēlēt labāk. Tas radīja uz skatuves jaunas un dzīvas attiecības. Arī Špilberga, cik varējām nojaust, varonīgi cīnīdamās, pārvarēja fiziskās sāpes un ar lielu pacēlumu sāka izrādi. Tēlotāji cits citu aizrāva, radās reta vienotība. Uz skatuves valdīja svinīgums, un izrāde ritēja augstā mākslinieciskā pacēlumā, kāds ne vienmēr ir teātrī.

Aktieru noskaņa savaldzināja arī tā vakara skatītājus, un zālē valdīja pirmizrādes svinīgums un pacēlums, kas, diemžēl, nav ik izrādēs viegli sasniedzams. Cik skaista, saviļņojoša bija todien Ludmila Špilberga iemīļotajā Marijas Ļovovnas lomā! Cik jūtīgi un aizraujoši viņa pildīja savus skatuves uzdevumus! Ar kādu kaislību un spēku Marija Ļovovna aizstāvēja intereses, kas viņai bija kopīgas ar profesoru! Cik aktīvi viņa rikojās, klājojot vīra jubilejas galdu, cik asi un varonīgi runāja ar studentu meņševiku delegāciju! Un cik varonīgi viņa turējās profesora priekšā, lai neparādītu savus pārdzīvojumus. Ne vien skatītāji, bet arī mēs, viņas koleģi, vairs nejutām, ka Špilberga ir slima, bet, gluži otrādi, vēl un vēlreiz apbrīnojām viņas lielo mākslu! Šis vakars (mēs to vēl nezinājām) paņēma no aktrises tās pēdējos spēkus, kā garīgos, tā arī fiziskos. Un, kad uz skatuves noskanēja Marijas Ļovovnas pēdējie vārdi un priekškarš aizvērās, lai uz publikas vēlēšanos atkal un atkal atvērtos, līdz noslīgtu pavisam, Špilberga palika vēl ilgi sēžot uz skatuves... Mēs neuzdrošinājāmies traucēt un aizvest viņu. Jau nodzēsa zālē gaismu, skatuves strādnieki citīgi nojauca dekorācijas, rekvizitori aizvāca rekvizītes, mēbeļnieki — mēbeles, bet Špilberga — Marija Ļovovna vēl aizvien sēdēja uz skatuves, un likās, ka viņa nevar šķirties, — šķirties no skatuves, no visām šīm mīļajām lietām, it kā gribēdama visu paturēt atmiņā... Nupat četras stundas viņa bija dzīvojuši savas mīļotās mākslas pasaulē, kas viņai deva tik lielu prieku. Un tas bija tik labi: četras stundas viņa nebija jutusi savas personīgās sāpes, bet tur — gērbtuvē, kas zina... Beidzot Špilberga piecēlās ar mūsu palīdzību un lēni lēni, tikpat lēni un nemanot, kāda bija vienmēr bijusi viņas gaita, nogāja no skatuves.

Bet šķirties no mīlotā darba nebija viegli. Arī gulēdama slimības gultā, Špilberga vēl lūdza viņai atsūtīt nākošo lugu, pie kuras strādāja teātris, un visus jaunos šās lugas variantus, lai arī viņa varētu strādāt un būt lietas kursā. Nākošā viņas loma būtu bijusi Benedikta Krusa Arvida Griguļa lugā «Māls un porcelans». Kolektīvs bija jau sācis šo lugu mēģināt...

Pēdējais sveiciens, ko es kā jaunās lugas iestudētāja saņēmu no mākslinieces pāris skopās rindiņās, vēlreiz apliecināja viņas lielo darba gribu. Viņa rakstīja: «Mīļā režisore, paldies par Jūsu lielajām rūpēm par mani! Pirmā cēliena tekstu es jau zinu! Drīz būšu atkal Jūsu vidū! Visiem sirsnīgu sveicienu! Jūsu L. Špilberga.»

Bet tad jau sākās pats pēdējais un grūtākais posms — cīņa ar nāvi.

Tā aizgāja no skatuves viena no izcilākajām latviešu aktrisēm, kuras māksla valdzināja skatītājus vairāk nekā četrdesmit gadus.

DUBURS

Sogad pagāja 90 gadu kopš ievērojamā latviešu skatuves mākslinieka Jēkaba Dubura (1866.—1916.) dzimšanas un 40 gadu kopš viņa nāves. Ne vien šīs piemiņas dienas pievērš viņam mūsu uzmanību. Ja gribam pazīt latviešu teatra tradīcijas un saprast to veidošanos, vajadzīga skaidrība par šā savā laikā daudz cildinātā mākslinieka vietu latviešu teatra attīstības procesā.

Duburs (īstajā vārdā Jēkabs Āriņš) pieder pie tās talantiem bagātās latviešu aktieru paaudzes, kas ienāca teatrī 80. gados un mākslinieciski nobrieda Jaunās strāvas periodā. Šo paaudzi līdzās Duburam pārstāvēja Berta Rūmniece, Dace Akmentiņa, Jūlija Skaidrīte, Roberts Jansons, Aleksandrs Freimanis, Pēteris Ozoliņš, Aleksis Mierlauks. Istenībā tā bija pirmā latviešu profesionālo aktieru paaudze, jo līdz 80. gadu vidum latviešu skatuves darbinieki, atskaitot Ādolfu Alunānu, vēl bija amatieri.

Ar Dubura un Akmentiņas paaudzi latviešu teatrī ienāca Blauņa un Aspazijas, Šillera un Šekspīra dramaturģija, pirmie Ibsena un vēlāk arī Gorkija lugu inscenējumi. Centīgā darbā šie celmlauži apguvuši aktieru meistarību un izkopojuši latviešu profesionālās aktieru mākslas tradīcijas. Duburam šai plejadē ilgu laiku piederējusi vadošā vieta. Viņš savā laikā bijis populārākais latviešu skatuves mākslinieks ar lielu autoritāti.

Dubura darbība teatra mākslas novadā ir ļoti daudzpusīga: viņš minams kā aktieris, režisors, dziedonis, skatuves mākslas pedagogs, kritiķis un lugu autors.

Duburs sācis piedalīties teatra izrādēs 1884. gadā, vēl būdams Jelgavas realskolas audzēknis. 1887. gadā viņš kļuva par Rīgas Latviešu teatra aktieri, 1903.—1905. gadā bija šā teatra, bet 1908./9. gadā tikko nodibinātā Jaunā Rīgas teatra direktors. Sava mūža pēdējā ziemā viņš vadīja Maskavā nodibināto latviešu teatri. Duburs miris Somijā, sanatorijā, bet apbedīts Rīgā, Lielajos kapos.

Par to, kā Duburs mācījies aktiera meistarību, trūkst sīkaku ziņu. Pirmās mācības viņš, domājams, guvis jau Jelgavā, kur, starp citu, piedalījies Adolfa Alunāna vadītajās izrādēs. Rīgas Latviešu teatrī viņš, tāpat kā citi jaunie aktieri, mācījies no toreizējā direktora Hermaņa Rodes-Ebelinga. Dubura biogrāfi tālāk min kā viņa skolotāju, pie kura viņš trīs gadus papildinājies aktiera mākslā, Rīgas Vācu teatra aktieri Kārli Ekelmani, kas šē strādājis 1893.—1898. g. un bijis iecienīts raksturlomu tēlotājs ar izkoptu meistarību (Tartifs, Šeiloks, Mefistofelis, Jago, nerrs «Karalī Lirā», Ričards III utt.). Dziedāšanu Duburs mācījies pie šejienes koncertdziedātāja Alfreda Fosarda. Daudz vērtīgu ierosinājumu jaunais aktieris varēja gūt no ievērojamu krievu un vācu skatuves mākslinieku viesizrādēm, kuru 90. gados Rīgā bija diezgan daudz. Vēlāk klāt nāca ārzemēs, īpaši Berlīnē un Vinē mantotie iespaidi.

Ātri apgūdams meistarību, Duburs jau pirmajās sezonās sasniedza ievērojamus panākumus, tēlodams lielas lomas toreizējā Rīgas Latviešu teatra repertuarā: Valentinu F. Raimunda «Izšķērdētājā», Rapelkopfu tā paša rakstnieka lugā «Cilvēku naidnieks», Brenci Briedi Fr. Kaizera «Vēršu kupcī», Klusiņu R. Benediksa «Onkulī», Roplaini R. Blaumaņa «Pazudušajā dēlā» utt. Vēlāk nāca klāt daudz lomu klasiskajā repertuarā. Starp tām ir Stabule V. Šekspira «Sapnī vasaras naktī», Šeiloks V. Šekspira «Venecijas tirgonī», Osips N. Gogoļa «Revidentā», Marinelli G. Lesinga «Emilijā Galoti», Natans G. Lesinga «Natanā Gudrajā», Mefistofelis V. Gētes «Faustā», Berlejs Fr. Sillera «Marija Stjuartē», nerrs V. Šekspira «Karalī Lirā», Perčichins M. Gorkija «Sīkpilsoņos», Aktieris M. Gorkija «Dibenā».

Pēc laikabiedru vienprātīga atzinuma Duburs savas paaudzes aktieru vidū izcēlies ar visaugstāk izkopto profesionālo meistarību, īpaši runas mākslas ziņā.

Dubura tēlojums bijis rūpīgi pārdomāts un iestudēts, bagātīgi niansēts, ļoti izteiksmīgs. Būdam lielisks raksturotājs, viņš tiecies iemiesot ļoti atšķirīgas lomas, piemēram, «Hamletā» viņš tēlojis dažādās izrādēs Poloniju, karali un pašu princi, «Spokos» Osvaldu un Engstrandu, «Mīlā un viltū» kambarsulaini, Milleru un Vurmu, «Pazudušajā dēlā» Roplaini un Krustiņu. Viņa tēli bijuši spilgti tipiski: kad Duburs tēlojis veco Indrānu, skatītāji redzējuši īstu latviešu zemnieku, bet Aspazijas «Zaudētās tiesībās» Langarta lomā viņš

bijis īsts izlutināts kungs — rafinēts ciniķis. Sarežģītos, pretrunīgos raksturos mākslinieks pratis skatītājam skaidri atklāt dažādos rīcības motīvus, rakstura šķautnes, mainīgās noskaņas, ļāvis saprast, kā personībā apvienojas atšķirīgās iezīmes.

Dubura panākumiem pamatā bijusi dziļa lomas uztvere, auglīga radošā fantāzija, izkopti aktiera izteiksmes līdzekļi. Gudri intelektuālā tipa aktieri bieži ir pasausi. Duburam nebija šās vainas. Ļaudamies savai kvēlajai iztēlei, viņš spējis pilnīgi saplūst ar tēlu, dzīvot tanī. Aktieris R. Streichfelds-Varkalis atceras: «Izrādē viņš atmēta visu gudrību un ar bērna naivitāti pārdzīvoja lomu tā, ka paša personība pazuda un publikas priekšā bij tikai lugas varonis ar saviem priekiem un bēdām.»

Skatītāji priecājās par aktiera viegli plūstošo, emocionāli krāsaino, intonācijām bagāto runas mākslu. Viņš izkopies priekšzīmīgu dikciju, tā ka, pat klusu runājot, neviena zilbe klausītājiem nav pagaisusi. Cildināja Dubura čukstu: tas bijis viegli un skaidri sadzirdams vistālākajās vietās, un ikvienam licies, it kā tas tieši viņam iečukstēts ausī.

Rīgas Latviešu teātris savā repertuārā bieži uzņēma arī dziesmu spēles, operetes un pat operas. Duburs bija labākais dziedātājs trupā. Nopietni nododamies vokālajām studijām, viņš sasniedza tādu līmeni, ka varēja uzstāties viesizrādēs Rīgas Vācu operā, dziedādamis atbildīgas tenora partijas (Lionels Flotova «Martā», Maksis Vebera «Burvju strēlniekā», titulloma Flotova operā «Alesandro Stradella»). Viņš pirmais uz latviešu skatuves dziedājis Kanio lomu operā «Pajaci». Kad 1913. gadā nodibinājās pirmais latviešu operas teātris, Duburs, kas tai laikā kā dziedātājs vairs neuzstājās, strādāja par operas režisoru.

Gadsimta sākumā Duburs bija arī iecienīts koncertdziedātājs. Viņš uzstājies parasti kopā ar Emilu Dārziņu. Daudzas klasiskas latviešu dziesmas vispirms atskanējušas viņa izpildījumā, piemēram, E. Dārziņa «Spāniešu romance».

Tolaik Duburs bija arī labākais dzejas priekšnesumu meistars latviešu aktieru vidū. Sarīkojumi, kuru programā ietilpa Dubura deklamācijas, pievilka daudz klausītāju. Šie vakari pārliecināja ikvienu par aktiera augsto māksliniecisko kulturu un nevainojamo meistarību. Atrazdams kontaktu ar atsaucīgajiem klausītājiem, Duburs spēja radīt sugestīvu iespaidu. Virtuozā runas tehnika viņam

ļāva panākt lielu izteiksmes dažādību, runas vieglumu, aizraujošu kāpinājumu. Ik dzejolis izraisīja īpatnēju emocionālu atbalsi, uzbūra ļoti tēlainus priekšstatus. Starp latviešu dzejnieku darbiem, ar kuriem Duburs panācis sevišķi dziļu iespaidu, bijis Plūdoņa «Rekviems».

Ārkārtīgu māksliniecisku un sabiedrisku nozīmi ieguva Dubura rīkotie Raiņa dzejas vakari 1905. gadā Rīgā, Jūrmalā un citur. Ar virtuozu meistarību runātā dzeja aizrāva klausītājus, atstāja neizdzēšamu iespaidu, kaisīja Raiņa revolucionārās domas dzirkstis tautā. Sugestīvā spēkā izskanēja «Pastarā diena», ar izteiksmes krāsainību dziļi iegulās atmiņā satiriskie dzejoļi. Duburs turpināja rīkot Raiņa dzejas vakarus arī soda ekspedīciju laikā. Kad administrācija aizliedza izrādīt Aspazijas «Sidraba šķidrāutu», Duburs to lasīja priekšā publiskā izrīkojumā.

Ar lieliem panākumiem uzstādamies kā dzejas runātājs, Duburs iedibinājis skaistu mākslas tradīciju, ko no viņa pārņēmuši citi.

Duburs dedzīgi pauda un aizstāvēja atziņu, ka skatuves mākslinieka galvenais izteiksmes līdzeklis ir dzīvais vārds. Viņš prasīja no aktiera izkoptu runas tehniku un godbijību pret dzimto valodu. No skatuves jāskan tīrai un priekšzīmīgai latviešu valodai. Duburs rūpējies, lai latviešu teatrī nostiprinātu vienotus literāras valodas pareizrūnas principus. Aktieru valodas izkopšanu viņš uzskatīja par skatuves izglītības pirmo uzdevumu. Viņam ir ievērojami nopelni latviešu skatuves runas labāko tradīciju izkopšanā.

Duburs bijis arī rūpīgs un prasīgs režisors. Viņš palīdzējis celties režijas līmenim latviešu teatrī, izvirzījis režisoram lielākus uzdevumus, nekā līdz tam bija parasts. Nopietnāku uzmanību viņš pievērsa darbam pie galda, sīkai lugas analīzei, cenšamies pasvītrot ik lugu būtiskākos pamatvilcienus, sekundāros motīvus pakļaujot galvenajiem. Par svarīgāko uzdevumu viņš uzskatīja saliedēta ansambļa izveidošanu, jo tikai tad izrāde pilnā mērā «pamodina autora radījumu no miega uz realu dzīvi». Dažus Dubura iestudējumus savā laikā uzskatīja par priekšzīmīgiem, piemēram, «Indrānus». Tiekdamies pēc dabiska, nepārspīlēta tēlojuma, tipiska raksturu un vides atveidojuma, Duburs sekmējis realisma attīstību latviešu teatrī.

Ar dedzību Duburs iedziļinājies visos jautājumos, kas saistās ar teatru, tā praksi, vēsturi un teoriju, ar dažādajiem teatralajiem žanriem



Duburs — Krivs Aspazijas «Vaidelotē».

un dramatisko literatūru. Vairāk nekā citi tās paaudzes aktieri viņš interesējies par teoretiskajiem jautājumiem, sekojis teatra attīstības procesam ne vien Latvijā, bet arī citās zemēs un centies ar savu darbu būt laikmeta sasniegumu līmenī. Lai pamatotu atzinumus aktieru mākslas teorijā, viņš uzmanīgi studēja psiholoģijas speciālistu darbus. No viņa rakstiem par teatra jautājumiem jāmin: «Kādēļ mūsu skatuvei nav ansambļa?» (1909.), «Latviešu teatra attīstībai» (1910.), «Māņu jūtas» (1912.), «Intonācija deklamācijā» (1913.) u. c. Viņš bija iecerējis plašu teoretisku darbu par aktiera mākslu, īpaši runas mākslu. Ar sava darba konspektu 1915. gadā viņš iepazīstināja K. Staņislavski. Šis darbs palika nepabeigts, un pat konspekts nav saglabājies.

Duburs pārtulkojis 16 lugas, to skaitā Šekspira «Ziemas pasaciņu». Viņš tulkojis arī Augusta Strindberga apcerējumu «Aktiera māksla». Deviņdesmitajos gados viņam ir arī daži darbi dramaturģijā. 1891. gadā Rīgā izrādīta sadzīves aina 4 cēlienos «Pie nabadzības sliekšņa», kur tēlotas muižas nomnieka Liepkalna likstas, kad, dēlu augstskolā sūtīdams, viņš iekritis parādos un nokļuvis blēžu nagos. Savā laikā daudz izrādīta skatu luga ar dziedāšanu 5 cēlienos «Erglis un Šperbers», kas godalgota Jelgavas Latviešu biedrības lugu konkursā 1891. gadā. Kopā ar A. Deglavu sarakstīta burleska «Precībās» (1894.). Bez tam Duburs sacerējis viencēliena operas libretu «Spoku stundā», ko 1893. gadā komponējis Jēkabs Ozols.

Šie dramatiskie sacerējumi rakstīti bez augstākām idejiski mākslinieciskām pretenzijām. To nolūks ir bijis apmierināt skatuvju vajadzību pēc oriģinālīgām. Dubura nopelni latviešu dramaturģijā ne tuvu nelīdzinās viņa nopelniem skatuves mākslā.

