TEĀTRIS UN DZĪVE

ALMANAHS

III

LATVIJAS PSR TEĀTRA BIEDRĪBA

TEĀTRIS UN DZĪVE

ALMANAHS
III

LATVIJAS VALSTS IZDEVNIECĪBA
RĪGĀ 1959


I

Jānis Kalniņš

1957./58. GADA SEZONA REPUBLIKAS DRAMATISKAJOS TEĀTROS

KOPĒJĀ AINA

Divas līnijas kā pašas raksturīgākās gribas nosaukt, domājot par to, kas pagājušajā sezonā noticis Padomju Latvijas teātra dzīvē. Pirmkārt, teātri intensīvi strādā, meklējot daudzpusīgāku repertuāru un lielāku skatuves mākslas stilu un formu daudzveidību; otrkārt, plašāki nekā jebkad agrāk bija pagājušajā sezonā republikas teātru sakari ar skatītājiem aiz Padomju Latvijas robežām. Tādējādi teātra dzīve kļūst daudzveidīgāka savā saturā un skatuviskajā izpausmē, un arvien ciešāk mēs ieaugam mūsu lielās Dzimtenes teātra dzīvē, smeldami no tās jaunas atziņas sev un sniegdami tādas citiem.

Skatuviskās formas un stilu daudzveidības meklējumos izpaužas visā mūsu literatūras un mākslas dzīvē šobrīd ļoti raksturīgā tendence — paplašināt sociālistiskā reālisma mākslas izpratnes robežas,

kas bija vienpusīgi sašaurinātas pirms nedaudz gadiem. Līdz ar to zudusi tendence sociālistisko reālismu skatuves mākslā izprast tikai kā noteiktu, samērā šauru spēles paņēmienu kopumu, kur viss notiek savās norises formās apmēram tā «kā dzīvē». Nē, arvien skaidrāk pārliecināmies, ka ne tikai šī ir reālistiskā māksla, ka tās robežas ir daudz plašākas. Līdz ar to lielākā godā tiek celta režisora personības savdabība teātrī, pastiprināti prasīts, lai teātris ar katru savu jauniestudējumu pateiktu kaut ko jaunu, lai tā stāstījumam būtu vienreizīgs skanējums. Tas var izpausties ļoti dažādās formās, gan allaž ievērojot, ka visam jākalpo darba satura atklāsmei, centrālajai idejai, kurai jābagātina mūsu dzīve, jāpalīdz celt komunistiskā sabiedrība.

Reizē uz teātru skatuvēm uznāk arī jaunas lugas — gan padomju, gan pašu māju un citu tautu dramaturģijas mantojumā nepelnīti aizmirstās, gan arī tautas demokratijas zemju un kapitālistisko valstu šodienas autoru darbi. Tā uz skatuves ir vieta visam tam vērtīgajam, ko vien cilvēce gadu tūkstošos radījusi un kas vērtīgs rodas šodien.

Ar panākumiem mūsu teātri snieguši izrādes aiz republikas robežām dažāda veida skatēs un sacensībās. Te lai atļauts atgādināt nozīmīgāko, kas šai ziņā notika 1957./58. gada sezonā.

Ar D. Ščeglova «Pasaules pilsoni» un Raiņa «Spēlēju, dancoju» Raiņa Dailes teātris bija viens no pirmās vietas ieguvējiem Vissavienības teātru festivālā, kas notika sakarā ar Oktobra revolūcijas 40. gadadienu. Teātris bija arī viens no pirmās vietas ieguvējiem II Baltijas teātru pavasarī. Sakarā ar šiem abiem panākumiem Dailes teātris sniedza viesizrādes Maskavā, izrādot Raiņa «Spēlēju, dancoju», A. Upīša «Ziedošo tuksnesi», Šillera «Mariju Stjuarti», D. Ščeglova «Pasaules pilsoni» un G. Priedes «Normunda meiteni». Pēc savas nozīmes tas Dailes teātrim bija latviešu mākslas un literatūras dekādei līdzīgs notikums, jo teātris šais viesizrādēs lielā daudzpusībā parādīja savu darbu, savu repertuāru. Un jo iepriecinoši tas, ka arī maskavieši konstatēja Dailes teātra izaugsmi kopš dekādes dienām.

Oktobra 40. gadadienai veltītajā Vissavienības teātru festivālā ļoti atzinīgi tika novērtēts Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra darbs. Liepājnieki par V. Sauleskalna lugas «Mūsu ielā fronte» un V. Lāča romāna «Vecā jūrnieku ligzda» dramatizējuma uzvedumiem saņēma otrās pakāpes diplomu. Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris ir pirmais no republikas perifērijas teātriem, kas strādājis tik sekmīgi, ka varējis pārstāvēt republiku Vissavienības mēroga sacensībās Maskavā.

Liepājas teātra galvenais režisors N. Mūrnieks par panākumiem II Baltijas teātru pavasarī un teātru sacensībās tika 1958. gadā apbalvots ar LPSR Valsts prēmiju.

Augstu novērtējumu Vissavienības jaunatnes un bērnu teātru sacensībā Maskavā saņēma arī mūsu Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātris, piedaloties sacensībā ar Raiņa «Zelta zirgu», E. Kestnera lugu «Emīls un Berlīnes zēni» (latviešu trupa) un V. Rozova komēdiju «Prieku meklējot» (krievu trupa). Teātrim par labajām izrādēm piešķīra pirmās pakāpes diplomu.

Tāpat izcilas sekmes bija LPSR Valsts leļļu teātrim, kas Vissavienības mēroga sacensībās piedalījās ar B. Buša dzejojuma «Maksis un Morics» dramatizējumu un A. Brigaderes pasaku lugām «Lolitas brīnumputns» (latviešu trupa) un «Sprīdīti» (krievu trupa). Arī Leļļu teātris saņēma pirmās pakāpes diplomu.

Pēc PSRS Kultūras ministrijas aicinājuma Maskavā ar A. Ļipovska lugas «Pilnā balsī» uzvedumu viesojās LPSR Valsts krievu dramas teātris. Maskavas skatītāji augstu novērtēja mūsu Krievu teātra paveikto darbu, it īpaši Majakovska lomas tēlotāja B. Tihova sniegumu.

Intensīvs darbs sezonā ritēja republikas teātru lielākajā daļā.

Virkni priekšzīmīgi iestudētu uzvedumu («Noziegums un sods», «Filumena Marturano», «Rīga») sniedza Akadēmiskais dramas teātris, apliecinot savu augsto teātra kultūru un turpinot strādāt šai teātrī raksturīgo reāli psiholoģisko tradīciju garā. Atsevišķi uzvedumi (piemēram, A. Upīša «Kaijas lidojums») sezonā bija arī zem teātra īsto iespēju līmeņa.

Rosīgi strādāja arī Raiņa Dailes teātris, kam pagājušajā sezonā visi uzvedumi bija veidoti ar labām sekmēm — savukārt Dailes teātra labāko tradīciju garā.

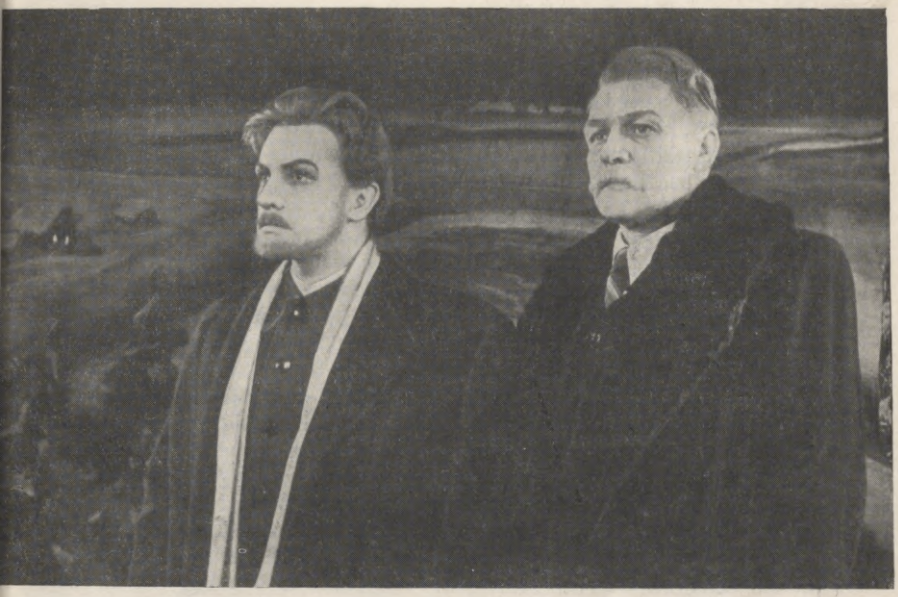
Te piezīmējams, ka abos šais vadošajos republikas teātros pagājušajā sezonā bija daudzas labas izrādes, bet trūka īsti izcilu, vienreizīgu sasniegumu. To atspoguļo arī III Baltijas teātru pavasara republikāniskā skate, kurā izrādījās, ka nav mums tādu uzvedumu, kas ļautu droši cerēt uz uzvaru starprepublikāniskajā sacensībā Tallinā. Uz republikānisko skati teātri izvirzīja šādus uzvedumus: Akadēmiskais dramas teātris — A. Deglava «Rīgas» un V. Lāča «Zītaru dzimtas» dramatizējumus, J. Raiņa Dailes teātris — A. Upīša «Ziedošo tuksnesi» un G. Priedes «Normunda meiteni», Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris — J. Raiņa «Uguni un nakti» un E. Ilmeres «Anton, mums

jāšķiras!», Leona Paegles Valmieras dramas teātris — P. Rozīša «Valmieras puikas» un A. Sofronova lugu «Atvaļināts cilvēks». Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātris — J. Grīziņa «Vārnu ielas republikas» dramatizējumu un V. Rozova «Prieku meklējot», Rīgas Krievu dramas teātris — A. Ļipovska «Pilnā balsī» un Šoloma-Aleihema «Tevje — piena vedēja» dramatizējumu, Daugavpils Krievu dramas teātris — M. Gorkija «Viltoto monētu» un S. Vasiljeva «Pirmā ranga kapteiņi». Tallinā Padomju Latviju pārstāvēja Raiņa Dailes teātris ar A. Upīša traģikomēdiju «Ziedošais tuksnesis» un G. Priedes «Normunda meiteni». Latvijas teātra darbs tika novērtēts atzinīgi, bet ne kā tik augsts, lai piešķirtu uzvarētāja laurus.

Laikmetīgo izrāžu grupā uzvarēja Igaunijas PSR V. Kingisepa Akadēmiskais dramas teātris ar E. Ranneta lugas «Pazudušais dēls» iestudējumu. Baltkrievijas PSR Jankas Kupalas Akadēmiskā dramas teātra uzvedums N. Hikmeta «Visu aizmirstais» tika atzīts par otru labāko izrādi skatē. Krievu teātru grupā jau pirms skates Tallinā par pārāko bija atzīts Baltkrievijas PSR M. Gorkija Krievu dramas teātris. Tallinā tas parādīja N. Virtas lugu «Nepārredzamās tāles» un H. Vuolijoki «Akmens ligzdu». Abas izrādes Tallinā gan tika stipri asi kritizētas. Ceļojošo teātru grupā arī jau iepriekš par labāko tika atzīts Vilandes teātris «Ugala». Tallinā tas parādīja G. Priedes «Lai arī rudens» un S. Cveiga «Namiņš pie jūras» uzvedumus.

Atzīmējams, ka Dailes teātra uzvara skates republikāniskajā gājienā nebija tik pārliecinoša, kā tas bija 1957. gada pavasarī, kad «Spēlēju, dancoju» uzvedums spilgti izdalījās kā labākais republikā. Šoreiz Dailes teātra uzvaru lielā mērā izšķīra tas, ka teātrim bija oriģinālluga par mūsdienu padomju dzīvi, kādas nebija Akadēmiskajam dramas teātrim, kuram bez tam uz skati izvirzītā «Zītaru dzimta» (blakus «Rīgai») nepiederēja pie labākā, ko teātris sezonā bija parādījis.

Tāpat kā 1956./57. gada sezonā ļoti iepriecināja Ļeņina Komjaunatnes teātra darbs, kur īpaši izcēlās V. Rozova komēdijas «Prieku meklējot» (abās trupās) un J. Grīziņa stāstu «Vārnu ielas republika» dramatizējuma iestudējumi. «Prieku meklējot» uzvedumi vispār bija paši nozīmīgākie mūsu teātros pagājušajā sezonā par padomju dzīvi un cilvēkiem. Mazāk sekmīgs bija Jaunatnes teātra darbs sezonas noslēgumā, kad teātris parādīja V. Igo romāna «Nožēlojamie» dramatizējumu un S. Mihalkova lugu «Sombrero». Vispār pagājušā



1957./58. g. sezona. Akadēmiskais dramas teātris. J. Kubilis (Teodors) un Ž. Katlaps (P. Stučka) A. Griguļa lugā «Baltijas jūra šalc».

sezona no jauna apliecināja, ka Jaunatnes teātris izaudzis par nopietnu mākslas kolektīvu, kas var godam sacensties ar republikas vadošajiem teātriem.

Tas pats sakāms par Liepājas Muzikāli dramatisko teātri, kas ar lugām «Mūsu ielā fronte», «Uguns un nakts» un citiem pagājušās sezonas uzvedumiem no jauna apliecinājis labu mākslas meistaribu. Pagājušajā sezonā teātris deva arī pirmo dziesmu spēli — J. Beneša «Zaļā pļavā», kuru I. Krenbergs iestudējis ar patiesu dzīves prieku un labu humora izjūtu. Tas ir labs iesākums tālākam darbam muzikālās dramaturģijas novadā. Sezonas beigās teātris iestudēja arī pirmo operu — Verdi «Rigoleto».

Spēcīgi pagājušajā sezonā izaudzis LPSR Valsts krievu dramas teātris, sniegdams virkni izrāžu labā māksliniecisklā līmenī («Pilnā balsī», «Tāda ir mīla», «Tevje — piena vedējs» u. c.). Šķiet, ar šo sezonu teātris nostājies uz īsti lielas mākslas ceļa, pārvarēdams zināmu pelēcību, kas ilgākus gadus atkal un atkal nepatīkami bija sastopama tā izrādēs.

Joprojām bez spožākām sekmēm strādājuši Leona Paegles Valmieras Dramas teātris un Daugavpils Krievu dramas teātris. Atsevišķi spilgtāki sasniegumi (piemēram, Gorkija lugas «Viltotā monēta» uzvedums Daugavpils Krievu dramas teātrī E. Vainšteina režijā, G. Figeiredo «Lapsa un vīnogas» Leona Paegles teātrī O. Dunkera režijā) te vispārējo kopainu nemaina.

Pagājušajā sezonā notika arī pirmais mēģinājums sniegt īpaši sagatavotu brīvdabas izrādi. Dailes teātris E. Smiļģa režijā uz Kultūras un atpūtas parka lielās estrādes 1957. gada rudenī rādīja Raiņa «Spēlēju, dancoju». Pasākumā bija ielikts daudz darba, lai to pašu kārtējo Dailes teātra «Spēlēju, dancoju» uzvedumu piemērotu plašajai estrādei un radītu vajadzīgā lieluma un plašuma iespaidu. Nodomi lielāko tiesu dažādu tehnisku iemeslu dēļ māksliniecisklā ziņā attaisnojās tikai daļēji. Pirmkārt, tāds krāšņs, krāsains uzvedums, kāds bija iecerēts «Spēlēju, dancoju», šķiet, obligāti jārāda vakarā, kad īsti var laist darbā prožektorus. Tāpat daudz traucēja tas, ka slikti darbojās skaļruņi. Tāpēc ne acij, ne ausij te pilnam netika sniegts vajadzīgais, skatītājs vairāk uztvēra teātra ieceres un nodomus nekā šo nodomu māksliniecisko piepildījumu. Tāpat skaidri kļuva redzams, ka brīvdabas uzvedumiem vajag rakstīt īpašas lugas, kur tiktu stingri ievērota uzveduma specifika. Te vairāk ievedamas masas, izvirzāmi lieli notikumi, mazāka nozīme ir psiholoģiskajam tēlojumam. Nevar arī dot brīvdabas izrādes tik vēlā rudenī — septembrī kā tas notika šoreiz, kad skatītājus atbaidīja vēsais laiks.

Jauns pasākums pagājušajā sezonā bija atsevišķu Akadēmiskā un Dailes teātru aktieru (L. Bērziņas un J. Oša) apmaiņas viesizrādes. L. Bērziņa tēloja Filumenu Marturano Akadēmiskajā, J. Osis atveidoja Karli Marksu — Dailes teātrī. Šis pasākums bija viens no jaukākajiem notikumiem Rīgas teātru dzīvē, jo abos gadījumos skatītāji saņēma īpaši nozīmīgas izrādes.

Kas raksturīgs pagājušās teātra sezonas repertuāram? Kādas ir tā stiprās un vājās puses?

Vispirms jāatzīmē, ka repertuāra izvēli 1957./58. gada sezonā lielā mērā noteica divi faktori, kam, šķita, vajadzēja ievilkt pašas raksturīgākās līnijas katra teātra repertuārā. Pirmkārt, teātri piedalījās Oktobra 40. gadadienai veltītajā Vissavienības mēroga teātru festivālā; otrkārt, Baltijas teātru pavasarī vienai no katra teātra izvirzītajām lugām obligāti vajadzēja būt padomju autora darbam.

Uz Oktobra 40. gadadienu ik teātris deva vismaz vienu speciāli sagatavotu uzvedumu. Tie lielāko tiesu bija par darbaļaužu revolucionārajām cīņu dienām, ar tuvākas vai attālākas pagātnes tematiku («Baltijas jūra šalc», «Mūsu ielā fronte», «Pasaules pilsonis»). Tikai atševišķos gadījumos teātri bija meklējuši vienkārši labu padomju lugu, kā tas bija Ļeņina Komjaunatnes teātrī, kas uz Oktobra 40. gadadienu iestudēja V. Rozova komēdiju «Prieku meklējot».

Savukārt ar Baltijas teātru pavasara jaunajiem noteikumiem repertuārā — gan ar zināmu steigu — pastiprināti ienāca jaunas oriģinālllugas («Normunda meitene», «Anton, mums jāšķiras!»), un tā kopā ar jau agrāk iestudētajām sanāca īsti prāvs latviešu padomju autoru jaunu lugu skaits vienā sezonā.

Oktobra 40. gadadienas teātru festivālā republikas teātri guva nenoliedzamus panākumus. Kā jau minēts, ar lugām «Pasaules pilsonis» un agrāk iestudēto «Spēlēju, dancoju» Raiņa Dailes teātris dalīja pirmo vietu Vissavienības mērogā. Savukārt Liepājas Muzikāli dramatiskajam teātrim par uzvedumiem «Mūsu ielā fronte» un «Vecā jūrnieku ligzda» šai festivālā piešķīra otrās pakāpes diplomus. Īsteni republikā par labāko speciāli Oktobra 40. gadadienas festivālam sagatavotu uzvedumu žūrijas komisija atzina V. Sauleskalna «Mūsu ielā fronte» — šis lugas dramaturģiskais materiāls bija labākais no tām lugām, kur risināti darbaļaužu brīvības cīņu motīvi.

Tātad panākumi ir nenoliedzami. Tomēr šīs tiešās Oktobra 40. gadadienas festivāla izrādes (atskaitot V. Rozova «Prieku meklējot» Jaunatnes teātrī un A. Ļipovska «Pilnā balsī» Krievu dramas teātrī) lielāku īpatsvaru republikas teātra dzīvē pagājušajā sezonā neieņēma. Tās gan bija sagatavotas māksliniecisci pilnvērtīgi, bet par izcilāku

teātra dzīves notikumu tām neļāva kļūt pats dramaturģiskais materiāls, kas nevienai revolucionāro cīņu lugai nebija augstāks par viduvēju. Tādējādi šie festivālam īpaši gatavotie uzvedumi republikas vadošajos teātros sezonas labākos sniegumus īsti neraksturo. V. Rozova luga «Prieku meklējot» savukārt šai gadījumā ar savu tematiku it kā atlūza nost no izrādēm, kur bija mēģināts risināt lielākus, plašākus jautājumus — par tautu brīvības cīņām, ar ko tais dienās pirmām kārtām dzīvoja arī visa sabiedrība.

Visumā republikas teātri Vissavienības festivālā «tika cauri» pa godam, bet bez izcilākiem no festivāla izaugušiem sasniegumiem.

Plašāk te jārunā par jaunajām oriģinālugām, kas, domājot par mūsu dramaturģijas attīstību, allaž skatītājos izraisījušas īpašu interesi.

Pagājušā sezona interesanta tai ziņā, ka latviešu padomju jaunas oriģinālugas teātri izrādījuši vairāk nekā jebkuru citu iepriekšējo sezonu. Trīs jaunas lugas devuši dramaturgi, kas jau republikā labi pazīstami, — A. Grigulis lugu «Baltijas jūra šalc», V. Sauleskalns «Mūsu ielā fronte», G. Priede «Normunda meitene». Bet pavisam neparasti ir tas, ka uz lielo teātru skatuves vienā sezonā parādījušies trīs jaunu autoru darbi — J. Anerauda «Kaut kur pie Gaujas», E. Ilmeres «Anton, mums jāšķiras!» un K. Kalnarāja «Kuģi taujā ostas».

Tādējādi, pat vēl nepievēršoties šo oriģinālugu vērtējumam, jākonstatē, ka tām ir jau tīri kvantitatīvi liels īpatsvars repertuārā. Katrā ziņā tas liecina par kādu jaunu līniju ir teātru repertuāra politikā, ir nostājā pret jauniem dramatiskiem darbiem un jo sevišķi jauniem autoriem. Proti, teātri, ja tie saskatījuši jauno autoru darbā zināmas vērtības, nekavējas lugu uzvest. Protams, tā ir visas iespējas teātrī ienākt stipri vājiem darbiem, bet, no otras puses, tas ir nenoliedzams stimuls dramaturgiem, kas taču īsti var augt tikai tad, ja savu darbu redz uz skatuves. Vispār — dramaturgi dažā ziņā ir daudz neizdevīgākā stāvoklī nekā pārējo literatūras žanru autori. Proti, jaunam dzejniekam vai stāstniekam savus pirmos darbiņus (lai arī didaktiskus, deklaratīvus un samocītus) ir daudz vieglāk nodrukāt nekā jaunam dramatiķim vairākcēlienu lugu. Tiešā veidā no šādiem pirmajiem viduvējiem un stipri vājiem darbiem literatūrai maz labuma. Turpretim paša autora izaugsmē, tāpat citu jauno autoru darba stimulēšanā tam var būt nenoliedzama vērtība. Te jaunajam rakstniekam ir stimuls strādāt tālāk, saņemot gan savu draugu, gan vispār preses kritiku. Tā

A. Amtmanis-Brieditis (Vinnigs), H. Zommers (Flečers) un G. Cilinskis (Engelmanis) A. Griguļa lugā «Baltijas jūra šalc».

no pirmo didaktisko stāstiņu sacerētājiem mums šodien izaudzis ne viens vien spējīgs prozaiķis, no kādreizējiem iesācējiem dzejniekiem. kas sāka savu darbu ar fražainiem svētku dzejolīšiem, izauguši dzejnieki, kam nu jau ir iznākuši vairāki dzejoļu krājumi. Dramaturģijas jomā šādi iesācēju darbi paliek Kultūras ministrijas arhīvos, tie klejo no konsultanta uz teātri vai otrādi, bet drukātā veidā tie parādās pavisam reti. Drīzāk tie var ieraudzīt skatuvi, nekā parādities nodrukāti, kaut arī, kā jau minējām, daudzi no tiem nepavisam nav sliktāki par drukātajiem stāstiņiem vai dzejoļiem. Protams, nav jādrukā darbi, kur neredz nekādu autora talanta dzirksti, nav ko nopūlēties arī ar cilvēkiem, kas raksta gads gadā pat vairākas lugas, bet tajās viss allaž ir kaut kā zem ciešama līmeņa, kaut arī ir zināmas talanta iezīmes. Bet,

kur jūtams talants, tur nepavisam nebūtu jāgaida, līdz darbs pilnam apmierina trīs četras vērtētāju instances, vēl jo vairāk tāpēc, ka prakse atkārtoti liecina, ka no daudzo padomu došanas un frizēšanas galu galā iznāk kaut kāds pelēks homunkuls, no kura beidzot klusu novēršas pat tie, kas piedalījušies tā uzmeistarošanā.

Tāpēc arī nav nekas ļauns, ja teātri paņēmuši repertuārā dažu vājāku jaunu lugu. Tad jaunais darbs ir nodots visplašākās sabiedrības vērtējumam, kas var dot daudz svētīgas ierosmes gan pašam autoram, gan visiem tiem, kas domā par dramaturģiju. Katrā ziņā dramaturģijas attīstību tāda prakse vairāk stimulē pat tad, ja luga tiek novērtēta negatīvi, nekā ja tā vispār paliek sabiedrībai nepazīstama. Protams, ja vien luga savā idejiskajā saturā nav kaitīga.

Un vēl — nav jau arī gluži normāli tas, ka cilvēkam, kas ir ticis pie vārda, izrāda viņa viduvējos darbus, turpretim jaunam autoram ar līdzīgu sacerējumu uz priekšu netikt. Sak, esi iekūlies literatūrā, tad tev uzreiz visāda veida produkcijai durvis jau stipri viegli veras vaļā. Tā, lasot republikāniskos lugu konkursos iesniegtās lugas, bieži uzmācas domas: nu jā, šī luga nav nekas izcils, bet cik daudzas tādas mēs neesam skatījuši nu jau ilgākus gadus uz skatuves (nāk prātā «Avārija», «Dedzīgās sirdis», «Ābelīte» u. c.), bet, lūk, šis darbs — un, ļoti iespējams, arī autors — nogrims aizmirstībā pat nepamanīts, jo autoram nav vēl vārda. Vērojot mūsu dramaturģijas vispār neapskaužamo stāvokli, par to nevar nedomāt, jo, šķiet, ar šādu praksi mēs savu dramaturģiju padarām vēl nabagāku.

Bet atgriezīsimies pie tām jaunajām lugām, ko pagājušajā sezonā skatījām republikas teātros. Ko tās deva dramaturģijai, kādas problēmas izvirzīja teātriem?

Vispirms — kopumā šīs lugas apliecina, ka ir pilnīgi salauzts nesenais «dramaturģijas ampluā», kad rakstīja vienīgi lugas par kolhoziem vai — gan retāk — par rūpniecības temām, visu to, kas sniedzas pāri tiešajai šodienas dzīvei, uzskatot ja nu ne tieši par ļaunumu, tad vismaz ļaunam radniecīgu. Vienā pašā sezonā dramatiķi devuši lugas gan ar vēstures tematiku (tieši vēsturiski notikumi un personas A. Griguļa lugā «Baltijas jūra šalc», Tēvijas kara pirmās dienas V. Sauleskalna dramā «Mūsu ielā fronte»), gan lirisku padomju dzīves ainu, kur ieausta cildena padomju cilvēku morālās skaidrības un diženuma tema (G. Priedes «Normunda meitene»), gan arī satīriskā skatījumā gleznotu mūsu dzīves trūkumu ainu (J. Anerauda

1957./58. g. sezona. Akadēmiskais dramas teātris. E. Ozols (Rikardo), A. Liniņš (Umberto), E. Radziņa (Filumena) un J. Kubilis (Mikele) E. de Filipo lugā «Filumena Marturano».

1957./58. g. sezona. Akadēmiskais dramas teātris. E. Radziņa (Elza), J. Osis (Brengulis) un K. Sebris (Ernests) V. Lāča romāna «Zitaru dzimta» dramatizējumā.

«Kaut kur pie Gaujas», E. Ilmeres «Anton, mums jāšķiras!»). Rakstnieki izvēlas temas, kas tiem tuvākas, vairāk nekā agrāk ir jūtams, ka viņu priekšā ir visa dzīves daudzveidība, tagadne un pagātne. Tā neapšaubāmi ir pozitīvi vērtējama parādība mūsu dramaturģijas attīstībā, un tā cieši saistīta ar lielajām pārvērtībām mūsu dzīvē un darbā, ko literatūrā ienesis partijas XX kongress un tam sekojošie gadi.

Ja iepriecinošs ir prāvais pagājušās sezonas lugu skaits, tad jau daudz atturīgāk jārunā par pašu lugu idejiski mākslinieciskо vērtību.

V. Sauleskalna luga «Mūsu ielā fronte» 1957. gadā republikāniskajā lugu konkursā bija vienīgais darbs, kas tika premēts. Tika premēts ar trešo prēmiju, labi zinot, ka lugas vērtība nav nekāda augstā.

V. Sauleskalna luga «Mūsu ielā fronte» mūsu dramaturģijā dažā ziņā pelna ievērību. Tajā autors cenšas stāstīt koncentrēti, apvienojot reizē ģimenes un dažādos individuālos konfliktus ar lielajiem politiskās dzīves notikumiem. Saduras vienas ģimenes un tai tuvi cilvēki laikā, kad pilsētā laužas iekšā vācu fašisti. Te ir veiksmīgi raksturu vilcieni, virkne spriegu, ar labu dramaturģijas izpratni rakstītu skatu. «Mūsu ielā fronte» ir neapšaubāmi pieskaitāms labākajam, ko V. Sauleskalns sarakstījis.

Un tomēr ... Vairākos gadu desmitos V. Sauleskalns dramaturģijas novadā sarakstījis daudz. V. Sauleskalns labi pazīst skatuvi, zina, kas uz tās «skanēs», kas ne, ko būs interesanti skatīties un ko ne. Viņš prot izkārtot situācijas, prot sakoncentrēt lugas notikumus, raits viņa dialogs. Visas šīs prasmes viņam allaž pie rokas, ar to visu viņš prot rīkoties. Bet allaž viņam arī pietrūkst talanta vēriena pateikt ko savu, viņa vien saklausītu un izjustu. Viņam pietrūkst kaut cik lielāka radošās domas lidojuma. Tāpēc viņa lugās dramaturģiskā veiklība iegūst zināmu pašvērtības raksturu. Šī veiklība kļūst par lugas vērtību, bet nevis tas, ko stāsta pats dramatiķis. Bet bez īstas radošas domas lietā likta tehniskā veiklība — situācijas, konflikti utt. sauc atmiņā kaut ko jau redzētu un dzirdētu. Tas darbam nenovēršami atņem svaigumu, īstu mākslas patstāvību. Tāpēc, V. Sauleskalna darbus skatoties, zāle parasti negarlaikojas, bet skatītājs no izrādes paņem stipri maz. Citiem vārdiem — V. Sauleskalna lugu literārā vērtība nav liela, no tiem dramaturģija kvalitatīvi bagātāka netiek. Varbūt tieši tāpēc, ka V. Sauleskalnam pašam pietrūkst īsta junrades vēriena, pietrūkst, ko savu pasacīt, viņš tik ļoti pievērsies citu autoru darbu dramatizē-

1957./58. g. sezona. Akadēmiskais dramas teātris. O. Lejaskalne (Mada), V. Vārna (Kaija), O. Šalkonis (Atauga) un R. Puriņš (Rumpēters) A. Upiša komēdijā «Kaijas lidojums».

šanai. Tur viņa prasme veidot dialogus, izkārtot situācijas utt. īsti vietā, bet kopējo vienreizējo skanējumu, darba īsto vērtību tad, kā tam arī vajag būt, dramatizētājs paņem no pamatdarba. Un tomēr reizēm tā vien liekas, ka V. Sauleskalns savu talantu izšķiež sīknaudā, pats sev neizvirzīdams lielākus, nopietnākus idejiski mākslinieciskos uzdevumus. Viņš vairāk domā par it pieklājīgu «izrādāmu gabalu», mazāk par nopietnu, nozīmīgu literāru darbu, kas tad, gluži dabiski, reizē būtu arī labs skatuves darbs.

Minētās V. Sauleskalna stiprās un vājās puses raksturīgas arī viņa lugai «Mūsu ielā fronte». Tā liecina par dramaturģisku prasmi izkārtot

lugas darbību (atsevišķas mazāk izdevušās vietas, piemēram, stieptā, informatīvā ekspozīcija u. tml. šo vispārējo vērtējumu nemaina), par prasmi veidot dialogu un konfliktus, bet luga kopumā pasaka gauži maz kā jauna, tās cilvēki un notikumi ir ar jau minēto «kaut kur tas redzēts» zīmogu, ir bez īstas jaunrades elpas. Tāpēc nav brīnums, ka lugu neuzņēma savā repertuārā neviens no lielajiem galvaspilsētas teātriem. To paņēma Liepājas teātris, jo lugas notikumi nepārprotami atbalso šīs pilsētas Tēvijas kara sākuma dienu lappuses.

Teātrim V. Sauleskalna luga «Mūsu ielā fronte» īpašas grūtības neizvirza. Tas ir, tā sakot, tradicionālās dramaturģijas tradīcijās (tas, protams, nenozīmē neko sliktu) sarakstīts darbs, — un tā arī lugu ar labu izpratni un veiksmi bija inscenējis N. Mūrnieks.

V. Sauleskalna lugai pilnīgi pretējas stiprās un vājās puses piemīt A. Griguļa hronikai «Baltijas jūra šalc». Ik skatā, ik situācijā, pat replikā jūtams, ka A. Grigulim ir allaž kas savs sakāms. Te viscaur jūtam rakstnieka personību. Šai ziņā A. Griguļa lugas labākajās ainās ir vairāk no patiesas mākslas nekā visā V. Sauleskalna dramaturģijā. Daudz prieka var sagādāt A. Griguļa «griguliskie» aforismi, ja tie lietoti ar mēru, tāpat sentencēm līdzīgās replikas.

Turpretim gauži nevērīgs A. Grigulis šai gadījumā ir lugas dramaturģiskajā izveidē. Autors gan lugu nosaucis par hroniku, bet ar nosaukumu vien nevar pārliecināt skatītāju, ka šoreiz viņam nav jāmeklē lugas uzbūvē ciešāka vienotība, spilgtāki tēli, raksturu atklāsme, dramatisms, kas aug no cēliena uz cēlienu, utt. Luga stāsta par 1918./19. gada notikumiem Latvijā, kad te saimniekoja vācieši, kad tika konstruētas Ulmaņa un Niedras «valdības», tika izcīnīta padomju vara, ko drīz nomāca interventu pārspēks. Ienaidniekus A. Grigulis rāda ar jau viņa komēdijās pazīstamo satīrisko, līdz karikatūrai novesto saasinājumu, turpretim ainas, kur darbojas padomju cilvēki, apņem lirisms, samtainā poēzija. Bet, tā kā lugai trūkst ciešākas darbības vienotības — tikai viens pabāli veidots tēls kaut cik sižetiski sasaista tās notikumus,— tad satīriskie skati kļūst līdzīgi karikatūrām laikrakstā, politiski asi, bet bez dziļākas attēlotās personas cilvēciskās un vēsturiskās būtības un reizē arī laikmeta atklāsmes. Turpretim skati, kas attēlo padomju dzīvi, lielāko tiesu grib saistīt skatītāju ar patīkamu lirisku «pozitīvismu», kura vien allaž bijis par maz, lai ilgāk noturētu skatītāju savā varā.

Tieši dramaturģiskās izveides trūkuma dēļ luga guva tikai puspanākumus. Lielākā vaina šeit laikam tā, ka daudzos gadījumos neuz-

tvērām lugā tik daudz notēlotā laika dzīves patiesību (kaut satīriski saasinātu), cik vienkārši autora konstruētu karikatūru vai poēziju. Luga nepieder pie labākā, ko A. Grigulis dramaturģijā devis. Gan jāpiebilst, ka luga «Baltijas jūra šalc» blakus Ž. Grīvas dramai «Sniga sniegi» ir vienīgie darbi latviešu padomju dramaturģijā gadu desmitā, kur mēģināts uz skatuves uzvest veselu vēsturisku laikmetu. Tas nav viegls uzdevums, te vēl veidojamas savas tradīcijas, meklējamas pašas vēlamākās attiecības starp vēsturisko tiešamību un autoram pieļaujamo izdomu.

Inscenēšanas ziņā «Baltijas jūra šalc» bija visgrūtākā no sezonas oriģināllugām. Akadēmiskais dramas teātris šo uzdevumu paveica sekmīgi (režisors A. Amtmanis-Briedītis). Pārdomas varēja izraisīt tas, kā teātris tika galā ar griguliskajām asprātībām, viņa īpatnējo humoru un satīru. Tas gan nav sakāms tikai par šīs A. Griguļa lugas uzvedumu. Proti, teātri Griguļa asprātības nerunā ar to humora izjūtu, zināmu atjautības vieglumu, kā tās uzrakstījis autors, piešķirdams visam savam darbam īpatnēju nokrāsu. Teātros atjautību viegluma bieži vien pietrūkst, aktieri atjautības runā pārāk uzsvērti, it kā baidīdamies, lai tikai nevienam nepaietu garām nepamanīts tas, ka te ir asprātība. Bet tad jau parasti ienāk kaut kas samocīts, meklēta asprātība pat tur, kur Griguļa tekstā šādas meklētas asprātības pieskaņas nemaz nav. Te teātriem darbs priekšā nākotnē. Pati tuvākā grigulisko asprātību intonācija teātros īsti nav atrasta. Ar liriku teātri Griguļa lugās tiek galā daudz sekmīgāk.

Pārējās četrās jaunajās oriģināllugās tēlota padomju dzīve un cilvēki. Nozīmīgākā te ir G. Priedes «talkas mēneša dienasgrāmata» «Normunda meitene».

Gunars Priede ir dzimis dramatiķis. Viņa rokās dramatiskam darbam raksturīgu dzīvību iegūst viss, kam vien viņš pieskaras. Tas jūtams ik skatā, ik dialogā, ik frazē, un šai ziņā G. Priede ir pats īstākais dramatiķis no visiem latviešu padomju rakstniekiem, kas šodien raksta lugas. Uzmanību pelna arī tas, ka G. Priede pievērsies tikai vienam literatūras žanram un neraksta ne prozas, ne dzejas darbus. Patiesi liekas, ka visa viņa domāšana ievirzīta tā, lai viss, kas viņam sakāms, pārvērstos dramatiskās darbības formā.

G. Priedes stiprā puse ir uzburt lirisma pilnas noskaņas, ieklausīties citiem varbūt nepamanāmos dvēseles dzīves procesos, kad šķietami parastā ikdienā nostiprinās vai irst draudzības vai mīlestības

jūtas, draugu pulkā veidojas jauniešu dzīves uztvere, attieksme pret pasauli. Visās trīs lugās konsekventi notēlodams jauniešus, G. Priede pratis uztvert jaunatnei raksturīgo poētisko pieeju dzīvei. G. Priedes lugu pamatā jūtam dziļi organiski izjustu prieku par mūsu dzīvi, mūsu jaunatni, un tā ir tāda īpašība, kas kļūst sevišķi tuva skatītājam, kad Priede stāsta par saviem jauniešiem. Tā ir optimistiska, līdz saknēm pozitīvu jūtu piesātināta māksla, un šī optimistiskā izjūta, sirsnība pavada rakstnieku arī tad, kad viņš tēlo tādus cilvēkus, kuriem nepieder viņa simpātijas. Tā māte audzina bērnus, arī tos, kuros viņa saskata daudz slikta. Nosoda, māca, pat varbūt novēršas no bērna, un tomēr viss tas darīts aiz mīlestības pret cilvēku. Un tas nevar palikt nepamanīts. Šo mīlestību skatītājs uztver G. Priedes lugu izrādēs, un tā bagātina cilvēkus, liek iemīlēt autora dzīves uztveri un viņa darbus. G. Priedem pavisam svešs deklaratīvisms, fražainība, ar ko slimo daudzas mūsu lugas.

Kā jau tas aizrādīts kritikās, G. Priede neizvirza savās lugās jautājumus saasināti politiskā plāksnē. Viņu vispār pirmām kārtām saista ētiska rakstura jautājumi. Tā ir cīņa par cilvēka morālo krietnumu, par skaidru, patiesīgu padomju cilvēku ar tīrām, spēcīgām jūtām. Tāpēc arī aplam būtu apgalvot, ka Priedes lugām ir tendence uz apolitiskumu, kā arī dažkārt dzirdēts runājam. Ka Priede runā par padomju dzīvi, ka viņam rūp padomju cilvēks, tas Priedes lugās jūtams allaž. Tāpat jautājumi, kas izvirzīti viņa lugās, ir mūsu dzīvei aktuāli un vajadzīgi, kaut arī te nav pieminētā saasināti politiskā skatījumā. Bet kas gan teicis, ka visiem jāraksta vienādā politiskā asumā, vienādā politiskā skanīgumā?

«Normunda meiteni» vērtējot, republikas presē blakus pozitīviem atzinumiem izteikts arī diezgan daudz kritisku piezīmju. Viens no galvenajiem pārmetumiem te tāds, ka Priede nav pietiekami akcentējis tos momentus, kas virza uz priekšu lugas centrālo domu. Vispār šīs lugas vājākā puse ir tā, ka tai trūkst stingras darbības loģikas, kas saistītu skatu ar skatu, cēlienu ar cēlienu. Autors dod jaunus, ar īstu dramatiķa roku veidotus skatus, kam ir savs uzdevums un doma, bet reizēm pamaz rūpējas par to, lai šādi skati loģiski izaugtu. Tāpēc skatītājam ne vienā vien svarīgā gadījumā vienkārši jāpieņem par patiesību tas, ko autors stāsta, bet, kolīdz te sākam analizēt situācijas, cilvēku rīcību, luga sāk irt. Tāpēc arī sabiedrībā dzird runājam, ka «Normunda meitene» ir patīkama un jauka luga, tikai nevajag jautāt,

kāpēc viss tur notiek tā, kā stāsta Priede. Domas ilustrēšanai minēsim vienu piemēru. Jaunie studenti — talcinieki apsolās saimniecei, kuras mājās viņi apmetušies, savā brīvlaikā palīdzēt norakt kartupeļus. Staltais, pašlepnais Visvaldis šīs sarunas laikā nav klāt. Kad viņš uzzina, ka svētdienā būs jāstrādā, viņš domā, ka mājas saimniece pati to pieprasījusi, un ar kodīgām piezīmēm uzbrūk tai. Saimniece apvainojas, pazūd savā istabā un nenāk no tās laukā līdz otras dienas vakaram, kad ar Visvaldi noticis negadījums. Saimnieces un Visvalda konflikta brīdī klāt ir citi studenti, bet tie stāv, neiebilduši ne vārdiņa, kaut gan tieši viņi varēja tai pašā brīdī konfliktu likvidēt. Un tie nepavisam nav tādi jaunieši, kas kautrētos pasacīt patiesību, visu laiku viņi rādīti pietiekami vitāli un enerģiski. Autors vienkārši neļauj viņiem runāt, jo tikai tad, ja viņi šai brīdī klusē, var attīstīties tālākie notikumi.

Savukārt arī mājas saimniece notēlota kā visādi gudra un sapratīga, viņa ir cilvēks, kas pilnam saprastu situāciju un neņemtu Visvalža vīzdegunību ļaunā visam studentu kolektīvam. Bet autors pēc konflikta vispār neļauj saimniecei nākt uz skatuves. Un tas saprotami: kolīdz viņa sāktu ar studentiem runāt, būtu jārunā par nepatīkamo starpgadījumu un konflikts momentā likvidētos. Pie saimnieces gan ieiet studente Ulla, bet, ko viņa saimniecei saka, nav zināms, kaut arī viņa nevarēja nerunāt par incidentu un tādējādi to nokārtot.

Lugā šai gadījumā tiek spēlēta kaut kāda smalka psiholoģija, kas nav tik daudz izaugusi no reālās situācijas, cik mākslīgi radīta. Tiek tēlotas kaut kādas pārspīlēti smalkas jūtas, kas pašas par sevi vērtīgas un skaistas, bet labākajā gadījumā ir siltumnīcas atmosfēras pilnas un siltumnīcas apstākļos kultivētas.

Interesantu skatu izaugsmes pietiekama nenopamatošana šai lugai raksturīga, piemēram, tāds ir viss vecās rijas skats. Tāpēc lugā ienāk kaut kāda nevēlama abstraktuma nokrāsa, arī sameklēta un tīši radīta «psiholoģija» un psiholoģizēšana. Cilvēki dzīvo it kā īpašas psiholoģiskas jūsmas varā, kaut arī, no otras puses, tie turpat blakus tēloti kā draiski, dzīves prieka pilni jaunieši. Vietā un nevietā lietojot pustoņus, noticis tā, ka, tikai īpaši piedomājot, uztveram, ka tā sauktā «Normunda meitene» ir simbolisks tēls, skaidras, patiesas mīlestības simbols — liela daļa skatītāju par šo «meiteni» gluži prozaiski uzskata studenti Gunu.

G. Priedem ir pietiekami talanta, lai no viņa nākotnē varētu gaidīt dramatiski spriegākas, koncentrētākas lugas. Protams, ar to nav teikts,

1957./58. g. sezona. Akadēmiskais dramas teātris. K. Sebris (Vecmeistars), A. Klints (Eleonora) un V. Akurāters (Stabulnieks) J. Anerauda komēdijā «Kaut kur pie Gaujas».

ka Priedem šis dramatisms jārada ar kaut kādiem ārēji spraigiem notikumiem, nē, to var panākt, rakstot paša Priedes manierē. Arī Čehova lugās nav ārēja dramatisma, bet tas netraucēja Čehovu ietvert lugās dziļus konfliktus, cilvēku un veselas sabiedrības daļas likteņus.

Ar visiem trūkumiem G. Priedes luga «Normunda meitene» tomēr ir pati nozīmīgākā oriģinālluga republikas teātros pagājušajā sezonā. Tā atradusi dzīvu atbalsi un daudz draugu ne vien pašu mājās, bet arī aiz republikas robežām.

G. Priedes lugu uzvešana saistīta ar zināmām grūtībām. Te par visu vairāk vajag uztvert autora dažkārt pusvārdos pateikto domu, vajag izjust G. Priedes lugu lirismu, poēziju un sirsnīgo optimismu. Dailes teātris to prot, te savas Priedes lugu uzvešanas «tradīcijas»

izveidojis režisors P. Pētersons — pirmais G. Priedes lugu režisors. «Normunda meitenes» uzvešana (inscenētājs E. Smiļģis, režisores V. Vecumniece un N. Vētra-Muižniece) nekādas jaunas problēmas neizvirza. Teātris «Normunda meiteni» iestudējis sekmīgi, varbūt šur tur gan vēl pastiprinot to mākslīgo psiholoģizēšanu, kādā dažviet ieslīd pati luga, piemēram, skatā, kad Visvaldis sadzēries un izpeldējies guļ un murgo, u. c.

Asi satīriskā plāksnē J. Anerauds uzrakstījis komēdiju «Ķaut kur pie Gaujas». J. Aneraudam ir atjautīgs dialogs, viņam padodas it veiksmīgi tvertas situācijas, lugā viņš pabārsta pa asprātīgai piezīmei par mūsu dzīvē sastopamiem trūkumiem.

Centrālā satīriskā līnija J. Anerauda lugā saistīta ar vienlaik mūsu literatūrā stipri izplatīto tendenci izskaistināt un shematizēt dzīvi, trafareti meklējot padomju dzīvei raksturīgo pēc iedomātiem priekšstatiem. Pēc šāda pieņēmuma kārtīgs kolhoznieks staigā ar Mičurina kopoto rakstu sējumu rokā, kolhozā katrā ziņā ir kāds ārzemju savervēts kaitnieks un mīlēt var tikai to cilvēku, kas izpildījis plānu. J. Anerauds nu pirmajā cēlienā rāda kādas trafaretas lugas mēģinājumu, iepazīstina ar šādas literatūras vairākām raksturīgām nelaimēm un tad pēdējos divos cēlienos aizved skatītāju kolhozā, lai skatītājs tur pats pārliecinātos, ka dzīvē nepavisam nav tā kā sākumā rādītajā lugā.

Tas viss varētu būt ļoti labi un asprātīgi. Bet lugai ir divi lielāki trūkumi. Pirmkārt, tajā ir ietverta dienas aktualitāte, kas 1957. gadā vairs nebija nekāda aktualitāte. J. Anerauda kritizētās negācijas literatūras dzīvē jau pirms pāris gadiem ir tiku tikām kritizētas, tāpēc te Anerauds nav pateicis nekā jauna, nekā svaiga. Tā ir gudra smiešanās par jau nopērto un pakritušo pretinieku. Otrkārt, kolīdz J. Anerauds rāda kolhozu īsto dzīvi, tā redzam, ka viņš iekrīt paša apkarotajā shematismā, nekādi kolhoznieki nav arī viņa lugā, sākas dažādi joki pašu joku dēļ, un pēdējā cēlienā viņa kolhoznieki un citi ļaudis jau uzvedas kā skaidru saprašanu zaudējuši. Tā galu galā autors izper arī pats sevi, pats to ne īsti pamanījis, ne sapratis, ne arī atzīt gribēdams.

Komēdija «Ķaut kur pie Gaujas» režisoram Ķ. Pamšem Akadēmiskajā dramas teātrī bija diezgan ciets rieksts, lai rastu vajadzīgo līdzsvaru starp autora hiperbolizētajiem tēliem un situācijām un ticamību. Ja lugas pirmajā pusē režisors ar šo uzdevumu tika galā veiksmīgi, tad jau mazāk pārliecināja pēdējais cēliens, kur autora sarikotās

īstā kolhoza kolhoznieku izdarības kļuva par pašmērķi, kam kaut kādas mērķtiecības un saturīguma saskatīt grūti.

Latviešu dramaturģijai J. Anerauda komēdija nekāds vērā ņemams ieguvums nav. Atzīmējams gan tas, ka J. Anerauda komēdijai piemīt raitums, zināma asprātība, un tāpēc tā skatītāju īpaši negarlaiko, kā tas savā laikā bija ar daudzām t. s. «kolhozu lugām», kas bija reizē gan tukšas, literāri mazvērtīgas, gan arī gluži nepārspējami garlaicīgas. J. Anerauds sevišķi neuzbāžas arī ar dažādām «vērā ņemamām» pamācībām, ko nesen tik ļoti bija iemīlējuši dramaturgi.

Vairāk visiem zināmas un tāpēc visiem ievērojamas pamācības un atziņas ielikusi E. Ilmere komēdijā «Anton, mums jāšķiras!», ko N. Mūrnieka režijā iestudēja Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris. Lugas darbība notiek kādā modes ateljē, kur kāds jauneklis nav apmierināts ar darbu, sapņo par «lielākām lietām», līdz beidzot atzīst, ka arī šeit viņa radošā fantāzija var pilnam tikt likta lietā. Turpat pazoboti arī dažādi modes ērmi, lai pateiktu, ka padomju cilvēkiem jāģērbjas gaumīgi. Arī kāds vieglas peļņas tīkotājs tiek smagi pārmācīts, jo tiek apprecināts ar pusķertu, nezin kur izrautu baltvācu palieku. Tā šī luga nodarbojas ar pavisam praktisku un «lietišķu» dzīves trūkumu pielabošanu, no mākslas darba aiziedama uz kritisku avīžu rakstu pienākumiem, un tad, protams, grūti runāt par lielākām mākslas vērtībām.

Atzīmējams, ka arī E. Ilmerei ir it atjautīgs dialogs, lugā ir raitas situācijas, dažādie joki tāpat kā J. Anerauda lugā vismaz neļauj skatītājam zālē sevišķi garlaikoties.

Pavisam nevarīga kā tēlu veidojumā, tā darbības izkārtojumā un risinājumā bija K. Kalnarāja luga «Kuģi taujā ostas», ko izrādīja Leona Paegles Valmieras dramas teātris.

Tā par 1957./58. gada sezonu var teikt, ka valdījusi nenoliedzama rosme latviešu padomju dramaturģijā, bet sasniegumi nav nekādi izcilie, jaunas oriģinālugas joprojām ir pati vājākā vieta teātru repertuārā. Rakstnieki vairāk raksta «izrādāmus gabalus» teātrim, cerēdami, ka viss, ko viņi būs salikuši lugā, uz skatuves izskatīsies tīri labi un skatītāji visam parādītajam sekos ar patiku. Nav pat asāk jūtams, ka dramatiķi uzskatītu lugu pirmām kārtām par literāru darbu un atcerētos — ja nav laba literāra darba, tad nebūs arī nozīmīgas izrādes. Liela skatuves māksla, tās sasniegumi nav atraujami no lielas dramaturģijas. Teātriem joprojām galvenās grūtības sagādā nevis tas,

kā pilnībā parādīt labu lugu, bet gan — kā no pavājas lugas izveidot tīri ciešamu izrādi.

Tepat jāsaka daži vārdi arī par dramatizējumiem. To pagājušajā sezonā bijis tik daudz, ka vienkārši nolaižas rokas: «Rīga», «Zītaru dzimta», «Valmieras puikas», «Vārnu ielas republika», «Noziegums un sods», «Tevje — piena vedējs», «Emīls un Berlīnes zēni» (Jaunatnes teātra krievu trupā), «Nožēlojamie», «Pirmā ranga kapteinis».

Nav vārdam vietas — vairāki no šiem dramatizējumiem izdarīti profesionāli veiksmīgi. To var teikt par V. Sauleskalna paveikto V. Lāča romāna «Zītaru dzimta» dramatizējumu, tāpat Valda un Valta Grēviņu izveidoto A. Deglava «Rīgas» skatuves variantu. Dramatizējumi devuši vielu teātriem sagatavot krāsainas, sulīgiem raksturiem bagātas izrādes, kur ļoti atzinīgi vērtējams teātru darbs («Rīga», «Vārnu ielas republika», «Tevje — piena vedējs»). Nav arī ko iebilst pret pašu dramatizējumu parādīšanos uz skatuves. Un tomēr... Jūtama steidzīga tendence nodramatizēt visu, kas vien latviešu literatūrā labs vai kaut cik labs uzrakstīts. Protams, pēc tam var ņemt priekšā arī aizrobežu autoru sacerējumus, un tā te darbs nodrošināts uz gadiem. Bet šie dramatizējumi lielum lielā daļā dod skatuvei interesantas skatāmas ainas, dod raksturus, bet allaž paliek arī daudz kas nepateikts un neparādīts, kas bija pamata darbā. Allaž ar daudz ko te skatītājam jāsamierinās: nu jā, tas jau ir tikai dramatizējums. Te ir veģetēšana uz jau gatava darba rēķina, te ir interesantu skatuves gabalu gatavošana. Patiesībā šie dramatizējumi jau arī sadzīvo kā cimds ar roku ar tām lugām, kur autori nav pūlējušies tik daudz pēc liela nozīmīga literāra darba, cik pēc dramaturģiskā materiāla, no kura uz skatuves iznāk «tīri patīkama izrāde». Tā šie dramatizējumi palīdz veģetēt oriģināldramaturģijai, vēl jo vairāk tāpēc, ka tie (jo te pamatā labs literārs darbs) pilnīgi «izkonkurē» viduvējas patstāvīgās lugas.

Tādējādi, ja kopumā pret atsevišķu dramatizējumu parādīšanos uz skatuves nav ko iebilst, tad turpretim pašreizējā tieksmē nodramatizēt visu kaut cik ciešamo nepārprotami ir saskatāma tendence iet pa vieglākās pretestības ceļu. Dramatizējumu gandrīz neizbēgams pavadonis ir ilustratīvisms, uz šīm izrādēm skatītājs vairāk atnāk «paskatīties», mazāk viņš dzīvo līdzi dramatiskā darba varoņu ciņām, spēku un pretspēku sadursmēs nonākdams līdz jaunām atziņām. Atsevišķi dramatizējumi, no kuriem runā īstas dramatiskas mākslas spēks (piemēram, A. Upīša «Zaļā zeme»), vispārējo ainu šai ziņā nemaina.

1957./58. g. sezona. Akadēmiskais dramas teātris. E. Zīle (Domeniko) un L. Bērziņa (Filumena) E. de Filipo lugā «Filumena Marturano».

Vairāk labas dramatiskās literatūras, mazāk labu «interesanti izrādāmu» «skatuves gabalu»!

Salīdzinot ar agrākajiem gadiem, pats raksturīgākais 1957./58. gada teātru sezonas repertuāram ir daudzās mūsdienu ārzemju (tautas demokrātijas un kapitālistisko valstu) progresīvo dramatiķu lugas. Vienā sezonā izrādīts tik daudz šādu lugu kā vēl nekad mūsu republikā padomju varas gados. Tur ir itālieša Eduardo de Filipo «Filumena Marturano» un «Stiljano ģimene», čehu rakstnieka P. Kohouta «Tāda ir mīla», spānieša A. Kasonas «Septiņi kliedzieni okeāna vidū», brazīlieša G. Figeiredo «Lapsa un vīnogas», vācu rakstnieka E. Remarka «Pēdējā izvēle». Padomju Latvijas skatītāji pirmo reizi iepazinās ar B. Brehta ļoti savdabīgo dramaturģiju.

Varam pat runāt par vienpusīgu aizraušanos sezonā ar šo ilgi ļoti skopi vai pat nemaz nerādīto mūsdienu ārzemju progresīvo dramaturģiju. Piemēram, Raiņa Dailes teātrī puse no sezonas jaunuzvedumiem ir mūsdienu ārzemju autoru lugas. Noticis tā, ka šīs lugas pagājušajā sezonā pilnīgi izspiedušas no teātru repertuāriem aizrobežu klasiku — pa visiem republikas teātriem iestudēta tikai viena luga — Šekspira «Gals labs — viss labs» Daugavpils Krievu dramas teātrī.

Kas tad ar aizrobežu dramaturģiju jauns ienācis teātru repertuārā?

Pirmām kārtām, šī dramaturģija izvirza teātriem daudzus saistošus radošos uzdevumus. Te pietiek tikai atgādināt B. Brehta «līdzību spēli» «Krietnais cilvēks no Sečuanas» un P. Kohouta «Tāda ir mīla» — lugas, kuras nevarēja rādīt «kā parasti», bet kur it kā tiek nojaukta robeža starp skatuvi un zāli, lugu personāži tieši runā uz skatītājiem, paskaidro skatuves notikumus, jautā, aģitē, utt.

Tepat izvirzās arī dažādas reālisma problēmas, it īpaši, ja atceramies, ka pirms dažiem gadiem pat Hamleta tēva garu uzlaist uz skatuves ne vienam vien šķita tīrā mistika. Tagad P. Kohouta lugā darbojas reālajā īstenībā diezgan neiedomājamais cilvēks mantijā, lugā sajaukta parastā notikumu attīstības kārtība, viss, kas notiek uz skatuves, kalpo «tiesas procesā» izvirzītās apsūdzības ilustrēšanai, faktu pārbaudei. Savukārt B. Brehta lugā blakus reāliem cilvēkiem darbojas dievi, problēmas risināšanas labad viena persona «sadalīta» divās u. tml. Reālisms uz republikas skatuvēm ar šīm lugām paplašina savas robežas.

Savukārt arī skatītāju redzes loks ar šīm lugām paplašinās — tie iepazīstas gan ar citu tautu dzīvi, gan ar viņu dramaturģiju. Padomju

cilvēks tiek ciešāk iesaistīts tai cīņu un domu pasaulē, kas raksturīgas progresīvajai nometnei aiz mūsu Dzimtenes robežām. Un tas ir liels ieguvums mūsu skatītājiem. Līdz šim taču bija tā, ka dzīves šodiena no skatuves runāja gandrīz tikai ar padomju lugām. Tām blakus atradās klasika, kurai tādas tiešās aktualitātes un tiešākās šodienas elpas īsti nav. Tagad turpretim progresīvā aizrobežu dramaturģija nāk uz skatuves ar domām un cīņām, kas daudzos jo daudzos gadījumos ļoti sasaucas ar to cīņas elpu, kas raksturo padomju dramaturģiju un mūsu dzīvi. Mēs saklausām savu draugu balsis Itālijā, Spānijā, Brazīlijā, Vācijā un ļoti konkrēti uztveram, kā mūsu draugi piedalās lielajā cīņā par tautu brīvību, par mieru, patiesu humānismu un demokrātiju.

Tālāk. Ir tā, ka teātri lielāko tiesu paņēmuši pašu to labāko, kas šodien sastopams citu zemju dramaturģijā. Līdz ar to mūsu republikā, domājot par mūsu pašu dramaturģijas attīstību, no jauna tiek saasināta uzmanība uz dramaturģijas meistarības jautājumiem. Skatoties A. Kasonas, G. Figeiredo, P. Kohouta un citu autoru lugas, nevar neuzmākties doma, ka mūsu dramatiķi pārlieku maz domā par savu darbu māksliniecisko formu. Nav tā, ka šodienas aizrobežu dramatiķu darbi risinātu lielākas un dziļākas problēmas, nekā to dara padomju rakstnieki, nav tur arī sevišķi, vienreizēji, spēcīgi veidotu tēlu, bet nenoliedzams arī tas, ka šī dramaturģija problēmas risina ļoti saistošā, iedarbīgā formā, te nav vietas, kur skatītājam garlaikoties. Allaž autori pastiprināti domājuši ne vien par to, ko teikt skatītājam, bet arī, kā savas ieceres realizēt saistoši, spilgti. Un te nu padomju dramatiķiem jāpieliek visas pūles, lai viņu darbi nepaliktu ēnā. Pagājušajā sezonā republikas teātros tas notika, mūsdienu padomju lugas visumā lielāku īpatsvaru neieguva, kaut arī vairākos teātros bija pa ļoti labam padomju lugu uzvedumam («Prieku meklējot», «Pilnā balsī», «Normunda meitene»).

Salīdzinot ar dažām iepriekšējām sezonām, nedaudz uzlabojās stāvoklis ar krievu klasisko dramaturģiju teātros. Te skatītāji saņēma patiesi veiksmīgi iestudētu darbu — M. Gorkija «Viltoto monētu» (režisors E. Vainšteins) Daugavpils Krievu dramas teātrī.

Latviešu pirmspadomju dramaturģija (nav te domāti pirmspadomju prozas darbu dramatizējumi) teātros pagājušajā sezonā pārstāvēta pietiekami bagātīgi — J. Raiņa «Uguns un nakts», A. Upīša «Kaijas lidojums» un «Ziedošais tuksnesis», R. Blaumaņa «No saldenās pudeles». Te pieskaitāma arī J. Raiņa traģēdija «Mīla stiprāka par nāvi»

1957./58. g. sezona. Raiņa Dailes teātris. Dž. Pristlija komēdija «Vai esam precēti?».

Krievu dramas teātrī, kuras pirmizrāde notika gan vēl 1956./57. gada sezonā, bet viesizrādēs ārpus Latvijas, un rīdzinieki šo lugu skatīja tikai pagājušajā sezonā.

Īpaši atzīmējama divu latviešu pirmspadomju dramaturģijas darbu ienākšana repertuārā. Pēc dažādiem starpgadījumiem 1954. gadā ar pilnām tiesībām uz skatuves atgriezusies A. Upīša traģikomēdija «Ziedošais tuksnesis» un Akadēmiskais dramas teātris iestudēja R. Blaumaņa komēdiju «No saldenās pudeles», ko līdz šim uzskatīja par idejiski visnepieņemamāko un tāpēc padomju teātrī neizrādāmu Blaumaņa lugu.

Atsevišķu teātru repertuārā sezonā bija diezgan daudz īpatnēja. Vislielākā lugu dažādība bija Jaunatnes un arī Krievu dramas teātrī. No latviešu teātriem Jaunatnes teātris vislielāko uzmanību vel-

tījis padomju lugai, meklējot un atrodot nozīmīgas vērtības krievu padomju dramaturģijā. Turpretim Liepājas teātrī sezonā nav nevienas citu padomju tautu lugas; īpatnēji te tas, ka šai teātrī, J. Beneša dziesmu spēli «Zaļā pļavā» atskaitot, visas lugas ir tikai latviešu autoru darbi («Mūsu ielā fronte», «Uguns un nakts», «Anton, mums jāšķiras!», J. Jaunsudrabiņa «Jo pliks, jo traks»). Arī Akadēmiskajā dramas teātrī pagājušajā sezonā iestudētas gandrīz vienīgi oriģinālLugas («Baltijas jūra šalc», «Kaijas lidojums», «Kaut kur pie Gaujas», «Rīga», «Zītaru dzimta», «No saldenās pudeles»). Par Raiņa Dailes teātra aizraušanos ar mūsdienu aizrobežu dramaturģiju jau runājām.

Kopumā par repertuāru var teikt, ka pagājušajā sezonā par maz jutām uz mūsu skatuvēm šodienas padomju dzīvi. Tā nebija vadošā līnija repertuārā, un tas ir nopietns pagājušās sezonas repertuāra trūkums.

Rūpīgi būtu apsverams jautājums, vai teātriem nevajadzētu iestudēt vairāk nekā 5—6 lugas gadā. Vai, spēkus lietpratīgi sadalot, nav iespējams paralēli iestudēt vairākas lugas, it īpaši tādas, kur nav vajadzīgs sarežģīts skatuves ietērps un daudz aktieru? Pagājušajā sezonā tā rīkojās Akadēmiskais dramas teātris, dodams astoņas pirmizrādes sezonā, un neteiksim, ka te tāpēc būtu cietusi izrāžu mākslinieciskā kvalitāte. Skatītājam tad būtu ne vien vairāk ko skatīt, bet viņš varētu vairāk izvēlēties, uz kādas lugas izrādi iet, repertuārs būtu bagātāks ar dažādiem darbiem. Turpretim tagad, paturot 5—6 pirmizrāžu kārtību, vajag tikai kaut kam sašķobīties, kādai lugai izkrist no repertuāra, lai tajā jau nebūtu vēlamā samēra.

REŽIJA

Iepriekšējā teātra almanahā kā raksturīgāko līniju 1956./57. gada sezonā nācās konstatēt teātru cenšanos dot skatuviski interesantas, formā krāsainas, spilgtas izrādes. Tad teātriem šai ziņā bija daudz raksturīgu meklējumu un labu sasniegumu («Āksts» Akadēmiskajā dramas teātrī, «Spēlēju, dancoju» Raiņa Dailes teātrī u. c.). Reizē kritikā atskanēja arī balsis, ka ne katrreiz izrāde veidojama ar īpaši spilgtu skatuvisko formu, ar teatrālu krāsainību vai pastiprinātu

nosacītību, bet ka joprojām izcili nozīmīgi ir arī uzvedumi, kas veidoti «parastajās» reālistiskā teātra tradīcijās, kā latviešu padomju teātrī viskonsekventāk un lieliskāk prot strādāt A. Amtmanis-Briedītis.

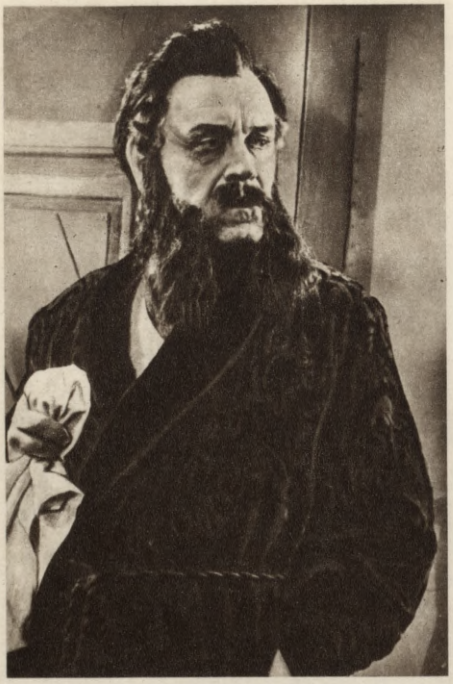
1957./58. gada sezonā pastiprināti teatrālais inscenējums vairs netiek uzņemts kā jaunums teātra dzīvē. Tas jau ir iekarojis pilnīgas pilsoņu tiesības teātru darba ikdienā. Nav vairs vērojama arī mazliet nervoza cenšanās par katru cenu runāt no skatuves speciāli interesanti, kā tas bija, piemēram, 1956./57. gadā Akadēmiskajā dramas teātrī. Blakus spilgti teatrāliem inscenējumiem pagājušajā sezonā teātri devuši arī lielas, nozīmīgas izrādes jau minētā «parastā» reālisma garā, — piemēram, Akadēmiskais dramas teātris «Noziegumu un sodu» (režisors Ž. Katlaps) un «Rīgu» (režisors A. Amtmanis-Briedītis), Jaunatnes teātris «Prieku meklējot» (režisors P. Homskis) u. c.

Pie abu veidu inscenējumiem jāapstājas mazliet sīkāk.

Teatrālas krāsainības un nosacītības uzvedumus tāpat kā iepriekšējā sezonā joprojām viskonsekventāk veidojis Raiņa Dailes teātris. Patiesībā tādi uzvedumi šim teātrim ir dzīvības vai nāves jautājums, jo tieši te visspilgtāk, visizteiksmīgāk var izraisīties E. Smiļģa talants un — kā to liecina vairāki uzvedumi — tādā ievirzē (gan ar citām stila īpatnībām, ar savu režisora savdabību) visuzskatāmāk sevi parāda arī režisors P. Pētersons. Pa vidu Dailes teātrī allaž redzam arī mazāk izteikti teatrālas izrādes (piemēram, pagājušajā sezonā Dž. Pristlija lugas «Vai esam precēti?» uzvedums, režisore F. Ertnere), bet ne jau tās pirmām kārtām raksturo Dailes teātra nozīmīgākos sasniegumus, teātra tieksmi uz liela vēriena inscenējumiem.

Pagājušajā sezonā pirmām kārtām tādi uzvedumi bija D. Ščeglova «Pasaules pilsonis», A. Upīša «Ziedošais tuksnesis» (abu inscenētājs E. Smiļģis) un B. Brehta «Krietnais cilvēks no Sečuanas» (režisors P. Pētersons). Tie ir labi Dailes teātra tradīciju garā veidoti inscenējumi, kur teātris apliecina savu mākslinieciskō īpatnību. Ja A. Upīša «Ziedošais tuksnesis» jau pēc dramatiskā materiāla prasa liela stila uzvedumu, spilgtus teatrālus pretstatus un daudzās ainas dod pateicīgu vielu raitai, krāsu bagātai izrādei, tad tieši «Pasaules pilsoņa» inscenējumā visuzskatāmāk bija redzams, kā Dailes teātris parastu reālistisku lugu piemēro savai īpatnībai. Tur nozuda stingras robežas starp Marksa dzīvokļa sienām un pasauli, tur kā nemiera pielijušas dega skatuves augstumā visu izrādes laiku trauksmainas buras, bet ska-

1957./58. g. sezona. Akadēmiskais dramas teātris. J. Kubilis (Krauklītis) un E. Dūda (Māris) A. Deglava romāna «Rīga» dramatizējumā.



1957./58. g. sezona. Akadēmiskais dramas teātris. V. Silenieks (Rābemanis) un O. Lejaskalne (Hildegarde) A. Deglava romāna «Rīga» dramatizējumā.

tuves vidū atradās tikai pašas nepieciešamākās lietas un priekšmeti. Luga bija ieguvusi spožu dailiniecisku skanējumu, tā bija labu Dailes teātra tradīciju garā veidota izrāde, kur savas neizsīkstošās jaunrades spējas atkal no jauna apliecināja E. Smiļģis.

Joprojām īpašu uzmanību labam teatrālismam veltī Jaunatnes teātris, kura parādītā «Vārnu ielas republika» (režisors O. Krēsliņš) pieder pie izcilākā, kas šai ievirzē mūsu republikā pagājušajā sezonā radies. Šo pašu novirzienu ļoti spilgti Jaunatnes teātrī pārstāv arī lugas «Es tevi atradīšu» (režisors P. Homskis) uzvedums, kur ļoti akcentēts izteiksmes lakonisms. Tai pašā laikā Jaunatnes teātrī mierīgi līdzās dzīvo arī izrādes, kur formai nav pievērsta tāda speciāla uzmanība, un arī te teātris strādājis ar tikpat labiem panākumiem («Prieku meklējot», režisors P. Homskis).

Par teatrālo nosacītību domājis arī Leona Paegles Valmieras teātris, kurā G. Figeiredo traģikomēdija «Lapsa un vīnogas» (režisors O. Dunkers) tika spēlētas bez dekorācijām — uz melna fona ar pāris rekvizītiem, kam jārada priekšstats, ka lugas darbība notiek senajā Grieķijā.

Spilgtāk izteikti teatrālas formas meklējumi pagājušajā gadā nebija vērojami Akadēmiskajā dramas teātrī, atskaitot daļēji vienīgi A. Jaunušāna teicami iestudēto Filipo lugu «Filumena Marturano». A. Jaunušāns šai teātrī ir vienīgais režisors, kam jau asinīs piemīt tieksme parādīt pasauli uz skatuves mazliet citādā gaismā, nekā to skata ikviens mirstīgais. «Filumenas Marturano» uzvedumā tas izpaudās izteiksmes lakonismā, kas gan nebija pārlieku pasvītrots, bet tomēr daudz lielāks nekā Akadēmiskajā dramas teātrī parasti.

Blakus Raiņa Dailes teātrim par izrādes skatuvisko formu pagājušajā sezonā visvairāk bija domājis un ar teicamām sekmēm šai virzienā strādājis Rīgas Krievu dramas teātris. Ar šo teātri 1957./58. gada sezonā visskaidrāk ienākusi kāda agrāk ne tik pamanāma un akcentēta parādība mūsu pēckara gadu skatuves mākslā. Proti, pagājušajā sezonā vairāk un asāk nekā agrāk mūsu teātros ienākusi publicistiska kaisme. Vairākos uzvedumos skatuve tiešāk, var teikt, aģitējošāk, nekā tas bija parasts, runā uz skatītāju zāli, neļauj skatītājiem palikt kā mierīgiem vērotājiem «no malas», bet neatvairāmi viņiem liek līdzi risināt izvirzītās problēmas, piedalīties to atrisināšanā. Jo sevišķi tas sakāms par A. Ļipovska lugas «Pilnā balsī» (inscenētāja V. Baļuna) un P. Kohouta «Tāda ir mila» (režisors A. Birjukovs)

uzvedumiem Krievu dramas teātrī un B. Brehta lugu «Krietnais cilvēks no Sečuanas» Raiņa Dailes teātrī. Tā P. Kohouta lugas «Tāda ir mīla» uzvedumā tiek runāts uz skatītāju zāli, tur atbild, visa izrāde ir tiesas process, no zāles dodas uz skatuvi cilvēki aizstāvēt sev tuvu cilvēku, savu dzīvi, savus uzskatus, beigās skatītāju zāles nosodījumam tiek nodoti ļaudis, kas gan juridiski pie atbildības nav saucami, bet tomēr ir vainojami kādas jaunas meitenes nāvē. Tā skatītājs it kā pats tiek iesaistīts īpatnējā dramatiskā disputā, ko risina autors. Tādā izrādē starp skatītāju un skatuvi it kā nozūd robeža, visi te risina vienas problēmas, visi satraukti par kopīgiem jautājumiem.

Radniecīgs publicistisks asums piemīt arī A. Ļipovska lugas «Pilnā balsī» uzvedumam, kur spilgti izceļas revolūcijas dzejnieka V. Majakovska lielā personība, viņa dzejas spēks.