Dubura mūža darba galvenais mērķis ir bijis sekmēt latviešu teatra pacelšanu augstā profesionālā līmenī. Par pamatnoteikumu šāda līmeņa sasniegšanai viņš uzskatīja speciālo izglītību. Viņa jaunības laikā un pat vēl šā gadsimta sākumā Latvijā nebija nevienas teatra studijas vai kursu. Jaunie aktieri mācījās tieši darbā un privatstundās pie atzītiem meistariem. Tā skolojies arī Duburs. Jau gadsimta beigās viņš pats savukārt sāka privatstundās mācīt iesācējus. Tādos apstākļos izcilu nozīmi ieguva dramatiskie kursi, kurus 1909. gadā Rīgā nodibināja Duburs kopā ar Zeltmati. Tā ir pirmā speciālā skatuves mākslas skola Latvijā, kas izaudzinājusi daudz

latviešu aktieru un ievērojami sekmējusi teatra kulturas celšanos. Duburs bija šo kursu idejiskais vadītājs, autoritatīvs pedagogs, ko viņa audzēkņi piemin ar cieņu un pateicību: Ar gandarījumu vērodams, kā aug jauna, nopietni skolota latviešu aktieru paaudze, Duburs redzēja pozitīvus panākumus savā cīņā pret rutinu un diletantismu, ko viņš arvien ienīdis un apkarojis ar visu savas sirds niknumu. Tāpat viņš arvien karojis par latviešu aktiera godu un sabiedrisko stāvokli, jo toreizējā mietpilsoniskā sabiedrība par aktieri mēdza runāt vīpsnājot. Pats viņš bija pratis izkarot sev pienācīgo cieņu arī šai sabiedrībā.

Bet kā skatuves mākslinieks Duburs kursu dibināšanas laikā vairs neatradās latviešu teatra attīstības avangardā. To skaidri atklāja viņa neveiksme Jaunā Rīgas teatra vadībā, no kuras viņš atteicās, pirmās sezonas beigās nenogaidot.

Jaunajā Rīgas teātrī latviešu skatuves māksla atrada ciešu saistību ar progresīvajiem sava laika sabiedriskajiem centieniem un ieguva milzīgu ietekmes spēku demokrātiskajā sabiedrībā. Skatuve kļuva par tribīni masu idejiskajā audzināšanā. Reizē ar to tika atrisināti jauni mākslinieciski uzdevumi. Latviešu skatuves māksla pārvirzījās jaunā, augstākā pakāpē. Duburs palika sānis, jo doma par mākslas saistīšanos ar demokrātisko masu cīņu centieniem viņam bija sveša. Viņš gan nicināja buržuaziskos politikaņus, kas gribēja komandēt mākslu. Vairādam no tiem, Duburs sev izvēlējās devizi: «Ne pa labi, ne pa kreisi!» Bet, nostādamies apolītiskuma pozīcijās arī iepretim demokrātiskajai sabiedrībai, viņš pazaudēja ceļu uz nākotni. Kad latviešu teātris bija it kā nonācis pie Rubikonas, Duburs un vairāki citi viņa paaudzes aktieri atkāpās un pameta Jauno teātri, kura dibināšanā paši bija piedalījušies. Atrodies «tīrās mākslas» ideālu valgos, viņam bija sveša doma par teātri kā sabiedrisku tribīni, kā ieroci jaunas pasaules izcīņā.

Jaunais teātris atrada sevi ar Raiņa liesmaino dramaturģiju, bet Duburam tās revolucionārais kodols palika svešs. Viņš apšaubīja «Uguns un nakts» inscenēšanas iespējas un «Induli un Ariju» iztulkoja kā mīlestības traģēdiju. No latviešu teatra progresīvākajiem meklējumiem un sasniegumiem kopš 1905. gada revolūcijas perioda Duburs palicis nomaļus. Bet bija divi ievērojami viņa paaudzes aktieri, kas pārgāja šai Rubikonai un roku rokā ar jaunāko paaudzi atrada sev priekšā tālus, gaišus mākslas ceļus. Tie bija Aleksis

Mierlauks un Berta Rūmniece. Alekša Mierlauka dzītā vāga tāpēc sniegusies daudz tālāk nekā Dubura, lai gan Mierlauka talants veidojies lēnāk. Pamezdam Jaunā Rīgas teatra vadību, Duburs izslēdzās no latviešu teatra mākslas jauno ceļu cirtēju priekšpulka. Sabiedrības uzmanības centrā izvirzījās Alekšis Mierlauks. Tas uzņēmās jaunu māksliniecisku uzdevumu atrisināšanu un sekmīgi to arī paveica.

Redzot šo robežu, kur izbeidzās Dubura progresīvā loma latviešu teatra attīstībā, mums tomēr jāatzīst tas viņa ievērojamais ieguldījums latviešu skatuves mākslā, par kuru esam runājuši. Latviešu teatra vēsturē ir bijusi pakāpe, kuras izciršanā Dubura nopelni ir vislielākie. Balstoties uz viņu, augušas jaunas skatuves mākslinieku paaudzes, kas pārņēmušas un veidojušas tālāk viņa mantojumu. Latviešu teatra attīstības kāpnes sniedz as augstāk un augstāk, bet Dubura cirsto pakāpi no tām izraut vairs nevar.

GALVENĀS DUBURA LOMAS

1884. *E. Labiņš*, «Man nav vaļas» — Kolordo.
V. Sekspirs, «Venecijas tirgotājs» — Antonio, Gobo.
1886. *S. Birch-Pfeifere*, «Ubags un viņa audzēkne» — Kriņģelis.
1887. *Z. Ofenbachs*, «Atrasta manta» — Pēteris.
A. Laronžs, «Zaķiņa meitas» — Knors.
G. Lemuens un A. d'Eneri, «Mātes svētība» — dziedātājs.
J. Bergs, «Latviešu studentiem par labu» — Veiklis.
Ā. Alunāns, «Icigs Mozess» — Icigs.
Fr. Zupē, «Pieviltais auglotājs» — Ielāps.
E. Jakobsons, «Cirulītis» — Fricis.
L. Ganghofers un H. Neierts, «Svētbilžu griezējs» — Zepelis.
E. Pols, «Naudas maiss iz Kalifornijas» — Florians Beļķis.
F. Raimunds, «Izšķērdētājs» — Valentīns.
1888. *K. Morē*, «Pagasta nabags» — Andrejs.
E. Jakobsons, «Krusttēva noslēpums» — Bergers.
F. Raimunds, «Cilvēces naidnieks» — Rapelkopfs.
V. Sekspirs, «Venecijas tirgotājs» — Tubals.
K. Morē, «Laulības likumi» — Adams.
J. Kneijs, «Tēvijai!» — Ansis.
S. Birch-Pfeifere, «Ubags un viņa audzēkne» — Fricis Dzerve.
B. Bjernsons, «Pēc kāzām» — priekšnieks.
Fr. Kaizers, «Vēršu kupcis» — Brencis Briedis.
H. Salingrē, «Rīga dienā un naktī» — Kociņš.

1889. *K. Kalniņš*, «Viss nav zelts, kas spīd» — Vangalis.
A. Laronžs, «Zaķiša meitas» — Zaķītis.
R. Plankets, «Korneviņas zvani» — Grenišē.
Fr. Sillers, «Luize Millere» — kambarsulainis.
E. Pols un H. Vilkens, «Miljona dēļ» — Gailišu Adams.
J. Nestrojs, «Laime un mīlestība» — Pavediens.
H. Ibsens, «Sadzīves pilari» — Aulers (Aune).
F. Gumberts, «Mīlestības dzēriens» — Pēteris.
G. Lemuens un A. d'Eneri, «Mātes svētība» — Pēteris.
1890. *Puriņu Klāvs*, «Zviedrs» — Jānis Vanags.
E. Raupachs, «Melderis un viņa meita» — kaprācis.
Fr. Zupē, «Desmit meitas un neviena vīrs» — Kliībgailis.
K. Lebrems, «Viņš studē» — Kaļinskis.
E. Raupachs, «Naidīgie brāļi» — Blūms.
J. Senks, «Sādžu dakteris» — Jāzeps.
E. Hirts, «Mājas atslēga» — Circenis.
J. Kneifs, «Tēvijai» — Zeps.
1891. *Ā. Alunāns*, «Mūsu pokals» — Tiltiņš.
Z. Ofenbachs, «Anna raud — Ansis smeļ» — Mikus.
J. Duburs, «Pie nabadzības sliekšņa» — Billēns.
R. Blaumanis, «Zaļji» — Ābrams.
R. Kneizelis, «Muzikanta dziesmas» — Davids.
L. Treptovs un L. Hermanis, «Mūsu dakteris» — Zvaigzne.
H. Smits, «Slaists» — Liepnieks.
J. Rozenāls-Krūmiņš, «Sarkanais kungs» — Stepiņš.
R. Blaumanis, «Ļaunais gars» — Ābrams.
M. Gintere-Brauerē, «Sniegamāte» — skursteņslaucītājs.
1892. *J. Duburs*, «Erglis un Sperbers» — Sperbers.
V. Sekspirs, «Venecijas tirgotājs» — Marokas princis.
K. Tannenhofers, «Amergavas Līze» — Vastelis.
K. Holtejs, «Lenore» — Valheims.
E. Pols, «Nemierīgi laiki» — Viļums Lauške.
T. Hāns, «Turaidas Roze» — Skudritis.
O. Balzaks, «Pamāte» — Vernons.
L. Ancengrubers, «Ļaunā sirdsapziņa» — Dusterers.
R. Benedikss, «Onkulis» — Klusiņš.
H. Vilkens un Justinus, «Uz Rīgu» — Runga.
M. Gļinka, «Dzīvību priekš cara» — Višņevskis.
1893. *E. Kociņš*, «Melnais Pēteris» — Odiņš.
A. Laronžs, «Dakteris Klausss» — Grizingers.
A. Alunāns, «Kas tie tādi, kas dziedāja» — Labrencis.
M. C. Marlets, «Lugošas kāzu dziesma» — čigāns.
B. Rauchenegers, «Tēva dēls» — Niderachers.
J. Duburs un J. Ozols, «Spoku stundā» — Andrejs.

- Fr. Sillers*, «Luize Millere» — Millers.
R. Blaumanis, «Pazudušais dēls» — Roplainis.
Puriņu Klāvs, «Lielkungu pusdienas» — Grieza.
Puriņu Klāvs, «Nauda» — Urķis.
P. Volfs, «Precioza» — Dons Francisko.
K. Hafners, «Pārdotais miegs» — Sebastians Ģelzis.
1894. *V. Sekspirs*, «Venecijas tirgotājs» — Seiloks.
Aspazija, «Vaidelote» — Krivs.
A. Laronžs, «Mans Adolfs» — Rime.
H. Zudermanis, «Gods» — Milinks.
Fr. Sillers, «Laupītāji» — Rollers.
Aspazija, «Zaudētas tiesības» — Langarts.
A. Brachfogelis, «Narciss» — Grims.
V. Sekspirs, «Hamlets» — Polonijs.
D. Sveņķis, «Smalki ļaudis» — Bērziņš.
G. Mozers, «Gada svētki» — Bolcavs.
J. Rozentāls-Krūmiņš, «Sarkanais kungs» — kungs.
V. Sekspirs, «Sapnis vasaras naktī» — Stabule.
1895. *Fr. Sillers*, «Orleanas jaunava» — archibiskaps.
V. Sekspirs, «Otello» — Brabancio.
J. Strauss, «Cigāņu barons» — Barinkajs.
N. Gogolis, «Revidents» — Osips.
B. Bjernsons, «Bankrots» — Berents.
Puriņu Klāvs, «Zviedrs» — Magister cantandi.
1896. *V. Hillerne*, «Vanagu Vallija» — Kletenmaiers.
Erkmanis-Sairians, «Miers baro, nemiers posta» — Florentins.
V. Sekspirs, «Makbets» — Dunkans.
J. Poruks, «Hernhutiēši» — Sirmers.
Fr. Sillers, «Luize Millere» — Vurms.
T. Hāns, «Salacgrivas zieds» — Kurkuls.
H. Vilkins, «Bagātie mantinieki» — Miķelis Paniņš.
R. Foss, «Ieva» — Direns.
G. Freitags, «Zurnalisti» — Smoks.
G. Mozers un Fr. Sentans, «Mūsu sievas» — Dorns.
G. Lesings, «Emilija Galoti» — Marinelli.
R. Blaumanis, «Trines grēki» — Mazbēru tēvs.
1897. *Fr. Sillers*, «Orleanas jaunava» — Talbots.
R. Kneizelis, «Kāzu priekšvakars» — Oliberts.
Zeiboltu Jēkabs, «Mājas naidis» — Ciesa.
Fr. Flotoos, «Marta» — Lionels.
Fr. Sillers, «Marija Stjuarte» — Berlejs.
M. Baluckis, «Vecpuišu biedrība» — Naumovs.
L. Ancengrubers, «Ceturtais bauslis» — Mārtiņš.
K. Laufs, «Traks joks» — Runcis.

1898. *Z. Mozentials*, «Debora» — Lorenēs.
E. Ožjē, «Labu pret jaunu» — Furšambo.
R. Plankets, «Korneviļas zvani» — marķīzs de Korneviļs.
V. Sekspīrs, «Spītnieces precības» — Bromio.
H. Zudermanis, «Tauriņu kauja» — vecais Vinkelmanis.
1900. *R. Blaumanis*, «Pazudušais dēls» — Krustiņš.
H. Bormanis-Rīgens, «Zaudēts gods» — Baranskis.
A. Laronžs, «Nanas tēvs» — Gailītis.
K. Vebers, «Burvju strēlnieks» — Maksis.
K. Gerlicis, «Trīs pāri kurpju» — Piņķis.
A. Brachfogelis, «Narciss» — Narciss.
1901. *G. Reders*, «Roberts un Bertrams» — Bertrams.
R. Plankets, «Korneviļas zvani» — Gaspars.
V. Gēte, «Fausts» — Mefistofelis.
Fr. Flotoos, «Alesandro Stradella» — Stradella.
O. Ernsts, «Skolotājs Flachsmānis» — Flachsmānis.
1902. *V. Sekspīrs*, «Hamlets» — Klaudijs.
V. Sekspīrs, «Hamlets» — Hamlets.
J. Nestrojs, «Laime un mīlestība» — Pazole.
G. Lesings, «Natans Gudrais» — Natans.
R. Leonkavallo, «Pajaci» — Kanio.
1903. *V. Sekspīrs*, «Kāralis Līrs» — nērs.
O. Ernsts, «Taisnība» — Kleberis.
R. Dellingers, «Dons Cezars» — Cezars.
A. Brigadere, «Sprīdītis» — Nelabais.
1904. *M. Halbe*, «Dižupe» — Ulrihs.
M. Gorkijs, «Sīkpilsoņi» («Mazpilsoņi») — Perčichins.
R. Blaumanis, «Indrāni» — Indrānu tēvs.
1905. *Z. Ofenbachs*, «Skaistā Helena» — Pariss.
V. Sekspīrs, «Ziemas pasaciņa» — Antoliks.
G. Lorcings, «Undīne» — Hugo.
1908. *M. Gorkijs*, «Dibenā» — Aktieris.
H. Ibsens, «Spoki» — Osvalds.
1910. *H. Ibsens*, «Spoki» — Engstrands.
1912. *V. Sardū*, «M-me Sans-Gēne» — Napoleons.
1915. *J. Akuraters*, «Kurzēmē» — Jankauskis.
1916. *A. Brigadere*, «Raudupiete» — Joske.
J. Lindulis, «Dižūdru Māle» — Zvaigzne.
-



J. Zigurs

LEĻĻU TEATRA RADOSIE MEKLEJUMI

«Teātris vismazākajiem»... Ar šādu nosaukumu laikraksti parasti publicē informāciju vai kritiku par leļļu lugām, bet reiz (1947. gadā) ar šo virsrakstu parādījās karikatūra, kurā bija attēlots, ka visas vietas leļļu teātrī aizņēmuši bārdām apauguši vectēvi un kuplas vecmāmuļas.

Kad LPSR Valsts leļļu teātris sniedz izrādes bērnodrāzā vai pionieru nometnē, tad, protams, skatītāju vidū pārsvarā ir bērni, taču tā saucamā «ielas publika» piepilda teātri mazliet citā proporcijā. Bērniem bieži vien līdzī nāk vairāki pieaugušie. Un, jo jaunāks ir skatītājs, jo vairāk tam pavadoņu. Leļļu teātrī nereti redzam šādu ainu: līdzī atvestais vecāku lolojums vēl pavisam jauniņš, viņš maz ko saprot no izrādes, tāpēc bieži griežas pie vecākiem ar dažādiem jautājumiem, bet vecāki viņu apsauc: «Vai būsi klus!»

Gadās arī tā: bērns sajūsmā raud un smejas, aplaudē, raida starpsaucienus, bet vecāki aizrautīgi vēro izrādes atspulgu sava bērna sejā. Taču ir uzvedumi, kurus ar vienādu interesi noskatās gan lielie, gan mazie.

Bet leļļu teātros notiek arī izrādes vienīgi pieaugušiem, kur bērns līdz 16 gadiem neielaiž. Vai tiešām leļļu teātris ir domāts tikai «vismazākajiem»? Gribot negribot jāsecina, ka leļļu teātris nav domāts noteiktam skatītāju vecumam, tas ir viens no teātra mākslas žanriem tāpat kā opera, balets, drama.

S. Obrazcova vadītais Valsts centralais leļļu teātris Maskavā ir leļļu teātris pieaugušajiem, kurā iestudē arī dažas ludziņas bērniem. Visi pārējie padomju leļļu teātri gan ir bērnu teātri, no kuriem dažos gatavo izrādes arī pieaugušajiem. Pie tādiem pieder mūsu republikas Leļļu teātris.

Man liekas, ka mūsu Leļļu teātris spētu eksistēt, sniedzot izrādes vienīgi pieaugušajiem. Taču šis ceļš nebūtu pareizs, jo mēs atrautu bērniem to, uz ko viņiem tiesības, un ieņemtu nepareizu vietu mūsu republikas teātru saimē. Mums ir pilnīgi skaidrs, ka mūsu Leļļu teātris ir radīts bērniem, bet mēs jūtam aicinājumu gatavot izrādes arī pieaugušajiem.

Savos trīspadsmit pastāvēšanas gados LPSR Valsts leļļu teātris nostaiģājis strauju, pārmaiņām bagātu attīstības ceļu, sniedzis lielu skaitu jauniestudējumu, apkalpojis simtiem tūkstošu skatītāju.

Šis teātris radās Lielā Tēvijas kara laikā, kā mēdz teikt, ne no kā. Māksliniece H. Danenhirša pagatavoja lelli, ar kuru aktrise Milda Puķe apsveica evakuētos latviešu bērnus Jaungada eglītē Ivanovas pilsētā. Apsveikuma tekstu bija sacerējis šā raksta autors.

Pēc šā notikuma ķērāmie pie pirmās latviešu leļļu lugas — Ed. Sūmaņa «Ļaunā vārņa» iestudēšanas, un šai darbā māksliniēka Herberta Likuma ierosmē piedalījās gan dzejnieki — Mirdza Ķempe, Fricis Rokpelnis, Jūlijs Vanags, gan mākslinieki — Helene Danenhirša un Arturs Lapiņš.

Pirmo izrādi parādījām evakuētajiem latviešu bērniem un ievainotajiem karavīriem hospitalos. Mūsu Leļļu teātrim vēl nebija augsta profesionāla līmeņa, bet to rāva uz priekšu pavasarīgās sajūsmas spārni. Ierodoties Rīgā Tēvijas kara beigu periodā, teātri darbojās līdz komponisti Marģeris Zariņš, Jānis Ķepītis, Indulis Kalniņš, dzejnieki Eriks Ādamsons, Elza Stērste, māksliniece Džemma Skulme, skulptors Alberts Terpilovskis.

Lelles izgatavoja gan Rīgā, gan arī Maskavā, kur pēdējā kara gadā specializējās arī mūsu Leļļu teātra aktieri un režisori Andreja Fedotova un Nikolaja Savina vadībā. Pēc kara mūsu repertuārā parādījās Raiņa «Zelta zirgs» Maskavas režisora A. Fedotova iestudējumā (1946.) un «Mušu ķēniņš» (1949.), Paegles «Runga, iz maisa» (1947.), D. Defo «Robinsons» (1948.), E. Ādamsona «Pasaka par Koklētāju» (1945.), A. Brigaderes «Spridītis» (1948.) — pašu republikas režisoru iestudējumos.

Teatris centās radīt oriģinalrepertuaru, apgūt latviešu un krievu klasiskās pasakas, labākās padomju leļļu lugas.

Ar katru jaunu lugu saistījās daudz grūtu, bet interesantu problēmu. Nelielā leļļu grupa izauga par LPSR Valsts leļļu teatru ar latviešu un krievu trupām, ar savām darbnīcām, māksliniekiem un aktieriem. Jaunie režisori, mākslinieki un aktieri, panākumu spārnoti, sāka izveidot teoretiskus uzskatus par pašu radīto teatru.

Gribedams labāk atspoguļot aktualās temas, Leļļu teatris sāka radīt lugas, kurās darbojās ne tikai pasaku tēli, bet ikdienas cilvēki — skolnieki, pionieri, partizani, karavīri. Strādājot šai virzienā, tika gūti arī daži panākumi leļļu tehnikā, tuvinot lelles proporcijas cilvēka proporcijām.

Nebūdam pilnīgi drošs savos meklējumos, teatris vēlāk burtiski atkārtoja citu padomju leļļu teatru repertuaru, tā, protams, atdarinot arī dažas šo teatru kļūdas. Ar šādu repertuaru teatris lielā mērā zaudēja savas nacionālās iezīmes. Tikai pēdējos pāris gados radošais kolektīvs sācis atkal pievērsties latviešu klasikai (A. Brigaderes «Lolitas brīnumputns» T. Hercbergas iestudējumā 1956. g.). Turpmāk teatris nodomājās nopietni strādāt pie oriģinalrepertuara izveidošanas.

Kaut gan aizraušānās ar teoriju savā laikā paplašināja un padziļināja aktieru un režisoru redzes loku, tomēr visvairāk teatrim devusi Maskavas leļļu teatra, īpaši S. Obrzcova vadītā Valsts centrālā leļļu teatra praktiskā darba pieredze. Un, tā kā S. Obrzcova vadītais leļļu teatris ir teatris pieaugušajiem, tad arī mūsu leļļu teatris sāka strādāt šai virzienā un guva panākumus. Vispirms parādījām J. Drda un I. Stoka lugu «Velna dzirnavas» T. Hercbergas iestudējumā. Pēc tam teatra kolektīvs sagatavoja «Lolitas brīnumputnu» un tūdaļ atkal ķērās pie nākamās lugas pieaugušajiem — Poļakova satiras «Ak sirds!».

«Lolitas brīnumputns» ir stacionāra luga, kas nav izrādāma ārpus teatra. To iestudējot, režisori aizrāvās ar dekorāciju un leļļu apjomu. Rezultatā — darbnīcas netika līdzī režisoru radošajai fantāzijai — lielās lugas netika laikā gatavas, mazās bērnu lugas neradās klāt, teatris strādāja, skatītāji bija, bet pietrūka repertuara, īpaši nelielo pasaku lugu, ko tik ļoti iemīļojuši bērni. Mēs piemirsām, ka dekorāciju pārāk lieli apjomi vien neizšķir izrādes kvalitāti, dažkārt pat mazina to.

Turpmāk mēs gandrīz katru mēnesi centīsimies dot jaunu bērnu lugu, bet gatavosim arī vienu satirisko lugu gadā pieaugušajiem skatītājiem.

Maskavas biedri ir mūs mācījuši veltīt lielāku uzmanību stacionārām izrādēm. To esam ņēmuši vērā. Bet mēs nevaram pārorientēties pilnīgi uz stacionarajām lugām, jo tad mums būtu ievērojami jāsamazina izrādes attālās skolās, bērnu namos, kolchozos. Mums būtu jāatsakās no priekšrocības dot savas izrādes tur, kur citiem teatriem grūti piekļūt un kur mūs visvairāk gaida. Bet leļļu teatra priekšrocība ir šā teatra kustīgums.

Sekodami S. Obrazcova teatra pieredzei, mēs savā darbā lietojam visdažādāko leļļu tehniku — petruškas, nūjiņu lelles, lelles ar atklātām un slēptām vadīšanas ierīcēm, mehāniskās lelles. Ir mums izrādes, kur dominē viena noteikta leļļu vadīšanas tehnika, ir arī tādas, kur sastopami vairāki tehnikas veidi kopā. Lielu fantāzijas bagātību šai darbā ieliek mūsu mākslinieki, pirmkārt, galvenais mākslinieks Pāvils Šenhofs. Taču man liekas, ka dažos gadījumos mūsu teātri lielāka vērtība būtu veltījama tūkstošgadīgajam, nemirstīgajam un jautrajam petruškam, kas savā naivajā nevarībā dažkārt pārspēj jebkuru mehānizēto lelli. Protams, atgādinādams, ka nemirstīgais petruška vēl dzīvs, negribu noliegt jaunāko leļļu tehniku. Gluži otrādi, man liekas, ka šai virzienā vēl jāiet ļoti tālu — proti, ir pienācis laiks lietot lellēm elektromagnetu kā priekšmeta saturēšanas un pārvietošanas līdzekli. (So ideju savā laikā izvirzīja mūsu lellinieks Alberts Dalga.)

Jāatzīstas, ka es nevarētu pierast pie sadzīves komēdijas leļļu teātri. Man liekas, ka leļļu teatra ceļš ir pasaka un satīra. Nekad neaizmirsīsim, ko S. Obrazcovs teicis par leļļu teatra repertuaru: leļļu teātris var risināt jebkuru tēmu, var parādīt varonību, tēvijas mīlestību, naidu pret ienaidnieku, bet leļļu teātris to dara ar saviem specifiskajiem līdzekļiem, ar saviem leļļu teātrim raksturīgajiem tēliem.

Mūsu repertuarā darbojas pūķi, raganas, vilki un lāči, taču dziļākajā būtībā tie visi ir cilvēki. Zvēri un fantastiskās būtnes ir vienīgi mūsu teātra īpatnējā dzīves attēlošanas izpausme, leļļu žanra savdabība. Un, ja mūsu teātri parāda cilvēku, tad šis cilvēks ir ar kādu sevišķi raksturīgu lellisku īpašību. Leļļu teātris ir fantāzijas un satīras teātris, un dīvainā kārtā mūsu lugās sadzīvo pionieri ar lāčiem, vilkiem un raganām. Mūsu mazie skatītāji ar dziļu satraukumu vēro vilku, kas tuvojas kolchoza aitu kūtij, un padzen to prom. Viņi padzen arī raganu, kas apdraud mazo pionieri vientuļā mežā, glābj zoslēnu no lapsas nagiem.

Pieaugušie skatītāji smejas no sirds, vērodami, kā birokrati velnu maskās reģistrē dvēseles biežās šņorgrāmatās, kā karjeristi piedzīvo neveiksmi, priecājas, ka uzvar godīgie un taisnīgie cilvēki.

Padomju iekārta pašķirusi jaunus apvāršņus tūkstošgadīgajam leļļu teatrim. Lelles no tēlnieka maisa ir pārcēlušās uz plašas daudzmiljonu tautu skatuves, tās darbojas arī multiplikācijas un leļļu filmās, televīzijā. Un katrs no šiem leļļu izlietošanas veidiem ne vien audzina skatītājus, bet virza uz priekšu arī leļļu teatra tehniku, pilnveido leļļu teatra žanru.

E. Mačs

PAŠDARBĪBAS DRAMATISKO KOLEKTĪVU DAIĻRADE

Teatris ir sabiedrības audzinātājs. Sis vissvarīgākais teatra uzdevums cieši jāiegaumē katram skatuves mākslas darbiniekam, katram, kas nonāk saskarē ar izrādes sagatavošanas un veidošanas darbu, vienalga, vai tas būtu profesionāls režisors vai aktieris, vai arī skatuves mākslas entuziasts — pašdarbības dramatiskā kolektīva loceklis.

Padomju teatris nav šķirams no mūsu zemes radošās, raženās, daudzveidīgās un celtniecības patosa piesātinātās dzīves.

Saturīgas, idejiski vērtīgas lugas, ja tās mākslinieciski pārlicienoši iestudētas, attīsta skatītājos gaumi un skaistuma izjūtu, attīsta apzinīgumu, biedriskumu, darba un dzimtenes mīlestību, augstu cilvēcības izpratni; iekveldina sašutumu un naidu pret slaišiem, nevīžām, kaitniekiem, pašapzinīgiem stulbeņiem un birokrātiem, tā mobilizējot skatītāju — jaunās dzīves cēlāju cīņā pret mūsu rosīgās dzīves jaucējiem un sabiedriskās morales grāvējiem. Ikviens radoša darba veicējs, noskatījies sava kolektīva labi sagatavotu pašdarbības izrādi, kur dzīvos, darbīgos un izteiksmīgos tēlos viņa paša darba biedri tam atklāj kādu šodienas vai pagātnes dzīves notikumu, pēc šādas izrādes aiziet mājās bagātāks, drosmīgāks un morāli stiprināts, veiks savus pienākumus darbā un ģimenē. Slaists un dikdienis, izpērts ar satiras pātagu, varbūt pārdomās un iekļausies ražošanas darbā.

Pašdarbības dramatiskie kolektīvi aptver visu Padomju zemi, tie vērsas plašumā un pilnveidojas. Mūsu republikā izcilākie kolektīvi sasnieguši jau slavējamās sekmes. Šo kolektīvu sniegumi drosmīgi cenšas līdzināties un tuvojies profesionālo teatru līmenim, ja ne vadošo, tad perifērijas teatru līmenim, un gadās, ka skatītāju spēcīgāk savilņo pašdarbības kolektīva izrāde nekā perifērijas teatra viesizrāde.

Nopietni un raženi strādājot, reizē ar dramatisko kolektīvu izaugsmi atklājas un izvirzās spilgti, savdabīgi, gribas teikt, pat lieliski tautas talanti, un tas jo sevišķi iepriecina.

Izcilu, var teikt, vadošu vietu starp citiem ražiem pašdarbības kolektīviem ieņem Latvijas Republikaniskās arodbiedrību padomes kultūras nama dramatisks ansamblis. Šis kolektīvs režisores Margas Teteres vadībā sistemātiski apgūst skatuves meistarību, un šis sistematiskais darbs labvēlīgi ietekmē izrāžu sagatavošanu. Darba nopietnības, radošu spēju izvēšanā, ansambļa saliedētības un disciplīnas ziņā šo kolektīvu ar pilnu tiesību var uzskatīt par paraugkolektīvu. Talantīgā kolektīva izrādes iezīmīgas ar saliedētu ansambli un spilgtiem, kaislas mākslas mīlestības apgarotiem aktieru tēlojumiem. Tie aizrauj un savīļo. Pietiek minēt tādas skanīgas izrādes kā A. Čehova «Tēvocis Vaņā», R. Blaumaņa «Trīnes grēki», E. Ilmeres «Dzintarsmēļi».

Dramatisks ansamblis darbam ļoti raksturīgi ir tas, kā tapa «Dzintarsmēļi» izrādē, kas 1956. gada janvārī skatē ieguva pirmo vietu ar tiesību pārstāvēt mūsu republiku Maskavā. No viduvēji uzrakstītas lugas (autore pirmās darbs) radošais kolektīvs sadarībā ar režisori un autori izveidoja spilgtu, aizraujošu izrādi, kur grodi savijas trīs motīvi: cīņa ar kaitniekiem un ierāvējiem, pāraudzināšanas motīvs un īsta biedrskuma motīvs. Aktieri, lielāko tiesu jaunatne, uz skatuves darbojas mērķtiecīgi, patiesi, ar īstu jaunības degsmi. Tas patiešām ir saliedēts ansamblis, kas aizrauj skatītāju. Šis ir uzskatāms piemērs, kā kolektīva sadarbība un sistematisks audzināšanas darbs atspoguļojas izrādē.

Lūk, režisores Margas Teteres īss darba pārskats par laiku no 1950. līdz 1956. gadam.

Iestudēti ap 10 viencēlieni un šādas vairākcēlienu lugas:

N. Kuličenko «Mūsu jūrmala» (skatē 1. vieta).

A. Čehova «Tēvocis Vaņā» (skatē 1. vieta).

R. Blaumaņa «Trīnes grēki» un «Zagļi».

Ā. Alunāna «Mucenieks un muceniece».

E. Ilmeres «Dzintarsmēļi» (skatē 1. vieta).

Ansamblis izrādi gatavo 5, pat 7 mēnešus. Audzināšanas darbs norit ik dienas gan pārrunu veidā, gan repertuaru iestudējot.

«Mūsu jūrmala»	izrādīta Rīgā	4 reizes,	laukos	5, kopā	9 reizes
«Tevocis Vaņa»	„ „	8 „ „	2 „	10 reizes	
«Trīnes grēki»	„ „	51 „ „	24 „	75 reizes	
«Zagļi» un					
«Mucenieks un					
muceniece»	„ „	13 „ „	11 „	24 reizes	
«Dzintarsmēļi»	„ „	20 „ „	1 „	21 reizes	

Pirmo gadu ansamblis galvenokārt nodarbojās ar skatuves mākslas pamatprincipu noskaidrošanu. Viena gada laikā semināros tas apguva pirmo sajēgu par dažādiem mākslas virzieniem, par socialistisko realismu, par Staņislavska sistemu. Strādājot ar etidēm un vingrinājumiem, kolektīvs mācījās iepazīt skatuves mākslas elementus.

Otrajā gadā sākās praktiski vingrinājumi, iestudējot mazus dialogus, prozas fragmentus, dzejoļus, viencēlienus. Tikai tad, kad ansamblī bija jau izveidojies kodols, sāka iestudēt lielās lugas.

Lugas analizējot, tiek nolasīti referāti par autoru, par lugu, reizēm pieaicināti kā referenti arī specialisti.

Iestudētās izrādes kolektīvs iztīrā, pārmēģina. Iestudēšanā pieļautās kļūdas režisores vadībā izanalizē, teoretiski pamatojot un pierādot, kāda iemesla dēļ kļūda rodas un kā to novērst. Tā lugu iestudēšana gan veicas lēnāk, bet dalībnieki iegūst zināmu skolojumu.

Ansambļa audzināšanu un pārējos jautājumus palīdz veikt birojs un aktīvs. Tie jau ir pieredzējuši biedri, kas jaunus pienācējus ievirza pareizā gultnē, palīdzot viņiem orientēties skatuves mākslas un ansambļa sadzīves jautājumos.

Blakus Republikāniskās arodbiedrību padomes kultūras nama dramatisks ansamblis kā izcili darbīgi izvirzās Cēsu rajona kultūras nama dramatisks kolektīvs (režisors E. Krastiņš), Latvijas Republikāniskās arodbiedrību padomes Ventspils strādnieku kluba dramatisks kolektīvs un Bauskas rajona kultūras nama dramatisks kolektīvs (režisors R. Kuģrēns).

Kātram no šiem kolektīviem piemīt savas raksturīgas īpatnības gan audzināšanas paņēmienos, gan repertuāra izvēlē un izrāžu sagatavošanā.

Cēsu rajona kultūras nama kolektīvs ļoti ražīgi strādā režisora E. Krastiņa vadībā. Jau kopš 1950. gada pie kultūras nama darbojas dramatisks kurss. Tajos piecu gadu laikā iemaņas skatuves mākslā apguvuši 150 pašdarbnieki. Ir izauguši jauni režisori, kas spējīgi

pilnīgi patstāvīgi strādāt ar dramatiskiem kolektīviem: Zirnis, Cielēna, Svila. Šā kolektīva izcilākie telotāji: Ieva Danilsons, kuras repertuarā ir Indrānu māte, Roplainiete — R. Blaumaņa lugās, Orta — Raiņa «Pūt, vējiņi»; Vītola — viņas repertuarā Kristīne Blaumaņa «Ugunī», Katerina Ostrovska «Negaisā» u. c.; Zirnis — viņa repertuarā Linmeiers Griguļa lugā «Profesors iekārtojas», brālis Teodors — V. Lāča romāna «Zvejnieka dēls» dramaturģijā, Šoks — Solodora «Ceriņu dārzā» u. c.

Cēsu rajona kulturas nama ansamblis ir ļoti disciplinēts, lugas sagatavo ilgi un pacietīgi. Izrādi tas parāda skatītājiem pēc triju vai piecu mēnešu ilga darba. Kā izņēmums jāmin «Kāzas Maļinovkā» — pie šā uzveduma sagatavošanas kolektīvs pacietīgi strādāja gandrīz veselu gadu.

Cēsu rajona kulturas nams sniedz radošu palīdzību seminaru un konsultāciju veidā ciema tautas namiem un klubiem, kā arī rīko viesizrādes.

Plašs ir pulciņa repertuara klāsts, ietverot pat dziesmu spēles, kur nepieciešams koris un orķestris. Raksturīgi, ka Cēsu kolektīva repertuarā ir visas R. Blaumaņa nopietnās lugas un nav nevienas komedijas.

No 1950. gada līdz 1956. gadam iestudētas un izrādītas šādas lugas:

V. Lāča «Uzvara», «Zvejnieka dēls».

A. Korneičuka «Irbenāju birtala».

Djakonova «Līgava ar pūru».

A. Ostrovska «Negais».

J. Raiņa «Pūt, vējiņi!».

R. Blaumaņa «Ugunī», «Indrāni», «Pazudušais dēls», «Spijēni»

(E. Krastiņa dramaturģijums).

K. Krapivas «Cīruļi dzied».

Juchvina un Titova «Kāzas Maļinovkā».