B. Brehta luga «Krietnais cilvēks no Sečuanas» Dailes teātrī arī pārstāv to pašu, gan pilnīgi citādi risinātu, teatrālo nosacītību. B. Brehta lugā autora risinātajai problēmai pakļauts viss: jaukts kopā dzīvē reāli iespējamais ar neiespējamo, ik skats mazāk tēlo, vairāk risina tiešā veidā problēmu. Te nav parastā reālisma, kaut arī viss, par ko runā B. Brehts, ir izaudzis no dzīves dziļākajām dzīlēm. Autora filozofiskā doma risināta formā, kas nav uz skatuves parādāma citādi kā ar teatrālu nosacītību.

Šāda luga īsti tuva P. Pētersona režijas īpatnībai, kas uzsvērto teatrālo nosacītību pats vispārliecinošāk uzvedis uz Padomju Latvijas teātra skatuves («Steidzīgi jāatrod Šekspirs» uzvedums) un pie tās konsekventi atkal un atkal atgriežas.

Blakus P. Homskim (par viņu šai almanahā sīkāk runāts L. Dzenes rakstā «Jaunatnes teātrim pilngadību sasniedzot») P. Pētersons no pēckara laikā izaugušo jauno režisoru pulka ir pats savdabīgākais. P. Pētersonu nevar nepamanīt ar viņa skaidri redzamo nosacītību skatuves norisēs, par ko no jauna pārliecinājāmies arī M. Zariņa komiskās operas «Zaļās dzirnavas» iestudējumā mūsu Operas un baleta teātrī sezonas nobeigumā. P. Pētersona vadītajos uzvedumos skaidri samanāms intelektuālisms, viņam tīk dzīvi rādīt mazliet dīvaini saasinātās līnijās, bet ar šo īpatnējo dīvainību viņš allaž pauž ļoti reālas domas, vienmēr te pamatā ļoti reālas cilvēku attiecības. Tādējādi P. Pētersona māksla arī ir konsekventi reālistiska. P. Pētersons ir viens no tiem režisoriem, kas visaktīvāk domā un praktiski strādā, lai parādītu, cik neapjausti plaša un daudzveidīga var būt sociālistiskā reālisma ska-

1957./58. g. sezona. Raiņa Dailes teātris. L. Smits (Videkrans) un K. Pabriks (Felovs) A. Upīša traģikomēdijā «Ziedošais tuksnesis».

tuves māksla. Te vērojams tas pats process, kas notiek mūsu gleznecībā, mūsu muzikā, mūsu literatūrā — nevis sašaurināt sociālistiskā reālisma mākslas robežas līdz kaut kādām iepriekš pieņemtām shēmām un dogmām, bet šīs robežas paplašināt. P. Pētersona darbs šai ziņā ļoti nozīmīgs, kaut arī nav brīvs no trūkumiem, kas, šķiet, visvairāk liekami uz jaunības konta.

Šobrīd P. Pētersons vēl nespēj atteikties no tīri artistiska prieka pielikt vēl un vēl pa sīkai «pētersoniskā» īpatnībā veidotai spēles detaļai, tāpēc uz skatuves uznāk par daudz nenozīmīga raibuma, kas sāk apslāpēt to galveno, kas režisoram bijis sakāms. Tātad «pētersoniska» nosacītība, vienkāršība, bet tomēr reizē kaut kas sablīvēts par daudz. Šis trūkums bija pamanāms jau «Steidzīgi jāatrod Šekspirs» uzvedumā, līdzīgu iemeslu dēļ stipri samazinājies B. Brehta filozofiskās domas asums «Krietnais cilvēks no Sečuanas» izrādē. Taisnība L. Akuraterei, kas, vērtējot P. Pētersona darbu ar šo lugu, rakstīja: «Mūsu uzmanība netiek turēta vienā fokusā; to bieži izkliedē interesanti blakus sīkumi, detaļas ar otrās pakāpes nozīmi.» («Rīgas balss», 1958. g. 11. febr.)

Ja P. Pētersons atsvabināsies no šīs tīksmināšanās ar interesantiem sīkumiem, bet vēl vairāk domās, kā savā skatījumā, savā stilā likt spēcīgi izskanēt izrādes idejiskajai pamatdomai, tad viņam paredzama liela nākotne tieši kā noteiktai, savdabīgai personībai.

Kopumā pagājušās sezonas meklējumos teātra skatuvisko izteiksmes līdzekļu paplašināšanā var uzskatīt par sekmīgiem. Republikas skatuves māksla kļuvusi daudzveidīgāka, saistošāka, reizē izvirzīdama mūsu dramatiķiem prasību vairāk padomāt par paša dramatiskā materiāla formu daudzveidību. Sociālistiskā reālisma skatuves māksla ir bezgala bagāta — to apliecina šie meklējumi un sasniegumi.

Bez īpašiem skatuviskās formas meklējumiem veidoto izrāžu grupā arī, kā jau minējām, pagājušajā sezonā bija nozīmīgi sasniegumi. Šais izrādēs darbība norit pēc iespējas tuvāk tam, kā viss tēlotais notiktu dzīvē. Protams, tā nav dzīves kopija, te tāpat cauri aužas radošas fantāzijas, meklējumu apgarota doma, aiz «parastās ikdienas» skaidri saredzami dzīves dziļākie procesi, dziļi ielūkojamies cilvēku raksturos, dvēselēs. Tā ir liela māksla, kas nekad nezaudēs savu valdzinājumu, tā saglabā savu vērtību arī tad, kad vienas dienas aizraušanās ar dažādiem meklējumiem jau zaudējusi savu pievilcību un īsa laika sprīža aktualitāti.

Šais tradīcijās veidotu Akadēmiskais dramas teātris deva savu sezonas pirmo jauniestudējumu — F. Dostojevska romāna «Noziegums un sods» dramatizējumu. Tas ir ļoti skaidri, ļoti pārskatāmās līnijās veidots uzvedums, un šī skaidrība un vienkāršība šai gadījumā ir augstas meistarības pazīme. Izrāde skan it kā klusināta, bez lieka skaļuma, bez Dostojevska tumšās pasaules drausmu akcentējuma un sabiezinājuma. Visam uzvedumam cauri vijas gaišas ilgas pēc skaidrības, pēc dvēseles miera, jūtam, cik tas ir briesmīgi, kad dzīve ieminusi dubļos cilvēkus. Tā ir dziļi humānistiska izrāde, ko izveidojis Ž. Katlaps, saglabādams Dostojevska filozofiskās domas meklējošo garu, bet nekur neieslīgdams īpašā psiholoģizēšanā. Domu bagātais literārais materiāls, tā veiksmīgais risinājums uz skatuves padara «Noziegumu un sodu» par vienu no labākajiem uzvedumiem pagājušajā sezonā. Grūti ir mākslas darbus uz svariem svērt un mērīt, bet, šķiet, pēc Blaumaņa «Ugunī» Dostojevska «Noziegumu un soda» iestudējums ir pats labākais, ko Ž. Katlaps kā režisors devis.

«Noziegums un sods» ir psiholoģisku problēmu luga, kur svarīgi izvadīt skatītāju pa cilvēku dvēseļu labirintiem, rādīt, kā pretrunās, meklējumos un maldos cilvēks nonāk līdz noteiktām atziņām, līdz citai dzīves uztverei.

Pirmām kārtām sadzīve turpretim dominē A. Deglava romāna «Rīga» dramatizējumā. Tajā trūkst psiholoģiski spēcīgi risinātu konfliktu, kas skatītāju turētu savā varā. «Rīga» sniedz sadzīves ainas, tēlu un tipu galeriju, kuros atplaiksnās latviešu buržuāzijas tapšanas ceļš pagājušā gadsimta otrās puses Rīgā. Dramatizējuma beigu daļā skaidri iezīmēts arī, kā latviešu buržuāzija nodalās no tautas vairākuma interesēm, kļūst arvien reakcionārāka.

Teātrim «Rīgas» dramatizējums dod pateicīgu vielu radīt spilgtus tēlus un vesela laikmeta kolorītu. Režisors A. Amtmanis-Briedītis to arī lieliski izdarījis un, jāsaka, ar tādu reālistiskās mākslas patiesīgumu, kā to mūsu republikā vienīgi viņam ir pa spēkam izdarīt. «Rīga» inscenējuma meistarības ziņā pieskaitāma pie Akadēmiskā dramas teātra labākajām izrādēm vispār un, ja te ir ko vēlēties, tad vienīgi, lai pats literārais materiāls būtu emocionāli iedarbīgāks, īsta dramatisma piesātināts. Bet šo īpašību trūkst jau pašā A. Deglava romānā, tāpēc to trūkst arī izrādē, un tāpēc uzvedums nevar izraisīt dziļu emocionālu pārdzīvojumu.

«Rīgas» uzvedums valdzināt valdzina ar savu dziļo nacionālo ko-

lorītu laikmeta notēlojumā un raksturos, ar spilgtajiem dažādo sociālo slāņu grupējumiem. Un te redzam, ka nacionālā specifika mūsu teātros izpaužas visspilgtāk divos dažādos veidos. Pirmkārt, tas ir Eduards Smiļģis, kas rada dziļi latviskas, poētiska mirdzuma apņemtas izrādes. «Spēlēju, dancoju» tam bija vislabākā liecība. Tas ir svētku dienas latviskums, kur mirdz rotas, skan drēbju piekariņi, uz skatuves ir īpatni latviskās telpu izbūves, un reizē šis latviskums ietverts ļaužu rīcībā, domāšanā, attieksmēs, notēloto personu raksturos. Latviešu literatūrā šādu latviskumu vislabāk pārstāv Rainis, un ne velti E. Smiļģis šodien ir pats labākais Raiņa dramaturģijas interpretētājs mūsu teātros.

Turpretim A. Amtmanis-Briedītis pirmām kārtām ielūkojas savas tautas ikdienā. Svešs viņam ir minētais svētku mirdzums, patoss un jūsmīgā varonība, skanīgs cildenums. Viņa cilvēki sīksti stāv zemē, dzīvo bez poēzijas mirdzuma, viņu drēbēs sviedru smaka, viņu sejas bieži vien apaugušas rugājiem, sejas pantos nav skaistuma pievilcības. A. Amtmanis-Briedītis uzved uz skatuves sadzīves tipus. Te pirmām kārtām viņa spēks, un te viņa mākslas dziļi nacionālās saknes. Gluži neizsmeļamas iespējas šai ziņā paver «Rīga» ar saviem tautību pretstatiem un dažādajiem sociālajiem slāņiem. Tur ir latvieši, kas kļuvuši par kārkluvāciešiem, un ienācēji no laukiem, kas par tādiem vēl tikai top; tur ir vācu madāmiņas, tirgoņi, rātes vīri, nacionālās atmodas laika censoņi utt., utt. Vajag dziļi pazīt savas tautas dzīvi, tās vēsturi, lai uz skatuves uzvestu visu šo laikmeta daudzveidību, tēlu galeriju. A. Amtmaņa-Briedīša uzvedumā tie visi dzīvo skaudri reālistisku dzīvi. Un šai stingrajā atbilstībā dzīves skaudrajai realitātei arī sakņojas A. Amtmaņa-Briedīša izrādes dziļais nacionālais kolorīts. Tā ir dziļi latviska māksla, liela un vienreizēja, un A. Amtmanis-Briedītis radījis daudzus tādus spilgti latviskus uzvedumus. Tā viņš izkopj un nostiprina nacionālo specifiku latviešu teātrī, un te viņa nopelnus grūti pārvērtēt. Šai ziņā «Rīgas» uzvedumam ir viena no ievērojamākajām vietām pagājušās sezonas latviešu teātru dzīvē.

It kā starp abām iepriekš noraksturotajām izrāžu grupām stāv Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris. Režisors N. Mūrnieks nav tik skaudru reālistiskās spēles paņēmienu pārstāvis, kāds ir Alfrēds Amtmanis-Briedītis, bet nav arī tāds skatuves fantasts, kāds ir Eduards Smiļģis. Liepājas teātrī ir vairāk poēzijas, nekā tas parasti ir Akadēmiskajā dramas teātrī, bet mazāk īpaša formas spilgtuma nekā Dailes teātrī.

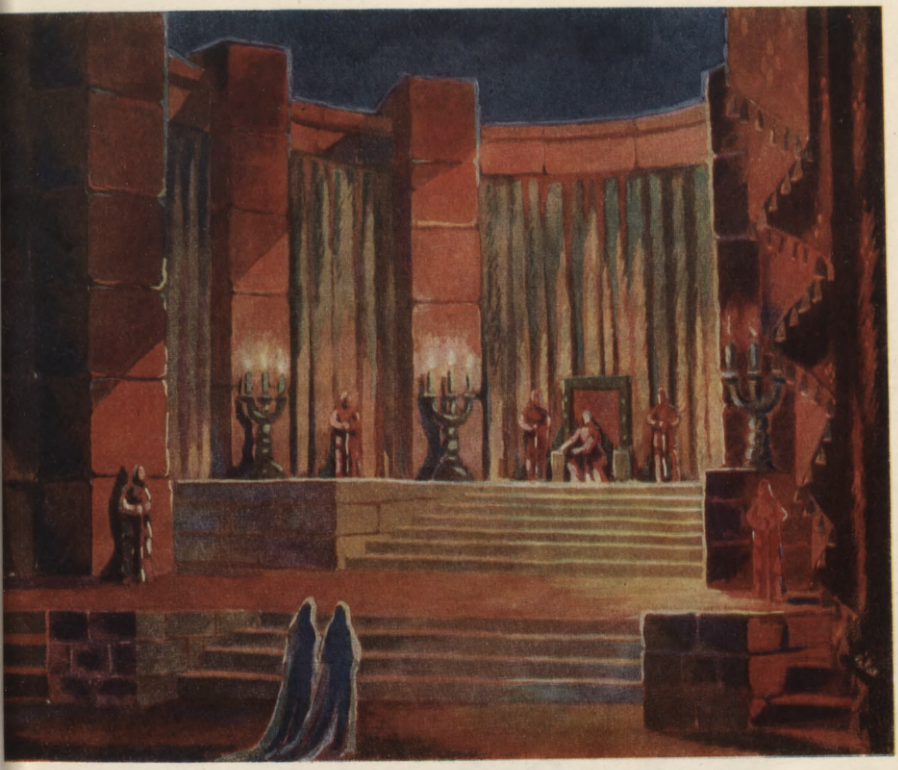
1957./58. g. sezona. Raiņa Dailes teātris. E. Bramberga (Paklāju tirgotāja sieva), E. Mačs (Paklāju tirgotājs) un D. Kuple (Šen Te) B. Brehta lugā «Krietnais cilvēks no Sečuanas».

N. Mūrnieks meklē poēziju ikdienā, meklē dziļi cilvēcīgu, sirsnības apdvestu domu, kas aužas cauri visai izrādei. Tā Liepājas teātrī «Zītaru dzimtas» uzvedums izskanēja ar īpaši cilvēcīgu siltumu, turpretim Akadēmiskajā dramas teātrī šī pati luga risinājās daudz smagāk, bez tās smeldzes pēc lielas, skaistas dzīves, kas tā valdzināja Liepājas teātrī. Akadēmiskajā dramas teātrī gan «Zītaru dzimtas» uzvedums bija stipri pelēcīgs vispār, tomēr pamata atšķirību starp abiem teātriem arī tad tūlīt var pamanīt. N. Mūrnieks arī E. Ilmeres komēdijai «Anton, mums jāšķiras!» bija noņēmis satīrisko krāsu sabiezinājumu un notikumus parādījis sirsnīgākā skatījumā, nekā to devusi autore. Tas, ka N. Mūrnieks spēcīgi izjūt mākslas darba poēziju un to ienes izrādē,

nodrošina viņam izcilas sekmes arī romantiska stila lugās, kuras īsti nepadodas, piemēram, Akadēmiskajam dramas teātrim. Tāpēc augstu vērtējams tas sekmīgais darbs, ko Liepājas teātris ieguldījis Raiņa «Uguns un nakts» uzvedumā.

Mēs esam pieraduši katru sezonu saņemt vismaz vienu latviešu pirmspadomju lugu uzvedumu, kas ar savu interpretāciju pelna īpašu uzmanību, jo padziļina agrākos uzskatus par šīm lugām.

Pagājušajā sezonā šai ziņā arī īpaši atzīmējams viens: jau minētais Raiņa «Uguns un nakts» inscenējums Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī N. Mūrnieka režijā. Proti, līdz šim šo lugu uztvērām pirmām kārtām kā stāstījumu par Lāčplēsi. Tas bija likumsakarīgi, jo pašā dzīvē allaž pirmajā plānā bijuši notikumi, kas prasīja, lai ar Lāčplēša spēku zeme tiktu iztīrīta no tautas paverdzinātājiem un citiem mošķiem. Tā šī luga aicināja uz cīņu pret nebrīvību un apspiedējiem. Šodienas padomju īstenībā tas mūsu tautai jau ir noiets cīņu posms, jau tūlīt pēc Tēvijas kara Dailes teātrī redzējām «Uguni un nakti», kur epilogā skatījām Melno bruņinieku nogalētu pie Lāčplēša kājām. Gan vēl joprojām dzīva un aktuāla palikusi Lāčplēša cīņa pret «aklā melnā» kundzību visā pasaulē, bet jaunu nozīmi mūsu apstākļos iegūst Spīdolas aicinājums «mainies uz augšu», viņas mudinājums karot ne vien ar šķēpu, bet pilnveidot garīgo kultūru. Un vispār — Spīdola aicina tālāk par Lāčplēša konkrēto cīņu loku, viņa aicina pārredzēt zemes un tautas to cīņā par brīvību. Liepājnieku uzvedumā — kā to pirmais uztvēris un vairākkārt norādījis dzejnieks Fricis Rokpelnis — jaunais ir tas, ka «Uguns un nakts» ir pirmām kārtām stāstījums par Spīdolu, te rit cīņa par Spīdolas mērķiem, par viņas «valsti». Līdz ar to Raiņa «sena dziesma jaunās skaņās» iemirdzējusies jaunā skaistumā un spēkā. Tā ir jauna pieeja «Ugunij un naktij», tā bagātina tās tradīcijas, kas teātros ir šīs lugas interpretācijā. Šī interpretācija dod jaunas, vērtīgas atziņas Raiņa darbu pētniecībā vispār. Tā jau ir Raiņa lugu burvība — ar gadiem tās nenoveco, bet atzaigo jaunā domu un atziņu bagātībā. Dzejnieks tik tālu ielūkojies nākotnē, visas viņa domas vērstas uz patiesu cilvēcību, kur «ne zeme pret zemi . . . karos, bet visas kopā pret tumsu», kur tautas tautām brāļu rokas sniegs. Raiņa mērķi joprojām ir arī mūsu šodienas mērķi, un tāpēc viņa darbi nezaudē nekā no savas sākotnējās nozīmes, ir tikai jāprot tajos ielūkoties un saskatīt katram vēstures lokam visnepieciešamāko, visvajadzīgāko. Liepājas teātris, uzvedot «Uguni un nakti», to ir pratis, un tas ir liels teātra nopelns.



Ģirts Vilks. Dekorācijas mets Aspazijas lugai «Vaidelote». Svētnica.

Vēl no latviešu pirmspadomju dramaturģijas uzvedumiem atzīmējams A. Upīša «Ziedošais tuksnesis». Kaut ko īpaši jaunu teātris ar šo uzvedumu gan nepateica, un tas arī nebija gaidāms. Daļēji tas sasaucās ar iepriekšējo uzvedumu 1954. gadā, bet atšķīrās ar daudz lielāku mākslinieciskō izteiksmes līdzekļu koncentrāciju, saturīgumu. «Ziedošā tuksneša» jaunais uzvedums uzskatāmi parādīja to attīstības ceļu, ko Dailes teātris nogājis dažos gados. 1954. gada uzvedumā, kad teātris pēc ilgākiem stipri neauglīgiem meklējumiem tikai no jauna pievēršas labai, krāsainai teatrālai formai, šai uzvedumā bija dažādas pārmērības, pat tīksmināšanās ar krāsainām detaļām un ar savu drosmi. 1957. gada uzvedumā visi teatrālās izteiksmības līdzekļi izmantoti lietpratīgi, mērķtiecīgi. Šai sakarā piezīmējams, ka grūti pievienoties tiem vērtētājiem trešajā teātru pavasarī Tallinā, kas saskatīja uzveduma otrajā pusē zināmu tīksmināšanos ar ārēju eleganci un spožumu, īpaši Alhambras skatos. Spožumam tur jābūt jau pēc lugā ietvertajiem kontrastiem, bet Alhambrā skatāmais pievilcīgs laikam gan varēja likties vienīgi tiem, kas īsti nesaprata, ko aktieri uz skatuves runā. «Ziedošais tuksnesis» ir spēcīga, Dailes teātra labāko tradīciju garā veidota izrāde, kur atspoguļojas gan E. Smiļģa apbrīnojamais inscenētāja talants, gan Dailes teātra augstā skatuves kultūra. Teātris bija darījis visu, lai rastos dziļi saturīga, kaujinieciska izrāde.

Kāds vārds sakāms par R. Blaumaņa komēdijas «No saldenās pudeles» iestudējumu (režisors Ž. Katlaps). Šis uzvedums atzīmējams ar to, ka pirmo reizi mūsu teātrī Blaumani rāda, necenšoties sameklēt un saasināt tādus sociālos asumus, kādu pašā Blaumaņa darbā nav. Protams, uzvedumā nav akcentēta arī Blaumaņa jūsma par labiem saimniekiem un labiem kalpiem, par patriarhālo lauku sētu, bet nav arī uztiepts gluži pretējais. Citādi «No saldenās pudeles» interpretācijas un vispār režijas darba ziņā ne ar ko īpaši vērā liekamu neizcēlās.

Ka mūsu teātri vēl nav pilnīgi izslimojuši tieksmi lugas socioloģizēt, to turpretim liecināja «Kaijas lidojuma» uzvedums A. Amtmaņa- Briedīša režijā. Tas bija viens no visneveiksmīgākajiem uzvedumiem pagājušajā sezonā republikas teātros. Uzvedums jo spilgti apliecināja, ka nevar ar vienādu pieeju uz skatuves rādīt R. Blaumaņa un Andreja Upīša komēdijas. Proti, A. Amtmaņa-Briedīša nopelns ir tas, ka viņš pirmais Blaumaņa komēdijās aiz dažādiem «labiem un sliktiem cilvē-

kiem» saskatīja arī noteiktus sociālos slāņus un to akcentēja Blaumaņa lugu uzvedumos. Dažkārt te notika pārspīlējumi, bet kopumā tēlu sociālā piederība Blaumaņa lugu uzvedumos obligāti acīs paturama arī turpmāk. Blaumaņa lugu uzvedumos šī tēlu sociālā puse īpaši meklējama un sataustāma, jo pats Blaumanis to nav ne akcentējis, ne vispār ņēmis īsti vērā. Citādi ir ar Andreja Upīša komēdijām. Tur tēlu sociālo sakņojumu pats autors spēcīgi pasvītrojis, režisoram šai ziņā nekādas īpašas pūles nav jāpieliek. Ne velti Andrejs Upīts savas komēdijas nosaucis par *sociālām* komēdijām. A. Amtmanis-Briedītis turpretim «Kaijas lidojuma» uzvedumā ik situācijai bija piegājis ar vienu uzdevumu: parādīt, cik šīs buržuāziskās aprindas tukšas un izkurtējušas, neieklausoties, kā kopumā autors novada skatītāju līdz šai domai ar spilgtiem notikumiem, ar asiem situāciju pavērsieniem. Tāpēc uzvedumā par Kaiju jau pirmajā cēlienā bija pateikts viss, nekāda Kaijas «lidojuma» izrādē nebija, autora ironija, kas ietverta šai lugā un it īpaši Kaijas tēlā, pagaisa, un mūsu priekšā bija gan it kā izrāde, kurā visi tēli sociāli asi atmaskoti, bet tas bija izdarīts gauži primitīvi, bez tā vienreizējā patiesības spēka, kas piemīt Upīša komēdijai. Tā šī luga, kas pieder pie labākajām A. Upīša dramaturģijā, uz skatuves izskatījās gauži nepievilcīgi, tās traktējums bija vulgārs. Tā patiesībā idejiska traktējuma vārdā izrādes idejiskums bija vājināts.

Šī pati tendence — atmaskot ik frazē, ik skatā, bet pazaudēt no acīm izrādes centrālo uzdevumu bija vērojama vēl arī citā A. Amtmaņa-Briedīša iestudētajā uzvedumā — «Zītaru dzimtā».

Kopumā republikas teātru režijas darbs pagājušajā sezonā bijis stipri daudzveidīgs, ar krietniem sasniegumiem un atzīstamiem jauniem meklējumiem.

AKTIERI

Runājot par aktieru darbu, šeit neaplūkosim tuvāk atsevišķu mākslinieku veiksmīgi (vai arī neveiksmīgi) nospēlētās lomas. Pagājušajā sezonā nozīmīgus tēlus dažādos teātros radījuši daudzi aktieri. Tur ir L. Bērziņas Filumena Marturano, J. Oša atveidotais Kārļa Marksa tēls, K. Sebra Porfirijs, A. Videnieka Raskoļņikovs, J. Kubiļa Krauklīšu Pēteris, B. Tihova Majakovskis, Dz. Ritenbergas Anna Valtere,

1957./58. g. sezona. Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris. E. Ilmeres komēdija «Anton, mums jāšķiras!».

J. Jurovska Tevje, E. Ezeriņas Lavīze, T. Āboliņa Genadijs, I. Bunes Savina, E. Baldiņas Ļenočka, V. Singajevskas Peksis Paltraks, D. Kuples Sen Te, L. Šmita Videkrans, K. Pabrika Felovs, R. Šleieres Ulla, I. Mačas Spīdola, A. Petrovska Ezops un citi iepriecinoši aktieru sniegumi.

Te gribas skart dažus aktieru izaugsmes un nodarbinātības jautājumus, gribas runāt par dažām citām parādībām. Ja, piemēram, L. Bērziņa vai J. Osis atkal snieguši jaunu, saistoši izveidotu tēlu, tad tas mums šķiet kā kaut kas pats par sevi saprotams. Zinām, ka viņu snieguma nozīmīgums pirmām kārtām atkarīgs no pašas lomas materiāla — ja loma dod vielu lielam, nozīmīgam tēlam, tad ticam, ka šādu tēlu šo aktieru atveidojumā mēs izrādē arī sastapsim. Līdzīgi ir ar daudziem citiem aktieriem — jau viņu vārds vien ir zināma garantija, ka redzēsim labu tēlu. Atsevišķas neveiksmes šai ziņā kopējo ainu nemaina.

Bet ir vairāki aktieri, kas apmēram sezonas laikā izauguši par krietnu galvas tiesu. Tie ir īpaši priecīgi notikumi teātra dzīvē, jo tādā gadījumā jūtam, ka ar jauniem, nozīmīgiem talantiem palielinājusies mūsu skatuves mākslinieku saime. Šai sakarā pirmām kārtām pagājušajā sezonā minams K. Sebris. Viņam tieši pēdējā sezona bijusi sevišķi laimīga, un šodien mēs par viņu varam bez atlaidēm runāt kā par lielu mākslinieku.

Ka K. Sebris ir labs, talantīgs aktieris, tas visiem skaidrs jau ilgākus gadus. Tomēr pagājušajā sezonā viņa talants īpaši uzplaucis. Šķita, ka K. Sebrim īsti piemērotas ir vienīgi komiskās lomas. Tās K. Sebris vienmēr atveidojis ar viņam vien piemītošu savdabīgu komiku — ar kaut kādu pašpārliecinātību, pašapzinību tēla raksturā. Viņa komiskajiem tēliem allaž kāda dīvainības nokrāsa, kas dota ar tādu spilgtumu, ka liecina reizē par tēla personības iezīmi, kaut arī tie būtu paši nenozīmīgākie cilvēki. Parasti šādas komiska rakstura lomas izrādē nav ar pirmās pakāpes nozīmi, un līdz ar to pats šo lomu atveidotājs tiek «novirzīts» nedaudz pamalē. Pēdējās sezonās gan K. Sebrim dažkārt nācies spēlēt centrālos lugu tēlus, bet viņa nozīmīgie sniegumi šai ziņā ir tieši pēdējā sezonā. Te tad tēla «dīvainības iezīmes», kas raksturīgas paša K. Sebra mākslinieciskajai personībai, mākslinieks prasmīgi licis lietā nekomiska rakstura atklāsmei. Īpaši tas sakāms par K. Sebra Porfiriju «Noziegumā un sodā» — lomu, kurā nav nekā komiska. Te maskā saglabājies kaut kas no K. Sebra komiskajiem tēliem raksturīgā, šķiet,

K. Sebra Porfirijam vajadzētu tikai nošņaukāties un mēs jau ārējā atveidā redzētu kaut ko no paša K. Sebra Starpingam («Rīga») līdzīga komiska rakstura. Ar Porfiriju mūsu priekšā arī mazliet dīvains cilvēks, personība, bet ne vairs dīvaini komiska, šoreiz tā ir dīvaini drausma. Porfirija lomai tāds piesitiens kā radīts: mūsu priekšā taču ir cilvēks, kas urbjas citu dvēselē un kam šī izsekošana reizē sagādā prieku. Tāds tēls liek notrīsēt skatītājam zālē ar savu drausmo patiesīgumu un pabeigtību.

Kaut kas dīvaini komisks, varētu sacīt arī — nopietni komisks, ir K. Sebra tēlotajā Ernestā Zītarā («Zītaru dzimta»). Te daudz kas no tā K. Sebra tēlojuma, ko esam jau redzējuši viņa agrākajos komiskajos tēlos, bet reizē K. Sebris ļauj ļoti dziļi ieskatīties Ernesta domāšanā, viņa psiholoģijā, spēcīgi atklāts Ernesta rakstura sociālais sakņojums. Šī tēlu padziļinātā atklāsme ir tas jaunais, kas īsti ar pagājušo sezonu ienācis K. Sebra mākslinieciskajā biografijā.

Sevi kā «dieva dotu» aktrisi pagājušajā sezonā parādīja vēl pavisam jaunā D. Kuple, tēlodama ķiniešu meiteni Šen Te (Šui Ta) B. Brehta lugā «Krietnais cilvēks no Sečuanas» un studenti Gunu G. Priedes «Normunda meitenē». D. Kuples tēlojumam piemīt ārkārtīga sirsnība, jūtu patiesīgums, poētiska apgarotība. Tās ir vārdos grūti tveramas gaišas ilgas pēc skaistuma dzīvē, pēc sirsnīgām jūtām, kas pavada D. Kuples tēlojumu. Viņai allaž noticam, īsteni — pat nerodas šaubas par viņas tēla rīcības patiesīgumu. Šobrīd režijai visvairāk jāraugās, lai D. Kuple nesāktu tīksmināties ar savu tēlu lirisko sirsnību un dzīves skaistuma ilgām. Tas šur tur pavīd jaunās mākslinieces tēlojumā.

Gan ne ar tik spilgta talanta pazīmēm kā D. Kuple, bet krietni «turas» arī vairāki citi jaunie aktieri. Tā ļoti sekmīgs ir T. Āboliņa darbs Jaunatnes teātrī. Pagājušajā sezonā īpaši pieminams viņa Genadijs «Prieku meklējot» izrādē. Pārsteidzoši spilgti studenti Ullu G. Priedes lugas «Normunda meitene» uzvedumā parādīja R. Šleiere. Tas, bez šaubām, ir pats labākais, ko R. Šleiere sniegusi, un jācer, ka tālākajā darbā jaunā aktrise neieslīgs atpakaļ tai vispārējā, ne ar ko nerakstūrīgo jauno meiteņu galerijā, kādas R. Šleiere līdz šim daudzas parādījusi. Akadēmiskajā dramas teātrī ar lielu darba mīlestību tēlus veido A. Liedskalniņa. Nevar teikt, ka kādā lomā jaunās skatuves mākslinieces talants būtu iemirdzējies īpašā jaunrades spilgtumā, bet viņas tēlojumā allaž ir patiesa mākslas dzirksts, kas liek cerēt, ka A. Liedskalni-

ņai būs īstas mākslas apņemta nākotne. Samērā daudz lomu pagājušajā sezonā tēloja J. Lejaskalns. Viņam ir pievilcīga āriene, patīkama stāja, viņš tēlo korekti, bet pagaidām bez lielāka spilgtuma, gan arī nenoslīgstot zem viduvējības. Bet ir jau arī tikai pats darba sākums.

Tātad mūsu skatuves mākslinieku saimē arvien noteiktāk ienāk jauni spēki, pilnveidojas arī jau pazīstamu mākslinieku meistarība.

Bet ir arī pretēja rakstura parādības. Ir mums diezgan prāvs skaits jaunu mākslinieku, kas pēc veiksmīga sākuma palikuši uz vietas. Ar saviem uzdevumiem viņi tiek galā tīri pieklājīgi, nav viņus ko pelt un strostēt, bet arī par ko slavēt nav. Viņu darbā ienācis kaut kas amatniecisks, tam trūkst patiesas jaunrades zīmoga un tāpēc jābaidās, vai viņi (tādu piemēru teātru praksē netrūks) «nepretendē» jaunajos mākslinieko palikt gadu desmitiem ilgi. Tā, piemēram, nevaram teikt, ka pēc sākotnējiem sniegumiem būtu kaut cik pagājušajā sezonā jūtamāk izauguši M. Mainiece, A. Liniņš, J. Bebrišs, V. Brangule, I. Muceniece, A. Bērziņš, A. Kalpaks un vēl vairāki citi. Viņi šodien dod skatītājiem mazāk, nekā no viņiem sagaidām un nekā no viņiem ir tiesības prasīt. Par to vispirms vainojami teātri, kas bieži vien sākumā par jauno mākslinieku daudz rūpējas, bet tad uzmanība atslābst, un, kad seko daži pelēcīgāki tēli, teātris pierod pie domas, ka tam ir «tādi un tādi» diezgan apdāvināti, bet galu galā stipri viduvēji aktieri. Tā Akadēmiskais dramas teātris J. Bebrišam uzticēja tik atbildīgu lomu kā Jāzepu Raiņa traģēdijā, teātris strādāja ar aktieri, un J. Bebrišam šai lomā bija panākumi. Bet tagad? Tagad grūti atcerēties, kur īsti J. Bebrišs redzēts, t. i., redzēts gan ir, bet viņa radītie tēli nav palikuši atmiņā. Nav viņam bijuši arī lielāki radošie uzdevumi. Līdzīgi Raiņa Dailes teātrī «kaut kur pazudis» arī A. Bērziņš, A. Dūda u. c. Notiek arī otrādi — dodot lomu, piemēram, «no jauna» uz skatuves parādījās M. Šneidere («Stiljano ģimenē»), ar savu tēlojumu patiesi iepriecinādama skatītājus.

Tātad sava daļa vainas krīt teātra kontā; bet vēl vairāk skatītājiem palikuši parādā paši aktieri, kuru darbā ienākusi zināma rutīna.

Teātra spēkos ir kaut viduvēju aktieri noturēt «zināmas veiksmes» pakāpē, bet vienīgi pašu mākslinieku spēkos ir pacelties pāri šādam «visumā labam» caurmēra līmenim. Bet tad vajag īstu jaunrades nemieru, tad aktierim jācenšas ne tikai lomu saistoši notēlot, bet ar savu tēlu skatītājam pateikt kaut ko nebijušu. Vispārzināmā atkārtošana nav jaunrade.

Jārunā arī par to, ka teātri ne vienmēr pietiekami prasmīgi iz-

1957./58. g. sezona. L. Paegles Valmieras dramas teātris. P. Roziša romāna «Valmieras puikas» dramatizējums.

manto savus pieredzējušos mākslinieku kadrus. Šai ziņā vispār teātriem vajadzētu daudz rūpīgāk plānot repertuāru. Nav nemaz jābūt «zvaigžņu sistēmas» aizstāvim, bet jāsaka, ka skatītāji it labi apzina, ko viņa iemīļotie aktieri spēj, un tāpēc grib viņus redzēt pilnā talanta spēkā. Teiksim, Dailes teātrī ir tāda brīnišķīga māksliniece kā Lilita Bērziņa, bet, ja viņai pagājušajā sezonā nebūtu viesizrādes Akadēmiskajā dramas teātrī, kur viņa tēloja Filumenu Marturano, — sezona viņai būtu pagājusi ar samērā nenozīmīgiem tēliem, kaut arī viņa tos atveidojusi teicami. Dailes teātrī lieliska māksliniece ir Alma Ābele, nevar teikt, ka viņa būtu maz nodarbināta, bet viņas Elizabete «Marijā Stjuartē» ir tāds tēls, kas apēno daudz ko no tā, ko A. Ābele sniegusi

pirms un pēc šīs lomas. Tāpēc, ka te ir labs literārais materiāls, kur var atplaukt mākslinieces talants. Akadēmiskais dramas teātris uzņēma repertuārā Dostojevska «Noziegumu un sodu» tāpēc, ka teātrim ir aktieris A. Videnieks, kas ir kā radīts Raskoļņikova lomai. Ieguva gan teātris, gan skatītājs. Aktieris nav teātrī tāda vērtība, kas gadu gaitā paliek nemainīga, tāpēc jādod iespējas viņa talantam izpausties, pretējā gadījumā aiziet zudumā mākslas vērtības, ko ne ar kādiem līdzekļiem nevar vairs atgūt. Nav taču normāli, ka, piemēram, Akadēmiskajā dramas teātrī tāds izcils mākslinieks kā Žanis Kalnaps tikpat kā pilnīgi atstājis skatuvi. Pagājušajā sezonā viņu redzējām no jauna tikai vienā uzvedumā («Baltijas jūra šalc») stipri epizodiskā lomā, un arī vecajās izrādēs viņš maz nodarbināts. No skatītāju viedokļa tas nekādi nav attaisnojams, skatītājs šādā gadījumā var gluži dibināti teikt, ka teātris ir devis viņam sezonā mazāk, nekā bijis tā spēkos. No Raiņa Dailes teātra pagājušajā sezonā bija «pazudis» Eduards Pāvuls, aktieris, bez kura šā teātra izrādes kļūst stipri nabagākas. Viņš esot nodarbināts filmās. Bet, ja filmu rūpniecības attīstība traucē teātra attīstību, tad taču te steidzīgi jāmeklē kāds lietderīgs atrisinājums. Tagad nepārprotami tiek «aplaupīti» teātru apmeklētāji.

Teātrim, sastādot repertuārus, vairāk nekā līdz šim, domājot, kā «skanēs» luga, jādomā arī par to, kā šai repertuārā savus jaunrades spēkus atraisīs aktieri — gan jaunie iesācēji, gan skatītāju iemīļotie mākslas meistari. Teātriem prasmīgi sadarbojoties, daudz te varētu dot savstarpējas atsevišķu aktieru viesizrādes kaimiņu teātrī. Arī par to jādomā neatlaidīgāk un nopietnāk.

*

1957./58. gada sezona ienesa daudz jauna republikas teātra dzīvē. Tā liecināja par teātra mākslas tālāku attīstību republikā. Sezonā gan nebija sevišķi izcilu uzvedumu, kas krietni paceltos pāri agrāk redzētajiem, bet kopumā teātri strādāja sekmīgi, sniegdami daudzas labas izrādes. Tā arī pavasarī ziedošā ābeļu dārzā ir daudz neaizmirstama skaistuma, kaut arī nav augstāku galotņu, kas jau no tāluma būtu redzamas un apbrīnojamas. Lai turpmāk vairāk paceltos atsevišķu izcilu virsotņu!

Elza Siliņa

DAŽI BALETA DRAMATURĢIJAS JAUTĀJUMI

Katram mākslas veidam ir savas īpatnības, sava pieeja īstenībai un dzīves patiesībai. Atšķirīgs no citām mākslām ir balets, kas pastāv kā stingri nosacīta māksla, radot tēlus pēc vispārinātiem nosacītības likumiem. Bet ar specifiskajiem dejiskās izteiksmes līdzekļiem arī balets spēj parādīt dzīves attīstības galvenās tendences, ietverot mākslinieciskos tēlos saturu, kas rosina skatītājā estētiskus pārdzīvojumus, lielas domas un dziļas jūtas.

Pirmsrevolūcijas baletos saturam pievērsa maz vērības. Baletu uzskatīja par vieglu izklaidēšanās mākslu, kam nekāds saturs nav vajadzīgs. Aizrobežas zemēs līdzīgs uzskats par baletu pastāv vēl tagad. Tur horeografiskās miniatūrās, tā sauktajās simfonijās jeb svītās de-

monstrē «tīro mākslu» — vai vienīgi skaistas ķermeņa kustības un pozas. Šāda abstraktu kustību estetizēšana var reizēm būt arī izdomas bagāta un interesanta, taču dziļākas jūtas un pārdzīvojumu atklāsmi tā neizraisa. Pat tādi baleti kā P. Čaikovska «Gulbju ezers» un «Apburtā princese», kur idejiskums ir satura galvenā pazīme, kapitālistiskajās zemēs dažkārt tiek formālistiski pārveidoti, piemēram, tos saīsināti uzved vienā cēlienā, ignorējot problēmas, kas šais baletos risinātas, utt.

Baleta vēsture rāda, ka dzīves spējīgi ir tikai tādi horeografiskās mākslas darbi, kas neierobežojas vienīgi ar skaistu formu demonstrējumiem, bet pieskaras cilvēku dzīves vitālo interešu problēmām, noteiktam saturam. Pārstrādātā veidā uz baleta skatuvēm vēl tagad dzīvo tādi uzvedumi kā, piemēram, «Korsārs» — pēc Bairona poēmas ar līdzīgu nosaukumu, «Dons Kihots» — pēc Servantesa romāna, «Esmeralda» — pēc Viktora Igo romāna «Parīzes dievmātes katedrāle» un citi.

Baleta tapšanas process sākas ar libretu. Tā ir pirmā pakāpe, kas nosaka baleta idejiski mākslinieciško saturu. Tā radītājam nepieciešams ne vien rakstnieka talants, bet arī profesionālas zināšanas horeografijā. Īpaši tas sakāms par libretiem, kuru sižets smelts literatūras klasiķu darbos vai mūsdienu dzīvē.

Literatūras klasiķu darbu iekļaušana baleta libretā ir vienmēr saistīta ar zināmām grūtībām un zaudējumiem literārā darba saturā. Ne viss, kas pieņemams un saistošs romānā vai lugā, katrreiz horeografiski attaisnojas un emocionāli pārliecina baletā. No daudziem romāna vai lugas notikumiem libretistam jāatsakās, to vietā sacerot jaunas epizodes un situācijas, iesaistot darbībā pat jaunas personas, kas pastiprina autora domu un atbilst baleta teātra specifikai. Baleta libretā tādēļ izvirzāmi tādi uzdevumi, kas realizējami ar plastiski dejiskiem izteiksmes līdzekļiem, lai skatītājs tieši un uzskatāmi, bez programā iespiestā plašā paskaidrojuma tos arī saprastu.

Ne katrreiz izrādēs to vērojam. Piemēram, baletā «Romeo un Džuljeta», neizlasot programu, skatītājs nezinās, kas pateikts Veronas hercoga rakstītajā pavēlē, ko piestiprina laukumā pie sienas. Bet tajā slēpjas viens no galvenajiem izrādes turpmāko sarežģījumu momentiem, proti: kas uzdrošināsies parādīties ielās ar ieročiem rokās, tiks sodīts ar nāvi. Horeografiski šo domu atrisināt nevar.

Daudz sekmīgāk līdzīga situācija atrisināta baletā «Pie zilās Donavas». Te nejauši zemē nomesta afiša ar dejotājas attēlu nepārpro-

tami paskaidro klātesošiem un arī skatītājiem, ka nepazīstamā ceļotāja, kas tikko ieradusies pilsētiņā, ir slavenā Vīnes teātra dejotāja.

Tādējādi viena no svarīgākajām baleta libreta prasībām ir tā atbilstība horeografijai. Tas nozīmē, ka sižetā jāparedz notikumi un darbības, kurās dejotājiem iespējams savas jūtas un kolīzijas izteikt dejiski tēlainā formā.[1] Horeografijai nepiemērots librets nedos baletmeistaram iespēju mākslinieciskā tēlainībā atrisināt baleta ideju un atspoguļot reālo īstenību — baleta saturu. Lai dejas mākslinieku radošajā procesā tiešām izaugtu skatuviski dzīvi dejiski tēli, baleta librets veidojams emocionāli iedarbīgs un dramatisks.

Baleta idejiskā satura virzītāji ir galvenokārt dejiskie tēli. Dzejā un prozā ir iespējams atklāt jebkuru domu, aprakstīt, piemēram, dabas ainavas, stāstīt par pagātni un nākotni. Baletam šādas iespējas nav dotas. Baletā var precizēt tikai tagadni, pašreizējās situācijas un tajās esošos konkrētos notikumus. Nākotnes perspektīvas, vakardienas notikumus un pagātnes atmiņas ar horeografiskiem līdzekļiem izteikt nav iespējams, jo pagātni un nākotni deja nepazīst. Romantisma laika baletos tās parāda kā vīzijas un sapņus, par ko būs runa turpmāk.

Ar baleta izteiksmes līdzekļiem toties ir iespējams stāstīt par lielām, vispārcilvēciskām jūtām — mīlu, prieku, naidu, ciešanām, greizsirdību, tautas un atsevišķu cilvēku cīņām, tautu draudzību, patriotismu u. c. Dramatiski spēcīgi notikumi, kas izraisa varoņos tamlīdzīgas jūtas un pārdzīvojumus, ir vienmēr jāparedz baleta dramaturģijā.

Kā zināms, baletā vajag dejot. Bet tas nenozīmē, ka balets pastāv, lai skatītājiem rādītu, kā un ko dejo dažādos sadzīves notikumos, piemēram, kāzās, ballēs, svētkos, dzimšanas, vārda vai saderināšanās dienā. Visos šādos gadījumos cilvēki mēdz dejot un savu reizi to dara arī baletā. Bet, ja satura atklāšanai baletā nav doti nekādi darbības sarežģījumi, nekādas sadursmes un saasinājumi, tad inscenētājam jāpievēršas divertismenta dejām. Tas sevišķi vērojams baletos, kur visi konflikti jau izbeidzas priekšpēdējā cēlienā, bet pēdējā cēlienā dejas kalpo vienīgi izrādes izskaistināšanai. Ar to sastopamies ne tikai tādos

---

[1] Baletmeistars no libreta izveido scenāriju — uzveduma horeografiskās norises sīku plānu, pēc kura komponists rada baleta muziku. Baleta tapšanas procesā tā ir ideāla sadarbība, kas ne vienmēr top ievērota. Ja libretu un muziku sacer bez baletmeistara līdzdarbības, tāds sacerējums var izrādīties neveiksmīgs. Inscenējuma procesā baletmeistaram būs vienmēr savi specifiski apsvērumi, kuru dēļ tiks labots un pārtaisīts librets, kam neizbēgami sekos izmaiņas arī muzikā.

vecos baletos kā «Dons Kihots» un «Raimonda», bet arī padomju baletos «Laima» un «Jūras krastā».

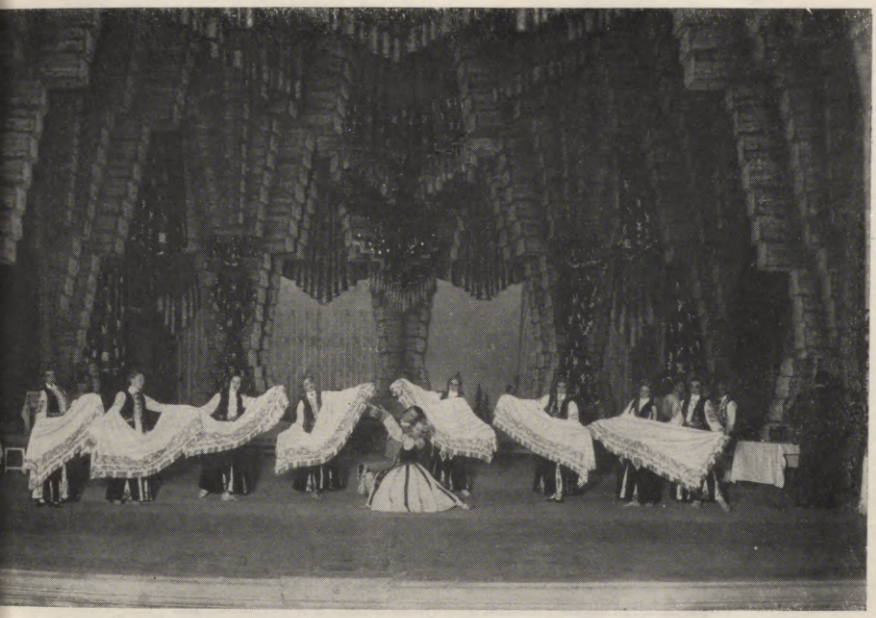
Dejai baletā ir citi, lielāki un nopietnāki uzdevumi. Tā izteic cilvēka emocijas, atklāj tēlu raksturus, pretējo spēku centienus un interešu sadursmes. Tas nenozīmē, ka divertismenti nekad nevar virzīt darbību. Nē, izrādes pamatdomas noskaņu un konfliktu sižetisko līniju ir dažreiz iespējams atklāt arī divertismenta dejās. Tāds, piemēram, ir trešais cēliens baletā «Gulbju ezers», kur visas divertismenta grupu dejas — spāņu, neapolitāņu, ungāru un poļu — ir izrādes traģiskā atrisinājuma priekšspēle, kas kalpo ļaunā burvja Rotbarta nodomam samulsināt Zigfrīdu un padarīt to neuzticīgu Odetai.

Sižetisko pamatlīniju baleta scenārijā bieži vien papildina un uzskatāmi virza uz priekšu īsās epizodes proscēnijā. «Staburadzē» tādā veidā iezīmīgi parāda bagāto precinieku Puspēteri ar pavadoņiem, vēlāk arī kāzinieku ierašanos. Baletā «Romeo un Džuljeta» gatavošanos uz balli raksturo kalpotāji, nesot pilnas bļodas ar ēdieniem. Proscēnijā atklājas arī Tibalda ciniskais un robustais raksturs, viņa nicīgā izturēšanās pret vienkāršajiem cilvēkiem. «Pelnrušķītē» vairākkārt pār proscēniju trauksmaini dodas princis ar saviem pavadoņiem, meklējot nozaudētās kurpītes īpašnieci. Proscēnija epizodes izmantotas arī baletos «Esmeralda», «Korsārs», «Doktors Aikāsāp»; tās visas kalpo galvenās domas pastiprināšanai.

Dramatiskie notikumi un konfliktiem bagātās situācijas rosina baletmeistaru pilnskanīgāk izveidot scenāriju un savukārt iedvesmot arī komponistu — baleta muzikas autoru.

Pirmspadomju baletos, izņemot Čaikovska, Glazunova un Borodina dramaturģiski augstvērtīgās kompozīcijas, baleta muzikai lielāko tiesu ir ilustratīvs, ar divertismenta formām saistīts raksturs. Tādi komponisti kā Minkuss, Puni, Drigo un citi, sacerot muziku vairākiem simtiem sava laika baletu, galveno uzmanību pievērsa ritmam, kas palīdzēja dejotājiem akcentēt soļus, virpuļkustības un lēcienus. Prasība pēc ritmiski dejiskas muzikas paliek spēkā arī padomju baletos, bet muzikai reizē jābūt arī dziļi saturīgai, tai jāatsedz cilvēku raksturi, viņu jūtas, domas un rīcība. Bez saturīgas simfoniskas muzikas padomju reālistiskā baleta attīstība nav iedomājama.

Dejiskie tēli baleta mākslā attīstās, pakļaujoties ne tikai saviem iekšējiem likumiem, bet saskaņā ar muzikas noteiktiem priekšrakstiem — metroritmu, tempu un melodiju. Vēl vairāk, deju apgaro un



J. Mediņa balets «Milas uzvara» Nacionālajā operā.

spārno muzikas psiholoģiskie un dvēseliski dinamiskie impulsi. Nav runa tādēļ par horeografijas atkarību no muzikas, bet gan par abu šo mākslu ciešām un nesaraujamām saitēm. Komponists ir baletmuzikas dramaturgs, kas muzikā izsaka izrādes idejisko ieceri un dejiskajiem tēliem dod muzikālo raksturojumu.

*

Horeografijas dramaturģijā kompozīcijas galvenās sastāvdaļas ir klasiskā deja, pantomīma un raksturdeja.

Klasiskā deja ir augstas abstrakcijas māksla, kas skatītājam jāsaprot kā kanonizētu kustību vispārinājums. Lai baletā varētu izteikties vispārinātā veidā, skatuviski vispārinātas tiek arī dzīves parādības. Kaut arī klasiskās dejas rīcībā ir visdažādākās kustību un soļu

kombinācijas, no zināmām nosacītības robežām dejotājs iziet nevar. Klasiskās dejas nosacītie un vispārinātie izteiksmes līdzekļi, kas praktiski ir neierobežoti un neizsmeļami, dod baleta māksliniekiem iespēju dejiskajā tēlā atklāt emocionālos pārdzīvojumus. Izteiksmes pilnība klasiskajā dejā ļoti uzskatāmi allaž parādās tad, kad varoņiem jāatklāj sava iekšējā pasaule un jāpieskaras visintīmākajām dvēseles vibrācijām.

Klasiskās dejas stilā veidotie liriskie posmi sastopami ikvienā baletā. Tie ir maiguma un kvēlu jūtu apdvesti. Kā tēlaini plūstoši adadžo dueti tie, piemēram, sastopami Romeo un Džuljetas, Leldes un Zemgus, Austra un Laimas, Skaidrītes un Kristapa, Marijas un Vaclava, Pelnrušķītes un Prinča un vēl daudzos citos klasiskajos dejojumos.

Klasiskajās solo dejās atspoguļojas arī dziļa traģisma momenti, piemēram, Dašas deja baletā «Jaunība», kad nelaimīgo meiteni nievā iereibušie baltgvardi, Laimas deja baletā «Laima», kad viņu pazemo vācu krustnešu pilī, Esmeraldas deja Feba līgavas mājā, Žizeles deja viņas prāta aptumšošanās brīdī.

Klasiskās dejas stilā komponētie kordebaleta grupējumi horeografijas dramaturģijā ir spēcīgi iedarbīgs līdzeklis tēla atklāšanai. Gleznaini izteiksmīgos kustību zīmējumos tādas ir fantastiskās gulbju dejas «Gulbju ezerā», villu dejas «Žizelē», putnu dejas baletā «Šuralē». Tās palīdz aizvadīt līdz skatītājam pasaku romantisko noskaņu un atklāj šo tēlu simbolisko nozīmi.

Klasisko baletu mēdz identificēt ar deju uz pirkstgaliem, kādas formas līdz mūsu dienām ir saglabājušās no agrākajiem romantiskajiem baletiem un saistās ar dejotājas Marijas Taljoni sasniegumiem, kas pirmā pārsteidza skatītājus ar šādu dejas tehniku. Pirkstgalu deja radīja apvērsumu baleta mākslā, paverot plašas iespējas klasiskās dejas tālākajā attīstībā. Tās ieviešana baletā izauga no konkrētiem vēsturiskiem apstākļiem, romantismam XIX gadsimta sākumā nostiprinoties literatūrā un mākslā. Romantisma laika balets atteicās no reālās dzīves tēlojuma un aizveda skatītāju uz teiksmainām zemēm, uz sapņu un fantastikas pasauli. Baletā tolaik sākās idealizētu tēlu meklēšana, īpaši tika idealizēta dejotāja sieviete, tai piedēvēja aizzemes oreolu un silfīdas ēterisko vieglumu. Tas viss brīnišķīgi izpaudās balerīnas gaisa pozās un klasiskajās pirkstgalu dejās, kas radīja bezsvara ilūziju, atraisīšanos no zemes un tiekšanos uz augšu, uz nezināmām tālēm. Roman-

tisma laika baleta uzvedumus pārplūdināja pasaku un sapņu tēli, kas uz skatuves dzīvoja vieglajās pirkstgalu dejās un mākslīgi konstruētos gaisa lidojumos, kā to arī redzam baletā «Žizele». Romantisma laika baletos sastopamā fantastika arī pilnam attaisno šīs mākslas abstrakto nosacītību, šī baleta forma pilnīgi atbilst saturam.

Kā pretstats romantisma baleta idealizētajai sapņu pasaulei radās arī otrs — reālistiskais virziens, kas fantastikas vietā lika reālistisku fabulu, ikdienas dzīves notikumus un vienkāršos ļaudis, tēlus atklājot darbības dejās un ritmizētā pantomīmā. Šī virziena pārstāvji savos uzvedumos izvairījās no nemateriālām parādībām un sapņu tēliem.

Cīņa starp šiem abiem virzieniem nav izzudusi arī mūsu dienās. Fantastikas un sapņu ainas, kas romantiskajā baletā bija mērķtiecīgas un likumsakarīgas, ir dziļi ietekmējušas baleta evolūciju vispār, un šādas ainas sastopam arī reālistiskā mūsdienu baletā. Šī ietekme nav sveša arī latviešu, kā pirmspadomju, tā arī padomju laika baletos.

Fantastiskie skati ar baltās vai pasteļkrāsas gaisīgās tunikās tērpto dejotāju simetriskajiem grupējumiem — līniju, apļu un diagonāļu zīmējumiem paši par sevi ir nenoliedzami skaisti un gleznaini. Vecajos baletos fantastiskie cēlieni kļuvuši par izteiksmīgāko un valdzinošāko uzvedumu daļu, piemēram, dona Kihota sapnis baletā «Dons Kihots», dzīvais brīnumdārzs baletā «Korsārs», Raimondas sapnis baletā «Raimonda». Pasaku baletos, kur nosacītība palaikam saliedējas ar reālistisku pamatu, arī fantastiskie skati ir nepieciešami un vajadzīgi. Turpretī reālistiskajos, uz sadzīves elementiem un vēsturisko konkrētību veidotajos uzvedumos fantastika jau ienāk kā svešķermenis.

Reālistiskajos baletos ar klasiskās dejas līdzekļiem noraksturotos vīziju tēlus un parādības dažreiz izmanto kā palīglīdzekli kādas noteiktas domas atklāsmei. Tad šie tēli nav jāuztver kā izrādes izskaistināšanas elements. Tāda, piemēram, ir Marijas vīzija Gireja atmiņās baletā «Bahčisarajas strūklaka», dejotājas Frančeskas parādīšanās komponista Franča ilūzijās baletā «Pie zilās Donavas», Zemgus domas par Leldi baleta «Brīvības sakta» 1950. gada uzvedumā.

Ikvienā baletā nepieciešama sastāvdaļa ir *pantomīma*. Tā palīdz virzīt uz priekšu sižeta līnijas un horeografisko priekšnesumu tuvina reālajai dzīvei. Daudzos baletos sastopamies ar tēliem, kas sevi atklāj tikai pantomīmiskās darbībās. Tādi, piemēram, ir dons Kihots un Sančo Pansa baletā «Dons Kihots», vergu tirgotājs Ahmeds baletā «Korsārs», Kvazimodo baletā «Esmeralda», Ruņģis baletā «Staburadze», Vilfrīds

J. Kalniņa balets «Rudens» Nacionālajā operā.

baletā «Žizele», aukle baletā «Romeo un Džuljeta» un daudzi citi, ieskaitot arī nelielās mīmiskās lomas, kurās tēlotas mātes, tēvi, pavadoņi un tauta. Pantomīma ir iezīmīgs palīglīdzeklis baleta sižeta risināšanai un it īpaši reālistisko tēlu noraksturošanai.

Baleta uzvedumā pantomīma un deja ir noteiktās attiecībās. Pantomīmas un dejas nepareizās savstarpējās attiecības palaikam ir viens no galvenajiem baleta dramaturģijas trūkumiem. Ja librets nav pietiekami horeografisks, tad tas dejiski ir grūti atrisināms, īpaši ja tajā iesaistīti konflikti, kas dejas līdzekļiem nav izsakāmi. Inscenētājs tādos gadījumos, ejot pa vieglākās pretestības ceļu, galveno uzvaru liek uz pantomīmu. Tā tas, piemēram, bija baleta «Esmeralda» 1951. gada uzvedumā, kur vairākās ainās, it īpaši trijās pēdējās, pantomīmas loma tik liela, ka uzvedums drīzāk pelna horeodramas nekā baleta nosaukumu.

Ir tomēr liela starpība starp pantomīmu vecajos, pirmsrevolūcijas laika baletos un mūsdienu uzvedumos. Vecā konvencionālā pantomīma ar nedabiskiem žestu štampiem, kas naidu izteica, parādot dūri, bet mīlu, — piespiežot roku pie sirds, sen jau atmesta. Tās vietā radīta emocionālu kustību valoda, ar cilvēku jūtām un pārdzīvojumiem saskanīga ritmizēta pantomīma. Tāpat kā deja, arī pantomīma ir pakļauta muzikas likumiem, kur tēlotāju plastiskās kustības, žestus un mīmiku noteic metroritms, melodija un temps. Risinot uzveduma dramatiskās situācijas, šāda pantomīma nemanot spēj pāriet dejā, tāpat kā deja var saplūst ar pantomīmu. Dejiskās pantomīmas iedarbība lielā mērā atkarīga no tēlotāju spējām un temperamenta; vieniem tā padodas veiksmīgāk un mākslinieciski pārliecinošāk, bet citiem — vājāk un neizteiksmīgāk.

Ritmizēta un izteiksmīga pantomīma atspoguļo izrādes psiholoģiskos momentus un mērķtiecīgi virza sižeta idejisko ieceri. Tāds, piemēram, ir Romeo un Džuljetas laulāšanas skats mūka Lorenco cellē baletā «Romeo un Džuljeta». Dziļi aizkustinošs un mākslinieciski patiess ritmizētas pantomīmas tēlojums ir arī skatā pie kauna staba baletā «Esmeralda», kur Esmeralda visu nonicinātajam kroplim Kvazimodo pasniedz ūdens malku. Tās ir reālistiskas un ritmizētas pantomīmas, kas dzīvo pēc muzikas un dejiskās tēlainības likumiem un sekmē baleta satura atklāsmi.

Ikdienas sīkumus balets izvairās ilustrēt, jo dzīvi tādu, kāda tā ir tiešamībā, horeografijā atspoguļot nevar. Pārmērīgi pievēršoties dzīves sīkumiem, pantomīma ieslīgst naturālismā. To redzam izrādē «Pie zilās Donavas». Annele atgriežas mājās un smagi pārdzīvo vilšanos mīlā. Savas dvēseles sāpes viņa pauž klasiskajā dejā, smalkjūtīgi trauslā zīmējumā izsakot savas jūtas. Bet, kolīdz Annele pamana nākam Franci, tai rodas vēlēšanās izlikties pret viņu vienaldzīgai. Un pēkšņi tiek iznīcināts dejiskais tēls. Neritmiskām kustībām viņa uzsāk savu modistes darbu un trīcošām rokām dursta cepurē šujamo adatu, — tas jau ir naturālisms, kam nav vairs saiknes ar nosacītību baleta mākslā.

Naturālistiski momenti nosacītā izrādē ir sveši elementi, jo tiem trūkst dejiskās tēlainības, tie nepatīkami pievērš sev skatītāja uzmanību. Maldīgi domāt, ka naturālistiski darbības paņēmieni, pārnesti baletā, var veicināt reālismu. Galvenā reālisma paudēja baletā ir pareizi tverta un risināta izrādes ideja. Tādēļ jāatšķir reālistiskas panto-

A. Glazunova balets «Raimonda» Liepājas operas un dramas teātrī.

mīmas pozitīvā nozīme pretstatā naturālistiskajai pantomīmai, kas dzīvo atrauti no dejas likumiem. Ne tikai galvenajām personām, arī tautai, statistiem un mīmistiem jāpakļaujas nosacītības likumiem. Skatītājam nav patīkami vērot, ka nosacītās baleta izrādes dalībnieki patvaļīgās un nedisciplinētās kustībās uzvedas tieši kā dzīvē, — nerēķinoties ar izrādes kopgaitu, nevietā sarunājas, grozās, smēķē, žestikulē, neritmiski pārvieto priekšmetus, sevišķi, ja gadās sēdēt pie galdiem, kur dažkārt katrs tad rīkojas, kā vien tam iepatīk.

Nosacītā baleta izrādē no dejiskās tēlainības skatītāja uzmanību novērš visi neparastie momenti. Tāpēc nevēlama ir dzīvnieku iesaistīšana baleta izrādē, kam kādreizējās galma baleta tradīcijās bija noteikta loma tā sauktajos «zirga baletos». Diemžēl, ar to sastopamies pat

mūsu dienās. Piemēram, uz mūsu operas skatuves savā laikā ar zirgu uzjāja Dons Kihots (1936. gada uzvedumā). Līdzīgas parādības dažkārt redzamas arī padomju baletā. Tā baleta «Brīnumu plīvurs» noslēguma skata māksliniecisko noskaņu Ļeņingradas Mazajā operas teātrī, piemēram, iznīcina tramīgs zirgs, ko uzved uz skatuves, lai tam ar mokām uzsēdinātu seglos abus galvenos varoņus. Kam tas ir vajadzīgs?

Kad Maksimam Gorkijam kādreiz jautāts, vai viņa lugā drīkstētu uzvest uz skatuves zirgu, viņš atbildējis: «Vediet kaut žirafi, tik lai tā netraucē.»[1] Nu, protams, ka traucēs, un traucēs pašu galveno — māksliniecisko noskaņu.

Mūsu Operas un baleta teātrī nosacītības likumi priekšzīmīgi ievēroti un izkopti uzvedumos «Gulbju ezers», «Pelnrušķīte», «Žizele», «Šopeniāna», kur katrs tēlotājs, sākot ar solistiem un beidzot ar mīmistiem, ir savā lomā. To gribētos arī pārējos uzvedumos.

Nozīmīga vieta horeografijas dramaturģijā ir *raksturdejai*.

Pirmsrevolūcijas laikā baletos no raksturdejām veidoja divertismenta numurus, kas izskaistināja izrādi, jo tajos dejotāji varēja spīdēt ar tehnisko meistarību un tērpu dažādību. Raksturdejām par pamatu ņēma kādas tautas, parasti ungāru, poļu, spāņu vai krievu tautas deju elementus, tos horeografiskā apdarē dažādi variējot un pārveidojot. Pēc viena šablona kārtotās vengerkas, mazurkas un krakovjaki ar laiku jau tiktāl iestiga štampos, ka šais dejās dažādos uzvedumos atšķirība izpaudās vai vienīgi tērpos.

Šajā sakarībā interesanti atzīmēt, ka 1864. gadā Pēterburgas baletmeistars A. Sen-Leons, inscenējot pirmo krievu nacionālo baletu «Burvju zirdziņš», starp dažādām Krievijas tautu dejām C. Puni muzikas pavadījumā nekautrējās uzvest arī latviešu pāru deju, ietērpjot dejotājus visai apšaubāmos latviešu tautas tērpos.[2]

Baletos raksturdejas bieži mainīja, ieveda jaunus iespraudumus, izmantoja citu komponistu muziku. Baletmeistare A. Fjodorova, Nacionālajā operā inscenējot baletu «Burvju zirdziņš» (1930. gadā), iesaistīja tajā raksturdejas ar A. Dvoržaka, P. Čaikovska, F. Lista, A. Jurjāna un O. Karla muziku.

Padomju baletos raksturdejas vietā nāk tautas deja, kas ietver sevī kādas tautas nacionālās īpatnības, paražas, darba, cilvēka rakstura,

[1] «Театр», 1953, № 10, стр. 99.

[2] Ю. Слонимский. Мастера балета, «Искусство», Москва, 1937, стр. 161—162.

temperamenta un jūtu daudzveidību. Šī tautas deja baleta dramaturģijā neienāk kā etnografisks dokuments vai skatuvē pārnests folkloras citāts. Kā katrai dejai, arī tautas dejai baleta skatuvē ir nepieciešams teatrālisms, bez kura tā zaudē izteiksmi un pievilcību. Horeografiski pārveidojot gājienus, figūras un soļus, baletmeistara radošā apdarē tautas deja iegūst jaunu mākslinieciscku izteiksmi un veic arī jaunus uzdevumus. Baleta uzvedumā tā palīdz noteikt konkrēto vidi un vietu, kur notiek darbība, ar tērpu un kustību nacionālo specifiku tā raksturo reālo īstenību.

*

Liels darbs padomju horeografijā tiek veikts, pārveidojot un atjaunojot vecos baletus, jo daudzu baletu agrākie libreti mūsdienās kļuvuši pārāk naivi, bezsaturīgi un nenozīmīgi.

Latviešu baleta repertuārā pārstrādātā veidā dzīvo labākie krievu un citu tautu pirmspadomju baleti. Baletā «Gulbju ezers» (P. Čaikovska muzika) pārkārtojumi izdariti libretā un muzikā sakarā ar kupīrām agrākajos inscenējumos. Dejiskajos pasaku tēlos reālistiskāk izcelta humānisma ideja, gaišo spēku uzvara pār tumsu un ļaunumu. Jaunā interpretācijā parādīts ļaunais burvis; to iznīcinot, no ļaunām varām atbrīvojas par putniem pārvērstās meitenes.

Baleta «Raimondas» (A. Glazunova muzika) pārveidojumā atmests mistiskais tēlojums par «balto dāmu», kas ierodas pavēstīt nelaimi pils iemītniekiem. Tās vietā figurē nostāsts par dāvināto gobelēnu, kura attēli atdzīvojas Raimondas sapnī. Baleta «Dons Kihots» (L. Minkusa muzika) librets papildināts ar jaunām epizodēm — dons Kihots mājas dzīvē, pie ceļojošiem komediantiem, cīņa ar vēja dzirnavām u. c., kas uzvedumu padara loģiski saprotamāku.

Mazāk pārliecina uzvedumi, kuros izmanto muziku, kas komponēta citam baletam. Šādi sacerējumi var izraisīt nesaskaņu starp muziku un jauno saturu, kāds liktenis, piemēram, piemeklējis baletu «Fadeta» (Lielā teātra filiālē), kura saturs veidots pēc Ž. Zandas romāna «Mazā Fadeta», bet muzika pārņemta no L. Deliba baleta «Silvija».

Ja inscenētājam, balstoties uz muzikālo dramaturģiju, izdodas sakārtot sižeta darbību saskaņā ar pavadījumu, panākumi būs nodrošināti. Tāds veiksmīgs piemērs mums ir balets «Staburadze» (A. Kalniņa muzika, 1957. gada uzvedums), kas J. Čangas pārveidojumā ieguvis jaunu, padomju baletam iezīmīgu skanējumu. Pirmais libretists

P. Čaikovska balets «Gulbju ezers» Akadēmiskajā operas un baleta teātrī.

E. Leščevskis šā baleta pamatā bija licis folklorā sastopamo teiku par Staburaga izcelšanos.[1] Tā stāsta par kādu jaunekli, kas braucis Daugavā zvejā un vētras laikā noslīcis. Viņa līgava raudājusi krastā dienām un naktīm, lūgdamās, lai Daugavas dzīles tai atdod iemīļoto. Raudot meiča pārvērtusies par Staburadzi.

Šī teika vien nedeva pietiekami materiāla baleta dramaturģijai, un autors to papildinājis ar otru motīvu par galvenās varones Skaidrītes piespiedu laulībām ar bagāto, bet nemīlamo precinieku. Agrākajā inscenējumā pirmie trīs cēlieni bija iecerēti sadzīves plāksnē un tikai pēdējais bija saistīts ar fantastisko temu par Staburadzes izcelšanos.

---

[1] Baleta «Staburags» pirmizrāde 1943. g. 24. XI Rīgas operā.

Balets bija pārslogots ar paražu izdarībām un etnografiskām ceremonijām: talkām, seno kāzu izdarībām u. c. Darba ritmos atdarināja pļāvēju, grābēju un kūļu sējēju dejas, dejoja ar zobeniem, trijdekšņiem un dvieļiem, kas dejisko divertismentu ievirzīja naturālismā.

J. Čangas pārstrādātais librets atslogo baletu no liekām ārišķībām un padarījis to reālistiski vienkāršāku. Redzamāka vieta otrajā un ceturtajā cēlienā ierādīta fantastikas elementiem, kas uzvedumu tuvina teiksmai. Varbūt ticamāk un pārliecinošāk varēja izveidot Kristapa nokļūšanu ūdens būtņu valstībā, kas pašreiz pārliecina mazāk. Fantastiskajā skatā Kristapam nav dota nekāda dramatiska slodze, nekādi konkrēti uzdevumi, līdz ar to viņa skatuviskais tēls baleta dramaturģijā palicis statisks no sākuma līdz beigām. Toties jo spilgti attīstībā parādīts Skaidrītes tēls. Skaidrīte darbības gaitā pārveidojas un pāraug traģiskā varonē.

*

Baleta «Staburadze» atjaunotais uzvedums liek padomāt arī par latviešu pirmspadomju laika oriģinālbaletu mantojuma pārējo daļu. Šis mantojums nav liels, taču zināmu priekšstatu par pirmajiem mēģinājumiem latviešu baleta dramaturģijā tas tomēr dod.

Latviešu baleta sākuma posmam ļoti nozīmīgs, bet maz vēl skarts ir jautājums par pirmo latviešu baletdejotāju sakariem ar krievu baleta mākslu. To svarīgi atzīmēt tādēļ, ka visa latviešu baleta dramaturģijas attīstība ir cieši saistīta ar krievu pirmsrevolūcijas laika baleta repertuāru.

Par pašiem pirmajiem līdz šim mums zināmajiem latviešu baletdejotājiem, kas mācījās Krievijā, bet kam ar latviešu teātri tuvāks sakars vēl nebija, ziņas ir ļoti trūcīgas.[1]

Par stūrakmeni topošajā latviešu baletā kļuva vairāki jaunieši, kas pirmajā pasaules kara laikā bēgļu gaitās nokļuva Krievijā. Dzīvojot Maskavā, Pēterburgā, Harkovā, Kazaņā un citur, šiem jauniešiem radās iespēja iepazīties tuvāk ar krievu baletu. Daudzi pievērsās nopietnām baleta studijām un, atgriežoties dzimtenē, aizrautīgi sāka

[1] Pēterburgas teātra skolas baleta nodaļu 1901. gadā beidza Natālija Alksne, kas cēlusies no Vidzemes zemniekiem. Viņa dejoja bijušajā Marijas teātrī sākumā kordebaletā, bet vēlāk kā soliste. 1914. gadā Pēterburgas teātra skolas baleta nodaļu beidza V. Kundzings, bet 1917. gadā E. Sveķe, A. Kaukala un J. Tomsons. Īsu laiku par solisti latviešu baletā darbojusies vienīgi E. Sveķe.

darboties jaundibinātajā latviešu baletā Rīgā un Liepājā. Starp šiem pirmajiem latviešu dejotājiem, kas horeografiskās zināšanas apguva Krievijā, jāmin V. Ķomisārs, H. Plūcis, A. Ķozlovskis, M. Lence un citi. Nepievēršoties tuvāk latviešu baleta sākuma posma iztirzājumam, pakavēsimies tieši pie pirmajiem mēģinājumiem oriģinālbaletu dramaturģijā, kas cieši saistās ar pirmo latviešu baleta entuziastu darbu.