C. Solodara «Ceriņu dārzs».

A. Griguļa «Profesors iekārtojas» u. c.

Ļoti spēcīgs ir Latvijas Republikaniskās arodbiedrību padomes Ventspils strādnieku kluba dramatiskais kolektīvs, kas 1956. gada janvārī skatē ieguva pirmo vietu ar skanīgu un labi sagatavotu R. Blaumaņa lugu «Skroderdienas Silmačos» izrādi (režisors R. Baltaisvilks). Uzvedumā iesaistīts koris un orķestris. Kā spilgti tautas talanti pavīdēja Antonijas lomas telotāja Marta Rentoviča un

Ābrams — Boriss Burikins. Sis pats aktieris lieliski notēloja Uldi, kad kolektīvs 1951. gadā ar J. Raiņa lugu «Pūt, vējiņi!» (režisore Marga Tetere) viesojās Maskavā. Manuprāt, par Ventspils strādnieku kluba dramatisko kolektīvu varētu jau runāt kā par Ventspils teatri, ja šim talantīgam kolektīvam laimētos atrast pastāvīgu, enerģisku un talantīgu režisoru.

Ļoti rosīgu darbību, audzinot kolektīvu un sagatavojot izrādes, attīsta Bauskas rajona kultūras nama dramatiskais pulciņš. Republikaniskajam tautas mākslas namam iesniegtajos pieredzes apmaiņas materiālos paplaši stāstīts par to, kādas grūtības šeit bijušas jāpārvar, izveidojot kolektīvu un pieradinot to pie sistematiska darba. Šīs pūles devušas labus panākumus. No kolektīva vidus ir izvirzījušies ne vien labi lomu tēlotāji, bet arī spējīgi režisori: Mirdza un Ziedonis Purvi un Velta un Raimonds Kuģrēni.

No 1950. gada līdz 1956. gadam iestudētas šādas lugas:

Djakonova	«Līgava ar pūru»	— rež. V. Rozenberga
Jalunera	«Patīkamās rūpes»	— „ Z. Purvs
S. Michalkova	«Zaudētā māja»	— „ V. Rozenberga
Fjodorova	«Ceļi un gaitas»	— „ „
A. Ostrovska	«Vilki un avis»	— „ R. Kuģrēns
A. Afinogenova	«Mašeņka»	— „ „
R. Blaumaņa	«Ugunī»	— „ V. Rozenberga
A. Korneičuka	«Platons Krečets»	— „ „
H. Fāsta	«Trīsdesmit sudraba graši»	— „ M. Purva
A. Liepiņa	«Pilsētiņa pie Volgas»	— „ R. Kuģrēns
J. Raiņa	«Pūt, vējiņi!»	— „ V. Rozenberga
A. Zilinska,		
E. Zālītes	«Zilo ezeru zemē»	— „ R. Kuģrēns
C. Solodara	«Ceriņu dārzs» (krievu un latviešu trupā)	— „ „
A. Čehova	«Tēvocis Vaņa»	— „ V. Rozenberga

Bez tam šai pašā laikā iestudēti 25 viencēlieni, kur kā režisores darbojušās arī Ābeltiņa, Fogeļe, Kuģrēna.

Pārskatot šādu repertuāra sarakstu, jāsecina, ka Bauskas kolektīvam katru gadu jāiestudē trīs lielas lugas, starp tām arī lugas ar dziedāšanu un muzikalās komedijas. Protams, vienam režisoram šāda



Skats no A. Čehova «Tēvoča Vaņas» LRAP Kulturas nama dramatisks ansamblis uzvedumā.

slozde būtu par smagu, un tā varētu darbā ieviesties arī paviršība. Taču režisori prasmīgi sadala darbu un, iestudējot lugu, cenšas strādāt pēc Staņislavskas atziņām un viņa darba metodes. Tā ir drošākā ķīla, ka izrādē patiesi un spilgti atklāsies dramaturga iecerētā dzīve.

So dramatisks pašdarbības kolektīvu repertuars lieku reizi atgādina, cik maz tur lugu, ko sarakstījuši Padomju Latvijas dramaturgi. Un atkal un atkal jāatkārto, ka mūsu dramaturgi ir lieli parādnieki centīgajiem pašdarbības kolektīviem. Šis parāds aug un aug, un daži dramaturgi necenšas pat procentus maksāt — ir aplusuši. Tas, protams, traucē mākslinieciskās pašdarbības attīstību. Ne jau katram kolektīvam ir pa spēkam izrādīt latviešu vai krievu klasikas šedevrus. Tāpat gandrīz nepārvaramas grūtības sagādā cittautu padomju lugu sagatavošana izrādei: svešā darbības vide, svešās paražas, savdabīga cilvēku rīcība utt. Arī lugu daudzo ainu skaits atbaida pašdarbības kolektīvu, ja nav iespējams sagādāt uzvedumam kaut cik atbilstošu dekoratīvo tērpu un atrisināt ainu maiņu (pārbūves). Sevišķi lauku pašdarbības kolektīvi alkst pēc vērtīgām un viegli izrādāmām padomju lugām.

Dramatisks kolektīvu darbs apstākļi, sagatavojot izrādi, ir ļoti dažādi. Ir kolektīvi ar pastāvīgu tēlotāju kodolu un kolektīvi ar ļoti

mainīgu, nepastāvīgu tēlotāju sastāvu. Ir lietpratīgu un talantīgu režisoru izaudzināti un vadīti dramatiskās pašdarbības pulciņi, kā arī kolektīvi, kam ir iespējams pieaicināt atsevišķai izrādei profesionālu režisoru vai aktieri, un ir kolektīvi, kur izrādes sagatavo vienīgi paši pašdarbnieki, cilvēki bez kaut cik dziļākām zināšanām skatuves mākslā. Un, beidzot, ir kolektīvi, kas komplektējas tikai atsevišķos gadījumos, tad, kad jāgatavo kāds viencēliens svētku sarīkojumam vai pašdarbības skatei. Protams, tas viss ietekmē izrāžu kvalitāti.

Pieredze rāda, ka kolektīvi aug un izkopj skatuves meistarību, ja tos vada enerģiski, talantīgi režisori. Vēl iepriecinošāk ir tas, ja režijas un izrādes veidošanas darbu teicami veic skolotāji vai citi kultūras darbinieki, kas nav ne profesionāli režisori, ne arī aktieri. Tad tā patiešām ir ideāla pašdarbība! Te mūsu republikai ir savas tradīcijas, kas izveidojušās ilgākos gadu desmitos. It īpaši skolotāji allaž bijuši centīgi kultūras darbinieki laukos.

Sajā sakarībā jāatzīmē Talsu rajona Vandzenes ciema Ieņina vārdā nosauktā kolchoza dramatiskais kolektīvs, kuru vada skolotājs Melnups, Kāndavas rajona Strazdes tautas nama kolektīvs (režisors skolotājs Mitlers), Engures ciema zvejnieku artelis «Padomju zvejnieks» (režisore Zubova), Talsu rajona Stendes strādnieku ciemata kultūras nama dramatiskais kolektīvs (režisors kultūras nama direktors Budžs), Pļaviņu rajona kultūras nama dramatiskais kolektīvs (režisore A. Avena) u. c.

Ceļot dramatisko kolektīvu radošās spējas, nopietnu un neatlaidīgu kultūras darbu veic daudzi profesionālo teatru aktieri un režisori.

Piemēram, režisore V. Volkova, kurai ir krietna darba pieredze, strādā ar rūpnīcas VEF krievu dramatisko kolektīvu, režisors A. Brenčs ar tās pašas rūpnīcas latviešu kolektīvu, Akademiskā drāmas teatra režisors H. Zommers vada Republikaniskā skolotāju nama dramatisko kolektīvu, J. Raiņa vārdā nosauktā Valsts dailes teatra aktieris K. Adernieks — Ogres rajona kultūras nama kolektīvu.

Slavējamus panākumus 1956. gada janvāra skatē uzrādīja I. vietas ieguvējs — Popova vārdā nosauktās rūpnīcas kolektīvs, reāli patiesi un izteiksmīgi nospēlējot R. Blaumaņa «Pazudušo dēlu». Režisors — Akademiskā drāmas teatra aktieris E. Zīle.

Rosīgi strādā Baldones un Limbažu rajona kultūras namu dramatiskie, kā arī Limbažu rajona Medicīnas darbinieku arodbiedrības un vairāki citi šeit neminēti dramatiski kolektīvi.

Raksturīgi, ka dažu kolektīvu radošās spējas pēkšņi uzliesmo un tikpat strauji apdzīst, ja kolektīvam jāzaudē kāds spējīgs dalībnieks. 1954. gadā pārsteidza A. Ostrovska lugas «Belugina precības» izrādē, ko deva Ražošanas kooperācijas centralais klubs. Tajā izvirzījās izcils Belugina lomas tēlotājs — V. Basichins. Tagad viņš strādā Krievu dramatisks teatri. Turpretim pašdarbības kolektīvam pēc tam vairs izcilu panākumu nav bijis.

Kas nostiprina dramatisks kolektīvu jaunrades panākumus?

Dalībnieku radošās spējas, disciplina, sistematisks, neatlaidīgs darbs, pareiza lugas izvēle un izpratne, pareiza aktieru ievirze, izvērtot iecerētos nodomus uz skatuves, dzīves patiesības izjūta, mākslas mīlestība un ticība mūsu gaišai rītdienai, kurai mēs veltījam sava darba pūles. Kur šādas attieksmes un izpratnes par skatuves mākslu trūkst, tur nav panākumu, labākajā gadījumā tiem piemīt nejaušības raksturs.

Veiksmīgā izrādē sumējas režisora un radītāja kolektīva kopējās pūles. Tiecoties kopā ar kolektīvu pēc daiļrades mērķiem, režisora pienākums ir būtiski izprast skatuves mākslu un tās uzdevumus, apgūt meistarību, nopietni vērot un izpētīt mūsu strauji ritošās dzīves tipiskās parādības un tad ar savu bagāto pieredzi un zināšanām, nodibinot ar kolektīvu ciešu, draudzīgu radošu sadarbību, audzināt to. Šāda sadarbība ar kolektīvu ir augsti vērtējams sabiedrisks pienākums, ko nevar veikt, garām ejot vai smadzenes atpūtinot. Nepieciešams nopietns darbs. Ne katrā kolektīvā būs iespējams sistematiski apgūt skatuves mākslas meistarību, — tad tas jāveic izrādes sagatavošanas laikā.

Dramatisks pulciņi darbojas katrā kultūras namā, katrā ciema tautas namā, gandrīz katrā rūpnīcas klubā un artelī, taču kolektīvos, kur nenotiek rūpīgs audzināšanas un skatuves meistarības apgūšanas darbs, arī uzvedumu sagatavošana noris pavirši. Šādu kolektīvu mākslinieciskais un kulturalais devums ir niecīgs vai pat apšaubāms. Slikti nospēlēta izrādē neaudzina skatītāju.

Bieži vien pat laba griba un kaislīga nodošanās radošam darbam ir bez nozīmīgām sekmēm tad, ja trūkst elementaru iemaņu un prasmes darboties uz skatuves dotajos apstākļos. Nereti pašdarbnieki režisori un lomu tēlotāji par galveno uzdevumu izvirza teksta norunāšanu. Ir jau pareizi, ka autora teksts atklāj lugas un katras lomas dziļāko būtību, taču tekstu nedrīkst norunāt atrauti no

vides un apstākļiem, kādos attēlojamai personai jādarbojas. Neiedziļinoties lugas saturā, neizprotot lomas uzdevumu un neizvēršot mērķtiecīgu darbību, rodas daudzas neveiksmes un kļūdas. Vārds ir darbības rezultāts. Mērķtiecīga vēlēšanās, attiecība pret partneri, darbošanās zināmos apstākļos, lai savus mērķus un savu taisnību panāktu, liek aktierim runāt uz skatuves. Runāt, nezinot, ko es ar savu runu gribu sasniegt, ir vislielākā aplamība.

Tieši lomas uzdevuma un lugas idejas izpratnē pašdarbības kolektīvi pieļauj visrupjākās kļūdas. Arī darbības izkārtojumam dotajā telpā tie pievērš pārāk maz vērības, kaut gan tieši no darbošanās uz skatuves skatītājs uztver reālās dzīves īstenības norisi. Lomu izpildītāji, izvēlēdamies par pirmo uzdevumu runāt autora tekstu, aizmirst vērot un uzklausīt partneri, tādēļ nerodas patiesa darbība, kas skatītāju spētu pārliecināt un saviļņot. Aktieri runā tekstu atrauti no pretspēlētāja, un tāpēc nevedas un neraisās dabiska saruna. Runātāja balss intonacijās neatbalsojas vēlēšanās ietekmēt, pārliecināt partneri vai arī noraidīt viņa ierosmi un protestēt pret viņa rīcību.

Komisko lomu tēlotāji nereti zaudē mēra sajūtu un, lai smidzinātu skatītāju, vulgari pārspilē savu rīcību un runājamos vārdus. Negatīvo lomu tēlotāji, cenšoties «parādīt» nelielus un ierāvējus, aizmirst pašu galveno: kādus nelietīgus mērķus tad viņš grib sasniegt ar savu rīcību, ar kādiem paņēmieniem un ar kādu uzvedību tos visdrošāk varētu sasniegt.

Vienam otram pašdarbniekam un pat veseliem kolektīviem ir vēl pavisam maldīgs uzskats par skatuviskā pārdzīvojuma rašanos. It kā meklēdami tēla jūtas, viņi cenšas iedzīvināt kaut kādu iekšēju satraukumu, kas pavisam neatbilst tai dzīvei, kas pašreiz risinās uz skatuves. Viņi aizmirst vienkāršo patiesību, ka jūtas, pārdzīvojums rodas nepiespiesti, tēlotājam saskaroties ar tiem apstākļiem, kas pašreiz valda uz skatuves, saskaroties ar partneri, ieinteresēti domājot, vērojot. Jūtas, pārdzīvojums taču rodas kā mūsu domu, vērojumu un vērtējumu rezultāts, nevis otrādi. Jūtas bez iemesla nerodas. Vispirms aktīvi jāuztver skatuves dzīves apstākļi, gan tad jūtas atradīs sev ceļu. Tiši demonstrēts satraukums ir neiedarbīgs.

Raksturīgo kļūdu uzskaitē var izraisīt tikai nopietnas pārdomas, taču, lai šīs kļūdas novērstu, ir nepieciešama radoša palīdzība jau lugas iestudēšanas sākumā. Sevišķi šāda palīdzība vajadzīga lauku

dramatiskiem kolektīviem. Bez šādas palīdzības tie nomaldīsies no pareizā mākslas ceļa un nikuļos. Republikaniskam tautas mākslas namam un Arod biedrību padomei tas uzliek jaunas rūpes un pienākumus. Arī profesionālie teatri — šefi, rajonu kultūras nodaļas nav atbrīvotas no atbildības par tautas daiļrades izaugsmi.

Mākslinieciskās pašdarbības dramatisko kolektīvu līdzšinējais darbs jānovērtē atzinīgi. Šeit kļūdas un neveiksmju cēloņi minēti ar nodomu, lai tos atklātu un novērstu un nevis lai sarūgtinātu vai nonicinātu pašreizējās darba darītājus, tautas daiļrades kopējus. Taču kļūdas ir jānovērš, pavisrība un nevīžība jāizskauž, tad pašdarbības dramatiskie kolektīvi dos vēl cildenāku un vērtīgāku ieguldījumu kultūras dzīves attīstībā un sabiedrības audzināšanā.

J. Jurovskis, L. Gurevičs

VAĻSIRDĪGA SARUNA

Galds. Pie galda — divi līdzautori. Attiecības starp viņiem, kā jau parasts, — saspilētas. Tas jau arī saprotams: divi autori taču nozīmē vienmēr vismaz divējas domas katrā jautājumā, bet jautājumu ir daudz. Un visā šajā atšķirīgo domu jucekli jāatrod kaut kas vienots. Tas nav nekāds vieglais uzdevums, un ar vienkāršu aritmētisku darbību, piemēram, ar saskaitīšanu, to vis neatrisināsi.

Un tā nu abi autori sēž, šad tad pamet acis viens uz otru un klusē. Nevar vien sasparoties.

— Nu, tātad — par ko mēs rakstīsim? — ieilgušo klusumu pārtrauc viens no viņiem.

— Divains jautājums. Tas taču ir skaidrs! Ja raksts domāts teatra almanacham un veltīts jaunatnei, tad taču katram acīm redzams, ka runa būs par jaunajiem aktieriem, režisoriem, māksliniekiem...

— Jūs aizmirstat jaunos dramaturģus.

— Tādu nav.

— Bet Gunars Priede?

— Pirmkārt, viens vēl nav karotājs. Otrkārt, vispār mums savā tematā jāierobežojas ar teatra tiešajiem darbiniekiem.

— Bet kas tad ir dramaturģu teatris? Viesis, kas sniedz viesizrādes?

— Jā, pie mums dramaturģi teatris lielākoties ir viesi. Nevienai no mūsu slavenībām nav ciešu saistību ne ar vienu teatris. Vienu lugu nes uz Dailes teatris, otru — uz Akademisko. Pēc tam atkal otrādi... Nē, nē — dramaturģija ir īpašs temats, un tā mūs novirzīs sāpus.

— Nu, lai notiek jūsu prāts! Es pirmajā reizē piekāpšos. Tātad — rakstām par teatra jaunatni, tās veiksmi, sasniegumiem un...

— Un — viss!

— Kā tad tā — viss? Bet par neveiksmēm? Par neapdāvinātiem, par nekauņām? Par lielībniekiem?! Un beidzot — par trūkiem audzināšanā un jaunatnes iesaistišanā darbā?

— Tas nav mūsu temats. Mums jāraksta par pozitīvo pieredzi, par pozitīvu uzvaru...

— Jā, bet pozitīvais taču uzvar, cīnoties ar negatīvo. Un viens pats par sevi tas nemaz nepastāv. Mūsu cienījamie dramaturgi to ilgu laiku bija aizmirsuši, un tā radās dabas brīnums — bezkonfliktu dramaturģija.

— Kam jūs to stāstāt? Kas gan vairāk par mums cieta no bezkonfliktu lugām?!

— Skatītāji. Skatītāji cieta vairāk par visiem. Bet tagad riskē ciest arī mūsu abu raksta nākošie lasītāji. Nē, citādi neiet — šoreiz jāpiekāpjas jums manā priekšā.

— Ko tad jūs iesakāt?

— Neaprobežoties tikai ar pozitīvo vien, bet dot pilnīgāku, vispusīgāku analīzi.

— Kād es dzirdu vārdu «analīze», tad man acu priekšā iznirst visādas mēģenes, kolbas un tamlīdzīgs laboratorijas inventars. Bet mēs taču gatavojamies rakstīt par mākslu. Pamēģināsim iztikt bez «analīzēm», parunāsim vienkāršā, cilvēciskā valodā... vai jā?

— Nestrīdos, piekrītu. Tātad dosim iespējami pilnīgu, vispusīgu... iztīrījumu, neizslēdzot arī negatīvos faktus.

— Bet galvenais tomēr būtu — papriecāties par to devumu, ko mums sniegusi jaunatne pēdējā teātra sezonā. Un ko papriecāties mums ir!

— Ko papriecāties gan, bet ne ko apjūsmot.

— Jūs nu gan esat skeptiķis un ņurdonis!

— Neskarsim personības!