Šajā sakarībā vispirms jārunā par Voldemāru Ķomisāru, kas 1918. gadā, profesora Jāzepa Vītola uzaicināts, tika pieņemts par baletmeistaru operā.[1]

V. Ķomisārs pieskaitāms tiem mākslas entuziastiem, kas savas dzīves aicinājumu un vienīgo uzdevumu saskatīja baletā.

Kara laikā Ķomisārs līdz ar citiem latviešu bēgļiem nokļuva Maskavā. Dienā viņš strādāja bēgļu birojā, bet vakaros mācījās vidusskolā. Nejaušs gadījums viņam palīdzēja iekļūt Lielajā teātrī un noskatīties baletu «Gulbju ezers». Sajūsma bija tik liela, ka jau turpat uz vietas Ķomisārs izlēma savas dzīves mērķi. Pirmās zināšanas baleta mākslā viņš ieguva T. Bekas baleta studijā, bet vēlāk turpināja mācīties pie baletmeistariem L. Novikova un M. Mordkina. Starp citu, V. Ķomisāra darbība baletā tikko nepārtrūka jau pašā sākumā, jo vācu okupantu valdībai bija aizdomas, ka Ķomisārs, kas nesen bija atgriezies no Maskavas, simpatizē boļševikiem. Īsi pirms operas «Skrejošais Holandietis» izrādes Ķomisāru apcietināja. Prof. J. Vītols ar enerģisku rīcību tomēr panāca, ka Ķomisārs, kam pirmizrādē arī pašam bija jādejo, varēja piedalīties izrādē. Cietuma sardzes pavadībā V. Ķomisāru atveda uz operu, bet izrādes laikā policijas aģenti stāvēja aiz kulisēm un viņu apsargāja. Pēc izrādes dejotāju aizveda atpakaļ uz cietumu. V. Ķomisāru atbrīvoja tikai pēc divām nedēļām.

Savas darbības laikā Nacionālajā operā V. Ķomisārs paguva iestudēt vienīgi deju iespraudumus operās. Par baleta inscenējumiem tolaik domāt nevarēja, jo trupas niecīgais sastāvs, tāpat arī dejotāju tehniskais līmenis to neatļāva.

1921. gadā Ķomisāram radās izdevība nokļūt Londonā, kur vienu gadu viņš dejoja Djagiļeva baleta trupā un līdztekus mācījās pie baletmeistara E. Čeketi. Uzturēšanās Londonā iedragāja V. Ķomisāra veselību, un jau 1922. gada pavasarī viņš atgriezās Rīgā slims.

---

[1] Voldemārs Ķomisārs dzimis Rīgā 1899. gada 28. jūlijā, miris 1931. gada 25. oktobrī.

A. Liepiņa balets «Laima» Akadēmiskajā operas un baleta teātrī.

A. Fjodorovas laikā Komisārs strādāja par baletmeistara palīgu un reizēm vēl uzstājās nelielās mīmiskās lomās, bet, sākot ar 1928. gadu, slimības dēļ jau pilnīgi pārtrauca strādāt baletā.

Kaut arī latviešu balets divdesmito gadu beigās jau bija sasniedzis ievērojamu tehnisko un māksliniecisko meistarību, par oriģinālbaletu radīšanu neviens nopietni nedomāja. V. Komisārs bija vienīgais, kas pievērsās baleta dramaturģijai. Viņš sacerēja baleta libretu, kas sākumā saucās «Saules meita», bet vēlāk saziņā ar komponistu Jāni Mediņu tika pārdēvēts par «Mīlas uzvaru». V. Komisāra darbs ar sīkām atzīmēm par deju pamatritmiem un tempu nokļuva Jāņa Mediņa rokās jau 1929. gadā, bet pirmizrādi balets piedzīvoja tikai 1935. gada 9. maijā.

«Mīlas uzvaras» librets veidots pēc pirmsrevolūcijas laika klasiskā baleta paraugiem, kur līdzās reālajām sadzīves ainām obligāti ir arī fantastiskais pasaku cēliens. Baleta nosaukums jau izteic šā uzveduma idejisko ieceri, kur centrālais konflikts saistās ap mīlu.

Balets izkārtots trīs cēlienos. Virsaiša Tautvalda meitu Ainu mīl bajārs Sauldots. Bet Sauldotu slepeni mīl arī Ainas pamāte Malda, kas Jāņu naktī sadarbojas ar raganu un pasniedz Ainai apburtu vainadziņu. Aina top pārvērsta par rozi Tumsoņa puķu dārzā, kur visas puķes ir apburtas meitenes. Cīņā ar Tumsoni uzvar Sauldots, atgūst sev Ainu un atbrīvo no tumšajiem spēkiem visu apburto dārzu.

Librets dod pietiekami bagātu vielu muzikālās dramaturģijas plānojumam. Lai gan dejām lielāko tiesu ir divertismenta forma, Jāņa Mediņa muzikā dominē simfonisks raksturs. Gan reālistiskās, gan fantastiskās darbības raksturojumam kā ritmā, tā melodijā komponists izvēlējies attiecīgus pamatelementus. Horeografiskos tēlojumos teicami atbalsojas liriski melodiskais mīlas motīvs, kas raksturo abus galvenos varoņus. Necenšoties imitēt folkloras materiālus, latviskā kolorītā, stilā un ritmā radoši pārveidoti arī tautas deju motīvi Ačkupā un Sudmaliņās.

Personu apzīmējumi, kā, piemēram, latvju virsaitis, bajārs un krīvs, norāda, ka baleta darbība notiek pirms feodālisma laikmeta, kad vācu krustneši latviešu apdzīvotajā teritorijā vēl nebija iebrukuši. Attiecīgo vēsturisko apstākļu izpratne uzvedumā tomēr neatbalsojās. Inscenētājs baletmeistars O. Lēmanis šiem apstākļiem nebija pievērsis vērību un iecerējis horeografiju vispārināti pieņemtā sadzīves un fantastikas stilā. Fantastiskais cēliens apburtajā puķu dārzā, kur notiek cīņa ar tumšajiem spēkiem, idejiskajā iecerē sasaucās ar gulbju skatiem baletā «Gulbju ezers».

Jāatzīmē, ka uzvedumā «Mīlas uzvara» pirmo reizi baleta skatuvē parādītas latviešu svētku tradīcijas — Jāņu vakara sagaidīšana un seno kāzu ceremonijas. O. Lēmanis šos momentus atrisinājis ar horeografisku izpratni, un tie vēlākajos uzvedumos, pat atsevišķās detaļās, piemēram, veco ļaužu un jokdaru dejās, ir ietekmējuši arī citus līdzīgu skatu inscenētājus.

Baletam «Mīlas uzvara» latviešu pirmspadomju laika baleta dramaturģijas mantojumā ir pozitīva nozīme. Ar nacionālas specifikas iezīmēm un profesionālu lietpratību O. Lēmaņa horeografijā kārtotas visas darbības, konflikti un loģiskie atrisinājumi.

Sava mūža pēdējā gadā V. Komisārs sarakstīja vēl otru baleta libretu «Sapņu princis» (1931.). Par tā komponēšanu sarunas bija ievadītas ar Lūciju Garūtu, bet šis balets palicis nekomponēts.

«Sapņu princis» iecerēts 3 cēlienos 5 ainās kā fantastisks pasaku balets. Notikumi risinājas fantastikas pasaulē: gan jūras dzelmē, — dzintara pilī, gan saules kalnā — kristala pilī, uz kurieni dodas Sapņu princis meklēt savu izredzēto Saules meitu. Kad tā atrasta, Saules mātei doto solījumu, kas aizliedz skūpstīt Saules meitu, princis nespēj turēt. Viņš noskūpsta Saules meitu un pats tajā brīdī sadeg un izplēn. Šī idejiskā iecere saistīta ar autora personīgajiem pārdzīvojumiem, viņa slimību.

Otram latviešu baletam «Ilga» libretu sarakstījis O. Grosbergs, muziku komponējis Jānis Vītoliņš (pirmizrāde 1937. gada 23. aprīlī). O. Grosbergs bija viens no kompetentākajiem baleta kritiķiem buržuāziskajā Latvijā. Pirmsrevolūcijas gados dzīvodams un darbodamies Pēterburgā kā žurnālists, viņš labi pārzināja visus klasiskā baleta uzvedumus. O. Grosbergs bija konsekvents veco baletu aizstāvis, kas neatzina baleta mākslā ne mazāko progresu. Latviešu baletā, pēc Grosberga ieskatiem, visam vajadzēja palikt tā, kā bija cariskās Krievijas baletos.

«Ilgas» librets veidots bez noteiktas idejas un dramatisma. Vienmuļīgā un paseklā fabula stāsta par latviešu strēlniekiem, kas atgriežas dzimtenē pēc pirmā pasaules kara no Vladivostokas. Pirms aizbraukšanas leitnants Lauva nejauši ierauga bēgļu meiteni Ilgu, un abi jaunieši iemīlas viens otrā. Pulka komandieris atvadīšanās ballē apsola Ilgu pārvest dzimtenē, ieskaitot viņu savā pulkā par medicīnisko māsu. Darbībā tas parādīts netiek, un Ilga nākamajās ainās vairs nefigurē, izņemot beigu cēlienu, kas notiek dzimtenē. Baleta otrais cēliens risinās Ceilonas salā, kur piestājas strēlnieku kuģis. Te tirgus laukuma burzmā Lauva ierauga maharadžas skaisto sievu un viņas dēļ laikā neatgriežas uz kuģa. Templī pie maharadžas, kur ielūgti arī strēlnieki, tiek rādītas dažādas fantastiskas austrumnieku dejas. Maharadžas sieva te savaldzina Lauvu, ko slepeni novēro maharadža, un cēliens noslēdzas ar greizsirdības ainu. Bez sižetiska satura — kā divertisments — parādīts arī beigu cēliens, Ilgas un Lauvas kāzas lauku mājās pēc atgriešanās dzimtenē.

Vāji veidotais librets, kur katrā cēlienā notiek kāda balle, nespēja ierosināt komponistu radīt viengabalaini izvērstu baleta muziku.

A. Priede Leldes lomā A. Skultes baletā «Brīvības sakta» Akadēmiskajā operas un baleta teātrī.

Muzikā ievērota atsevišķu numuru sistēma, kur nepārtrauktā virknē seko dejas cita aiz citas. Toties maz ir muzikas, kas raksturo tēlotājus un ilustrē darbību notikumus. Partitūras vērtīgākā daļa ir eksotiskās dejas. Atjautīgi sacerētā muzika tempļu un kaujas dejām, tāpat arī Ceilonas, Siamas un Javas tautu dejām, liecina par komponista vispusīgajām zināšanām Tālo Austrumu muzikas folklorā.

Dramaturģiski vāju libretu O. Grosbergs sacerējis arī E. Melngaiļa baletam «Maija», kas skatuves uzvedumu nav piedzīvojis. Sižets veidots pēc pazīstamās teikas par Turaidas Rozi. Pirmajā cēlienā stāstīts par poļu grāfa saderināšanos Turaidas pilī, kur kopā ar zemniekiem viņu apsveikt ierodas Maija, kas pievērš sev grāfa uzmanību. Otrajā cēlienā attēlots Jāņu vakars pie Gūtmaņa alas. Te Maijai tuvojas grāfs, bet viņas līgavainis Andis uzsāk cīņu ar to. Maija steidzas abus izšķirt, bet grāfa zobens viņu nejauši nonāvē. Izmisumā Andis nodur grāfu. Šiem notikumiem seko fantastiskais cēliens, kur mārietiņas, pērles un dzintari ar savām dejām un rotaļām ievilina Andi Gaujā. Mārietiņu pulkā Andis sastop Maiju, un cēliens beidzas ar apoteozes grupējumu upes dzelmē.

Baleta fantastiskais noslēgums ir pilnīgā pretrunā ar darbības galveno līniju, kas iecerēta reālā sadzīves plāksnē.

E. Melngaiļa muzika šai baletā ir ļoti īpatnēja. Tajā bagātīgi izmantoti savdabīgie tautas deju ritmi, veco danču motīvi un latviskas deju meldijas. Līdzās ritmiski raitajam Korsas dancim, liriski maigajam Rozes dancim, Latavas dancim un Garajam solim raksturīgas arī dižciltīgo dejas — gavote, valsis un poļu mazurka. Viens no izteiksmīgākiem momentiem, lai gan pretrunā ar baleta struktūru vispār, ir Melngaiļa monumentālais kora dziedājums «Jāņu vakars» otrajā cēlienā.

Derētu padomāt, vai, pārveidojot libretu, nevarētu realizēt Emīļa Melngaiļa loloto vēlēšanos — viņa baletu uzvest.

Scenāriju baletam «Turaidas Roze» pēc Raiņa traģēdijas «Mīla stiprāka par nāvi» sarakstījis E. Leščevskis (1940.). Muziku tam komponējis Jānis Vītoliņš. Par šā baleta tālāko likteni nekas nav zināms, jo, karam sākoties, balets uzvests netika.

Latviešu baletu dramaturģijā maznozīmīgs arī E. Leščevska libretos baletam «Pēdējais valsis» (pirmizrāde 1937. gada 25. novembrī). Tas sacerēts operetiskā reviju stilā, izmantojot muzikālajam pavadījumam Johana, Jozefa un Eduarda Štrausa kompozīciju atsevišķus motīvus un fragmentus.

I. Gintere Pelnrušķītes lomā S. Prokofjeva baletā «Pelnrušķīte» Akadēmiskajā operas un baleta teātrī.

E. Leščevskis šim baletam libretu ņem no mākslinieku un dižciltīgo dīkdieņu dzīves, to apvijot ar samākslotas un dēkainas mīlas romantiku. Notikumi risinās Vīnē — augstmaņu viesībās, deju zālēs, Prāterī, kafejnīcās un krodziņos. Tie stāsta par bagāta muižnieka meitu Stefiju, kas samīlas vijolniekā un atsakās no sava līgavaiņa. Kā intrigante, kas savukārt pretendē uz Stefijas līgavaini, darbojas Vīnes galma operas balerīna Ilonka. Līgavainis izsauc vijolnieku uz divkauju, bet tiek tajā nonāvēts. Bagātā Stefija kļūst laimīga ar vijolnieku, kas baleta finālā parādīts «mīlas apoteozē».

Libretā nav saskatāmas nekādas idejiskās ieceres, arī personu raksturi veidoti šabloniski un bāli. Tie saistīti tukšās mīlas intrigās, kas neizraisa dramatisku kāpinājumu. Idealizētā gaismā tēlota augstākā sabiedrība, tāpat arī tauta, kas priecājas un dejo Vīnes Prāterī. Samāksloti konstruēta divkauja piesnigušā mežā, kur mirstošais līgavainis vēl mēģina dejot pēdējo valsi ar Stefiju.

Jaunus meklējumus latviešu baleta dramaturģijā iezīmē divi Jāņa Kalniņa viencēlieni — «Rudens» un «Lakstīgala un roze». (Pirmizrāde 1938. gadā 21. oktobrī.)

«Rudens» libretu un horeografiju veidojis O. Lēmanis ciešā sadarbībā ar komponistu. Balets iecerēts kā simfoniska noskaņu glezna bez konkrētas fabulas: «Rudenī birstošās lapas, vēja un vētras dzītas, piedzīvo savas pēdējās dienas, pirms pazūd nebūtībā.»

O. Lēmanis šo domu ietērpis horeografiski simfoniskā kustības ainā ar dejotāju grupējumiem, kas attēlo lapas un vējus. Rudens stihijas fonā dabas noskaņai pakļaujas jauneklis un meitene, kas dejiskajā tēlojumā tiek ierauti vētras un lapu virpulī.

Baletam ir gaiša izskaņa. Pēc brāzmaina negaisa tas nobeidzas ar optimistisku, dzīvi apliecinošu aicinājumu — tiekties uz priekšu, un, «ticot savai nākotnei, abi jaunieši atstāj mirstošās lapas».

Baletam kaitē pārāk spilgti efekti — kordziesmas sākumā un beigās, dekoratīvās lietus gāzes, koku locīšanās un zaru lūšana, kas skatītāja uzmanību novirza no dejotāju tēliem uz naturālistiskiem formas elementiem.

Idejiska iecere ir arī otram J. Kalniņa viencēliena baletam «Lakstīgala un roze», kura libretu pēc Oskara Vailda līdzīga nosaukuma pasakas izveidojis Georgs Brants.

Šai baletā ievītas divas dramaturģiskas līnijas — reālā un fantastiski simboliskā, kas viengabalainā tēlojumā horeografiski nav

A. Priede (Džuljeta) un H. Ritenbergs (Romeo) S. Prokofjeva baletā «Romeo un Džuljeta» Akadēmiskajā operas un baleta teātri.

sakausētas, bet dzīvo atrautas viena no otras. Te stāstīts par kādu studentu, kas nelaimīgi iemīlējies augstprātīgā lēdijā. Lēdija solās ar studentu dejot, ja viņš tai atnesīs sarkanu rozi. Bet sarkana roze dārzā nezied, un students ir nelaimīgs. Studenta sirdsēstiem līdzi jūt lakstīgala. Lai atvieglotu cilvēkam mīlas ciešanas, tā dodas meklēt sarkanu rozi, bet roze nezied, jo krūms ir sastindzis ziemas aukstumā. Rožu krūmu atdzīvināt spēj vienīgi karstas asinis. Ar mīlas dziesmām un savām asinīm to atdzīvina lakstīgala. Rozes ērkšķi viņa iedur savā sirdī, un rozes pumpurs uzplaukst par brīnišķīgu ziedu.

Vai sarkanā roze, kuru nevērīgi nomet zemē lēdija, bet kuras dēļ savu dzīvību atdevusi lakstīgala, studentam atnesa laimi? Baleta sacerētāji atbildi uz to nav devuši, jo pasakā izteiktie domu gājieni ir pārāk komplicēti, lai dejiskajā tēlojumā tos varētu iesaistīt. Pretēji Oskara Vailda iecerei balets noslēdzas nevis ar cilvēka gara uzvaru pār jutekliskām iegribām, bet gan ar pesimistiski sentimentālām bezcerību skumjām.

Kaut arī abiem viencēlieniem ir dažas nepilnības, tie tomēr pieskaitāmi latviešu pirmspadomju laika oriģinālbaletu dramaturģijas mantojuma labākajai daļai, par kuru atjaunošanu, pārkārtojot fabulas, varētu tomēr padomāt.

Neatkarīgi no Rīgas Nacionālās operas par patstāvīgu horeografiskās mākslas vienību balets attīstījās arī Liepājā. Kā katram jaunam pasākumam, uz kuru tā laika vadošās iestādes noraudzījās ar neuzticību un šaubām, to neatbalstot ne materiāli, ne morāliski, arī Liepājas baletam vajadzēja pārvarēt ne mazums sūru un grūtu dienu. Neuzkavējoties sīkāk pie Liepājas baleta tapšanas vēstures, kas pats par sevi ir plašs un interesants temats, atzīmēsim vienīgi, ka zināmu ieguldījumu tas devis arī latviešu baleta dramaturģijā.

Liepājas operas baleta trupu no 1922. līdz 1933. gadam vadīja baletmeistare Anna Stedelaube, no 1933. līdz 1935. gadam — Anna Ekstona.

Paralēli deju iespraudumiem operās Liepājas baleta kolektīvs laiku pa laikam pievērsās arī patstāvīgiem deju uzvedumiem, inscenējot atsevišķus fragmentus no baletiem, bet 1926. gada pavasarī jau uzveda K. Baijera baletu «Leļļu pasaka».

Liepājas baleta dzīvei iezīmīgs bija 1928. gads, kad baleta beneficē A. Stedelaubes horeografijā uzveda jaunu divcēliena baletu «Jūras teika», kuram muziku komponējis Konstantīns Veinbergs. Par šo

A. Lembergs Jāņa lomā J. Juzeļuna baletā «Jūras krastā» Akadēmiskajā operas un baleta teātri.

Liepājas operas pirmo oriģinālbaletu atsauksmē lasāms: «Baleta muzikas mūsmāju komponistiem tikpat kā nav. Viņi līdz šim mēģinājuši rakstīt tikai operas. Ja šoreiz viens no vietējiem skaņražiem ķēries pie baleta komponēšanas, tad tas tikai apsveicams. Vēl vairāk tādēļ, ka, rēķinādamies ar maziem skatuves apstākļiem un vietējā baleta spēku samēru, viņš devis tehniski veicamu un piemērotu baletu. Novērtējot K. Veinberga darbu, jāatzīst, ka tas pelna ievērību. Jaunais komponists, bez šaubām, pierādījis savas spējas orķestrēšanā, piesliedamies visvairāk Rimska-Korsakova un Glazunova paņēmieniem. Muzika viegli melodiska, kā tas mēdz būt baletos. Sevišķi labi instrumentēts pirmais valsis — ūdensmeitu deja. Tāpat savā ziņā interesants otrais valsis un mežaiņa deja. Jāpiezīmē tikai attiecībā uz baleta noslēgumu, ka tas nāk drusku nesagatavoti, vajadzēja papriekš atkārtoties gulbju motīvam un pirmai ainai. Pēdējā gan, diemžēl, norisinās kailā istabā, bez dzejas un dzīvības, caur ko zūd kā ilūzija, tā pasakainība, bet to var skaistāk aranžēt pie piemērotas dekorācijas. Runājot par baleta izpildījumu, jāsaka, ka baletmeistares Stedelaubes pūles attaisnojušās. Jaunie audzēkņi daudz strādājuši. Neskatoties uz uztraukumu, vispārējais iespaids bija patīkams. Sevišķi jāmin ūdensmeitu deja, kura noritēja ar vislielāko vieglumu un vijīgumu. Labs bija V. Štāls kā meža gars. Tāpat atzīmējams A. Stankus kā S. Stedelaubes partneris, kas tēloja gulbju princi un parādīja zināmu veiklumu kā atsevišķās ritma kustībās, tā pantomīmā. Pati baletmeistare dejoja jūras karaļa meitu un guva vispārēju piekrišanu.»[1]

Baletam, kā redzams, ir spilgti izteikts fantastisks saturs, jo tajā darbojas vienīgi pasaku būtnes — ūdensmeitas, meža gari, gulbji, jūras karalis u. c.

Ar 1934. gadu, kad Liepājas operu apvienoja ar Liepājas Jauno teātri, baleta vadību pārņēma Alberts Kozlovskis, kas līdz tam darbojās par baletmeistaru Liepājas Jaunajā teātrī. Pieredzes bagāta baletmeistara vadībā, kas baleta mākslā bija izglītojies Maskavā, papildinājis savas zināšanas Parīzē un kādu laiku dejojis Annas Pavlovas ansamblī, piedalīdamies turnejās pa Angliju un Holandi, Liepājas baletā sākās jauns spraiga darba posms. Operas baleta trupu ievērojami palielināja teātra dejotāju kolektīvs, radās iespēja uzņemt repertuārā arī liela stila baletus. Apvienotās baleta trupas pirmie lie-

---

[1] «Kurzemes Vārds», 1928. g. 25. februārī.

A. Priede Medoras lomā A. Adana baletā «Korsars» Akadēmiskajā operas un baleta teātrī.

lākie inscenējumi bija «Gulbju ezers» (pirmizrāde 1935. gada 27. maijā) un «Kopelija» (pirmizrāde 1935. gada 13. novembrī). Šajā posmā Liepājas baleta kolektīvs no sava vidus vēl nevarēja izvirzīt galveno lomu tēlotājas, tādēļ uzaicināja tajās Rīgas Nacionālās operas solistes — Edīti Feiferi, H. Tangijevu-Birznieci un Mirdzu Griķi. Bet drīzumā liepājnieces ar galvenajām lomām jau pašas tika galā. Gulbi dejoja Ņ. Dombrovska, Odiliju — O. Kārkliņa. Par šiem «pašu spēkiem» tā laika presē rakstīts: «Protams, viņām nav tās skolas, kas rīdzniecēm. Dombrovska tikai kādu laiku mācījusies pie Fjodorovas, bet Kārkliņa ir simtprocentīga liepājniece, kas mācījusies pie Ekstonas un Stedelaubes. Nevar prasīt no viņām veiksmi «piruetu» un «fuetē» griešanā, kustību asumu un ritma precizitāti. Bet ne jau tehnika vien ir galvenais. Dombrovska valdzina ar mīmisku veidojumu, roku grāciju un izteiksmību. Kārkliņa ar savas personības šarmu un pozu eleganci.»[1]

Trīsdesmito gadu beigās Liepājas balets sasniedza ievērojamu uzplaukumu. Tas manāmi sāka jau sacensties ar Nacionālās operas baletu, daudzi dejotāji no Rīgas pat pārgāja strādāt uz Liepāju. Pieredzes apmaiņai Nacionālās operas baletmeistarus uzaicināja iestudēt baletus Liepājas operā[2].

Pēc vairāku gadu veiksmīga darba Liepājā parādās jauns oriģinālbalets «Meitene ar sērkociņiem» (pirmizrāde 1939. gada 5. aprīlī). Tā libretu pēc Andersena pasakas «Mazā sērkociņu pārdevēja» veidojis A. Kozlovskis, muziku komponējis Valters Hāns.

Andersena pasakas sižets baleta dramaturģijai dod plašu un pateicīgu vielu. Te stāstīts par lielpilsētas nabadzīgo bērnu traģēdiju, kas salā un badā klīst pa ielām. Arī mazā sērkociņu pārdevēja vecgada vakarā ar kailu galvu un basām kājām nesekmīgi piedāvā gājējiem sērkociņu kastītes. Pārsalusi viņa notupstas sniegā, uzvelk sērkociņu un savā iztēlē redz citu aiz citas brīnišķīgas ainas: lielu dzelzs krāsni, pie kuras var sildīties, bagātīgi klātu galdu un zoss cepeti, kas pats tai pienāk klāt, krāšņu eglīti ar tūkstoš svecītēm zaļajos zaros. Un pēdīgi viņa redz savu mirušo vecmāmiņu, kas mazo meiteni paceļ uz rokām un aizlido augšup, kur nejūt vairs ne bada, ne aukstuma, ne baiļu.

---

[1] «Kurzemes Vārds», 1935. Nr. 94.

[2] «Korsāru» inscenēja H. Tangijeva-Birzniece (1941.), «Donu Kihotu» — O. Lēmanis (1943.).

Tāds īsumā ir Andersena pasakas sižets, kuras galveno ideju inscenētājs, diemžēl, nav uztvēris un arī nav izmantojis tās iezīmīgākos momentus.

A. Kozlovskis baleta darbību iesāk ziemas svētku tirdziņā, bet tūlīt to pārnes ziedošā pļavā, kur pamostas mazā sērkociņu pārdevēja. Viņa dejo ar saules staru un puķēm, ar sēnēm, bitēm un faunu. Nākošā aina notiek fantastiski teiksmainā pilī, kur, sardzei nemanot, iezogas meitene. Pils iemītnieki ir apburti, bet, meitenei pieskaroties, tie visi atdzīvojas. Savā glābējā iemīlas arī atmodinātais princis. Kad parādās ļaunais burvis, viss atkal sastingst un izzūd. Pēdējā ainā dejo sniegpārslas, skan zvani, dzied eņģeļu koris un meitene dodas augšup pa kāpnēm pretim mūžīgai gaismai. No rīta gājēji atrod sniegā nedzīvu mazo sērkociņu pārdevēju.

Reālā darbība, kas pēkšņi pārslēdzas uz romantisko baletu trafareto pasaku pasauli un stāsta par raganām un ļauniem burvjiem, par apburtiem dārziem un pilīm, par prinčiem un karaļmeitām, rada plaisu starp dramaturģijā iezīmēto dzīves īstenību un romantiskajiem fantastikas tēliem.

Šādi momenti, kur reālās dzīves ainas organiski nevar īsteni saliedēties ar fantastikas un pasaku nosacītību, ir raksturīgi visai latviešu baleta dramaturģijai pirmspadomju laikā. To sastopam baletos «Mīlas uzvara», «Ilga», «Maija», «Lakstīgala un roze», «Mazā sērkociņu pārdevēja».

Nekādi citi redzamāki mēģinājumi latviešu pirmspadomju baleta dramaturģijā neparādās.

*

Padomju baletā gadu no gada aug un attīstās pilnvērtīga dramaturģija, kas balstās uz pirmspadomju horeografijas demokratiskā mantojuma labākajām tradīcijām. Šīs tradīcijas un padomju baleta dramaturģijas izcilāko sasniegumu pieredzi pārņem arī latviešu padomju balets. Arvien noteiktāk un drošāk nostādamies uz padomju horeografiskās mākslas reālisma ceļa, latviešu baletā jau spilgti iezīmējas savas patstāvīgas nacionālās izaugsmes tendences. Padomju balets pieskaras lielām vispārcilvēcīgām idejām un domām. Puškina, Šekspira, Lope de Vegas un Raiņa varoņu tēli tagad uz latviešu baleta skatuves dzīvo jaunu horeografiskās izteiksmes līdzekļiem veidotu dzīvi.

Balets «Pie zilās Donavas» (ar J. Štrausa muziku) Akadēmiskajā operas un baleta teātrī.

Mums ir daudz labu dejotāju, kas lieliski apguvuši savu profesiju, daudz arī radošu mākslinieku, kas izauguši padomju laikā un horeografisko domu spēj iedzīvināt pārliecinošos tēlos. Daudzsološā baleta jaunaudze, kas nāk no horeografiskās vidusskolas, gadu no gada papildina Operas un baleta teātra kolektīvu.

Latviešu padomju baleta skatuvi pārstaigājuši ievērojamākie padomju laika baletu uzvedumi — «Sarkanā magone» un «Laurensija», «Bahčisarajas strūklaka» un «Romeo un Džuljeta», ieskaitot arī redzamākos pasaku baletus «Apburtā princese», «Sārtais ziedinš», «Šuralē», «Pelnrušķīte». Repertuārā nostiprinājies krievu klasiskais paraugbalets — Čaikovska «Gulbju ezers». Uz Operas un baleta teātra skatuves dzīvo arī romantisma laiku augstākais baleta sasniegums —

«Žizele», un pēdējā laikā redzamu vietu repertuārā ieņem kristaldzidrā «Šopeniāna» un ugunīgi dzirkstošais «Bolero».

Reālisms, kas pirmspadomju laikā ar grūtībām lauza ceļu uz latviešu baleta skatuvi, kļūst par vadošo un noteicošo virzienu horeografiskajā mākslā. Patstāvīgi reālistiski dramaturģijas meklējumi jau iezīmējas pirmajos latviešu padomju baletos «Laima» un «Brīvības sakta».

M. Ķempes libretu A. Liepiņa baletam «Laima» caurvij vairākas spilgti izteiktas sižetiskas līnijas: divu jauniešu mīla, latviešu un krievu draudzība, zemnieku naidīgās attiecības ar vācu krustnešiem. Tas viss dod pietiekami bagātu vielu reālistiska baleta dramaturģijai. Par piekāpšanos veco baletu priekšā savukārt liecina tradicionālais «sapnis» otrajā cēlienā. Šis skats, kas dzīvo atrauti no galvenās sižetiskās līnijas, ir nenoliedzami skaists, jo baletmeistare H. Tangijeva-Birzniece to izveidojusi gleznaini vijīgos valša ritmos, taču šai reālistiskajā baletā tas ir svešķermenis un tam nav īsta attaisnojuma.

Ar feodālisma laikmetu latviešu zemnieku dzīvē sasaucas arī otrs latviešu nacionālais balets «Brīvības sakta», kas veidots pēc Raiņa lugas «Spēlēju, dancoju» motīviem. Baleta librets piedzīvojis vairākus pārveidojumus, pārmaiņas notikušas arī muzikas un horeografijas iecerēs.

Lai cik daudzveidīgi arī būtu baleta izteiksmes līdzekļi, Raiņa komplicētajai domu gaitai tie līdzi tikt nevar. Raiņa filozofiskās pārdomas un problēmas baletā parādīt nav iespējams, šo problēmu trūkumu, salīdzinot ar lugu, baletā vienmēr izjutīsim.

Vadošā tema, kas «Brīvības saktā» izcelta, ir tautas cīņa pret tumsas un apspiedēju spēkiem, cīņa par brīvību. Saktas motīvs baleta dramaturģijā dominē kā tautas brīvības, gaismas un laimes simbols, ap kuru koncentrējas darbību sarežģījumi.

Uzveduma pirmajā redakcijā (1950.) centrālais konflikts iesākas, kad Kungs ar Vagara līdzdalību nolaupa Leldei saktu, ko kāzās tai dāvinājis vecais Kalvis. Leldes līgavainis Zemgus un ļaudis, spēlmaņa Tota iedvesmoti, dodas saktu atgūt.

Libretists P. Aboļimovs izmantojis atsevišķus Raiņa lugas skatus — kāzas pirmajā cēlienā, kalvi otrajā cēlienā un velna riju trešajā cēlienā. Pārējās ainas ir problemātiskākas, tām nav atrasta iezīmīgāka sakarība ar lugas idejisko saturu. Piemēram, meža skatā Kungs, steigā dodamies uz pili, nomet Leldes villaini, kuru viņš atņēmis kopā ar saktu. Villaini ierauga Zemgus, un tā viņam izraisa atmiņu vīzijas,

1957./58. g. sezona. Akadēmiskais operas un baleta teātris. A. Kalniņa balets «Staburadze».

kas inscenējumā parādīts klasiskajā divdejā ar Leldi. Vēlāk Zemgu sagūsta Vagars un aizved uz pili. Pēc libreta dramaturģijas Leldei būtiski nekas ļauns nenotiek. Tāpat kā pārējās mājas sievietes un meitas, viņa atnāk pie pilsvārtiem «lūgt Kungu atdot saktu un atsvabināt gūstekni».

Pēdējā cēlienā Lelde un sievietes sagaida atgriežamies Totu, kas kopā ar Zemgu, Kalvi un tautu pievārējis Kungu un velnus un atguvis nolaupīto saktu. Balets noslēdzas ar līksmiem svētkiem, jo tautas ienaidnieki, to skaitā arī Vagars, ko nogrūž no kraujas, saņēmuši atmaksu.

Kaut arī Ā. Skultes muzika bija emocionāli savilņojoša, melodiski krāšņa, simfoniska un jaunajam baletmeistaram J. Čangam tas bija viens no pirmajiem radošajiem sasniegumiem, libreta dramaturģijas nepilnības jūtami atbalsojās horeografiskajā izveidojumā. «Teātra dramaturģijas paņēmienu mehāniska pārnešana uz operu vai baletu radījusi trūkumus Ā. Skultes baleta «Brīvības sakta» dramaturģijā, kur

P. Aboļimova iedomas dēļ naiva simbolika aizstājusi Raiņa lugas skarbo dzeju un traģisko patiesību.»[1]

Gatavojoties mākslas un literatūras dekādei Maskavā (1955.) «Brīvības saktas» dramaturģija pārveidota jaunā redakcijā. Baleta autori libretists P. Aboļimovs, komponists Ā. Skulte un baletmeistars J. Čanga, cieši sadarbodamies, ir dziļāk iejutušies Raiņa lugas motīvos un tēlos un radījuši mākslinieciski nozīmīgu horeografisku daiļdarbu. Idejiskā satura papildināšanai baletā ievītas jaunas epizodes un darbības. Tādā nolūkā sacerēta balle barona pilī, kas skatītājam parāda latviešu tautas verdzinātāju un izsūcēju grezno dzīvi. Horeografiskajā noformējumā spilgtāk izcelta arī brīvības saktas simboliskā nozīme. Parādīta tautas masu loma ar Zemgu kā aktīvu cīnītāju priekšgalā, kas kopā ar tautu uzvar apspiedējus. Par brīvības saktas atgūšanu un velnu nomocītās Leldes atbrīvošanu un atdzīvināšanu ar tautas daiļrades ideoloģiskajiem ieročiem cīnās spēlmanis Tots. Tots mirst, aizsargādams Leldi, taču nemirst viņa māksla — dziesma un spēle, kas dzīvo un skan arvien stiprāk un stiprāk, piešķirot varenu dejisku pacēlumu baleta finālam.

Ja baleta dramaturģijā ir notikusi attālināšanās no oriģināla, Raiņa lugas galvenās idejas un domas ar muzikas un horeografijas izteiksmes līdzekļiem tomēr risinātas ļoti pārliecinoši. Nosacītā baleta uzvedumā reālisms tātad var izpausties arī simboliskā tēlainībā, ietverot kādu ideju vai idejiskā satura atklāsmi un pareizi to aizvadot līdz skatītājam. Baletā «Brīvības sakta» tas ir teicami sasniegts.

Latviešu baletam ir ievērojami sasniegumi, bet tajā līdz šim aizvien vēl palicis neatrisināts viens no atbildīgākajiem uzdevumiem — nav radīts darbs par mūsu šodienas padomju dzīvi. Baleta mākslas nosacītību mēdz uzskatīt par galveno šķērsli, kas padomju dzīves tematiku kavē ietvert dejiskās tēlainības valodā. Bet reālistiskie tēli taču savas dzīves spēju apliecinājuši jau daudzos uzvedumos — gan vēsturiskos sižetos, gan baletos, kuru viela smelta no klasiskās literatūras!

Paceļas balsis, ka balets atpaliek no dzīves, jo uzvedumi ar laikmetisku saturu pārāk reti parādās uz baleta skatuvēm. Tas taisnība. Latviešu baletu repertuārā skatītājam līdz šim ir pazīstami tikai divi uzvedumi ar laikmetisku tematiku — «Jaunība» (1950.) un «Jūras krastā» (1954.), kaut gan to skaits padomju baleta literatūrā nebūt nav mazais.

---

[1] «Literatūra un Māksla», 1955. gada 21. novembrī.

Baletā «Jaunība» (M. Čulaki muzika) attēloti pilsoņu kara laik notikumi, tajā parādīta varonīgā padomju jaunatne cīņā pret baltgvar diem un padomju varas naidniekiem. Baleta fabulai izmantotas Nikolaja Ostrovska pazīstamā romāna «Kā rūdījās tērauds» pirmās diva nodaļas, tās papildinot un sakausējot ar citiem literatūrā sastopamien padomju jaunatnes tēliem un notikumiem. Baleta dramaturģija do konkrētas iespējas ar pantomīmas un dejas līdzekļiem atklāt tik cēla temas kā padomju patriotisms, draudzība un uzticība.

Libretā uzņemti arī daudzi sarežģīti notikumi, kas ar horeografis kajiem izteiksmes līdzekļiem nav izsakāmi, piemēram, slepeni ziņojumi pagrīdnieku sanāksmes, ieroču slēpšana, notikumi zvanu tornī, signali zēšana, Sarkanās Armijas ienākšana u. c. Šā iemesla dēļ pārāk plaš vietu ieņem dramatisku pantomīmu mizanscēnas, grupējumi un mas skatu neritmiskas kustības. Izrādes idejiski mākslinieciskais līmenis tomēr jāvērtē pozitīvi. Tas mūsu baleta kolektīvam ir solis uz priekšu arī sociālistiskā reālisma metodes nostiprināšanā.

Vēl tuvāk padomju šodienas dzīvei pienāk lietuviešu balets «Jūras krastā» (J. Juzeļuna muzika). V. Grivicka librets vēsta par lietuviešu zvejniekiem, kas, likvidējot kara postījumus, atjauno savu ciematu, iz būvē jaunu kuģu piestātni un uzceļ bāku. Sižeta risinājumā līdzās gal venajai idejai un divu jauniešu mīlas tēlojumam vijas cauri vairāk blakus motīvi, kas sarežģī notikumus un izraisa konfliktus. Pretstatā baleta pozitīvajiem varoņiem parādīti arī tautas naidnieki — budzis un viņa radinieks bijušais gestapovietis, kas ļaunprātīgi kaitē zvejnieku artelim. Šie ļaundari tiek atmaskoti un saņem pienācīgo sodu.

Arī šeit ir daudz notikumu, kas pārslogo saturu un vājina baleta dramaturģijas viengabalainību. Naivi un primitīvi parādīti negatīvie tipi, viņu rīcība mākslīgi sakonstruēta un vāji motivēta. Dažām personām, piemēram, arteļa priekšsēdētājam, nav nekāda konkrēta uzdevuma, viņš tikai cienīgi staigā un «izrīko» pārējos.

Kaut gan baleta «Jūras krastā» dramaturģijā ir daži trūkumi, ar šim baletam latviešu baleta attīstībā ir pozitīva nozīme. Tā uzveduma liecina, ka reālistiskā baletā var pārliecinoši parādīt arī šodienas cil vēkus ar dažādām rakstura īpašībām un attieksmēm pret dzīvi. Baleta kolektīvs savas mākslinieciskās izaugsmes spējas un aktiera meistarību vislabāk var pārbaudīt tieši mūsdienu tematikā.

Baleta libreti ar mūsdienu sižetiem uzliek jaunas, sarežģītākas prasības arī uzveduma inscenētājiem. Jauns saturs ietver jaunus tēlus un

1957./58. g. sezona. Akadēmiskais operas un baleta teātris. Balets «Šopeniāna» (ar F. Šopēna muziku).

cilvēku attiecības, mūsdienu tematika prasa ne tikai pilnskanīgāku scenāriju, bet arī papildinātu un atsvaidzinātu dejas valodu. Ar padomju dzīves tematiku saistīti reālistiski tēli rosina meklēt tiklab klasiskajā dejā, kā arī pantomīmā un tautas dejā jaunus izteiksmes līdzekļus.

Kā ticamāk attēlot baleta skatuvē mūsdienu cilvēkus un viņu dzīvi? Kā iekļaut šo tēlu rīcību, domas un jūtas horeografiskajā valodā, lai neviltoti būtu izmantotas klasiskās dejas iespējamības? Automātiski pārnest reālistiskā baletā klasiskās dejas izteiksmes līdzekļus nevar, tie iezīmēs manāmu viltojumu. Ar nosacītiem klasiskajiem «fuetē» un «piruetēm» pašu vienkāršāko mūsdienu notikumu izteikt, protams, nav iespējams. Bet atiet no nosacītības likumiem balets nevar, jo tādā gadījumā tas draud savukārt nonākt pie viltojuma pretējā virzienā.

Nekādus likumus un noteiktus priekšrakstus horeografiskajā dramaturģijā nevienam dot nevar. Te katram inscenētājam ir zināmas tiesības uz novatorismu, uz patstāvīgi radošu horeografisku rokrakstu, kas klasiskās dejas formas bagātina ar jauniem izteiksmes līdzekļiem. Inscenējumos baletmeistars var izlietot visdažādākās dejisko kustību formas, sākot no stingri kanonizētās un abstraktās klasikas līdz modernajai brīvajai dejai un parastā ritmizētā soļa uz visas pēdas. Radoši izmantojot etnografiju, folkloru un sadzīves žestus, inscenētāji rada jaunus soļus un kustības, lai tēla emocijas un baleta saturu spilgtāk aizvadītu līdz skatītājam.

Ievērojamu darbu mūsdienu tematikas risināšanā pēdējā laikā veicis baletmeistars K. Sergejevs savā jaunajā inscenējumā «Pērkona taka» (Kara-Karajeva muzika, Ļeņingradas Kirova teātrī, 1958. g.). Baleta librets, kas veidots pēc progresīvā nēģeru rakstnieka Pītera Abrahama romāna ar līdzīgu nosaukumu, ar savu reālo attieksmi pret šodienas cilvēku jaunus meklējumus iezīmē arī baleta dramaturģijā. Šie meklējumi atbalsojas horeografijā, kur baletmeistars tēlu atklāsmei izmantojis ļoti dažādus izteiksmes līdzekļus, sākot ar klasisko deju, pantomīmu, raksturdeju, ritmiku, moderno salondeju un akrobātiku un beidzot ar Āfrikas tautu nacionālajām dejām un eksotiku, kara un masku dejām. Visi šie dejiskās izteiksmes līdzekļi te kalpo laikmetīgai tematikai, parādot koloniālo tautu cīņu pret «civilizatoriem», kas nežēlīgi ekspluatē verdzībā nospiestos ļaudis.

Vai tas no jauna neapstiprina domu, ka baleta mākslai nav jāatraujas no laikmetiskās tematikas, ka nosacītības likumi nav šķērslis meklēt un mēģināt atveidot horeografiskajos tēlos mūsu dzīvi un cilvēkus?

Pie šī vajadzīgā uzdevuma latviešu balets vēl nav ķēries, lai gan kopš abu nacionālo baletu «Laimas» un «Brīvības saktas» rašanās jau pagājis pietiekami ilgs laiks.

Latviešu baleta kolektīvs nedrīkst samierināties vienīgi ar agrāk, vai citur uzvesto baletu reproducēšanu un atjaunošanu, kaut gan arī tas ir atzīstams un vērtīgs darbs. Inscenētājiem tas tomēr paver vieglāk ejamo ceļu, kas radošajai iztēlei dod pārāk maz, sevišķi, ja repertuārā iekļūst idejiski maznozīmīgi darbi. Baletmeistaru un dejotāju izaugsmei ir nepieciešami jauni, radoši meklējumi, kas rodami darbos ar mūsdienu tematiku. Bez saiknēm ar tagadni nevar kļūt pilnvērtīga neviena māksla, tai skaitā arī balets.

Silvija Stumbre

DAŽAS DOMAS PAR OPERETI

Līdz šim ļoti maz runāts par mūsu Muzikālās komēdijas teātra darbu. Noskatoties šā teātra pagājušās sezonas izrādes, redzētais izraisa dažādas pārdomas gan par muzikālā izpildījuma kvalitāti, gan teātra repertuāru un perspektīvām.

Muzikālās komēdijas teātris mūsu republikā ir viens no jaunākajiem, un, kaut arī operetes žanrā zināmas tradīcijas un pieredze pastāv jau kopš pirmskara laikiem, tomēr pēckara gados nodibinātais kolektīvs ir jauns. Meklējot ceļus uz padomju operetes pilnveidošanu, tā gaitās panākumi mainījušies ar neveiksmēm. Tas arī ir saprotams, atceroties, cik grūtos apstākļos sākās darbs, — ar maz pieredzējušiem kadriem, nelielu izpildītāju sastāvu; atcerēsimies arī to, ka teātrim nebija piemērotu telpu. Drūmā skatītāju zāle nebūt nerosināja skatītāju atnākt

uz Muzikālās komēdijas teātra izrādēm biežāk. Tomēr kolektīvs strādāja un cīnījās par savām dzīvestiesībām, kamēr 1952. gadā beidzot teātris ieguva jaunas pastāvīgas telpas, tika palielināts izpildītāju sastāvs.

Par galveno režisoru toreiz strādāja B. Roščins. Uz skatuves viens pēc otra parādījās veiksmīgi iestudējumi: Miļutina «Trembita», Dunajevska «Brīvie vēji», J. Štrausa «Sikspārnis», «Trejmeitiņas» ar Šūberta muziku u. c., bet pats galvenais — parādījās pirmā latviešu padomju muzikālā komēdija «Zilo ezeru zemē». Šie gadi nesa jaunas cerību pilnas vēsmas — pirmos panākumus, taču gaidītais radošais kāpinājums tomēr plašāk neizvērsās, un pēdējā laikā liekas, ka teātris pārdzīvo zināmu sastingumu. Vērojot izrādes pēdējā sezonā, jāatzīst, ka skatītāji dažus uzvedumus apmeklē labi, tomēr autoritāti teātris nav iekarojis. Vēl teātra darbā ir daudz sāpīgu trūkumu.

Jāsaka, ka tieši prese, biežāk novērtējot recenzijās izrāžu kvalitāti, varētu palīdzēt izraisīt teātra darbā jaunu pavērsienu. Diskutējamu un plašāk apceramu jautājumu sakrājušies daudz — par Muzikālās komēdijas teātra kadriem un izpildījuma kvalitāti, par operetes un muzikālās komēdijas libretu problēmām, padomju operetes specifiku, novatorismu un vēl par daudz citiem svarīgiem tematiem. Īsas recenzijas, kas līdz šim presē lasītas, vienu otru no šiem jautājumiem gan aizskārušas, bet šķiet, ka kritika, saskaroties ar ļoti daudziem sasāpējušiem jautājumiem, no atklātām un īsti kritiskām domām ir vairījusies. Operete, kas ir viens no saulainākajiem muzikas žanriem, tādu nevērību nav pelnījusi. Ar savu gaišo optimismu un vitalitāti tā vienmēr būs tuva padomju skatītājiem.

Operetes žanram ir sava specifika. Tās izpildītājiem un uzvedumiem ir savas īpatnības un priekšnoteikumi. Operete prasa spožumu, kas parādīts ar lielu gaumes izjūtu, savukārt solistiem nepieciešama ne tikai daiļa balss, bet arī pievilcīga ārīene, brīvs un plastisks tēlojums un par visām lietām — jaunības spirgtums. Pavērosim, vai šādas īpašības ir mūsu Muzikālā teātra skatuves mākslinieciem.

Jāsaka, ka ideālu operetes solistu mums pagaidām ļoti maz, vismaz kāda no nepieciešamajām operetes varoņa īpašībām tiem allaž pietrūkst — ja ir pievilcīga skatuviskā stāja un izskats, tad vāji attīstītas vai izkoptas ir vokālās dotības vai arī otrādi. Un tomēr mūsu teātrim ir virkne spējīgu solistu, kas iznesuši, un pie tam veiksmīgi, daudzu izrāžu smagumu uz saviem pleciem. Viņus, kaut ar nedaudziem vārdiem, gribas še pieminēt.

1957./58. g. sezona. Muzikālās komēdijas teātris. J. Miļutina operete «Canitas skūpsts».

Kvalitatīvi pārākas — un arī skaitā viņu ir vairāk — šobrīd ir sieviešu lomu izpildītājas. Vienmēr iejutīga, tīkama acīm un sirdij ir Marina Zirdziņa. Viņa visus teātra darbības gadus priecinājusi skatītājus ar savu patiesi operetiski brīvo, nepiespiesto un daudzveidīgo tēlojumu. Daudzo operešu tēlu galerija viņai pagājušā sezonā noslēdzās ar Anželas Didjē lomu Lehara «Grāfā Luksemburgā». Marina Zirdziņa, kaut gan bez spožākas vokālas meistarības, aizvien sekmīgi veikusi arī dziedājumus. Tikai pēdējā laikā viņas priekšnesums sagādājis klusas bažas.

Tāpat patīkama skatītājiem ir Lilija Sniedze, kas līdzvērtīgi, pat ar draiskāku aktierisko dzirksti un izteiksmīgāku, izkoptāku vokālo

sniegumu dublē M. Zirdziņu Andželas Didjē lomā un citu — vienkāršu, jautru meiteni tēlo Miļutina «Čanitas skūpstā».

Krievu trupā viena no veiksmīgākajām solistēm ir L. Mabo, kas ar dzīvības pilnu grāciju atveido Arsenu Štrausa «Čigānu baronā» un ļoti temperamentīgi — Besiju Abrahama «Havajas puķē». Straujākā kustībā tomēr viņas dziedājums vairs neplūst brīvi. It sevišķi to izjūtam Štrausa muzikas vieglajās koloratūrās. Varētu iebilst arī pret skarbo pieskaņu, kas L. Mabo balsī saklausāma kā dziedot, tā runājot.

Viena no spējīgākajām teātra aktrisēm un dziedātājām bija Dagmāra Kupce, kas radīja sirsnības apdvestus un vokāli skanīgus tēlus; viņa tagad no Muzikālās komēdijas teātra aizgājusi uz Liepāju. Jaunu papildinājumu teātris ieguvis ar Margaritu Šmeļkovu, kas te ieradusies tieši no konservatorijas un ar savu dzīvo temperamentu un patīkamo skatuvisko izskatu jau labi iejutusies Žuljetas («Grāfs Luksemburgs») un Anitas («Čanitas skūpsts») lomās. Tomēr abās lomās stingri vēl izjūtams arī, ka M. Šmeļkovas tēlojumā bieži trūkst īstas mērķtiecības. Gribas cerēt, ka ar laiku soliste apgūs aktiera meistarību un galvenais — izjutīs operetes muzikas izpildījuma specifiku. Nepiespiestāku, vienkāršāku vokālo izpildījumu sevišķi gribas dzirdēt sirsnīgajā, ņiprajā Žuljetas lomā.

Liekas, ļoti daudz teātris būs ieguvis, uzņemot savā kolektīvā Jūliju Vilģerti, kas Safi partijā («Čigānu barons») valdzināja ar kuplu un skanīgu balsi, kaut arī mākslinieces tēlojums pirmajās izrādēs vēl nebija atraisīts.

Daudz mazāk veiksmes piemīt vīriešu lomu tēlotājiem. Kā mūsu spējīgākais operetes žanra mākslinieks minams Edgars Zveja, kuru labprāt klausāmies dziedam. Iepriecina arī viņa staltā, brīvā iznesība uz skatuves. Pagājušajā sezonā gan Zvejam pienākumu bija pamaz. No jauniestudējumiem «Čanitas skūpstā» viņam bija piešķirta negatīvā personāža loma, kas pati par sevi stipri šabloniska. Pagaidām vēl grūti pateikt, kādi panākumi būs E. Zvejam turpmāk raksturlomās.

Vēl labprāt klausāmies Albertu Bāriņu, kas iepriecina profesionāļu ausis ar savu gaišo, spirgto baritonu.

Krievu trupā labas sekmes gūst E. Kušnirs (Lilo-Taro «Havajas puķē», titulloma «Čigānu baronā») un no solistēm — E. Tomgorova (Laija «Havajas puķē»), kaut gan tieši viņi pārstāv to tēlojuma un skatuviskās stājas manieri, kas jāapzīmē ar vārdu «štamps». Diezgan jūtami štampu samanām latviešu trupā Jāņa Zīles sniegtajos tēlos. Tie visumā

cits citam līdzīgi. Ja vēl atzīmējam J. Zīles nestabilo vokālo dziedājumu, tad gandrīz nāktos viņu ierindot Muzikālās komēdijas neveiksminiekos. Tomēr tik lielu pārestību nevaram aktierim nodarīt, vērojot viņa lielos panākumus Renē lomā («Grāfs Luksemburgs»), kur Zīle sniedz ļoti pārliecinošu grāfa tēlu, iepriecina skatītāju ar savu dzīves prieku un kustīgumu. Gribas apgalvot, ka šis ir labākais J. Zīles sniegums, un, ja viņš, lomas iestudējot, rūpīgāk strādātu, it sevišķi lielāku uzmanību pievērstu tēlu vokālajai pusei, tad varētu teikt, ka Muzikālās komēdijas teātrim ir ļoti spējīgs sava žanra solists.

Pagājušās sezonas izrādēs vēl jāpiemin Askolds Alviks. Atzīmējams viņa patīkamais (lai gan augšējos reģistros nebrīvais) dziedājums un zēniskais, vienkāršais tēlojums Pablo lomā («Canitas skūpstā»). Turpretī tās pašas manieres pavisam nepārliecina grāfa Luksemburga lomā. Nu jau gan arī A. Alvika gaitas no šī teātra ir šķirtas.

Muzikālās komēdijas teātrī ir virkne solistu, kuriem ir labas aktieriskās, bet mazas vokālās dotības. Te vispirms jānosauc Harijs Misiņš, daudzu lielisku raksturlomu atveidotājs. Ar ļoti pārdomāto un izturēto tēlojumu jauns panākums viņa tipu galerijā ir marķīzs «Grāfā Luksemburgā». Arī vokālo partiju H. Misiņš dzied muzikāli un precīzi, kaut arī viņa balss materiāls ir samērā neliels. Pēdējā laikā aktieris aizvien biežāk tēlo večukus. Tie viņam padodas labi, bet vai tomēr nav par agru «aiziet večukos» aktierim ar vispusīgām aktieriskām dotībām?

Šo «misiņisko» līniju — īsti operetiski, pievilcīgi tēlot, bet pieticīgāk izpildīt vokālās partijas var attiecināt arī uz vairākiem citiem Muzikālās komēdijas teātra aktieriem, pirmkārt, uz Ramonu Kepi un Lidiju Šipuļinu, kura nesen izvirzījusies solistos no baleta trupas. Šie aktieri ļoti sekmīgi atveidojuši Armanu un Žuljetu «Grāfā Luksemburgā», Befiju un Raku «Havajas puķē».

Viņiem abiem piemīt dzirkstīgs spēles vieglums un grācija, kas tik nepieciešami operetes žanram. Pie tam, kaut arī vokālās dotības viņiem ir nelielas, tās tiek izmantotas bez forsēšanas, kas šinī gadījumā ir jau ieguvums. Ja šie aktieri turpinātu piestrādāt pie vokālā izpildījuma izkopšanas, viņu panākumi turpmāk kļūtu vēl stabilāki. Līdzīgi L. Šipuļinai, arī Ruta Greņģe izvirzījusies solistos no baleta trupas un it sevišķi veiksmīgi parādīja savas spējas «Havajas puķes» inscenējumā (Besija). Nenoliedzami arī tas, ka R. Greņģe minētajā izrādē izcēlās vairāk ar savu personīgo šarmu un graciozitāti nekā ar vokālo

izpildījumu, tāpat kā apdāvinātais komiķis baletdejotājs Aleksandrs Ulmanis. «Havajas puķes» režisora H. Misiņa «eksperiments» ar baleta solistiem bija izdevies un liecināja par drošiem meklējumiem aktieru izvēlē. Atliek vēlēties, lai izvirzītie tad nu stipri piestrādātu pie savu talantu pilnveidošanas vai, pareizāk sakot, mazo vokālo dotību rūpīgas un sistemātiskas izkopšanas.

Krievu trupā pie solistēm ar vājākām balss dotībām, bet spilgtu skatuvisku temperamentu un drošu, pievilcīgu tēlojumu jāpieskaita A. Kiseļeva. Viņas tēlojums tik brīvs, ka tas gandrīz vai prasās pēc iegrožojuma.

Muzikālās komēdijas teātra izrādes apmeklējot, drīz vien jāizdara secinājums, ka te darbojas arī tādi spēki, kuru aktieriskās dotības daudzkārt pārsniedz vokālās. Tad skatāmies interesantu lomu traktējumus un jūtamies kā labā dramatiskā teātrī, līdz muzikas skaņas atgādina, ka te ir muzikālās komēdijas teātris, un tad labie aktieri, kādi, piemēram, ir Rūdolfs Baltaisvilks, Mārtiņš Vērdiņš un vēl daži, spiesti pierādīt atkal un atkal savu bezspēcību muzikas novadā. Lai cik arī tādu aktieru tēlojums ir labs, tomēr iznāk, ka viņu talants šim teātrim neatbilst, jo muzikālā teātrī aktierim jābūt labai balsij. Te tad arī slēpjas pirmā lielā Muzikālās komēdijas teātra nepilnība. Daļa šī teātra solistu, lai cik tie būtu spējīgi atsevišķos novados, nav pietiekami muzikāli un vispār ir ar vāji izkoptām balsīm.

Jāpakavējas arī pie tiem viduvējiem, lai neteiktu sliktiem solistiem, kas gadu no gada pārstaigā teātra skatuves dēļus un tomēr neuzrāda nekāda progresa.

Konkrēti par latviešu trupu.

Gadiem ejot, tādas solistes kā V. Auziņa, H. Līcīte, Z. Pupšto parādījušas pārāk mazas augšanas spējas. Parasti viņas redzam, atveidojot tikai sevi pašu. H. Līcīte parasti visās lugās runā strupi, mazliet zēniski, iet noteiktu, negraciozu gaitu. V. Auziņas tēls parasti ir bez jebkādām skaidri iezīmētām līnijām. Z. Pupšto Anželas lomā («Čanitas skūpstā») — ļoti vulgārs tēls bez sievišķīgas pievilcības, pie tam sniegts skatītājam ar neslēptu uzspēli. Minētajām solistēm vājš arī vokālais priekšnesums. Tepat jārunā arī par solistu Kārli Šteinbergu. Lai gan K. Šteinberga ilgā skatuves darbība pelna cieņu, tomēr nevaram neatzīt, ka ar savām lomām (tā sauktie «pirmie mīlētāji») viņš skatītājam sniedz pārāk maz. K. Šteinbergs kā jaunais, dzīvības pilnais komponists Armans Brisārs, Parīzes mākslinieku bohēmas pārstāvis,

skatītājam nekā nespēj pateikt. Ja «Čanitas skūpstā» aktieris Diego lomā kādreiz neuznāktu uz skatuves, skatītājs noteikti to nepamanītu. Tēlojumā un dziedājumā solists nespēj savu uzdevumu pildīt — vienmēr tas pats sentimentālais smaids, neko neizteicošā sejas izteiksme, nevarīgs un neskanīgs vokālais priekšnesums. Ķādēļ gan aktierim nevarētu dot lomas, kas atbilst viņa gadiem un spējām. Var būt, ka Šteinbergā slēpjas raksturotāja dotības un tikai «mīlētājos» viņš sevi jau «izspēlējis»? Bet tagad, piemēram, «Grāfs Luksemburgs» ar Šteinbergu ir brīžiem neizturami garlaicīga izrāde. Nav gadījies dzirdēt, ka par aktiera sniegumu būtu citas domas.

Šīs rindas nebūt nepretendē uz it visu solistu un viņu spēju vai trūkumu pieminēšanu, bet tas nemaz nav vajadzīgs, lai radītu ieskatu, ar kādiem spēkiem strādā teātris. Ir skaidrs — kadru jautājumā, lai gan kolektīvs pamazām papildinās ar kvalificētiem spēkiem, teātris ir vēl ļoti nestabils. Daudzu solistu nepietiekamā profesionālā sagatavotība vai arī talanta trūkums pagaidām ļoti pazemina izrāžu kvalitāti. Tādēļ vienam no galvenajiem teātra uzdevumiem turpmāk jābūt — papildināt kolektīvu ar jauniem kadriem, sevišķi vīriešu balsīm. Nav izsakāms, cik ļoti izrādēs jūt, piemēram, laba tenora trūkumu, par krietnu basu nemaz nerunājot.

Jārunā arī par teātra muzikālajiem vadītājiem, kuru rokās kolektīvs gūst galveno slīpējumu. Protams, ka diriģents nespēj piešķirt solistu izpildījumam vairāk par viņu talanta iespējām, tomēr liela nozīme būtu solistu nopietnākām un sistemātiskākām vokālām studijām. Viss solistu vokālās skološanās darbs ir jāiekļauj nesalaužamā, noteiktā ikdienas ritmā. Tas lai būtu viens no pirmajiem uzdevumiem teātra darbā!

Tikpat liela atbildība gulstas uz galveno diriģentu Teodoru Vēju par orķestra spēles kvalitāti. Lai gan T. Vēju pazīstam kā pieredzējušu operešu muzikas, sevišķi Štrausa atskaņotāju, tomēr muzikas iztulkojumā diriģents ne vienmēr atrod pareizo pieeju. Piemēram, T. Vējš mīl afektēt liriskās temas ar smagnējiem tempu palēninājumiem («Havajas puķē»), pārspīlēt forte nozīmi, ar ko darbs nereti zaudē operetisko, līgani vieglo un elastīgo raksturu. Jaunais diriģents J. Ķaijaks savā debijā ar opereti «Grāfs Luksemburgs» uzrāda atzīstamu veiksmi un prasmi iejusties Lehara skaņu tēlos, turpretī «Havajas puķes» modernie deju ritmi diriģentam padodas jau vājāk. Daudz nebija izdevības pie diriģenta pults vērot J. Polomski, bet muzikālo komēdiju «Čanitas skūpsts» viņa roka vada diezgan ievingrināti.

1957./58. g. sezona. Muzikālās komēdijas teātris. H. Misiņš (Markizs), M. Zirdziņa (Anžela) un J. Zile (Grāfs) F. Lehara operetē «Grāfs Luksemburgs».

Visu diriģentu vadītajās izrādēs ir daži kopīgi trūkumi. Viens no redzamākajiem — precīza, saliedēta ansambļa trūkums starp orķestra un vokālo partiju izpildītājiem, sevišķi kora balsīm. Tas muzikai, it īpaši klasiskajās operetēs, piešķir nenoteiktību un neskaidrību un jūtami ietekmē izrādes māksliniecisko kvalitāti. Ja runājam par orķestra spēli atsevišķi, tad pirmais ļaunums ir tās netīrā intonācija. Kā zināms, nedz klasisko, nedz padomju operešu partitūras nav grūtas vai instrumentācijas ziņā izsmalcinātas. Tādēļ jo nepatīkamāk klausīties, ka, piemēram, oboja nespēj līdzeni un plūstoši nospēlēt vienkāršu

melodiju, bet metala pūšamo instrumentu grupas kopskanējums ir tik neciešami netīrs, ka jābrīnās par profesionāla teātra muziķiem, kas izrādēs sistemātiski nespēj atsevišķās epizodēs nospēlēt pareizi notis («Čigānu barona» uvertīrā). No tā jāsecina, ka nepieciešams uzlabot orķestra kadrus ar tiešām kvalificētiem, spējīgiem muziķiem.

Nepilnības ir arī pašā orķestra sastāvā. Ļoti sāpīgi izjūtams stīdzinieku nepietiekošais skaits. Tāpēc dažkārt rodas iespaids, ka spēlē nevis orķestris, bet gan salonkapela. Vispār nepieciešams izveidot skaitliski normālu orķestra sastāvu — tādu, kāds parastam dubultajam orķestrim ir pieņemts, vismaz tā minimumu.

Tie paši būtiskie trūkumi atklājas arī kora grupā (kormeistars Ēvalds Skudra). Vērojot kora dalībniekus izrādē, vispirms jau acīs duras kora, t. i., tautas neorganizētība. Atmiņā palikuši karnevāla skati «Grāfā Luksemburgā», kur koristu maskas ir neglītas un mežonīgas, koristi neprot izturēties ne kā parīzieši, ne studenti, kas virpuļo un smeļas prieku karnevāla svētkos. Kur gan paliek graciozās parīzietes ar saviem gaumīgajiem tērpiem (kaut arī tā būtu tikai maska), kur dzīvie, dedzīgie parīzieši? Izrādē mums pretī ņirdz rupjas masku sejas, drukni, tūļīgi augumi (atmiņā palicis kāds neveikls amors ar noplukušiem spārniem un nedzīvu, spiedzīgu balsi).

Tā pati neizteiksmība, smagnējība dveš «Havajas puķē» no gubernatora viesu, sevišķi viešņu gaitas un stājas. Tās nebūt nav pievilcīgas, kaut arī tukšas skaistules, bet gan flegmatiskas, nogurušas, slikti grimētas un frizētas koristes, kas cenšas izlikties jautras. Tas viss atstāj bēdīga farsa iespaidu un bojā uzveduma noskaņu. Labāk nav arī «Čigānu baronā», kur no apmēram 20 koristu lielā skaita varbūt tikai pāris izceļas ar raksturīgāku tēlojumu un pievilcīgu ārējo izskatu. Koris gan pārvietojas no vienas skatuves malas uz otru, stāv vai sēž, bet sejās lielāko tiesu atspoguļojas pasivitāte, pat nogurums. Daļēji te vainojami režisori. Pārāk maz viņi vērības un izdomas veltījuši masu ainām. Šai neveiksmībai ir arī citi cēloņi. Korim un arī baletam ir nenormāli liela slodze, jo tie piedalās krievu un latviešu trupas mēģinājumos un izrādēs — tātad uz saviem pleciem iznes dubultus pienākumus. Pie tam, kad viena no trupām sniedz izrādes ārpus teātra, izpildītāju sastāvs vēl dalās, un izrādes kvalitāte, protams, atkal tiek pazemināta, jo koris jau tā skaitliski ir mazs.

Visbeidzot jārunā par kora muzikālā izpildījuma un deju izpildījuma kvalitāti. Ķā pēc minētajiem apstākļiem var sagaidīt, tā nebūt

nav apmierinoša. Mazāk tas attiecināms uz baletu, vairāk uz kori. Sevišķi raksturīgi, ka kora priekšnesums saglabā daudzmaz precizitāti, kamēr iestudējumi ir jauni (arī te ir izņēmumi), bet, tiklīdz izrāde jau iegājusies repertuārā, kora balsis sāk «šķobīties». Tad dziedājums skan neritmiski, nesaliedēti un ļoti netīri, lai gan operetei, sevišķi klasiskajai, kora dziedājumi ir vienkārši, visbiežāk rakstīti unisonā vai divbalsīgā salikumā. Klasiķi to darījuši ar gudru ziņu, ievērojot, ka operetes koris parasti atrodas kustībā, dejā. Vēl jo bēdīgāk tad nu klausīties, kā mūsu teātra koris nespēj veikt savu vienkāršo uzdevumu profesionālā līmenī.

Pie kora izpildījuma uzlabošanas kormeistaram jāstrādā vēl ļoti daudz, lai dziedājumi skanētu ne tikai līri un saliedēti, bet arī muzikāli un niansēm bagāti. Viens no priekšnoteikumiem, lai sasniegtu labākus rezultātus, būtu arī vājāko balsu grupu papildināšana.

Sāpīgs Muzikālās komēdijas teātrī ir repertuāra jautājums. Aizvadītajos darba gados teātra skatuvi pārstaigājušas ap 60 operetes un muzikālās komēdijas. No tām lielākā daļa, apmēram divas trešdaļas, ir padomju autoru darbi. Skatītāji ar nepacietību gaida parādāmies jaunu latviešu padomju opereti vai muzikālo komēdiju, bet pēc atzinīgi novērtētās un tautā iemīļotās «Zilo ezeru zemes» šai jomā iestājies klusums. To var izskaidrot gan ar komponistu kūtrumu, gan arī ar paša teātra pasivitāti, jo oriģinālligu tapšana daudzējādā ziņā saistīta ar autoru un teātru radošu sadarbību un savstarpēju kontaktu. Ka mūsu republikā ir komponisti ar dotībām operetes novadā, nevar būt šaubu. Kā pirmais, protams, jānosauc A. Žilinskis, kas savas spējas jau pierādījis. Aiz viņa tūdaļ var minēt komponistus J. Ozoliņu, N. Zolotonosu, Ģ. Ramani, V. Samu, E. Īgenbergu un vēl citus. Iespējams, ka šie komponisti jau būtu devuši katrs pa oriģināldarbam, ja aizvien vēl nevaldītu nepelnītie aizspriedumi pret operetes žanru, kurus pie mums veicina teātra neapmierinošās muzikas izpildījuma iespējas.

Ļoti asi aizvien vēl izjūtam arī piemērotu libretu trūkumu. Kā to rāda padomju operetes likteņi, šis žanrs vairāk kā jebkurš cits cietis no «aktualitātes problēmas». Ir bijušas izrādes ar aktuāliem «darba uzvaru» attēlojumiem, kur «piedalās» arī, īsti nav palicis atmiņā, traktors vai kombains (Solovjova-Sedoja «Pats dārgākais»). Skatītājiem apnicīgi tāpat ir šabloniskie konflikti starp tā sauktajiem pozitīviem varoņiem un padomju morālei un dzīvei naidīgajiem ele-

mentiem — kaitniekiem, spiegiem utt. Šie pretpoli libretos aizvien parādījušies balti melnā pretnostatījumā. Daudzas muzikas ziņā bagātas operetes ir aizgājušas no repertuāra uz neatgriešanos literāri vājo un dramaturģiski samocīto libretu dēļ, un solisti veltīgi centušies iedvest neinteresantajās lomās dzīvību. Viens no tādiem uzvedumiem mūsu Muzikālās komēdijas teātrī pagājušajā sezonā bija «Čanitas skūpsts». Libreta autors J. Šatunovskis rāda četrus uzņēmīgus studentus, kas pa savas dzimtenes pilsētiņām ar dziesmām un dejām dodas sapelnīt ceļa naudu braucienam uz jaunatnes festivālu. Acīm redzot nepazīdams Meksikas dzīvi un parašas vai arī nevarēdams neko interesantāku izdomāt, libretists uz skatuves uzved vecu vecos trafaretos tēlus, piemēram, «ļauno kapitālistu», šajā gadījumā antreprenieri Čezari, detektīvu Kavalkadosu, ko citkārt labais Muzikālās komēdijas aktieris M. Vērdiņš izveidojis par īstu kretīnu; bez tam, lai tikai skatītājs neaizmirstu, cik nožēlojams stāvoklis kapitālistiskajās valstīs ir māksliniekam, libretā iepīts gleznotājs Vundervuds. Viņa piedalīšanās notikumos ir tik vāji attaisnota un acīm redzami sliktā nozīmē tendencioza, ka žēl aktierus, kuri, veltīgi šķiežot savu enerģiju, skatītāju sirdis tomēr neatkausē.

Labu libretu operetei vai muzikālajai komēdijai uzrakstīt ir ļoti grūti, jo, pirmkārt, muzikālajām epizodēm ir jābūt organiski saistītām ar darbību un, otrkārt, libretistam ir jāievēro žanra specifika. Pēdējais jautājums ir sevišķi problemātisks. Dabiski, ka nav iespējams sekot tikai klasiskajai operetei, kuras uzbūvē arī savukārt izveidojušies raksturīgi štampi. Bez tam padomju operetei mēs gaidām pirmām kārtām tematiku no mūsu dzīves. Bet iznācis tā, ka operešu autoriem ir it kā neērti likt cēlajam pozitīvajam varonim, padomju cilvēkam, smieties, dziedāt un dejot, un publika no viņa jau izrādes sākumā gaida kādu nozīmīgu varoņdarbu vai visu izlīdzinošo, pamācošo galavārdu. Tādējādi trūkst īsti cilvēcisku, optimisma pilnu padomju cilvēku. Bet arī viņiem satīras un humora bagāto iespēju fonā operetes sižetā ir jādod iespējas darboties, smaidot un ne tikai gudri pamācot.

Liekas, ka no padomju operetēm tieksme pēc «sevišķas aktualitātes», kas bieži vien nav nekas cits kā aizsegs libretista vājām literārajām dotībām, pārgājusi arī uz klasiskās operetes uzvedumiem. Bieži tās mēģina padarīt aktuālas pavisam vulgārā veidā.

Klasiskās operetes mūsu Muzikālās komēdijas teātrī, kā jau minēts, aizņem mazāko — apmēram trešo daļu no visiem iestudējumiem. Pa

daļai tas tāpēc, ka vokālā izpildījuma prasības tajās, piemēram, Štrausa, Ofenbaha u. c. operetēs, nereti ir stipri lielas. Blakus izpildījuma problēmai izvirzās vēl cits jautājums — vai visas klasiskās operetes satura ziņā atbilst padomju cilvēku idejiskām prasībām. Svārstoties starp daudziem par un pret, labākie Štrausa, Kalmana, Lehara, Abrahama un citu komponistu darbi tomēr parādās uz padomju muzikālo komēdiju teātru skatuvēm. Un tā mēs redzam viegli prātīgos izputējušos vai izlutinātos grāfus, valšķīgās kabarē dejotājas un dziedātājas, daudzināto mākslinieku bohēmu. Tā nu tas vienreiz ir, ka klasiskā operete tikai pašā tās attīstības sākumā bija jauns, svaigs muzikas mākslas veids ar noteiktu mērķi — parodizēt operas štampus, bet savā vēsturiskajā attīstībā operete kļuva par izklaidēšanās mākslu. Pēc Ofenbaha parodijoperetēm šis žanrs pārstaigājis untumainus attīstības ceļus, sasniedzot lielu uzplaukumu ar Vīnes opereti (Štrauss), pēc tam kļūstot par salonopereti (Lehars, Kalmans), un visbeidzot mūsu gadsimtā ir radusies modernā reviju operete, kuras viens paraugs ir, piemēram, Abrahama «Havajas puķe». Ar sižeta kvalitāti šie darbi mūs nevar valdzināt, toties visu uzvarošas ir bijušas to muzikālās bagātības, melodiju plastiskums un skaistums.