— Kāpēc? Ir pats pēdējais laiks sākt skart personības. Sāksim, protams, ar aktieriem!

— Kāpēc ar aktieriem?

— Kaut vai tāpēc, ka aktieris ir bijis, ir un paliek centralā figura teatrī.

— Bet režisors? Vai jūs domājat, ka režisors nekā nenozīmē?

— Tā taču ir demagoģija! Kād es esmu teicis, ka režisors nekā nenozīmē? Režisoram teatrī ir sava vieta, bet aktieri pie malas nobīdīt viņš nevar.

— Ir gan režisoram interesanta funkcija — «nobīdīt pie ma-las»!... Bet vai mēs neesam bijuši liecinieki tam, ka tie paši aktieri pie cita režisora tēlo pavisam citādi? Vai nav bijuši gadījumi, kad reizē ar tā vai cita režisora aiziešanu vai atnākšanu veseli teātri «sekmīgi» slid uz leju?

— Un tomēr es aizstāvu aktiera prioritāti!

— Ziniet ko — tas nav nekāds principiāls strīds. Labāk vienosi-mies, ka teātrī viss ir svarīgs. Un vai nav vienalga, ko nosauc pirmo? Ja jūs gribat, sāksim kaut vai ar aktieriem!

— Sāksim un kā pirmo nosauksim Eduardu Pāvulu.

— Jūs tā domājat? Vai tiešām jūs viņu uzskatāt par «pirmo numuru»?

— Esmu pārliecināts, ka tas tā ir. Cik strauji viņš aug! Cik nesen, kad to vērojām — un ar lielu interesi vērojām! Romeo lomā? Tāds darbs jaunam aktierim ir īsta gatavības apliecība! Un kur tad šajā se-zonā Valters lugā «Lai arī rudens»! Ļoti grūts un lieliski veikts darbs!

— Ists paraugs, kā aktieris pārvēršas jaunā lomā! Ja nebūtu ieskatījies programā, nūdien, es viņu nepazītu. Pie tam tā nemaz nav tāda loma, kur šo pārvēršanos var panākt ar grima vai kostīma palīdzību...

— Runājot par raksturīgo viņa darbā... Atcerieties, kā viņš no-spēlēja jaunceltnes sarga lomu lugā «Steidzīgi jāatrod Šekspirs»!

— To klibo? Vai tiešām tas bija Pāvuls?

— Jā, iedomājieties — viņš!

— Tur nu nav vārdam vietas — pamatīgi!

— Jā — un tas ir ļoti svarīgi — Pāvuls pilnīgi nododas darbam, neatlaidīgi un radoši, iejutīgi iedzīvodamies ikvienā lomā, vienalga, vai tas būtu Romeo, Valters vai niecīgā sarga loma.

— Nevaru arī neatzīmēt viņa morālo nosvērtību, viņa stingro-stāju. Nav ko slēpt, mums taču ir arī tādi jaunie aktieri, kuri ir gan ar talantu apveltīti, gan arī spējīgi nopietni pastrādāt, bet sirgst ar nolādēto bohēmas kaiti!

— Ā, saprotu gan... Jūs droši vien domājat Hariju Liepiņu?

— Starp citiem arī viņu. Viņš tiešām ir brīnišķīgs aktieris, bet, ja laikus neatjēgsies, tad viņam draud tas pats liktenis, kāds kādam citam jaunam, teiksim, no operas...

— Un kāpēc gan mēs to uzskatām par «personisku lietu»? Kāpēc saka — nu, cilvēks taču dzer pats par savu naudu, kāda tur citam

daļa! Talants taču nav personisks, bet gan sabiedrisks īpašums, un sabiedrībai nav tiesību pieļaut tā bezmērķīgu, veltu izšķiešanu!

— Oho! Kas par niknu tirādi! Jūs jau vajadzētu ievēlēt atturības biedrībā...

— Un jūs laikam domājat, ka būtu slikti, ja mums tāda būtu, kaut vai teatros?

— Bet nu — iesim tālāk! Tātad — Harijs Liepiņš. Jums iebildumu nav?

— Ko tur var iebilst? Viņš ir īsts aktieris un apstiprinājis to kaut vai ar Mortimera lomu traģedijā «Marija Stjuarte». Ļoti savdabīgs un interesants traktējums. Bet par to, kas bijis — bijis, tur nav ko runāt. No profesionālās puses, tā sakot, par viņu var teikt tikai visu labāko.

— Bet par pārejo jūs jau izteiciāties. Tālāk. Valentins Skulme? — Iebilstu.

— Vai tad viņš slikti tēloja Amadeju lugā «Steidzīgi jāatrod Šekspirs»?

— Nē, ne slikti. Bet arī ne vairāk par to. Un atkārtojās, tēlojot Ģedimīnu lugā «Lai arī rudens»... Šim jaunajam un spējīgajam aktierim ir divi trūkumi — tēlojuma vienveidīgums un sausums, kas stiprāks par emocionalitāti.

— Jūs mani pārliecinājat. Ko tad vēl atzīmēsīm no Dailes teatra jaunatnes, ja jau esam sākuši ar šo teatru?

— Dinu Kupli. Daudzsološa aktrise, skatuves darbībā, kā mēdz teikt, «organiska», iekšēji bagāta, un tāpēc viņas tēlojums vienmēr pārlicina.

— Ne jau vienmēr. Annas loma lugā «Steidzīgi jāatrod Šekspirs» isti nepārlicina.

— Toties — kāda viņas Elga lugā «Lai arī rudens»!

— Kāda tad? Pasīva, it kā bojā ejai nolemta kopš pirmās uz-nāksanas uz skatuves... Nē, ne tādai jābūt Elgai, bet gan dzīvai, ar stipru gribu, enerģiskai.

— Tādas ir jūsu domas. Bet režisors ar aktrisi ir izlēmuši citādi. Var piekrist vai nepiekrist pašam traktējumam, bet šādi iecerētu lomu Kuple tēlo labi — ārēji skopos vilcienos parādīdama dziļu iekšēju spraigumu. Nevajag aizmirst arī, ka viņa ir vēl ļoti jauna, tikai nesen uz skatuves.

— Varbūt tieši tāpēc nevajadzētu viņu pārāk saslavēt? Aiz tiri pedagogiskiem apsvērumiem.

— Pedagoģija taču atzīst arī uzslavas.

— Nekas nedrīkst būt pārmērīgi. Nevajag nopaļāt, bet arī pārslavēt ir bīstami. Vai minēt konkrētu piemēru? Lūdzu — Vija Artmane.

— Jā, uzslavas viņai kādu laiku bija galvu sagrozījušas, un tas izpaudās aktrises tēlojumā. Labi, ka viņa laikā atgādās un nostājās uz vienīgi pareizā ceļa mākslā — uz liela, neatlaidīga darba ceļa. Tagad, kā to liecina viņas pēdējie sniegumi, mākslinieces talants aug.

— Nevajag arī Kupli pārslavēt.

— Bet Pāvulu, piemēram, stipri vien slavina, tomēr viņš nemaz nekļūst iedomīgs.

— Tomēr labāk būtu atturēties, katram gadījumam...

— Nu tad — piekāpjos, bet vienīgi aiz pedagoģiskiem apsvērumiem.

— Paldies par to pašu! Kas vēl būtu minams no Dailes teatra?

— Šajā sezonā pietiks! Pāriesim uz Akademisko dramas teatri. No sievietēm es kā pirmo minētu Veltu Līni...

— Pietiks!

— Kas — pietiks?

— Pietiks pieskaitīt Veltu Līni pie jauniešiem!

— Nu, vai zināt! Labi, ka viņa to nedzird...

— Nekas, viņa ir gudra sieviete un neapvainosies. Viņa pati gluži labi saprot, ka būtu jau laiks pāriet uz nākamo klasi — vidējās paaudzes meistariem. Es, protams, runāju par daiļrades vecumu...

— Labi, labi, necentieties jau nu saldināt vērmeles! Turpināsim! Alfrēds Jaunušans?

— Uz viņu attiecināms tas pats, kas uz Līni.

— Uz viņu kā aktieri gan, bet šajā sezonā viņš debitēja arī kā režisors. Iesācējs — tā tad jaunais.

— Bet tā taču bija tikai debija. Vēl agri spriest par viņu kā režisoru. Bez tam uzvedums «Ģimenes lieta» ir gluži labs darbs, bet to tomēr nevar uzskatīt par izcilu parādību.

— Vai mēs atzīmēsim tikai izcilās parādības?

— Citādi mums vienkārši nebūs vietas...

— Tad nevajag aizmirst Liniņu un Bebrišu. Liniņš šajā sezonā parādīja sevi no jaunas un interesantas puses, notēlodams negatīvu

lomu «Ģimenes lietā». Un labi tēloja. Līdz šim bijām paraduši Liniņu skatīt kā pievilcīgo Kārlēnu «Skroderdienās Silmačos» un citās tamlīdzīgās lomās. Bet te jaunais aktieris parādīja pavisam citu, jaunu kvalitāti...

— Nav ko iebilst. Nu, bet Bebrišs ir pelnījis sevišķu uzslavu par izdevušos tēlojumu sevišķi grūtajā Jāzepa lomā. Viņš ir ļoti emocionāls, ļoti dzīvs šajā komplicētajā, varētu teikt — filozofiskajā lomā.

— Tas ir neapstrīdami. Bet Gunars Cilinskis?

— Tas jau ir apstrīdami!

— Kāpēc?

— Tāpēc, ka par agru. Viņš sevi parādījis, kā nākas, tikai divās lomās...

— Bet toties — kādās! Blēdigais Makšķernieks «Ābelītē» un Oskars Kļava «Zvejnieka dēlā». Ķas par diapazonu!

— Kļava vēl nav pabeigts darbs, tas ir tikai uzmetums, skice. Un galvenais — aiz tiem pašiem pedagoģiskajiem apsvērumiem — nevajag salielīt!

— Ko tad lai vēl nosaucam? Vai tiešām tikai divi no visa teatra — Liniņš un Bebrišs?

— Ko lai dara, ka vairāk nav bijis? Nākošais būtu — Krievu dramatisks teātris. Tur viss skaidrs — Gorins Osvalda lomā un Augšskaps «Karalī Lirā» un... Nu, sakiet jūs, jūs labāk zināt!

— Nekas man nav labāk zināms! Ja es minēšu Isajevu, jūs tūliņ teiksiet — vidējā paaudze!

— Katrā ziņā — vismaz ļoti tuvu tai...

— Nu — tad man nav neviena vairāk, ko nosaukt no Krievu dramatisks teatra.

— Nu, kad nav — nav! Dosimies uz Jaunatnes teatri.

— Tur bija ļoti labs Āboliņš Antiņa lomā «Zelta zirgā». Jau neklīgs, sveigs, sirsniņš tēls. Nu un, protams, — vēl Singajevska.

— Te ir viens apsvērumš.

— Arī — pedagoģiskas dabas?

— Ja vēlaties — jā! Viņa jau ir pietiekami, pat pārāk daudz slavēta. Gan daiļrades vakari rīkoti, gan pati apkārt vadāta... Pietiks! Sološeku gan...

— Kāpēc tad to?

— Ķaut vai par Džuljetu!

— Ja par Džuljetu, tad es pilnīgi piekritu. To viņa godam nopelnījusi... Patiesībā — visu izrādi varēja nosaukt «Džuljeta un Romeo».

— Vēl vairāk — tikai «Džuljeta». Viņa un Smeļakovs — vienīgie iznes uz saviem pleciem Sekspiru, citādi šis uzvedums, lai cik sāpīgi tas arī būtu, jāuzskata par galīgi neizdevušos...

— Smeļakovs vienkārši ieguva manas simpatijas ar savu pēdējo darbu — Petres lomu «Dragomiresku kunga namā». Tā notēlot šo grūto aklā lomu var tikai meistars.

— Toties iepriekš «Mirusajās dvēselēs» viņš jau «parādīja sevi» pastmeistara lomā.

— Es uzskatu, ka tā nebija viņa vaina. Vainojama režija. Katrs aktieris, vēl jo vairāk jauns aktieris, no savas ādas ārā nevar izlīst. Tāpēc nevajadzēja dot šim jaunajam cilvēkam, vēl pilnīgam jauneklīm, veča lomu! Lai arī cik spējīgs būtu aktieris, ja viņu pielīmēs bārdai un nevis otrādi, — tad nebūs nekādas jēgas. Tas nebija viņam pa spēkam. Bet Petres un Tibalda tēlojumi bija «uz pieci». «Dragomiresku kunga namā» man vēl ļoti patika Orlova.

— Jā, šī loma viņai padeviesies.

— Es nevaru ciest, ja par aktiera darbu saka «padevies». Tas ir visapvainojošākais recenzenta štamps. Šodien — padodas, rīt — padodas, bet — apžēliņ! — kur tad paliek prasme?!

— Šajā gadījumā tiešām tā jāsaka.

— Kāpēc?

— Atcerieties, cik vāji viņa tēloja Annu Grigorjevnu «Mirusajās dvēselēs»?

— Bet pēdējais darbs to visu sedz. Viņas Irina ir vienkārši jauka! Pēc dažām aktrises dotībām šī loma nemaz nav viņai piemērota, bez tam tā ir velnišķīgi grūta, bet Orlova tomēr tikusi ar to galā! Un skatītājs tic — katram vārdam, katram žestam tic.

— Ai, ai, nu gan salielisim!

— Nebaidieties. Kādi vēl būtu priekšlikumi attiecībā uz Jaunatnes teatru?

— Liekas — viss. Gan attiecībā uz Jaunatnes teatru, gan arī attiecībā uz visiem Rīgas teatriem... Nu, bet kas attiecas uz periferiju...

— Tad mums atliek tikai nocelt cepuri periferijas teatru aktieru priekšā viņu lielā un godājamā darba dēļ un godīgi atzities, ka mēs viņus gandrīz tikpat kā nepazīstam.

— Jā, mums par lielu kaunu! Arī tur taču ir ne mazums spējīgu un talantīgu jauniešu! Un, godīgi runājot, mēs tiešām pazīstam tos ļoti maz.

— Citādi runāt mums nav nekādu tiesību!

— Nu, ko tad... Tad jau pāriesim pie režisora...

— Kāpēc vienskaitli?

— Ko gan vēl bez Pētera Pēterona jūs varētu nosaukt?

— Nesteidzieties! Var būt, ka kāds no pārējiem vēl parāda sevi...

— Cerēsim, kaut gan pagaidām cerībām nav nekāda pamata.

Ja jau nu par to sākts runāt, tad jāsaka, ka Pēterons sevi diezgan labi parādīja jau diplomdarbā — lugā «Vasarnieki».

— Diplomdarbus labāk neņemsim vērā. Nedrīkstam aizmirst arī to, ka bija vēl cita «Vasarnieku» izrāde cita diplomanda režijā...

— Jūs domājat Sotu Karuchnišvili?

— Jā. Taču ar nožēlu jākonstatē, ka tās lielās cerības, ko likām uz viņu, nav attaisnojušās.

— Varbūt tas ir tāpēc, ka bez cerībām uz viņu lika vēl pārāk smagu nastu?

— Nastu? Kā jūs to domājat?

— Cik lugām gan Karuchnišvili šajos trijos gados nav vadījis režiju! Viņam taču ir bijusi viena izrāde pēc otras. Kad viņš būtu varējis augt, ja neatlika laika ne uzelpot...

— Mhm! Jā, tur jums laikam taisnība! Tā ir teatra vaina!

— Un liela vaina! Pēteronam gan bija pavisam citādas iespējas augšanai. Atcerieties — pēc «Vasarniekiem», ko izrādīja 1953. gada aprīlī, nākošo darbu — «Spārīti» viņš nodeva novembrī. Trešais patstāvīgais darbs «Ceriņu dārzā» bija 1954. gada maijā. Tāda slodze jaunam režisoram ir pilnīgi normāla.

— Nav tikai īsti normāla «specializacija» — divas viegla žanra lugas pēc kārtas.

— Tāpēc arī droši vien šajos divos pirmajos uzvedumos nevarēja manīt progresu. Toties vēlāk, kad viņš saņēma nopietnāku darbu — «Jaunākā brāļa vasaru», tad viņš arī sevi parādīja.

— Tas bija, ja nemaldos, 1955. gada janvarī?

— Jā, gluži pretēji kalendara datiem šī «Vasara» atnāca ziemā.

— Tālāk atkal sekoja vairāk nekā pusgada ilgs pārtraukums, un tad tā paša gada septembrī Pētera Pēterona un Eduarda Smilga

kopējā režijā uzveda «Kuģi», kas tūlīt pat izgāja plašos ūdeņos — uz mākslas un literatūras dekadi Maskavā.

— Bet tur to diezgan pamatīgi kritizēja.

— Vairāk tika lugai. Ķaut gan arī režiju kritizēja.

— Bet tāpēc jaunais režisors degunu nenokar. Un pēc dekades drīzā laikā parādās divi tādi uzvedumi kā «Steidzīgi jāatrod Šekspirs» un «Lai arī rudens».

— Pie tam — viens pēc otra gandrīz bez starplaika! Tas nozīmē, ka viņš sācis strādāt, kā pienākas profesionālam režisoram.

— Tas jau arī ir pareizi. Vispirms ļāva cilvēkam apskatīties, iejusties kolektīvā, apgūt specialitāti, un tāpēc tagad nu var saņemt augļus.

— Bet kā lai izskaidro to, ka pirmās Pētersona izrādes, kaut arī bija ļoti sagatavotas, tomēr sevišķi neizcēlās un tām nebija tādu panākumu kā pēdējām?

— Arī talantam ir vajadzīgs laiks, lai tas uzplauktu. Un par abām pēdējām lugām derētu pārrunāt sīkāk. Jo abi uzvedumi, sevišķi pirmais, izraisīja daudz strīdu.

— Un brīnišķi! Diemžēl, citi uzvedumi neizraisa nekādus strīdus. Tajos viss pareizi, viss savā vietā, bef viss — garlaicīgs. Turpretim uzvedums «Steidzīgi jāatrod Šekspirs», kaut arī strīdīgs, tomēr interesants un savdabīgs. Bez tam mēs sakām — «strīdīgs», bet kas tad īsti ir tas strīdīgais?

— Pats uzveduma veids.

— Varbūt tas neatklāj lugas idejisko būtību, izkropļo to vai noplicina?

— Nē, drīzāk gan kuplina.

— Tad varbūt neatbilst lugas stilam, žanram?

— Nē, grūti pat iedomāties citādu inscenējumu.

— Varbūt neatstāj pietiekami dziļus iespaidus?

— Ja tā būtu, tad vis skatītāji uz izrādēm lauztīn nelauztos. Patstāvīgi visas izrādes izpirktas.

— Jūs taču visu laiku runājat pats sev pretim!

— Pagaidiet drusciņ! Pētersona inscenējums ir pārdrošs, dažā labā ziņā pat draisks, tas tā neparasti...