Vēl mūs klasiskajā operetē valdzina izrādes raitais, pulsējošais ritms, asprātības un gaišā jautrība, kas ir katra šāda darba būtisks elements. Mūs iepriecina arī skaistums un iznesība, kas ir neatņemamas operetes varoņa īpašības. Taisnība, ka sižetu parastās, viegli tvertās «siržu dramas» nespējam ņemt nopietni, taču tas arī nav vajadzīgs, jo klasiskajās operetēs ar gudru ziņu sentimentālais mīlestības romāns nav vienīgais darbības nervs. Operete, lai cik tā arī būtu sižetā viegla, tomēr ir un paliek nesaraujami saistīta ar sava laika visplašākās sabiedrības domām. Tāpēc katrā operetē sastopamies ar veselīgu humoru un satīru, kas vērsta pret dzīves negatīvajām parādībām — bagātiem, bet muļķīgiem večiem, stulbiem tiesnešiem utt.

Taisnība, klasiskajās operetēs satīra izpaužas bez tā asuma un nesaudzības, kādu mums to gribētos redzēt šodien. Bet, ja labi aplūkosim šo operešu sižetus, tad redzēsim, ka tā saucamās augstākās sabiedrības ļaudis, kas libretos tik daudz figurē, galu galā ne vienmēr ir idealizēti. Bet ja arī viņi būtu idealizēti? Kādēļ mēs samierināmies ar prinčiem, bruņiniekiem, grāfienēm klasiskajā literatūrā un operā? Nu, protams, tādēļ, ka viņi savos pārdzīvojumos un centienos izteic lielas un cilvēciskas jūtas un kaislības. Tātad operetei mēs pārmetam

1957./58. g. sezona. Muzikālās komēdijas teātris. J. Strausa operete «Cigānu barons».

nopietnības trūkumu un jūtu seklumu. Tomēr tā ir klasiskās operetes specifika, ar ko ir jāsamierinās, ja negribam šo skatuves žanru vulgarizēt.

Ka tāda vulgarizēšana dažkārt notiek un rezultāti ir gaužām bēdīgi, par to varam pārliecināties arī mūsu Muzikālās komēdijas teātrī. Lai padarītu klasiskās operetes varoņus nopietnākus, «idejiskākus», parādās uzvedumi ar jauniem libretiem. Te pazīstamo tēlu vietā personāži ieguvuši jaunas kvalitātes — viņi vai nu padarīti labāki, vai neģēlīgāki (to pašu melno un balto krāsu dēļ). Piemēram, varjetē dziedātājai Silvai Kalmana operetē bija jāk|ūst par solīdu operdziedātāju (pēc laika gan viņai atkal at|āva uzvedumā darboties vecā

amatā), toties Zupans mūsu «Čigānu barona» iestudējumā ir tēlots kā ļauns kapitālists, kas savus ļaudis nežēlīgi rīda pret nabaga vajāto čigānu tautu. Vērojot, kā čigāni sasparojas pret zaldātu durkļiem, liekas, tūliņ ies vaļā īsta revolūcija. Tajā pašā «Čigānu baronā» (jauno libretu veidojis Škvarkins) Zupana pievilcīgās meitas Arsenas iemīļotais nav vis Zupana saimniecības pārvaldnieces Mirabellas dēls, bet gan kāds nezināms vienkāršs jauneklis no tautas, — lai iznāktu demokratiskāk. Tā bez bēdu šie operešu pārtaisītāji rotaļājas ar klasisko operešu personāžiem, pārveidojot raksturus, mainot un šķobot sižetu, kamēr no loģiskā risinājuma nepaliek ne vēsts un librets sameties kūkumu kūkumos. Bez tam šajos jaunajos «uzlabotajos» libretos kaudzēm tādu jaunu joku, par kuriem skatītājiem nenāk smiekli, nemaz nerunājot par valodu, kas bieži ir zemā literārā līmenī.

Dabiski, ka šādā gadījumā jācieš arī pavisam nevainīgajai muzikai — dažkārt muzikālās epizodes tiek samainītas un pārnestas uz citām ainām, citreiz pavisam atmestas vai arī pieliktas pēc patikas klāt no sveša darba. Visvairāk no šādām «amputācijām» ir cietis «Čigānu barons», bet arī «Grāfā Luksemburgā» notikušas brīnumu lietas (E. un J. Berlinrautu un E. Rogova literārā apdare). Še skatītājam, lai spētu attaisnot operetes notikumus, jābūt sevišķi lētticīgam. Tā pats Luksemburgs paziņo, ka viņa sirds ir brīva un ka nekad tas neprecēsies, bet jau pēc pāris stundām viņš ir bez prāta iemīlējies un gatavs apprecēties, ko arī izdara. Arī nopietnā (tikai jaunajā versijā) dziedātāja Anžela bez svārstīšanās pāris stundās kļūst grāfa sieva. Oriģināllibreta autors šiem notikumiem vismaz devis trīs mēnešu starplaiku.

Tā mūsu Muzikālās komēdijas teātris, no vienas puses, bez klasiskās operetes nevar iztikt (vislabāk apmeklētās izrādes!), bet, no otras, — baidās no tās. Tādēļ arī parādās šie sižetu izkropļojumi, kuru rezultātā zūd žanram specifiskais — bezbēdīgā uztvere, ar kādu operetes varonis raugās uz situācijām un notikumiem. Tajā vietā nāk nopietnība, pareizāk sakot, smagnējība. Vislielākais pārmetums par to izsakāms teātra vadībai, galvenajam režisoram B. Praudiņam, kas gaišo un saulaino operetes žanru padara nepievilcīgu un garlaicīgu. Tieši Muzikālās komēdijas teātrim vajadzētu meklēt aizvien jaunas, gaišākas un priecīgākas krāsas visos virzienos.

Gribētos redzēt jaunus meklējumus, pat negaidīti pārsteidzošus efektus arī uzvedumu skatuviskajā noformējumā, jo žanrs pēc tā prasīt prasa. Vajadzētu drošākus meklējumus dekorāciju veidojumā. Ja ar

pagājušās sezonas atsevišķu izrāžu dekoratīvo noformējumu vēl varam būt apmierināti, piemēram, izrādēm «Grāfs Luksemburgs», daļēji arī «Čanitas skūpstam» (dekorators L. Merkmanis), tad A. Zirņa dekorācijas «Cigānu baronam» tieši pārsteidz ar savu naturālismu, bezgalīgo raibumu, nevajadzīgi sīkajām detaļām.

Un visbeidzot — vai mūsu Muzikālās komēdijas teātra pārliecīgais konservatīvisms un mazradošā pieeja uzvedumu veidošanā stipri nemazina komponistu interesi par jaunas mūsdienu operetes sacerēšanu. Būtu dabiski, ka tieši no teātra kolektīva puses nāktu jauni ierosinājumi un atziņas, kā atdzīvināt pagurušo padomju operetes stilu.

Nav noliedzams, ka teātra skatuvei pāri gājuši liels daudzums ne tikai libreta ziņā, bet arī muzikāli neinteresanti darbi, jo talantīgajiem komponistiem, piemēram, Dunajevskim un Miļutinam, blakus darbojušies daudzi «melodisti», appludinot repertuāru ar «lipīgām», bet tomēr ātri aizmirstām dziesmiņām. Tām raksturīgas nodrāztas, apnicīgas intonācijas un ritmi. Šādus darbus mūsu teātris visā pieticībā pieņēmis. Tiešām, nedz ar kādām diskusijām, nedz maldiem tie nesaduļķoja mierīgus ūdeņus. Klausītāji turpretī vēlas dzirdēt svaigu, modernu opereti, kurā bez melodiskām dziesmām būtu arī jauni izteiksmes līdzekļi, galvenokārt jauni ritmi. Kāds gan liktenis būtu tādam darbam, kurā veco, apnikušo ritmu vietā skanētu jaunie no modernajām sadzīves dejām, ja šai ziņā savu noliedzošo nostāju teātris parādīja jau «Havajas puķes» iestudējumā! Kad šis uzvedums vēl bija svaigs un nenospēlēts, pēdējā cēlienā kā labu un efektīgu kulmināciju skatījāmies džiter-bugi parodiju, bet tad deja no izrādes pazuda un līdzi pazuda arī skatītāju jautrība. Iemesli dejas noņemšanai nesaprotami, jo tamlīdzīgas parodijas itin bieži redzam filmās, estrādes koncertos, pat televīzijas raidījumos.

Par minēto nežēlastībā kritušo deju vēl piebilstam: ir bijusi izdevība to redzēt arī sarīkojumos bez parodizējuma, un jāatzīst, ka tā ir ne mazāk skaista un gracioza kā daudzas citas modernās viesību dejas. Bezgaumīgs dejotājs «stilā» izkropļos pat valsi. Tādēļ liekas, ka daudziem no jaunajiem deju ritmiem, kam atļauts skanēt estrādes muzikā, būtu pilntiesīgi jāienāk arī operetē. Tas padarītu operetes žanru svaigāku un krāsu bagātāku, varētu paplašināt arī orķestra iespējas, piemēram, ar modernā simfoniskā džesa kolorītu.

Tās ir tikai dažas atziņas un vērojumi, kas radušies, noskatoties mūsu Muzikālās komēdijas teātra izrādes. Šo rindiņu mērķis ir ierosināt

domu apmaiņu. Varbūt tās dos ierosmi apcerēt plašāk un iztirzāt atsevišķi kādu no aizsāktajiem tematiem, kā arī runāt par citām problēmām, piemēram, režisūru, kas ir viens no galvenajiem sāpīgākajiem jautājumiem teātra darbā, bet šai rakstā nemaz nav skarts.

Lai cik asas un arī nepatīkami atklātas piezīmes par Muzikālās komēdijas teātra kolektīva darbu še izteiktas, to mērķis nav bijis noliegt teātra augšanas iespējas un atsevišķos panākumus. Taču slavināšanai, diemžēl, pagaidām vietas daudz mazāk nekā kritikai. Operetei ir jāiet uz jauniem krastiem!

Janina Markulāne, Pāvels Homskis

CEĻĀ UZ MEISTARĪBU

JAUNS AKTIERIS IERADIES TEĀTRĪ

Tātad — jauns aktieris ieradies teātrī . . .
Tikai retumis viņa ceļš patstāvīgās radošās dzīves sākumā mēdz būt rozēm kaisīts, daudz vairāk pamata ir runāt par ērkšķiem, kas viņu sagaida šajās gaitās. Viņam nākas pārvarēt bezgala daudz negaidītu un nepazīstamu grūtību. Daudzas no tām nav atkarīgas no paša aktiera un pieskaitāmas tā dēvēto «objektīvo cēloņu» kategorijai: jaunajam aktierim trūkst spilgtu ārējo dotumu vai arī viņš nav spējis savaldzināt režisoru ar savu radošo individualitāti, viņš nokļuvis teātrī, kur ir vairāk tā paša ampluā aktieri, vai arī teātrim no viņa viedokļa neveiksmīgi sastādīts repertuārs, vai . . .

Starp citu, vai ir vērts nosaukt visus šos bēdīgi pazīstamos gadījumus? Tie labi zināmi ikvienam, kas nostrādājis teātrī kaut vai vienu

vienīgu sezonu, bez tam tas novirzītu no mūsu sarunas galvenā mērķa. Tāpēc izraudzīsimies jaunajam aktierim vislabvēlīgāko gadījumu, kad viņa ceļā nestāv visi šie «objektīvie» šķēršļi.

Aktieris A. sekmīgi beidzis teātra fakultāti, pat vēl vairāk — viņš to pabeidzis ar izcilību. Pedagogs — kursa vadītājs — iemīlējis viņu un četru gadu laikā ļoti gādīgi izraudzījies viņam interesantus darbus. Ar lielisku pedagogu palīdzību jaunais aktieris guvis labu skolu un teicami parādījis sevi diplomdarba iestudējumos. Savu teicamo ārējo dotumu, scēniskā izteiksmīguma un pievilcības dēļ viņš saistījis teātru direktoru un galveno režisoru uzmanību, kuri bija ieradušies uz diplomdarbu izrādēm, lai papildinātu savus teātrus ar apdāvinātiem jauniešiem. Jaunajam aktierim pavērušās plašas iespējas izraudzīties pēc sava prāta teātri, kurā viņam sperami pirmie patstāvīgie soļi mākslā. Pēc ilgām pārdomām un apspriešanās ar draugiem un pedagogiem viņš beidzot izvēlējies lielu perifērijas teātri, kas pazīstams ar savām senajām un stabilajām reālistiskajām tradīcijām, ar spēcīgu aktieru sastāvu un interesantu režiju. Pēc ierašanās teātrī režisors, kas redzējis viņu diplomdarbā, uzreiz uzticējis viņam, pieņemsim, Andreja lomu V. Rozova lugā «Laimīgu ceļu!» — lomu, par ko var sapņot ikviens jauns aktieris.

Iemīlējies lomā, saredzēdams tajā iespēju no vislabākās puses parādīt sevi jaunajā kolektīvā, interesanti izcelt savas spējas, mūsu varonis strādāja neparasti aizrautīgi un dedzīgi. Protams, bija arī daudz grūtību — darbs jaunajā kolektīvā, saskarsme ar pieredzes bagātiem aktieriem, pati mēģinājumu atmosfēra, kas bija citāda nekā institūtā, utt. Bet patlaban nerunāsim par to, tāpēc ka visas grūtības galu galā izdevās sekmīgi pārvarēt. Pirmizrāde noritēja ar lieliem panākumiem. Jauno aktieri labi uzņēma gan teātra trupa, gan pilsētas sabiedrība. Recenzijās bija atzīmēta drosme, ko izrādījusi teātra vadība, uzticot vadošu lomu no skolas sola nākušam jaunam aktierim, bet viņa darbu atzina par uzslavas cienīgu. Pilsētā par viņu sāka runāt kā par daudzsološu talantu, teātrī viņam iedalīja lomu jaunā uzvedumā, šoreiz gan nevis kādu no galvenajiem varoņiem, bet tomēr īsti interesantu lomu.

Ar to, liktos, varētu arī beigt. Jauno aktieri, ja viņš ir čakls un nav sasirdzis ar iedomības kaiti, gaida skaista nākotne. Tātad mūsu stāsts nonācis līdz laimīgām beigām. Tipisks «happy end» gadījums rakstam par talantīgu, augošu jaunatni, rakstam, kādus parasti publicē teātra

jaunatnes kārtējās skates dienās... Bet nesteigsimies ar secinājumiem, Šis «happy end» ir tikai sākums nopietnai sarunai par jauno aktieru gaitām. Paskatīsimies, kā veidojās tālāk jaunā debitanta liktenis.

Pēc divām trim mazāk nozīmīgām lomām, ko viņš tēloja talantīgi un rūpīgi, bet bez īpaša spožuma, jaunajam aktierim atkal uzticēja vadošu lomu — un atkal V. Rozova — viņam tuva un iemīļota dramaturga lugā — Oļega lomu komēdijā «Prieku meklējot». Viņš aizrautīgi sāka strādāt, jo vairāk tāpēc, ka uzvedumu inscenēja tas pats režisors, kas ticēja viņa talantam, pieņēma viņu darbā teātrī un kopā ar viņu dalījās panākumos lugas «Laimīgu ceļu!» uzvedumā. Teātrī, vērojot mēģinājumus, visi atkal pareģoja pilnīgus un neapšaubāmus panākumus. Šim iestudējumam teātrī vajadzēja kļūt par tikpat nozīmīgu notikumu, kāds bija «Laimīgu ceļu!» uzvedums. Taču, jo tuvāk nāca pirmizrādes diena, jo skaidrāks kļuva tas, ka nekādu īpašu panākumu šoreiz nebūs. Jaunā aktiera tēlojumā skaidri bija manāms nebrīvums, kaut kāds agrāk neievērots sausums, izteiksmes līdzekļu nabadzīgums un ierobežotība, to atkārtošanās. Lomas tēlojums bija tikai, kā mēdz teikt, «parastā līmenī». Viens otrs ar iecietīgu labvēlību vēl uzslavēja viņu, bet citi sāka runāt par pāragru salielīšanu, uzpūstiem panākumiem utt. Uzvedumu apspriežot, teātra vadības uzmanību pievērsa tam, ka jauno aktieri izmanto pārāk šaurā vienādu lomu lokā un ka vajadzētu izmēģināt viņu kādā jaunā ampluā.

Un, lūk, pēc kāda laika viņam uzticēja lomu, kas paver milzu iespējas asa rakstura zīmējuma meklējumiem, — sera Endrjū lomu Šekspira lugā «Divpadsmitā nakts». Un tad jaunais aktieris pazaudēja galvu. Ar prātu it labi saprazdams, cik sarežģīts un aizraujošs ir uzdevums, kas izvirzīts viņam, gluži pareizi saskatīdams, kādā virzienā jāstrādā, viņš jutās nevarīgs, kad vajadzēja sava varoņa rakstura atrisināšanā pāriet no vārdiem pie darbiem — atrast tā rīcības dzīvo pamatu, kad vajadzēja lomas tekstu sniegt skatuviskās darbības valodā. Tajā pašā laikā repertuāra plāna noteiktais īsais mēģinājumu termiņš neļāva režisoram bezgalīgi eksperimentēt, it īpaši inscenēšanas ziņā tik komplicētā uzvedumā. Viņš pasteidzās pats izvadīt aktieri pa īsāko ceļu līdz vēlamajam rezultātam.

Pirmizrāde notika paredzētajā laikā. Tas bija viens no tiem uzvedumiem, ko nevar nosaukt par nozīmīgu notikumu teātra dzīvē, bet tas ari neaptumšoja teātra labo slavu. Taču jaunā aktiera dzīvē tas bija nozīmīgs, turklāt negatīvā ziņā. Savu lomu viņš tēloja, izmantojot

daudzus jau sen atrastus «teatrālus» komiķa vai vientieša paņēmienus, kas jau ilgus gadu desmitus pārceļo no teātra uz teātri, no aktiera uz aktieri.

Kāds no kritiķiem, vērtējot jauno izrādi, izteica jautājumu «No kurienes gan tik jaunam aktierim varēja rasties tik veci štampi?» — un dusmu pilnā tirādē izbāra teātra vadību, ka tā neprotot audzināt jaunatni. Bet pats aktieris vēl nekādi nevarēja tikt skaidrībā, kāpēc viņu piemeklējusi neveiksme.

Nākamajās lomās, ko viņam uzticēja, jaunā aktiera tēlojums bija diezgan interesants, taču tas aizvien vairāk atgādināja pirmo viņam vislabāk izdevušos Andreja lomu. Un pakāpeniski viņam radās «vienas lomas aktiera» reputācija, viņu uzskatīja par interesantu skatuves mākslinieku, bet ar ārkārtīgi ierobežotām iespējām. Un arī viņš, nejuzdams vairs agrāko paļāvību uz saviem spēkiem, pēc vairākām neveiksmēm nonācis ilgstošā apmulsuma stāvoklī, pats sāka ticēt tam. Viņš aizvien vairāk zaudēja pamatus zem kājām, lēnām, bet droši ieslīdot tajā «viduvējo» aktieru kategorijā, par kuru likteni tā nepatīk runāt teātru vadītājiem un gandrīz nekad neraksta kritiķi.

Tagad vajadzētu rezumēt dažus rezultātus un izdarīt secinājumus, jo vairāk tāpēc, ka starp šādu finālu un paredzēto «happy end» ir milzu distance. Nepretendējot uz detalizētu analizi, pamēģināsim tikt skaidrībā par dažiem iemesliem, kuru dēļ neapšaubāmi apdāvinātais jaunais aktieris nonāca jaunrades strupceļā.

Pirmā loma, ko viņam uzticēja atbilstoši ārējiem dotumiem un garīgajām īpašībām, jaunajam aktierim bija tuva un saprotama. Viņš pats pārdzīvoja tādus pašus sava ceļa meklējumus, kādi ir Rozova Andrejam. Tieši tāpat viņš šajos meklējumos pirmoreiz sadūrās ar meliem un viltu. Viņš pazina daudzus jauniešus un jaunietes, kas atkārtoja Andreja grūtās un pretrunu pilnās gaitas. Režisors, iemīļojis viņu, centās atsegt iespējami spilgtāk visu labāko, kas bija jaunajā aktierī. Viņš pats, veidojot lomu, dabiski, centās strādāt tā, kā viņu mācījuši institūtā, t. i., izejot no sevis, loģiski darboties dotajos apstākļos, neko netēlot, būt patiesīgam un organiski iekļauties situācijā utt.

Te ir nepieciešams pievērsties mūsu teātra augstskolu praksei. Pirmajā kursā nodarbību pamats ir etīde un vingrinājumi aktiera meistarības elementu apgūšanai. Otrajā kursā — lugu fragmenti. Bet programā teikts: «Fragmentiem jābūt vienkāršiem, ikvienam studentam saprotamiem ar savām temām, domām un dotajiem apstākļiem, viņam

tuviem ar darbojošos personu savstarpējām attiecībām un rīcību.» Citiem vārdiem sakot, viss virzīts uz to, lai studenti tēlotu sevi, paliekot tie paši, kas viņi ir, jebkura dramaturģiskā materiāla ietvaros. Trešajā kursā sākas darbs ar lomu un faktiski jau sākas diplomdarbu gatavošana, kam veltīts arī pēdējais, ceturtais kurss. Stājoties pie darba ar lomu, nākamie skatuves mākslinieki cītīgi mācās analizēt tekstu, saskaldot un saliekot autora ieceri «pa plauktiņiem». Viņi parasti neprot uztvert tēlu kā vienotu veselu, kā rakstura iekšējo un ārējo īpašību kopumu visā to pretrunīgajā komplicētībā.

Darbs, ko nākamie aktieri veic, gatavojot diplomuzvedumus, tikai nedaudz papildina studentu patstāvīgās jaunrades bagāžu. Parasti, cenzdamies parādīt savus studentus iespējami labāk (kas ir gluži dabiski) un mācību programas stingri ierobežotā stundu skaita dēļ nevarēdami rīkoties atbilstoši apstākļiem, pedagogi režisori uzņemas lielu daļu no savu audzēkņu patstāvīgā darba. Tādējādi starp pirmo un pēdējo kursu izveidojas ievērojama plaisa. Gatavojot diplomuzvedumu, režisors, redzēdams studentos jau noteiktu lomu tēlotājus, bieži vien ir spiests vadīt viņus uz tēlu pa īsāko ceļu, kas ne vienmēr ir vismērķtiecīgākais. Tā diplomizrādēs iezogas gan jūtu tēlošana, gan štampi, gan uzspēle, no kā studentus tik cītīgi centās pasargāt mācību pirmajos gados.

Tāpēc mūsu jaunais aktieris A. savā pirmajā darbā centās izmantot visas iemaņas, ko viņš bija ieguvis institūtā, it īpaši tās, kurās viņš bija spēcīgāks un kuras patiešām bija viņā pamatīgi nostiprinājušās. Galvenais — neko netēlot, iziet pašam no sevis dotajos apstākļos. Aktieris pakļāva lomu saviem iekšējiem un ārējiem dotumiem.

Lomas tuvība aktierim, viņa dabiskums un pievilcība, patiesā degsme, kas vienmēr valdzina skatītāju, tiešām nodrošināja lielus panākumus. A. nosprieda, ka tas arī ir vispareizākais ceļš, ja jau tas sagādā tik lieliskus rezultātus. Nākamajā lielajā lomā viņš mēģināja atkal iet to pašu ceļu, bet pats manīja, ka kaut kur viņš atkārtojas un ka kaut kur viņam pietrūkst tās drošās paļāvības, ko viņam bija devusi aizraušanās ar pirmo lomu. Bet tālab, ka uz skatuves neko nav iespējams precīzi, mats matā atkārtot, viņš mēģināja cīnīties ar lomas materiālu, pielāgojot to jau atrastajiem scēniskajiem paņēmieniem, kas viņam bija izdevušies. Tas radīja zināmu iekšēju sausumu, tāpēc ka vairs nebija tās pilnīgās atdeves, kas viņam piemita pirmajā uzvedumā, bet atkārtotie paņēmieni atsedza izteiksmes līdzekļu nabadzī-

gumu un neprasmi katru jaunu lomu atrisināt jaunā veidā. Turpretim sastapšanās vaigu vaigā ar sarežģītu raksturlomu klasiskā lugā galīgi izsita viņam pamatus zem kājām.

Ar prasmi būt patiesīgam un dabiskam jaunajā darbā acīm redzami nepietika. Kā patstāvīgi atrisināt tēlu, to viņš zināja tikai teorētiski, bet režisoram nebija laika nodarboties ar patiešām pedagoģisku darbu. Mēģinājumos sākās «iedzīšana» tēlā, kas jaunajam aktierim bija svešs un tā arī viņam nekļuva īsti savējais. Ja te vēl piemetina, ka pēc vispārēja atzinuma (par to runā arī visi izcilākie teātra pedagogi) aktiera tehnikas jautājumiem mūsu teātra augstskolās veltī pārāk maz uzmanības, tad ir pilnīgi skaidrs, cik slikti «bruņojies» ieradās profesionālajā teātrī jaunais aktieris.

Protams, nevar prasīt, lai teātra institūti dotu jau izveidojušos, tā sakot, gatavus skatuves mākslas meistarus. Taču visiem jaunajiem aktieriem jāprot patstāvīgi strādāt ar lomu un drosmīgi meklēt jaunus tās risinājumus. Tāpēc, ka lielākajai daļai no viņiem trūkst šo īpašību, režisori ir spiesti izlietot ievērojamu tiesu mēģinājumu laika tīri pedagoģiskam darbam. Mēs nebūt negribam sacīt, ka režisoram nav jābūt pedagogam, it īpaši darbā ar jaunatni. Bet tas nedrīkst būt darbs, lai apgūtu «sistēmas» vienkāršākos elementus, ko, diemžēl, pārāk bieži novērojam praksē. Un tas sekmē tādu parādību, ka rodas daudz uzvedumu, kas veidoti pēc elementārās loģikas likumiem un kur grūti saskatīt uzveduma veidotāju radošo ieceri. Tur viss tiek tēlots pareizi, bet gurdeni, bāli. Vienkāršie vingrinājumi, ko jaunie aktieri iemācījušies teātra skolā, lai apgūtu «sistēmas» elementus, tad pilnīgi likumīgā kārtā tiek pārvērsti par kaut kādu universālu atslēgu kuram katram skatuves tēlam neatkarīgi no autora stila, uzveduma žanra un tēla, darbības laika un vietas utt. Nedrīkst aizmirst veco patiesību, ka organiskums un vienkāršība vēl nebūt nav jaunrade, bet vienīgi jaunrades procesa nepieciešams priekšnoteikums. Tur, kur aktieri vāji apguvuši savas profesijas pamatus un sakarā ar to loģika un vienkāršība pārvēršas par pašmērķi, notiek iesācēju aktieru jaunrades individualitātes iznīcināšana — viņu sniegumi pārsteidzoši atkārto cits citu. Tā sākuši parādīties uz dažādu teātru skatuvēm dažādos uzvedumos kaut kādi jaunieši un jaunietes «vispār», ticami un dabiski savā scēniskajā uzvedībā un rīcībā, bet bez spilgtiem raksturiem, spēcīgām kaislībām un dziļām domām. Tā notiek, ka aktieris iet nevis «no sevis uz tēlu», bet no saņemtās lomas «uz sevi», «iedzenot» katru domu kaut

kādā «mūsu laiku vidusmēra jaunā cilvēka» standartā un turklāt demonstrējot vairāk vai mazāk pilnīgu prasmi pārvaldīt tādus aktiera meistarības elementus kā uzmanību, brīvu rīkošanos ar muskuļiem, attiecību iezīmēšanu ar citiem utt.

Protams, atbildība par to zināmā mērā gulstas uz mūsu teātra augstskolu uzņemšanas komisijām, kas bieži vien konkursa eksāmenos pārlieku liberāli izraugās nākamos aktierus. Teātra skolās uzņem jauniešus un jaunietes ar vājām, skatuvei nepietiekamām vai pārlieku spēcīgām balsīm, ar nelabojamiem akcentiem, ar lieliem auguma un stājas defektiem. Šādu jauniešu uzņemšana būtu attaisnojama vienīgi ārkārtīgas, izcilas apdāvinātības gadījumā. Tādējādi, jau pašā sākumā visas cerības liktas nevis uz nākamajiem meistariem, bet «viduvējībām», uz «derīgiem» un «vajadzīgiem» aktieriem. Bet šīs cerības bieži vien neattaisnojas, kad jaunie aktieri stājas darbā teātrī.

Kur tas noved, rāda daži skaitļi, ko publicējis žurnāls «Teatr». 1946. gadā Staņislavska Valsts teātra institūtu beidza 27 studeni, pēc desmit gadiem trīs no viņiem bija izvirzījušies teātra vadošo aktieru skaitā, desmit strādāja ar vairāk nekā pieticīgiem panākumiem (lai tā strādātu, būtībā nemaz nebija vajadzīgs iegūt augstāko izglītību teātra mākslas nozarē), bet četrpadsmit vispār bija pametuši darbu teātrī un mainījuši profesiju. Nākamajā — 1947. gadā Staņislavska Valsts teātra institūtu pabeidza vairāk nekā trīsdesmit studentu, un piecpadsmit no viņiem tagad vairs nestrādā teātrī. Bēdīgi skaitļi, vai nav tiesa?

Protams, daudzi talantīgi teātra skolu absolventi sekmīgi strādā, ieņemot goda pilnu vietu daudzos mūsu zemes vadošos teātros, taču trūkumiem teātra mākslinieku audzināšanā ir pārāk vispārējs raksturs, lai tas neradītu nopietnas bažas.

Pievērsīsimies Rīgas teātru praksei. Pirms dažiem gadiem Krievu dramas teātrī ieradās nesenais Staņislavska Valsts teātra institūta absolvents P. Gorins. Teicamie ārējie dotumi, ievērības cienīgais talants, pievilcība un spēja aizraut pievērsa viņam režijas un teātra sabiedrības uzmanību. Vairākas sekmīgi sagatavotas lomas nostiprināja uzskatu, ka viņš ir talantīgs jauns aktieris ar lielu nākotni. Bet divainā kārtā ar nākamo sezonu, lai gan viņš kļuva aizvien bagātāks ar pieredzi, viņa sniegums radījis aizvien lielāku vilšanos. Variējot vienas un tās pašas aktiera izdarības un izteiksmes paņēmienus, viņš lomās atkārtojas, un viņa pievilcība pakāpeniski sāk pārvērsties par kaut kādu

štampa valdzinājumu. Jau ierodoties teātrī uz jaunu izrādi un aptuveni zinot Gorina tēlotās lomas raksturu, ir iespējams gandrīz nekļūdīgi iztēloties un pareģot, ko īsti ieraudzīsim. Un, jo tālāk, jo mazāk svaiga un jauna ir katrā nākamajā neapšaubāmi apdāvinātā jaunā aktiera sniegumā. Bet pēdējā loma — Pēteris Kohouta lugā «Tāda ir mīla» — modina nopietnas bažas par viņa jaunrades tālāko likteni, tik daudz tajā ir pozēšanas, aktieriskas samākslotības, pievilcības atklātas demonstrēšanas un jūtu tēlošanas. Galvenais iemesls, mūsuprāt, ir viens — neprasme patstāvīgi radoši izlasīt lomu, nepielāgojot to saviem dotumiem, neprasme savā īpatnējā veidā atrisināt tēlu, atrast spilgtu savdabīgu raksturu.

Jaunatnes teātrī jau trīs gadus strādā Staņislavska Valsts teātra institūta absolvents O. Vodolagins, kam arī ir labi dotumi un interesanta individualitāte. Pēc ierašanās teātrī viņš negaidīti atklāja, ka, iegūdams augstāko teātra mākslinieka izglītību, viņš tomēr nav apguvis aktiera meistarības pamatus, kas ir nepieciešami darbā uz profesionālas skatuves. Šajos pastāvīgās radošās dzīves pirmajos gados viņam nācās pārdzīvot daudz šaubu un vilšanos. Viņš daudz ko izpratis un daudz ko iemācījies no saviem vecākajiem biedriem, taču īstu patstāvību (ne pašpaļāvību, bet prasmi pašam drosmīgi risināt nopietnus jaunrades uzdevumus) viņš vēl nav ieguvis, kaut gan kopā ar citiem aktieriem izpelnījies Vissavienības dramatisko un muzikālo teātru festivāla laureāta nosaukumu. Cik lielā mērā sekmīgāk viņš būtu strādājis, cik daudz nevajadzīgu moku un sadursmju ar biedriem un režisoriem viņam būtu aiztaupīts, ja viņš teātra institūtā būtu iemācījies patstāvīgi radoši domāt un atrast interesantus lomu atrisinājumus, negaidot uz režisora vai pedagoga norādošo pirkstu.

Jāatzīmē, ka Latvijas Valsts konservatorijas Teātra fakultāte parasti izlaiž profesionālā ziņā nopietnāk sagatavotus jaunos aktierus, kas labāk orientējas neierastajos apstākļos, pārejot no studenta gaitām uz patstāvīgu darbu teātrī, un ir teicamāk apbruņojušies tehniskajā ziņā. Pietiks, ja paraudzīsimies, kā strādā Jaunatnes teātrī trīs jaunas aktrises, kas ieradušās tur gandrīz vienā laikā: A. Krūmiņa, kas beigusi Latvijas Valsts konservatorijas Teātra fakultāti, Staņislavska Valsts teātra institūta absolvente V. Volkovska un M. Batajeva, kas ieradusies no Ļeņingradas Teātra institūta. Viņas visas daudz un sekmīgi tēlo uz skatuves, taču, nemaz nesalīdzinot jaunrades iespējas un apdāvinātības pakāpi, viegli pamanāms, ka A. Krūmiņa daudz

drošāk un pārliecinošāk tiek galā ar jaunrades uzdevumiem, kas viņai izvirzās darba gaitā, aktīvāk meklē un pārbauda jauno mēģinājumos.

Var nosaukt daudz jauno aktieru, kas sekmīgi beiguši teātra fakultāti Rīgā. Lielākā daļa no viņiem ir Latvijas PSR Tautas mākslinieces V. Baļunas audzēkņi, kuri pievērsuši sev uzmanību ar veselu virkni lieliski notēlotu lomu. Tie ir Dina Kuple, Eleonora Dūda, Mudīte Šneidere, Antra Līedskalniņa, Arturs Bērziņš un citi. Taču, atzīmējot mūsu Teātra fakultātes absolventu samērā labāku sagatavotību, tomēr jāuzsver, ka lielum lielā daļa no viņiem, tāpat kā jaunie aktieri, kas ieroādas pie mums no citām teātra skolām, ienāk teātrī kā svešu ieceru realizētāji, bet nevis kā radītāji mākslinieki, kam jau ir savs *credo* mākslā. Jauns aktieris, ieradies teātrī, raugās uz inscenētāju nevainīgām, skaidrām acīm — veido no manis, ko uzskati par vajadzīgu. Taču tiesības meklēt ir ne vien režisoram, bet arī aktierim, un jaunajam skatuves māksliniekam jāprot izmantot šīs tiesības. Aktieris nav bandinieks režisora rokās, viņam jābūt arī savas lomas režisoram, kas prot skaidri to izveidot kompozicionālā ziņā, atrast interesantu iekšējās attīstības liniju un spilgtu ārējo zīmējumu, kā to prot darīt A. Jaunušāns, V. Singajevska un daži citi aktieri, kas vēl samērā nesen bija teātra jaunatnes pulkā. Šīs īpašības jāieaudzina jau uz skolas sola, studiju gaitā. Taču tuvāk nepakavēsimies pie tā, jo vairāk tāpēc, ka par aktiera-režisora nozīmi mums vēl vajadzēs izteikties, runājot par aktieriem, kas jau sasnieguši jaunrades briedumu.

Mēs nezin kāpēc reti pievēršamies pieredzei, ko guvuši teātri — studijas, kas radās padomju teātra mākslas pirmajos gados un devuši veselu plejādi lielisku skatuves mākslas meistaru — padomju teātra slavu un lepnumu.

Maskavas Dailes teātra studiju audzēkņi līdztekus mācībām ļoti agri sāka piedalīties izrādēs, sākumā masu ainās un epizodēs, bet ļoti drīz arī nozīmīgākās lomās, iesaistoties eksperimentālajā darbā, ko veica režisori — pedagogi. To pašu redzam arī J. Vahtangova studijā, kur, piemēram, B. Ščukins, kas šeit ieradās 1920. gadā, tajā pašā gadā jau debitēja Šigalova lomā Čehova «Kāzās», pēc gada tēloja garīdznieka lomu «Svētā Antonija brīnumā» un 1922. gada februārī — Tartala lomu Vahtangova slavenajā uzvedumā «Princese Turandota». Un viņš nebija izņēmums, Vahtangova studijas izrādēs piedalījās visi audzēkņi. Tagad var tikai minēt, kā būtu attīstījies Ščukina lielais

talants mūsdienu teātra augstskolā, kur pirmās īstās tikšanās ar skatītāju notiek mācību ceturtajā gadā.

Ja pievēršamies krievu teātra un padomju teātra pagātnei, tad vārdi «jaunais aktieris» negaidīti iegūst pavisam citu nozīmi nekā mūsu dienās. Piemēram, ievērojamais aktieris Močalovs debitēja traģiskā lomā 17 gadu vecumā, bet pēc gada presē parādījās raksts «Par jaunā traģiskā aktiera Močalova kunga parādīšanos uz Maskavas skatuves».

Dažs teiks, ka tas bijis sen atpakaļ, ka tad bijušas citas prasības, cits teātra mākslas līmenis utt. Tādā gadījumā atgādināsim, ka Maskavas Dailes teātra organizēšanas gadā I. Moskvinam — cara Fjodora lomas tēlotājam jaunā teātra pirmajā uzvedumā — bija 24 gadi. Salīdziniet šo skaitli ar to aktieru vecumu, kuri parasti tēlo šo lomu tagad, — starpība būs milzīga! Un V. Kačalovs, kas debitēja Maskavas Dailes teātrī Berendeja lomā 25 gadus vecs un tēloja tur jau pirmajā sezonā sešas lomas? Ja te vēl piebilst, ka nākamajos trijos gados (t. i., vēl ļoti tālu no tās vecuma robežas, kad mūsu dienās aktierim zūd tiesības piedalīties teātra jaunatnes skatēs) viņš tēloja tādas lomas, kas kļuvušas par teātra lepnumu, — Veršiņinu, Trigorinu un Tuzenbahu Čehova lugās, Baronu Gorkija lugā «Dibenā» un Jūliju Cēzaru, tad, liekas gan, būs par ko padomāt. Var minēt vēl vienu ne mazāk spilgtu un laika ziņā mums tuvāku piemēru. Izcilais padomju aktieris Hmeļovs, vēlākais Maskavas Akadēmiskā dailes teātra māksliniecis-kais vadītājs, ieradās teātrī no skolas 23 gadus vecs un jau pirmajos darba gados tēloja Silana lomu A. Ostrovska lugā «Dedzīgā sirds», Peklevanova lomu V. Ivanova lugā «Bruņuvilciens 14-69». Te jau nekādi nav iespējams atsaukties uz dabas dotā izskata, personiskās pievilcības izmantošanu, uz sagadīšanos, kad paša aktiera īpašības lielā mērā atbilst lomas materiālam, utt., ko mēs pārāk bieži redzam tagad tajos gadījumos, kad jauns aktieris ātri tiek izvirzīts lielās lomās.

Šīs lomas prasīja dziļu iejušanos dramaturģijas materiālā, prasīja līdzās lielam talantam arī patstāvību jaunradē. Tagad, kad daudzi teātri atsaukuši atpakaļ uz skatuves V. Ivanova lugu «Bruņuvilciens 14-69», bieži var dzirdēt, ka Peklevanova loma nedodot aktierim iespējas «izvērsties», ka tajā esot maz materiāla, lai radītu dziļu raksturu, ka tā esot pasausa un shēmatiska, u. tml. Patiesi — mums ir pazīstami aktieru sniegumi šajā lomā, kas neiziet pāri ikdienišķības un ticamības robežām, taču arī neatklāj domas dziļumu un asumu, pašaizliedzīgo uzticību idejai, cilvēcīgumu un gudrību «ikdienišķajā»,

ko ietvēra šajā lomā Hmeļovs — tolaik jaunais(!) Maskavas Dailes teātra aktieris.

Ko tad īsti nozīmē vārds «jaunais» visiem šiem lieliskajiem aktieriem?

Vispirms tiesības meklēt jaunus, savus lomas risinājumus un ceļus, tiesības eksperimentēt, iet novatora gaitas, strīdēties un cīnīties ar iesīkstējušiem štampiem un tradīcijām. Vai nav pienācis laiks mums atcerēties šīs jauno tiesības? Vai nav pārāk bieži tādi gadījumi, kad vārds «jaunais» kļūst par «indulgenci», kas atlaiž «grēkus», kuri radušies jaunrades patstāvības trūkuma un profesionālās neprasmes dēļ? Nezin vai vēl kāds cits mākslas veids pieļauj tādos apmēros amatieriskumu un diletantismu, kā redzam to dramatiskajā teātrī. Patiešām, grūti pat iedomāties, ka, teiksim, operā vadošās partijas dziedātu ne tikai vokālās mākslas meistari, bet arī tādi dziedoņi, kas nejūtas droši muzikas ābecē. Turpretim dramatiskajā teātrī analogs stāvoklis nevienā nerada pat izbrīnu. Kad pie mums viesojās ārzemju teātri, mēs, diemžēl, pārliecinājāmies, ka jauno aktieru vispārējais profesionālais līmenis tur ir augstāks, viņi drošāk, noteiktāk nekā mūsu teātra skolu absolventu lielākā daļa pārvalda aktiera ārējo un iekšējo tehniku. Pietiks, ja minēsim kā piemēru Mēriju Juru, kas savaldzināja «Hamletā» maskaviešus ar savu oriģinālo Ofelijas traktējumu un meistarisko tēlojumu (Pitera Bruka uzvedumā). Vai arī atcerēsimies VI Vispasaules jaunatnes festivālā angļu Levenšteina-Mankoveca trupas parādīto Osborna lugas «Dusmās esi apdomīgs» uzvedumu. Lai gan šī luga ir pretrunīga un bezcerīgi drūma, nemaz jau nerunājot par dramaturga svārstīgajām idejiskajām pozicijām, izrādē valdzināja patiesā meistarība un psiholoģiskais smalkums, ko parādīja pavisam jauni aktieri, it īpaši Ričards Pasko Džimija Portera lomā un Vendija Viljamsa viņa sievas Elisones lomā.

Izdarot šos salīdzinājumus par dažādu teātru jauno aktieru tehnisko «apbruņotību», gribas atgādināt PSRS Tautas mākslinieces Alises Koonenas vārdus viņas rakstā «Domas par aktiera audzināšanu»: «Mūsu teātra skolās nākamie aktieri nepietiekami trenē sevī prasmē pārvaldīt personāža ārējo izskatu, un tas ļoti jūtami izpaužas daudzos pēdējā laika uzvedumos. Bet K. Staņislavskis nekad nepalaida garām izdevību, kad varēja audzināt jaunatni šajā virzienā. Viņš deva rīkojumu mūsu skolas dziedāšanas stundās izsniegt jauniešiem frakas, lai viņi pierastu valkāt tās ikdienišķos apstākļos. Un,

kādreiz iegriezies uz brīdi stundā un ieraudzījis kādu skolnieku sakumpušu, ar nolaistiem pleciem, viņš izteica tam kārtējo rājienu. Jau pirmajā reizē, kad man nācās ar viņu sasveicināties, viņš pievērsa uzmanību tam, ka man ir sarkanas, raupjas, kā dažkārt bērniem rokas. «Aktrise nevar uznākt uz skatuves ar tādām rokām,» viņš sacīja man, «jūsu vispirmais pienākums ir rūpēties par ķermeņa kultūru.»»

Režisoru un pedagogu augstas prasības, nesamierināmība cīņā ar teātra jaunatnes trūkumiem profesionālajā ziņā — cik lielā mērā mums tā vēl pietrūkst! Bieži vien to aizstāj gari un plaši spriedelējumi par izaugsmes grūtībām un nepieciešamo palīdzību. Tas rada nevajadzīgu siltumnīcas atmosfēru un tikai atbruņo jaunos aktierus. Var vēl daudz runāt par šo tematu, bet skaidrs ir viens: augsts profesionālisms, aktiera iekšējās un ārējās tehnikas droša, noteikta pārvaldīšana un galvenais — spējas meklēt un parādīt drosmi mākslā — lūk, ceļš uz īstu meistarību.

Bet, lai arī kā pie mums pastiepies garumā «vecuma cenzs», kas dod tiesības piedalīties teātra jaunatnes skatēs, beigu beigās tomēr pienāk laiks, kad jārezumē skatuves mākslinieka jaunības gados sasniegtais un kad no viņa gaida nobriedušu meistarību.

UN, LŪK, PIENĀK BRIEDUMS...

Tas notiek, protams, nemanot. Liekas, vēl pavisam nesen recenzenti viņa uzvārda priekšā katrā ziņā rakstīja vārdus «jaunais aktieris», ietverot tajos kaut kādu aizkustinoši iecietīgu, labvēlīgu jēgu, vēl pagājušajā gadā skates laikā notika dedzīgi strīdi par viņa pēdējo sniegumu: vieni uzskatīja, ka jaunam aktierim tas ir gluži pieņemamā līmenī, citi centās pārliecināt savus oponentus, lai tie izvirza augstākas prasības un ir stingrāki vērtējumos.

Bet, lūk, šodien izrādās, ka jau ir kaut kā neērti skaitīties jauno pulkā, trīsdesmit mūža gadi tagad uzliek daudz pienākumu. Beidzies laiks, kad deva nolaides jaunības dēļ, beidzies nobriešanas periods, un sācies pats briedums — visraženākais posms aktiera radošajā mūžā, jo šajā laikā viņš visā pilnībā atdod mākslai savus spēkus un talantu, jaunrade kļūst apzināta, dziļa un smalka.

1957./58. g. sezona. Akadēmiskais dramas teātris. A. Videnieks (Sutums) un A. Liedskalniņa (Ortrūde) A. Deglava romāna «Rīga» dramatizējumā.

1957./58. g. sezona. Akadēmiskais dramas teātris. K. Sebris (Starpings) un E. Radziņa (Mikumiete) A. Deglava romāna «Rīga» dramatizējumā.

Liekas, vēl vakar Velta Līne, Lidija Freimane, Alfrēds Jaunušāns, Alla Isajeva, Jānis Kubilis, Agris Augškaps, Vija Artmane, Harijs Liepiņš, Eduards Pāvuls, Vera Singajevska, Rūdolfs Dambrāns un daudzi citi bija jauno kohortas labākie pārstāvji. Tagad pienācis laiks runāt par viņiem kā par nobriedušiem meistariem ar savu īpatnējo jaunrades biografiju. Ikvienam no viņiem iezīmējusies individualitāte — citiem vairāk, citiem mazāk. Aizvadītajā darba cēlienā ikvienam bijis desmitiem lomu, iepazīts neveiksmju rūgtums un uzvaru saldums, iegūts tieši tas, ko pieņemts dēvēt par pieredzi. Gandrīz ikviens no viņiem strādā teātrī vairāk nekā desmit gadu, un tas ir laika sprīdis, kas daudz prasījis un arī daudz devis. Tagad pienācis laiks runāt par visu bez jebkādām nolaidēm, ja tā varētu teikt, pieaugušo valodā.

Varbūt briedums ir laiks, kad pienāk miers, kad rodas droša pārliecība, ka aktierim ir jau atslēgas visām lomām, kad viņš visu zina un visu prot? Varbūt tas ir «zelta viduslaiks» — vairs nav jaunības nevarības, bet vēl nav arī atnākusi meistarības nobeigtība.

Un galvenais — vai, sākot ar šo laiku, ceļš uz tēlu kļūst vieglāks un īsāks, vai aktierim noveļas no pleciem nepārtraukto meklējumu smagums? Nē! — sacīs lielum lielais vairākums.

Harij Liepiņ, vai tev kļuvis vieglāk strādāt? Atceries, kā tev nācās gatavot Mortimera, Tota, jaunā Stiljano, Visvalža lomas... Šķiet gan, pat pašā sākumā, pēc mācībām studijā, nebija tik grūti kā tagad Bet ir jau taču pagājuši gadi, un tu labi zini, kā jāstrādā ar lomu, un daudz proti. Acīm redzot tev ir lemts visu mūžu nodzīvot, cīnoties un pārvarot grūtumus, jo talants uzliek aizvien jaunus lielus pienākumus. Augušas taču ir arī mūsu prasības pret tevi, tavi mākslinieciskie uzdevumi kļuvuši sarežģītāki, un tagad tu pats nebūsi mierā ar to, ko jaunības gados uzskatīji par uzvaru.

Bet no kurienes tev, Harij Liepiņ, nācis šis Mortimera fanātiskais kaislību neprāts, Tota gudrība un neizsmeļamā dzimtenes un cilvēkmīlestība, kā tavā dvēselē spēj sadzīvot Marksu iemīlējis strādnieks un «vieglo dienu dzīvotājs» Visvaldis, Romeo dvēseles skaistums un «divdesmitā gadsimta dēla» Bepo Stiljano garīgā sadrumstalotība? Visi šie cilvēki taču nedzīvo tevi, tu taču neietver katrreiz pats sevi šajos tēlos? Te tad arī nonākam līdz meistarības noslēpumam, nonākam pie prasmes radīt jaunu cilvēku — dzīvu, scēnisku tēlu, kas bieži vien ir absolūti atšķirīgs no paša tēla radītāja mākslinieka. Ja

teātrī valdītu princips: «Aktierim vajag tēlot pašam sevi,» — tad viegli varētu nonākt līdz absurdam. Trupu vajadzētu komplektēt tā: vairāki cēli un godīgi varoņi, pāris neveiksminieku, daži bezgoži, līdēji, nelieši un izvirtuļi. Bet ko lai iesāk vienkāršais un godīgais Alfrēds Videnieks, ja viņam jātēlo Raskoļņikovs — slepkava ar komplicētu dvēseli? Ko var ieteikt Alfrēdam Jaunušānam paņemt no sevis vācu prinča Heinriha tēlam, ko lai iesāk Jānis Osis, veidojot Kārļa Marksa lomu?

Skaidrs, ka mūsu vecajam paziņam aktierim A., par ko runājām raksta sākumā un kas dzīvo uz skatuves saskaņā ar formulu «es dotajos apstākļos», tagad kļuvis bezgala grūti. Viņam tagad sācies pats mokošākais mūža posms. Vieni meklē neveiksmju cēloņus nevis sevī, bet režisorā, teātra vadībā, lugā, rodot sava vājuma izskaidrojumu «objektīvos» iemeslos. Viņi aiziet no teātra, kur viņi «nav saprasti», pāriet uz otru, trešo ... Tā rodas aktieris klaiņotājs, nihilists, skeptiķis. «Jaunrades prieka meklējumos» viņš braukā pa pasauli, nevienā teātrī neaizkavējoties ilgāk par vienu sezonu. Pieļausim, ka viņam kaut kur atkal iedos lomu, kas būs tuva viņa dotumiem, un viņš atkal spoži izcelsies ar organisku ieaugšanu tēlā, ar lielu pievilcību un nepiespiestību. Recenzijās viņu cildinās, režisors un biedri apsveiks ar panākumiem (viņi taču nezina, ka citos teātros viņš to visu jau ir darījis tieši tāpat). Un aktierī A. nostiprināsies pārliecība, ka viņš ir nesaprasts un neatzīts talants. Savu slimību viņš «iedzīs», tā sakot, dziļi jo dziļi organismā, ārstēt to kļūs aizvien sarežģītāk un sāpīgāk.

Nesen Jaunatnes teātrī strādāja neapšaubāmi spējīgs aktieris Aleksandrs Smeļakovs. Viņu pelnīti slavēja par Afanasija lomu uzvedumā «Laimīgu ceļu!». Gausais, mazliet smagnējais runas veids, nebrīvas, it kā saistītas kustības, kas ir raksturīgas pašam aktierim, šajā lomā bija īsti vietā, piešķīra tai pareizo krāsu, radīja rakstura iespaidu. Bet arī citas lomas Smeļakovs sāka pielāgot sev, sāka varmācīgi lauzt tēlus. Sevišķi spilgti tas izpaudās mēģinājumos, gatavojot uzvedumu «Prieku meklējot», kurā Smeļakovam bija uzticēta Genadija loma. Aktieris gāja maldīgu ceļu, un viņam nekas neiznāca. Smeļakovam atņēma šo lomu. Viņš uzskatīja sevi par dziļi aizskartu un aizgāja no teātra, sastrīdējies gandrīz vai ar visu kolektīvu. Visnepatīkamākais ir tas, ka šis aktieris tādā veidā ir aizgājis jau ne no pirmā teātra ...

Gadās vēl ļaunāk. Aktieris strādā ilgus gadus, taču viņa jaunrade nezin kāpēc nevis virzās augšup, bet slīd lejup, līdz beigu beigās viņam

liek manīt, ka viņš teātrim nav vajadzīgs. Dažkārt viņš pat ir spiests mainīt profesiju (un tas notiek pēc tam, kad viņš četrus gadus mācījies un 8—10 gadus ziedojis darbam teātrī!), labākajā gadījumā viņu uz ilgu laiku ierindo «pasīvā». Ne vienmēr tādos gadījumos par to pilnībā vainojams aktieris. Dažkārt režisors, vīlies viņā pēc viena diviem bāliem sniegumiem, atsakās nodarbināt aktieri jaunos uzvedumos un apzīmogo viņu ar neapdāvinātības zīmogu.

Kādu laiku Agris Augškaps gandrīz jau bija ierakstīts «pasīvā», nonāca pat tik tālu, ka sāka cilāt jautājumu par viņa palikšanu teātrī. Viņš maz un ar visai vājiem rezultātiem piedalījās izrādēs. Daudzi izturējās skeptiski arī pret viņa vēlēšanos tēlot Hļestakova lomu «Revidentā». Aktieris, sagatavojot šo lomu, strādāja gandrīz pilnīgi patstāvīgi. Un, kaut gan viņa Hļestakovs bija vēl ļoti tālu no pilnības, pietrūka brieduma domu izpausmē un meistarībā, tomēr Augškapa radītajā tēlā bija daudz interesanta, asi iezīmēta un pareiza. Pēdējā laikā Augškaps tēlojis daudz lomu, tajā skaitā tādas kā Edgaru «Karalī Lirā», Kostju uzvedumā «Kad akācijas zied», Žuvu «Intervencijā» un citas. Ne jau gadījuma pēc nosaucām nevis «varoņus» (arī šādu lomu Augškapam bijis ne mazums), bet raksturlomas, jo tajās vispilnīgāk atklājās šā skatuves mākslinieka individualitāte, tās ir tuvākas viņa dotumiem. Pašlaik A. Augškapa liktenis ievirzījies, tā sakot, «laimīgā» gultnē, bet kas būtu noticis, ja viņš pats būtu pazaudējis ticību sev un ja režisori būtu galīgi viņam atmetuši ar roku?

Nesen Ruta Sleiere lieliski izcēlās «Normunda meitenē». Atkal skatītāju piekrišanu iemantojusi Marija Podgurska. Jaunā spožumā atklājies Mildas Klētnieces valdzinošais talants «Stiljano ģimenē». Pavisam citādā tonī sākuši runāt par Valentīnu Skulmi pēc «Steidzīgi jāatrod Šekspīrs» izrādēm. Jaunu posmu ievadījusi Leo Noreiko dzīvē zagļa loma uzvedumā «Emīls un Berlīnes zēni». Kas zina, kas var pateikt Rasmas Rogas, Alfonsa Kalpaka, Konstantina Titova, Poļinas Karpovskas un daudzu citu aktieru spēju robežas? Viņi gaida savu lomu, gaida, kad režisori dāvās viņiem savu labvēlīgo uzmanību.

Bet gadās arī citādi. Alla Isajeva nevarētu žēloties par savu aktrises likteni. Viņas repertuāra sarakstā ir ļoti daudz labu lomu, viņu mīl režisori, skatītāji un pat kritiķi. Viss it kā noritētu gludi, patiešām sekmīgi. Bet — tur nav ko slēpt — ar Allu Isajevu nav īsti labi. Viņa zaudējusi jaunrades prieku. No skatītāja tas nav noslēpjams. Tēliem, ko viņa radījusi pēdējā laikā, uzmeties kaut kas līdzīgs plānai blāvuma,

neizteiksmības kārtiņai. Isajeva joprojām sajūsmina ar patiesīgumu, sirsnību, pievilcību, taču visas šīs īpašības mums jau ir labi pazīstamas, un mums ir pilnīgas tiesības gaidīt no talantīgās aktrises kaut ko vairāk. Viņas tēlojumā pārāk maz negaidīta, atklājumu, maz svaiguma. Un par to nav vainojama tik daudz pati aktrise, cik tie, kas ilgus gadus liek viņai tēlot viena un tā paša ampluā lomas. Isajeva kļuvusi par «nomenklatūras varoni». Tieši tāpēc neattīstās citas viņas talanta īpašības, nepaplašinās viņas iespēju diapazons un viņa nespēj izlauzties no sava ampluā burvju loka. Ja Isajevai Krievu dramas teātrī būtu nācies radīt kaut vai dažas asi iezīmētas raksturlomas, kas prasītu pavisam jaunus tēlošanas paņēmienus, jaunus izteiksmes līdzekļus, no tā vienīgi iegūtu arī viņas «varones», arī tām tādā gadījumā atrastos citas krāsas un citas iezīmes.

Par Veltas Līnes meistarību, par viņas izcilo talantu ir runāts un rakstīts ļoti daudz. Bet vai jums neliekas, ka pēdējos gados viņa, tāpat kā Alla Isajeva, kaut ko pazaudējusi, ka zināmā mērā mazinājusies skatītāju interese par viņu? Ko var pašreiz nostādīt līdzās viņas Lienei, Norai, Larisai, Taņai, Ņeginai, Eiženijai Grandē? — Margeritu Gotjē? Un tas viss?! Viņas radītajos tēlos tagad ir mazāk sirdstrīsu, mazāk spēka un aizrautīgas degsmes. Laikam gan tas zināmā mērā tāpēc, ka V. Līnei nācies šķirties no «savas režisores» — V. Baļunas, kas daudz darījusi, lai Veltas Līnes talants noslīpētos un atmirdzētu spoži jo spoži. Tagad aktrises mūžā iestājies visbrīnišķīgākais laiks — jaunrades pilnbriedums. Varētu domāt, ka teātrim vajadzētu būt ieinteresētam, lai skatītāji redzētu iemīļotos aktierus pēc iespējas biežāk aizvien jaunā (un vienmēr augstākā!) kvalitātē. Tāda mēroga aktrises kā Velta Līne un Lidija Freimane nedrīkstētu pazīt bezdarbību, dīkstāvi jaunrades laukā: sastādot teātrim repertuāru, nebūt nenāktu par ļaunu, ja atcerētos, ka šādām aktrisēm jāmeklē speciālas lomas, pat speciālas lugas. Šo aktrišu (viņām droši var pieskaitīt arī Viju Artmani) meistarības pakāpe ir tik augsta, ka mums ir pamats sagaidīt no viņām jo nozīmīgas uzvaras kura katra ampluā lomās. Cik daudz ieguvusi Elvīra Baldiņa, tēlojot Ļenočkas lomu lugā «Prieku meklējot»! Kā paplašinājies priekšstats par savām iespējām Dinai Kuplei pēc tam, kad viņa radīja Šen-Te tēlu B. Brehta lugas «Krietnais cilvēks no Sečuanas» uzvedumā.

Daba izšķērdīgi apveltījusi Veltu Līni, Lidiju Freimani un Viju Artmani. Viņām ir viss, kas vajadzīgs aktierim, — lieliski ārējie dotumi,

balss, plastika, liela, valdzinoša pievilcība un emocionalitāte. Ne jau pret visiem daba bijusi tik devīga. Bet mēs dažkārt piedodam aktierim atsevišķus trūkumus viņa talanta, filigranās tehnikas un smalkās meistarības dēļ. Vienmēr baudījums ir redzēt uz skatuves Alfrēdu Jaunušānu. Viņu var katrā ziņā minēt par paraugu daudziem jo daudziem aktieriem. Ķā pārsteidz viņa sniegumi ar smalko izveidi un slīpējuma pabeigtību, aso un dziļo iejušanos tēlojamo varoņu gara pasaulē! Jaunušānam ir vāja, ne visai skaista tembra balss, bet cik prasmīgi viņš ar to rīkojas, cik plastiski, izteiksmīgi ir viņa izveidotie tēli, cik prāta, izdomas un tīri profesionālas tehnikas viņš iegulda katrā savā scēniskajā sniegumā! Alfrēds Jaunušāns ir ne tikai izpildītājs, bet arī savu lomu režisors. Tas nebūt nenozīmē, ka viņš eksistētu uzvedumā, izrādē patstāvīgi, neiekļaujoties kopīgajā režisora iecerē, visā ansamblī. Nē, viņš ļoti labi jūt ansambli, taču tēla izveidē aktieris liek lietā daudz patstāvīgas fantāzijas, rūpīgi noslīpē visas detaļas un patiešām kā režisors organizē tēla veidojumu.

Šādu režisora pieeju lomai redzam arī Veras Singajevskas sniegumā. Viņa labprāt paņem visu, ko dod viņai inscenētājs, un pievieno tam savu rūpīgi izstrādātu tēla partitūru, savu neapklusināmo izdomu un izteiksmes līdzekļu bagātību.

Prasme patstāvīgi strādāt ir viena no vissvarīgākajām aktiera īpašībām. Ja to nav centušies ieaudzināt jau no jaunības dienām un tā nav kļuvusi skatuves māksliniekam par ļoti svarīgu nepieciešamību, viņš arī brieduma gados ir un paliek režisora «apgādājamais», jaunrades degsmi viņš izjūt vienīgi mēģinājumos(un arī tad nebūt ne vienmēr!), bet pārējā laikā domā par visu ko, tikai ne par to, kas ir visas viņa dzīves pamats un jēga, — par lomu, ko viņam nāksies tēlot.

Grūti iedomāties pianistu, kas diendienā nenodarbotos ar vingrinājumiem, dziedātājas un baletdejotājas zaudē «formu», ja viņas netrenē savu balsi un ķermeni. Bet, lūk, dramatiskais aktieris lielāko tiesu uzskata, ka trenēšanās viņam esot bijusi vajadzīga vienīgi institūtā, visas nodarbības balss un kustību izkopšanā viņam ir lieks slogs, kaut kas līdzīgs nepatīkamam sabiedriskam pienākumam. Teātros gadās dzirdēt šādus dialogus:

R e ž i s o r s: Te jums jāiesmejas.

A k t i e r i s: Bet es nemāku.

R e ž i s o r s: Tagad jums būs cīņa ar rapieriem.

A k t i e r i s: Man tā neizdosies. Neprotu.

Režisors: Vai jūs varat nostāties uz rokām, ritenī pāriet pāri skatuvei?

Aktieris: Ko jūs! Es jau neesmu akrobāts!

Režisors: Nu, beigu beigās, vai jūs varat dziedāt vai dejot?

Aktieris *(aizvainoti, gandrīz ar asarām balsī):* Kāpēc jūs to visu prasāt no manis? Es taču esmu dramatiskais aktieris.

Šis dialogs, protams, ir konstruēts, bet kam gan būs drosme apgalvot, ka tā nemēdz būt. Neveiklība, pat lempība, slikta gaita, neprasme izmantot mīmiku, trīcoša vai nespodra, neskanīga balss, neskaidra dikcija, vienmuļi, vienveidīgi žesti, neprasme valdīt pār ķermeni, acīm, — cik bieži ar to visu sastopamies uz skatuves! Kādu nepatiku, pat īgnumu modina šie skatuves mākslinieka profesionālās meistarības defekti skatītājā, kas atnācis uz teātri ne jau tāpēc, lai kolekcionētu cilvēku fiziskos trūkumus. Un ne jau tas vien. Vai aktieris, kas nepārvalda pilnībā spēles tehniku, vispār spēj izteikt visu cilvēka jūtu sarežģīto gammu, parādīt dvēseles vissmalkākās, gandrīz vai netverami niansētās kustības? Viņam taču nākas parādīt savu varoņu psiholoģiju, visu, ko un kā tie jūt un domā, ar sava fiziskā aparāta — balss, acu, visa ķermeņa starpniecību.

Kā redzam, arī pilnbrieduma gados aktierim ir tie paši uzdevumi un tās pašas grūtības, tikai viss ir vēl sarežģītāks un atbildīgāks. Gadi neatnes sev līdzi mieru. Gluži otrādi, īstam māksliniekam jaunrades nemiers nepārtraukti pieaug. Tāds ir negrozāmais dzīves likums mākslā.

Lai jaunie, kas sper pirmos nedrošos soļus uz skatuves, nekaunās mācīties no saviem vecākajiem biedriem! Lai savukārt Velta Līne un Harijs Liepiņš, Alla Isajeva un Jānis Kubilis neuzskata par peļamu, par apkaunojošu vērīgāk palūkoties un papētīt, kā strādā Lilita Bērziņa, Jurijs Jurovskis, Alma Ābele, Jānis Osis, Alfrēds Videnieks un daudzi citi. Lai viņi ieskatās šo mākslinieku jaunrades laboratorijā, tur viņi atradīs neskaitāmas un neizsmeļamas bagātības — čaklumu, darba mīlestību un koncentrētu uzmanību, aizraujošu sirdsdegsmi un neremdināmas zināšanu alkas, gudrību un talantu.

Grūti ir jaunrades ceļi. Bet cik skaisti ir tie, cik bezgala interesanti ir iet pa šiem ceļiem uz ikviena mākslinieka ilgoto mērķi — meistarību! Kāds liels prieks un gandarījums ir prast visā pilnībā atdot citiem cilvēkiem savu sirdi, savu prātu, savu talantu!

Lilija Dzene

JAUNĀTNES TEĀTRIM PILNGADĪBU SASNIEDZOT

Pirmajā gadā padomju vara uzplēsa līdumu un iemeta briedīgu sēklu daudzās Latvijas kultūras dzīves nozarēs. 1940. gadā pēc LĻKJS CK ierosinājuma noorganizējās arī Bērnu un jaunatnes teātris. Daudzi aktieri, kurus aizrāva šī jaunā ideja, un teātra mākslā apdāvināti jaunieši pielika ne mazums pūļu, lai sagatavotu pirmās izrādes. Taču karš izkliedēja jauno kolektīvu, pirms vēl mūsu jaunā paaudze paspēja pierast pie domas, ka viņai ir savs teātris.

Tūdaļ pēc kara Jaunatnes teātris atjaunoja savu darbību, ar milzīgu neatlaidību pārvarot visāda veida grūtības — gan telpu, gan piemērota jaunatnes repertuāra trūkumu, gan aktieru kolektīva liedēšanu. Un tagad mēs bez atrunām varam teikt, ka Rīgā, Lāčplēša ielā 37, ir izaudzis un nobriedis talantīgs, nepieciešams un spēcīgs teātris, kas

cienīgs atrasties uz tās pašas ielas, kur netālu kaimiņos ir Raiņa Dailes teātris. Bet pēdējos gados mūsu skatītājam dažkārt grūti izlemt — uz kuru pusi iet: vai uz Dailes vai Jaunatnes teātri, jo te nereti jaunatnes repertuāra lugas iestudētas ar tādu meistarību un atjautību, ka arī pieaugušam skatītājam grūti atteikties no vilinājuma tās noskatīties. Un tā līdz pēdējai vietai dienu no dienas pildās Jaunatnes teātra pašlaik jau krietni mājīgi izveidotās telpas. Īstie skatītāji — dažāda vecuma jaunā paaudze — atvērtām sirdīm tic visam, ko rāda uz skatuves, dzīvo līdzi un aiziet mājās jaunu domu un jaunu lēmumu pilni. Pieaugušie lielāko tiesu atzinīgi vērtē tieši aktieru meistarību, režijas izdomu, kas viņus piespiedusi trijās mākslas valdzinājuma stundās atgriezties vai nu dzidras naivitātes pilnajā bērnu dienu pasaulē, vai arī tik daudz pārdomu un cerību bagātajā jaunībā. Šis skatītājs aiziet no teātra, spirdzinājies tīrajā un dziļajā Jaunatnes teātra mākslas avotā. Tas arī ir iemesls, kāpēc mēs sakām: visiem, visiem mums dārgs un vajadzīgs Jaunatnes teātris.

Teātra izaugsme īpaši redzama pēdējās divās sezonās, kad visos svarīgākajos teātra mākslas notikumos figurē arī Jaunatnes teātris, pie tam kļūdams par nopietnu konkurentu vislabākajiem republikas teātriem. Tā tas bija abos pēdējos Baltijas teātru pavasaros, kā arī Lielā Oktobra 40. gadadienai veltītajā teātru festivālā. Tas ir apliecinājums, ka pašlaik Jaunatnes teātris ir saliedēta māksliniecisk a vienība, kurā jau iesakņojušās savas tradīcijas un kuras radošie meklējumi iet mērķtiecīgā virzienā.

Pati cildenākā Jaunatnes teātra īpašība, šķiet, ir tā, ka tas ar katru dienu, ar katru gadu kļūst jaunāks — visās darba formās teātri caurstrāvo jaunības gars. Teātris dzīvo ar tām domām un pārdzīvojumiem, ar kuriem dzīvo mūsu jaunieši, un ar katru savu izrādi prasmīgāk un iedarbīgāk cenšas pateikt no skatuves pašu vajadzīgāko un visvairāk gaidīto vārdu savam jaunajam, uzticīgajam draugam, kas sēž zālē. Bet šī «drauga» vecums un intereses ir visai dažādas, jo teātri par savu sauc tas, kas vēl aizrautīgi šķirsta bilžu grāmatas, un jaunietis, kuru neatlaidīgi pavada jautājums par savu vietu dzīvē un kura sirds jau veras pirmajām jūtām. Tāpēc teātra vadība stingri ievēro principu, lai repertuārā vienlaikus būtu ir spilgta, fantāziju rosinoša pasaka, ir lugas par problēmām, kas dienu no dienas nodarbina mūsu komjauniešus un pionierus, — skola, māja, draudzība, kolektīvs — un lai emocionāli iedarbīgi teātrī skanētu arī heroiskā tema, kas atgādina

1957./58. g. sezona. Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātris. K. Biņķa luga «Jaunaudze».

skaistās padomju jauniešu tradīcijas, viņu varoņdarbus un neļauj pierimt komjauniešu nemieram un patriotismam.

Protams, gadās, ka teātris ir atkāpies no šī principa. Atkāpies tādēļ, ka nav domājis pirmām kārtām par saviem skatītājiem un viņu gaumi, bet par to, cik interesanta ir luga pati par sevi un cik labi to varētu nospēlēt ampluā ziņā visi daudzpusīgie Jaunatnes teātra aktieri. Tā tas pēdējā laikā bija ar A. Kasonas «Koki mirst stāvus» un zināmā mērā arī ar H. Lovinesku «Dragomiresku kunga mājā» uzvedumiem. Tad arī zālē redzam lielāko tiesu pieaugušos skatītājus, ja vien kāds mazais nav iemaldījies aiz pārpratuma. Un, lai arī šādas izrādes var bagātināt aktiera meistarību un, atsevišķi ņemot, pelna atzinīgus

vārdus, no tām tomēr Jaunatnes teātrim būtu jāatsakās, jo šādās reizēs teātris ir tas, kas kļūst neuzticīgs savam īstenajam skatītājam. Minēto izrāžu vietā gan itin labi būtu iederējies kāds klasikas darbs, kas ir skolu programā, jo nu jau labs laiks pagājis, kopš no skatuves nogājuši kā «Mirušās dvēseles», tā «Romeo un Džuljeta». Jāsaka gan, ka novirzīšanās no galvenā ceļa Jaunatnes teātra repertuārā notiek tik reti, ka tas nopietnas bažas nerada. Pat vēl vairāk — ja salīdzinām pēdējos gados Jaunatnes teātra repertuāru ar citiem mūsu republikas teātriem, tad tas būs gandrīz vienīgais, kas nav izrādījis nevienu «kases gabalu», darbu, kura idejiskā vērtība būtu apšaubāma.

Jaunatnes teātris vienmēr ir centies ņemt pašu labāko no padomju dramaturģijas apcirkņiem, tādēļ arī ar tādu jaunības teātra meistaru kā V. Rozovu kolektīvam ir ilga un stipra draudzība. Teātris ir iestudējis četras Rozova lugas, un, jo smalkāki un izmeklētāki kļūst rakstnieka daiļrades ieroči, jo rūpīgāka un mākslinieciskāka ir Jaunatnes teātra pieeja viņa darbu atklāsmē un iztulkojumā. Ar Rozova dramaturga panākumiem aug arī mūsu teātra panākumi. Iezīmīgu, bet vēl ne visai nozīmīgu vārdu pateica Rozovs ar «Viņas draugiem», un pāri ikdienišķiem sniegumiem nepacēlās arī šī izrāde pirms gadiem septiņiem Jaunatnes teātrī. Kāpienu pa kāpienam augstāk gāja kā krievu dramaturgs, tā latviešu teātris ar «Dzīves lappusi», ar «Laimīgu ceļu!», kamēr ar liela talanta radīto «Prieku meklējot» Jaunatnes teātris radīja faktiski labāko mūsu republikas izrādi par godu Lielā Oktobra 40. gadadienai. Tā ir patiešām liela teātra un dramaturga sadraudzība, un mēs nemaldīsimies, sakot, ka teātra kolektīvs gaidīt gaida to dienu, kad viņam radīsies arī savs talantīgs latviešu Rozovs. Darbs ar V. Rozova lugu — tie ir teātra svētki un reizē pārbaude, jo viņa lugas ir zināmā mērā smalks mērījamais instruments, kas atklāj, kā režisors un aktieris spēj atbildēt uz mūsu jaunatnes kardinālākajiem jautājumiem, cik prasmīga ir teātra pieeja jauniešu dvēseles sarežģītākajiem labirintiem.

Par lēni dziedējamu kaiti mūsu republikas teātros ir kļuvusi atteikšanās no patstāvīgiem repertuāra meklējumiem, no lugām, kuras neizrāda Maskavas un Ļeņingradas teātros. Vai arī otrādi — kaut gan lugu vērtība ir acīm redzami zema (A. Sofronova «Atvaļināts cilvēks», A. Korneičuka «Kāpēc smaidīja zvaigznes»), tomēr tās uzņem repertuārā, jo tās pašlaik pārstaigā Padomju Savienību. Šajā ziņā Jaunatnes teātra kritiskā attieksme, no vienas puses, un drosme, no

otras, tiešām pelna uzslavu. Arī bez lieliem iztirzājumiem visi būsim vienis prātis, ka V. Rozova «Prieku meklējot» ir ļoti savdabīgs darbs, kas risina daudzas vēl necilātas problēmas un pasaka jaunu, vēl mākslā neapstiprinātu patiesību. Nebaidoties atbildības, Jaunatnes teātris pirmais Padomju Savienībā iestudēja šo lugu.