— Tas taču ļoti labi! Tā apnicis šis mūžīgais režisoru gludraksts, šis «akademiskums», kas patiesībā ir tīri ārišķīgs, un aiz tā slēpjas tukšums, viduvējība. Tāpēc visas režisora Pētersona pārdro-



V. Skulme — Amadejs Ferbels
H. Kipharda komediājā «Steidzīgi
jāatrod Sekspirs» (Raiņa v. n.
Dailes teātris).



Z. Priekulis — Monhaupts H. Kip-
harda komediājā «Steidzīgi jāatrod
Sekspirs» (Raiņa v. n. Dailes
teātris).



V. Lasmāne — Viegla rakstura
dāma H. Kipharda komediājā «Stei-
dzīgi jāatrod Sekspirs» (Raiņa v. n.
Dailes teātris).



E. Valters — Snells H. Kipharda
komediājā «Steidzīgi jāatrod Sek-
spirs» (Raiņa v. n. Dailes
teātris).

šības — visas šīs intermedijas, kas organiski ieaustas izrādē, drošās, dažbrīd pat riskantās mizanscenas, asprātīgās detaļas, neparastās dekorācijas — visu to skatītājs uztver kā patīkamu, negaidītu pārsteigumu.

— Manuprāt, daudz kas tur ielikts tišām: sak, ņemšu un sagādāšu skatītājam pārsteigumu. Un vai tas nav...

— Varat arī neteikt līdz galam, viss skaidrs: vai tas nav formalisms — jūs gribējāt jautāt? Vai ne?

— Ja gribat — jā. Man šķiet, ka inscenējumam šur tur spraucas cauri kaut kādas mazas formalisma iezīmes. Kāpēc, piemēram, tā dekorāciju maiņa skatītāju acu priekšā? Vai arī dažu tīri epizodisku personāžu groteskais tēlojums, kas ir jau uz robežas ar klaunadi? Tas, manuprāt, ir lieks.

— Tie ir dabiskie ražošanas izdevumi, ja tā var teikt. Tik daudzus gadus esam aizrāvušies ar pelēcīgas sadzīves rādīšanu, pie tam nez kāpēc to dēvēdami par realismu, ka tad, kad režisors beidzot uzdrīkstējies darīt citādi, viņš neviļus šo to ir sācis pārspilēt. Toties Pētersons mums lika atcerēties dažas padomju teatra jaukas tradīcijas 20. gados un 30. gadu sākumā, kad vienu teatru no otra viegli varēja atšķirt ne tikai pēc izkārtnes.

— Jā, tāds laiks bija gan!

— Un arī būs! «Steidzīgi jāatrod Sekspirs» ir pirmā bezdelīga pie mums. Jaunais režisors izveidojis spilgtu, asu un skarbu izrādi, kurai piemīt arī īstas satiras elementi. Ne jau velti ģenerālmēģinājumā viens otrs nemierīgi trinās sēdekļi, vērojot dažu labu ainu.

— Droši vien tāpēc, ka luga tik neparasta...

— Nē, ne tikai tāpēc vien, bet gan arī tāpēc, ka pazina tajā sevi.

— Vēl jāpiebilst, ka Pētersons šo lugu nekur nevarēja būt noskatījis, jo pirms tam, liekas, nekur visā mūsu zemē tā vēl nebija rādīta.

— Neņemos pateikt, vai tā kur rādīta vai ne, bet to, ka Pētersons lugu nav noskatījis, gan varu galvot. Un tas arī runā viņam par labu!

— Un kā vēl! Mums taču ir tik daudz režisoru, ja tā var viņus saukt, kas uzņemas režiju tikai tādiem uzvedumiem, kurus viņi jau kaut kur redzējuši. Bet te nav bijis ne parauga, ne arī līdzīgu izrāžu. Stāsta gan, ka šās lugas inscenējums atgādinot «Pirti» Maskavas satiriskā teatra uzvedumā.

— Par to arī nebūtu ko brīnīties. «Pirts» inscenēta pēc tām pašām padomju teatra tradīcijām, par kurām mēs jau runājām. Nē — garīgā radniecība ar tādu inscenējumu nav nekas peļams.

— Bez tam vēl Pētersonam pārmet, ka uzvedums atgādinot reviju...

— Nu, tas taču izriet no lugas. Un režisors ir pareizi uztvēris šo formu. Bez tam es jums teikšu — labāk laba revija nekā vāja dramatiskā izrāde.

— Tomēr vienu kļūdu režisors ir pieļāvis, tas arī jums jāatzīst. Aktieru tēlojuma stils nav vienveidīgs. Ņemsim Skulmi, Valteru, Priekuli. Viņu tēlojums ir uz groteskā robežas, un šai stilā tas veikts labi. Ferda un Bērziņa ir nedaudz maigākas, tomēr viņas vēl pieskaņojas pirmajai grupai. Bet Zvīgule — nu tā ir pavisam no citas operas!

— Par to, ka šī loma nav veiksmīgi atrisināta, nevar vainot vienīgi teatri. Arī dramaturgam pozitīvais varonis nav izdevies, negatīvie viņam padodas labāk. Vispārpazīstama slimība!

— Pieļausim, ka tā. Nu, bet kā jūs izskaidrosiet novirzīšanos uz otru pusi? Grotesku, kas robežo ar klaunadi vai pat vienkārši pāriet tajā? Atcerieties dažus epizodiskos personāžus... Sausmīgi deguni, muļķīgi kostīmi un visi pārējie ārējās raksturošanas paņēmieni, kam par katru cenu būtu jāsmidina skatītājs, bet kas nesaņiedz pat ne šo mērķi.

— Tā ir kļūda!

— Jau otrā, ko jūs atzīstat!

— Bet tas viss taču saprotāms: nedrīkst aizmirst, ka Pētersons ir jauns režisors, kas tikai piekto izrādi inscenē patstāvīgi. Tāpēc arī ir kļūmes lomu sadalē un trūkst pietiekamas kontroles, lai nepieļautu, ka aktieri tēlo dažādos stilos.

— Ja tā paklausās jūsos, tad var domāt, ka jaunības dēļ var piedot visus grēkus!

— Bet, ja paklausās, ko sakāt jūs, tad liekas, it kā jūs nekad nebūtu bijis ne jauns, ne arī kādreiz kļūdījies...

— Kur nu! Un kā vēl kļūdos! Pat tagad!

— Nu redziet... Bet ņemsim nākošo, pēc skaita sesto Pētersona inscenējumu «Lai arī rudens». Liekas, it kā šai izrādei būtu bijis pavisam cits režisors, lai gan laika ziņā abus uzvedumus šķir tikai pāris mēnešu. Te atkal redzama lieliska iegušanās autora iecerē, lugas stilā...

— Un autora kļūdu padziļināšana!

— Kas taisnība, tas taisnība, tur nav ko iebilst. Taču par to vajadzētu runāt, iztīrējot dramaturga darbu, bet jūs taču negribējāt, ka par to runā.

— Nu, vienlīga, runājiet arī par lugu, bet tikai īsi.

— Mēģināšu. Kāda ir autora galvenā kļūda? Tā, ka viņš bez mākslinieciski pārlicinošiem argumentiem cenšas piespiest skatītāju ticēt viņa izvirzītajai — un, starp citu, pilnīgi pareizajai — tezei, ka pret cilvēkiem jāizturas saudzīgi, saprotoši. Jūrnieks Valters ir izdarījis pārkāpumu, pie tam nevis tikai «it kā», bet patiešām — istu pārkāpumu. Un to Priede parāda pilnīgi pārlicinoši. Bet tālāk jau viņš iegalvo: Valters ir lāga zēns, ticiet, sāk, autora vārdiem! Un tāpēc centieties Valteru saprast, piedot viņam visu un saudzīgi to pārāudzināt! Un, tā kā šis iegalvojums nav visai pārlicinošs, jo to neapstiprina pati lugas darbība, Valtera rīcība, tad Priede cenšas pierādīt ar pretējo...

— Jūs domājat — ar Valtera galveno pretinieku Dzintaru?

— Tieši ar viņu. Tāpēc Priede Dzintara personā parādījis tik taisnu, pat trulu «ortodoksu», kas nekā cita nezina kā sodīt un sodīt, un nekā nepiedot.

— Bet vai tad pie mums tādu cilvēku nav?

— Diemžēl, tomēr vēl atrodam.

— Tātad ir vajadzīgs viņus atmasket!

— Bet tas jādara pārlicinoši un mākslinieciski! Pretstatīdams Dzintaru visiem pārējiem, humanajiem personāžiem, autors ne ar ko nepierāda Dzintara nepareizo rīcību. Jo tas Valters, kas parādīts lugā, tiešām nepelna saudzību. Viņš taču izdara pārkāpumu pēc pārkāpuma, un būtībā Dzintars rikojas pareizi, pieprasīdams viņa sodīšanu.

— Viss tas jau ir varbūt pareizi un interesanti, bet kur te ir režisora vaina? Tās taču ir dramaturga kļūdas.

— Es tūliņ pateikšu. Ko varēja darīt režisors? Vispirms — tā kā viņš strādāja ciešā sadarbībā ar autoru, tad viņam vajadzēja redzēt dramaturga kļūdu un panākt tās novēršanu vai vismaz to notušet.

— Pārāk jaudz jūs prasāt no jauna režisora. Bez tam — visi autori arī nav nemaz tik piekāpīgi. Un kas attiecas uz Gunaru Priedi...

— Es zinu un cienu viņa principialitāti. Bet tā taču nedrīkst izslēgt paškritisku vērtējumu, principialam māksliniekam jābūt arī paškritiskam. Tomēr man šķiet, ka Pētersons pats visās lietās bijis vienis prātis ar autoru. Un, ja pat pielautu, ka dramaturgs ietiepies un nav gribējis saskatīt savus trūkumus, tad Pētersonam vajadzēja tos notušēt ar saviem režisora līdzekļiem.

— Ko tad bija darīt? Dramaturga vietā pierakstīt klāt to, kā lugā nav?

— Nekādā gadījumā! Es jau saku «ar režisora līdzekļiem». Un pirmām kārtām ar aktieru palīdzību. Valteru vajadzēja parādīt tādu, lai viņš, ja ne ar saviem darbiem, tad vismaz ar savu iekšējo būtību pārliecinātu mūs, ka varam vēltīt viņam uzticību.

— Tas jau ir izdarīts! Eduarda Pāvula personā režisors ir atradis tādu Valteru, kuram gribot negribot pieder mūsu simpatijas.

— Jā, te Pētersons ir autoram palīdzējis. Bet toties otrs lugas nozīmīgākais tēls — Dzintars nepavisam nav tāds, kā vajadzētu. Šajā lomā derētu tāds aktieris, kas ar pievilcīgo, dziļo tēlojumu un meistarību varētu stāties blakus Valtera lomas tēlotājam. Bet režisors acīm redzot apzināti un mērķtiecīgi virzījis Antonu Dūdu uz pārmērīgo kokainību un rupjo konsekvencu, tā padarīdams šo tēlu vienkārši atbaidošu.

— Protams, ka režisors to darījis apzināti.

— Un tā ir viņa galvenā kļūda! Tēls ir iznācis schematisks un didaktisks. Staigājoša antiteze, bet ne cilvēks! Par šo kļūdu jādusmojas jo vairāk tāpēc, ka vispār režisora darbs ir teicams.

— Tas nēmaz lāgā nesaskan: vispār teicams, bet tomēr — rupja kļūda...

— Paradoksali, un tomēr fakts! Pētersons ir pratis atveidot lugas vispārējo lirisko noskaņu, atklāt daudzos zemtekstus, atsegt dziļāko būtību, atrast un iedzīvināt izrādes poetisko garu.

— Te vēl var pieminēt: jauks, sirsnīgs darbs ar aktieriem. Uz skatuves neredzam neviena sekla, ārišķīga tēla, visi aktieri dzīvo dziļi iekšēji dzīvi...

— Bet, lūk, Vija Artmane. Tieši Ligitas lomā — šajā dziļi psiholoģiskajā tēlā visvairāk atklājās tie trūkumi, kas izpaudās «panākumu reiboņa» laikā. Par laimi tādas lomas viņas repertuarā tikpat kā nav. Bet šī — nepadevusies. Vai jūs domājat citādi?

— Diemžēl, man jums jāpiekrīt un līdz ar jums jāizsaka sava nožēla. Bet jāatzīst, ka izrādes «Lai arī rudens» pārējais aktieru ansamblis ir sevišķi viengabalains un māksliniecisks.

— Un, atskaitot tikai divus cilvēkus, visi tēlotāji ir jaunieši! Nav jau liela māksla saliedēt pieredzējušu aktieru kolektīvu, bet pameģiniet to panākt ar jaunajiem! Un atkal Pētersons ir pirmais režisors, kas inscenējis jaunu lugu!

— Tiešām braši! Ievērojiet — «Jaunākā brāļa vasara», tad «Kuģis iziet jūrā» un «Lai arī rudens»! Trīs gadus viņš strādā patstāvīgi un ir devis jau trīs mūsu dramaturgu lugu izrādes. Cik ir mūsu režijas meistarū, kas varētu lepoties ar tādu aktīvu? Rakstnieku savienības vietā es viņam izteiktu pateicību. Bet kas attiecas uz kļūdām, tad — kam gan to nav?

— Tam, kas neko nedara. Un kļūda nav nekāda nelaime, ja cilvēks spējīgs to apzināties un izlabot.

— Man liekas, ka par Pētersonu esam runājuši pietiekami, pat — pārāk daudz.

— Ik dienas taču jauni režisori nedzimst! Tas ir notikums, kam varētu vēltīt vēl plašākas pārrunas.

— Tomēr mums būtu laiks pievērsties arī citiem, un proti — gleznotājiem.

— Nožēlojamie skatuves gleznotāji! Par viņiem vienmēr runā pašās beigās — pēdējās divās recenzijas rindās...

— Divās? Tas vēl labi, dažreiz pietiek arī ar vienu: «Labas tāda un tāda veidotās dekorācijas»... Mēs nu gan parunāsim tik, cik vajag, kaut arī pašās beigās.

— Sāksim ar Oskaru Muižnieku. Kaut vai ar diviem pēdējiem un tik atšķirīgiem viņa darbiem kā «Marija Stjuarte» un «Lai arī rudens». Pirmais — monumentals, ļoti izteiksmīgs un iespaidīgs darbs. Otrais pavisam citādi tvirts — ļoti atturīgs, es teiktu pat — skops...

— Šo skopumu dažs labs neatzīst...

— Bet man tas patīk! Nav nekāda lielā māksla sablīvēt uz skatuves milzīgi daudz kubikmetru koku un daudz kvadratmetru maisaudekla, piepildot visu to ar bezgala daudzām iekārtojuma detaļām... Bet pamēģiniet izveidot ainu ar pavisam skopiem līdzekļiem!

— Bet līdzekļi nedrīkst pārvērsties pašmērķi...

— Tas nav pašmērķis. Tas ir paņēmieni, kas ļauj visā pilnībā

izteikties aktieriem, netraucējot viņus ar «lietisko noformējumu». Un cik labi pāris vilcienos Muižnieks devis vētras kopainu!

— Starp citu — tas gan ir paša autora remarkā — norautais jumts un salauzītais dārza žogs.

— Remarka ir tikai vārdi, jāatrod taču tiem sceniska izpausme, un to Muižnieks ir ļoti labi panācis. Nē — vai nu gribat vai ne, bet man patīk viņa «Lai arī rudens» noformējums. Tas arī pilnīgi sakrīt ar autora un režisora ieceri.

— Nevar apiet arī divus pavisam jauniņus māksliniekus — studentus Zemgali un Kiršfeldu. Ļoti izteiksmīgas ir viņu darinātās dekorācijas «Ābelītei» Akademiskajā dramtas teatrī.

— Jā... Šīm dekorācijām vajadzētu tikpat labu lugu. Tad tiešām būtu lieliski...

— Nu, nenovirzīsimies sāņus, vēl jo vairāk tādēļ, ka izrādes radītājus nu gan nekādā ziņā nevar pieskaitīt jaunatnei. Bet, kas attiecas uz dekorācijām, — tās ir ļoti labas.

— Kuram no jaunajiem māksliniekiem lai vēl veltījam labu vārdu?

— Manuprāt, vairāk neviena arī nav.

— Nu tad ķersimies, tā sakot, pie kopsavilkuma! Pārskatot pēdējās teatra sezonas izcilākās parādības, varam nosaukt ap desmit jauno aktieru vārdu, vienu režisoru, trīs māksliniekus... Neieskaitot periferiju!

— Lieliska raža! Kaut vairāk būtu tādu sezonu! Attiecībā uz režisoriem šī ir vispār pirmā tāda daudzu gadu laikā. Bet aktieru ziņā — varētu varbūt salīdzināt vienīgi ar to sezonu, kad skatuves gaitas uzsāka Velta Līne, Līdija Freimane, Alfrēds Jaunušans...

— Bet kā izskaidrot, ka mums tādas «ražīgas» sezonas ir tik reti? Vai tur ir kāda likumsakarība? Un kas tur pa iemesliem?

— Iemesli? Galvenais iemesls ir laiks. Lai izaudzinātu jaunus specialistus, ir vajadzīgs laiks. Vienā nozarē vairāk, citā mazāk. Vienā meistarību iegūst jau mācīšanās praksē, citā — pēc vairāku gadu prakses. Un teatra māksla pieskaitāma tām specialitātēm, kurās diploms vien vēl nekā nedod...

— Tad varbūt diploma nemaz nevajag?

— Nenāvējiet, bet labāk noklausieties līdz galam! Diploms aplicina, ka cilvēks ieguvis zināmu daudzumu teoretisku zināšanu, bet tās vien vēl viņu nepadara par aktieri vai režisoru, pat arī tad ne, ja viņam ir zināmas dotības. Bez prakses, iemaņām un pieredzes neviens nevar kļūt par īstu aktieri vai režisoru...

— Tāpat kā visās citās nozarēs!

— Un, ja uzskata par pareizu, ka jauniem cilvēkiem pirms iestāšanās augstākajās mācību iestādēs ir noderīgi iepriekš pastrādāt rūpnīcā vai kolchozā, tad teatrī tas ir nepieciešams!

— Citiem vārdiem — jūs iesakāt jauniešiem pēc vidusskolas beigšanas iet vispirms uz teatru un tikai pēc tam uz teatra institutu?

— Jā. Protams, tikai tad, ja tas ir viņu sirds aicinājums...

— Draud tikai vienas briesmas: tā sauktajam «skatuves gaisam» piemīt īpašība saindēt, it sevišķi jauniešus. Kas šo gaisu ieelpojis, tas jau ir beigts cilvēks...

— Nieki! Mums bija tāds gadījums: atnāca uz teatru pavisam jauns zēns. Pagrozījās vienu sezonu, otru — redzēja, ka nav viņam nekādu perspektīvu, un aizgāja uz juridisko fakultāti. Un tagad pavisam labi strādā jaunajā specialitātē.