Teātris ir uzņēmis repertuārā ne vienu vien vērtīgu, bet aizmirstu lugu — lielisko J. Oļešas satīrisko pasaku «Trīs resnvēderi», K. Biņķa «Jaunaudzi», J. Bleitēnas «Pauku un Šmauku» un arī E. Ķestnera «Emīlu un Berlīnes zēnus». Ka teātra galvenās rūpes tiešām ir izzināt savu skatītāju intereses un aktīvi piedalīties viņu dzīvē ar savu padomu, par to liecina arī tādas lugas kā «Es tevi atradīšu» uzņemšana repertuārā. Luga dramaturģiskās meistarības ziņā stipri pavāja — tur nav divu domu. Bet teātris dziļi jo dziļi ir ieskatījies savu jauno draugu jūtu pasaulē un sapratis, ka ir ļoti nepieciešama taktiska mākslas iejaukšanās jauniešu attiecībās, viņu mīlestības jūtās, lai tās audzinātu skaidras, pasargātu no nevērīgu roku uzmestiem dubļiem un, galvenais, lai viņi nekaunētos no tām. Šim pārejas laikam, kad draudzību sāk piestarot kautrīgs un vēl īsti neapzināts mīlestības gaišums, arī veltīta J. Uspenskas un L. Ošaņina luga. Un temata svarīguma dēļ šoreiz kolektīvs veltīja uzvedumam daudz darba, pielika gandrīz piecdesmit procentu no sevis, lai no viduvējās lugas tomēr izveidotu iedarbīgu izrādi. Tā varētu būt vēl viena liecība, ka mūsu teātri vairāk domā par skatītāju nekā dramaturgi.

Pēdējā laikā teātrim vislielākos panākumus ir nesušas izrādes «Emīls un Berlīnes zēni», abās trupās «Prieku meklējot» (režisors P. Homskis) un pagājušās sezonas pēdējais lielākais inscenējums «Vārnu ielas republika» (režisors O. Krēsliņš). Tās ir izrādes, kuras liecina par teātra visu radošo spēku maksimālu mobilizāciju un kurās tādēļ visredzamāk atklājas teātra kultūra, īpatnības un gatavības pakāpe. Un jo labāk teātrim, ka viņa māksla pilnam pratusi parādīt tik dažādus autorus, radīt izrādes, kas tik atšķirīgas satura, žanra un stila ziņā.

«Emīls un Berlīnes zēni». Izrādē mūs vispirms saista lieliski uztvertais E. Ķestnera stils, viņa rakstnieka maniere. Režisors P. Homskis, aktieri, dekoratori P. Šenhofs un H. Puto ir uzminējuši Ķestnera humora noslēpumu. Humora cēlonis vienmēr slēpjas pretrunā, un Ķestnera jauko zēnu un meiteņu prātvēderīgā runāšana un cenšanās uzvesties kā lieliem cilvēkiem ir aizkustinošā pretrunā ar viņu vecumu, īsajām bikšelēm, bizītēm un bērnišķīgi nevainīgajām sejiņām. Teātris,

1957./58. g. sezona. Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātris. Z. Rudusāns (Oļegs), L. Baumane (Savina), E. Liepiņš (Nikolajs) un T. Āboliņš (Genadijs) V. Rozova lugā «Prieku meklējot»

šo izrādi sagatavojot, ir izmantojis visas iedarbes formas uz savu skatītāju, — sākot jau ar avīzi «Ekstrā numurs», kuru jums pie ieejas piedāvā par simt kapeikām(lai pašiem mazākajiem iespiestos prātā, ka mūsu rublī ir simt kapeiku!). Šajā avīzē jūs varat izlasīt, kas ir autors, kā strādājis režisors, un daudz citu interesantu lietu par teātri vispār, tajā, starp citu, ir arī mājiens, ka nav labi mest konfekšu papīrus un sauleņu sēklas zem krēsla. Veiksmīgi izlietots kino, spilgtas, kā ar bērna roku vilktas ir dekorācijas, un lielisks ir viss ansamblis, kur blakus aktieriem ir arī travesti un īstie skolēni no teātra aktīva.

Ieinteresētība un līksmi smiekli valda zālē izrādes laikā — smejas kā bērni, tā pieaugušie. Šajās stundās teātris paspējis katrā mazajā skatītājā iedēstīt pārliecību, ka kolektīvs var veikt tiešām lielas lietas,

un vēlēšanos būt atsaucīgam biedram, palīdzēt draugam nelaimē. Teātra traktējumā šī doma ir kļuvusi par izrādes degpunktu, par tās idejisko kodolu, jo detektīvais moments un labā darba atalgošana — naudas prēmijas piešķiršana Emīlam — ir parādīta ar vieglu, Ķestnera stilu nesagraujošu, bet obligātu ironijas devu.

«Prieku meklējot» raksturo kā teātri, tā režisora P. Homska talantu no citas puses. V. Rozova lugu iestudējot, teātris varēja izšķirties par diviem ceļiem. Vieglākais no tiem — radīt sociālā ziņā asi kontūrētu izrādi, kuras centrā ir Oļegs un Ļenočka. Konflikts — gaišu ideālu pārbagāta zēna un mietpilsoniskās, vissīkākajā ikdienībā iesērējušās Ļenočkas sadursme. Galvenā aina tādā izrādē varētu būt Oļega uzbrukums Ļenočkas mēbelēm. Attiecīgi sagrupējot ap šo centru pārējos tēlotājus, būtu iznācis diezgan vienkāršs, toties skaidrs un idejiskā ziņā jau neapstrīdami iesakņojies konflikts, kuru bez bažām var nodot kritikai un kur nedraud ne mazākā kļūdīšanās.

Tad viss būtu labi, tikai nebūtu Rozova. Tādēļ arī soli pa solim aiz dramaturga, izsekojot visas lugas un katra atsevišķa tēla dialektisko attīstību, teātris gājis grūtāko ceļu. Atsakoties no vienas centrālās problēmas, tas risinājis daudzas, izvirzījis vairākus konfliktus. Oļegs un Ļenočka ir gan vieglāk sasniedzami, jo viņi atrodas lugas virspusē, līdzīgi tam kā Čehova lugās no virspuses sastīgojusi mīlestība, bet Oļegs un Ļenočka var izteikt tikai vienu plānu. Tādēļ arī Jaunatnes teātrī izvirzīti vairāki kulminācijas punkti, vairāki lūzuma momenti, pēc kuriem gan Rozova cilvēks tūdaļ nesāk mīt citus ceļus (momentālā pāraugšana arī nebūtu šī rakstnieka talanta cienīga), bet rodas pārliecība, ka viss pa vecam nepaliks. *Izrāde noris kā nozīmīgs, ļoti dziļš dzīves skaidrošanas process: mēs nedrīkstam, par visu vairāk nedrīkstam iegrimt mietpilsonībā un sīkumos, uz laiku atliekot cildenos ideālus un skaistos sapņus.* Tiem jāpavada katrs mūsu darbs, doma, vārds, tad arī mēs dzīvē atradīsim lielo prieku. Šis process risinās pa vairākām līnijām, tādēļ arī izrādē visas ir galvenās lomas, kur katrs aktieris cenšas iespējami pārliecinoši pateikt savu patiesību. Izrādes lielumu nosaka tas, ka teātra kolektīvs lugu iestudējis nevis ar moto «Cīņa pret mietpilsonību», bet — «Cīņa par ideāliem». Tas ir pasargājis režiju, aktierus un arī dekoratoru M. Ķitajevu no sadzīves detaļu apspēlēšanas un atveidošanas.

«Vārnu ielas republika». J. Grīziņa grāmata ar šādu nosaukumu stāsta par Rīgas strādnieku bērnu dzīvi priekš pirmā pasaules kara.

Viņu mātes un tēvi neatlieca muguras smagajā darbā, un bērni auga savvaļā. Viņi salasījās detektīvromānus, tēloja lordus un dibināja republikas katrs uz savas netīrās, nelīdzeni bruģētās ielas un priecājās par katru jaunu «jūru», kas radās bedrēs pēc kārtējās lietus gāzes. Šajā sūruma un smaguma pilnajā ikdienā J. Grīziņš atklājis spēcīgu un veselīgu optimismu, nākošo proletāriešu neapzinīgu, stihisku solidaritāti, ko viņos iedīdzē pati dzīve. Tādēļ arī, iedzīvinot uz skatuves «Vārnu ielas republikas» V. Sauleskalna dramatizējumu, režisoram O. Krēsliņam un visam mākslinieku kolektīvam vajadzēja uztvert to īpatno, J. Grīziņa darbam piemītošo līdzsvaru starp visām bērnišķi trakulīgajām republikāņu izdarībām un izdomām un viņu dziļo, iekšēji veselo kodolu, proletariāta garu, kas bez grāmatām un lekcijām diktēja viņiem vienmēr turēties kolektīvā un ar nicinājumu vērsties pret bagātnieku bērniem, kuri nepazīst skrandas un tukšu vēderu. Jaunatnes teātra izrādē šis līdzsvars ir atrasts, kaut arī to ne viscaur sekmē V. Sauleskalna dramatizējums. Tajā vietām pietrūkst grāmatas autora asā sociālā protesta, viņa dziļi izjustās līdzjūtības strādnieku dzīvei, ko itin labi varēja pasvītrot kaut vai Grīziņietes vai Pekša mātes tēlos.

Pēdējā laikā Jaunatnes teātrī debitējuši režisori viesi — A. Leimanis, P. Lūcis un citi, bet O. Krēsliņam laikam vislabāk izdevies radīt īsti šā teātra garam un prasībām atbilstošu inscenējumu. Varbūt tas tādēļ, ka O. Krēsliņš pats ilgus gadus strādāja šai kolektīvā. «Vārnu ielas republika» ir atkal liela mēroga inscenējums. Dekoratoru P. Šenhofa un H. Puto drosmīgā fantāzija ir taisni neticami izpletusi nelielo teātra skatuvīti. Abu mākslinieku iezīmīgo rokrakstu mēs atceramies no «Berlīnes zēnu» izrādes, un šeit viņu veidotās dekorācijas atkal izteiksmīgā teatrālā valodā, melnbaltos un pelēcīgos krāsu toņos stāsta par piekvēpušo Grīziņkalna fabriku rajonu, kurā tomēr verd un kūņojas sprigani, augoši dzīvības spēki. Par to visu laiku skatītājam atgādina kaut vai tie divi putnēni, kas, visu izrādes laiku uz telefona stieplēm sēdēdami, it kā dzied vienkāršu, naivu dziesmiņu par prieku, laimi un brīvu lidojumu.

Izrādē ir ļoti daudz meistariski izvērstu ainu, mizanscēnu, piemēram, lieliskais kaušanās skats pirmajā cēlienā, kur, šķiet, no Grīziņkalna bērnu enerģijas un spēka zeme ar debesi griežas kopā, taču režisors ir pratis tik veiksmīgi sadalīt akcentus, ka par centrālajiem skatiem izrādē izvirzās divi: «Marseljēzas» mācīšanās un lielā pūķa vai, kā republikāņi saka, «drakas» palaišana ar uzrakstu «Visu zemju

1957./58. g. sezona. Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātris. M. Batajeva (Katja) un O. Vodolagins (Gļebs) J. Uspenskas un L. Ošaņina lugā «Es tevi atradīšu».

proletārieši, savienojieties!». Šajās ainās bērnišķīga naivitāte un aizrautība ir saausta ar lielu un cildenu pagātnes ciņu patētiku. Tās reizē silda kā nejauši atrasta mīļa bērnu dienu rotaļlieta un satrauc kā pārliecinošs, izteiksmīgs revolūcijas cīnītāja stāsts, radot to īpatnējo, vienreizējo noskaņu, kāda pārņem pēc «Vārnu ielas republikas» noskatīšanās. Tas arī ir J. Grīziņa grāmatas savdabīgais kolorīts, tā ir rakstnieka talantīgajā skatienā uztvertā pasaule. «Marseljēzu» dziedāt mācās visi: ir pašapzinīgais, izstīdzējušais T. Āboliņa Lūrihs, ir V. Singajevskas izveicīgais Paltraku Peksis, ir A. Krūmiņas Milduks ar stīvajām bizītēm, ir B. Vizickas Zelmuks ar vienā pusē nobrukušajām bikšelēm. Jocīgi ir visi šie mazie lumpenproletārieši, jocīgs ir viņu pašu

sakomplektētais orķestris un dziedāšana, bet «Marseljēzas» diženās skaņas viņu mutēs nekļūst smieklīgas, tās pieņemas spēkā, un, priekškaram aizveroties, mēs redzam vairs tikai mazas, dedzīgas sejiņas, dzirkstošas acis un dzirdam lepno melodiju.

Tā skatītāja acu priekšā šajā izrādē cauri raibu raibām, humora pilnām ainām jūrmalā, cirkā, pie tramvaja sliedēm atveras Grīziņkalna republikāņu iekšējais spēks, tīrība, mazo cilvēciņu lielās nākotnes ciņas gatavība. Ar šo izrādi atkal viegli uztveramā, visiem saprotamā mākslinieciskā valodā teātris ir saviem jaunajiem skatītājiem pateicis lielu un nozīmīgu domu par drūmo pagātni, kas nesaudzēja ne jaunību, ne bērnību, un par jaunatni, kas, spītējot visām grūtībām, auga optimistiska un stipra garā.

Teātrī no 1946. gada zem viena jumta un uz vienas skatuves darbojas divas trupas — latviešu un krievu. Tās dzīvo draudzīgi, bet radošā sacensībā, kas īpaši saspringta kļūst tad, kad abās trupās viens režisors iestudē vienu un to pašu lugu. Tādēļ arī līdzās latviešu trupai, kas pašlaik izveidojusies par stipru mākslinieciscu kolektīvu, jūtami augusi arī krievu trupas meistarība. Par to liecina gan «Laimīgu ceļu!», «Koki mirst stāvus», «Prieku meklējot», gan B. Gorbatova «Tēvu jaunība» krievu aktieru izpildījumā. Taču visvērtīgākais iegūvums un reizē arī labākais apliecinājums krievu mākslinieku talantam ir tas, ka bieži jo bieži krievu izrādēs redzam arī latviešu skatītājus. Un, protams, arī otrādi. Tas pierāda, ka nav divu teātru, bet ir viens teātris ar daudziem labiem aktieriem. Un, bez šaubām, katrā skolā jaunatnes teātra draugu vidū tā tiktu uzskatīta par kauna lietu, ja latviešu meitene nezinātu Pāvelu Korčaginu, Alekseju no «Laimīgā ceļa» vai Romeo talantīgā, daudzpusīgā (atcerēsimies arī Genādiju no «Prieku meklējot»!) aktiera R. Dambrāna atveidojumā, vai arī «mazo cilvēciņu, kas līdzinās Mēness iedzīvotājam», doktoru Gasparu no «Trīs resnvēderiem» tāda krievu trupas meistara kā Č. Mihņeviča izpildījumā. Tāpat nereti nācies dzirdēt, kā krievu tautības bērni jūsmo par V. Singajevskas talantu: vai viņa būtu burvīgais zaķēns no «Pauka un Smauka», vai Kestnera Profesors ar zvaniņu, vai arī uzticīgais draugs Petja V. Ļubimovas lugā «Uz bīstamās robežas».

Teātrī ir daudz aktieru, kas nav talantīgi «vispār», bet tādu, kuru talants ir slīpējies, veidojies un piemērojies Jaunatnes teātra specifikai. Nezin vai kāds no viņiem būs gatavojies īpaši darbam Jaunatnes teātrī, bet, tur nokļūstot, mākslinieki ir liedinājuši savu meistarību

1957./58. g. sezona. Akadēmiskais dramas teātris. R. Blaumaņa komēdija «No saldenās pudeles».

1957./58. g. sezona. Raiņa Dailes teātris. U. Lielldidžs (Normunds) un D. Kuple (Gundega) G. Priedes lugā «Normunda meitene».

Jaunatnes teātra īpatnējās formās, savdabīgā repertuārā, nekļūstot vienmuļi, neatkārtojoties.

Teātrī darbojas daudz aktieru, kas ir stāvējuši pie tagadējā Ļeņina Komjaunatnes valsts jaunatnes teātra šūpuļa. Un mēs redzam, ka īsti mākslinieki nenoveco, nekļūst nevajadzīgi teātrī, kaut arī bērnu un jaunatnes teātru specifika šajā ziņā ir visai barga, un, kā zināms, daudzos līdzīga tipa teātros te izvēršas īstas traģēdijas. Tādēļ ar prieku varam atzīmēt, ka šajos gados mūsu Jaunatnes teātra skatītājs nav kaut uz laiku varējis piemirst tādus māksliniekus kā L. Baumane, E. Kronberga, I. Bune, A. Vāvere, J. Grantiņš, V. Ķimelis un citus.

Turpat līdzās mūsu atmiņā dzīvo L. Baumanes tēlotais brašais un reizē aizkustinošais puišelis no S. Mihalkova «Es gribu mājās» un nesalaužami stiprā māte Voroņina K. Treņeva «Ģimnāzistos». Pirms daudziem gadiem Baumane spēlēja Gustavu ar tauri «Emīlā un Berlīnes zēnos». Šodien viņa tajā pašā lugā ir sirsnīgā un viegla humora pilnā vecmāmiņa, un kurš gan ņemsies izsvērt, kur lielāka aktrises meistarība un kur viņa saņem vairāk atzinības no saviem mazajiem pielūdzējiem.

Tāpat nav stingras robežas Irmas Bunes tēlos. Mēs labi atceramies vēl viņas cēlo princesi Gundegu Annas Brigaderes lugā «Princese Gundega un karalis Brusubārda» un, izsakot pateicību aktrisei, minam gudro, visu saprotošo māti no «Prieku meklējot», tēlu, kas it kā izstaro siltu un spēcīgu iekšēju gaismu.

Vecākās paaudzes mākslinieki, kas radīja teātri, ielika tā pamatos savu lielo uzticību padomju varai un ilgas pēc saturīgām un krāšņām izrādēm mūsu jauniešiem, joprojām palīdz saglabāt Jaunatnes teātrī nerimtīgu meklējumu garu, augstu principialitāti un prasīgumu — pret sevi, pret dramaturgiem, pret kritiku.

No pirmajām dienām teātrī strādā aktieris T. Macijevskis. Kā piecpadsmit gadus vecs zēns viņš uznāca pirmo reizi uz skatuves un nu jau tik daudz reižu uz tās atgriezies gan kā ar drošu artistisku vērienu veidotais Raiņa Lipsts, gan kā savu dzīves taku meklējošais Kostja Poļetajevs (V. Rozova «Dzīves lappuse»), gan arī kā gluži sarukušais, it kā neredzamu balstu pieturētais vecis — cara laika ģimnāzijas inspektors Adamovs K. Treņeva «Ģimnāzistos».

Teātrī izaugusi arī aktrise E. Baldiņa — mūsu «gaišā varone», kā reiz par viņu teica zālē sēdošie komjaunieši. Šajā apzīmējumā laikam bija savijies aktrises ārējais izskats ar viņas radīto tēlu dzidri skanīgo,

tīro būtību. Nebūs pārspīlēts, ja teiksim, ka E. Baldiņa ir viena no vislabākajām pozitīvo varoņu atveidotājām ne vien Jaunatnes teātrī, bet visā republikā. Vai tā būtu A. Sakses Mirdza, vai Valmieras komjauniete Karlīne Soldava (V. Vīgrantes un V. Sauleskalna lugā «Tas notika Valmierā»), vienmēr E. Baldiņa ir audzinājusi jaunajās sirdīs cēlākās patriotisma, humānisma jūtas un morāles īpašības, pie tam neatkārtojoties un ne vienmēr uz teicamas dramaturģiskā materiāla augsnes. Bet E. Baldiņa laiku pa laikam sagādā arī negaidītus pārsteigumus, nospēlējot pavisam cita rakstura lomas. Tā viņa ir lieliska Ļenočka V. Rozova «Prieku meklējot», līdz ar to pierādot, ka aktrises daiļrades bagātības vēl ne tuvu nav izpētītas.

Katru gadu teātrī ienāk jauni aktieri, un gandrīz visi ieņem savu noteiktu vietu. Vīrišķīgs pārdzīvojums un gaiša, mocartiska lirika raksturīga T. Āboliņa talantam, tādēļ arī tik daudz labu vārdu veltīts viņa pašaizliedzīgajam un ļoti latviskajam Antiņam, visiem spēkiem tīras dzīves alkstošajam Rozova Genadijam. Bet reizēm šis talants izšķiļ arī krāšņa humora dzirkstis, kā, piemēram, Vārnu ielas republikāņa Lūriha tēlā vai arī uzpūtīgajā K. Biņķa Barzdžusā. Labu pulku ugunīga temperamenta pilnu zēnu uz skatuves atveidojis E. Liepiņš, no kuriem goda vietā atrodas Kestnera Gustavs ar tauri. Aktieris maksimāli izjūt katra autora stilu, atrod raksturīgas detaļas un uztver vispārējo izrādes toni. Nesen no Maskavas krievu trupā ieradās O. Vodolagins — pievilcīgs, dzīvespriecīgs aktieris, kas ļoti ātri uztvēra teātra specifiku un ar saviem tēliem jau kļuvis par tās radītāju.

Tā mēs varētu turpināt aktieru portretu lakonisku zīmēšanu, ieskicējot gan A. Krūmiņas, M. Batajevas, gan K. Anušēvica, L. Noreiko, H. Gerharda individualitātes. Bet visvairāk publiku priecina tas kopējais secinājums, ka teātrī rodas klāt jauni mākslinieki, kam ir savs vārds ko teikt un kas godam nes lielo un skanīgo aktiera vārdu.

Ja Jaunatnes teātra tuvā kaimiņa — Dailes teātra mākslinieciskō seju spilgti izsaka PSRS Tautas mākslinieks E. Smiļģis, tad to jaunības un nerimtīgo meklējumu garu, kas piemīt Jaunatnes teātrim, atspoguļo P. Homskis. P. Homskis pieder pie mūsu režisoru jaunās paaudzes, un tādēļ vēl būtu pāragri meklēt formulējumus viņa režijas

1957./58. g. sezona. Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātris. J. Grizi[illegible] stāsta «Vārnu ielas republika» dramatizējums.

metodei, viņa mākslas īpatnībām. Bet tas darbs, ko režisors šajos gados ir veltījis Jaunatnes teātra mākslinieciskai augsmei, ir atzinības cienīgs. P. Homska fantāzija, temperaments un drosme, šķiet, uz visiem laikiem ir aizdzinusi no Jaunatnes teātra skatuves garlaicību un mierīgā ritmā plūstošo dzīves patiesīgumu, aizstājot to ar dziļas un spilgtas mākslas patiesību. Naturālistiska ikdienas plūduma pārnešana uz skatuves gan laikam ir P. Homska vislielākais ienaidnieks. Par to liecina arī viņa pēdējais iestudējums — J. Uspenskas un L. Ošaņina «Es tevi atradīšu». Šīs lugas dramaturģiskā forma ar visaptverošo un tādēļ neizteiksmīgo žanra apzīmējumu «luga» var noderēt par pamatu visikdienišķākās, vispelēcīgākās dzīves patiesības piesātinātai izrādei. Bet Homskis, uzticēdamies lugā ietvertajai domai un pārliecināts par šā darba nepieciešamību teātrī, ir meties karagājienā pret autoriem, kam savu ieceri nav izdevies pilnveidot. Režisors ir atmetis dekorācijas, kuras šajā izrādē varētu kļūt par lielākajiem sadzīves pelēcīguma perēkļiem. Nav uz skatuves ne sienu ar ģīmetnēm un spoguļiem, ne daudzo mājības atribūtu, kas dzīvē ir tik jauki, bet uz skatuves reizēm nokaitina. Tā vietā — baltas un zilas drapērijas un paši nepieciešamākie priekšmeti. Uz šī balti zilā — tīrības un ilgu krāsu fona gaiši un aizrautīgi atskan dziesma par tīru un skaistu skolas gadu mīlestību — P. Homska radītā liriskā dziesma «Es tevi atradīšu».

P. Homska režisoriskā valoda ir ļoti bagāta. Meistariskas mizanscēnas, mainīgi ritmi, teatrālas formas spilgtums un kaut kāds neapturams spēles prieks aktieru tēlos — tādu mēs iepazīstam Jaunatnes teātra galveno režisoru «Emīlā un Berlīnes zēnos», te viņa režisora roka nav noslēpta, te viņš ir viscaur redzams, pie tam nemaz nenodarot pāri aktieriem un arī pašam Ķestneram. Toties pavisam citāds ir Homskis, kā jau teikts, kad viņš pieskaras V. Ņozova liras smalkajām stīgām. Te P. Homskis nav redzams, bet viņa darbu jūtam visas izrādes kopskaņā un lugas traktējumā. Minēto inscenējumu izveidošanā atzinību pelna arī režisora asistenti L. Baumane un A. Vāvere.

Šo Jaunatnes teātra pašās galvenajās kontūrās zīmēto portretu nevar uzskatīt par nobeigtu, ja neminam vēl vienu ļoti nozīmīgu šī teātra sastāvdaļu. Tas ir skolu jaunatnes aktīvs, ko vada divi pieredzes bagāti teātra pedagogi — Ā. Ēlerts un G. Cepliovičs. Skolu jaunatnes aktīvs — tās ir tās pieklājīgās meitenītes, kas ar dežurantu lentām uz rokas vakaros tekā pa zāli, palīdzot skatītājiem atrast vietu un uzraugot kārtību. Priekškaram paceloties, viņas klusu noslīgst kādā brīvā

1957./58. g. sezona. Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātris. S. Mihalkova luga «Sombrero».

krēslā un ar lielu koncentrētību, bet reizē arī ar saimnieka aci skatās izrādi. Un kā gan ne? Bieži notiek sanāksmes, kur visa teātra kolektiva priekšā argumentēti jāizsaka savi iespaidi un vērtējums par katru jauno izrādi. No skolu jaunatnes aktīva Jaunatnes teātra mākslinieki izzina savu jauno draugu vēlēšanās, uzskatus, prasības un sniedz uz tām atbildi no skatuves. Bet ne tikai tas. Skolnieki arī citādi ir lieli teātra palīgi. Nozīmīgu darbu viņi veica savā laikā, kad teātris gatavoja «Tas notika Valmierā» uzvedumu. Izbraucot ekskursijā, lasot vecās avīzes, viņi savāca vērtīgus faktiskos materiālus šim uzvedumam. Līdzīgu darbu aktīvisti veica arī, kad iestudēja «Vārnu ielas republiku».

Teātra lielākajos inscenējumos bieži redzam «īstos bērnus» gan ar uzvārdu programmā, gan ar trim zvaigznītēm atzīmētus — arī tie ir viņi, aktīvisti. Teātra pastāvēšanas laikā no šī aktīva ir izauguši diezgan daudzi mūsu republikas aktieri un režisori, bet labs skaits mācās Rīgas, Ļeņingradas un Maskavas teātra augstskolās. Un kas zina, vai no tiem, kas tagad tik aizrautīgi dzīvo masu skatos «Zelta zirgā», «Emīlā» un «Vārnu ielas republikā», arī neizaugs jauni Antiņi, Emīli vai Grīziņu Jankas.

Interesants pasākums ir teātra rīkotie literāru sacerējumu konkursi par redzēto izrādi. Tādi ir rīkoti gan par V. Ļubimovas lugu «Uz bīstamās robežas», gan par «Laimīgu ceļu!». Uzvarētāji iegūst tiesības skatīties izrādes bez maksas. Šī mūsu teātra darba puse tika ļoti augsti novērtēta Bērnu un jaunatnes teātru festivāla laikā Maskavā.

Jaunatnes teātrī noris straujas un spēcīgas augšanas process, tādēļ tas spējis ar savām izrādēm nostāties līdzās abiem mūsu vadošajiem republikas dramatiskajiem teātriem. Un tādēļ arī ne astoņpadsmit pastāvēšanas gadi, bet mākslinieciskais briedums liecina, ka Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātris tiešām ir sasniedzis savu pilngadību.

Jānis Žigurs

VISSAVIENĪBAS LEĻĻU TEĀTRU FESTIVĀLS MASKAVĀ

Vissavienības dramatisko teātru, deju ansambļu un koru skates turpinājums — Vissavienības leļļu teātru festivāls notika 1958. gada februāra otrajā pusē. Tas bija ilgi gaidīts notikums plašajā padomju lellinieku saimē, jo iepriekšējais festivāls (šaurāka apjoma par šo) bija noticis pirms divdesmit gadiem. PSRS Kultūras ministrija un Viskrievijas Teātra biedrība bija daudz darījusi, lai skate būtu plaša un daudzpusīga, un tā arī kļuva ne vien par lieliem svētkiem, kur padomju lellinieki demonstrēja savus sasniegumus, bet arī par īstām darbadienām pieredzes apmaiņai. Festivāls ne vien iepriecināja mazos maskaviešus, bet atklāja plašu ieskatu leļļu teātru darbīgās saimes sasniegumos. Kaut arī noslēguma izrādēm tika izvirzīti labākie no labākajiem kolektīviem (sagatavošanās skatēs piedalījās ap 50 kolektīvu), tomēr nepalika apslēpti arī trūkumi un nepilnības leļļu teātru darbā.

Festivāla noslēgumam tika izvirzīti pavisam četrpadsmit leļļu teātru. Dot izrādes Maskavā, neieskaitot divus lielākos Maskavas leļļu teātrus, bija aicināti vēl desmit leļļu teātru. Divi teātri piedalījās skatē, neierodoties Maskavā. Tātad interesentiem un mazajiem skatītājiem bija iespējams redzēt divpadsmit labākos padomju leļļu teātrus. Bez tam kā viesi bija ielūgti ap simt vadošo darbinieku no daudziem citiem leļļu teātriem.

Katrs teātris, festivāla dalībnieks, saskaņā ar noteikumiem varēja rādīt divas lugas, taču daži teātri bija atveduši līdzi trīs lugas. Bez tam Maskavas leļļu teātri sniedza vēl dažas izrādes ārpus skates ietvariem, un tā skatītājiem un pašiem lelliniekiem bija dota iespēja redzēt ap trīsdesmit leļļu teātru izrāžu.

Izrādes notika gandrīz vienlaikus trijās vietās: Centrālajā Maskavas Leļļu teātrī, Maskavas Leļļu teātrī un Viskrievijas Teātra biedrības zālē.

Tās noskatījās daudzi literatūras un mākslas speciālisti, kā arī ārzemju viesi ar Vispasaules lellinieku organizācijas ģenerālsekretāru prof. Dr. Janu Maļiku priekšgalā.

Izrāžu dienās teātru kolektīvi bija organizējuši arī teatrālo leļļu, plakātu, afišu un fotouzņēmumu izstādes, notika pārrunas par profesionāliem jautājumiem, leļļu lugu, plakātu un fotomateriālu apmaiņa gan savējo, gan ārzemju viesu starpā. Festivāla noslēgumā notika konference, kurā vērtēja sasniegumus, kā arī nosprauda perspektīvas turpmākajam darbam.

Kaut arī žūrijas pirmais gājiens bija nodibinājis zināmus uzskatus par katru teātra kolektīvu, tomēr noslēguma skate atklāja arī pilnīgi jaunus momentus. Mēs, piemēram, esam paraduši uzskatīt Centrālo Maskavas Leļļu teātri par vienīgo labāko Padomju Savienībā. Šis leļļu teātris it kā mirdzoša bāka izstaroja savu gaismu tālu pāri mūsu zemei. Šis teātris radījis zināmu metodiku, zināmu dekoratīvo un leļļu manieri, izpildījuma paņēmienus. Šim teātrim ir vesela sekotāju plejāde, kas cenšas sasniegt Centrālā teātra augstumus un tāpēc bieži vien par savu sasniegumu atslēgu uzskata šī teātra izrāžu burtisku kopēšanu.

Ir jāatzīst, ka PSRS Tautas mākslinieka S. Obrazcova vadītais leļļu teātris, kā arī pats Obrazcovs, kas, bez šaubām, ir liels, izcils mākslinieks, devis milzīgu ieguldījumu padomju leļļu mākslas attīstībā. Taču ar laiku tā ietekmē radušās arī dažas negatīvas iezīmes: vairāk pakļāvīgie kolektīvi, cenšoties atdarināt Centrālā leļļu teātra manieri, nav tikuši meistarībā līdzi šim teātrim, un viņu izrādes ir labākas vai

Ģirts Vilks. Kostīmu zīmējumi Aspazijas lugai «Vaidelote». Laimonis, Daumants.

Skats no A. Brigaderes «Spridiša» Leļļu teātri.

sliktākas šī teātra kopijas ar neizdzēšamu atdarinājuma zīmogu. It sevišķi tas noticis gadījumos, kad šo teātru repertuārs sakrīt ar Centrālā Maskavas Leļļu teātra repertuāru.

Viens no lielākajiem pārsteigumiem daudzajiem Maskavas skatītājiem un viesiem bija Ļeņingradas Lielā leļļu teātra izrādes, it īpaši galvenā režisora Koroļova iestudētie Ilfa un Petrova «Divpadsmit krēsli». Kaut arī Ļeņingradiešiem nav tik māksliniecisks lelles kā Centrālajam Maskavas Leļļu teātrim, «Divpadsmit krēslu» uzvedums, bez šaubām, ir novatorisks. Tas uzskatāmi parāda, kāds ceļš tālāk ejams mūsdienu leļļu teātriem. Drosmīga ir pati izrādes materiāla —

lugas izvēle, tikpat drosmīgi ir bezgala daudzie triki un dažādo tehniku pielietojums (ķīniešu ēnas, silueti, zīmētā filma, parastā filma, projekcija, luminiscējošās krāsas u. c.).

Var sacīt, ka ar šo izrādi Ļeņingradas Lielais leļļu teātris spēris platu soli uz priekšu. To apliecināja arī milzīgais publikas pieplūdums.

Augstā līmenī bija arī otrs ļeņingradiešu inscenējums — lugas «Zirdziņš, garausītis» izrāde, kurā izpaudās laba režisora izdoma un lieliska aktieru meistarība. Ļeņingradieši iet patstāvīgus ceļus, no viņiem var mācīties ne vien labu izdomu, bet arī neatslābstošu entuziasmu, darba mīlestību.

Centrālais Maskavas Leļļu teātris šajā skatē neparādīja savus labākos sniegumus. Šķiet, ka A. Barto luga «Meita-līgava» vispār maz atbilst leļļu teātrim un ka šis iestudējums nepieder pie labākajiem, kaut arī leļļu tehnika un aktieru meistarība ir gluži apbrīnojama. Obrazcovieši izrādi veidojuši ļoti tīri, taču šajā izrādē nepārsteidza ar ko jaunu, nebijušu, satraucošu. Varbūt šāda repertuāra izvēle izskaidrojama ar to, ka tieši skates laikā Centrālais Maskavas Leļļu teātris kopā ar S. Obrazcovu izbrauca uz ārzemēm, paņemot līdzi savas labākās izrādes. Uzvara festivālā šim teātrim bija nodrošināta jau iepriekš ar agrāko gadu darbu.

Šajā jau laikus atbrīvotajā cīņas arēnā ļoti izdevīga situācija radās Rīgas Leļļu teātrim, kas izvirzījās starp pirmajiem trim teātriem Padomju Savienībā. Proti, mūsu teātris nāca klajā ar divām nacionāla rakstura lugām — A. Brigaderes «Lolitas brīnumputnu» un «Sprīdīti». Papildām izrādīja vēl populāro V. Buša «Maksi un Moricu».

Četrpadsmit pastāvēšanas gados LPSR Valsts leļļu teātris, būdams dedzīgs Centrālā Maskavas Leļļu teātra skolnieks, bija pareizi ieklausījies Obrazcova mācības pamatdomā, ka mācīšanās no meistara ir reizē arī patstāvīgu ceļu meklēšana. Četrpadsmit gadi izrādījās pietiekams laiks, lai latviešu leļļu teātris izaudzinātu savus mākslinieku, režisoru un aktieru kadrus, un tā mūsu leļļu teātris daudziem maskaviešiem un ārzemju viesiem par lielu pārsteigumu izrādījās par vienu no spēcīgākajiem, labākajiem visādā nozīmē: gan leļļu veidojumā, gan režisūrā, gan aktieru meistarībā. Labu iespaidu radīja arī nelielā,

Skats no A. Brigaderes «Lolitas brīnumputna» Leļļu teātr

gaumīgi noformētā izstāde un daudzie krāsainie plakāti, kādus neredzējām citiem, atskaitot maskaviešus un ļeņingradiešus.

Kā visai īpatnēja parādība šai skatē jāmin Maskavas ēnu teātris, kura kolektīvā ir tikai daži cilvēki un kuru mēs, latvieši, līdz šim nebijām pat redzējuši. Šis teātris bija liels pārsteigums arī daudziem viesiem. Diemžēl, man laimējās redzēt tikai vienu izrādi — Gabes pasaku «Divi gredzeni». Pirmajā mirklī pamodās doma: vai šāds teātris mūsu dienās vispār vajadzīgs. Tagad taču skatītājiem ir pieejamas multiplikācijas un leļļu filmas, kas spēj sniegt attēlu daudz uzskatāmāk, krāsaināk. Tomēr pamazām, pakļaujoties tēlu un tēlojuma varai, sāku sajūsmināties un pat apbrīnot gan leļļu figūras, gan aktierus, gan tehniku un galu galā pilnīgi iedzīvojos lugas saturā. Vēl pēc izrādes saglabājis gūto pārdzīvojumu, centos sev iegalvot: «Bet tās taču bija tikai ēnas, tikai atspulgs.»

Šie iepriekš pieminētie četri teātri tika novērtēti kā paši labākie, īpatnējākie.

Nākošajā grupā gribētos iedalīt Harkovas, Gorkijas, uzbeku un igauņu leļļu teātrus. Ukraiņi bija veikuši drosmīgu eksperimentu, iestudējuši ar lellēm nelielu operu «Aizkrācieši». Interesantas, tautiski tērptas lelles, īstai operas izrādei atbilstošas dekorācijas, operiski žesti, dziedājumi, dejas. Kaut arī teksts bija labs, muzika laba, spēcīga, dejas temperamentīgas, izrādē tomēr kaut kā pietrūka. Kļūda bija izdarīta žanra izvēlē. Tas bija tiešs operas atdarinājums, taču uz leļļu skatuves — daudz kokaināks, nevarīgāks, nepilnīgāks.

Augsts profesionālais līmenis bija Gorkijas leļļu teātrim, kas parādīja «Velna dzirnavas». Tur sastopami īsti aktieru mākslas meistari. Taču šis ir viens no tiem teātriem, kas pārlieku cenšas atdarināt Centrālo leļļu teātri, nesasniedzot šā teātra mākslinieciskō līmeni. Savdabīgas bija gorkijiešu leļļu maskas, kaut gan gribētos, lai tām nebūtu naturālisma iezīmju.

«Velna dzirnavas», starp citu, bija iestudējis arī Harkovas leļļu teātris, turklāt daudzas vietas atrisinājis patstāvīgāk par Gorkijas leļļu teātri, tādējādi piešķirot izrādei savdabīgas iezīmes. Piemēram, visos līdzšinējos «Velna dzirnavu» inscenējumos dzirnavās redzams ūdensrats, bet harkovieši parādīja vējdzirnavas, turklāt ļoti veiksmīgi.

Uzbeku (Taškentas) leļļu teātris festivālā rādīja divas nacionālas pasakas. Kaut arī izrādes notika uzbeku valodā, tās skatītājiem tomēr bija saprotamas. Izrādi uztvert palīdzēja īpatnējais nacionālais kolo-

rīts gan muzikā, gan vides notēlojumā, aktieru spēcīgais temperaments un it īpaši leļļu lugām tipiskais, naivais, darbības piesātinātais, viegli saprotamais saturs. Kaut arī uzbeku lelles bija tehniski ļoti vienkāršas, nelielas, pat nevarīgas, tās sniedza skatītājiem dziļus, neaizmirstamus pārdzīvojumus.

Festivālam ļoti rūpīgi bija gatavojušies igauņi, kas sniedza divas lugas — plaši pazīstamo pasaku «Gudrais Ansis un velns» Kangilaski apdarē un Landaua «Sniegbaltītes skolu». Bija prieks redzēt, ka nesen vēl visai primitīvais kaimiņu leļļu teātris izaudzis par nozīmīgu savas republikas māksliniecisko kolektīvu. Lieliski aktieri, māksliniecīskas lelles un dekorācijas. Turklāt lelles ar apbrīnojami dabiskām proporcijām, vienkāršiem, bet ļoti veikliem žestiem. Galvenais igauņu trūkums bija lugu izvēlē un traktējumā. «Gudrais Ansis un velns» kā jau pasaka ir ļoti pateicīgs materiāls leļļu teātrim, taču pasakas dramatizējums bija darināts tipiski dzīvajai skatuvei. Pasaku uzveda kā sadzīves lugu, kas ir leļļu teātrim būtiski svešs žanrs, un tāpēc izrādes zināmo gausumu un neveiklumu nespēja glābt pat meistariskais aktieru tēlojums ar lielisko teicēju F. Veiki priekšgalā. G. Landaua «Sniegbaltītes skolu» igauņi bija mēģinājuši, ja tā varētu sacīt, «igauniskot» — bija ietērpuši zvēriņus tautiskos kostīmos utt. Izrāde bija laba, taču būtiski svaigu, vienreizēju iezīmju tanī nebija.

Vispār festivālā, atskaitot dažus sevišķi spēcīgos teātrus, galveno smaguma punktu veidoja nacionālie leļļu teātri, spilgti demonstrēdami padomju mākslas daudzveidību. Šajā sakarībā čehu leļļu teātra vecmeistars prof. Dr. Maļiks sacīja: «Mākslā ceļš uz internacionālo ved vienīgi caur nacionālo.» Baltkrievijas PSR leļļu teātris bija atvedis divas izrādes, no kurām neapšaubāmi labākā izrādījās luga «Strīdīgā kaza», kas veidota pēc baltkrievu pasakas motīviem. Grūzijas leļļu teātris (Tbilisi) rādīja S. Obrazcova un S. Preobraženska «Dižo Jāni» un V. Nikolaišvili «Nukri» («Jaunā stirniņa»). Pirmajā gadījumā luga izraudzīta pareizi, bet traktējums lellēm pārāk naturālistisks un dažviet pat aplams. Otrajā gadījumā — luga liriska, bez humora un dramatiskā spraiguma. Abās izrādēs skatuves telpa pārlieku liela, spēles veids pauž tendenci atdarināt dzīvo teātri, ko leļļu teātris būtībā nespēj un kas nav tam raksturīgi. Aktieri gruzīnu teātrī talantīgi, ar labām balsīm.

Savādā situācijā ir Maskavas leļļu teātris, ko vada galvenais režisors Gromovs, un Ļeņingradas leļļu teātris, ko vada Nopelniem

bagātais skatuves mākslinieks E. Demmeņi. Kaut gan par šiem teātriem dzirdam daudz laba, tie darbojas jau ļoti ilgus gadus un pilda plānu, tomēr rodas iespaids, ka šie teātri īsti neattīstās. Maskavas leļļu teātris rāda uz skatuves pionierus, komjauniešus, robežsargus un vispār iestudē tādas lugas, kas pēc savas uzbūves un risinājuma atbilst dzīvajam teātrim. Cik noprotams, teātris vispār nolēmis par katru cenu cīnīties par tādām lugām. Pret to nebūtu ko iebilst, tas ir pat apsveicami. Bet teātris nemeklē jaunas formas, kā šos tēlus parādīt ar lellēm, un tāpēc te nejūt īstās jaunrades atmosfēru.

Ļeņingradas leļļu teātris, ko vada E. Demmeņi, darbojas divos žanros — ar marionetēm un lellēm. Mūsu dzimtenē tā šobrīd ir vienīgā profesionālā marionešu trupa. Liekas, šajā žanrā teātris varētu ļoti izcelties citu teātru vidū, ja tam būtu spilgtāks leļļu mākslinieks un dekorators. Petruškas tipa leļļu jomā šis kādreiz tik spēcīgais teātris pauž it kā paguruma iezīmes.

Blakus izciliem sasniegumiem, kā to konstatēja noslēguma konferencē, atklājās arī daudzi trūkumi. Viens no galvenajiem ir apdāvinātu mākslinieku, šī žanra speciālistu un skulptoru trūkums leļļu teātros, it īpaši perifērijā. Labāks ir stāvoklis ar režisoriem, bet meistarības ziņā iepriecina aktieru sastāvs. Daudziem perifērijas leļļu teātriem vēl nav savu stacionāru telpu vai arī telpas neatbilst leļļu teātra specifikai. Lelles un dekorācijas bieži vien pagatavo pēc līguma citu teātru mākslinieki vai diletanti. Darbinieku nelielā skaita dēļ lelles, nedaudz pārveidotas, ceļo no vienas lugas uz otru. Aktieru skaits pārāk mazs, aktieri pārslogoti un ātri ieslīd «štampos». Izrāžu skaits leļļu teātros, turpretī pārlieku liels, dažos gadījumos līdz 1000 izrādēm gadā. Šādi apstākļi neļauj pienācīgi sagatavot un iestudēt jaunas lugas.

Leļļu teātra radošajā darbībā šobrīd nevēlams ir tas, ka leļļu teātri bieži vien atdarina cits citu kā repertuārā, tā režijā un leļļu tehnikā. Tieši tāpēc šai festivālā priekšplānā izvirzījās nevis lielākie kolektīvi, bet nacionālie leļļu teātri, kas strādā patstāvīgi, un tieši no šiem leļļu teātriem nākotnē var sagaidīt visvairāk.

Skates nobeigumā teātru kolektīvus apbalvoja ar I un II pakāpes diplomiem, labākajiem mākslinieiiem piešķīra festivāla laureāta nosaukumus, naudas balvas un vērtīgas dāvanas.

Iepazīstoties ar PSRS Kultūras ministrijas lēmumiem, kas izdoti sakarā ar festivālu, redzam, ka leļļu teātrim turpmāk būs pilnīgi līdztiesīgs stāvoklis ar citiem teātriem. Tas ļauj cerēt, ka ātri tiks pārvarē-

tas jebkura veida materiālās grūtības. Šai ziņā leļļu teātriem, kā jau bērnu teātriem, tiek dotas pat zināmas priekšrocības. Tālākais leļļu teātru liktenis ir mūsu mākslas vadītāju un pašu teātru kolektivu rokās.

Mākslā īsti var ierosināt, ieinteresēt, aizraut tikai vienreizīgais, mūžīgi jaunais. Tikko viena izrāde atkārto iepriekšējo, jāceļ trauksme par to, ka teātris slīd atpakaļ, ka tas nepilda savu uzdevumu. Vismaz leļļu teātrī nav vietas pašapmierinātībai. Iespējas ir lielas — tauta ir radījusi tūkstošiem pasaku un teiku, rakstnieki klasiķi — daudz pasaku lugu. Saglabāt, izkopt mūsu nacionālo kultūru — viens no mūsu leļļu teātra uzdevumiem. Un turpat blakus otrs — savam žanram atbilstošā formā un ar atbilstošu saturu iejaukties mūsdienu dzīvē, kritizēt, šaustīt atpalicējus, cildināt jauno, pozitīvo.

Vissavienības leļļu teātru skate spilgti demonstrēja, cik ļoti izaugusi leļļu māksla padomju varas četrdesmit gados, un pierādīja, ka arī šim mākslas žanram ir nozīmīga vieta citu mākslas nozaru vidū.

Prof. Dr. Jans Maļiks kādā savā runā šo festivālu nosauca par «leļļu teātru renesanses svētkiem». Festivāls pamudināja mācīties citam no cita, apgūt brālīgo padomju tautu labākos sasniegumus, rosināja pilnveidot leļļu teātra mākslu.

Olga Bormane

PAR VALODAS KULTŪRU LATVIEŠU TEĀTRŌS

Kāda vieta līdzās valodniekam cīņā par valodas kultūru ir izpildītājam vārda mākslinieкam — aktierim, estrādistam, diktoram? Ļoti nozīmīga. Valodnieki apcerē un izskaidro valodu, turpretim skatuves mākslinieks demonstrē dzīvu skaņu valodu. Mūsu republikas apstākļos viņš varētu būt iedarbīgs pareizas literārās valodas propagandists. Lekcijās un publiskās runās tomēr reti dzirdam īsti pareizu latviešu literāro valodu. Tāpēc jautājums par skatuves valodas un runas kultūru ir ļoti svarīgs, un tas atrisināms tā, lai izpildītāji vārda mākslinieki nepieļautu ne mazākās atkāpšanās no pareiza valodas snieguma. Vai tāda atkāpšanās notiek? Diemžēl, šad un tad tomēr.

Par vārdu krājumu un to salikumu teikumos aktierim nav rūpju, to devis autors. (Starp citu, nav lieki piezīmēt, ka ir tomēr autori, sevišķi

tulkotāji, kam šeit trūkst zināšanu un valodas izjūtas. Dažkārt, lai izlobītu personāža teksta loģiku, aktieris pats spiests pārkārtot doto vārdu kārtību teikumā.)

Latviešu skatuves māksliniekam, kā vērojams praksē, galvenokārt jākāpina modrība par gramatisko formu un izrunas pareizumu.

Skatuves valodai jābūt paraugam, jo gan apzināti, gan neapzināti to pārņem klausītājs. Vērojams, ka, piemēram, ja kāds ievērojams aktieris vai aktrise runā savā īpašā manierē, tad skatītājs ātri vien piesavinās tādu manieri, sevišķi jaunatne. Tas jo spilgti izpaužas Teātra fakultātes iestājpārbaudījumos. Gandrīz katram jaunietim vai jaunietei piemīt kaut kas no iemīļotā aktiera vai aktrises runas paņēmieniem.

Rīgas teātru skatuves valoda, salīdzinot ar to, kāda tā bija pirmajos pēckara gados, noteikti ir uzlabojusies. Bet priekšzīmīga tā nav. Raksturīgākās nepareizības ir šādas. Ļoti bieži darbības vārdu īstenības izteiksmes formu lieto pavēles formas vietā un otrādi. Piemēram, Jaunatnes teātrī uzvedumā «Tas notika Valmierā» aktiera darbība ir pavēle, bet viņš saka: «To jūs atzīmējat!», bet aktrise atbild: «Es nesaprotu, par ko jūs runājiet.» Daudz šādu nepareizību ir radiopārraidēs. Piemēram, kāds pazīstams Dailes teātra aktieris vienā teikumā pieļāva veselas trīs kļūdas. Fraze (ne gluži burtiski) skanēja šādi: «Jūs pareizi saprotiet, bet nekā nedariet, — esat taču aktīvāks.» Šādas runas kļūmes pamanāmas vairāk vai mazāk visos teātros un visās izrādēs, tāpēc nav nozīmes tās vēl un vēl uzskaitīt. Tādi vārdi kā «nākt, sākt» reti kad pavēlē pārvēršas «nāciet, sāciet», bet patur burtu «k». Šad un tad autori lieto dažādas nākotnes formas, piemēram, runā gan «nāksit, dosit», gan arī «nāksiet, dosiet». Par šo formu valodniekiem vajadzētu padomāt. Teātri vienojušies par galotni «it», bet skolās māca «iet» — «nāksiet, dosiet». Radiopārraidēs dzirdamas juku jukām gan galotne «iet», gan «it». Grāmatās rakstnieki nākotnes formā neatkāpjas no galotnes «iet». Arī filmās dzirdam to pašu «darīsiet, meklēsiet, strādāsiet» utt. Kāda nozīme tad no skatuves kultivēt nākotnes formu ar «it»? Un te nu aktierim, kā saka, «izsprūk» vārds ar tādu galotni, kā viņš to uztvēris, iepazīstoties ar lomas tekstu.

Nelāgu ietekmi aktieris saņem no pagātnes literārā materiāla, kur gramatiskās formas nepavisam neatbilst šodienas prasībām.

Nav īstas skaidrības, kā rīkoties ar dzeju klasiķu darbos. Atgriežoties pie tagadnes otrās personas un pavēles izteiksmes formas

lietošanas, minēsim Raiņa kopoto rakstu 1947. gada izdevumā atstātās, bet tagad literārajā valodā atmestās formas, kā:

«Skatāt, bāliņi, skatāt, māsas,
Ļaujat, lai rit jūsu asaru lāsas.»

(«Uguns un nakts», III cēliens.)

Traģēdijā «Jāzeps un viņa brāļi» lasām:

«Un es saku jums: tā diena nāks,
Ķad nicināti būsat jūs, ne es...»

Labot? Bet ja nu labojums jauc atskaņas?
Piemēram:

«Tik siltām sedziņām tāpat
Ķā citus stādiņus apsedzat.»

(«Zelta zirgs», II cēliens.)

Vai tomēr teikt «apsedziet»?

Akadēmiskajā dramas teātrī traģēdijas «Jāzeps un viņa brāļi» uzvedumā darbības vārdi laboti saskaņā ar šodienas gramatikas prasībām, turpretim radiopārraidē «Zelta zirga» teksts atstāts tāds, kā grāmatā rakstīts. Lieki teikt, cik nevēlama šāda nenoteiktība. Ko lai domā klausītājs? Viņš taču grib dzirdēt valodas paraugu.

Apbrīnojama ir vienaldzība par dziesmu tekstiem. Radiopārraidēs dzirdam: «Ķam skaniet, jūs drūmajie zvani? Par velti jūs aiciniet mani...» Vai dziesmu teksti nav iztīrāmi no novecojušām gramatiskām formām? Vai dziesmu tekstiem jāpaliek tādiem, kādi tie bija pirms gadiem piecdesmit? Operu tulkojumi (vismaz tie, ko iestudējumiem saņem konservatorijas studenti, — «Figaro kāzas», «Burvju strēlnieks» u. c.) ir pavisam sakropļotā valodā. Izpildītāji tekstu parasti patur tādu, kā tas uzrakstīts, bojā savu izrunu un nepatīkami aizskar klausītāju dzirdi.

Nav valodnieku norādījumu arī par tautas dziesmām un vispār dzeju. Vai tautas dziesmu gramatiskās formas atstājamas tādas, kādas tās bijušas pirms gadu gadiem? Pagaidām viss atkarīgs no izpildītāju gaumes vai, pareizāk — haotiskas patvaļas.

Neskaidrība ir ar locījumu pēc noliegta darbības vārda — lietot akuzatīvu vai ģenitīvu? A. Brodele lugā «Dace meklē laimi» raksta:

«Es viņa neredzu», «Man tur nav nekādas daļas», bet turpat arī: «Redzēt nevienu negribu.» V. Sauleskalns lugā «Mūsu ielā fronte» raksta: «Es neko nesaprotu», «Neko nevajag», «Nebija kauns» utt. Tāda sajukuma dēļ aktieris pat nedomā, kādu formu paturēt, un runā uz labu laimi. Esot pieņemamas abas formas, bet, mūsuprāt, lai nemulsinātu kā izpildītāju, tā klausītāju, vajadzētu vienoties par vienu no tām, vismaz vienā lugā nedrīkstētu lietot abas formas.

Tik daudz par vārdu gramatiskām izmaiņām. Sliktāks stāvoklis uz mūsu skatuvēm un vispār izpildītāju mākslā ir ar latviešu valodas zilbju intonācijas izrunu. Skatuves runā lauztā un krītošā intonācija bieži vien pārvēršas stieptā, stieptā aizlūzt, apraujas u. tml.

Piemēram, 1957. gada 26. X radioprārraidē «Mana mīļākā grāmatiņa» kāda no radiodarbiniecēm lasīja stāstiņu. Stiepta intonācija bija vārdos: tumšs, augšup, sauc, prauli, spārnus, bērni utt., turpretim lauzta vārdos: nāk, ļaunu utt., vārdu sakot, viss otrādi. Kāds ievērojams Dailes teātra aktieris stiepti izrunā: otrs, draugs, draud, dzīve u. c.

Nepareizības sastopamas arī patskaņu garumu izrunā, īpaši vārdu pēdējās zilbēs. Piemēram, Akadēmiskajā dramas teātrī dzirdēts sakām ar aprautu galotni «skolotajs, atbrīvotajs», kur pareizi būtu «skolotājs», «atbrīvotājs»... Tālāk — «zīmējam, redzējam», kad pēc satura domāta pagātne, tātad vajadzētu teikt: «zīmējām, redzējām». Kāds aktieris saka «ar vieglam uzvaram». Vēl kāds cits šad un tad nevietā lieto garu patskani, piemēram, «gājūši, ēdūši» utt.

Izrādē «Krietnais cilvēks no Sečuanas» dzirdētas šādas paviršības: «jūs vēlējaties» (īsi), «atvadījamies» (īsi), kur būtu jāsaka «vēlējāties, atvadījāmies». Turpretim «mums jāaprunājas» tagadnes forma nez kāpēc skan «jāaprunājās». Viens aktieris saka «ceru» ar šauru «e», turpat līdzās otrs runā pareizi — «deru» ar platu «e» utt.

Jaunatnes teātrī dzirdēts: «Par ko jūs apspriedaties», bet pareizi būtu «apspriedāties».

Radiopārraidē «Optimistiskā traģēdija» pagātnes formas skan aprauti «apturējam, dienējam».

Tādu piemēru atradīsies ļoti daudz.

Būtu vēlama valodnieku vienošanās par «r» skaņas izrunu. Tagad «r» raksta bez mīkstinājuma zīmes, bet runā esot pieļaujams gan mīkstināt, gan nemīkstināt. Tomēr nav labi, ja izrādē viens aktieris saka «jūra», bet otrs «jūŗa». Un kā teikt: «viņš ķer» vai «viņš ķeŗ»; «ver» vai «veŗ»?

Praksē ir neskaidrības ar diftonga «ie» izrunu. Ortoepiski pareizs būtu «ia», piemēram, liepa — liapa, sniegs — sniags u. c.

Arī «o» izrunā dažkārt izskan kā «uo». Mūsuprāt, «o» ir skaidrs «ua», piemēram, nesakām taču «luoks, nuora, juoma», bet «luaks, nuara, juama...».

Atļaušos norādīt vēl uz kādām izrunas novirzēm mūsu teātros. Nāk prātā laiks, kad latviešu teātrī vēl darbojās mākslinieku paaudze, kuru mūsu jaunatne pazīst tikai no teātra vēstures. Arī toreiz vienam otram valoda nebija brīva no svešiem elementiem. Atminos, ka aktrises Jūlija Skaidrīte, Alīse Brehmane un vēl dažas citas lietoja izteikti vācisku izrunu skaņām «d», «t»: dod, tu, dēls..., t. i., veidoja skaņu ar stingru mēles piesitienu pie cietajām aukslējām. Jādomā, ka tas notika vācu valodas ietekmē, jo toreiz daži aktieri ģimenē runāja vāciski.

Šodien vairāk vai mazāk izteikta runas maniere piemīt vienai daļai Dailes teātra aktrišu (zīmīgi, ka vīriešiem tā nav pamanāma). Un proti: īpatni mīksta «l» izruna (laime, lūdzu, mīla), arī daļēji tie paši «d» un «t», lieki izcelti patskaņi vārdu galotnēs, balss tremolo stieptajās zilbēs, «e» skaņa tuvu «i», piemēram, runā nevis «vēl», bet «vīl».

Jādomā, ka šādai runas manierei ir bijis viens paraugs, varbūt kāds spilgts talants. Ir zināms, ka spilgtiem talantiem piemīt arī vājības. Tās pieņemam par māksliniecisk ās personības īpatnību un dažkārt tās pat iemīļojam. Bet noteikti nevēlami, ja šādas «mīļas» vājības top par vispārēju manieri. Ja minētajai izrunas manierei pievienojas vēl smails «ie» un dažkārt ne visai skaidri izrunāts «o» un «e», tad valoda skan samāksloti, it kā tīšām izsmalcināta. Zīmīgi, ka šāda izrunas maniere sastopama galvenokārt dramatiski liriskās lomās.

Lieki teikt, ka aktieris var atkāpties no izrunas normām, ja tas vajadzīgs, lai tēls iegūtu krāsainību, rakstura spilgtumu. Tad tāda atkāpšanās nopamatota ar apsvērumiem par tēla individualitāti, laikmetu, darbības vietu. Tad tā nebūs aktiera vājību un nezināšanas apliecinājums, bet tēla atklāsmei apzinīgi izvēlētas dialekta iezīmes, artikulācijas paņēmieni u. c.

Tomēr jābrīdina no galējībām un pārmērībām dialektu un citvalodu akcentu lietošanā. Pietiek, ja izmantojam dažas novada valodai raksturīgas iezīmes. Pilnam izteikts dialekts apgrūtina auditorijas uzmanību, atrauj to no satura uztveres. Piemēram, «Mērnieku laiku» uzvedumā daļu A. Jaunušāna lomas teksta tāpēc nevar saprast. Neder arī vienā lomā sajaukt dažādu dialektu iezīmes. Lai tas nenotiktu, jābūt pilnīgā

skaidrībā par izmantojamo dialektu. Tas pats sakāms par valodu, ar svešu akcentu. Piemēram, vāciskai izrunai pilnīgi pietiks attiecīgais «o» un «ie» veidojums. Krievisku akcentu dos, piemēram, vārda zilbju dažāds uzsvars, šaurais «e» platā vietā vai arī kādas citas iezīmes.

No aprādītā secināms, ka būtu nepareizi visas skatuves valodas kļūmes likt uz aktiera paviršības, nekulturālības vai pat slinkuma rēķina. Nav aktiera kompetencē kārtot valodniecībā neatrisinātus jautājumus, bet, diemžēl, tādi vēl pastāv.

Bez tam ir vēl citi šķēršļi, kas kavē skatuves valodas kultūras izaugsmi un nostiprināšanos. Proti: veidojoties valodas atsevišķo elementu jaunām savstarpējām attiecībām, vecās formas tūlīt neatmirst, tās velkas līdzi un grūti pārvaramas. Bet aktieris neeksistē tikai uz skatuves, viņš pakļauts sadzīves ietekmei. Sadzīve uzmācas ar valodas piesārņojumiem un tādām gramatiskām formām kā: «Nākat šurp, sēžaties, — runājat, ko jūs gribējiet teikt...» u. tml. Ir zināms, ka cilvēks ar jutīgu dzirdi, ar attīstītu dzirdes atmiņu ātri pārņem valodas īpatnības no tās vides, kurā viņš atrodas. Tā tas notiek arī ar aktieri. Bez tam aktiera valodas izjūtu bojā novecojušās gramatiskās formas agrāk izdotajās grāmatās un lugu tulkojumos.

Slikti, ka Teātru institūtos nav dzimtās valodas stundu. Jādomā, tas tāpēc, ka vidusskolu beigušiem jauniešiem vajadzētu priekšzīmīgi prast savu valodu. Un tomēr viņi to neprot. Vidusskolās skolotāji nodarbojas ar valodas teoriju, kas lietojama grāmatās, ar teoriju, kas noder pareizrakstībai, bet, kā nācies novērot, novārtā atstāta izrunas prakse.

Atzinība izsakāma Teātra biedrībai, kas savuties ir modra par skatuves valodu un šai ziņā rūpējusies par palīdzību aktieru kolektīviem. Rīgas teātros ir valodas pedagogi un konsultanti. Viņiem mums jāpateicas, ka aktieru runas kultūra ir kaut cik pienācīgā līmenī. Un tomēr bez iebildumiem tā nav pieņemama. Ar konsultantu palīdzību tātad nepietiek. Atliek vēlēties, lai arī teātru režisori uzņemtos vairāk atbildības par to, kā aktieris rīkojas ar savu galveno izteiksmes līdzekli — valodu. Atļaušos teikt: ir daļa režisoru, kas šai ziņā sašaurina savu pienākumu loku. Gribētos, lai konsultantu darbs ar aktieri režisoram neklūtu par iemeslu atsacīties no atbildības valodas jautājumos. Neaizmirsīsim, ka, lomu sagatavojot, aktieris atdots režisora ziņā. Režisors ir tēla ievirzītājs un galvenais visa lomas snieguma kontrolētājs. Taču valodas pareizības ziņā dažiem mūsu režisoriem prasību nav. Šai jomā aktieris

paliek bez kontroles un atstāts pašplūsmai. Gadās, ka režisors pats nerunā literārā valodā un tā gribot negribot ievieš aktieros savus runas paņēmienus. Piemēram, Muzikālās komēdijas un Jaunatnes teātrī nav neviena režisora, kas runātu pareizā latviešu valodā. Īpaši nožēlojami, ka arī dažs jaunais režisors ignorē valodas jautājumus. Viņi taču studējuši K. S. Staņislavska atstāto mantojumu, bet, jādomā, nodaļu, kur Staņislavskis runā par valodu, nebūs pamanījuši. Nevar taču paļauties, ka visi aktieri būs tādi skatuves vārda entuziasti, kādi, piemēram, mums latviešiem, bija Duburs, Mierlauks, krieviem — Ščepkins, Kačalovs... Katru dienu tādi nerodas.

Visumā ļoti pozitīvi vērtējami dažu režisoru jaunu skatuves mākslas formu meklējumi. Tomēr nevar neatzīt, ka turpat novārtā atstātais skatuves dzīvais vārds pazemina valodas kultūru, vēl vairāk: nepilnīgu dara arī lugas satura atklāsmi.

Tātad kulturāli runāt jāmācās ne tikai izpildītājam vārda mākslinieekam, bet arī viņa vadītājam un mākslinieciskajam audzinātājam. Režisors nekad nedrīkst pārstāt aktierus audzināt. Starp citu, vai varam iedomāties, ka, piemēram, Ņemirovičs-Dančenko būtu cietis kaut vienu valodas nepareizību? To pašu droši teiksim arī par Duburu.

Apsveicami un ar gandarījumu atzīmējams, ka arī valodniekiem pamodusies interese par skatuves valodu, kaut pagaidām tikai par citvalodu īpašvārdu izrunu un rakstību.

Kā jau iepriekš teikts, nav ne aktiera, ne režisora uzdevums zinātniski valodu attīstīt un tīrīt. Aktieris praktiski realizē teorētiķu atzītās literārās valodas normas, kā gramatiskās, tā fonētiskās. Viņš popularizē un propagandē tās. Bet, ja nu valodnieki līdz galam nav atrisinājuši visus literārās valodas izrunas jautājumus un atrisinātos nav fiksējuši pieejamā skaidrojošā vārdnīcā, kur būtu parādītas ne vien vārdu gramatiskās izmaiņas, bet arī īpatnējā izruna, teiksim, vārdu saknēs, tad skatuves mākslinieks paliek neziņā un dažkārt darbojas uz labu laimi.

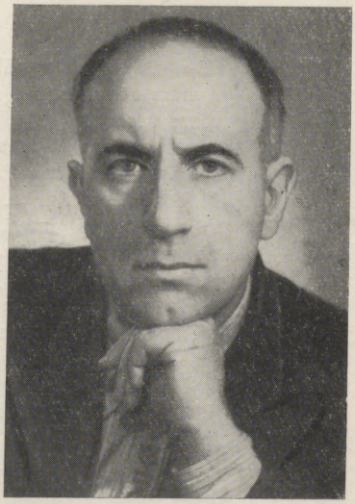
Līdz šim nepiedodami vienaldzīgi pret skatuves valodas kultūru ir bijuši arī kritiķi un recenzenti.

Padomju Latvijas skatuves māksla ir vēl samērā jauna. Tai piemīt trūkumi, kas jānovērš ar stingru paškritiku un organizētu palīdzību. Neapšaubāmi, ka skatuves valodas kultūru uzlabos valodnieku, kritiķu un skatuves mākslinieku sadarbība. Šīs trijotnes autoritatīvā ietekme izskaudīs no valodas sārņus, izskaudīs pašapmierinātību.


II

Sofija Vēriņa

ALEKSANDRS VIĻUMANIS



Aleksandrs Viļumanis

Spēcīga auguma, asi izteiktu ērgļa degunu, cieši sakniebtu muti, enerģiskiem sejas vaibstiem, pavēlošu balsi, iznesīgu, pašapzinīgu gaitu, ārēji lepns un nepieejams, tomēr pilns sirsnīgas vienkāršības, dziedonis ar plašu ampluā, daudzu spilgtu tēlu radītājs latviešu operas mākslā — tāds ir Tautas mākslinieks Aleksandrs Viļumanis.

*

Aleksandrs Viļumanis dzimis 1910. gada 15. jūlijā bijušajā Pēterburgas apgabalā, Pavlovskā. Šķiet, pati laimes māte bija ielikusi puisēnam šūpulī līdz ne tikai skaistu balsi, muzikalitāti un artistiskās

dāvanas, bet arī apstākļus to izkopšanai — jau kopš agrām bērnības dienām zēna dotības varēja attīstīties, lietpratīgas un mīļas mātes rokas vadītas.

Aleksandra Viļumaņa māte bija profesionāla dziedātāja, mecosoprāns, pazīstamā Pēterburgas vokālā pedagoga Prjaņišņikova un M. Slavinas skolniece. Bet, kā jau tas bieži mēdz būt, viņai vajadzēja izšķirties starp ģimeni un skatuvi. Viņa izvēlējās pirmo, taču nespēja no muzikas pilnīgi atteikties un deva privātstundas. Vismīļākie audzēkņi, protams, bija viņas muzikāli apdāvinātie četri dēli, īpaši Aleksandrs, kurā māte cerēja kādreiz redzēt sava neaizsniegtā mākslinieces ideāla piepildīšanos.

Aleksandra bērnība paiet bagātos vokālās muzikas iespaidos. Kopā ar brāļiem un māti viņš dzied savā ģimenes ansamblī, bet vēlāk (kopš 1921. gada Rīgā) arī skolas sarīkojumos bieži atskan viņa dzidrā diskanta solo.

Sākoties mutācijas periodam, interese par muziku atslābst. Četrpadsmit gadus vecais zēns vairāk interesējas par futbolu nekā dziedāšanu. Futbols aizņem visu brīvo laiku ārpus skolas. Tā, mācoties un bumbu dzenājot, nemanot pienāk astoņpadsmitais dzīvības gads, kad kādu dienu māte to uzaicina demonstrēt savu balsi. Jaunā baritona diapazons gan vēl nebija plašs (*sī*—*do*), bet saistīja ar savu skaisto, lirisko tembru.

Ar to sākās Aleksandra Viļumaņa skatuves gaitas. Viņa pirmais operas tēls bija varoņu Vadonis bērnu operā «Pasaka par mirušo princesi un septiņiem varoņiem», ko uzveda Rīgas bērnu operas studija Aleksandra mātes vadībā. Jaunā dziedātāja balss gan vēl nebija nostabilizējusies, tomēr kritika jau tad atzīmēja viņa labo balss materiālu.

Pāris mēnešu Aleksandrs Viļumanis dzied Nacionālās operas korī, diriģenta E. Kupera vadībā iestudējot Rimska-Korsakova operu «Pasaka par zelta gailīti». Pēc tam Aleksandrs Viļumanis gatavojas iestāju pārbaudījumiem konservatorijā (1928. gadā). Konkurss ir liels — uz vienpadsmit vietām pieteikušies ap sešdesmit cilvēku. Taču pieredzējušais dziedāšanas pedagogs prof. Pāvuls Jurjāns nešaubās par jaunā dziedātāja balss dotībām un muzikalitāti un uzņem to savā klasē. Pie Pāvula Jurjāna A. Viļumanis mācās tikai vienu gadu, bet tad turpina studijas pie ievērojamā tenora prof. Paula Saksa.

Jau studiju gados Aleksandrs Viļumanis kļūst pazīstams kā daudzsološs, jauns dziedonis. 1931. gadā Konservatorijas operas klases va-

A. Viļumanis Rigoleto lomā Dž. Verdi operā «Rigoleto».

karā viņš uzstājas Borisa Godunova lomā Musorgska tā paša nosaukuma operas 2. cēlienā. «... Skaista, patīkama balss un āriene. Viens no redzamākajiem jaunajiem dziedoņiem,» — tāds ir kritiķu vienprātīgs vērtējums.

1932. gadā Vīnē notiek starptautisks vokālistu konkurss. Jaunais dziedātājs nevar atturēties no kārdinājuma tajā piedalīties. Ne mazāk par konkursu vilina arī pats ceļojums. «Naudas nebija, bet braukt ļoti gribējās,» atceras Aleksandrs Viļumanis. «Pārdevu visu, kas man bija, pat ziemas mēteli, bet iznāca tikai 250 latu. Ar tiem tālu netiksi. Te nu gadījās labs cilvēks, kas aizdeva 150 latu. To prieku, kad no 1000 dalībniekiem līdz ar nedaudz citiem iekļuvu atklātā konkursā un kad man

piespriēda diplomu! Nauda gāja uz beigām, bet es nodomāju: drošs paliek drošs un bez diploma mājās nebraukšu. Pagāja vairāk nekā nedēļa, līdz diploms no kancelejas galda pārvietojās manā kabatā, un šīs nedēļas laikā netiku gandrīz nekā ēdis. Naudas nebija. Mani uzturēja prieks par lielo panākumu.» («Kurzemes Vārds», 1936., 75.)

Ārzemēs gūtie panākumi tomēr neapreibina jauno dziedoni. Atgriezies Rīgā, viņš vēl nopietnāk nododas muzikas studijām. Viņu atzinīgi novērtē arī savās prasībās vienmēr stingrais konservatorijas rektors prof. Jāzeps Vītols un atļauj sarīkot 1932. gadā patstāvīgu koncertu. Jāpiezīmē, ka tai laikā patstāvīgi studentu koncerti vēl netika praktizēti. Viļumanis bija pirmais, kam bija dota šī iespēja.

Koncerts noritēja ļoti veiksmīgi. Programai gan vēl nebija noteikta stila vienības. Tajā ietilpa visdažādāko autoru — Hendeļa, Mocarta, Bēthovena, Borodina, Vāgnera, Delība, kā arī latviešu komponistu darbi. Tomēr tas nemazināja koncerta pozitīvo vērtējumu. Tā laika vadošais muzikas kritiķis Jānis Zālītis savā recenzijā pasvītro, ka Viļumaņa dotības pareizi virzītā darbā novedīs pie spožiem panākumiem.

Un tiešām — Viļumaņa dotības attīstās ar katru gadu redzamāk. Viņš gūst panākumus kā kamerdziedātājs un kā spēcīgs un spraigs koncertdziedonis. Viņš ir viens no tiem, kas pārstāv latviešu jaunos dziedātājus Rīgā un Tallinā konservatorijas audzēkņu tuvināšanās vakaros. Sakarā ar to parādās atzinīgas atsauksmes arī igauņu presē.

Šai laikā Aleksandru Viļumani interesē visi vokālās mākslas žanri. Jau agrāk viņš ļoti labprāt dziedāja korī un dažādos ansambļos. 1933. gadā viņš kopā ar diriģentu M. Grivski noorganizē vokālo kvartetu a capella.

Lai gan visos vokālās mākslas žanros A. Viļumanis var vienlīdz labi iejusties, tomēr muziķu un klausītāju aprindas ir pārliecinātas, ka viņa īstais aicinājums ir operas skatuve. To apliecināja ne tikai viņa skaisti tembrētais, spēcīgais baritons un spējas radīt pārliecinošus skatuviskos tēlus, bet arī prasme iekļauties ikvienā situācijā.

1934. gada oktobrī, kad Aleksandrs Viļumanis vēl ir konservatorijas students, viņu uzaicina Liepājas operā par solistu. Sākas jauns periods Aleksandra Viļumaņa dzīvē, pilns aizrautīga darba un panākumu. Liepājas operā viņš gūst pirmo praktisko operdziedātāja skolu. Šeit darbojas ievērojamais režisors Pēteris Meļņikovs un diriģents Oto Karls, kuriem ir izšķiroša loma jaunā mākslinieka izaugsmē. Divu gadu laikā rodas plaša Viļumaņa mākslas tēlu galerija — Eskamiljo,

Jevgeņijs Oņegins, Telramunds, Mefisto, Dzirnavnieks, Tonio, Boriss Godunovs, Dēmons.

Viena no Aleksandra Viļumaņa labākajām lomām šajos gados ir Jevgeņijs Oņegins, ar kuru mākslinieks viesojās arī Nacionālajā operā Rīgā. Viļumaņa Oņegins saista ar savu izteiksmīgo dziedājumu, līdzeno balss plūdumu. Tēls bija rūpīgi pārdomāts, ikkatrai muzikālai frazei bija atrasts tās raksturs. Kustības un žesti raisījās brīvi, scēniski un emocionāli pamatoti. Kaut arī viņa Oņegins vēl nebija bez trūkumiem, tomēr šis salti atturīgais tēls tika atzinīgi novērtēts.

Šai laikā Viļumanim tuvākas ne spriegi dramatiskās, varonīgās izjūtas, bet gan liriskās, draiskās. Tādēļ viņam jo sevišķi labi padodas dziedājumi no Mocarta operām «Dons Žuāns» un «Figaro kāzas», bet vēl neizdodas līdz galam izveidot personificētā ļaunuma, nežēlīgā tirāna Skarpijas lomu, kurai brīžiem cauri laužas dziedoņa dabiskais nemiers un straujums. Tāpat tas ir ar Mefisto un citiem dramatiskajiem tēliem. Bet jau nākamajos (1937.—1939.) gados arvien pārliecinošāk sāk veidoties tie dziļi traģiskie un dinamiskie skatuves tēli, kas raksturo Viļumaņa mākslinieka personību vēl šobrīd. Pirmais nopietnais panākums šai virzienā ir Amonasro Verdi operā «Aīda». Te pieskaitāms arī Dzirnavnieka ārprāta ainās zīmīgi veidotais tēls Dargomižska operā «Nāra», bet jo sevišķi Rigoleto (1938. gadā) — viens no Viļumaņa mākslas šedevriem. Šā tēla veidošanā Viļumanis gāja jaunus ceļus, izmantoja jaunas nianses, ļoti rūpīgi izstrādāja vokālo līniju. Viss Viļumaņa Rigoleto veidots nepārtrauktā spriegā attīstībā, kas nobeidzas kāpinātā traģismā. Ar katru lomu veidojas jauni, savdabīgi tēli — Jeļeckis, Igors, grāfs Luna. Šais gados kvalitatīvi jauns rodas arī Skarpijas tēls — lepns, iznesīgs, izteiksmīgu mīmiku, nežēlīgi ļaunu sejas izteiksmi, pilns velnišķīgu kaislību, kas paslēpta zem ārēja mierīguma un aukstasinības segas.

Līdztekus operdziedoņa gaitām Liepājas periodā Aleksandrs Viļumanis arī daudz koncertē. Brīžiem koncertdziedāšana viņu saista vēl vairāk nekā opera. Koncertu repertuārs ļoti plašs un daudzveidīgs, tajos ir viņa iemīļotākie komponisti — Hendelis, Mocarts, Bēthovens, tāpat krievu, franču komponistu darbi, kā arī A. Kalniņa, J. Vītola, L. Garūtas, L. Vīgnera un citu latviešu autoru dziesmas. Sevišķi atzīmējamas A. Kalniņa dramatiskās dziesmas, piemēram, «Sieva», kur Viļumanis īsti jūtas savā elementā.

A. Viļumaņa plašā, krāšņā balss, sirsnīgā, artistiskā daba un vienkāršība padarīja viņu par Liepājas publikas mīluli.

Atsaucīgi dziedoni uzņem arī Rīga, kur viņš bieži uzstājas brīvdabas sarīkojumos, simfoniskajos koncertos radiofonā, kā arī viesizrādēs Nacionālajā operā.

Jaunā dziedātāja vārds bija pazīstams arī Varšavā, uz kurieni viņš devās 1935. gadā kopā ar Annu Ludiņu — abi kā konservatorijas pārstāvji.

No Liepājas perioda nozīmīgākajiem datiem minams vēl 1936. gads, kad Viļumanis beidz konservatoriju.

1939. gadā Aleksandram Viļumanim rodas izdevība papildināties savā mākslā ārzemēs. Sākumā viņš nolemj braukt uz Parīzi pie diriģenta E. Kupera, pēc tam pie diriģenta Ferrari Milānā. Šis nodoms raksturo A. Viļumaņa nopietno pieeju operdziedātāja uzdevumam — jādomā ne tikai par vokālo pusi, bet arī par skatuvisko tēlu. Un tieši šai ziņā, pēc viņa domām, dziedātājam daudz var dot diriģents ar plašu mākslas vērienu — noapaļot frazējumu, dot skatuvisko slīpējumu, atklāt operdziedāšanas dziļākos noslēpumus.

Dažādu apstākļu dēļ nodomātais maršruts tomēr izmainās. Izbraucot no Latvijas, Viļumanis dodas uz Milānu. «Tur mācījos pie slavenā itāliešu baritona, Milānas «La Skalas» operas solista Karlo Kavallini,» atceras Viļumanis, «ar kuru strādāju pie savas balss izveidošanas. Milānā redzēju grandiozus operu uzvedumus, kas vasarā notiek brīvā dabā. Izrādēs piedalās slavenākie itāliešu dziedoņi, orķestrī spēlē 200 muziķu, korī dzied 300 cilvēku. Sevišķi dziļu iespaidu uz mani atstāja Pučini operas «Manona Lesko», Verdi «Otello» un Zandonai «Frančeska da Rimini» lieliskie uzvedumi. Apmeklēju muzejus un biju arī Neapolē un Kapri salā. Saņēmu uzaicinājumu jaunajā sezonā nodziedāt «Skalā» Borisu Godunovu, pie kam man būtu jādzied latviski, jo «Skalā» latviešu valoda vēl nav dzirdēta.»

Diemžēl šī uzstāšanās nenotiek, jo Eiropā izraisās otrais pasaules karš un Viļumanis spiests atgriezties dzimtenē.

Vēlreiz koncerts Liepājā, tad sākas jauns periods Viļumaņa dzīvē — uz republikas galvenās operas skatuves.

1940. gada 23. februārī Aleksandrs Viļumanis sniedz Konservatorijas zālē savu dziesmu vakaru. Tas kļūst it kā par visu iepriekšējo gadu darba rezumējumu. Viļumanis savās mākslas gaitās vienmēr bijis paškritisks, vienmēr meklējis jaunus, plašākus mākslas apvār-

A. Viļumanis Figaro lomā Dž. Rosini operā «Seviļas bārdzinis».

šņus, tādēļ mākslinieka attīstība iezīmējas ar nepārtrauktu progresu. Šis progress jo spilgti bija redzams minētajā koncertā. Vokālā gatavība, mākslinieciskais briedums, liela, spēcīga balss, spilgts temperaments — tas viss raksturoja Viļumani ne vien kā spožu koncertdziedoni, bet kā vēl spožāku operdziedoni. Tieši operu ārijās vispilnīgāk pavērās dziedātāja plašā balss, tās līdzenais, pilnskanīgais plūdums. Viļumaņa artistiskās dotības, iejūtas spējas un mākslinieciskais takts ļoti atbilst arī kamerstila prasībām. Taču visspilgtāk tieši uz operas skatuves varēja izpausties Viļumaņa spējas attēlot apdziedamo notikumu arī žestos, sasniegt augstu dramatisko spriegumu un kāpinājumu arī tēlojumā. Tādējādi jaunās Padomju Latvijas muzikas dzīvē A. Viļumanis ieiet jau kā nobriedis, plaši atzīts mākslinieks.

Ar 1940. gada 28. jūliju Aleksandrs Viļumanis ir LPSR Valsts operas un baleta teātra direktors. Šai laikā notiek gatavošanās latviešu literatūras un mākslas dekādei Maskavā. Ļoti lielu darbu veic Viļumanis kā teātra direktors, jo operas teātris sagatavo A. Kalniņa «Baņutu» un sāk iestudēt Jāņa Mediņa operu «Uguns un nakts». Šis darbs tiek organizēts tik sekmīgi, ka no visām Baltijas valstīm vienīgi Rīgas Opera bija jau laikus gatava dekādei.

1941. gads... Vācu fašistu iebrukums — drūmākais periods Viļumaņa dzīvē. Mākslas uzplaukuma un slavas virsotnē viņam aizliegts dziedāt, aizliegts nodarboties ar muziku. Četri smagi trimdas gadi Vācijā un tad... 1945. gada jūlijā latviešu muzikas pasaule sagaida savu iecienīto baritonu dzimtenē.

Par spīti pārciestajām grūtībām Aleksandra Viļumaņa liriski tembrētais baritons skan kā senāk svaigi, brīvi un spēcīgi. Pārliecinoši veidojas Skarpijas tēls, ar ko dziedonis atsāk savas mākslinieka gaitas.

Pirmajos pēckara gados dziedonis visu savu mākslinieka kvēli atdod skatuvei. Īsā laikā dzimst viens pēc otra visdažādākie un visspārežģītākie operu tēli: veiklais, žirgtais un simpātiskais Figaro Rosīnī operā «Seviļas barddzinis», zemiskais, ciniski baigais Feodālis E. Kapa operā «Atriebības ugunis», pasaules skumju apdvestais Dēmons Rubinšteina operā «Dēmons», dzīves priecīgais, impulsīvi temperamentīgais Roberts Čaikovska operā «Jolanta», dziļi traģiskais Rigoleto Verdi operā, pretīgais, nekrietnais Sebastjano d'Albēra operā «Ieleja», Renāto Verdi operā «Masku balle», drošsirdīgais cīnītājs, pagrīdes kustības vadītājs Andrejs A. Liepiņa operā «Saules lēkts», Komisārs — Muradeli operā «Lielā draudzība», Grjaznojs Rimska-Korsakova operā

A. Viļumanis Borisa lomā M. Musorgska operā «Boriss Godunovs» Akadēmiskajā operas un baleta teātri.

«Cara līgava», virišķīgais organizators Stepans D. Kabaļevska operā «Tarasa dzimta», komunists Līdums Marģera Zariņa operā «Uz jauno krastu».

Līdztekus pienākumiem operā A. Viļumanis darbojas vēl vienā nozīmīgā nozarē — kopš 1948. gada viņš uzņēmies pedagoga pienākumus un vokālās nodaļas vadību Latvijas Valsts konservatorijā, ieguldot daudz darba un enerģijas jauno dziedoņu audzināšanā. Arī šai novadā A. Viļumanis kļuvis par vienu no aktīvākajiem Padomju Latvijas vokālās kultūras virzītājiem.

Aleksandrs Viļumanis saņēmis vairākus augstus valdības apbalvojumus — Staļina prēmiju par Borisa Godunova lomu, viņam piešķirts Tautas mākslinieka goda nosaukums, mākslinieks apbalvots ar Darba Sarkanā Karoga ordeni, ar ordeni «Goda Zīme» un Goda rakstiem.

Trīsdesmit gadus ilgajā mākslinieka darbā Aleksandrs Viļumanis atskaņojis ap 500 dziesmu un āriju. Mākslinieka koncerti raksturo viņu kā apdāvinātu klasisko dziesmu izpildītāju un iejutīgu padomju komponistu dziesmu interpretētāju. Daudzas L. Vīgnera, J. Ozoliņa un Jāzepa Mediņa dziesmas viņa koncertos ir atskaņotas pirmo reizi. No atsevišķu āriju un dziesmu autoriem vistuvākie Viļumanim ir Hendelis, Mocarts, Rahmaņinovs, Čaikovskis, Šaporins.

Kā operdziedātājs Aleksandrs Viļumanis pārdzīvojis zināmu evolūciju. Ja jaunībā viņa simpātijas piederēja kustīgajam Figaro, tad mākslas brieduma posmā par vistuvākajām izveidojušās traģiskās, dramatiski spraigās raksturlomas — Rigoleto, Skarpija, Amonasro. Šais lomās Viļumanis ir tik svaigs un neatkārtojams, ka ikkatram tēlam varētu veltīt atsevišķu apcerējumu.

Neaizmirstams ir Viļumaņa Rigoleto. Jau pati pirmā parādīšanās galminieku vidū ir ļoti izteiksmīga. Stūrainā gaita, sarkastiskā izsmiekla intonācija balsī, atjautīgā mīmika — tas viss rada spilgtu priekšstatu par Rigoleto kā gudru, asprātīgu, bet ļaunu un pretīgu nerru. Savā izsmieklā viņš neapstājas pat sirmā Monterones bēdu priekšā. Liekas, šim nerram nav sirds, viņam svešas jebkuras cilvēciskas jūtas. Un tad Monterones lāsts kā zibens uzliesmojums noliec Rigoleto galvu: «Ko dzirdu, ak šausmas!» Visu viņa būtni, šķiet, satvērusi lāsta dzelžainā roka. Šis Viļumaņa — Rigoleto psiholoģiskais stāvoklis sevišķi spilgti parādās otrās ainas sākumā, kur tas organiski saaudzis ar Verdi muzikas skopajām, it kā sastingušo akordu skaņām. Stāsta iespaida apņemts, viņš nekā sev apkārt nejūt. Meistarīgi Viļu-

manis risina tālākos Rigoleto pārdzīvojumus. Ļaunais un pretīgais nerrs pamazām izaust mūsu priekšā kā dziļi nelaimīgs cilvēks, kuram daba lēmusi traģisku mūžu — ar savu kroplumu smīdināt augstmaņus. Kā gaišs intermeco Rigoleto, sirsnīgu tēva jūtu pārņemts, ir mājās kopā ar savu meitu Džildu. Tad jo satricinošāku iespaidu Viļumanis sniedz otrajā cēlienā, kad Rigoleto pēc Džildas nolaupīšanas spiests maskēt savas dziļās sāpes zem ienīstās maskas. Traģiskā balss intonācija, kas piešķir ārēji bezrūpīgajam «la ra, la ra» baigu nokrāsu, mīmika, ikkatrs žests, visa stāja meistarīgi atklāj Rigoleto iekšējo konfliktu. Un jau slavenās ārijas («Cortigiani, vil razza dannata...») pirmajā frazē suģestējoši skan Viļumaņa balss svelošā naida dzirksts, kas paver tēla attīstībā iepriekš nenojausta spēka pilnas lappuses. Dziļi cilvēciski pēc lielā sasprindzinājuma skan viņa bezspēcīgais, izmisušais lūgums atdot meitu.

Pēdējais posms tēla atklāsmē — Rigoleto kā atriebējs. Gadiem ilgi justo netaisnību, savu personīgo pazemojumu un meitas negodu Rigoleto alkst nomazgāt ar hercoga asinīm. Pamazām un nepārtrauktā kāpinājumā Viļumanis risina šo pēdējo ainu, novedot to pie traģiskām beigām, kas izskan sirdi plosošā kliedzienā: «Ak dievs! Džilda! Mans bērns!»

Viļumanis pieder pie tiem dziedātājiem, kas apvieno vienā veselā muzikālo un dramatisko tēlu. Viņš spēj tikai ar savu stāju vien, atjautīgo mīmiku, žestiem pārliecinoši iezīmēt sava varoņa portretu. Tāds viņš ir Amonasro lomā Verdi operā «Aīda». Jau Amonasro pirmā parādīšanās uz skatuves gūstekņu vidū ir tik reljefa, ka skatītājs uzreiz tajā redz etiopiešu valdnieku, kas arī nebrīvē pilns naida un aktīvas apņēmības uzvarēt naidnieku.

Galvenā nozīme operas tēla veidošanā tomēr ir dziedātāja meistarīgi izkoptajai balsij. Viņš prot ar dažādām tembra krāsām atklāt sava varoņa dvēseli. Raksturīgs šai ziņā ir Skarpijas tēls Pučīnī operā «Toska». Pat neieklausoties vārdos, neraugoties mīmikā un žestos, varam uztvert dziedātāja dažādās balss intonācijās ietverto tirāna tēlu — te greizsirdīgu, te atriebīgi asinskāru un aizturētas kaisles pilnu.

Viļumaņa veidoto tēlu galerija ļoti plaša. Jautājot, kas ir dziedoņa mīļākā loma, saņemam zīmīgu atbildi: «Kad uzeju uz skatuves, tad ikkatra ir man mīļākā loma.» Šie vārdi vēlreiz pasvītro mākslinieka plašo garīgo apvārsni un spēju iejusties visdažādākajos muzikas tēlos, veidot tos pārliecinoši, pārdomāti.

Aleksandra Viļumaņa tēli, kaut arī dažos reizēm trūkst vajadzīgā iekšējā siltuma, vienmēr augsti intelektuāli, tajos izpaužas laba mēra sajūta un māksliniecisklais takts.

Gribas vēl īsi atgādināt raksturīgākās īpašības, kas valdzina Viļumaņa mākslā. Tā, pirmkārt, ir viņa liriski tembrētā, labi izkoptā balss, kam Viļumanis spēj piešķirt visdažādākās kontrastējošākās krāsas; otrkārt, Viļumanis vienmēr bijis jaunu tradīciju veidotājs, bet nevis jau tradicionālo muzikas tēlu atkārtotājs. Tādēļ kā smalkjūtīgu un iejutīgu interpretētāju Aleksandru Viļumani cienī visi tie, kas gaida no dziedātāja ne tikai skaistas balss demonstrējumu, bet arī dziļu tēla atklāsmi.

Gunārs Treimanis

ŽANIS KATLAPS

Žanis Katlaps

Žanis Katlaps pasaules gaismu ieraudzīja 1907. gada 14. oktobrī Tukuma apriņķa Tumes pagasta «Katlapos». Viņam nav bijis jāsmok priekšpilsētas nomalēs vai jāmīda saulē sakarsušais bruģis. Bērnības atmiņu grāmatas pirmajās lappusēs ierakstīti iespaidi, kas gūti, zēnam vērojot dzīvi no liela ozola ar diviem milzīgiem stumbriem. Pieplacis pie ozola, Žanis skata vasaras vakaru, klausās, kā pļavā zem izkapts skavām gulstas zāle, brīnās par spožo un skaisto varavīksni, kas atmirdz pret melnajām debesīm. Bieži viņš domīgi traucas līdzi mākoņu nemitīgajam lidojumam, fantazē par kuģiem un nepārredzamām tālēm. Viņa bērna dvēsele šūpojas saules staru šūpolēs priekā par dūmakā tīto

rudzu lauku. Mazais zēns prāto — vai maz iespējams aprakstīt svētdienas mierā iegrimušo Tukumu.

Kas gan būtu bērnība un zēna gadi bez piedzīvojumiem? — Dziesma bez melodijas. Kad viņam ir jau vienpadsmit gadu aiz muguras, puika nolemj veikt varoņdarbu un mēģināt aizstāt tēvu pie arkla balsta. Tā labi apdomājot, tas laikam toreiz tiešām bijis varoņdarbs, jo augumā zēns bija izstiepies taisni tik garš, lai deguns ne visai augstu sniegtos pāri tam pašam arkla balstam. Vēl tagad mākslinieckam nav aizmirsušās tēva maiguma un mīlestības pilnās acis, ar kādām viņš novērtējis Žaņa priekšlikumu. Bet zēnam dziļā nopietnībā jāizlieto viss prāts un saprašana, lai pārliecinātu tēvu, ka šāds nodoms varētu izdoties.

Sākās Katlapa arāja gaitas. Gandarījums par to, ka darbs sekmējas, dod jaunus spēkus un jaunu vēlēšanos ķerties pie vēl nedarītā.

Ir «varoņdarbi» ar rūgtām sekām. Tikko dīķim pāri pārvilkusies plāna ledus kārta, zēns joņo pa to, un — bladāc! — ar galvu ūdenī iekšā. Amizants bijis brīdis, kad sievieši šo vilkuši ārā. Ūdeņi vienmēr vilināju Katlapu, arī tagad viņš labprāt vasaras atvaļinājumu pavada vai nu pie Gaujas, vai dodas tālākā ceļojumā līdz pašai Melnajai jūrai.

Par teātri Katlapu mājās neviens nerunā. Visi cieši pieķērušies zemei, pie tam tēvs Miķelis ir stingra rakstura cilvēks, kas klusēdams vienmēr darījis savu, ar citiem runās neielaizdamies. Vēl līdz šai dienai tēvs nav redzējis dēlu uz skatuves.

Parasti jāpateicas gadījumam, kas pievērš jaunu cilvēku kādam amatam, ievirza interešu loku kādā noteiktā virzienā. Rāmuļu pamatskolā, kur sākas Katlapa skolas gaitas, viņu gan ieinteresē jumta telpa ar mazo paaugstinājumu, uz kura esot spēlēts teātris, bet, ka teātris saistās ar cilvēkiem, zēnam nav ne jausmas. Grāmatu gudrības Žani nevilina. Viņš labprāt klejo pa lielceļiem, vēro dabu. Ilgas pēc profesijas, amata zēnā pamostas vēlu, mācoties Tukuma apriņķa 2. pakāpes pamatskolā. Te par skolotāju strādā kāds Šēnbergs, kas ārpus tiešajiem pienākumiem brīvajā laikā māca spēlēt klavieres, sarīko ar skolēniem šaha turnīrus, noorganizē arī dramatisko pulciņu. Kādreiz Katlapam jāpalīdz iekārtot skatuvi, jāuzlīmē vietu numuri uz soliem. Kā atlīdzību zēnam atļauj noskatīties ģenerālmēģinājumu. Tas tā paņem savā varā Žani, ka viņam noteikti jāredz arī izrāde. Aizmirstas tālais atpakaļceļš uz naktsmītni, aizmirstas visa pasaule.

Annas Brigaderes «Sprīdītī», ko arī iestudē Šēnbergs, Žanim jau «iedala» lomu — viņam jātēlo galma kungs. No mātes putekļu mēteļa

Katlaps šuj galminieka tērpu. Pāris fražu tiek norunātas lielā uztraukumā. Teātra «inde» ar to jau nokļuvusi zēna organismā, kaut profesionālu teātri viņš vēl ilgi nedabū redzēt.

1922. gadā Katlaps iestājās Tukuma vidusskolā. Pirmie gadi aizrit tikai mācībās. Vidusskolā ir dramatiskais pulciņš, ko vada Jānis Plaudis. Katlapa skolas biedri ir lieli literatūras cienītāji, tādēļ arī viņš nedrīkst atpalikt no tiem. Taču, pulciņā iestājoties, jāiztur pārbaude. Jaunais «aktieris» lasa Plūdoņa «Rēgus». Norunā dzejoli, kā prot. Ar dzeju Žanis iepazinies jau agrāk. Divdesmitajos gados ļoti populāra ir Jāņa Sudrabkalna «Spārnotā Armāda». Žanis gan nevarējis saprast, ko nozīmē vārds «armāda», bet kautrējies to pajautāt brālim vai māsai un tā arī palicis neziņā. Plaudis «Rēgu» izpildījumu novērtē atzinīgi, vienīgi norāda, ka jāstrādā ar dikciju. Uzņemts pulciņa biedros, Katlaps kļūst par tā aktīvu dalībnieku. Viņa pirmā loma ir Krodzinieks Heinriha Heines «Viljamā Ratklifā». Skolas žurnālā parādās atsauksme, kurā minēts viņa reālistiskais tēlojums.

Pulciņā darbs rit intensīvi. Vēlāk Katlaps ir šā pulciņa vadītājs. Iestudē Andreja Upīša «Dzimumdienas rītā», Aspazijas «Sidraba šķidrautu». No Tukuma vidusskolas nākuši vairāki šodien pazīstami literatūras un mākslas darbinieki. Te kopā ar Katlapu mācās Jānis Plaudis, Jānis Grauds, Arturs Lapiņš, Kārlis Melbārzdis, Ansis Artums.

Pēc vidusskolas beigšanas 1926. gadā Katlaps nolemj doties uz Zeltmata dramatiskajiem kursiem. Tā ir jaunekļa nelokāma griba. Tēvs par dēla tieksmēm negrib ne dzirdēt. Viņš domā, ka Katlapam vajadzētu izvēlēties praktisku amatu. Tā kā vidusskolas laikā Katlaps interesējas arī par medicīnu un, lai iestātos medicīnas fakultātē, ir vajadzīgas latīņu valodas zināšanas, viņš brauc uz Rīgu it kā mācīties latīņu valodu. Tēvs vienīgi atļauj dēlam kursus apmeklēt kā blakus pasākumu. Pirms tam Katlaps kā lielu dārgumu bija iegādājies Zeltmata «Skatuves mākslu» un kādu teātra teorijas grāmatu vācu valodā. Tās ir vienīgās grāmatas, kurās Žanis meklē atbildes uz mākslas noslēpumiem.

Uzņemšanas eksāmeni Zeltmata kursos 1926. gadā. Konkurss liels, jo pieteikušies ap 150 cilvēku. Katlaps runā Blaumaņa «Tālavas taurētāju». Pārbaudījumi ilgst vairākas dienas. Kādā starpbrīdī viņš sadūšojas un jautā Zeltmatim, vai vispār no viņa var iznākt aktieris. Zeltmatis nosaka: «Tu klaigā gan, bet, vai ir kas iekšā, to nevar zināt,» — un aiziet. Tas ļoti satrauc jaunekli, kas nolēmis kalpot

mākslai. Tomēr viņu uzņem ar divu nedēļu ilgu pārbaudes laiku. To Katlaps godam iztur un tiek ieskaitīts par pilntiesīgu kursantu.

Trešajam kursam jāgatavo diplomdarbi, bet pietrūkst vīriešu lomu tēlotāju. Pirmā kursa audzēkņus uzaicina piedalīties šo lugu uzvedumos. Katlaps tēlo Kreontu Sofokla «Antigonē» un Kuliginu A. Čehova «Trīs māsās».

1927. gada rudenī Ernests Feldmanis atver savus teātra kursus. Katlaps šai laikā slimo un, atbraucis uz Rīgu labu laiku pēc mācību sākuma, neturpina vis mācīties pie Zeltmata, bet pāriet uz Feldmaņa kursiem. Te viņa studiju biedri ir Alma Ābele, Emīlija Bērziņa (kas gadu ātrāk beidz kursus), Olga Krūmiņa, Irma Graudiņa, Rihards Zandersons, Pēteris Cepurnieks, Harijs Avens u. c. Aktiera meistarību māca Alfrēds Amtmanis-Briedītis un Ernests Feldmanis, bet skatuves runu — Jānis Zariņš. Feldmanis parasti rīko stilā ieturētus, tematiski saistītus pārskata vakarus, tā dodot kursantiem iespēju trenēties runā un pierast pie skatuves īpatnējiem apstākļiem. It sevišķi Feldmanis iecienījis vodeviļu vakarus. Viņš kopā ar J. Vahtangovu bija mācījies A. Adaševa privātskolā, kur lielu vērību veltīja atraisītam aktiera ķermenim, tāpat dziļai psiholoģijas atklāsmei.

Feldmaņa kursiem ir bijusi ļoti auglīga ietekme teātra jauno kadru sagatavošanā. Par to raksta Jānis Sudrabkalns: «Feldmaņa teātra kursiem, var redzēt, ir atbalss un panākumi. Audzēkņi mācās pārvaldīt savu ķermeni, kura elastība un paklausība ne vien mūsu dienu, Meijerholda un Tairova teātrī, gan vienmēr ir bijusi nepieciešama. Dejas akrobātika rāda, ka kursi šai nozarei piegriež vajadzīgo vērību. Staņislavskis iesācis ar baletu, pārgājis uz dziedāšanu un tad tikai noenkurojies runas skatuvē. Runātais vārds, izteiksmīgais žests, pārdzīvotais un formā apzinātais tēlojums — galvenais un grūtākais.[1]

Feldmaņa kursos arī Katlaps gūst pirmās zināšanas skatuves mākslā.

Ļoti gādīgs un rūpīgs pedagogs ir Amtmanis-Briedītis. Viņa vadībā Katlaps kursos iestudē Cilvēka lomu Leonida Andrejeva lugā «Cilvēka dzīve».

1928. gada pavasarī kāda Feldmaņa kursu absolvente iet debitēt uz Nacionālo teātri. Katlapu uzaicina par viņas partneru. Sagatavo

---

1 «Pēdējā brīdī», 1930. g. 22. janvārī.

L. Erika (Hero) un Z. Katlaps (Klaudio) V. Sekspira komēdijā «Daudz trokšņa par neko» Nacionālajā teātrī.

cēlienu no kādas A. Strindberga lugas. Tajā abiem jānorunā garš dialogs. Rezultātā teātris angažē nevis jauno aktrisi, bet gan Katlapu. Pirmā loma Katlapam ir puisis un Kangars Raiņa «Rīgas raganā» (pirmizrāde 1928. g. 1. septembrī).

Pirmā sezona teātrī aizrit, tēlojot epizodes. Plašākai sabiedrībai Katlaps kļūst pazīstams ar jaunā virsnieka Reileja tēlu angļu rakstnieka R. Šerifa kara dramā «Ceļa galā» (pirmizrāde 1929. g. 22. novembrī).

... Zemnīca angļu tranšejās pie Sen-Kentīnas. 1918. gada marta vakars. Bāla mēnesnīcas svītra krīt caur ieeju, apgaismodama vienu zemnīcas kaktu. Pirmajās kaujas līnijās valda neaprakstāms nāves klusums simtu un tūkstošu šauteņu stobru priekšā. Tālumā atskan vilcienu svilpieni, kas cauru nakti cits pakaļ citam dodas ar kravu un ļaudīm. Karavīru sarunās brīžiem atplaiksnās miera laiku ēnas: puķu dārzi, sanošas bites, mīļotās meitenes vasarīgi gaišais smaids. Gaida ierodamies jaunu virsnieku. Te zemnīcā parādās šis jaunais, astoņpadsmit gadus vecais Reilejs — Katlaps. Vienmuļīgās zemnīcas sienas it kā atdzīvojas, jo smagajā kaujas liniju atmosfērā viņš ienāk kā cilvēks no citas pasaules. Smaidošs, bezbēdīgs, jauneklīgi naivs, uz komandiera jautājumu, vai viņš kādreiz ir bijis priekšējās pozicijās, Katlaps nosmaida: «Es tikai pagājušajā rudenī beidzu skolu.» Frontē viss izrādās citādi, nekā jauneklis to uzbūris savā fantāzijā.

Katlaps jau pirmajā uznācienā uz skatuves pauda romantisku jūsmu, sirsnību un biklumu. Kādā kritikā par viņu teikts: «Tiesa, Katlaps te spēlē pats sevi, bet dara to ar tik īstu sirsnību un aizrautību, šī loma viņam tik jauki «piegulē», ka rezultāts lielā mērā ceļ visu izrādi.» Reilejs nenojauš, ka viņš nolemts iznīcībai. Viņš līksmi gavilē kapa malā. Pēdējais skats, kad granātu viesuļugunī Reileju ievaino, Katlapa tēlojumā ir dziļi traģisks. Nāves izmisums, priekšnāves agonija aktierim ir klusināta, bez neirastēniskiem izkliedzieniem un samocītiem pārgājieniem. Čukstus vaidam līdzīgi izskan Katlapa varoņa pēdējais dvēseles kliedziens: «Te ir — te ir tik briesmīgi auksts.» Jaunā kareivja dzīve izdziest līdz ar uzaustošās dienas rīta blāzmu.

Toreiz tikko bija parādījies Ērika Remarka romāns «Rietumu frontē bez pārmaiņām». Katlapam Reileja tēlu palīdz veidot šis darbs. Ar savu pirmo lielāko lomu Katlaps jau it kā pasaka, kurā lomu kategorijā viņa talants izteiksies visspilgtāk, — tie ir varoņi, kas tiecas pēc laimes, cilvēciskā ideāla, tie iekaro simpātijas, uzticību un

liek skumt, ja savā lidojumā tiem pietrūkst spēka vai viņi iet bojā.

Pirmajos gados Katlaps spēlē jaunus mīlētājus, dabas zēnus, tikai paretam sastopam kādu raksturu. Mākslinieks ar patiku atceras Ubagu Moljēra «Donā Žuānā», kur viņš tēlo astoņdesmit gadus vecu veci; ar pāris frazēm un interesantu masku viņš izpelnās pat kritikas uzmanību.

«Anglijas Elizabetē» (1931.) Katlaps tēlo Elizabetes — Marijas Leiko favorītu grāfu Eseksu. Tajā aktieris atklāj galma lutekļa bezkaunību, jaunekļa kvēlo temperamentu, lepnumu. Katlaps daudzajiem mīlētājiem, salonlauvām, jaunajiem, «glītajiem» cilvēkiem, kas viņam tais gados jātēlo, cenšas piešķirt nozīmīgumu, bagātinot tos ar savu fantāziju. Pie tam jāmācās nēsāt fraku, jāizkopj manieres, jāiejūtas dažādos laikmetos un stilos.

Pie trīsdesmito gadu veiksmīgākajām lomām Katlaps pieskaita Turku Pakalas «Koku pludinātājos» (1932.), Oskaru Kļavu (kurā «ielec», jo iestudēšanas laikā viņš saslimst ar tīfu, bet pēc pirmizrādes Oskara tēlotājam J. Šābertam jāaizbrauc, tāpēc lomu Katlapam jāsagatavo bez mēģinājumiem), Kristiānu E. Rostāna «Sirano de Beržerakā» (1934.), Paolo D'Anuncio «Frančeskā da Rimini» (1935.), Veru M. Meterlinka «Marijā Madaļā» (1935.), Indrupu V. Lāča «Senču aicinājumā» (1935.), Lauci P. Rozīša «Valmieras puikās» (1936.), Kļaudio V. Šekspira «Daudz trokšņa par neko» (1937.), Moricu Z. Lāgerlefas «Annemarijā» (1938.), Doro Maikēsu un Napoleonu V. Vārzica lugā «Francisko Goija — ģēnijs bez tautas» (1938.), Lefevru V. Sardū un Moro «Drošajā kundzē», Samesu B. Bjernsona «Bankrotā» (1938.), Mario Kavaradosi V. Sardū «Florijā Toskā» (1939.).

Tēloto lomu virkne ir gan plaša un gara, bet īstu mākslas prieku aktierī neizraisa, jo jāspēlē daudzās patukšās un literāri mazvērtīgās lugās.

Pirmā liela vēriena loma, ar kuru Katlaps gūst ievērību plašākā auditorijā, ir dons Karloss F. Šillera traģēdijā.

Pēc Padomju Latvijas nodibināšanās 1940. gadā Žani Katlapu iecel par teātra direktoru. Aktiera darbs jāapvieno ar sabiedrisko darbu. Līdz tam viņš vēl maz ko zināja par K. Staņislavska sistēmu. Tagad kļūst pieejama krievu teātra mākslas koriņeju pieredze un teorija. Par savu pirmo sociālistiskā reālisma garā veidoto skatuves tēlu

Katlaps uzskata Jarovoju Treņeva lugā «Ļubova Jarovaja». Iesākto darbu pārtrauc vācu okupantu iebrukums. Sākas Lielais Tēvijas karš.

Jauns posms Katlapa mākslinieciskajā daiļradē sākas pēc Rīgas atbrīvošanas. Jau no aktiera darbības sākuma viņš interesējies par teātra mākslas teorijām. Atbildi saviem meklējumiem Katlaps atrod Staņislavska darbos, marksisma-ļeņinisma studijās. Kad 1948. gadā nodibinās LPSR Valsts teātra institūts, Katlapu uzaicina strādāt šajā pirmajā latviešu teātra mākslas augstskolā par aktieru meistarības pedagogu. Ar 1948. gadu sākas arī Katlapa darbība režijā. Pirmā luga, ko viņš iestudē, ir Blaumaņa «Ugunī».

Padomju valdība un partija augstu novērtējusi Katlapa māksliniecisko un sabiedrisko darbību. Ar 1945. gada 20. jūlija LPSR Augstākās Padomes Prezidija dekrētu viņam piešķirts LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka goda nosaukums, bet ar 1954. gada 18. aprīļa LPSR Augstākās Padomes Prezidija dekrētu LPSR Nopelniem bagātā mākslas darbinieka nosaukums. Par Oskara tēlu V. Lāča romāna «Zvejnieka dēls» dramatizējuma uzvedumā Katlaps apbalvots ar Staļina prēmiju. Katlapa sabiedriskā darbība ļoti daudzējāda: aktīvi viņš darbojas teātra arodorganizācijā, māksliniecisskajā padomē, piedalās daudzos šefības koncertos kā daiļlasītājs. Labprāt viņš izbrauc uz kolhoziem, kur palīdz vietējiem pašdarbības kolektīviem.

II

«Bez poēzijas nav mākslas. Nevajag bīties no vārda «poēzija», nevajag domāt, ka poēzija — katrā ziņā ir mēness gaisma un mākslota intonācija, nevajag baidīties no vārdiem «pacēlums», «patoss», nevajag domāt, ka pacēlums un patoss katrā ziņā nozīmē nepatiesu ārēju paņēmienu, mākslotu deklamāciju. Kādam jābūt ceļam, lai aktieris varētu uz skatuves paust milzīgu patosu un meistarību, pašam paliekot pārliecībā, ka viņš uz skatuves paliks dzīvs cilvēks? Jāievēro, ka runa te nepavisam nav tikai par dramu, par traģēdiju. Tieši tur slēpjas krievu mākslas lielais spēks, ka tā visikdienišķīgākās sadzīves iezīmes prot poētiski pasniegt.»[1]

[1] В. И. Немирович-Данченко. «Театральное наследие», I т., «Искусство», 1954. g., 177. lpp.

Ž. Katlaps (Edgars) un L. Freimane (Kristīne) R. Blaumaņa «Uguni» Akadēmiskajā dramas teātrī.

Tā raksta Ņemirovičs-Dančenko. Arī Katlapa mākslu var raksturot kā poētiska dzīves skatījuma mākslu, kaut viņam bijis jāatveido visdažādāko laikmetu un visatšķirīgāko cilvēku dzīves.

Par Katlapa lomām gribas runāt, dalot tās divās grupās. Vispirms gribas analizēt Katlapu kā liriķi, kā varoni mīlētāju, kura skatuviskie dotumi ir samtaina balss, graciozas kustības, perfekti izkopta dikcija, brāzmains temperaments. Šīs īpašības viņam noder tādu tēlu atveidošanai kā Karloss, Mārtiņš Īdens, Čackis, Viljams Šekspirs, Otello, Jāzeps. Ļoti tuvu šīm varoņlomām pieslejas viņa stipras gribas cilvēki, kā, piemēram, Oskars, kā arī dzīves iedragātie, aizlauztie, savās kaislībās bieži nevaldāmie raksturi — Edgars, Krustiņš.

Otrkārt, Katlapā mīt spēcīgs un spilgts raksturotāja talants, kas izpaužas viņa Ciganovā, Nedžmi, Tauriņā, Demčinovā.

Tātad Žanī Katlapā vienlīdz spēcīgi skan lirika, slāpes pēc pilnības, kas savu izpausmi rod nemierā, un ass, pat nežēlīgs cilvēka dvēseles atklājums.

Skatuves māksla ir nepateicīga tai ziņā, ka tā dzīvo tikai tagadnei un ir grūti vārdos ietverama jau pašā daiļrades brīdī. Bieži vien jums nav iespējams attēlot vārdos balss nokrāsu, parādīt nākamām audzēm tos aktiera dvēseles ietrīsējumus un iedvesmas brīžus, kas arī uzplaukst tikai reizi. Tāpēc — cik bijušas «Dona Karlosa» izrādes, tik atšķirīgi bijuši Katlapa Karlosi (pamatā, protams, paliek tēla garīgais satvars). Un īsti svētlaimes brīži bijuši tie, kad vairs neesam jutuši, kā aktieris saka jau pazīstamo frazi, bet esam dzīvojuši līdzi tā varoņa liktenim.

Sešpadsmitais gadsimts. Spānija. Karaļa Filipa II dārzs Aranhuesā. Pāris kolonu, kāpnes, kas līkloču ved augšup, un akmens sols. Uz tā sēž jauneklis melnā samta tērpā. Domās tam grāmata noslīdējusi uz ceļiem, acu skatiens pauž noslēgtību, nevēlēšanos atklāt sevi.

«Aranhuesas jaukās dienas beidzas» — skan «dvēseļu ārsta» Domingo monologs princim Karlosam. Katlaps šai brīdī novēršas, klusē, jo zina, ka viņam izliktas lamatas. Kā cieši savilkta stīga princis ar dižciltīgu nevērību atbild Domingo:

Bet man ir allaž teikts, ka pasaulē
No tenknešiem un vaibstu izlūkiem
Posts lielāks ceļoties nekā no tiem,
Kas rīkojas ar dunci vai ar indi.

Katlaps dzeļ. Viņš nekliedz, jo apzinās savu spēku. Tikai Karlosa stāvā, noraidošajos žestos un kustībās jūtams iekšējs spraigums. Katrs vārds, ko Katlaps raida jezuītam Domingo, ir izsvērts, līdzsvarots, iedarbīgs. Jau šis pirmais skats mūs ieveda laikmeta atmosfērā. Liekas, ka skatāmies El Greko vai Velaskēza gleznā, no kuras raugās uz mums vecie spāņi — Pireneju kalnu un nāves tumsas auklētie.

Nākošajā ainā ar Pozu Katlaps pilnīgi izmainās. Ar Domingo viņa varonis ir noslēgts, vairāk pagātnes varā: viņš grib atrast savas mīlestības piepildījumu. Tas ir trausls jauneklis, bez politiska uzdevuma, savu kaislību un jūtu kalps, kura devīze: «Jūtas ir viss.» Te

parādās bērnības draugs Poza, kas ieradies Spānijā ar noteiktu nodomu. Rodas jauni apstākļi. Poza aicina dibināt jauno Spāniju. Ļoti ātri, it kā steigdamies Katlaps stāsta par savām attiecībām ar Elizabeti, piespiedies pie kolonas, viņš ir lūdzošs, neveikls, jo nezina, vai Poza sapratīs drauga sirdi. Te Katlaps ir īsts spānietis, kura asinis viegli kļūst straujas un tumšas vai arī saplok maigumā pret draugu.

Nākošais skats. Karaliene Elizabete lasa vēstuli. Katlaps parādās uz kāpnēm, ierauga dievināto, brīdi šaubās, vai tuvoties viņai, bet tad strauji dodas pie tās, nometas ceļos:

Viens paradīzes svētbrīdis par nāvi
Nav dārgi pirkts.

Šīs, tāpat visas nākamās rindas Katlaps runā viegli, nepiespiesti, te Karloss nebaidās ne debesu, ne elles. Viņš aizmirsis dzīves īstenību: nodevību, glaimus, nomāktību. Ir tikai mīļotā sieviete. Tās dēļ jāsagrauj visa pasaule, jālaužlikumi. Trakums, greizsirdība pret tēvu, spīts, izaicinājums un protests virmo jauneklī. Bet Elizabete neatbild viņa mīlestības jūtām, viņa tam atgādina agrākos ideālus. Tāpēc Katlapa Karlosam te divkāršs uzdevums — griba savaldīt sevi cīnās ar neapslāpējamu kaisli.

Karalienes ietekmē Karlosam rodas cerību spārni. Senās dienas Alkalā nedrīkst zust, studenta gadi un jaunības ideāli atkal atgriežas Karlosā. «Es visu gadsimtu saucu cīņā!» — trauc Katlaps pa galeriju kopā ar marķīzu Pozu, jo abu draugu starpā noslēgta vislielākā draudzība zemes virsū.

Titullomā centrālais ir skats troņa zālē — vārdu divkauja ar Filipu. Režija te bija devusi interesantu mizanscēnu. Uz troņa sēž Filips, pie troņa pakājes stāv hercogs Alba. Ļoti strauji ieskrien Karloss — Katlaps, pilns uzticības Filipam. Bet, ieraudzījis Albu, viņš kļūst piesardzīgs, grib izvairīties no nevēlamā sarunu biedra. Iegūt tēva sirdi, lai varētu doties uz Flandriju, — tāds bija šīs ainas virsuzvedums. Tad pavisam brīvi, enerģiski un atklāti aktieris sāk sarunu ar karali. Viņš ir maigs, jo cer, ka iegūs tēva labvēlību. Sākumā Katlaps lūdz, pierāda, grib uzburt senās dienas: aizrāvies pats no savas runas, Karloss kārdina Filipu — vēl reizi dzīves sapni izsapņot, vēl reizi nostaigāt ar dēlu jauno dienu rožu taku. Katlaps lēnām tuvojas tronim, uz kura nekustīgi sēž Filips, vientuļš savā varā un noslēgtībā.

Šajā skatā runāja Ķatlapa uz augšu izstieptās rokas, intīmā balss nokrāsa, jautājošā poza. Vispirms, apsēdies pie troņa pakājes, Ķatlaps lūdz. Bet tad šis lūgums pāraug pavēlē, jo viņa pirmais lūgums beidzies ar neveiksmi. Bērna dienās nezinādams, ko nozīmē tēva glāsts, Ķarloss — Ķatlaps tā arī negūst tēva pretmīlu.

Tad sākas prinča cīņa ar karali. Troņmantnieks — karaļdēls pieprasa savas tiesības. Liekas, ka Ķatlaps augumā kļuvis garāks šai brīdī. Ķā bērns viņš sāka lūgties tēva mīlas, kā sapņotājs viņš lika atcerēties Filipam tā vientulības traģēdiju, kā gūsteknis aizstāvējās, bet kā ievainots zvērs izkliedz: «Tagad stāviet klāt man, labie gari!» Straujo izjūtu maiņa turēja zāli savā varā, liekot apbrīnot Ķatlapu par viņa tēlojuma daudzveidību.

Tagad — otrajā lomas daļā Ķatlapā jau ir cīnītāja iezīmes. Pozas ietekmē Ķarloss gūst cīņas sparu, viņš aizraujas ar jaunās Spānijas ideju.

«Dona Ķarlosa» pirmizrāde notika 1940. gada 14. martā Jāņa Zariņa režijā, Voldemāra Valdmaņa skatuves ietērpā, ar Margas Spertāles kostīmiem. Šo pašu izrādi atkārtoja 1940./41. g. sezonā, bet okupācijas gados to pārstudēja divos patstāvīgos tēlotāju sastāvos. Šajā pēdējā iestudējumā Ķatlaps tēloja arī Pozu.

Ķatlapa Pozu raksturo vairāk intelektuālā tēla uztvere. Pretēji paša Ķatlapa Ķarlosam viņa Poza ir stipras gribas cilvēks, iespaidīgi cēls, atturīgs, stalts un bezbailīgs bruņinieks. Sarunā ar Filipu, kas ir divu pasauļu disputs, Ķatlaps rūpējas par ritmisko dažādību, lai garajos monologos Pozas patiesības nekļūtu tikai par abstraktu ideju izklāstu, bet lai arī Poza būtu vētras un trauksmju laikmeta romantiķis.

Ķatlaps — Poza bija filozofs, nākošo paaudžu dziesminieks, prāta un bruņinieciskas drosmes apvienojums. Tikai dažviet Pozam izlauzās skaļāks vārds vai asāka intonācija.

Ķarloss ir pirmā Ķatlapa pārejas loma no frantiem un lauku zēniem uz klasisko traģēdiju. Viņam jāapgūst romantiskā spēles stila īpatnības: plastisks tēla ārējais zīmējums, pacilāts dzejas skanējums ar dziļu tēla psiholoģijas atklāsmi. Ķatlaps, tēlojot ir Ķarlosu, ir Pozu, apliecināja, ka var veikt t. s. varoņa — mīlētāja lomu uzdevumus.

Paiet gadi. Teātris jau strādā ar sociālistiskā reālisma metodi, kad Ķatlaps satiekas ar Mārtiņu Īdenu (1948.) Tieši salīdzinot donu Ķarlosu ar Īdenu, var vērot, kā audzis aktieris. Toreiz donā Ķarlosā Ķatlaps sekoja vienīgi autoram, neiedziļinoties, kādu pasaules uzskatu

Ž. Katlaps Dona Karlosa lomā F. Šillera traģēdijā «Dons Karloss» Akadēmiskajā dramas teātrī.

jāpauž viņam pašam kā mākslinieka. Bet par Īdenu pašam aktierim ir savs sociāls pamatojums, ko Ķatlaps definē šādi: «Ar šo tēlu jāparāda, ka talants vien vēl neko nenozīmē. Tas jāizlieto kāda liela mērķa sasniegšanai. Bet sasniegt tādu mērķi — «pārveidot šo nejēdzīgo pasauli» nevar, ja cīnīsies tikai atsevišķs cilvēks vai daži atsevišķi cilvēki, tas sasniedzams tikai tad, ja cīnīsies cilvēku kopība — šķira.»[1]

Spēks plūst no Ķatlapa Īdena. Tas kvēlo dedzīgajā balsī, acīs, smagnējā gaitā. Lasot Kārmienas Londonas grāmatu par Džeka Londona dzīvi, uzaust reizē paša Īdena tēls. Ķatlaps par lomas pamatu ņem Londona personību: vīrišķīgu lepnumu, spītnieku, liela mēroga cilvēku, kuram vajag plašas telpas, lai varētu elpot. Ķatlaps redz visos Londona varoņos alkas pēc patiesības, pēc tādas dzīves, kuras centrā būtu stiprs un cēls cilvēks. Indīgi skan Ķatlapa balss monologā: «Cilvēkiem jākļūst drošiem un cildeniem. Tie jāatbrīvo no skaudības, zemiskuma, mantkārības. Jāiznīcina zvēriskie instinkti, jānorūda viņu griba. Mūsu laika sabiedrība kropļo cilvēkus. Visu, pat sirdsapziņu, pērk un pārdod. Jūtas ir kļuvušas sīkas. Mēs pat vairs neprotam ne īsti mīlēt, ne īsti ienīst.»

Ķatlapa Īdenā jūtama nemiera pilna, pretrunām bagāta personība ar milzīgu vitalitāti. Intensīvā garīgā dzīve atklājas jumta istabiņas skatā, kur Īdens drudžaini raksta savu «Dzīvotgribu». Istabele pildās ar saules gaismu, bet viņš tikai raksta, labo, lasa.

Ķatlapam vislabāk padevās lomas otrā puse, kur Mārtiņš vairs nav robustais, mežonīgais, tropu saulē auklētais jūrnieks. Rakstnieka personības veidošanās un ar to saistītā vilšanās paša uzskatos bija Ķatlapa lomas pamatā.

Viens no traģiskākajiem momentiem aktiera tēlojumā ir skats Metropoles viesnīcā. Pie slavenā rakstnieka ieradusies Ruta, lai atjaunotu draudzību ar Mārtiņu. Bez siltuma, agrākās jūsmas, kaut kā gurdi Ķatlaps sarunājas ar Rutu, īgni skan atzīšanās iemīļotajam cilvēkam: «Par vēlu ... Esmu slims ... ne fiziski, nē, bet garīgi.» Izvadījis Rutu pa durvīm, viņš atgriežas atpakaļ un sāk histēriski smieties. Šajos smieklos atbalsojās viss: sāpes, pazemojums, rūgtā apziņa, ka līdz ar slavas pieklauvēšanu pie Mārtiņa durvīm no jūras dēla aizgājusi prom īstā laime, tā, ko nevar aizstāt biezais kabatas portfelis. Smadzenes šķiet tukšas, lūpas mēmas.

---

[1] Ž. Ķatlaps, «Par savu lomu», «Mārtiņa Īdena» programas grāmatiņa, 1948. g.

Ķatlaps te pauž mokošas vientulības izjūtu: šis cilvēks, kas vēlējies aizsniegt zvaigznes, ir līdzīgs vrakam, ko vētra izsviedusi krastā un kas ir mēms savā bezgalīgajā atstātībā. Vienīgi pasāta vējš atgriež Ķatlapa Īdenu reālajā īstenībā. Bet tā rada sāpes. Monologā par dzīves jēgu Ķatlaps panāk satricinošu iespaidu. Slavas zenītā cilvēks veltīgi meklē savu zaudēto paradīzi. Tās ir beigas. Jūrā plosās vētra. Atskan Ķatlapa — Īdena balss:

«Okeāns aicina plašais,
Dziļumā atrodams miers.»

«Mārtiņa Īdena» uzvedums bija tiešām izdevies. Herberta Zommera veiksmīgā režija, Mirjāmas Štāles Ģertrūde, Ludviga Bāra Džo Daukins un Ķatlapa Īdens sagādāja neaizmirstamus brīžus.

Ar individuālistu Mārtiņu Īdenu lomas ampluā ziņā sasaucas diženais Viljams Šekspirs M. Zīverta «Ākstā», kam lemts būt sava laikabiedru nesaprastam garam.

Līdzšinējos «Āksta» uzvedumos ēnā palika Šekspira tēls. Tika vainots Zīverts, ka viņu vairāk interesējis Šekspirs — mīlētājs, mazāk lielais dvēseļu tulks. Bet Ķatlaps atminēja, kur slēpjas lomas kodols. Tā ir 5. aina, kad Šekspirs atgriežas no krodziņa. Te personiskā traģēdija saaužas ar «Hamleta» mūžseno jautājumu: būt vai nebūt? Pavisam īss ir Hamleta monologa radīšanas skats, tikai pāris rindu no slavenā monologa autors devis savam varonim, taču Ķatlaps te panāk dzejnieka un filozofa dziļumu. Pie tam Ķatlapa Šekspirs ir labs aktieris pantomīmas ainā. Tādēļ Šekspira tēls rod plašāku loku, un ar to spēcīgāk skan augstā dziesma teātrim, nicinātajai profesijai — aktieriem un pašam Šekspiram. Ķatlaps Šekspirā apvieno mīlētāju, radošu individualitāti un īstu klaunu cilts vecāko.

Skalozubu un famusovu morālei izaicinājumu met vientuļais dumpinieks Čackis (1950.). Te Ķatlaps veido lomu divās plāksnēs — konflikts ar sabiedrību un Čacka mīlestības drama. No šīs cīņas veidojas Čacka — Ķatlapa garīgā pasaule. Interesanti Ķatlapa tēlojumu analizējis izrādes recenzents V. Pigulevskis: «Jau viņa pirmā parādīšanās uz skatuves aizrauj ar savu dedzību, kvēli. Sākumā maigs, jautrs, labsirdīgi smejošs, viņš izrādes gaitā iziet veselai noskaņu, cerību, vilšanās, prieku un bēdu izjūtu virknei, katram momentam atrazdams savu īpašu toni. Un beidzot, kad Čackim kļūst zināmas Sofijas un Molča-

lina attiecības un viņa cerības ir sabrukušas, viņš Katlapa tēlojumā izaug par dumpinieku, kas pēc dažiem gadiem, 1825. gada 14. decembrī, sastapsies ar Skalozubu nevis Famusova viesistabā, bet gan Senāta laukumā Pēterburgā un nevis vārdu divkaujā, bet ar ieročiem rokās.»[1]

Katlapa mūža sapnis bijis tēlot Jāzepu. Un šis sapnis piepildījās.

Domu un atziņu pasaule Jāzepā veidojas starp diviem pretstatiem — naidu un mīlu. Pirmajos cēlienos Katlapa Jāzepā vairāk dominē sapņotājs par jaunas kultūras ieviešanu Kanaanā. Viņš tic kvieša uzvarai, pārejai no zemākas kultūras pakāpes uz augstāku. Kad viņa nodomi brāļos izraisa tikai īgnumu, Katlapa tonī iezogas asi, nesavaldīgi piesitieni. Viņš grib brāļus mīlēt, atrast kopēju valodu, bet tas nav iespējams. Bedres skatā aktieris pilnīgi izdzīvo līdz Raiņa rindām, saplūst ar autora visu aptverošo mīlu. Uz ne visai izdevīgi iekārtotās skatuves, kur maz izjūtama rīta atmosfēra, Katlaps ar Dinu uzbur liriku.

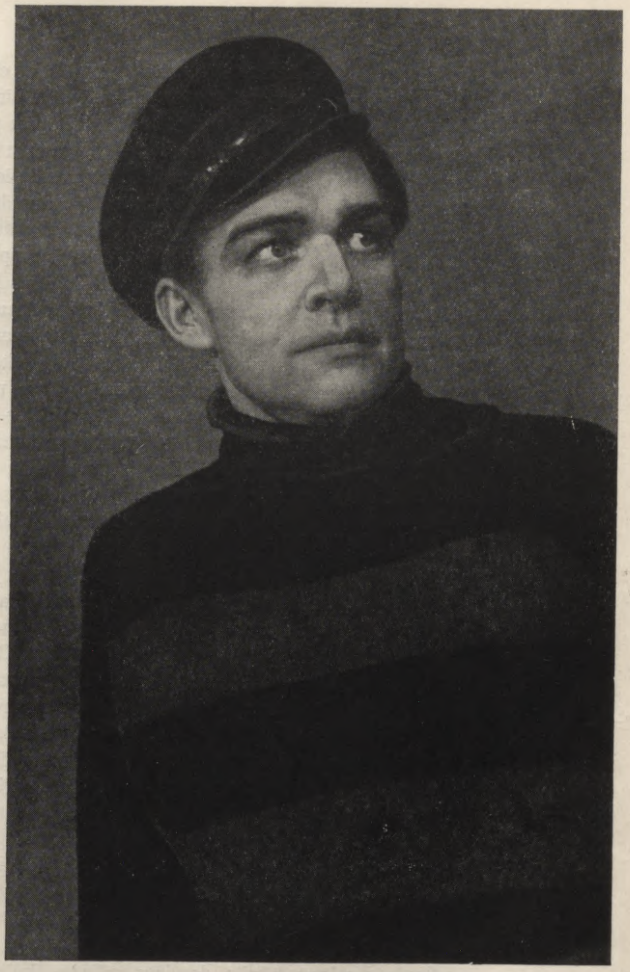
Tālākā lomas daļa saistīta ar atriebes un piedošanas problēmām. «Ļaunu vērst par labu» — šī humānisma ideja ir mākslinieka tēla izejas punkts. Un atkal Katlapam jārisina vientulības, slavas un godkāres, vienpatības tema.

Katlaps (Jāzepu viņš tēloja pārmaiņus ar J. Bebrišu) koriģēja daudzas vietas inscenējumā, tāpat tēla traktējumā, mainot situācijas atbilstoši savai uztverei. Lietuvas PSR Tautas māksliniece K. Ķīmantaite šādi vērtēja Katlapa Jāzepu: «Aktieris Ž. Katlaps mākslinieciski iejutīgi tēlo Jāzepa jaunību, iekrāsodams to ar liegu naivitāti un dziļu ticību cilvēkiem. Rādīdams Jāzepu viņa dzīves brieduma gados, aktieris meklē un dziļi atklāj tam raksturīgo domu spriegumu un iekšējo siltumu.»

Žani Katlapu var raksturot kā aktieri — liriķi, kura tēlos atklājas viņa paša personības spēks. Par viņa pieeju lomai vislabāk varam spriest, ieklausoties paša mākslinieka izteicienos. Kad Katlaps iestudēja Oskaru, viņš rakstīja savās piezīmēs:

«Reiz, klejodams pa Kaukāzu, nokļuvu Bičvindas pussalā. Tur jūras krasts stipri atgādina mūsu jūrmalu — balta smilts kā pie mums, tikai kāpu nav, un balto smilti no dzidri zilgani zaļganā Melnās jūras ūdens mierīgā laikā atdala šaura akmeņu josla. Vētrā viļņi traucas pāri akmeņiem un izsīkst smiltīs. Sevišķi ievērojams šis zemes stūritis ir tāpēc, ka te vēl aug terciārā laikmeta priedes, tā ir priežu suga, kas

[1] «Literatūra un Māksla», 1950., 20.



Ž. Katlaps Idena lomā Dž. Londona romāna «Mārtiņš Idens» dramatizējumā Akadēmiskajā dramas teātrī.

augusi pirms daudz miljonu gadiem un laikam citur uz mūsu zemeslodes nav tagad vairs sastopama. Skatoties uz šīm priedēm, liekas, ka īstie stumbri paslēpti dziļi zemē, bet virs smiltīm paceļas tikai galotne, kas pie zemes ir spēcīga un resna, bet uz augšu ļoti strauji kļūst tievāka. Pašā galā sulīgs smalku skuju čemurs. Pie celma stumbru klāj ļoti bieza tumši pelēka miza, izvagota dziļām dziļām rievām. Tuvāk galotnei miza kļūst gluda, maiga, un dzelteni sārtā krāsa, slaidi izlokoties, bezzarainos stumbrus padara it kā caurspīdīgus. Rietošās saules staros vietvietām tie it kā liesmoja. Gribējās klejot un klejot starp šiem stiprajiem priežu stumbriem. Likās, te snauž kāds varens spēks un tam pāri dzidrs skaistums. Gribējās runāt ar cilvēkiem par šiem iespaidiem, bet man neveicās, dabūju atbildi — koks ir un paliek koks.

Sastopoties ar Oskaru trešo reizi (pirmo reizi Ž. Ķatlaps tēlo Oskaru 1934., otro — 1949. g. — *G. T.*) pēdējos divdesmit trīs gados, manī radās kaut kādas asociācijas ar tām pārdomām un sajūtām, kādas man bija toreiz tur Bičvindā. Daudz pirmatnēja spēka un izturības ir šim zvejnieku puisim, kas dienu un nakti ir jūrā, un bērnišķīgi skaidra ticība kaut kam labākam dzīvē, kaut kam labākam ne tikai sev, bet visiem.»

Ķatlapa Oskars ir vienkāršs pelēkās ikdienas varonis, bet viņš prot vērīgi ieskatīties dzīves parādībās un saprot, ka deviņas desmitdaļas no zvejnieku peļņas saņem zivju uzpircējs Garoza, tāpat zina, ka bodnieks Banders par precēm ņem divkāršu cenu. Oskars Ķatlapa attēlojumā ir noraidošs pret Garozu, Piķieri un Teodoru, apbrīnojami kautrs ar Anitu un līdzjūtības pilns pret Zentu. Maskavas viesizrādēs kritiķi veltīja Ķatlapa Oskaram lielu uzmanību, atzīmēdami, ka aktiera radītajā tēlā atspoguļojas visas latviešu tautas labākās īpašības: neuzvarams gribas spēks, darba prieks, neatlaidība, vīrišķība.

III

Žanis Ķatlaps tēlojis daudzus pārejas laikmeta cilvēkus, būtībā krietnus, bet savas vides un apstākļu iedragātus raksturus. Te viņam ir divas izcilas virsotnes Blaumaņa lugās — Edgars (1948.) un Krustiņš (1943.).

Parasti Edgarā visvairāk izcēla negatīvās īpašības, purva bridēja temu, staļļa puiša mežonīgās kaislības. Edgars notēlojās kā bezrakstura cilvēks, ar ļoti nesimpatiskām ievirzēm. Katlapu interesē Edgara drosme, spīts, protests pret muižas ļaužu iztapību. Viņa Edgars ir jauneklis, kas sāpīgi pārdzīvo sava rakstura vājības, solās laboties.

Katlapa Edgara dvēsele sadalīta it kā divi daļās. Vienu aizpilda mežonīgas kaislības, otru — stipri morāles principi, kas cenšas iegrožot kaislību varu. Katlaps meklē Edgarā krietnās, pievilcīgās rakstura stīgas, un tās visvairāk jūtam skatos ar Kristīni — Lidiju Freimani vai Veltu Līni. Atmiņā palikusi 3. cēliena mizanscēna, kad Katlaps laimīgs uzvaras priekā atrauj aizkarus un dodas pie Kristīnes, zinādams, ka tā paklausa savai sirdij. Katlaps čukstos: «Kristīn... Kristīn...» — pauda tik daudz laimes noreibuma, aizturēta prieka, dziļa traģisma, ka pat attaisnojās straujais lēciens pāri dīvānam. Būdams reizē arī «Ugunī» izrādes režisors, Katlaps tēlu traktējumos atrod jaunu pieeju klasiskās lugas skatuviskajā iztulkojumā. Centrā režisors izvirza Kristīni, ar to pasvītrodams šīs latvju sievietes paraugtēlu: jūtu cilvēku, kura mīlestības vārdā atsakās no ērtas dzīves iespējām nākotnē. Lidija Freimane pirmo reizi atplauka sabiedrības priekšā ar Kristīni, un te nopelni ir arī Katlapam.

Māksliniekam sāp savu varoņu «liekā cilvēka» liktenis. Arī Krustiņu parasti traktēja tikai kā palaidni, kas seko savas kaislības aicinājumam kā drūma likteņa balsij.

Katlaps Krustiņā pasvītro jaunās paaudzes īpašību — meklēt un izbaudīt nezināmo. Strupceļā nonākušais Krustiņš Katlapa atveidā nav cinisks krogusbrālis, bet dziļi nelaimīgs cilvēks, pa daļai nepareizas audzināšanas, pa daļai citu cilvēku gribas ietekmēts upuris.

Pirmajā iepazīšanās brīdī ar Krustiņu jūs redzat bāli skaistu seju, kas ir maiga, un iekšējā nemierā degošas acis. Viņa gaita ir stingra, kustības mazliet bravurīgas. Nekas no uzdzīvē izdeguša cilvēka. Pat Matildes dāvāto gredzenu viņš rāda vairāk gražodamies, bez iepriekšēja nodoma. Tas ir vairāk nerātns bērns, kas nenojauš, ka slīd arvien zemāk. Izmisīgi viņā cīnās labais ar ļauno, jārod izeja. Katlaps neidealizē savu varoni, bet viņa Krustiņš ir it kā tīrāks, neskartāks, tajā saglabājies vēl kaut kas cilvēcisks, kā dēļ ir vērts cīnīties par šo cilvēku. Krustiņš deg, pilns apziņas par savas dzīves bezjēdzību un postu. Tēvs viņu gribēja izaudzināt savas šķiras interešu garā, bet

dēls nerod kopīgu valodu ne ar šo, ne citu šķiru. Aizpeldējis no viena krasta, viņš otru nespēj sasniegt.

Savu izmisumu Katlapa Krustiņš cenšas neizrādīt. Tādēļ divreiz grūtāk ir raudzīties tēvam acīs. Sastrēdzinātā dramatismā noris scēna ar tēvu, kur Katlaps pieplok tā plecam, iesaukdamies: «Tēv — es esmu nekrietns cilvēks!»

Ar katru lugas personāžu Katlapam izstrādāta sava izjūtu gamma — ass, neiecietīgs Krustiņš ir pret māti, forsēti saspīlēts pret Ilzi, atklāti naidīgs ar Matildi, bezgala vienkāršs ar Miku. «Kādēļ ar neizdevušos dzīvi nevar darīt tāpat kā ar neizdevušos cimdu: izārdīt un adīt no jauna...» — te pirmo reizi Katlapa tēlojumā ieskanas sava varoņa vainas apziņa, sūrme par mērķu un pienākumu trūkumu. Tumšie instinkti viņu mētā kā lapu rudens vējā, bet, tā kā viņš nav atradis dzīves jēgu, tas paļaujas straumes tecējumam uz atvaru. Kritikā par Krustiņu teikts: «Daudzo, to starpā arī vērtīgo, jau redzēto Krustiņu vidū Katlapa Krustiņš ir pats traģiskākais, jo viņš iemieso sevī neapšaubāmu personības vērtību, kas cīnās par savu pastāvēšanu, bet kam tomēr nenovēršami jāiet bojā, jo cīņa sākta par vēlu un nepareiziem ieročiem.»[1]

IV

Žanis Katlaps ir izcils raksturlomu tēlotājs. Kad Amtmanis-Briedītis zaldāta šinelī ietērpto zemnieku Šadrinu N. Pogodina lugā «Cilvēks ar šauteni» (1949.) iedalīja Katlapam, pārsvarā valdīja uzskats, ka tas ir eksperiments, kas nezin vai attaisnosies. Katlaps — trauslais, inteliģentais aktieris tēlos cilvēku ar šauteni!

Šadrinā Katlaps turpina Oskarā aizsākto taisnības un brīvības cīnītāja temu. Lielās Oktobra revolūcijas priekšvakars frontē. To sarunā ar Ļeņinu Šadrins raksturo vienā vārdā «posts». Katlapa pirmajos vārdos ierakumos skan zemnieka intonācija, kam apriebies karš. Viņa filozofija — nelēkt acīs, turēties maliņā. Vienmēr paturēt acis vaļā pret visu un visiem, jo neviens tev labu nevēl, katrs ir tavs ienaidnieks.

---

[1] Paula Jēger-Freimane, «Latvju Mēnešraksts», 1943., 11.

Z. Katlaps (Šadrins) un R. Zandersons (Ļeņins) N. Pogodina lugā «Cilvēks ar šauteni» Akadēmiskajā dramas teātri.

Aktieris nabadzīgā zemnieka tēlu sāka veidot, vispirms domājot par Šadrina ārējo zīmējumu. Viņa zemnieks bija mazliet stūrainām kustībām, piemiegtām acīm, kas vēro un apsver. Pirmo reizi satiekoties ar Čibisovu — Edgaru Zīli, Katlapa Šadrins ļoti pašgudri un veikli vairās no tā draudzības. Viņš katru Čibisova priekšlikumu uzmanīgi vērtē. Nekam viņš netic. Viņa uzticību Čibisovs iemanto, uzaicinādams darboties droši — doties miljonāra Sibirceva savrupmājā. Katlaps te pasvītro, ka Čibisova drošā rīcība viņu ieinteresē, aizrauj, kaut arī biedē. Pēc savrupmājas nacionalizēšanas skata tēlojumā jūtam Šadrina gribu darboties, drosmi. Zaldāts sācis domāt, gan svīzdams un

pamazām, bet viņa smadzenes, kas bija pieradušas tikai atgremot un paklausīt, sāk patstāvīgi strādāt.

Satikšanos ar Ļeņinu Katlaps tēlo kā lūzuma punktu sava varoņa dzīvē. Tā zaldāta dzīves jēgu ievirza pavisam jaunā gultnē. Čibisovs iemācīja Šadrinu darboties. Pēc sarunas ar Ļeņinu, redzot, ka cilvēki — un kādi cilvēki — Ļeņins! — interesējas par viņa, vienkāršā cilvēka dzīvi un vajadzībām, Katlapa Šadrinā pamazām sāk briest vērtības apziņa, uzticība boļševikiem.

Viņš sāk saprast, ka vienkāršais cilvēks ir ne tikai spējīgs patstāvīgi kārtot savu dzīvi, bet ka ir jau pienācis laiks, kad viņam pienākums to darīt. Dzīve viņam uzliek šo pienākumu.

Strādādami ar lomu, aktieri dažkārt to piemēro sev. Bet Katlaps šoreiz pilnīgi aizgāja prom no savas individualitātes, brīžiem pat likās, ka viņa mēginājumi var aizmaldīties pretējā virzienā. No daudzajām detaļām mākslinieks izvēlējies svarīgākās, būtiskākās: Šadrina plašie žesti, viņa caururbjošais, neuzticīgais skatiens, spēcīga zemnieka gaita radušies tieši šo meklējumu rezultātā. Atradis šos izteiksmes līdzekļus, Katlaps ar tiem rīkojas brīvi, nepiespiesti, tie kļūst organiski Katlapa attēlotajam cilvēkam.

Piemēram, uzzinot, ka sarunājies ar Ļeņinu, Katlapa Šadrins pārsteigumā nomet tējkannu, bet tas notiek dabiski, nesamāksloti.

Vērojot vairākas izrādes, nācās atzīt, ka Katlapa tēlojums bija ļoti dažāds. Nekad nevarējām pateikt, kā viņš veidos nākošo izrādi, jo arvien Šadrina tēlā nāca klāt jaunas krāsas.

Viena no izcilākajām Katlapa raksturlomām bija Ciganovs M. Gorkija «Barbaros» (1951.). Savam tēlam par pamatu Katlaps ņēma Ciganova cinismu, atzinumu, ka «cilvēki kļūst sīki, bet blēži aug augumā». Viņa Ciganovs ir ciniķis arī praksē, attiekmēs pret cilvēkiem un pats pret sevi. Gudrs ciniķis, «salona lauva» un kādreizējais modes noteicējs, galants sieviešu mednieks — tāds ir Katlapa Ciganovs. Jau gaita liecina, ka viņš vienmēr staigā kā iereibis, taču arī tad viņš nezaudē savu aristokrata stīvumu. Balsī — neslēpts cinisms, ironija, brīžiem rūgtums. Sejā — visgudrs, dzēlīgs, ironiski noliedzošs smīns. Poza — izlaidības un aristokratisma sajaukums. Labi izvēlēts grims — acis paslēpušās zem kuplajām uzacīm, ūsas saskrullētas. Viena no iespaidīgākajām vietām aktiera tēlojumā ir Ciganova vārdi par Moikā noslīcinājušos meiteni. Pēc tā, kā viņš pasaka vārdus: «Maziņa ... mīļas actiņas» — ar tādu uzdzīvotāja rupju cinismu un tikpat vienaldzīgā

balsī turpinādams: «Viņa vēlāk noslīcinājās Moikā...» (pie tam gardi nožāvādamies) — pēc šiem vārdiem vien jau skaidrs, kas ir Ciganovs un kāda var būt viņa mīlestība. Viņš ir baudītājs, kas atstāj aiz sevis izpostītas dzīves. Viss viņam apnicis, viņš meklē arvien ko jaunu, interesantu, ievērojamu. Viņš ir gudrs, tāpēc redz, ka viņš un viņam līdzīgi barbaru pasaulē vislabāk var dzīvot kā blēži. Cita pasaule viņu neinteresē. Nadeždas traģiskā nāve viņu gan satriec, bet liekas, ka pēc pāris gadiem viņš runās par to tāpat, kā runāja par Moikā noslīcinājušos meiteni.

Strīdīgs bija Ķatlapa uztvērums pēdējā cēlienā. Viņa Ciganovam pārmeta, ka tajā atklāta par daudz sarežģīta cilvēka daba, ka Ciganovam nav raksturīga tik saskaldīta un daudzpusīga pieeja dzīvei. Bet Ķatlaps ievēroja Gorkija atzinumu par «tagadnes cilvēka sirds un prāta pretrunām». Ciganovā ar lielu spēku ieskanējās kaut kāda smeldze par izšķiestajiem spēkiem un novalkāto jaunību.

Ķatlaps ir kontrastu aktieris. Daudzi viņu atzīst tikai kā raksturotāju, kuram pamatā valšķīgs humors un neparasts izteiksmes līdzekļu arsenāls. Lai atceramies, cik brīvs un «atsperīgs» ir viņa Nedžmi Nazima Hikmeta «Savādniekā» (1956.), plēsoņa Tauriņš V. Lāča «Uz jauno krastu» dramatizējumā (1954.), fanātiskais baltgvards Jarovojs (1940.), pedantiskais Semjons Saveļjevičs Gulias «Labajā pilsētā» (1952.), nežēlīgais Demčinovs P. Maļarevska «Pirms vētras» (1952.).

Elegance un smalkums dveš no Nedžmi. Ķatlaps atrada šai lomā vieglumu runā, uzvedībā, viņa Nedžmi neko nedara auksta vai tīra prāta apsvēruma pamudināts, bet joņo pa dzīvi, momenta sajūsmas trenkts. Tāpēc arī viņa sirdsapziņa klusē, kad tas kāro pēc sava drauga sievas un dara visu, lai viņu iegūtu par savu mīļāko.