— Es zinu vēl vienu tādu gadījumu, kur kāds no aktieriem kļuva par žurnālistu... Bet cik nav gadījumu, kad notiek otrādi!

— Ne mazums! Redz — lieta jau ir tāda: iekļūst institūtā neapdavināts cilvēks, mācās uzcītīgi, bet ne ar ko neizceļas. Skaties, pēc pāris gadiņiem jau visiem pedagogiem skaidrs, ka studentam nav nekādu spēju. Bet izslēgt — to tikai ne! Teoretiskajos priekšmetos viņam atzīmes labas, pat «meistarībā» — trijnieki, pūlas cilvēks pēc labākās apziņas...

— Kā gan var izslēgt? Pirmkārt — palielinās atbiruma procents, bet tas nedrīkst būt! Otrkārt — iztērēts arī ne mazums valsts līdzekļu.

— Nu, lūk, tā! Tāpēc ik gadus teatros sanāk jaunieši ar diplomiem, bet bez spējām. Zina viņi kā savus piecus pirkstus visu, kas rakstīts par Staņislavska sistemu, zina teatra vēsturi, bet, kur uz skatuves likt savas rokas, — to nezina. Bet atnāk viņi jau ar pretenzijām: sak, mums taču ir augstākā izglītība, gādā tikai inscenējumus, lomas, stāvokli. Ja arī ne pilnīgi, tad zināmā mērā to varētu novērst, ja jaunieši pirms iestāšanās teatra institūtā pastrādātu ražošanas darbā, t. i., teatrī.

— Pafantazēsim, kā tas varētu būt... Teiksim tā: katrā spēcīgā, pie tam tikai ļoti spēcīgā teatrī noorganizē jauniešu praktikantu grupu ar zināmu pārbaudes laiku. Tur uzņem jauniešus tieši no vidusskolas sola un ieskaita viņus papilddarbiniekos, maksājot arī noteiktu algu...

— Un viņi strādā teatrī pa istam — piedalās masu skatos, tēlo nelielas lomas...

— Bet vienlaikus arī māsās.

— Pats par sevi saprotams. Viņus iepazīstina ar skatuves mākslas elementārākajiem pamatiem — runas tehniku, kustībām, dejām, grimēšanos un tamlīdzīgi. Pāiet trīs gadi...

— Vai nepietiktu ar diviem?

— Nē, nē! Ne mazāk par trim! Vai jums žēl? Mēs taču tikai fantazējam! Pāiet trīs gadi, un notiek pārbaudījumi.

— Pārbaudījumi?

— Ne jau parastie, bet kaut kas līdzīgs tagadējām jauniešu skatēm... Katram dod iespēju tēlot vismaz divas teatra repertuara lomas.

— Pēc paša izvēles?

— Ievērojot arī vecāko biedru padomus. Bet pēc tādām skatēm rezultātus apspriež kolektīvi: trupa, mākslinieciskā padome, teatra vadība. Rūpīgi visu apsverot — ir darbu teatrī, ir skates rezultātus, ir spējas, ir centību...

— Arī uzvedību!

— Kā tad! Nākošā aktiera moralajai stājai jābūt nevainojamai! Un tā, visu kopā ņemot, nolemj: dot tam un tam ieteikumu uz teatra institutu, citam — pagarināt pārbaudes laiku uz gadu. Bet tam un tam skaidri un gaiši pateikt: kamēr esi vēl jauns, izraugies citu profesiju, teatrī tev, draudziņ, nav ko meklēt!

— Un jūs domājat, ka tā nevarēs kļūties?

— Cik zināms, tad nodrošināšana pret kļūdām pagaidām vēl nepastāv. Bet to, ka kļūdišanās iespēju būs daudz mazāk, es galvoju! Protams, ja teatra institutos uzņems vismaz deviņdesmit procentu jauno studentu pēc teatru ieteikumiem.

— To nu gan jūs pārspilējat... Jaunos studentus var ņemt arī no citurienes.

— Piemēram?

— Kur paliek pašdarbība? Tie, kas vairākus gadus darbojušies pašdarbībā, taču arī ir guvuši zināmu praksi.

— Pašdarbība? Hm...

— Nemaz nerūciet! Labāk atcerieties, no kurienes nāca MHAT-a aktieri Artjoms, Kačalovs, Moskvins un daudzi citi. Vai vēl jaunāks piemērs — ļeņingradietis Gorbačevs... Un kur tad...

— Piekritu, piekritu! Arī pašdarbība ir viens no avotiem...

— Liels un neizsmeļams avots! Slikti ir tikai tad, ja no pašdarbības kolektīva tūlīt laiž uz profesionālās skatuves. Cilvēki vispirms noteikti vēl jāpamāca...

— Nu, lūk... Bet visam tam — kā praksei, tā mācībām — ir vajadzīgs laiks. Bet toties, kad teātri saņems tādu papildinājumu, tas parādīs sevi daudz ātrāk. Nevajadzēs vairs gaidīt vairākus gadus uz «ražīgu» sezonu.

— Bet Līne, Freimane, Jaunušans — viņi taču parādīja sevi uzreiz?

— So jautājumu es jau biju gaidījis... Bet kur viņi mācījās? Studijā, pie teatra! Lūk, kur tas suns aprakts!

— Tātad svarīgs ir ne vien laiks, bet visa jauno kadru sagatavošanas sistēma.

— Protams. Pašreizējā sistēmā ir ļoti daudz trūkumu. Vispirms — uzņem no skolas sola, neizpētot ne spējas, ne iespējas, uzņem bez



Bažīgie skatītāji Jaunatnes teātra izrādē:

«Kad šitie bērni, kas te to teātri spēlē, izaugs lieli, kur tad ņems tādus pašus ziņerus viņu vietā?»

dzīves pieredzes, bez prakses. Otrkārt — sagatavo scholastiski, pilnīgi atrauti no darba teatrī. Sakiet, kādus specialistus sagatavo, nedodot tiem iespēju praktizēties! Bez aktieriem — nevienus citus!



Atvaļinājuma laikā.

1. aktieris: «Uz kurieni, no kurienes?»
2. „ «No televīzijas uz filmas dublažu. Un tu?»»
1. „ «No radiokomitejas uz «sjomku» jilmā!»
2. „ «Sāksies darbs teatrī, gan tad atvilks elpu.»»

— Studentu izrādes taču ir?

— Tas ir mācību darbs. Nākamajiem aktieriem ir vismazākais divus trīs mēnešus gadā jābūt praksē teatrī. Un jāiziet visas pakāpes, sākot ar piedalīšanos masu skatos un beidzot ar lomām...

— Bet kā jūs iedomājaties diplomdarbus?

— Taisni tāpat kā diplomandiem režisoriem. Lai katrs diplomands aktieris atnāk uz pusgadu teatrī un tur, tiešos darba apstākļos, sagatavo un notēlo — publikas priekšā! — pāris lomu pēc savas paša un

pedagoga izvēles. Lūk, tad varēs spriest, kas viņš par aktieri. Un «ražīgie» gadi tad sekos cits citam.

— Iesniedziet savu projektu Kultūras ministrijai!

— Tur jau projektu ir diezgan. Stāsta, ka ar tiem visa ministrija izbruģēta. Darbu vajag darīt. Starp citu, tas attiecas arī uz mums. Laiks beigt diskusiju un stāties pie raksta uzrakstīšanas.

— Bet ja nu rakstu nerakstītu?

— Kā tā?

— Gluži vienkārši — esmu pierakstījis visu mūsu sarunu, atliek tikai to pārrakstīt...

— Vai jums prāts! Mēs taču sarunājām tādas lietas...

— Kādas tad? Vienkārši — pilnīgi vaļsirdīgi izteicāties. Tikai tā būtu vajadzīgs runāt...

— Bet cik daudzi jutīsies aizvainoti?!

— Prātīgi cilvēki par patiesību neapvainojas, bet citi...

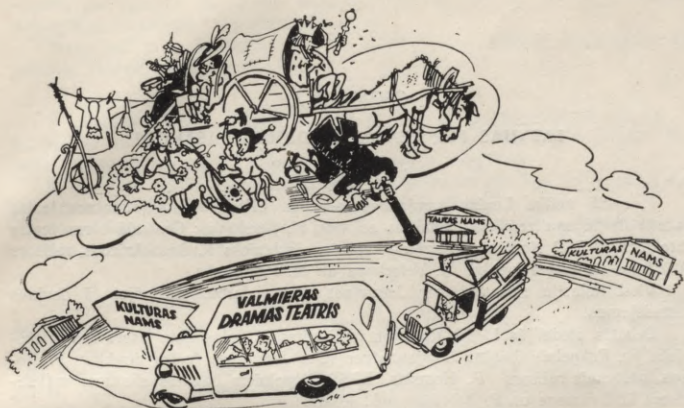
— Bet mēs taču arī varam būt kļūdījušies!

— Varam. Neesam jau nodrošināti, kā jūs teicāt. Lai izlabo mūsu kļūdas, lai pakritizē. Mēs taču par patiesiem vārdiem neapvainosimies?

— M-m... Domāju gan, ka ne...

— Cik jauki! Tātad — tā arī darām: publicējam mūsu vaļsirdīgo sarunu tā, kā tā norisa...

Ne gluži kā sendienās.



Moljers (no debesīm): «Vilks viņu zin — kas tas viņiem par repertuaru, kas tie par namiem!?»



Muzikālās komedijas teatra repertuarā «Zilo ezeru zemē» pagaidām ir vienīgā latviešu padomju operete.

«Tiec nu ar tādu kompaniju kalnā!» sauc šoferis Aldis no «Zilo ezeru zemes».

CHRONIKA

LATVIJAS PSR TEATRA BIEDRĪBAS PASĀKUMI

1955. gads

1. aprīlī notika Ļeņina komjaunatnes v. n. LPSR Valsts jaunatnes teatra radošā darba analīze. Tajā piedalījās arī viesi no Maskavas: Centrālā bērnu teatra direktors KPFSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks K. Sach-Azizovs, režisors A. Efross un teatra kritiķes Ņ. Velechova un M. Pukšanska.

Viesi nolāsija referātus par Jaunatnes teatra darbu, analizējot tā deviņus iestudējumus.

Debatēs piedalījās LPSR Kultūras ministrijas Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks Fr. Rokpelnis, Ļeņina komjaunatnes v. n. Jaunatnes teatra direktors P. Rovens, galvenais režisors P. Homskis, LPSR Nopelniem bagātās skatuves mākslinieces L. Baumanē un E. Baldiņa un L. Kukis.

Apspriedi vadīja LTB priekšsēdētāja vietnieks A. Austrīņš.

4. aprīlī notika diskusija par tematu «Mūsdienu varoņa tēls uz Rīgas teatru skatuvēm». Diskusiju atklāja PSRS Tautas mākslinieks J. Jurovskis. Plašu referātu nolāsija Ņ. Velechova, bet koreferātu J. Markulane. Debatēs runāja LPSR Nopelniem bagātie mākslas darbinieki V. Bergmanis un A. Lakšins, LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks N. Farinovskis u. c.

14. aprīlī teatra kritiķu sapulcē nodibināta teatra kritikas sekcija un ievēlēta tās vadība.

1., 2. un 3. oktobrī notika LPSR Valsts akadēmiskā dramatisks teatra un LPSR Teatra biedrības rīkotais mākslinieciskās pašdarbības dramatisks pulciņu vadītāju seminārs. Tajā bija ieradušies 72 dalībnieki no 10 kultūras un tautas namiem.

Semināru vadīja LPSR Nopelniem bagātais mākslinieks E. Zīle.

Notika praktiskās nodarbības, un Akadēmiskā dramatisks teatra režisori un aktieri nolāsija vairākus referātus.

21. oktobrī — pirmā teatra kritikas sekcijas sasauktā sanāksme. Piedalās kritiķi, redakciju pārstāvji un skatuves mākslinieki. Referē G. Treimanis par teatra kritikas stāvokli. Pēc referāta debātes.

24. un 25. oktobrī notika Ļeņina komjaunatnes v. n. LPSR Valsts jaunatnes teatra un LPSR Teatra biedrības rīkotais seminārs Preiļu rajona mākslinieciskās pašdarbības dramatisks pulciņu vadītājiem un dalībniekiem.

Leņina komjaunatnes v. n. Valsts jaunatnes teatra aktrise L. Baumane nolasīja referātu par režisora un aktiera darbu ar lugu un lomu, kā arī vadīja aktieru meistariības izkopšanas praktiskās nodarbības.

Teatra galvenais dekorators H. Puto pārrunāja ar seminara dalībniekiem, kā noformēt skatuvī lauku apstākļos.

16. novembrī Valsts muzikalās komedijas teātri apsprieda šādas izrādes — A. Zilinska un E. Zālītes «Zilo ezeru zemē», R. Planketa «Korneviļas zvani», S. Sūberta «Trejmeitiņas» un V. Solovjova-Sedoja «Pats dārgākais».

Sī apspriede notika sakarā ar paredzamās grāmatas izdošanu, kurā būs sako- poti raksti par Padomju Savienības muzikalajiem teātriem.

Izrāžu vērtējumu sniedza teātra kritiķe L. Zukova (no Maskavas). Apspriedi vadīja LTB atbildīgais sekretars R. Saulīte.

Decembrī apsprieda un novērtēja LPSR Valsts leļļu teātra radošo darbu. Apspriedē piedalījās arī Maskavas Centrālā leļļu teātra pārstāvji — literārās daļas vadītāja E. Spete, režisors S. Samodurs un skatuves gleznotājs V. Andrijevičs. Viņi iepazinās ar deviņām Leļļu teātra izrādēm: «Dimkas piedzīvojumi», «Kaķu nams», «Goda vārds», «Runcis lielbnieks», «Zelta zirgs», «Ivans — zemnieka dēls», «Maijiņa saimniecīte», «Nūjiņa glābēja» un «Aladina lampa».

Apspriedi vadīja LTB priekšsēdētāja vietnieks A. Austrīņš.

Latviešu mākslas un literatūras dekades laikā Rīgā viesojās republikas peri- ferijas teātri — Liepājas, Valmieras un Daugavpils.

Rīgas viesizrāžu nobeigumā Teātra biedrība bija noorganizējusi šo teātru izrāžu apspriešanu. Apspriedēs piedalījās Liepājas Valsts drammas teātra, Leona Paegles v. n. Dramas teātra un Daugavpils Krievu drammas teātra kolektīvi, PSRS Kultūras ministrijas pārstāvis b. Skačkovs, Latvijas PSR Kultūras ministrijas pārstāves biedrenes Ainare un Ķimele, Latvijas PSR Teātra biedrības priekšsēdētāja viet- nieks A. Austrīņš, Rīgas teātru, sabiedrisko organizāciju un laikrakstu redakciju pārstāvji.

1956. gads

23. februārī LTB teātra kritikas sekcija bija noorganizējusi apspriedi, kurā pārrunāja dekades rezultātus.

Apspriedi vadīja sekcijas priekšsēdētājs K. Kundziņš. Referātu nolasīja LPSR Kultūras ministrijas Mākslas lietu pārvaldes galvenā redaktore L. Pečaka.

Debātes piedalījās P. Pētersohs, V. Grēviņš, J. Palkavnieks, N. Vētra u. c.

Atzīmējot Leņina komjaunatnes vārdā nosauktā Valsts jaunatnes teātra 15 ga- dus, LTB bija noorganizējusi teātra radošā darba analīzei veltītas apspriedes — 5. martā krievu trupai un 6. martā latviešu trupai.

Izrāžu novērtēšanā piedalījās arī viesi — Maskavas Centrālā bērnu teātra pārstāvji: CBT direktors, KPFSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks K. Sach-

Azizovs, CBT galvenā režisore KPFSR Nopelniem bagātā mākslas darbiniece M. Knēbele, CBT literārās daļas vadītājs N. Putincevs.

Aprīlī un maijā notika Valsts krievu drammas teatra (25. un 29. aprīlī un 4. maijā) un Sarkankarogotā Baltijas flotes drammas teatra (14. un 18. maijā) radošā darba apspriedes. Izrādes analizēja un novērtēja kritiķis M. Levins un režisors J. Ščerbakovs (no Maskavas).

24. maijā LTB kritikas sekcija noorganizēja diskusiju, kurā apsprieda V. Grēviņa un J. Kalniņa rakstus sakarā ar H. Ibsena «Spoku» izrādi LPSR Valsts krievu drammas teatrī.

Domu apmaiņā piedalījās V. Kalpiņš, J. Pabērzs, S. Radlovs, V. Grēviņš, J. Kacs, A. Vilsons, P. Pētersons, A. Cebotarjovs, A. Austrīņš, V. Baļuna, L. Pečuka, G. Treimanis, J. Kalniņš, H. Bendiks.

Apspriedi vadīja LTB kritikas sekcijas priekšsēdētājs K. Kundziņš.

No 21. līdz 26. aprīlim notika teatru apgaismojāšu seminārs, kuru vadīja VTB konsultants A. Namiots. Viņš noskatījās vairākas izrādes Rīgas teatros.

Pēc izrādēm A. Namiots satikās ar teatru darbiniekiem, dalījās savā pieredzē, pārsprieda trūkumus izrāžu apgaismojumā, sniedza konsultācijas.

Bez tam A. Namiots nolasiya divas lekcijas par skatuves apgaismojumu un gaismu nozīmi izrādē.

LTB teatra kritikas sekcija 19. jūlijā noorganizēja K. Marksa v. n. Saratovas Valsts dramatiskā teatra viesizrāžu apspriešanu.

Referātu par 10 redzētām izrādēm nolasiya kritiķe J. Markulane. Atsevišķas izrādes analizēja LPSR Tautas māksliniece V. Baļuna, LPSR Nopelniem bagātie skatuves mākslinieki B. Praudiņš, M. Pjarns un laikraksta «Sovetskaja Latvija» mākslas un literatūras nodaļas vadītājs J. Kacs. Saratovas teatra kolektīva vārdā runāja teatra galvenais režisors KPFSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks N. Bondarevs.

LTB PASĀKUMI, KAS VEIKTI KOPĀ AR PSRS UN LPSR KULTURAS MINISTRIJĀM

1955. gads

No 9. līdz 11. jūnijam Rīgā risinājās PSRS Kultūras ministrijas, Viskrievijas Teatra biedrības organizētā starprepublikaniskā Igaunijas PSR, Kareļu-Somu PSR, Latvijas PSR un Lietuvas PSR teatra darbinieku konference.

Konferenci atklāja LPSR kultūras ministrs J. Ostrovs.

Par konferencēs uzdevumiem referēja PSRS Kultūras ministrijas un muzikas iestāžu galvenās pārvaldes teatru daļas vadītājs V. Goldobins.

Referātus par socialistiskā realisma metodi padomju teatra praktiskajā darbā nolasiya Raiņa v. n. Dailes teatra režisors P. Pētersons, Lietuvas PSR Mākslas lietu pārvaldes priekšnieka vietnieks J. Lozoraitis, Igaunijas PSR Nopelniem bagā-

tais mākslas darbinieks prof. P. Pildross un Kareļu-Somu PSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks T. Lankinens.

Par teatru darbu ar dramaturgiem referēja PSRS Kulturas ministrijas Teatru un muzikas iestāžu galvenās pārvaldes repertuara un mākslinieciskās inspekcijas galvenais redaktors G. Osipovs, LPSR Kulturas ministrijas Mākslas lietu pārvaldes galvenā redaktore L. Pečaka, Lietuvas PSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks A. Gričjus un Kingisepa v. n. teatra literarās daļas vadītājs J. Marans.

Atsevišķu republiku teatru uzvedumus analizēja vairāki redzami mākslas darbinieki un teatra kritiķi: KPFSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks N. Gorčakovs, kā arī K. Rudņickis, M. Levins, G. Krīžickis u. c.

1956. gads

1956. g. sāka darboties PSRS Kulturas ministrijas, Viskrievijas Teatra biedrības, Latvijas PSR Kulturas ministrijas un piecu savienoto republiku teatra biedrību organizētais starprepublikaniskais režisoru seminars.

Tajā piedalījās teatru darbinieki no piecām brālīgajām republikām (Latvijas, Lietuvas, Igaunijas, Kareļu-Somu un Baltkrievijas PSR).

Seminarā pārrunu kārtībā tā darbinieki KPFSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka N. Gorčakova vadībā iztirzāja virkni svarīgu, ar režisora darba specifiku saistītu jautājumu. Seminara dalībnieki pārrunāja dažādu lugu uzvedumu principus, analizēja Steina lugu «Personalā lieta», kā arī atsevišķus Rīgas teatru iestudējumus.

•

Lai rezumētu Baltijas teatru pavasara pirmā posma rezultātus, LPSR Kulturas ministrija un Teatra biedrība organizēja 11. maijā republikaniskās skates noslēguma konferenci. Tajā piedalījās pārstāvji no visiem mūsu republikas teatriem, LPSR sabiedrisko organizāciju pārstāvji un preses darbinieki.

Konferenci vadīja LTB priekšsēdētāja vietnieks A. Austrinš, Konferenci atklāja LPSR Kulturas ministrijas Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks Fr. Rokpelnis.

Referatus nolasīja LPSR Kulturas ministrijas Mākslas lietu pārvaldes galvenā redaktore L. Pečaka un kritiķis M. Levins, kā arī režisors J. Ščerbakovs. Sekoja debates.

•

4. un 5. jūnijā, noslēdzot Pirmo Baltijas teatru pavasari, Latvijas PSR Teatra biedrībā notika plaša konference. Tajā piedalījās ne vien redzamākie kareļu-somu, igauņu, lietuvju un latviešu režisori, aktieri, kritiķi un mākslas dzīves vadītāji, bet arī viesi no Maskavas — PSRS Tautas mākslinieks J. Zavadskis, teatra mākslas zinātnieks G. Bojadžijevs, Maskavas Akadēmiskā dailes teatra režisors A. Karevs, Centralā Padoņu Armijas teatra režisors A. Okunčikovs, kritiķes L. Zukova, S. Duņina un citi.

BIBLIOGRAFIJA

I. LATVIEŠU GRĀMATAS PAR TEATRI

no 1940. g. jūlija līdz 1956. g. jūlijam

Barkovs, V., Skatuves kostīmi no lētiem audumiem. R., Em. Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams, 1956. g., 16 lpp.

Gorčakovs, N., Izrādes iestudēšana. Režisora darbs pie lugas. R., Em. Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams, 1956. g., 55 lpp.

Gorčakovs, N. (red. un iev.), Izrādes noformējums. Teatra tehnikas pamati. (Rakstu krāj.) Tulk. A. Zandersone, R., LVI, 1951. g., 146 lpp. ar ilustr., 8 lpp. ilustr. — Saturs: V. Sverubovičs, Skatuve un dekorācijas. — V. Sverubovičs, Skatuviskais kostīms. — T. Suchonina, Skatuviskais grims. — V. Barkovs, Skatuviskais apgaismojums. — L. Jeremejevs, Izrādes trokšņu noformējums.

Gorčakovs, N., Pašdarbības kolektīva izrādes. Korneičuks, A., Makars Dubrava. Luga 3 cēl. Tulk. Austrā Zandersone, R., LVI, 1956. g., 199 lpp.

Gorčakovs, N., K. S. Staņislavska režijas mācība. Sarunas un mēģinājumu piezīmes. A. Anastasjeva priekšvārds. Tulk. Austrā Zandersone, R., LVI, 1956. g., 559 lpp., 30 lpp. ilustr.

Gorins, Pašdarbības teatra skatuve. R., RTMN, 1948. g., 23 lpp. ar zīm. Litogr. izd.

Katajevs, A., Pamācība teatra butaforiju izgatavošanā. Pilsētu un lauku teatriem un pašdarbības pulciņiem. R., VAPP, 1941. g., 56 lpp. ar ilustr. Uz vāka virsr.: Teatra butaforijas.

Kaverins, F., Kā strādāt pie lomas. R., Em. Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams, 1956. g., 20 lpp.

Kaverins, F., Padomi dramatiskā pulciņa vadītājam. R., RTMN, 1948. g., 48 lpp., 5 lpp. zīm. Litogr. izd.

Kaverins, F., Pašdarbības teatra režisora darbs. Tulk. R. Elcers, R., LVI, 1947. g., 64 lpp.

Komisarževskis, V., Režisora sarunas. Darbība un tēls uz skatuves. Tulk. Sk. Rītere. R., RTMN, 1954. g., 110 lpp.

Korsakova, E., Skatuves izruna. (Daiļruna.) Tulk. E. Bērziņa. R., RTMN, 1951. g., 24 lpp. Pirms tit. aut.: E. Korsakova un A. Prjaņišņikovs. Litogr. izd.

Križickis, G., Par Staņislavska sistemu. Tulk. Sk. Rītere. R., Em. Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams, 1956. g., 78 lpp.

Kundziņš, K., N. V. Gogolis uz latviešu skatuves. R., Latv. PSR Polit. zināšanu un zinātņu popularizēšanas b-ba, 1952. g., 18 lpp. Litogr. izd.

Kundziņš, K., Latviešu teatra repertuārs līdz 1940. gadam. R., Latv. PSR ZA izdevniecība (Latv. PSR ZA Valodas un lit. inst.), 1953. g., 248 lpp., 32 lpp. ilustr.

Kundziņš, K., Latviešu teatra repertuārs līdz 1940. gadam. 2. labots papild. izd. R., Latv. PSR ZA izdevniecība (Latv. PSR ZA Valodas un lit. inst.), 1955. g., 288 lpp., 48 lpp. ilustr.

Latv. PSR Valsts drāmas teātra 30 gadi (1919.—1949.). R., LVI, 1949. g., 80 lpp. ar ilustr. — Saturs: A. Upīts, No Valsts drāmas teātra priekšvēstures. — A. Amtmānis-Briedītis, Atmiņas par teātra sākuma gaitām. — R. Zandersons, Trīsdesmit gadi mākslā.

Latvijas PSR Valsts operas un baleta teātra 30 gadi. R., LPSR Teātra biedrība, 1949. g., 55 lpp. ar ilustr. Titullapa un teksts paraleli krievu val.

LPSR Valsts jaunatnes teātra desmit gadu radoša darba atcere, 1941.—1951., R., «Cīņas» specializdevums 86, 1951. g., 80 lpp. ar ilustr., 1 lpp. ilustr. — Saturs: I. Andersons, Jaunatnes teātra desmit darba gadi. — V. Krastiņš, Jaunatnes teātris un skola. — Fr. Rokpelnis, Pirmais ceļa posms. — B. Praudiņš, Mūsu darba gaitas. — LPSR Jaunatnes teātra repertuārs.

Livšics, P., Teātra grimis. R., Em. Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams, 1956. g., 16 lpp. ar ilustr.

Mironovs, K., Grima mācība. Tulk. A. Zirnis. R., LVI, 1947. g., 52 lpp. ar ilustr.

Mironovs, K., Grima stundas. Saīsināts variants. Z. Ziznevskajas pārstrād. R., RTMN, 1951. g., 20 lpp., 2 lpp. zīm.

Smilģis, Ed. [sastād.], Pašdarbības skatuve. Palīgs dramatisko pulciņu vadītājiem. R., LVI, 1955. g., 252 lpp. ar ilustr. — Saturs: A. Lācis, Lugas ideja un skatuves tēls. — N. Vētra, Aktieru meistarības pamatelementi. — M. Tetere, Izrādes iestudēšanas problēmas. — O. Muižnieks, Skatuves dekoratīvais noformējums. — E. Mačs, Skatuves runa un daiļruna. — Ed. Smilģis, Pēcvārds.

Plotņikovs, V., Iesācēja pašdarbības teātra kolektīva darba pieredze. R., RTMN, 1952. g., 63 lpp. Litogr. izd.

Sauleskalns, V., Liepājas teātris 1907.—1947. Liepājā, Mākslas lietu pārv. pie Latv. PSR Ministru Padomes, Valsts Liepājas Muzikāl. dram. teātris, 1948. g., 48 lpp.

Serebrjakova, T., Mākslas un aplikāciju dekorācijas. KPFSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka I. Z. Gremislavska red. R., Em. Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams, 1955. g., 40 lpp. ar ilustr.

Smilģis, Ed., Berta Rūmniece. (Biogr. apcere.) R., LVI, 1950. g., 116 lpp., 6 lpp. ilustr.

Staņislavskis, K., Aktiera darbs. I d. Aktiera sevis veidošanas darbs radošā pārdzīvojumā procesā. Skolnieka dienasgrāmata. Tulk. A. Vaivars. Red. E. Mačs. R., LVI, 1951. g., 384 lpp. ar zīm.

Staņislavskis, K., Etika. Tulk. T. Baboliņa. R., RTMN, 1954. g., 32 lpp.

Staņislavskis, K., Mana dzīve mākslā. Tulk. V. Brutāne. R., LVI, 1946. g., 548 lpp., 1 lpp. ģīm., 16 lpp. ilustr.

Staņislavskis, K., Sarunas Maskavas lielā teātra studijā. 1918.—1922. Uzrakstījusi KPFSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece K. E. Antarova. I. Kalašņikova priekšv. «Jauna posma sākumi.» Tulk. E. Mačs. R., LVI, 1952. g., 268 lpp.

- Sčepkina-Kupernika, T.*, M. N. Jermolova. (Atmiņas.) V. Filīpova priekšv.
«M. N. Jermolova.» Tulk. A. Varšlavans. R., LVI, 1951. g., 226 lpp.
Toporkovs, V., Darbs pie lomas. Tulk. K. Pamše. R., RTMN, 1954. g., 12 lpp.
Tunkels, D., Režisora darbs ar izpildītājiem. Tulk. V. Liepiņa. R., RTMN,
1953. g., 38 lpp.
Zandersons, R., Alfreds Amtmanis-Briedītis. R., LVI, 1953. g., 127 lpp., 12 lpp.
ilustr.

2. KRIEVU GRĀMATAS PAR LATVIJAS TEATRI

- Баласнас В. М. и Войткевич Н. Р.*, Велта Лине, «Искусство», М. 1955.
83 стр., 6 л. илл.
Государственный театр драмы Латвийской ССР. Латгосиздат. Р. 1949.
83 стр. и илл.
Государственный театр оперы и балета Латвийской ССР. Р. 1955. 72 стр.
и илл. (Декада латыш. искусства и литературы в Москве).
Дымный М., Эльфрида Пакуль, Музгиз, М.—Л. 1947. 34 стр. с илл.
Маркулан Я. К., Лилита Берзинь. «Искусство», М. 1955, 100 стр., 6 л. илл.
Смилгис Э., Государственный Художественный театр Латвийской ССР. (Р.
1947), 33 стр. с илл. 15 л. илл.
Театры Советской Латвии. Латгосиздат. Р. 1955, 119 стр., 29 л. илл. Со-
держ.: Предисл. Л. Печак и Р. Лемкиной. О. Гравит. Театр оперы и балета. —
К. Кундзинь. Академический театр драмы. — Э. Смилгис. Художественный театр
имени Яна Райниса.

SATURS

I

	Lpp.
Latvijas teatri šodien	3
Laikmetīgās dramaturģijas raža <i>H. Bendīks</i>	10
Dažas latviešu padomju teatra attīstības līnijas — <i>P. Pētersons</i>	20
Par teatra kritikas jautājumiem — <i>S. Freinberga</i>	54

II

Heroiskā drama un traģedija — <i>Ed. Smiļģis</i>	67
Lugas žanrs un izrādes veidojums — <i>P. Homskis</i>	75
Opera, režisors un aktieris — <i>O. Grāvītis</i>	90
Vairāk patstāvības — vairāk atbildības — <i>A. Stankevičs</i>	97
Par dažiem skatuves runas meistarības elementiem — <i>O. Bormane</i>	103

III

Gorkija lugas Rīgas teatros — <i>I. Vaļins</i>	117
Blaumaņa interpretācijas problēmas padomju teātri — <i>M. Grēviņš</i>	134
Sekspira traģedijas mūsu teatros — <i>V. Piģulevskis</i>	151

IV

Lilita Bērziņa «Marijas Stjuartes» izrādē — <i>J. Markulane</i>	161
Jurijs Jurovskis karaļa Lira lomā — <i>J. Vachruševa</i>	179
Velta Vilciņa — <i>E. Siliņa</i>	188
Viņas pēdējā loma — <i>V. Baļuna</i>	193
Duburs — <i>K. Kundziņš</i>	204

V

Leļļu teatra meklējumi — <i>J. Zigurs</i>	215
Pašdarbības dramatisko kolektīvu daiļrade — <i>E. Mačs</i>	220
Valširdīga saruna — <i>J. Jurovskis, L. Gurevičs</i>	230
Chronika	252
Bibliografija	256



ALMANACHS „TEATRS UN DZIVE”

Redaktori: *J. Kalniņš, K. Kundziņš*

Mākslinieciskais redaktors *A. Jegers*

Techniskais redaktors *P. Michailovs*

Korektore *A. Smiķe*

Nodota salikšanai 1956. gada 6. oktobrī. Parakstīta iespiešanai
1956. g. 30. novembrī. Papīra formāts $70 \times 103 \frac{1}{2}$ mm, 17,25 fiz. iespiedi;
23,63 uzsk. iespiedi; 17,06 izdevniecības loksnes. Metlens 2000 eks.
JT 17052 Maksā 10 rbļ. 65 kap.

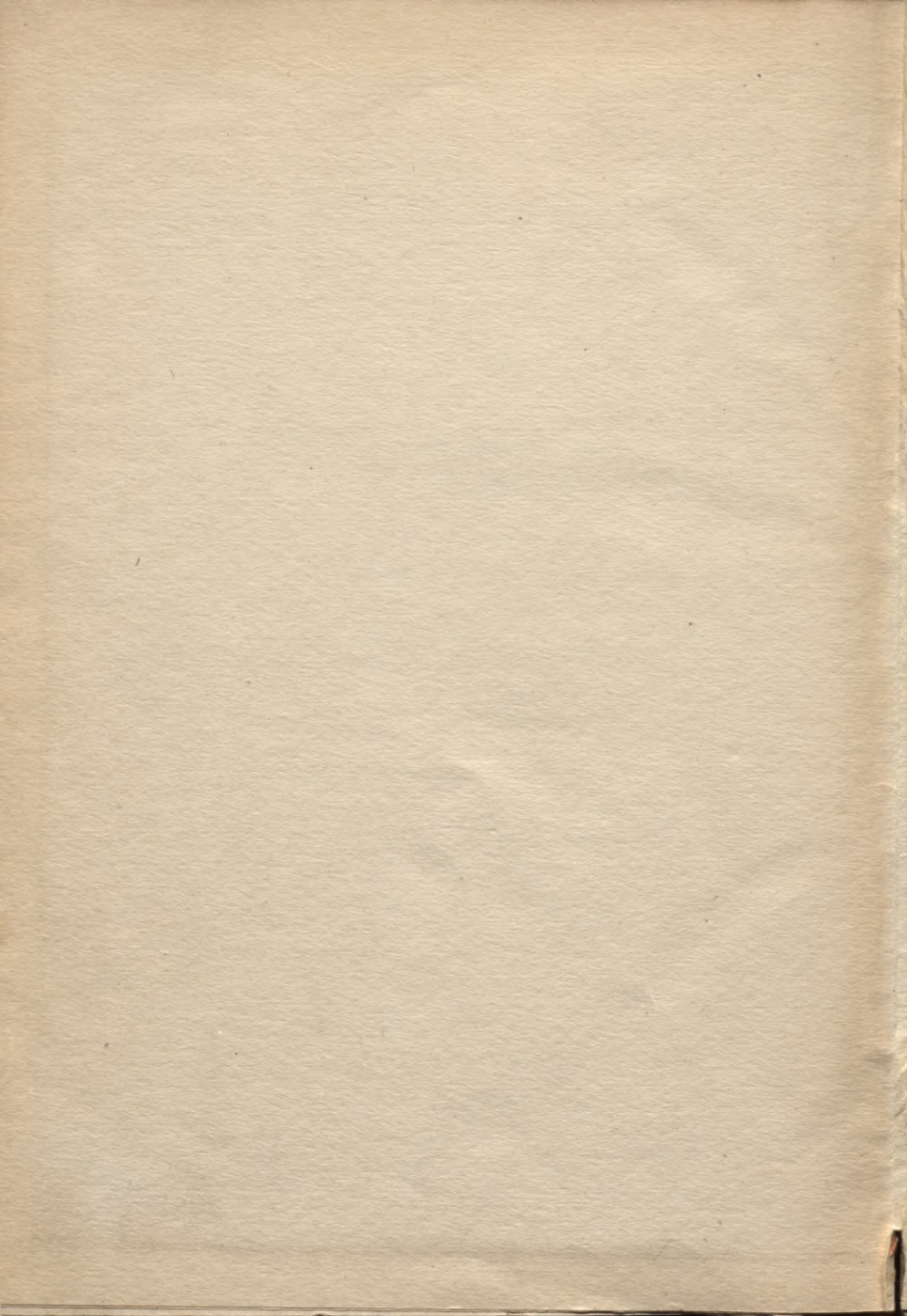
LATVIJAS VALSTS IZDEVNIECĪBA

Rīgā, Padomju bulv. 24 № 8951-D-1344. Iespiesta Izdevniecību
un poligrāfiskās rūpniecības Galvenās pārvaldes Paraugtipog-
rafijā Rīgā, Puškina ielā № 12. Pasūt. № 2267.

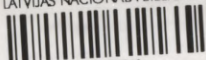
Pamanītās kļūdas

Lpp.	Rinda	Iespie	Jabūt
186	4. no apakšas	Neatbildīga,	Neatlaidīga,

Almanachs „Teātris un dzīve“.



LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0306016301

10-351-95-742