Ķatlapa Tauriņš ir viltīgs, bīstams pretinieks, kura dzīves likumība skan: «Turies pie sava un neskaties ne pa labi, ne pa kreisi.» Fricis Rokpelnis kritikā par «Uz jauno krastu» izrādi atzīmē, ka «vilka daba noslēpta zem rāmas vienaldzības maskas, bet tā tūdaļ parādās, līdzko rodas mazākais drauds viņa mantai, viņa nodomiem»[1].

Raksturlomu kategorijā savrup atrodas Ķatlapa Lopahins A. Čehova «Ķiršu dārzā». Ķatlaps par lomas kodolu ņēma paša Čehova at-

---

[1] «Cīņa», 1954. g., 8. apr.

zinumu, ka Lopahinā ir kaut kas no tirgotāja, kaut kas no Maskavas profesora. Kad Jermolajs ziemu skraidīja basām kājām un tēvs viņam dzērumā dauzīja ar dūri pa ģīmi, muižniece Ļubova Andrejevna viņu ieveda kungu istabās, lai apturētu asins tecēšanu pa degunu. Jermolajam tai brīdī radās vēlēšanās — kļūt līdzīgam šiem skaistajiem cilvēkiem, dzīvot reiz tā, kā viņi dzīvo. Katlapa Lopahinā jūt šo tēla biografiju. No vienas puses, viņa varonis dievina Raņevsku, grib to glābt no parādiem, bet no otras puses — uz «Donavas viļņu» skumjo akordu fona viņš līksmo: «Ķiršu dārzs pārdots...» Kad Lopahins nopircis muižu, viņam gribas, «kaut citādi pārvērstos mūsu nejēdzīgā, nelaimīgā dzīve». Tā nu iznāk, ka Lopahina dzīvei ir kaut kāda līdzība ar Gorkija Jegoru Buličovu, viņš «nav piedzimis tajā ielā».

Katlapam šai lomā tuvākas bija liriskās vietas, mazāk viņā juta tirgotāju.

V

Ir režisori, kas savu uzmanību galvenokārt velta tīri eksperimentālai uzveduma pusei, atstājot darbu ar aktieri režisoram-pedagogam vai asistentiem. Tāda veida režisors rūpējas par uzveduma celtnes apmetumu: apžilbinošas gaismas, efektīgas mizanscēnas, teksta pārcēlumi vai pierakstījumi, butaforiska rakstura izrotājumi — viss runā vienu valodu, ka jūsu priekšā ir režisors-eksperimentētājs, kam autora stils, raksturi, doma ir trešajā plāksnē.

Katlaps vispirms interesējas par autora stilu, lugas žanru, attēloto laikmetu, ideju un respektē pirmām kārtām autoru. Viņš ir īsts reāli psiholoģiska stila režisors, kas vienmēr cenšas pamatot katru situāciju, darbības mērķtiecību, lugas tematiku, atmosfēru un tēlu sistēmu.

Katlapam tuvākie autori ir Blaumanis, Dostojevskis, Ibsens, Čehovs.

Viens no interesantākajiem Katlapa režijas darbiem bija Dostojevska «Nozieguma un soda» uzvedums. Kaut teātris pirmo reizi pievērsās Dostojevska daiļradei, tas izrādījās nobriedis lielā reālista un psihologa darba atklāsmei. Viss iepriekš noietais teātra ceļš tuvs Dostojevska manierei — risināt dziļas cilvēka rīcības problēmas.

Z. Katlaps Ciganova lomā M. Gorkija «Barbaros» Akadēmiskajā dramas teātri.

Katlaps vispirms kopā ar dekoratoru Kārli Miezīti rūpējās par atmosfēras radīšanu izrādē: lai būtu izjūtams cariskās Pēterburgas miglaino nakšu baigums, mītnes, kur valda akmens un nabadzība, izvirtība un bezcerība. Par izrādes vadmotīvu kļuva Marmeladova izmisīgais sauciens: «Jo vajag taču tā būt, lai katram cilvēkam būtu iespējams kaut vai uz kurieni iet!» Režisors sīki analizēja, kā izrādē atrisināma nozieguma un soda problēma. Noziedzīgais nodarījums nav noziedznieka ļaunas gribas un viņa dziņu rezultāts. Tas ir sabiedrisko apstākļu rezultāts, kādos noziedznieks ir dzīvojis.

Noziegums nav izdzēšams tikai ar vainīgā notiesāšanu. Izrādē akcentēts, ka Raskoļņikovam vajag savu vainu atzīt. Lai cik gudri un cītīgi, pat ar sava aroda mākslinieka veiksmi arī rīkotos izmeklēšanas lietu pristavs Porfirijs Petrovičs, viņam neizdodas pamodināt Raskoļņikovā sirdsapziņu un izsaukt viņā nožēlu par izdarīto noziegumu. Tāpēc Katlaps pastiprināti centrā izvirza Soņas tēlu, jo vienīgi vienkāršā, lēnīgā Soņa spēj saprast cilvēku līdz galam, spēj ar nesavtīgu mīlestību tuvoties Raskoļņikovam un ar to atbrīvot viņu no nozieguma slēpšanas mocībām. Katlaps meklēja Dostojevska tēlos gaišo, cēlo, dziļi cilvēkā apslēpto.

Katlaps aizstāv aktiera mākslu izrādē. Tai jābūt dominējošai, jo visdrosmīgākais režisora zīmējums var realizēties tikai aktiera daiļradē. Tāpēc viņa režijās vienmēr ir lieli aktieriski sasniegumi: «Ugunī» — Lidijas Freimanes Kristīne un paša režisora Edgars, arī Visvaldim Sileniekam Sutkas loma ir viena no iezīmīgākajām. Kārlis Sebris gandrīz katrā Katlapa režijā ir atklājis pavisam jaunas krāsas: Vīskrelis «Ugunī», Kvinte V. Lāča «Bākā uz salas», Teodors Natans A. Jakobsona «Sargeņģelī no Nebraskas», Porfirijs Petrovičs «Noziegumā un sodā». Antra Liedskalniņa pirmajā sezonā pēc teātra fakultātes beigšanas vēl nebija kļuvusi populāra tādās izrādēs kā «Ģimenes lieta» vai «Ministrienes kundze». Tad Katlaps viņai uzticēja Ņinas lomu S. Aļošina lugā «Viena pati». Jaunā aktrise guva necerētus panākumus šai izrādē un uzvarēja jauno aktieru skatē. Pēc tam Katlaps viņai uzticēja Soņu Marmeladovu un Auci.

Žanis Katlaps uztver dzīvi ļoti konkrēti, ar lielu poēzijas izjūtu un sīkāko dvēseles norišu izpratni. Viņš izved aktierus lugai cauri tā, lai atmosfērā, kādā darbojas tēlu sistēma, būtu viegli elpot, lai katram lugas cilvēkam būtu savas vēlēšanās, ilgas, centieni. Mēģinājumos Katlaps ir iekšēji mierīgs, nosvērts, tāpēc uzvedumos,

kurus vada Katlaps, jūtams mierīgs notikumu tecējums, loģisks darbības šķetinājums.

Blaumanī Katlaps meklē dziļa cilvēka dvēseļu tulka vitalitāti, kas sāpēm atņem asumu, skumjām — smagumu. «No saldenās pudeles» iestudējumam piemīt humors, komisko notikumu risinājumā valda teatralitāte lielas naivitātes apvalkā (Emmas Ezeriņas Lavīze un Alfrēda Jaunušāna Taukšķis), pati izrāde rit viegli, ar artistisku grāciju. Viss komiskais izriet no attiecībām, kādās nokļūst šie cilvēki. Arī šīs lugas uzvedumā ir daudz aktierisku veiksmju. Nerunājot jau par Emmu Ezeriņu Lavīzes lomā, jaunais aktieris Arno Upenieks ar pirmo lomu teātrī ir pieteicis sevi kā raksturotāju. Te viscaur izjūtama Katlapa režisora roka un uzmanīgais pedagoga skatiens.

Principiāli jaunu skaņu ieguva «Ugunī» traktējums Katlapa režijā. Tas iegājis latviešu padomju teātra vēsturē kā pirmais Blaumaņa darba iestudējums, strādājot ar sociālistiskā reālisma metodi. Izrādē izcēlās Kristīnes un Edgara mīlas traģiskā būtība, dziļais psiholoģiskais tvērums gāja roku rokā ar sabiedriskās vides notēlojumu.

Protams, Katlapam ir arī mazāk veiksmīgas režijas. Piemēram, īstu skanējumu neguva M. Sebastiāna «Nezināmās zvaigznes» iestudējums. Pēc režisora piezīmēm liekas, ka ar sirdi Katlaps izjutis šīs lugas poētiskumu. Viņš raksta: «Aprīnojama lieta ir šīs zvaigznes. Tās cilvēkā spēj pamodināt ilgas, tās spēj arī dot cilvēkam spēku un drosmi. Un, ja šīs ilgas, kas dzimst te uz zemes cilvēku sirdī, neizplūst pasaules izplatījumā, bet paliek uz zemes un nevis pie zemes, tās laikam spēj dot cilvēkam ne tikai skaistumu vien.» Bet skatuviskajā iztulkojumā dominējošo vietu ieņēma dzīves proza, ko simbolizē apstājies pulkstenis pie sienas, sīkās intereses par sabraukto pīli vai tītaru, butaforiskie vilcieni, kas jau robežojas ar naturālismu.

Kā režisors Katlaps ir reālists, ar iedziļināšanos viņš urbjas lugas varoņu dzīvēs, lielu vērību veltī psiholoģiskai analizei, mazāk domā par t. s. režisoriskiem trikiem, īpašiem saistošiem paņēmieniem.

*

Žanis Katlaps mākslā nokalpojis 30 gadus. Viņš ir sava laikmeta cilvēks, kas dzīvo līdzi savam laikam, un viņa mākslu var salīdzināt ar upi pavasara palos, kas, uzņēmusi zemes ūdeņus, dunēdama brāžas savos krastos. Šis skrējiens varētu būt vēl brāzmaināks, ja mūsu dra-

maturgi rakstītu tiešām aktierim. Ķatlaps gaidīt gaida patiesi lielus pozitīvos varoņus, mūsu laikmeta cilvēkus. Līdz šim viņam bijis jāveic tikai pieteikums uz pozitīvo mūsu laikabiedru.

Žēl, ka Ķatlaps savā daiļradē vēl maz saskāries ar Čehova dramaturģiju. Bet viņš taču varētu būt gan Andrejs, gan Tuzenbahs «Trijās māsās», gan Ivanovs, gan Astrovs, gan Trigorins. Ibsens, kuru šobrīd teātri atstājuši novārtā, arī šķiet tuvs Ķatlapa stilam. Pats mākslinieks sapņo kādreiz tēlot Indrānu tēvu, arī Taukšķi. Bet tas ir laika jautājums. Žanis Ķatlaps atrodas radošo spēju uzplaukuma posmā, viņu gaida daudzas ieceres, daudz skaistu uzvedumu.

Žaņa Ķatlapa harmonijā un iekšējā mierā, viņa intelektā, nemiera un atziņu alkstošajā garā slēpjas šī mākslinieka spēks un pievilcība.

Biruta Šīra

J. OSIS KĀRĻA MARKSA LOMĀ

Jānis Osis

Rakstot atmiņas par Kārli Marksu, V. Lībknehts saka: «Šajā tēlojumā nepieskaršos Marksam kā zinātniekam un Marksam kā politiķim. Šā Marksa tēls ir ikvienam skaidrs. Es lūkošu attēlot Marksu kā cilvēku . . .»

Šādu ceļu — atveidot Marksu pirmām kārtām kā c i l v ē k u — iet arī PSRS Tautas skatuves mākslinieks Jānis Osis, tēlojot Kārli Marksu D. Ščeglova dramā «Pasaules pilsonis» («Kārlis Markss») J. Raiņa Valsts dailes teātrī. Šī izvēlētā ceļa pareizība arī nosaka aktiera izcilos panākumus. J. Osis Kārli Marksu kā cilvēku atklāj tik dziļi, parāda tik daudzveidīgā un vispusīgā izgaismojumā, ka mūsu

acu priekšā it kā pats no sevis visā diženumā izaug gudra politiķa, liela domātāja un pašaizliedzīga cīnītāja tēls.

Kārļa Marksa lomai ir redzama un nozīmīga vieta visā J. Oša līdzšinējā daiļradē. Pēdējos gados J. Osi esam skatījuši galvenokārt negatīva rakstura lomās — viņš devis tādus skatuves mākslas meistardarbus kā baronu Meindorfu filmā «Rainis», Brīviņu saimnieku A. Upīša «Zaļajā zemē», Cepli P. Rozīša «Ceplī», Garozu V. Lāča «Zvejnieka dēlā», Antonu Pacepli V. Lāča «Uz jauno krastu», Falstafu M. Zīverta «Ākstā» un daudzus citus. Tāpēc ar jo lielu interesi vērojams mākslinieka darbs pie pilnīgi pretēja lomas materiāla, kādu sniedz Kārļa Marksa tēls D. Ščeglova «Pasaules pilsonī», kur līdz skatītājam jāaizvada ne tikai vēsturiskā patiesība, bet reizē jāatklāj arī revolucionāro ideju audzinošais spēks. Veiksmīgais šīs lomas atveidojums līdz ar to ir jauns, nozīmīgs notikums visā Tautas mākslinieka radošajā biografijā. Tas no jauna apliecina J. Oša māksliniecisk ās personības daudzpusību, nopietno pieeju atveidojamam materiālam, paplašina viņa jau tā daudzveidīgo ampluā.

Nevar paiet garām arī tam apstāklim, ka Kārļa Marksa tēls atveidots nevis Akadēmiskajā dramas teātrī, kur J. Osis nostrādājis visus savus 42 skatuves darba gadus, bet gan Dailes teātrī — svešā ansamblī, svešos darba apstākļos.

Daudz runāts par Dailes un Dramas teātra atšķirībām, uzskatot Dramas teātri par mūsu skatuves mākslas reālistisko tradīciju izkopēju un nostiprinātāju, bet Dailes teātri par nerimtīgu meklētāju romantisma un tīra teatrālisma (šo vārdu labākajā nozīmē) virzienā. Un, lūk, viens no Dramas teātra reālistiski psiholoģiskās skolas redzamākajiem vecmeistariem uz trauksmainas heroikas apdvestās Dailes teātra skatuves! Pie tam tik izteikti romantiskā plāksnē veidotā izrādē kā D. Ščeglova «Pasaules pilsonī», kur Marksa dzīvojamai istabai pāri slienas Londonas ostas silueti, kur Marksa istabā izrādes beigās plūst strādnieku masas, simboliski izteicot lielā proletariāta vadoņa un darbaļaužu ciešo vienotību.

Taču J. Osis bez jebkādām disonancēm iekļaujas šajā simboliska vispārinājuma un romantiska pacēluma mākslā, atrod kopīgu valodu ar lugas inscenētāja E. Smiļģa ieceri un visu Dailes teātra ansambli, radot viena skanējuma, viena mākslinieciska lējuma izrādi. Tā ar pārliecinošu praktisku piemēru J. Osis ir apliecinājis, ka abi mūsu republikas vadošie teātri, kaut arī to mākslinieciskās individualitātes ir at-

šķirīgas, strādā ar vienu radošu metodi — sociālistiskā reālisma metodi, kur lieliski iespējama dažādu stilu un virzienu daudzveidība. Arī tas ir liels J. Oša nopelns.

Atveidot uz skatuves konkrētu vēsturisku personību — tas ir pateicīgs un interesants, bet reizē arī grūts uzdevums, kas prasa ne vien teicamu aktierisko meistarību, bet arī plašas vēsturiskā materiāla studijas. Un tomēr nereti ar visu meistarību un vēsturiskā materiāla zināšanām ir tā, ka aktieris gan atrod atveidojamās personas tīri ārēju, portretisku līdzību, apgūst atsevišķas raksturīgas līnijas rīcībā, kustībās, zīmīgus žestus, pozas utt., bet pašu cilvēku pilnībā neparāda.

J. Osis iet citu ceļu. Neignorējot, bet arī neaizraujoties ar siku maznozīmīgu vēsturisku patiesībiņu meklēšanu, viņš tver pašā tēla būtībā. Kā svarīgāko lomas traktējumā mākslinieks izvirza nevis vienu vai otru raksturīgu žestu vai kustību, bet gan tās personības iezīmes, kas darīja Marksu lielu savā laikā un dara to tādu arī šodien. J. Osis veido Marksu lielās, vispārīgās romantiska pacēluma līnijās, atsevišķos spēles momentos nebaidoties arī no detaliski smalka psiholoģiska zīmējuma, tādējādi atsedzot plašu un daudzpusīgu lielā proletariāta vadoņa pārdzīvojumu un izjūtu gammu. J. Oša atveidojumā Markss ir ļoti izturēts viengabala raksturs un tai pašā laikā arī *nākotnes cilvēks*, kas ar visu savu būtni trauksmaini tic šai nākotnei, cīnās par to.

Raksturīgs jau J. Oša pats pirmais uznāciens uz skatuves. Priekškaram atveroties, Marksa ģimenes locekļi staigā un rīkojas pa skatuvi klusi un piesardzīgi, viņi baidās traucēt tiklab Marksa slimā dēlēna Mušika mieru, kā arī Marksa un Engelsa sarunu, kas notiek blakustelpā. Un, lūk, piepeši uz skatuves uznāk Markss, uznāk strauji, droši, skaļā balsī turpinādams aizsākto strīdu ar Engelsu. Ar skaļajām, dziļas pārliecības caurstrāvotajām frazēm: «Un tomēr visdrīzākajā laikā tu redzēsi, kā viņu (t. i., pret verdzību sacēlušos Ziemeļamerikas nēģeru. — *B. Š.*) cīņa satrauks Eiropu!... Amerikas pilsoņu karš savā būtībā ir revolucionārs! Tātad tas var apgriezt otrādi visu pasauli!...» — Markss ielaužas šai klusajā, mierīgajā atmosfērā kā vitāla spēka pārpilna pavasara vētras brāzma, gatava visu veco pasauli pārvērst, sagāzt, izvētīt.

Nākošajās frazēs, pakāpeniski balss skaļumu samazinot, J. Osis piešķir runai mierīgāku, rāmāku plūdumu, tā veiksmīgi razdams pār-

eju no dedzīga cīņas saviļņojuma uz maigām un sirsnīgām drauga un ģimenes cilvēka jūtām. Virtuozi realizēdams pārejas starp stipri kontrastējošiem dvēseles stāvokļiem, aktieris jau pirmajā ainā parāda Marksa jūtīgo, stipri impulsīvo reaģēšanu uz apkārtējās dzīves notikumiem un reizē uzsver viņa cilvēcisko izjūtu daudzveidību: no dedzīga politiska strīda līdz liegām atmiņām par dzimtās Reinas dzidrajām debesīm, no kvēla sašutuma par Lotara Buhera renegātismu līdz aizkustinošam sirsnīgumam pret aizbraucošo Engelsu, no rūpēm par slimo Mušiku un sāpēm par nespēju tam palīdzēt līdz draiskai nebēdībai ar savām pusaudžu meitenēm.

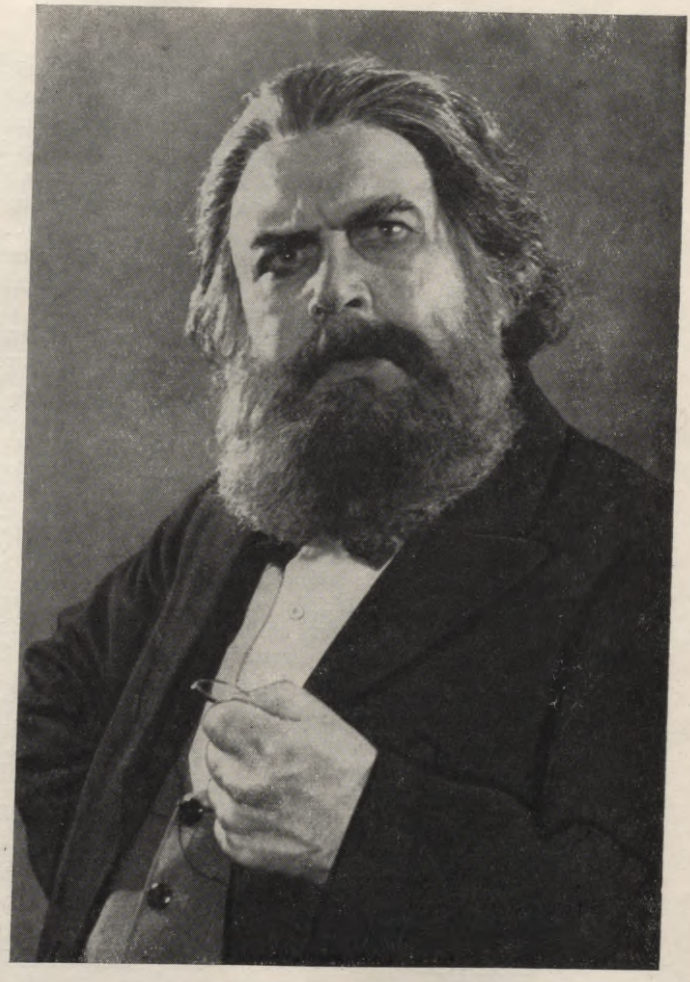
Meistariski noraksturojot Marksu dažādu izjūtu brīžos, J. Osis tomēr šo kontrastējošo pārdzīvojumu notēlojumu neizvirza lomas priekšplānā. Marksu mākslinieks uztver kā lielu viengabala cilvēku. «Kārlis Markss», saka J. Osis, «tā ir apbrīnojami harmoniska personība, kurā neviena rakstura iezīme neaizēno otru. Ģeniāls zinātnieks, dižens revolucionārs, uzticīgs draugs, maigs vīrs, gādīgs tēvs — kāds valdzinošs tēls!»[1]

Sakarā ar šādu uztveri J. Osis veido tēlu stingri izturētās līnijās, tādējādi Marksa rakstura vienotību paceļot liela mākslinieciska vispārinājuma augstumā.

Lugā ir vairākas vietas, kur aktierim iespējams notēlot veselu Marksa dvēseles traģēdiju. Tāds traģisks konflikts ir, piemēram, pirmajā ainā, kad Marksam jāizšķiras — turpināt «Kapitāla» rakstīšanu vai stāties algotā darbā, lai palīdzētu ģimenei un slimajam dēlam. J. Osis šo konfliktu neizvērš traģēdijā. Viņš uzskatāmi parāda Marksa dvēseles saviļņojumu, bet neizvirza to priekšplānā. Galvenais, veidojot Marksa tēlu, J. Osim allaž ir doma par nākotni, par cilvēci. Tāpēc arī šajā epizodē nav pretrunīgas mētāšanās starp mokošiem «par» un «pret», nav šaubu un izmisuma. Īsu, pavisam īsu mirkli mākslinieks paslēpj galvu uz ceļiem atspiestajās rokās, aizsedz ar plaukstām seju, un, lūk, Markss, kas radis personīgajā dzīvē no daudz kā atteikties, ir savu acumirklīgo vājumu pārvarējis arī šoreiz. Augstāks par mīlestību pret ģimeni ir pienākums pret visu darbaļaužu šķiru, proletariātam vajadzīgs viņa «Kapitāls». Un, kaut arī Marksam patiesi sāp ģimenes posts, pilns cīņas spara viņš tomēr sēžas pie sava darba

---

[1] «Театр», 1958., 1.



I. Osis Kārļa Marksa lomā D. Ščeglova lugā «Pasaules pilsonis» Raiņa Dailes teātri.

galda. Liels un cildens savā pašaizliedzībā un pienākuma apziņā ir J. Oša veidotais Markss šajā pirmās ainas fināla skatā.

Ar tikpat skopiem, bet izjustiem un pārliecinošiem izteiksmes līdzekļiem J. Osis atsedz Marksa izjūtas ceturtās ainas finālā — mazā Mušika nāves skatā. Dziļš maigums un tēva mīlestība skan dziesmiņā, ko Markss dzied pie slimā zēna gultiņas, bezgalīgu lepnumu un ticību nākotnes skaistumam dzirdam vārdos: «Un viņš būs... brīvas zemes dēls!» Un, kad beidzot Markss pamana, ka dēls ir miris, nav vaidu, nopūtu vai skaļu vārdu, ir tikai bezgala drūms, izmisuma un sāpju pilns skatiens, kas ar lielu emocionālu saviļņojumu atklāj nelaimīgā tēva dvēseles traģēdiju. Izsargāties no sentimentālisma un melodramatisma, uz kādu autora dotā situācija aktieri var pavedināt, J. Osim šai skatā palīdz ne tikai viņa pārdomātā izteiksmes līdzekļu izvēle, bet jo lielā mērā arī tā nākotnes doma, kuru J. Osis Marksa tēlā ielicis un kuru konsekventi centies realizēt visā izrādes gaitā. Marksa stāstīto pasaku par Ansi Rekli, vārdus «Ir dzīve par skaistu, lai zaudētu to... viņš būs... brīvas zemes dēls» J. Osis ar savu izcilo vārda mākslas meistarību, ar frazē ielikto nākotnes patosu pārvērš emocionāli iedarbīgā dzejā, kas uzbur mūsu acu priekšā veselu nākotnes ainu, aicina uz šo nākotni, sauc cīnīties par visas cilvēces brīvību. Marksa tēla dziļo idejisko un filozofisko saturu aktieris sniedz skatītājiem ne tik daudz caur abstraktām filozofiskām frazēm, bet gan caur visvienkāršākajām un parastākajām cilvēka sajūtām. Šai ziņā J. Osis veiksmīgi izmantojis to darba pieredzi un tradīcijas, kādas padomju skatuves mākslā iedibinājuši V. I. Ļeņina lomas tēlotāji. Arī Ļeņina tēls mūsu teātru un kinomākslas labākajos inscenējumos padarīts mums tuvs un saprotams tieši caur šo cilvēcisko sajūtu prizmu, caur ikdienas attieksmēm un visparastākajiem notikumiem.

D. Ščeglova radītais Markss nav tikai ģimenes cilvēks un sapņotājs par labāku nākotni. Dramaturgs centies parādīt arī Marksa vietu un nozīmi tā laika strādnieku kustībā. Atklāt Marksa politisko seju, parādīt viņa kā zinātniskā sociālisma nodibinātāja attieksmes pret strādnieku kustības dažādajiem novirzieniem — tas ir grūts uzdevums, jo lugas autors tiklab teksta, kā situāciju ziņā lomai devis stipri skopu materiālu.

Taču J. Osis arī šo uzdevumu atrisinājis veiksmīgi. Tāpat kā iepriekš minētajos gadījumos, arī Marksa sabiedriski politisko uzskatu noraksturošanai mākslinieks izmantojis visikdienišķāko cilvēcisko

sajūtu un attieksmju sistēmu. J. Oša atveidojumā Marksa attiecības pret lugā notēlotajiem dažādu uzskatu ļaudīm ir tik izsvērtas, pārdomātas un niansētas, ka tieši šī attieksmju daudzveidība atklāj Marksa principialitāti, ciešo saistību ar proletariātu, mīlestību pret visu apspiesto cilvēci un reizē arī kvēlu naidu pret dažādu pasugu revolucionārās cīņas nodevējiem, renegātiem, pašlabuma meklētājiem.

Piemēram, sarunājoties ar tredjūniju padomes priekšsēdētāju Odžeru par tredjūnijās apvienoto angļu strādnieku attieksmēm pret Ziemeļamerikas nēģeru atbrīvošanās centieniem, Markss Odžeru sākumā uzklausa ļoti uzmanīgi, cenšas pārliecināt, ka tredjūnijām nēģeru cīņa jāatbalsta. Līdzko viņš redz, ka Odžera atteikšanās pamatā ir iespītīgs konservatīvisms, viņa runas tonis kļūst asāks, neiecietīgāks. Viņš gan cenšas niknumu apvaldīt, bet ne vienmēr tas izdodas. Dusmas spontāni laužas uz āru.

Nekā turpretim no šādas nervozitātes J. Osis neietver Marksa sarunā ar Pinebringu. Markss saprot, ka šis angļu strādnieks vēl tikai ir ceļā uz lielo darbaļaužu patiesību, viņš grib atrast ceļu uz kopēju cīņu, bet neprot to, jo nav vēl līdz galam izpratis, kas pie viņa posta vainīgs. Tāpēc ļoti pacietīgi, mierīgi kā bērnam, kas nav vainīgs par savu nezināšanu, Markss skaidro Pinebringam viselementārākās revolucionārās cīņas ābeces patiesības, vienkāršiem piemēriem rāda sociālās netaisnības cēloņus un reizē arī ceļu, kāds ejams, lai šo netaisnību iznīcinātu.

Pavisam citādām krāsām J. Osis veidojis Marksa attieksmes pret nodevējiem Šranku un Buheru. Kad Dronke, atņēmis Šrankam papīra lapu ar Marksa parakstu, drošības dēļ grib Šranku vēlreiz pārmeklēt, Markss to neatļauj. Vārdu «nevajag» J. Osis pasaka ar tādu intonāciju, pavada ar tādu izteiksmīgu rokas žestu, ka uzreiz atklāj, cik organiski pretīga, derdzīga Marksam ir šī nodevība un tās atmaskošanas procedūra, atklāj, ka Marksa vienīgā vēlēšanās šai brīdī — ātrāk atbrīvoties no Šranka klātbūtnes. Markss nenosoda Šranka rīcību skaļiem vārdiem, taču J. Oša skatiens, viņa galvas pamājiens ir tāda nicinājuma un pārmetuma pilns, ka Šranks grīļodamies, zemu noliektu galvu atstāj Marksa istabu.

Daudz bīstamāks par Šranku ir renegāts un Bismarka dienderis Lotars Buhers. Tāpēc šī nodevēja atmaskošanai J. Osis izmanto spēcīgāku paņēmienu — izsmieklu. Ironija jūtama jau J. Oša vārdos

pirmajā ainā, ar kādiem Markss uzņem Buhera nodomu atgriezties Vācijā. Vēl jo spēcīgāku kāpinājumu, robežojoties jau ar sarkasmu, šī ironija sasniedz pēdējā ainā, kad Buhers atklāti piedāvā sadarbību ar Bismarku, kas būtībā nozīmētu Marksa atteikšanos no cīņas par proletariāta interesēm. Priekšlikums ir tik nepieņemams, tik zemisks, ka Markss netur par vajadzīgu tērēt vārdus Buhera pārliecināšanai, kā tas bija skatā ar Odžeru. Buhera tirādes Markss uzņem klusēdams. Bet klusēšana var būt dažāda. J. Oša atveidojumā Marksa klusēšana ir pilna miera un savaldības. Tā ir klusēšana, kas izaugusi no drošas pārākuma apziņas, no pārliecības par savu taisnību. Tāpēc Markss, iespraudis rokas sānos, ar tik tikko jaušamu, bet izteiksmīgi ironisku smīnu lūpu kaktiņos tik caururbjoši no galvas līdz kājām nopēta ar skaistiem vārdiem aizrāvušos Buheru, ka arī Buhers sāk justies arvien neērtāk, cenšas mainīt sarunu tematu un pēc iespējas ātrāk atstāt Marksa māju.

Vissmagāk lugā Markss pārdzīvo Dronkes politisko naivitāti. Marksam ir grūti Dronki, kas jau savu kļūdu atskārtis un centies to izlabot, izraidīt no savas mājas. Markss saprot, ka Dronke nav nodevējs aiz pārliecības, kāds bija Buhers un Šranks, bet gan aiz politiskas tuvredzības, Dronke savu aplamo soli spēris, gribēdams palīdzēt Marksam un viņa ģimenei. Tāpēc Marksam tik grūti teikt izšķirošos vārdus, viņš it kā cīnās ar sevi, līdz paligā nāk Ženija un liek Dronkem saprast, ka Marksa mājā viņam vairs nav vietas. Ja Markss J. Oša atveidojumā Šranku nosodīja ar nicinošu, pārmetošu, Buheru — ar ironisku skatienu, tad Dronkes un Ženijas dialoga laikā viņš vairās Dronki uzlūkot, novēršas no viņa, lai nebūtu jāredz tā nožēla un lūdzošā padevība, kāda šai brīdī ir Dronkes acīs.

Taču ap Marksu ir arī gaiši cilvēki. Viens no tādiem ir dokers Jatss. Ķedzēdams, ka Jatss strādnieku šķiras lietai atdod visu savu dzīvi, Markss šim jauneklim pieķeras ar patiesu sirsnību. Būdams kopā ar enerģisko, dzīvespriecīgo Jatsu, arī Markss it kā kļūst jaunāks, pārgalvīgāks. Dziļi aizkustinošs ir mirklis, kad Markss uzaicina Jatsu sadzert «tu draudzību». Markss labi redz, ka šis pagodinājums jaunekli apmulsinājis, viņš mokās ar zināmu neērtības sajūtu, bet tas nekas, — saka Marksa skatiens Ženijai, — lai pamokās vien, tas nāks puisim tikai par labu, dzīvē ar daudz ko jāaprod.

Attieksmēs ar Jatsu J. Osis lielā simboliskā plāksnē pacēlis to ciešo vienotību, kāda Marksam ir ar visu strādnieku šķiru, ar visiem darba-

ļaudīm, visu cilvēci. No šīs epizodes izstrāvo tas dziļais humānisms, kas piešķir lugas nobeigumam lielu emocionālu spēku, tā gaišā cilvēcība, kuru mēs aiznesam sev no izrādes līdz.

Marksa tēls ir liels un nozīmīgs sasniegums ne vien paša J. Oša radošajā biografijā, tam paliekoša vieta visā teātra vēsturē. Ne velti, apspriežot izrādes panākumus, Maskavas teātra kritiķi un zinātnieki vairākkārt uzsvēruši, ka J. Oša radītais Marksa tēls ir ne mazāk spilgts kā savā laikā izcilā padomju skatuves mākslas meistara Ščukina veidotais Ļeņina tēls filmās. Un, ja Ščukins devis lielisku paraugu visiem līdzšinējiem mūsu lielā proletariāta vadoņa skatuviskiem iedzīvinātājiem, tad J. Oša radītais Kārļa Marksa tēls ir vērā ņemams paraugs turpmākajiem Marksa tēla atveidotājiem.

Lilita Bērziņa

Janina Markulāne

STĀSTS PAR SIEVIETES SIRDI

Lilita Bērziņa tēlo Filumenu Marturano

Lai cik dažādas ir lomas, kādas savā mūžā tēlo aktieris, lai cik atšķirīgas ir viņa atveidoto varoņu biografijas, tomēr katra mākslinieka daiļradē ir sava pamattema, kuras dēļ viņš pievērsies mākslai, kurai veltī savu sirdsdegsmi, savas visdārgākās domas un jūtas. Ja šīs savas temas nav, tad nav arī radošas individualitātes. Labākajā gadījumā mūsu priekšā būs pieredzējis amatnieks. Mākslinieks turpretī nav iedomājams bez kvēlas vēlēšanās pateikt cilvēkiem kādu patiesību, aizraut viņus ar kādu ideju.

Par Lilitas Bērziņas talantu var stāstīt daudz, taču stāstījums nebūs pilnīgs, ja netiks parādīta viņas tema, viņas galvenā ideja

mākslā. Visi aktrises labākie darbi ir stāsts par sievietes sirdi, par grūtu, dažbrīd nepanesami smagu vai pat traģisku likteni, par alkainu un saspringtu cīņu, lai iegūtu laimi un nezaudētu savu pašlepnumu. Viņas varones neliecas likteņa priekšā, bet kā Šura Buličeva mokoši meklē dzīves jēgu, kā Elga un Anna Kareņina aizstāv savas tiesības uz mīlestību, kā Marija Stjuarte paliek uzticīga savai patiesībai vai kā Spīdola apliecina mūžīgo skaistumu. Tie visi ir spēcīgi, lepni, aktīvi raksturi.

Nesen aktrises apbrīnojamo veidojumu galerija kļuva bagātāka ar vēl vienu tēlu. Līdzās Marijai Stjuartei nostājās mūsu laikabiedre itāliete Filumena Marturano. Daudz kas sarado Filumenu ar vairākām viņas priekšgājējām, daudz kas šai tēlā mums šķiet pazīstams un tuvs. Taču tas itin nemaz nenozīmē, ka aktrise *vienādi tēlotu* savas mīļākās lomas, — aizejiet uz teātri, un jūs pārliecināsities, ka tajās nav nekā vienāda. Tie ir dažādi raksturi, dažādi cilvēki. Un tomēr ir arī kas kopējs — tā ir tieksme par katru cenu sasniegt savu mērķi, iegūt tiesības uz laimi, cieņu, mīlestību...

«Filumenas Marturano» izrāde Akadēmiskajā dramas teātrī ir ievērojama ar daudz ko.

Lugu uzrakstījis Eduardo de Filipo — viens no interesantākajiem mūsdienu teātra darbiniekiem. Viņa darbus patlaban izrāda uz daudzu mūsu teātru skatuvēm. Daudzi padomju aktieri, režisori un dekoratori de Filipo lugās guvuši spožus panākumus. Atcerēsimies kaut vai Rubenu Simonovu, Dobrožansku. Atcerēsimies, cik dedzīgu, patiesi dzīvu atsaucību skatītājos izraisīja Dailes teātra iestudējums «Stiljano ģimene». De Filipo māksla ir asa un moderna. Tas viss lielā mērā izskaidro, kāpēc tik lieli panākumi «Filumenai Marturano» — mūsdienu itāliešu dramaturga darba pirmajam uzvedumam uz latviešu skatuves.

Panākumus nodrošināja arī režisors Alfrēds Jaunušāns, kas ir neapšaubāmi talantīgs mākslinieks ar lielu un savdabīgu režisora nākotni. Viņa iestudētā izrāde raksturojas ar dzidrumu, domas skaidrību un skatuviskā iedzīvinājuma svaigumu.

«Filumenā» skatītāji sastapa saliedētu aktieru, mākslinieku ansambli. Šī izrāde iepriecēja ar to, ka tajā visi tēlo labi, vienotā stilā, vienotā pacēlumā.

Un vēl kas... «Filumenu» neapšaubāmi rotā Lilita Bērziņa, kas šinī lomā viesojās Akadēmiskajā dramas teātrī.

Cik daudz talanta un meistarības vajag, lai tik smalki, pārliecinoši un aizrautīgi izstāstītu visu par savu varoni. Izrādes beigās mums šķiet, ka mēs jau sen esam pazīstami ar Filumenu, labi zinām viņas grūto dzīvi, mums tuvs un saprotams kļūst viņas raksturs, sapņi, cīņa. Ne vien varones pagātni un šodienu, bet pat viņas nākotni aktrise paver mums ar pārsteidzošu skaidrību.

... Domeniko Soriano sagrābis traks niknums. Viņš kliedz, skraida pa istabu. Kā vien mācēdams lamā krāpnieci Filumenu, kas ar viltu viņu apprecējusi, izlikdamies, ka mirst nost. Domeniko protestē, viņš pat nedomā padoties, viņš iesūdzēs tiesā, viņš beidzot šo sievieti padzīs no savas mājas. Kas par to, ka šai mājā viņa nodzīvojusi ilgus gadus. Nē, Domeniko ir nepielūdzams! Bet Filumena stāv blakus, klusē un smaida.

Vētra pieņemas spēkā, vēl mazliet — un Soriano sāks radikāli rīkoties, bet nu ierunājas Filumena ... Tagad apsūdz viņa. Tā taču ir viņa, kuru piekrāpa, nolaupot jaunību, divdesmit piecus dzīves gadus. Viņu piespieda pārdot mīlestību, aizmirst savu cilvēcisko pašcieņu, sievietes lepnumu, viņu padarīja par beztiesīgu un mēmu verdzeni. Bet šodien Filumena grib runāt. Versmaini sašutuma un aizvainojuma vārdi, kas mūsu priekšā paver traģisku likteni — tik ikdienišķu un tik baismīgu — skan aizvien drošāk, dedzīgāk, apņēmīgāk. Jā, viņa ir piekrāpusi, bet viņa to darījusi, lai sagādātu labāku dzīvi saviem bērniem — pašam dārgākajam, kas viņai ir. Filumenai trīs dēli, viņa tos audzinājusi slepeni, par to neviens nezina, un, kas visbēdīgākais, — par to nezina arī paši dēli.

Viss pirmais Filumenas monologs ir stāsts par grūto sievietes likteni, par patiesi varonīgu cīņu, lai iegūtu vissvētākās tiesības — tiesības būt mātei. Tik daudz krāsu, niansu un pāreju Lilita Bērziņa atrod šai skatā. Mēs redzam viņu gan kā meiteni, kas mitinās Neapoles graustos, gan kā jaunu sievieti, kuru bezizejas stāvoklis noved Soriano mājās, un, beidzot, šodienas Filumenu — apņēmīgu, pat skarbu. Ja Domeniko aizstāv savas egoistiskās tiesības uz mierīgu dzīvi, uz ierastu, bezrūpīgu eksistenci, tad Filumena cīnās nevis par sevi, bet par saviem bērniem. Viņa norauj masku ne vien Soriano, bet arī viņam līdzīgiem, visai šai pasaulei, kur viss tiek pirkts un pārdots. Tāds lomas tulkojums izrādei piešķir dziļi humānu un sociālu jēgu.

Bet vai Filumenas vārdi nonāk līdz Soriano apziņai? Diez vai. Viņš joprojām plosās un pretojas. Vajadzīgs labs brīdis, iekāms

L. Bērziņa Filumenas lomā E. de Filipo lugā «Filumena Marturano» Akadēmiskajā drāmas teātrī.

šis cilvēks beidzot saprot, cik garīgi skaista un spēcīga ir sieviete, kas nodzīvojusi līdzās viņam divdesmit piecus gadus. Taču pilnīgu laimi Filumena tik un tā neiegūst. Pārāk vēlu tā atnākusi. Un vai laime, kas iekarota ar tādām grūtībām, būs pastāvīga? Par spīti aplaimotības pilnajam fināla skatam un idiliskajam «happy end» mēs jūtam, ka aktrise it kā sagatavo savu varoni jauniem pārbaudījumiem. Viņas cīņa nav beigusies.

Lilitas Bērziņas tēlojums pārsteidz ar skatuviskās izteiksmes līdzekļu bagātību un daudzkrāsainību, spožo tehniku, kas aktrisei ļauj izteikt visapslēptākās tēla dvēseles izjūtas. Ar pozu, žestu un intonāciju aktrise parāda vēl līdz galam neizdzīvoto Filumenas vulgaritāti, kas iemantota uz ielas, dzīvo temperamentu, kas radies zem dienvidu saules, iedzimto gara cēlumu, drosmi un viltību, naivitāti un jūtu briedumu. Gluži citādi skatījās un staigāja viņas Marija Stjuarte, gluži citādi pret cilvēkiem izturējās viņas Anna Kareņina. Te viss ir Filumenas Marturano, viss atbilst dotajam tēlam. Uz skatuves par maz ir pareizi un dziļi pārdzīvot, tas viss jāprot izteikt, padarīt saprotamu skatītājiem. Lilita Bērziņa lieliski pārvalda šo māku, kuru sauc par meistarību.

Viņas tēlojumu raksturo vēl viena īpašība — tā ir darbības nepārtrauktība, tēla attīstības dinamika. Katrā skatā aktrise parādās jūtām bagātāka, rodas iespaids, ka arī aiz skatuves, starpbrīžos Filumenas dzīve nepārtrūkst ne uz mirkli, ka arī tur noris kādi notikumi, pārdzīvojumi. Arī šī aktīvā dzīvošana tēlā ir talanta un meistarības iezīme.

Varētu likties, ka Lilita Bērziņa, kas visu savu dzīvi saistījusi ar Dailes teātri, uz svešas skatuves neiekļausies ansamblī, «runās ar ārzemnieces akcentu». Taču tas nav noticis. Varbūt palīdzējis tas, ka viņas partneris šai izrādē ir Edgars Zīle, ar kuru aktrise daudzus gadus tēlojusi uz vienas skatuves. Varbūt atrast kopīgu valodu līdzējis režisors. Tas nav apstrīdams. Taču fakts ir tas, ka pastāvīgā Dailes teātra māksliniece Akadēmiskajā teātrī nemaz neizskatās pēc viešņas, arī uz šīs skatuves viņa jūtas kā mājās.

Lilitu Bērziņu vēl gaida daudz lomu, daudz priecīgu brīžu mums vēl sagādās šī brīnišķīgā aktrise. Mēs būsim laimīgi viņu redzēt vēl daudzas reizes ne vien Dailes teātrī, bet arī uz jebkuras citas skatuves, jo mēs esam pārliecinājušies, ka baudījums, kādu sniedz aktrises tēlojums, tāpēc itin nemaz nekļūst mazāks.

Dzidra Vārdaune

ALFRĒDS VIDENIEKS RASKOĻŅIKOVA LOMĀ

Alfrēds Videnieks

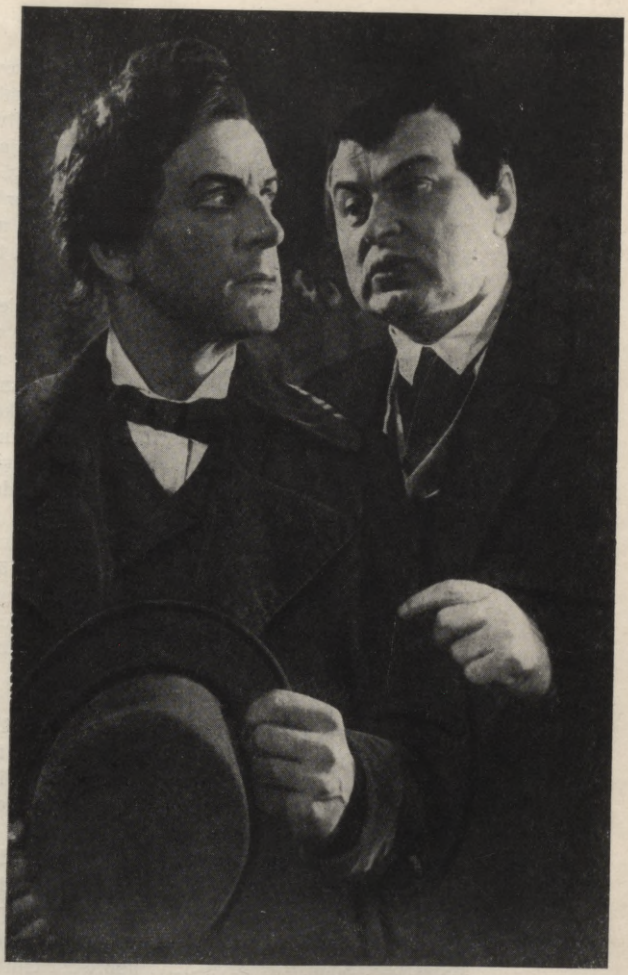
Ir skatuves tēli, kas paslīd apziņai garām nepamanīti, ir arī tādi, kas iemirdzas uz īsu brīdi un dziest reizē ar rampas ugunīm, bet daži dzīvo mūsos gadiem ilgi — mēs redzam viņu starojošās un drūmās sejas, dzirdam izmisuma čukstus un prieka kliedzienus, satrauktos un mierīgos soļus; viņi dzīvo mums blakus kā seni paziņas.

Neaizmirstamo tēlu saimei pagājušajā sezonā piebiedrojas arī Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka Alfrēda Videnieka Rodions Romaničs Raskoļņikovs — cilvēka psiholoģijas analizei veltītā F. Dostojevska romāna «Noziegums un sods» centrālā persona, kuras veiksmīgam vai neveiksmīgam atrisinājumam izrādē, bez šaubām, ir ļoti svarīga, ja ne pat izšķiroša nozīme.

Atkarībā no Raskoļņikova tēla traktējuma uzvedums var izskanēt vai nu kā parasta slepkavas bēgšana no soda, vai arī kā apliecinājums Dostojevska katorgas gados gūtajai atziņai, ka katrā cilvēkā, pat noziedznieka, mīt kaut kas labs, kam jāuzvar un kas uzvarēs — vajag tikai prast to atmodināt ar nesavtīgu mīlestību. Šī autora doma likta mūsu Akadēmiskā dramas teātra «Nozieguma un soda» inscenējuma pamatā un jo spilgti izteikta Raskoļņikova tēlā.

Alfrēds Videnieks pieder pie tiem aktieriem, kuru mākslinieciskā personība jau pati par sevi saista ar savu dziļo humānismu, prasmi saskatīt cilvēku ar visām tā dažkārt tik pretrunīgajām kaislībām, tikumiem un netikumiem gan parastajā, gan savādniekā. Virtuoza tehnika, spēja strauji pārslēgties no vienas sajūtas otrā, pilnīga sava ķermeņa un balss pārvaldīšana, augsta inteliģence, laba skatuviskā spilgtuma mēra sajūta, smalka intuīcija, māka iedziļināties vissarežģītākajos raksturos un tos brīvi, patiesi atklāt — tās ir īpašības, kas kā radīt radītas komplicēto Dostojevska varoņu tēlošanai.

Alfrēda Videnieka Raskoļņikovā mēs nesaskatām parastu slepkavu, bet gan sava ceļa gājēju — vientuļnieku, kas, atrazdamies ļoti tālu no progresīvās tautas masu kustības, uzsāk lepna individuālista cīņu pret pastāvošās iekārtas likumiem. Trūkuma un galējas nabadzības nomākts, viņš meklē izeju uz labāku dzīvi, un tā uzmācas doma noslepkavot «nevienam nevajadzīgu, nederīgu uti» — augļotāju veceni un tās naudu izlietot vispārības labumam. Dienu no dienas šī doma viņam kļūst arvien mokošāka un neatlaidīgāka. Bez tam šīs idejas piepildīšanu stimulē viņa filozofiskie uzskati, ka «visi, ne tikvien lielie, bet arī kaut cik izcilie cilvēki, tas ir, tie, kuri kaut drusciņ spējīgi pateikt ko jaunu, katrā ziņā būs pēc savas iedabas noziedznieki»... un ka tie «... savā iekšienē ar tīru sirdsapziņu var dot sev šo atļauju pārkāpt pār asinīm...». Taču pēc slepkavības atklājas vēl drausmīgāka bezizeja. Pārkāpta cilvēcības robeža, bet aiz tās ir tukšums. Viņš vairs nav apzinīga, domājoša būtne, bet drebošs radījums, kas baidās pazaudēt pēdējo saiti ar pasauli — savu dzīvību. Paša Raskoļņikova cilvēciskā daba saceļas cīņā pret viņa nežēlīgo filozofiju un spilgti pierāda tās nepareizumu. Tomēr teorētiski viņš savu vainu noliedz un, tikai neredzēdams nekādas izejas no sava nenoteiktā stāvokļa un vientulības mokām, Soņas mīlestības spēka un viņas gribas vadīts, atzīstas noziegumā un iet ciešanu ceļu. Ar mīlestību pret Soņu pamostas sirdsapziņa un jaunas dzīves jausma.



A. Videnieks (Raskoļņikovs) un K. Sebris (Porfirijs Petrovičs) F. Dostojevska romāna «Noziegums un sods» dramatizējumā Akadēmiskajā dramas teātri.

Tāda īsumā ir Alfrēda Videnieka Raskoļņikova tēla interpretācija. Palūkosimies, kāds ir tās dzīvais atveids uz skatuves.

Izrāde sākas ar ainu proscēnijā. Tumsā iet cilvēks. Te viņš apstājas, pavērš pret skatītājiem bālu seju ar mokpilnā jautājumā sastingušām acīm un sāk runāt. Katru vārdu izteic izmisīgi kaisli, kā gribēdams pats sevi pārliecināt un tomēr šaubīdamies par kaut ko ļoti svarīgu. Pēkšņi spalgi iekliedzas, trīcēdams norauj savu noskrandušo cepuri un tvarsta to ar šausmās pārvērstu skatienu, it kā turētu rokās visdrausmīgākā nozieguma liecinieci.

Tāda ir mūsu iepazīšanās ar Alfrēda Videnieka Raskoļņikovu. Jau ar pirmo monologu aktieris parāda izcilu runas meistarību vissarežģītāko noskaņu atsegšanā. Katrs teikums, katrs vārds tiek izsacīts ar citu niansi. Ja pirmās monologa frazes, kurām ir vairāk filozofisku pārdomu raksturs, piemēram, «viss ir cilvēka rokās, un visu viņš palaiž garām vienīgi aiz gļēvulības» izteiktas kā sarunājoties, bet, apskatot cepuri, viens izkliegts teikums dzen otru, tad nepanesamā pretiguma sajūta par netīrajām domām izskan smalki modulētā čukstā: «Cik tas viss ir neķītri, nejauki, riebīgi, riebīgi!»

Tā jau ar pirmo ainu Videnieka Raskoļņikovs dzīvo iekšējas dinamikas piesātinātu dzīvi, mērķtiecīgi izlietojot tās atklāšanai visdažādākos aktiera izteiksmes līdzekļus, sevišķi balsi, bet nevar neatzīmēt arī mākslinieka prasmi parādīt tēla izjūtas un domas klusējot, tātad — bez autora teksta palīdzības. Te raksturīga ir otrā aina dzertuvē, kad, turpat divdesmit minūtēs nebilzdams ne vārda, Raskoļņikovs klausās Marmeladova dzīves stāstu. Jau pati situācija — partnera uzklausīšana, pie galda sēžot, nosaka aktierim visskopāko izteiksmes līdzekļu izvēli, un vajadzīga ārkārtīga koncentrēšanās tēlā, lai tā neizteiktās domas nonāktu skatītāju zālē. Raskoļņikova-Videnieka sāpēs sastingusī un tomēr tik dažādām izjūtu noskaņām piestrāvotā seja, kvēlais, sevī vērstais meklētājs skatiens, viss uzmanībā saspringtais stāvs liecina, ka katrs Marmeladova vārds iekrīt viņa dvēselē kā akmens, uzvandīdams tur sagūlušos rūgtumu par nabadzības noslāpēto dzīvi. Vārdos neattēlojama, tikko jaušama vaibstu spēle, siltāks mirdzums acīs stāsta par to bezgalīgo žēlumu un līdzjūtību, kāds Raskoļņikovā rodas pret Soņu, kas savu dzīvi upurējusi citu labā. Bet, kad atskan Marmeladova sauciens: «Vai jūs to saprotat, vai jūs saprotat, cienījamais kungs, ko tas nozīmē, kad nav vairs kur iet?» — tas atbalsojas Raskoļņikova-Videnieka izmocītajā sejā ar tādu iekšējas dinamikas

spēku, ka liekas, šos vārdus reizē būtu izkliedzis arī viņš. Tā mākslinieks ar sevišķi smalkiem izteiksmes līdzekļiem pratis akcentēt izrādes un visas Dostojevska daiļrades vadmotīvu: «Jo vajag taču tā būt, lai katram cilvēkam būtu iespējams kaut vai uz kurieni iet!»

Kad pēc Marmeladova aiziešanas dzertuvē iebrāžas studenti, daži vārdi no viņu sarunas pēkšņi Raskoļņikovam liek ieklausīties viņu filozofēšanā par augļotājas vecenes noslepkavošanu un tās naudas izlietošanu vispārības labumam ar tik neatslābstošu interesi un arvien lielāku satraukumu, it kā viņš dzirdētu skaļi izteiktas savas apslēptās domas. Šīs ainas beigu monologā mākslinieks parāda, ka Raskoļņikova saviļņojums pāriet ekstāzē: dīvaini līksmes iekliedzieni mainās ar noslēpumainiem šausmu čukstiem, un viss viņa ķermenis dreb pārdrošā apņēmībā sacelties pret pasauli — pārkāpt tās likumu robežas. Kā pērkons nodārd sauciens, priekškaram aizveroties: «... jāzina, vai man ir tik daudz drosmes. Vai es esmu tikai drebošs radījums vai ... cilvēks ... pavēlnieks!»

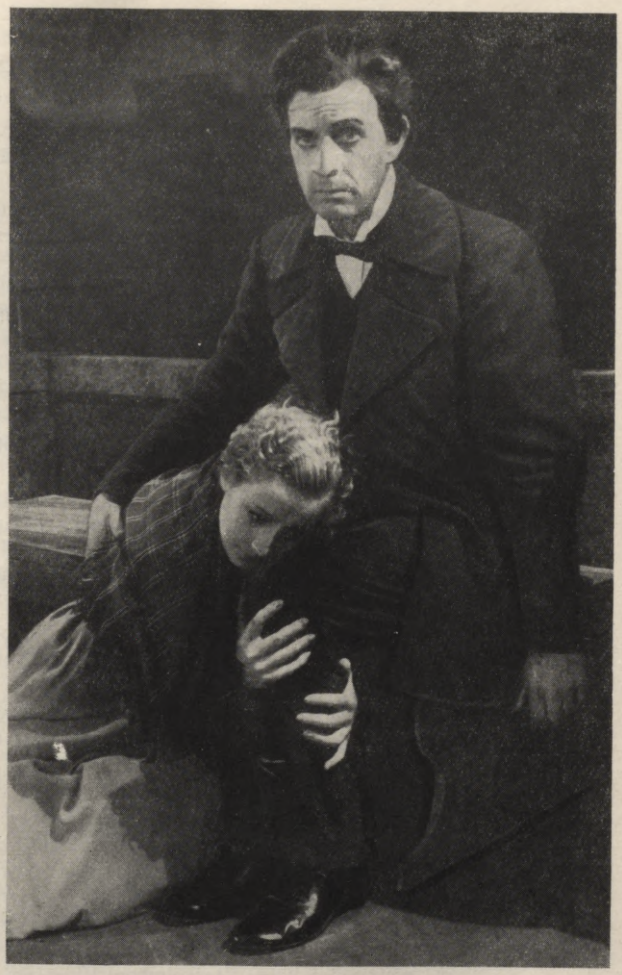
Nākamā aina parāda pašu slepkavību, taču tā dramatizējumā un izrādē ir pabāla, toties viena no spilgtākajām A. Videnieka tēlojumā ir scēna pēc slepkavības. Nabadzīgā istabiņā ar zemiem griestiem un netīrām, nokvēpušām sienām uz dīvāna ar visu mēteli guļ Raskoļņikovs. Te kā dzelts viņš uzlec kājās, tad strauji apsēžas uz dīvāna un, vienā mirklī visu atcerēdamies, šausmās izķēmotu seju un ārprātā izplestām acīm sāk drebēt kā drudzī. Atkal uzšaujas kājās, klausās, vai nedzirdēs ko aizdomīgu, ātri un piesardzīgi aiztaisa durvis. Pāris straujiem soļiem šķērso visu telpu, lai īsu brīdi iemestu skatienu logā. Atskrien atpakaļ istabas vidū, norauj sev mēteli, nomet zemē. Apskata savas drēbes un ar nazi noplēš asinīs samirkušās bikšu stērbeles. Izber visas lietas no mēteļa kabatām uz grīdas un, tās pat neaplūkojis, sabāž sienas caurumā. Vienu mirkli viņš izslējies atelpo, it kā viss nu jau padarīts un varētu būt bez bailēm, bet tūlīt pār to no jauna sabrūk izmisuma nespēks un nospiež guļus uz dīvāna. Ļenganām, mehāniskām kustībām viņš pārvelk sev mēteli un, palikdams pusvārdā, aizmieg. Drīz atkal uztrūkstas. Izrauj no mēteļa un saplēš sīkos gabaliņos cilpu, kurā nesis cirvi, tāpat kabatu. Savāc arī uz grīdas nomestās bikšu stērbeles un visu sažņaudz saujā. Satraukti, teikumu no teikuma kā atskaldīdams, pārdomā, kur visu noslēpt. Ļoti interesanti aktieris attēlo, kā Raskoļņikova nervozo steigu atkal pārmāc bezspēks. Ja visas iepriekšējās un pēdējās frazes sākuma daļa: «Labāk aizsviest projām ...» —

pauž dinamisku kāpinājumu, tad beigas: «... un tūlīt, šai pašā brīdī, nekavējoties» — arvien lielāku atslābumu. Vārds «nekavējoties» salūst tikko dzirdamā čukstā. Tai pašā brīdī viss ķermenis ļengani sagumst krēslā, galva noslīd uz galda stūra, roka kā svārsteklis nokarājas līdz grīdai. Un atkal tas ilgst tikai dažas minūtes. Atžilbis viņš sienā paslēptās mantas sagrūž kabatās un izskrien pa durvīm, steigā atstādams tās līdz galam vaļā. Visas šīs režisora nosacītās fiziskās darbības, kas drudžaini seko cita citai, aktieris veic ar lielu precizitāti, ar brīnišķīgu patiesības un mēra sajūtu, tā ļoti reljefi un ticami attēlodams slimībai līdzīgo stāvokli, kas pārņēmis Raskoļņikovu pēc slepkavības.

Ja šajā ainā mākslinieks meistariski atsedzis sava varoņa tīri dzīvnieciskās bailes tūlīt pēc nozieguma, tad turpmākajā izrādes gaitā pirmajā plānā izvirzās viņa dvēseles traģēdija — mokpilna bezgalīga vientulība, atsvešinātība no visa cilvēciskā un — kaisla dzīvotgriba.

Lūk, Raskoļņikova drūmajā istabā brāzmains un skaļš iedrāžas viņa draugs students Razumihins, atnesdams līdz daudz siltu, labu vārdu un cerībām pilnu nodomu. Taču Raskoļņikovs guļ sastindzis kā akmens, vienā punktā raudzīdamies un vienu domu domādams. Viņu neinteresē ne drauga piedāvātā palīdzība iegūt peļņu ar tulkojumiem, ne mātes atsūtītā nauda, ne istabenes skaļie smiekli, viņu satrauc vienīgi pavēste, kas aicina ierasties policijā. Tāpēc, sarunājoties ar Razumihinu, Raskoļņikovs-Videnieks visu laiku it kā cīnās pret kādu neredzamu ienaidnieku, kas slēpjas aiz šīs pavēstes, tāpēc ārkārtīgā uzbudinājumā, it kā gribēdams to pārspēt ar skaļumu, kliedz: «Man nekā nevajag... vai dzirdi... itin nekā... nekādus pakalpojumus un līdzcietības... Es pats... viens... un diezgan.» Izceļot šos teikumus, reizē tiek pasvītrots arī Raskoļņikova lepnais individuālisms, patmīlība. Ar otru akcentētu, izkliegtu frazi šīs ainas beigās: «Es pat no policijas nebaidos!» — mākslinieks skaidri norāda uz sava varoņa nemiera cēloni.

Policijā uzzinājis, ka pavēstei nav nekāda sakara ar slepkavību, Raskoļņikovs-Videnieks izplūst nevaldāmā priekā. Krasi mainās viņa izturēšanās — biklais, klusinātais tonis kļūst nekaunīgi skaļš, piesardzīgās, apvaldītās kustības — straujas un drošas. Un, kad pēc Marmeladova nāves viņš saņem bērna mīlestības skūpstu, Raskoļņikova-Videnieka sejā ielīst saule, stāvs lepni izslienas, dzīvības piestrāvots, līksmi un vareni nogrand sauciens: «Projām, māņu tēli, projām, baigi un rēgi! Ir tomēr dzīve! Vai mani nenoskūpstīja tāda būtne? Mana dzīve



A. Videnieks (Raskoļnikovs) un A. Liedskalniņa (Soņa) F. Dostojevska romāna «Noziegums un sods» dramatizējumā Akadēmiskajā dramas teātrī.

nav izbeigusies reizē ar vecās vecenes dzīvību! Un tagad redzēsim! Izmēģināsim spēkus.»

Sākas Raskoļņikova cīņa ar tiesas izmeklētāju Porfiriju Petroviču, brīnišķīgu sava amata mākslinieku. Izrādes gaitā viņi sastopas četras reizes.

Pirmā no tām — iepazīšanās ir ļoti īsa, taču no Raskoļņikova-Videnieka saspringtā, vērtējošā skatiena mēs saprotam, ka šai cilvēkā viņš paspējis nojaust galveno pretinieku.

Otrajā reizē viņš droši atsit visus izmeklētāja uzbrukumus, ne mirkli neizrādīdams savu iekšējo satraukumu. Vārdus: «Nu, tad meklējiet zagli!» — Videnieka Raskoļņikovs met Porfirijam Petrovičam sejā kā lepnu izaicinājumu, bet uz jautājumu, vai viņam, sekojot savai filozofijai, nebūtu ienācis prātā kādu nogalināt un aplaupīt, atbild ar atklāti nekaunīgiem, pat nicinošiem smiekliem, kuros skaidri sadzirdams frazes — «Kaut es arī to būtu darījis, tad es jums to gan neteiktu» — saturs.

Durvīm aiz izmeklētāja aizveroties, Raskoļņikovs-Videnieks pagurumā sakņūp uz galda, tad pietraucas kājās un īsi aprautos čukstos, ko pavada nervozi skrējieni pa istabu, ļauj izplūst aizturētajam satraukumam. Pret savu mocītāju radušos niknumu, viss drebēdams, viņš izkliedz Razumihinam: «Un nākt šurp — tas arī viņa dienesta pienākums? Un rakāties manā dvēselē... un mani mocīt...»

Nevar neatzīmēt, ka visas Raskoļņikova-A. Videnieka un Porfirija Petroviča-K. Sebra divspēles sagādā skatītājam patiesu pārdzīvojumu kā izcili mākslas meistardarbi, kur režisora iecere organiski iekļauta aktiera radītajā tēlā. Bet scēniski sevišķi interesanta ir pretinieku nākamā sastapšanās.

Raskoļņikovs-Videnieks ierodas pie izmeklētāja uz nopratināšanu. Viņa skumjajās acīs sagūlis viss mokošās vientulības un negulēto nakšu smagums, sejā vairs ne vēsts no lepnā izaicinājuma, tikai vāji slēpts nemiers. Visu laiku viņš cenšas sevi kontrolēt, savaldīt, bet jūt, ka uztraucas, un tāpēc nervozē vēl vairāk. Nevarēdams nomaskēt naidu pret Porfiriju Petroviču, atbild tam izsmejoši, dzēlīgi, līdz izmeklētāja viltīgā laipnība galīgi izved viņu no pacietības. Ārkārtīgā uzbudinājumā pietraucies kājās, Raskoļņikovs-Videnieks ar visu naida spēku kliedz izmeklētājam tieši sejā: «Man tas viss ir apnicis. Ja jūs domājat, ka jums ir likumīgas tiesības mani apcietināt, tad dariet to. Bet smieties sev acīs un sevi mocīt es neatļaušu.» Dusmu izvirdums arvien

pieaug. Griezīgi skaļi kliedzieni mainās ar naidā piesātinātiem čukstiem, nemierīga mētāšanās pa telpu — ar sastingušām pozām, kad viss ķermenis sasprindzis kā uzbrukuma lēcienam. Kad istabā ielaužas krāsotājs Mikolka un atzīstas slepkavībā, Raskoļņikovs arvien vēl dreb cīņas kaismē, taču pamazām aptver situāciju un, smiedamies izaicinoši zobgalīgus smieklus, atvadās no Porfirija Petroviča: «Es nemaz nezinu, ko lai novēlu jums... gribētos novēlēt lielākus panākumus, jūs taču redzat, cik jūsu amats... komisks...»

Pēdējais Porfirija Petroviča apciemojums Raskoļņikovam-Videniekam ir pārsteigums. Izbrīnu rada arī savādā runa, pēc kuras viņš secina, ka viņu tur par nevainīgu. Tāpēc izmeklētāja mierīgi pateiktie vārdi: «Nu, jūs taču, Radion Romanič. Jūs esat slepkavojis,» — apmulsina. Kā sitiena vairīdamies, Raskoļņikovs-Videnieks instinktīvi atraujas no Porfirija, uzlec no dīvāna un tūlīt atkal apsēžas, pēkšņā stingumā nevarēdams izdvest ne skaņas. Tikai pēc laba brīža atskaņ nevarīgs un baiļpilns, it kā nedarbos pieķerta bērna šļupsts: «Es... neesmu... slepkavojis...» Seko ilga pauze, kurā Raskoļņikovs-Videnieks sasprindzina visus spēkus, lai atgūtu sevi un turpinātu cīņu, atsitot pretinieka uzbrukumus ar dzēlīgu izaicinājumu. Jau pavisam droši un mierīgi skan viņa atvadu fraze: «Jūs esat dīvains cilvēks, un es runājos ar jums aiz tīras intereses. Un es neesmu atzinies. Paturiet to vērā!»

Ja divspēlēs ar Porfiriju mākslinieks akcentējis tādas Raskoļņikova īpašības kā viegli ievainojamu lepnumu, patmīlību, drūmu ieraušanos sevī, nocietinātu sirdsapziņu, tā ka pat smalkā izmeklētāja māksla nepanāk viņa atzīšanos, bet saērcina vēl nežēlīgākai cīņai, tad Raskoļņikova rakstura cēlums un augstsirdība pasvītroti attiecībās ar māti, māsu un jo sevišķi Soņu.

Neaizmirstams ir brīdis, kad, ieraudzīdams istabā sēžam māti un blakus tai stāvošo Duņu, Raskoļņikovs-Videnieks sastingst atvērtajās durvīs un uzlūko viņas ar tādu skatienu, it kā gribētu tajā izteikt visas pārdzīvotās ciešanas. No viņa viegli drebošās sejas, no rokām, kas baidās apskaut, no puspievērto plakstu trīsām, sajūtot mātes delnu pie vaiga, — no visa jaušams, cik bezgala vajadzīgi, mīļi un reizē neciešami mokoši ir šie glāsti. Maigi, no visas sirds viņš lūdz māsu nepārdoties Lužinām un nepieņemt tā precību piedāvājumu, bet, kad Duņa pretojas, kļūst nesavaldīgi ass. Vairāk nekā visas Porfirija runas viņu ievaino un noved līdz nesamaņai viena māsas nejauši izmesta fraze:

«Es taču neesmu nevienu noslepkavojusi.» Kad ģimenes scēna ar Lužinu laimīgi beigusies un viņa tuvinieki kopā ar Razumihinu ļaujas gaišām nākotnes izredzēm, Videnieka Raskoļņikovs stāv nomaļus pie galda, savās domās iegrimis, it kā starp viņu un visu pasauli pēkšņi būtu nostājusies siena un uz mūžīgiem laikiem atšķīrusi no pārējo cilvēku sāpēm, priekiem, cerībām. Dziļa mīlestība un neizsakāmu moku smagums izskan viņa atvadu čukstā: «Māmiņ, reiz es atkal pie jums atnākšu... atnākšu pats, tad, kad tas būs iespējams. Pagaidām dodiet man mieru... Citādi... to es jūtu... es sākšu jūs nīst...» Un Raskoļņikovs straujiem, noteiktiem soļiem iziet pa durvīm, aiz kurām trako pērkona negaiss.

Attiecībās pret Soņu mākslinieks jau no paša sākuma akcentējis Raskoļņikova dziļo apbrīnu par šīs trauslās meitenes nesavtīgās mīlestības spēku un viņa instinktīvo tiekšanos pēc tās sirds skaidrības un patiesās cilvēcības.

Kaut arī Videnieka Raskoļņikovs ierodas pie Soņas ar mokošiem pārmetumiem, tomēr tajos nav naida dzēlīguma, bet gan maigā līdzjūtībā dzimušas asas sāpes. Ieskatījies Soņas apskaidrotajā sejā, Raskoļņikovs strauji nometas viņai pie kājām un, tās noskūpstīdams, kaislā bijībā iesaucas: «Ne tev es paklanījos, bet visām cilvēces ciešanām!» Atzinies tai savā noziegumā, Raskoļņikovs-Videnieks kļūst nevarīgs kā bērns, kas bēdas uzticēdams, alkst pēc silta mierinājuma vārda, pēc glāsta, pēc padoma. Tā arī izskan viņa jautājums: «Nu, ko lai tagad dara, saki...» Viņš iet Soņas norādīto ceļu un atzīstas.

Šāds tēla veidojums palīdz skatītājam saprast, kā Raskoļņikova sirdī varēja dzimt tā saulainā mīlestība pret Soņu un reizē jauns, cilvēcīgs dzīves uzskats, kas viegliem pastelētoņiem ieskicēts epilogā, atspoguļojoties Videnieka-Raskoļņikova laimes apstarotajā sejā, viņa agrāk tik drūmajās, bet tagad smejošajās acīs, silta prieka pielijušajā balsī.

Alfrēda Videnieka sasniegums Raskoļņikova lomā ir radoša uzvara ne vien pašam māksliniekam. Tas ir viens no spilgtākajiem un patiesākajiem aktieru sniegumiem visā latviešu padomju skatuves mākslā. Var tikai pievienoties kritikā izteiktajām domām, ka tas nostādāms līdzās tādiem izciliem meistardarbiem krievu klasiskās literatūras tēlu atveidošanā kā Artūra Filipsona Jegors Buličovs.

Kārlis Pamše

TĒLA TAPŠANA

Kārlis Sebris — Porfirijs Petrovičs

Kārlis Sebris

No kungiem acis saista Kazimira tēlotājs, vienīgais liela, labi noauguša stāva īpašnieks: arī balss dotības šķiet labas. Ja šī jaunekļa garīgais saturs un pārdzīvojuma iespējas, arī sejas izskats ļautu viņu no raksturtēlotāja ievirzīt mīļotājos un jaunos varoņos, kādu mums tagad ir galīgs trūkums, tad viņam nākotne būtu; tas jautājums ir jāizšķir viņa audzinātājiem.»

Šādas rindas ir nodrukātas 1937. gadā kādā no toreizējiem laikrakstiem ar parakstu P. Jēg. Fr. Tā ir neliela recenzija par Latvju dramatisko kursu audzēkņu skatu vakaru, un vienu trešdaļu šajā rakstiņā aizņem rindas par Kazimira lomas tēlotāju K. Zariņa dramā «Gulbju

dziesma». Kazimirs toreiz bija Kārlis Sebris, un šī arī ir pirmā preses atsauksme par viņa mākslas gaitām. Taču ne tikai Sebra dēļ vien to interesanti pārlasīt. Toreiz tik populārā kritiķe Paula Jēgere-Freimane nelielajā rakstā pietiekami skaidri pauž laikmetam tik raksturīgas teātra mākslas tendences: vispirms tiek analizētas topošo aktieru ārējās dotības un kā sevišķas vērtības ampluā tiek uzskatīti «mīļotāji».

Nepilnu gadu vēlāk K. Sebris ir jau pilntiesīgs Nacionālā teātra saimes loceklis, — viņš stājies teātra praktiskajā darbā, vēl nepabeidzis speciālās izglītības pēdējo kursu.

Pārskatot Kārļa Sebra teātra darbības sākuma periodu, šķiet, ka teātra režisūra ir solidarizējusies ar iepriekš minētās kritiķes domām. Jauno aktieri virza uz «mīļotāju» ampluā, jo viņa «labi noaugušais stāvs» šķiet kā radīts šādām lomām. Jāpiezīmē, ka uzticētie uzdevumi gan nebija sevišķi lieli, — tais laikos teātru vadības ne visai bieži «riskēja» piešķirt jau pirmajās darba sezonās jauniem aktieriem galvenās lomas.

Paiet vairāki gadi, bet nevarētu sacīt, ka šai posmā jaunajam aktierim būtu izdevies gūt redzamus panākumus. Pamazām izbeidzas Kārļa Sebra «mīļotāja periods». Jaunais mākslinieks par to nemaz neskumst — viņam pašam šķiet, ka par iekšējā satura ziņā diezgan bieži seklajām mīļotāju lomām daudz interesantākas iespējas ir raksturkomikā. Tikai te viena nelaime — ar panākumiem notēlojis pirmos šā virziena pārstāvjus, Sebris nu gadiem ilgi saņem visdažādāko paveidu «švaukstu» lomas.

Tiesa, te aktieru panākumu kontā var atzīmēt visai daudz pozitīva. Kad Viljama Šekspira «Jautrajās vindzorietēs» tiesas kunga brālēna Slendera lomā Sebris daudzo tēlotāju vidū izdalās ar drosmīgu izteiksmes līdzekļu izvēli, tad no vienas puses to uzskata gan par panākumu, bet no otras — kritika mākslinieku brīdina no tieksmes kariķēt pašas karikatūras dēļ.

Pašas spilgtākās virsotnes šajā lomu nošķirā Kārlis Sebris sasniedzis ar Vīskreļa tēlu Blaumaņa «Ugunī» un Teodora Natana lomu A. Jakobsona dramatiskajā satīrā «Sargeņģelis no Nebraskas».

Ar Vīskreli aktieris parādīja garīgu «tukšinieku», ne tik daudz intrigantu vai ļaundari. Šādā traktējumā tēls asi kontrastēja ar lugas gaišajiem spēkiem, reizē dodot raksturīgu liecību par tā laika dzīvi Latvijas baronu paspārnē.

Ar Teodoru Natanu K. Sebris atklāja ne tikai šīs lugas centrālā tēla — amerikāņu biznesmeņa zīmīgus vaibstus, bet panāca arī pārlie-

cinošu žanrisku spilgtumu: krāsas sabiezinātas, bet viscaur ārējai darbībai ir iekšējas loģikas segums.

Taču, lai cik pārdomāti aktieris stātos pie katra jauna uzdevuma, lomu vienveidība brīžiem sāka radīt bažas par apsīkumu mākslinieka izteiksmes līdzekļu arsenālā. Par to minētajā periodā signalizē arī republikas prese:

«Hanss Kondors — Kārlis Sebris. Te gribētos jautāt teātra galvenajam režisoram, — vai patiešām aktieris Kārlis Sebris visas savas dotības atsedz ar šiem «Good evening, sir!». Tā jau aktieris var pārstāt mīlēt savu darbu, jo vissliktākais ir atkārtoties no lomas lomā. Kaut arī par godu Sebrim jāsaka, ka viņa spēle visumā labi iederas brāļu kvintetā, tomēr izteiksmes līdzekļu izkopšanā loma nekā nedod aktierim.»[1]

Recenzenta bažas vienā ziņā bijušas veltīgas: Sebris nav pārstājis mīlēt savu darbu, bet viņa mīlestība jau šajā laikā pieder citai lomu kategorijai — domājošam, psiholoģiski sarežģītam raksturam. Viens no pirmajiem šāda veida sniegumiem ir epizodiskais, bet autora devumā interesanti ievirzītais ārsta Fjodora Ivanova tēls K. Simonova lugā «Svešā ēna». Jau tad teātra mākslinieciskajā vadībā ieskanas doma par K. Sebra vēl «neizpētītām iespējām», taču paiet vairāki gadi, kad šķietami ar niecīgu uzdevumu iezīmēts karavīra lomas notēlojums Arbuzova lugā «Klejojumu gadi» rada drosmi režisorei V. Baļunai uzticēt K. Sebrim Satina lomu Gorkija lugā «Dibenā». Šī izvēle šķiet pārdroša ne tikai skatītājiem teatrāļiem, bet arī pašiem teātra darbiniekiem. Ne mazums šajā jautājumā izskan skeptisku domu. Tomēr rezultāts ir iepriecinošs, kaut arī ne visas lomas vietas aktieris veic vienādi augstā kvalitātē. Izrāžu gaitā tēls arvien vairāk gūst slīpējumu. Varbūt arī tādēļ ir diezgan jūtamas atšķirības gan skatītāju, gan preses atsauksmēs, vērtējot Kārļa Sebra sniegumu.

Ne mazāk šķēpu tiek lauzts, pārspriežot K. Sebra kandidatūru Filipa II lomai Šillera traģēdijā «Dons Karloss», un ne mazāk dalīti skanējušas balsis par šo lomu K. Sebra traktējumā.

Kā vienā, tā otrā no minētajām lomām ir neizlīdzinātas vietas, blakus spraigiem, lomas darbību virzošiem momentiem ir «sastrēgumi», kas rada mehānisku attiecību maiņu, brīžiem tēli kļūst retoriski. Taču,

---

[1] M. Vīksne. A. Jakobsona «Ciņa bez frontes līnijas», «Padomju Jaunatne», 1950. g. 8. nov.

K. Sebris Porfirija Petroviča lomā F. Dostojevska romāna «Noziegums un sods» dramatizējumā Akadēmiskajā dramas teātri.

summējot plusus un mīnusus, pārsvarā ir pozitīvais, un pats galvenais, lielākais guvums šķiet — avanss nākotnei.

«Nezin vai bez Satina un Filipa II es tā būtu sadraudzējies ar Porfiriju Petroviču,» izsakās Kārlis Sebris.

Porfirija Petroviča loma F. Dostojevska romāna «Noziegums un sods» dramatizējumā nenoliedzami ir pats izcilākais veikums mākslinieka līdzšinējā skatuves praksē. Par šo lomu K. Sebris guvis cildinošus vērtējumus tiklab presē, kā skatītājos. Teātrī nav pārāk bieži tādi gadījumi, kad izrādē neaizņemtais personāls ar tik lielu interesi seko atsevišķu skatu mēģinājumiem, kā tas bija, iestudējot šo lugu, un tāpat arī izrādēs. (Tie bija Raskoļņikova-Videnieka un Porfirija Petroviča-Sebra divskati.)

Interesanti atzīmēt, ka pagrūti atrast otru piemēru, kur teātra kritika tik vienprātīgi atbalstītu gan lomas traktējumu, gan arī meklētu tik atzinīgus epitetus aktiera radošajām spējām.

«Līdzvērtīgs partneris viņam (A. Videniekam. — *K. P.*) ir K. Sebra atveidotais Porfirijs. Ļoti atjautīgi izstrādātā maska, kustības, balss intonācijas ievērojami palīdz atsegt šo savdabīgo raksturu, kas nozieguma atklāšanā ir nevis sauss praktiķis vai nežēlīgs pēdu dzinējs, bet gan smalks mākslinieks, dziļš psihologs. Raskoļņikova un Porfirija dialogi ir īsti meistardarbi — divkaujas un uzskatāmi par izrādes lielākajām veiksmēm.»[1]

«K. Sebris pilnīgi atklāj Porfirija asos ieročus — kaķa pieglaudību, aiz kuras slēpjas asi nagi, neatslābstošo vērību un uzmanību, ar savu klusumu īpaši bīstamos, negaidītos uzbrukumjautājumos, kas noskan kā beztrokšņa šautenes sprakšķi.»[2]

«Lieliskas izrādē ir Raskoļņikova ainas ar Porfiriju Petroviču. Porfirija Petroviča lomā — republikas Nopelniem bagātais mākslinieks K. Sebris. Viņš radījis tēlu, kur pārdomāts un izteiksmīgs katrs žests, katra intonācija. Aktieris meistarīgi raksturo gudro, visu redzošo izmeklētāju, kas aizrāvies ar savu profesiju kā ar mākslu. Porfirija Petroviča tēls — brīnišķīgs sasniegums aktiera K. Sebra radošajā biografijā, un tas daudz palīdz izrādes panākumiem. Pateicoties lieliskajai aktieru spēlei, Raskoļņikova ainas ar Porfiriju kļūst par izrādes kulmināciju. Tās ir divu neparastu personību cīņa.»[3]

---

[1] Valts Grēviņš, «Padomju Jaunatne», 1957. g. 3. sept.

[2] H. Bendiks, «Cīņa», 1957. g. 2. okt.

[3] V. Vāvere, «Советская молодежь», 1957. g. 10. sept.

«Tik strauju izaugsmi meistarībā un talanta uzplauksmi nācies reti novērot, kā tas pēdējos gados noticis ar aktieri Kārli Sebri. Viens pēc otra sekojuši skatuviski spilgti tēli un pie tam — tieši tādā plāksnē, kurā līdz šim aktieris netika mēģināts. Lai atceramies Filipu II «Donā Karlosā», Grīgu «Nezināmajā zvaigznē» vai arī Satinu «Dibenā» — tā ir pavisam jauna krāsa aktiera individualitātē, kur līdz šim tika akcentēta groteska un komiskais raksturs. Iedalot Porfirija lomu K. Sebrim, režisors sevi apliecinājis par aktiera iespēju pazinēja vārda vislabākajā nozīmē. Smalki, mērķtiecīgi K. Sebris vada Porfiriju no ainas uz ainu, padarīdams skatāmu to, ko autors ietvēris vārdos. Grūti pēc izrādes vairs Porfiriju iedomāties citādu, kādu to tēlo Sebris. Pārliecināt skatītāju tēla (pie tam tik daudzšķautnaina kā Porfirijs) īstenumā ir ļoti grūts, bet nu jau paveikts uzdevums. Balstoties uz uzsvērtas laipnības, aiz kuras bezgala daudz viltības un neuzticības, aktieris sakāpina skatītāju zāles interesi tiktāl, ka tā gandrīz vai robežojas ar Dostojevska literāro burvību.»[1]

Kā pēc visām dižām uzvarām, tā arī šoreiz gribot negribot rodas vēlēšanās papētīt šīs uzvaras cēloņus, citiem vārdiem, Porfirija-Sebra veidotā tēla tapšanas ceļu.

Saruna par šo jautājumu ar K. Sebri sākumā nemaz negrib veikties. Pirmie jautājumi mākslinieku it kā nervozē, pārāk bieži atbilde ir «pats nezinu», «nevaru pateikt», «laikam režisors to vietu tā gribēja». Tikai pēc vairāku stundu pārrunām aktieris gan atsauca atmiņā nesenās darba gaitas zīmīgus momentus, gan atļauj ieskatīties piezīmēs, kas izdarītas blakus lomas eksemplāram (interesanti atzīmēt, ka K. Sebris visas lomas pārraksta rokrakstā), gan atsevišķā bloknotā.

«Kad izlasīju lomu sadalījumu, biju neapmierināts,» viņš stāsta, «zināju, ka Porfirijs romānā ir galvenais Raskoļņikova pretspēks... Romānā jā, bet dramatizējumā? — kur tikai četras reizes jāparādās uz skatuves un teksts reducēts līdz minimumam...»

Pārvarējis pirmās šaubu minūtes, aktieris ķeras pie materiālu studijām un sāk lasīt Dostojevska romānus. Visvairāk aizrauj «Idiots», pārsteidzot vispirms ar autora spēju zīmēt sarežģītus un tajā pašā laikā pārliecinošus raksturus. Tikai tad, kad jau šķietami notikuši «iejušanās» Dostojevska pasaulē, mākslinieks ņem rokā «Noziegumu un sodu».

«Acīm skrēju pa lappusēm, lai ātrāk tiktu pie sava Porfirija, un

---

1 A. Stankevičs, «Literatūra un Māksla», 1957. g. 21. sept.

pirmā sastapšanās atkal nesa vilšanās rūgtumu: nekādi nesapratu, kāpēc tiesu izmeklētājs, kas nodarbojas ar tik daudz nopietnām, pat drūmām lietām, var tik daudz smieties,» K. Sebris atceras.

Piezīmēs par šā perioda darbu izdarīti ieraksti no romāna:

«Porfirijs Petrovičs pēc mirkļa atnāca atpakaļ. Viņš kaut kā negaidot bija kļuvis jautrs.» (250. lpp.)

«— Nu gan ir atsprūdis vaļā un tik lej! Ar varu valdāms, — smējās Porfirijs.» (251. lpp.)

«— Vai jūs domājat, ka ne? Pagaidiet, es arī jūs izāzēšu, ha-ha-ha!» (252. lpp.)

«— Kad jūs sacerējāt savu rakstiņu, — nevar taču būt — he-he-he! — ka jūs arī pats sevi neuzskatītu, — nu, kaut mazmazu drusciņ, — par «neikdienišķo» cilvēku, kas saka *jaunu vārdu*, — protams, jūsu nozīmē...» (260. lpp.)

«Sakiet, kurš gan no visiem tiesājamiem, arī pats pēdējais pakulainais zemnieciņš, nezinātu, ka viņu, piemēram, vispirms sāks iemidzināt ar blakus jautājumiem (pēc jūsu trāpīgā izteiciena), bet tad uzreiz — blaukt! — ar cirvja pietu pa pašu galvvirsu, he-he-he! — pa pašu galvvirsu, pēc jūsu laimīgā salīdzinājuma, he-he! Tātad jūs patiesi domājat, ka es ar to dzīvokli gribēju jūs... he-he!» (331. lpp.)

Šie neizprotamie Porfirija smiekli liek atgriezties pie romāna sākuma, liek pārlapot to no jauna. Izrādās, ka pirmajā lasījumā satraukuma steigā nav ticis ievērots svarīgs moments — Raskoļņikova pirmā atnākšana pie Porfirija. Raskoļņikovs ienākot smejas, smejas akcentētāk, nekā parasti to dara cilvēks, kas pirmo reizi ienāk svešā mājā, smejas, lai ar savu uzsvērti brīvo izturēšanos novērstu katras aizdomas, un tieši ar to aizdomas vēl pastiprina. Porfirijs pietiekami labi pazīst cilvēkus, — tieši tādu viņš sagaidīja Raskoļņikova atnākšanu. Porfirijs iekšēji gavilē, viņa teorija vainagojas sekmēm, viņš jau svin savu uzvaru un — smejas... Arī tālākajās vietās izmeklētājs aizvien smejas tur, kur vai nu strauji tuvojas mērķim, vai arī kur pēkšņi radušies šķēršļi šķiet pārvarēti.

Šīs atziņas aktieris nav savācis uzreiz. Tās radušās pēc rūpīgas Raskoļņikova tēla analizes, jo, tikai iepazīstot sava pretinieka poziciju, radusies iespēja atšifrēt zīmīgākos Porfirija vaibstus un, pēc aktiera domām, pašu svarīgāko — to, ka Porfirijam darba pienākums nav smaga nasta, bet misija, kuras piepildījums sagādā dziļu gandarījumu, gluži kā tas ir māksliniekiem.

«Šī doma vēl vairāk manī nostiprinājās kādā sarunā ar Amtmani-Briedīti,» liecina K. Sebris. «Mēs sēdējām pie viņa mājās, un mūsu sarunu temati bieži mainījās, bet aizvien mēs meklējām iespēju pasmieties, atceroties komisko gan mūsu darbā, gan sadzīvē, — vārdu sakot, mēs laikam gribējām mazliet izklaidēties. Taču, lai ko arī runātu, režisors aizvien atrada analoģijas ar savas nākošās iestudējamās lugas notikumiem, — un es sapratu: viņš ir jau «saindējies», bet, nākot mājās, manī nostiprinājās doma — lūk, tā saindējas Porfirijs ar katru jaunu lietu, kas nāk viņa rokās.»

Šai pašā sakarā K. Sebris nepievienojas H. Bendikam, kas recenzijā raksta:

«Savu talantu Porfirijs atdevis, lai tiesas izmeklētāja amatā sargātu pastāvošās iekārtas pamatus. Savu darbu viņš dara ne tikai tāpēc, ka jānopelna iztika, tas viņam dod gandarījumu un apmierinājumu, un te izpaužas valdošo šķiru varas tīri vai nesatricināmais spēks — ass prāts ar prieku kalpo netaisnajai mantas varai.»

Aktierim nejauši ienākusi prātā doma (kaut arī vēsturiskā patiesībā neiespējama): «Bet ja nu vajadzētu izmeklēt prāvu, kurā vainīgais ir cars?» Un aktieris pārliecināts, ka viņš, Porfirijs, to veiktu ne mazāk aizrautīgi...

Šis Porfirija mākslinieka aspekts reizē ļauj atrisināt arī tēla ārējo priekšstatu, — izmeklētājs nereti ir pats savu domu gūstā, tas padarījis viņu nevērīgu pret savu ārieni — «kroņa tērps» viņu nepavisam nepadara (kā tas licies pašā sākumā) militāri stingru.

Pāršķirstītie žurnāla «Ogoņok» numuri, kas izdoti vēl pirms pirmā imperiālistiskā kara, jau rada dažas ieceres par izskatu, frizūru...

Lūk, tās arī ir pirmās atziņas par Porfiriju, kas rastas vēl pirms stāšanās tiešajā darbā, t. i., lomas iestudēšanas teātrī.

Pirmie analizes mēģinājumi sagādā prieku vispirms jau tāpēc, ka Sebrim nav pretrunu ar režisora Ž. Katlapa uzskatiem kā par Porfiriju, tā par visa darba koncepciju. Turpretim pirmie mēģinājumi mizanscēnās aktierim sagādā it kā vilšanos. Iestājas periods, kurā iepriekš paveiktā vērtību sāk aizēnot šaubas, — teorētisko atziņu šķietami diezgan lielā skaidrība lomas izpratnē vien vēl nesagādā gaidīto radīšanas prieku.

Aktieris samulst un... atkal ņem rokā romānu. Atklājas, ka daudz kas no tā, kas iepriekšējos lasījumos šķitis nenozīmīgs, tagad iedod atslēgu ne vienam vien «noslēpumam».

Piezīmju blokā izdarīti jauni ieraksti:

«Toreiz es paņirgājos, bet tagad es jums pateikšu, ka patiesībā briesmīgi mīlu, tas ir, mīlu vispār kā cienītājs šos pirmos, jaunos, dedzīgos rakstītāja spalvas mēģinājumus. Dūmi, migla, miglā skan stīga. Jūsu raksts ir aplams un fantastisks, bet tajā pavīd tik daudz sirsnības, tajā ir jauneklīgs, neuzpērkams lepnums, pārgalvīga drosme.» (444. lpp.)

Zem šī izraksta piezīme: «Porfirijs ir ļoti labs cilvēks!!!»

«— Neraizējieties par formu, — Porfirijs pārtrauca, ar to pašu agrāko viltīgo smīnu un pat it kā ar baudu tīksminādamies par Raskoļņikovu, — šoreiz es jūs ataicināju tāpat mājas kārtībā, gluži pa draugam!» (343. lpp.)

«Pastaigājieties! Tikai pārāk ilgi vairs nevarēs staigāt. Un drošības pēc man pie jums vēl viens lūgumiņš,» viņš klusākā balsī piemetināja, «tā ir tāda kutelīga, bet svarīga lieta: gadījumā (es gan tam neticu, domāju, ka neesat uz to spējīgs), bet gadījumā... teiksim, ja jums šajās četrdesmit vai piecdesmit stundās uznāktu vēlēšanās visu nobeigt kaut kā citādāk, neparastāk, tā sakot, pielikt sev rokas (bezjēdzīga iedoma, bet ceru, ka jūs to man piedosit), tad atstājiet īsu, bet lietišķu zīmīti. Pāris rindiņu; un par to akmeni piemetiniet: tas būs augstsirdīgāk. Nu, uz redzēšanos... Novēlu labas domas, svētīgus panākumus!» (453.—454. lpp.)

«P. S. Un tomēr viņš ir nelietis! — 11. maijā.»

Šai dienā aktierim šķiet, ka Porfirija tēla «noslēpums» ir aiz ārējā viltīgā smaida paslēptā nocietinājusies sirds, kam baudu sagādā cilvēku mocīšana. Jaunais «atklājums» sagādā prieku, bet ne ilgam laikam. Tāpat kā iepriekš sakāpinātā Porfirija labo īpašību apfantazēšana, tā tagad akcentēta negāciju savākšana vēl nedod iespēju uz skatuves brīvi, organiski darboties. Nenomierina arī režisora pārdomātās piezīmes un šķietamais optimisms. Tēlotājs pieņem, ka tā ir vienkārši režisora taktika un reti sastopama spēja priekšlaikus nenervozēt par topošās izrādes rezultātu.

Ļoti sarežģītas un krimināli smagas prāvas noklausīšanās arī nedod cerēto. Asie iespaidi ir tik nomācoši, ka brīdi aktierim šķiet, ka šis gājiens uz tiesu var būt pat liktenīgs un ietekmēt tālāko darbu negatīvi.

Daudz vairāk ierosina kāda izmeklētāja darba novērošana. Šās dienas vakarā izdarīta atzīme: «Dostojevskis ir ļoti labi pazinis tiesu izmeklētājus! Porfirijs nav jāliek svaros un jāpēta, vai viņš pozitīvs vai

negatīvs. Turēt aizdomās katru cilvēku, nepalaist garām nevienu, pat šķietami vissīkāko apstākli, — tas ir Porfirija uzdevums.»

Nākošajā dienā mēģina 3. cēliena 1. ainu. Raskoļņikova istabā atnāk Porfirijs: «Nu gan jūs manu apciemojumu negaidījāt, Radion Romanovič.» Šai brīdī Porfirijam-Sebrim šķiet, ka Raskoļņikovs-Videnieks viņā paskatās ar tik naida pilnām acīm, ka uznāk nepārvarama vēlēšanās partnerim par šo skatienu «atriebties», un šī vēlēšanās skata turpinājumā rod tādu kontaktu, kas sagādā radošu prieku. Var bez kādas piespiešanās pavisam viegli čukstot pateikt: «Nu jūs taču, Radion Romanovič... Jūs esat slepkavojis.»

Šķiet, ka šis mēģinājums būs izšķirošais, ka koncentrācija, kas palīdzējusi uztvert partnera darbošanās izpausmes un tai atbildēt, palīdzēs tikpat veiksmīgi darboties arī pārējās ainās.

Un tomēr prieks ir pāragrs! Pašu pirmo uznācienu uz skatuves aktieris sajūt kā «taisītu», tas nervozē, neļauj arī tālāk pilnīgi «iejusties».

Mēģinājuma starpbrīdī nejauši pāršķirstot žurnālu «Teatr», pārdomas izraisa B. Toporkova pastāstītie atgadījumi ar aktieri Varlamovu.

«Par lielisko aktieri Varlamovu stāsta, ka viņš nekad neesot strādājis, ne par ko neesot interesējies, nekad neesot zinājis lomas, bet vienkārši ar savu ģēniju iekarojis skatītājus.

Tas viss ir patiesība. Es pats esmu bijis viņa mēģinājumos. Patiešām, lomas viņš nemācījās, mēģinājumā ieradās, neko nezinot. Tikai tad, kad viņam vajadzēja uznākt uz skatuves, viņš griezās pie režisora Saņina ar veselu virkni jautājumu.

— Paklausies, Saša, kur tad es atnāku?

— Tu atnāc dzīvoklī, ko apdzīvo krustmāte un viņas radiniece.

— Bet vai viņš mīl šo krustmāti?

— Nē, nevar ciest.

— Ak, nemīl... — un Varlamovs tūlīt, asi un naidīgi paskatoties uz krustmāti, iznāk uz skatuves un tik tikko pasniedz viņai roku. Šai brīdī suflieris pačukst: «Sveicināta, Nadja!»

— Kas tā par Nadju? — jautā Varlamovs.

— Tā ir viņas radiniece.

— Un viņš viņu arī neieredz?

— Nē, to viņš ļoti mīl.

— Mīl! — priecīgi iekliedzās Varlamovs un ar neatkārtojamu intonāciju saucienā «Sveicināta, Nadja!» — viņu tā apskāva, noskūpstīja,

ka visā telpā radās priecīga un gaiša noskaņa. Un tā soli pa solim viņš atrisināja savu lomu, vispirms izkārtojot tajā attiecību izraisīto fizisko darbošanos.»[1]

Izlasītais raksts liek pārbaudīt lomu tieši no šīs pozicijas, un tajā pašā laikā rodas arī šaubas.

«Jo vairāk par to domāju,» stāsta Sebris, «jo vairāk nostiprinājās pārliecība, ka šai stāstījumā par Varlamovu visam grūti noticēt, vismaz tas neder par piemēru kuram katram. Zinot tik nožēlojami maz par apstākļiem un attiecībām, kā tas ir dotajā piemērā, aktieris vēl nevar radīt tēlu. Ja Varlamova piemērs atbilst vēsturiskai patiesībai, tad tas nozīmē, ka Varlamovam ir bijusi ģeniāla intuīcija, kas viņu uzvadījusi sarežģītajos tēla tapšanas ceļos. Tāda intuīcija bija, piemēram, mūsu Rūmniecei, kura nemīlēja nodarboties ar lomu analīzēm, bet neviens nevarēja viņai pārmest, ka viņa savus tēlus traktētu kļūdaini. «Parastajam» aktierim ir jāzina par savu tēlu viss.»

Šī pārliecība liek ar jaunu sparu «uzzināt visu» par Porfiriju. Par viņa biografiju (kaut arī Dostojevskis to romānā noklusējis), par viņa dienas gaitu, par ierašām, par vājībām. Ko Porfirijs dara, kad grib atpūsties? Kā viņš izturas, kad ir viens savā dzīvoklī? Kurš ir viņa mīļākais rakstnieks? (Viņš taču lasa, daudz lasa, citādi nevarētu izveidoties viņa izcilās psihologa spējas.) Ko viņš uzskata par skaisto? Dabā, — nē, daba viņu daudz neinteresē, viņu interesē galvenokārt cilvēki. Tātad ko viņš uzskata par skaistu cilvēkos?

Romānā rakstīts: «— Nē. Radion Romanič, nogalinājāt jūs, jūs un neviens cits, — stingri un pārliecinoši atčukstēja Porfirijs.

Viņi abi apklusa, un dīvainais klusums turpinājās neparasti ilgi, minūtes desmit.» (448. lpp.)

Ko Porfirijs domā šajās desmit minūtēs? Ja šīs desmit minūtes inscenētu, kā vajadzētu darboties, lai negarlaikotu skatītājus? Neiespējami? Bet, ja dzīvē būtu iespēja slepus noskatīties šādas desmit minūtes, vai tas būtu garlaicīgi?

Intensīvas fantāzijas un iztēles rezultātā, kas, zemapziņas mudināta, gribot negribot aktieri neatstāj, pat ejot pa ielu, sāk zīmēties Porfirija uzvedība. Niecīgs atgadījums palīdz noskaidrot pirmā uznāciena pareizu izjūtu. Ceļā uz mēģinājumu aktieris, aizņemts pārdomās, nepasveicina pazīstamu dziedātāju un saņem no viņas jautru, bet reizē dzē-

[1] «Театр», 1957., 3.

līgu piezīmi. Tas mazliet kaitina: cik sīki reizēm var būt cilvēki... Un ja tā būtu gadījies Porfirijam? Bez šaubām, ka tas varēja gadīties. Un, lai arī cik aizņemts viņš būtu savās domās ar Aļonas Ivanovnas lietu, šādi sīkumi tomēr var mazliet traucēt. Lūk, ar šo sajūtu arī jāienāk iecirknī, bet nevis meklējot katrā cilvēkā ko aizdomīgu.

«Vai tieši šis moments bija izšķīrējs pagrieziens, nezinu. Atmiņā vairākkārt pārcilāju gadījumus, kas man kādreiz palīdzējuši «atšifrēt» iepriekšējo lomu noslēpumus. Izrādījās, ka Porfirijam diezgan daudz «palīdzēja» Satins, jo šis tēls savā raibajā mūžā diezgan daudz bija pieredzējis.»

Par pašu smagāko, visgrūtāk atrisināmo vietu Porfirija lomā Ķ. Sebris uzskata momentu ar Mikolku.

«Mikolkas atzīšanās ir tik negaidīta, pie tam tik sasprindzinātas cīņas momentā, ka mēģinājumos šo vietu vienkārši ienīdu. Varbūt izklausās paradoksāli, bet šķiet, ka šī subjektīvā pašsajūta arī noved pie atrisinājuma, — savu subjektīvo nervozitāti kādā mēģinājumā centos pārsviest uz dotajiem apstākļiem, cik atceros, uz to virzīja režisora taktika — un kļuva vieglāk.»

Tā, bieži vien šķietamos sīkumos rodot atbalstu garu stundu pārdomām, veidojies dzīvs tēls, kas skatītāju uzmanību piesaista vispirms ar to, ka ikvienā momentā patiesi, organiski darbojas. Ķ. Sebris nespēlē Porfirija īpašības — ne viņa aso prātu, ne viņa viltību, ne kaķa pieglaudīgo maigumu, ne arī savā apziņā triumfējošu izmeklētāju. Aktiera panākumu ķīla — spēja uz skatuves domāt un *domāt tēlā*. Tas arī devis iespēju pārliecināt skatītāju izvēlētajā traktējumā; Porfirijs — tiesu izmeklētājs, kas ar savu profesiju, ar savu uzdevumu atšifrēt noziegumus un reizē cilvēku dvēseles, aizrāvies tā, kā var aizrauties tikai ar lielu kaislību. Savu mērķu realizēšanā Porfirijs-Sebris lieto visdažādākos līdzekļus, un viņa attiecību gammā ir visu nokrāsu nianses.

Jautāts par to, kas, pēc viņa domām, no jauna veidojies izrāžu gaitā, aktieris izsaka domu, ka tā ir spēja arvien labāk uztvert partneri — Videnieku.

«Esmu sev izvēlējies uzdevumu katrā izrādē meklēt pie Raskoļņikova «kaut ko citu». Tas palīdz radošai pašsajūtai!»

— Un ar kādiem tēliem gribētos sastapties nākotnē?

— Ar labi uzrakstītiem!

Oļģerts Kroders

TALANTA ATKLĀSME

Harijs Liepiņš Tota lomā

Harijs Liepiņš

Pirmizrāde pacilātā svētku noskaņojumā PSRS Tautas skatuves mākslinieka Eduarda Smiļģa jubilejas dienās; uzveduma augsts novērtējums presē, uzvara Otrajā Baltijas teātru pavasarī, pirmās pakāpes diploms Vissavienības teātru festivālā, izcila veiksme viesizrādēs Maskavā, turpat vai 100 izrādes nepilnu divu sezonu laikā — tāds ir panākumiem bagātais ceļš, ko nostaigājis Jāņa Raiņa «velnu nakts» «Spēlēju, dancoju» iestudējums Valsts dailes teātrī. Bet vairāk nekā 35 gadus valdīja uzskats, ka šī luga nav skatuvei īsti piemērota, ka tās komplicētā simbolika un savdabīgā literārā forma nomāc scēnisko un dramatisko elementu. Krietna daļa «nopelnu» šāda uzskata nostiprināšanā

pieder reakcionārajai kritikai, kas visai labprāt izmantoja katru izdevību, lai atrastu nepilnības Raiņa daiļradē un mazinātu tās lielo nozīmi. Šo tendenci spilgti raksturo tautiskā romantisma epigona J. Lautenbaha-Jūsmiņa acīm redzami neobjektīvais spriedums: «Šīs lugas viela ir smelta iz latviešu māņiem un ne mitoloģijas. Tā ir episka un neder dramatiskai apstrādāšanai. Viņa atšķiras tikai caur savu oriģinālību un, neskatoties uz scēnisko tehniku, nespēj sasildīt skatītāju sirdis.»[1]

Taču jāatzīst, ka bez vainas nav arī latviešu teātris: tas neprata atrast Raiņa «velna naktij» īsto skatuvisko izteiksmi, kas atdzīvinātu lugas tēlus un atklātu tās ideju teatrālā darbībā. «Spēlēju, dancoju» pirmuzvedums 1921. gadā toreizējā Nacionālajā teātrī nespēja pacelties pāri sadzīves reālisma spēles veidam, kas maz piemērots Raiņa traģēdijas cildenajiem ritmiem. 1926. gada inscenējumā Dailes teātrī lugas garīgais saturs bija pakļauts izrādes ārējās, skatāmās formas — kustības, krāsas, gaismas — spilgtumam. 1936. gada iestudējumi — Jelgavas teātrī un Latvju dramas ansamblī — turpināja meklēt izrādes stilu, kas visspilgtāk izteiktu «Spēlēju, dancoju» vienreizējo īpatnību. Tomēr arī šie meklējumi nesasniedza mērķi, bieži vien tie noklīda mistisku izjūtu pasaulē un laupīja skatuves notikumiem konkrētību, kas nepieciešama, lai uzvedums būtu mākslinieciski dzīvs, pilnasinīgs un iedarbīgs.

Vajadzēja paiet 20 gadiem, kas latviešu tautai nesa lielas vēsturiskas pārmaiņas, deva mums jaunu sabiedrisku iekārtu un jaunu pasaules uzskatu. Mūsu mākslā vajadzēja ieviesties un nostiprināties sociālistiskā reālisma tradīcijām, lai mēs varētu no jaunām — padomju mākslinieka pozicijām tuvoties Raiņa literārajam mantojumam, īsti saprast tā dialektiku, saskatīt dzejnieka domu un pārdzīvojumu dziļāko cēloņsakarību.

To visu labi apzinājās Dailes teātra kolektīvs un tādēļ tikai pēc krietni ilgām šaubām un pārdomām uzņēmās grūto uzdevumu: pierādīt, ka «Spēlēju, dancoju» ir skatuviska luga, kas tieši šodien spēj «sasildīt skatītāju sirdis». Un teātris patiešām to pierāda. Raiņa sarežģītā dramatiskā darba simbolistiskie tēli izrādē kļūst dzīvi. Skaidri un nepārprotami atklājas šīs latviešu nācijas likteņu spēles patiesā jēga, vēriena plašums un autora ieceres perspektīva, kas iesniedzas sociālistiskās Latvijas tagadnē un vedina mūs tālāk uz priekšu — nākotnē.

---

[1] «Brīvā Zeme», 1926. g., 208. nr.

Raiņa «velnu nakts» skatuviskie panākumi vai neveiksme vislielākā mērā atkarīgi no lugas galvenā varoņa Tota aktieriskā atveidojuma kvalitātes. Tots ir sacerējuma filozofiskās domas nesējs, traģēdiskās cīņas piepildītājs un mākslinieciskās kompozīcijas mugurkauls. Viņš — tautas jaunradošo spēku, garīgās kultūras simbols, ģēnijs, kas mākslā izdzīvo savas tautas pagātni, tagadni un nākotni, mūžam smeldams spēkus un iedvesmu tautas senajā gudrībā (Ragana), praktiskajā prātā (Kļibais) un kolektīvās intuīcijas tālredzībā (Aklais). Arī ģēnijam jānoiet grūts izaugsmes ceļš. Tots ir niecīgs un nevarīgs, kamēr spēlē tikai bezbēdīga prieka pēc, bet kļūst liels un visspēcīgs, kad atdod savu dziesmu un dzīvību, lai tauta taptu brīva un laimīga. Māksla nevar būt pašmērķis, tai jākļūst par spēku, kas kalpo dzīvei un cilvēkiem, rada cīnītājus un varoņus. Tā arī ģēnija mūža uzdevums nav personiska laime un labklājība, bet brīva un apzināta ziedošanās, kas nes tam visaugstāko prieku un apliecina viņa ideju uzvaru. Te ir varonības augstākā izpausme, kam Raiņa iecerēs bijusi sevišķa nozīme. 1915. gadā viņš raksta savās piezīmēs: «Dramā nav bijusi kā galvenā ideja: ziedošanās. Varoņi gājuši bojā grieķiem, Šekspiram, pat Šilleram aiz patīgām kaislībām, pārmērībām, vainām. Bet man viņi uzņemas vainu, kuras dēļ iet bojā brīvprātīgi, ar skaidru apziņu par nāves sekām, ne aiz savas kaislības vai patīga nolūka, bet aiz gribas darīt labu vispārībai, aiz ziedošanās.»[1]

Dailes teātris Tota lomu uzticējis Harijam Liepiņam. Skatītājs vienmēr ar labpatiku atcerēsies viņa tēloto Gatiņu, Uģi, Ņeznamovu, Krustiņu, Romeo, Mortimeru un citas varoņlomas. Taču nekad vēl agrāk Liepiņa talants nav parādījies tik pilnskanīgi un daudzkrāsaini kā «Spēlēju, dancoju» izrādē. Šķiet, te vienkopus savienojies viss labais un vērtīgais, ko mākslinieks devis līdz šim, savienojies kā profesionālās pieredzes, agrāko skatuvisko pārdzīvojumu, domu, meklējumu un atradumu sinteze, kas Tota tēlā pāriet jaunā, augstākā kvalitātē. Tēlojumā saglabājies viss, kas raksturo Liepiņu kā aktieri, taču vienlaikus tas guvis jaunu skaņu, jo kļuvis dziļāks, saturīgāks, nozīmīgāks un mērķtiecīgāks.

Harija Liepiņa Totam nav latviešu arājdēla gaišo matu. To vietā aktieris izvēlējies ogļu melnas cirtas, kas vijas ap spēlmaņa augsto pieri un ietver viņa kalsno seju. Neviļus nāk prātā leģendārais vijolnieks Pa-

---

[1] Rainis, «Literārais mantojums», I, 254.

ganīnī, un varbūt tādēļ mēs Totā, tikko viņu ieraudzījuši, jau saskatām neikdienišķu personību, kas nes sevī ko neparastu un nozīmīgu. Zem melnas sedzenes slēpies, spēlmanis ierāvies vistālākajā kāzu nama kaktā un sastindzis dziļdomīgā pozā, kas krasi izdalās kāzinieku un dāku ņirbošajā kustībā. Šī poza vēl vairāk sakāpina mūsu interesi par dīvaino cilvēku, kas, rokām viegli skardams kokles stīgas, sēž, sevī iegrimis, un raugās nezināmā tālumā, nedzirdēdams skaļo kņadu ap sevi. Tā Liepiņš pavērš skatītāju uzmanību vajadzīgajā virzienā — uz Totu, kas nācis, lai modinātu Leldē nemieru ar šauro un pieticīgo laimi, ko viņai dod Zemgus, lai sauktu uz dzīvi, kur vienmēr valda trauksme, dziņa tiekties uz priekšu un augšu. Tota divspēle ar Leldi prasa no aktiera lielu suģestējošu spēku, lai mēs ticētu tai varai, kas Zemgus līgavai liek klausīt spēlmanim. Liepiņš to panāk, saglabādams Tota iepriekšējo lielo koncentrētību pašam sevī. Ik vārds, ko viņš saka, nāk it kā no pašiem dvēseles dziļumiem, lēni, bet svarīgi un ar pilnu garīgā satura slodzi. Ik vārds skan kā neatvairāms aicinājums.

Ķā šai pirmajā sarunā ar Leldi, tāpat citās ainās Tota tekstā ir daudz filozofisku pārdomu un atziņu, ko devis Raiņa asais un skaudrais intelekts. Pirms izrādes daudzi šaubījās, vai šī lomas daļa Liepiņam būs pa spēkam — viņš ir aktieris, kura daiļradē racionālais elements ieņem niecīgu vietu. Un Liepiņš nebūt necenšas rādīt Totu kā filozofu, kas uz skatuves prāto par dzīves lielajām problēmām. Tota filozofijā viņš nemeklē vārdus un abstraktus jēdzienus, bet dzīvo un konkrēto saturu, katru atziņu gūdams ne tikai ar prātu, bet ar visiem garīgajiem un fiziskajiem spēkiem, tāpat kā pirmajā cēlienā maksimāli koncentrēdams šo spēku izpausmi. Dzejnieka *izdomātās* domas aktieris *pārdzīvo*, padarīdams tās par savām vārda vistiešākajā nozīmē.

Sakrāto enerģiju Liepiņš prot saglabāt līdz tam brīdim, kad tā visvairāk vajadzīga, neizšķiezdams to mazāk svarīgās epizodēs. Bet, kad šī enerģija tiek atbrīvota, viņš aizrautīgi ļaujas tās varenajam spēkam, sevi netaupīdams, arvien vairāk un vairāk kāpinādams pārdzīvojumu. Tā top mirkļi, kad aktiera tēlojums pakļauj savai varai skatītāju zāli, liek tai elpot vienā ritmā ar to, ciest vienas sāpes, līksmot kopīgā priekā. Tots pēdējā cerībā glābt Leldi, tai piekļāvies, skandē: «Pamigla, mākoņi — saulīte cēlās...» — balsī, kas pauž bezgalīgas skumjas un skan tikko dzirdami, jo izmisums ir tik liels, ka aizžņaudz elpu, slāpē dziesmu; Tots kapos meklē Leldi: viņš lūdzas zemes māti, pazemīgi kā bērns ceļos nometies, mēģina to pārliecināt kā draugu, lād to, zemi

H. Liepiņš Tota lomā Raiņa «Spēlēju, dancoju» izrādē Raiņa Dailes teātrī.

spārdīdams, un slavē, pēkšņas ceribas spārnots, — un katrā viņa balss skaņā mēs jūtam, kā bailēs par Leldi dreb tam sirds, — tā trīc stīga, kas uzvilkta līdz pēdējai iespējai; viss cīņas gribā tvīkdams un starojošs, Tots pāri kalvei raida savu kaujas saucienu: «Aida!»; savu ceļu izvēlējies, Tots satver nazi un, abās rokās to turēdams, iecērt sev krūtīs. Tā ir tikai fiziska darbība, taču arī šeit ķermeņa izteiksmes ekspresija izaug no garīga pārdzīvojuma. Tādēļ visa skatītāju zāle šai brīdī nodreb, kā naža asmens ķerta.

Tēlotāja emociju intensitāte, pārdzīvojuma kāpinājums līdz ekstātiskai kaismei dod Tota tēlam arī to apgarotību, kas viņu paceļ līdz tautas garīgā spēka simbolam. Bet mēs nevarētu dzīvot līdzi varoņa cīņām un gaitām, ja tanī pašā laikā nesajustu to arī kā konkrētu indivīdu, cilvēku ar miesu un asinīm. Liepiņa Tots ne brīdi nezaudē savu cilvēciskumu. Sevišķi liela nozīme te Liepiņa sirsnīgajam humoram un viņa prasmei akcentēt atsevišķus spēles momentus un detaļas, kas tēlu atdzīvina un dara konkrētu. Šai ziņā aktiera sniegums visbagātāks abos Kunga kapu skatos un velnu rijā, it īpaši pirmajā ainā pie Kunga zārka. Tik baigā vietā nokļuvis, Tots nepavisam nav nobijies, viņš tikai jūtas mazliet neomulīgi un ir piesardzīgs — drošs paliek drošs. Toties liela ir viņa zinātkāre: kā tad te dus tie «dzīves-zīži»? Te šur, te tur viņš uzmanīgi piedur pirkstu pie zārka, paskatās — vai daudz putekļu uz tā, paosta, gan turēdams pirkstu pieklājīgā attālumā no deguna, jo nevar jau zināt, vai smaka kapu prauliem nav pārāk pretīga. Galu galā situācija sāk drosmīgo spēlmani uzjautrināt. Tam gribas smiet par šiem senajiem trūdiem un ģindeņiem, kas vēl tikko turas kopā, bet joprojām grib valdīt pār pasauli. Arī viņa paša stāvoklis ir tik neparasts, ka liekas jocīgs. Totu nenobaida pat groteski baigais Kungs, kas pieceļas no zārka. Totam jāizdibina no Kunga noslēpums, kā uzcelt Leldi, bet pašu Kungu padarīt nekaitīgu. Taču viņam gribas arī izpētīt šo ērmu, iepazīt to tuvāk — ne jau katru dienu izdodas tādus redzēt. Un, treškārt, arvien vairāk sajuzdams savu garīgo pārākumu un būdams artistiskas dabas, Tots nevar atteikties no prieka savu pretinieku paāzēt. Šos trīs momentus Liepiņš sasaista niansu bagātā un smalka humora caurauštā spēlē. Te pilnā mērā atplaukst viņa paša artistiskums, viena no Liepiņa talanta vistīkamākajām īpašībām. Dialogs ar Kungu sagādā arvien lielāku patiku kā spēlmanim, tā aktierim, kas viņu tēlo. Ikvienu frazi vai žestu pilda radošs prieks un labsajūta, tie raisās brīvi un nepiespiesti, dzirkstī kā brīnumsvecīte un sprēgā kā sausa malka, kad tā

isti iedegusies. Liepiņa tēlojums te pāriet improvizācijā. Viņš paļāvīgi atdodas savai aktiera intuīcijai, kas palīdz tam atrast visizteiksmīgākās un spilgtākās intonācijas, mizanscēnas, kustības, smalkas fineses, kas rotā tēlojumu. Katrā izrādē tās ir citādas, taču vienmēr iepriecina skatītāju un likumsakarīgi iekļaujas izrādes kompozīcijā. Un vienmēr tās piešķir tēlojumam pirmreizēju svaigumu. Jāpiezīmē, ka Liepiņu šeit lieliski atbalsta divi atsaucīgi un ne mazāk artistiski partneri — A. Dimiters un M. Ozoliņš, tāpat kā viss Dailes teātra ansamblis velnu rijā, kur Harija Liepiņa spēles tonuss neatslābst, tikai iegūst vēl plašāku vērienu un izpaužas visa ķermeņa nepārtrauktā, aktīvā trauksmē.

Lugā, kas daļēji izaugusi no tautas mitoloģijas un savos tēlos un simbolos ataino tautas vēsturi, galvenā varoņa veidols nevar būt bez šai tautai raksturīgajām iezīmēm. Liepiņa atveidojumā Tots ir latvisks, kaut arī tam melni mati. Tas panākts, atsakoties no patētisma un skaļuma, kas latviešiem ir sveši, izceļot varoņa garīgo cildenumu, prāta asumu un viņa kautro labsirdību, bet necenšoties parādīt Tota lielumu ar tēla ārējā, fiziskā zīmējuma palīdzību. Devīgi Tots apveltīts ar humoru, kas sasaucas ar mūsu tautas pasakām.

Taču jo sevišķi svarīgi ir tas, ka Dailes teātrī Tots ir tuvs un saprotams mūsdienu skatītājam. Viņa nepārtraukto izaugsmi, mainoties pašam un mainot sev līdzi citus, devis jau Rainis. Harija Liepiņa ieguldījums šeit ir Tota smaids, kas dzimis no radītāja cilvēka un cīnītāja prieka nevis par savu pūliņu augļiem, bet par pašu jaunrades un cīņas procesu, lai tas būtu nez cik grūts. Radošs darbs un cīņa par cilvēku labklājību nes prieku darītājam un cīnītājam, kaut viņam pašam jāiet bojā, prieku, kas sakņojas cēlā mērķa apziņā. Te ir Tota smaida jēga un nozīme, vistiešākā saskare ar sociālistiskās sabiedrības morāles principiem. Tots smaida, tikko sāk skanēt viņa kokles stīgas. Tas ir mākslinieka prieks par savas mākslas skaistumu un spēku. Allaž citāds ir šis smaids — atkarībā no tā, kāda dziesma. Te grūtsirdīgs, te bezgalīgi jautrs, te aicinošs, te baigu jausmu mākts tas ir pirmajā ainā. Gan izsmējīgu, gan pārdrošu, gan lepnas spīts pilnu, gan neziņā par Leldes likteni mulstošu to redzam velnu rijā.

Tots smaida arī kalvē, kad pret viņu ceļas veseri, lai spēlmani pārkaltu par varoni. Viņš smaida pretēji Raiņa remarkai «izbrīnējies, dusmīgs». Ar acīm redzamu baudu tas saņem veseru sitienus, kaut instinktīvi vairās no tiem. Jo viņš ir laimīgs, degdams jaunrades un cīņas ugunīs, juzdams, kā briest viņa spēki un aug griba darboties.

Tots smaida, pat nāvē ejot. Tas zina, ka ar viņa nāvi celsies Leldē. Bet Leldē — viņa paša un viņa dziesmas nemirstība. Tots bezgalīgi mīl dzīvi, tādēļ mazliet sērs šeit ir viņa smaids, kad viņš it kā atvadoties palūkojas visapkārt. Bet smaidu apgaro dziļš, iekšējs miers, paveikta pienākuma apziņa. Un vēlreiz tas parādās spēlmaņa sejā, tik gaišs un laimīgs kā vēl nekad — kad Tots dzied pēdējo dziesmu, domādams par savu saulē celto tautu. Tā, ar šo smaidu uz lūpām, viņš arī paliek guļam, devis jaunu dzīvi Leldei.

Ar Totu Liepiņa radošajā biografijā sākušies vīra gadi. Tas nozīmē, ka turpmāk skatītāji prasīs no viņa vairāk nekā līdz šim. Un Tots būs mēraukla, ar ko vērtēs viņa turpmāko darbu.

Viktors Hausmanis

JAUNĀS AKTRISES LIELAIS SNIEGUMS

Dina Kuple

Cilvēka būtības divas puses — labais un ļaunais, mīla un naids ietverts atšķirīgajos Šen Te un Šui Ta tēlos, ko uz skatuves J. Raiņa Dailes teātra izrādē atveido viena aktrise — Dina Kuple.

Bertolda Brehta «līdzību spēlei» «Krietnais cilvēks no Sečuanas» ir ļoti plaša vispārinājuma raksturs, un centrālā varone Šen Te, kā arī viņas pretmets Šuī Ta, iegūst simbolu nozīmi. Maigā, sievišķīgā Šen Te izrādē izskan kā visa labā, cilvēciskā, gaišā iemiesojums, bet brālēns Šui Ta kļūst par nežēlīguma un auksta aprēķina simbolu.

Dina Kuple teicami atveido abus šos visai atšķirīgos tēlus, atsegdama labā cilvēka traģēdiju un pakāpeniski novadīdama skatītāju

līdz domai, ka jāsagrauj iekārta, kas kropļo cilvēku un kur nav iespējams būt labam. Veidodama Šen Te tēlu, aktrise par savu mērķi neizvirza radīt simbolu. Viņa veido parastu, vienkāršu meiteni, kura jūt, domā, mīl un dziļi visu pārdzīvo. Kā tāda viņa ir priekšpilsētas «labais gars». Tomēr Dinas Kuples pārdzīvotā, dziļā tēlojuma un Brehta domas rezultātā skatītājs sajūt un uztver Šen Te simboliski.

Citādiem paņēmieniem veidots brālēns Šui Ta. Ja meitenē sakopots viss siltais un cilvēciskais, tad Šui Ta kļūst par nejūtīguma iemiesojumu. Ārēji šo iespaidu palīdz radīt pusmaska: brilles, liekais deguns un ūsas, kas pārvērš aktrises seju. Izmainās arī visa viņas būtība. Šen Te kustībās ir ļoti viegla, gracioza, veikla, turpretim Šui Ta — mazkustīgs. Izrādes gaitā tēls pārveidojas un attīstās samērā nedaudz. Brālēna tēlā aktrise pasvītro racionālo prātu, aprēķinu. Tādēļ arī katra kustība apdomāta, tās ir asas un noteiktas, un Šui Ta parasti atrodas nedaudz statiskā stāvoklī: vienā rokā spieķis, otra — kabatā vai arī abas priekšā sakrustotas. Ledains aukstums skan balss intonācijās, katrs vārds noteikti apsvērts, ass un strups. Kā skaldot skan Šui Ta replika, kad viņš uzrunā Jang Sunu vai «Dziesmā par sešiem elefantiem» spalgi uzsauc: «Hej, ātrāk!»

Sākuma ainās, kad pirmoreiz parādās brālēns Šui Ta, kontrasts ar māsīcu sevišķi jūtams. Aktrise, tēlojot šos skatus, vadās no principa, ka Šui Ta, līdzīgi katram karnevāla dalībniekam, īpaši pasvītro savu tēlojamo būtību. Vēlāk šī puse tiek klusināta un Šui Ta tēlam cauri sāk just arī māsīcu. Visvairāk tas notiek lugas pēdējās ainās. Tabakas tirgotavā arī Šui Ta kļuvis domīgs, kustības lēnākas, gurdākas, pa reizei balsī atskan māsīcai radniecīgas intonācijas. Visu laiku viņu apēno šaubas. Aktrise parāda, ka meitenei aizvien grūtāka kļūst brālēna loma, un liek publikai saprast, ka arī ļaunums un bezsirdība nav vēl izeja. Darot visiem pāri un vairojot ļaunumu, nav iegūts cerētais, un turpmāk Šui Ta vairs nevarēs eksistēt. Šen Te ir mātes cerībās, arī tādēļ nebūs iespējama bezsirža brālēna loma. Bez tam arī materiāli draud bankrots: ja meitene neatdod Jangu namīpašniecei Mi Tci, viņa telpas vairs nedos. Šu Fu jaunu aizdevumu neizsniegs. Draud katastrofa, un brālēnam Šui Ta jābankrotē.

Lugas galvenā persona ir Šen Te, bet brālēns Šui Ta ir nepieciešamības izraisīts viņas pretmets. Tādēļ arī vislielāko uzmanību aktrise pievērsusi tieši Šen Te izveidojumam. Ja brālēnu viņa zīmē

D. Kuple Šen Te lomā B. Brehta lugā «Krietnais cilvēks no Sečuanas» Raiņa Dailes teātrī.

lakoniskām līnijām un iekrāso tikai pāris rakstura iezīmju, tad meitene Šen Te atklāta ļoti daudzveidīgiem un niansētiem līdzekļiem.

Teicami aktrise parāda pāreju no viena tēla otrā. Lugā ir aina, kurā skatītāju acu priekšā Šen Te pārģērbjas un arī iekšēji pārveidojas par brālēnu. Aktrise uzvelk Šui Ta drēbes, un viņas balsī ieskanas cits asums. Tad uzliek masku — brālēns ieradies. Līdz ar to balss kļūst skarba, kustības asas. Pēdējo zonga daļu viņa jau dzied kā brālēns, ļoti spēcīgi un spalgi izdalot repliku: «... gals mierīgam smīnam!»

Tā pāris mirkļos gar mūsu acīm paslīd divi dažādi tēli, ko veido viena aktrise.

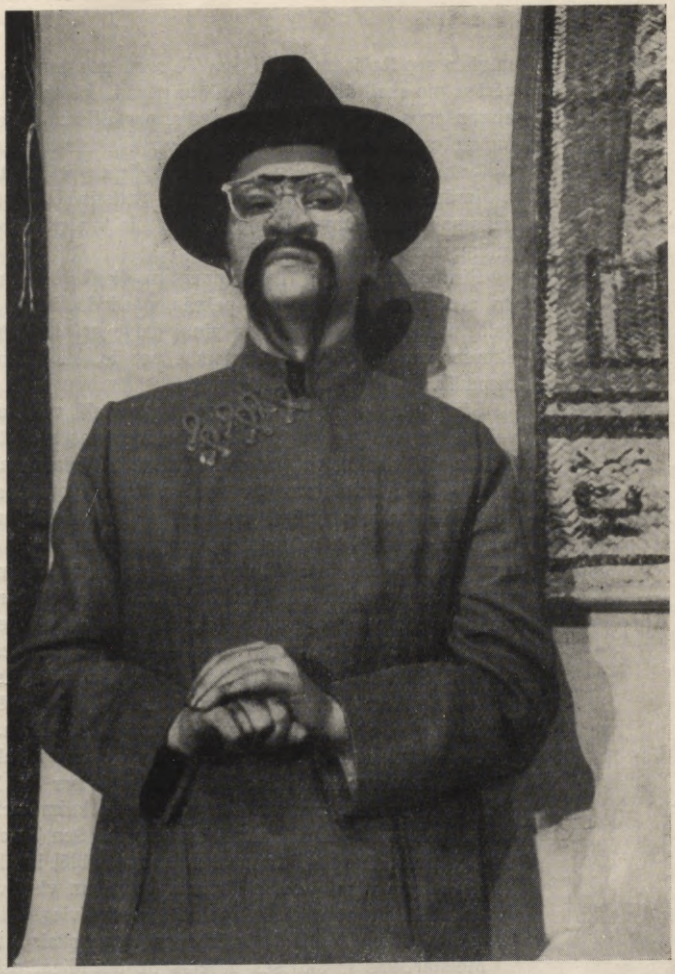
Dinas Kuples radītais Šen Te tēls mums ļoti tuvs, tas emocionāli dziļi saviļņo, tāpēc ka aktrises tēlojumā ieliek daudz jūtu patiesīguma un pārdzīvojuma dziļuma. Skatītājs drīz iemīl jauno meiteni un jūt viņai līdz.

Cilvēciskums un sirsnība — tās ir raksturīgākās iezīmes Dinas Kuples varonei Šen Te. Cik daudz cildena cilvēciskuma un patiesu, siltu mīlestības jūtu aktrises tēlojumā, kad viņas Šen Te atsakās no bagātības un, pieplokot pie Jang Suna pleca, pavisam nesavtīgi un nedomājot par pašlabumu, saka: «Es sekošu tam, ko es mīlu.»

Lieliski noskaņota ir aina ar Jangu pilsētas dārzā, kad Šen Te stāsta par klibo dzērvi un turpat tālāk redzam viņas mīlestības jūtu dzimšanu. It kā noskaidrojas aktrises seja, kad to noglāsta Jangs, un tajā parādās laimīgs smaids. Aizkustinoši vienkārši un bērnišķīgi aizvainoti skan Šen Te vārdi: «Bet kājas man nebūt nav līkas.»

Viens no siltākajiem un cilvēciskākajiem skatiem Dinas Kuples tēlojumā ir arī pēdējā pagalma ainā. Sākumā viņas seja gan skumja, viņu māc dziļas pārdomas. Viņai reibst galva — Šen Te kļūs māte. Tad sejā atplaukst smaids. Ar lielu sievišķīgu lepnumu un prieku viņa stāsta par nākamo cilvēciņu — lidoni.

Līdzās lirikai un dziļajam cilvēciskumam aktrises tēlojumā parādās arī citas, gluži pretējas krāsas — heroiskais varoņskanējums. Tas nav brālēna sausais aprēķins, bet kaisls protests pret netaisnību. Parasti tie ir autora domas visskaidrākie izpaudumi, kas pārtrauc darbību. Dina Kuple tos neatrauj no savas varones tēla un izjūtu prizmas. Parasti šajās pacilāta patosa vietās aktrises varone vēršas tieši pie publikas, uzrunā to, taču ne sausi racionālā veidā ārpus tēla. Tāds, piemēram, ir protesta pilnais monologs: «Ak jūs nelai-



D. Kuple Šui-Ta lomā B. Brehta lugā «Krietnais cilvēks no Sečuanas» Raiņa Dailes teātrī.

mīgiel!» septītajā ainā, kad Šen Te runā par dumpi. Šajā vietā autors vēršas pie skatītāja, taču Kuple to parāda kā spontānu savas varones aizraušanos. Viņa jūtas it kā pārāka par citiem šajā rītā, jo mīl Jangu, un tāpēc var saukt līdzi sev ļaudis. Te aktrises kustībās ieaužas cita trauksme un ritms, tekstu viņa runā lielā pacēlumā.

Izrādē meitene Šen Te parādās attīstībā un pārveidībās. Katrā nākamajā ainā Dinas Kuples Šen Te ir jau citāda — ar jaunām izjūtām, noskaņām un atziņām.

Pirmajā ainā Šen Te ir pavisam vienkārša, parasta, nonicināta un nonievāta meitene, kas pelnās, pārdodot sevi. Ārīgi gan ne ar vaibstu meitene neizrāda, ka viņai dzīve grūta. Vienīgi ainas beigās aktrise pasvītro Šen Te pārdomas par to, kā dzīvot tālāk, ko darīt turpmāk.

Šīs izjūtas nomaina gaišs prieks pirmajā veikala ainā. Šen Te ir veikals, viņa tagad varēs darīt labu, no ielas sievietes viņa iekļuvusi citā kārtā, visa dzīve sākas no jauna. Šajā ainā aktrise it kā lido, viņas seja un acis staro. Visiem, it visiem viņa tiecas darīt tikai labu. Tā ir liela laimes sajūta, kas dominē Kuples tēlojumā. To papildina arī deja, kas izriet no vispārējā noskaņojuma. Maz pamazām to aptumšo dzīves īstenība: veikals atrodas rajonā, kur maz pircēju, galdnieks prasa samaksu par plauktiem, ierodas vesela virkne nabaga radinieku un paziņu, namīpašniece prasa galvojumu. Izgaist prieka sajūta, to nomaina nopietnība un pārdomas — ko darīt, vai tiešām nepārvērsties brālēnā. Sākumā viņa radinieka ieteikumam pretojas — tas ir noliedzošs galvas mājiens, noraidoša rokas kustība. Kamēr skan «Dziesma par dūmiem», Šen Te konsekventi domā vienu domu.

Liels izmisums un uztraukums skan aktrises balsī, kad radinieki plēš un demolē veikalu. Šen Te nolemj kļūt par Šui Ta.

Prieka un laimes noskaņa izrādē savu kulmināciju sasniedz septītajā ainā — laukumā, kad mīlas pārpilna Šen Te atgriežas no Jang Suna. Pirmoreiz viņa sastapusi mīlestību, tādēļ ir tik gaiša un starojoša. Pasaule viņai šķiet skaistuma pilna, un visu viņa liekas ieraudzījusi it kā pirmo reizi. Plīvojošais lakats, vieglā, līgaņā gaita rada iespaidu, ka Šen Te būtu pārvērtusies jaunā, skaistā taurenī.

Meistariskas ir aktrises pārejas uz dažādiem psiholoģiskiem stāvokļiem. Tikko minētās septītās ainas sākumā skan gaiša prieka izjūta, tai seko kaislīgs protests pret varmācību un zemiskumu, ko nomaina lietišķa nopietnība — atkal jāpārvēršas brālēnā, jo Jangam

vajadzīga nauda, Jangam jālido! Cēlienu aktrise noslēdz ar gaišu ticību un pārliecību, ka viņas iemīļotais lidos.

Pavisam citas izjūtu nianses ir ainā pēc kāzām, kad Šen Te dzīvē viss sagruvis. Izgaisis prieks un laimes sajūta. Aktrises seja skumja, domīga, it kā izmocīta. Šen Te ir mazkustīga, viņa raugās kaut kur tālē. Jūtams atkal jautājums — kur izeja, kā dzīvot, ko darīt tālāk.

Patiesa traģika aktrises tēlojumā ieskaņas pēdējā ainā — tiesā. Labā Šen Te dzīvē cietusi neveiksmi, tālāk eksistēt nevar arī viņas brālēns. Tādēļ varones priekšā pilnīga bezizejas situācija. Viņa nav spējīga dzīvot dievu radītajā pasaulē. Te izmisums sasniedz savu augstāko pakāpi un visskaudrāk skan traģisms. Taču šajā beigu monologā nav tikai izmisums vien, te ir arī protests un apsūdzība.

Dinas Kuples emocionālais, patiesais tēlojums beigās novada skatītāju pie domas, ka iekārta, kurā nav vietas labajam cilvēkam, ir nederīga, tā jāsagrauj. Aktrise ar savu spēli panāk, ka skatītājs šo domu uztver un saprot ne tikai ar prātu, bet izjūt kā aktuālāko un skaudrāko nepieciešamību.

Dinas Kuples radītie tēli Brehta lugā ir liels jaunās aktrises sasniegums, kas noteikti ierindojas sezonas aktierisko veiksmju skaitā.

Ģirts Vilks

Mikelis Ivanovs

MONUMENTĀLĀ STILA MEKLĒJUMI ĢIRTA VILKA TEĀTRA DEKORĀCIJĀS

Jāņa Raiņa Dailes teātrī dekoratora darbs vienmēr ticis uzskatīts par svarīgu komponentu inscenējuma stila radīšanai un lugas satura pilnīgākai atklāsmei. Šī teātra īpatnības, tā savdabīgās sejas veidošanā tāpēc daudz darījuši dekoratori, kas nav iestiguši rutīnā un pašapmierinātībā. Dailes teātra dekorāciju mākslas tradīcijas jau no J. Munča un O. Skulmes laikiem ir bijušas novatorisku meklējumu un atzīstamu panākumu bagātas. Šīs cildenās tradīcijas tālāk attīsta pašreizējie Dailes teātra dekoratori. Tieši pēdējos gados esam redzējuši šajā teātrī vairākus interesantus un nozīmīgus inscenējumu māksliniecisko noformējumus, ko paveicis dekorators Ģirts Vilks.

Raksturīgi, ka Dailes teātrī dekoratori mainās reti; un tikpat reti tiek pieaicināti citu teātru dekoratori. Teātris pats izaudzina skatuves gleznotājus, un tie nemainīgi strādā te ilgus gadus. Tā ir bijis ar Oto Skulmi, Ģirtu Vilku, un tā tas ir arī ar jauno dekoratoru Oskaru Muižnieku. Jaunie dekoratori savu darbu sākuši kā izpildītāji («uz grīdas»), līdz izveidojušies par labiem un patstāvīgiem mākslinieciem. Viņi ir ieauguši teātra ikdienā un labi sajūt tā īpatnību.

Ģirts Vilks Dailes teātrī sāka darboties 1940. gadā. Pirms tam viņš bija strādājis agrākajā Nacionālajā teātrī (no 1933. gada) un Rīgas Mazajā teātrī par dekoratoru — izpildītāju. Mazajā teātrī viņš darināja arī pirmās patstāvīgās dekorācijas. Kad šo trupu 1937. gadā pievienoja Dailes teātrim un nosauca par Dailes teātra mazo ansambli, arī Ģirts Vilks nokļuva šajā teātrī. 1940. gadā ansambļus apvienoja un Ģirts Vilks nāca sadarbībā ar Oto Skulmi. Izcilā latviešu dekoratora vadībā Ģ. Vilks guva labu skolu.

Tieši Dailes teātrī īsti izvērsies Ģirta Vilka dekoratora darbs. Pirmo patstāvīgo inscenējuma noformējumu Dailes teātrī viņš veidoja 1940. gadā, kad viņam uzticēja radīt mākslinieciesko ietērpu N. Gogoļa «Revidentam».

Pēc O. Skulmes aiziešanas no Dailes teātra un vispār no aktīvā dekoratora darba Ģirts Vilks ieņem viņa vietu un ir devis dekorācijas apmēram 70 inscenējumiem. Te ir aizrobežu klasika (V. Šekspira «Romeo un Džuljeta» un «Liela brēka, maza vilna» u. c.), krievu un padomju lugas (N. Gogoļa «Revidents» un «Mirušās dvēseles», A. Ostrovska «Sniegbaltīte» un «Bez vainas vainīgie», M. Gorkija «Jegors Buličevs un citi», B. Lavreņeva «Par tiem, kas jūrā», Ļ. Tolstoja «Anna Kareņina», D. Ščeglova «Pasaules pilsonis», K. Treņeva «Ļubova Jarovaja»), latviešu klasika un latviešu padomju autoru lugas (J. Raiņa «Pūt, vējiņi!», «Indulis un Ārija», «Spēlēju, dancoju», Aspazijas «Vaidelote», A. Upīša «Ziedošais tuksnesis», J. Granta un V. Sauleskalna «Jūras vējos» u. c.). Atsevišķos gadījumos Ģirts Vilks ir strādājis arī citos teātros, piemēram, Maskavas Mazajā teātrī, kad tas iestudēja Gunara Priedes lirisko dramu «Jaunākā brāļa vasara», Rīgas Jaunatnes teātrī viņš darinājis dekorācijas Goldoni lugai «Divu kungu kalps», kā arī veidojis skatuves ietērpu vairākām lauku pašdarbības izrādēm.

Jau šis nepilnīgais Ģirta Vilka gleznoto dekorāciju saraksts liecina par mākslinieka plašo jaunrades diapazonu, viņa spēju iejusties

Ģirts Vilks. Dekorācijas mets J. Raiņa lugai «Pūt, vējiņi!».

dažādu stilu un laikmetu lugās. Tiešām, skatot «Romeo un Džuljetu», mēs redzam smalki izprastu un izjustu renesanses stilu, bet «Jūras vējos» dekorators panācis laikmetīgu un dzīvespriecīgu mūsdienu dzīves elpu.

Un tomēr, kaut arī Ģirtam Vilkam ir spējas iejusties dažādos stilos un radīt dažādu laikmetu kolorītu un scēnisko atmosfēru, gribas apgalvot, ka visspilgtāk mākslinieka talants uzziedējis tieši Raiņa lugu inscenējumos. Te viņa monumentālā stila meklējumi realizējušies vispilnīgāk.

Monumentālā stila tendences latviešu dekorāciju mākslā ir vērojamas jau sen. Kad 1909. gadā Jānis Kuga Jaunajā Rīgas teātri

Ģirts Vilks. Dekorācijas mets G. Priedes lugai «Jaunākā brāļa vasara».

Aspazijas lugai «Vaidelote» pirmoreiz latviešu teātra vēsturē deva īsti māksliniecisks dekorācijas, tās bija veidotas monumentālo tradīciju garā (ne bez krievu «Mir iskusstva» dekoratoru ietekmes). J. Kugas dekorācijas J. Raiņa «Ugunij un naktij» 1911. gadā un «Indulim un Ārijai» 1912. gadā tajā pašā teātrī nostiprināja šo līniju latviešu teātra dekorāciju mākslā. Pamatojoties uz latviešu tautas arhitektūras un etnografijas materiāliem, bagātīgi izlietojot ornamentu, J. Kuga veidoja greznas, Raiņa lugām īsti atbilstošas monumentālas dekorācijas.

Dailes teātrī šī līnija turpinājās O. Skulmes daudzos darbos, it sevišķi J. Raiņa lugu inscenējumos. O. Skulme ir ļoti talantīgs deko-

Ģirts Vilks. Dekorācijas mets Aspazijas dramai «Vaidelote».

rators, ar bagātīgu fantāziju un radošu izdomu. Mākslinieka dekorāciju stils atkarībā no inscenējuma un rakstura aptver plašu diapazonu — no groteskā līdz monumentālajam. Viņa darbi nav J. Kugas tradīciju burtisks turpinājums, O. Skulme savos monumentālā stila darbos ir lakoniskāks, ar lielāku romantisma izjūtu, arī skarbāks. Viņš, tāpat kā Kuga, lieto arhitektonisko dekorāciju uztveres principu, bet atsakās no ornamentikas, kas tik bagātīgi bija J. Kugas darbos. O. Skulme panāk lielu izteiksmīgumu ar vienkāršiem līdzekļiem. Viņš labprāt lieto arkas ar asiem formu veidojumiem, cenšas

Ģirts Vilks. Dekorācijas mets A. Upiša komēdijas «Ziedošais tuksnesis» I. ainai

Ģirts Vilks. Kostīmu meti Aspazijas dramai «Vaidelote»: Krivs, karaļa sūtnis.

panākt skaidru, spēcīgu un ritmisku arhitektoniku. Bez tam O. Skulme bija liels meistars kostīmu zīmējumos.

Lūk, tādā kārtā redzam, ka Dailes teātrī monumentālā stila tradicijām ir likti spēcīgi pamati jau agrāk. Ja Ģirts Vilks tās sekmīgi un jaunā veidā risina tālāk, tas ir paša mākslinieka un visa teātra liels panākums.

Ģirta Vilka dekorācijās labi saskatāmi arī daži citi Dailes teātra inscenējumu pamatprincipi. Teātris nedrīkst kopēt un mehāniski atveidot dzīvi. Tātad — dekorators nedrīkst naturālistiski veidot skatuves telpu. Dekorācijās jājūt lugas elpa, un tām jābūt skatuviskām, teatrālām, mākslinieciskām. Dekorācijas nedrīkst nomākt aktieri, bet tās nav arī tikai ilustratīvs fons aktieru darbības vietas raksturošanai. Dekorācijas ir aktīvs faktors lugas satura atklāšanā.

Dailes teātra tradīcijās ietilpst arī ļoti cieša režisora un dekoratora sadarbība.

Pazīstot PSRS Tautas mākslinieka Eduarda Smiļģa spontāno dabu un allaž nemierīgo meklētāja garu, jādomā, ka dekoratoram sastrādāt ar viņu ne vienmēr ir viegli. Bet nav šaubu par to, ka, dodams daudz ierosmes dekoratoram, ne mazumu gūst arī pats inscenētājs. Tādējādi darba dialektikā veidojas tās atziņas un tā īpatnējā dailinieku inscenējumu izdoma, kas mūs pārsteigusi ne vienu vien reizi.

Runājot par Ģirta Vilka darbu Dailes teātrī, nevar paiet garām arī tādam svarīgam faktoram dekoratora darbā, kāda ir skatuve un tās iekārta. Nav noslēpums, ka Dailes teātra skatuve ir ļoti neparocīga un maz piemērota liela stila inscenējumiem (par zemu, seklu, nav pietiekami apgādāta ar modernu skatuves tehniku). Tāpēc jo vairāk jāapbrīno Dailes teātra režisoru un dekoratoru izdoma un spējas paveikt šķietami neiespējamo un radīt liela stila izrādes. Taču skatuves apjoms un iekārtojums lielā mērā ietekmē dekoratora darbu, piespiež viņu risināt citos teātros neeksistējošas problēmas.

Ne mazums pūļu mākslinieka un režisoram jāveltī arī skatuves izgaismojuma nokārtošanai, jo teātra gaismas aparatūra ir novecojusies. Bet ir zināms, ka Dailes teātrī gaismai vienmēr ir bijusi ierādīta nozīmīga vieta, un teātris šeit devis daudz labu ierosinājumu, ko

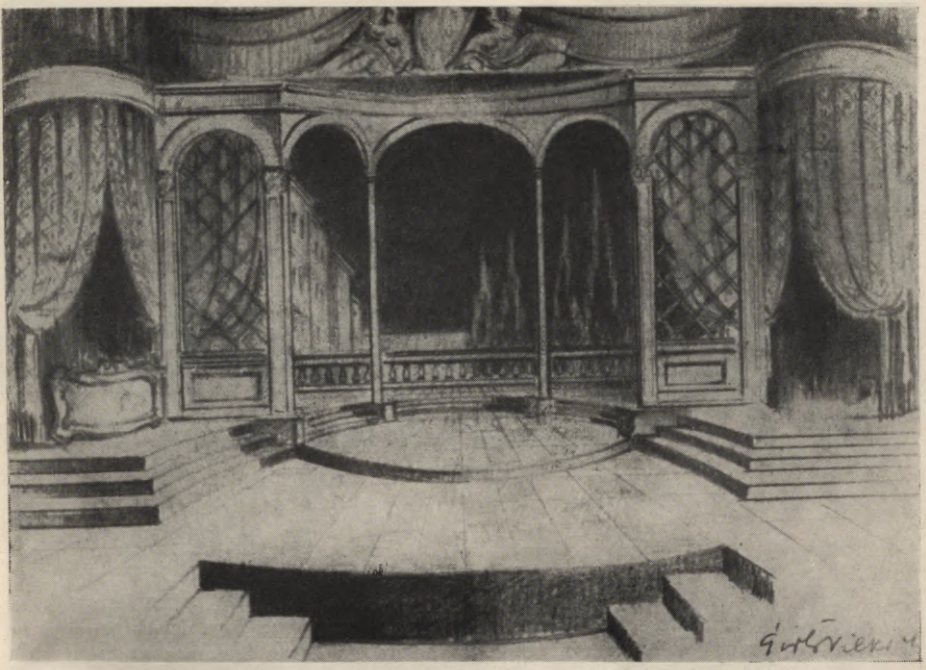
Ģirts Vilks. Masku zīmējumi Aspazijas dramai «Vaidelote»: Karaliene, Laimonis, Krīvs, Karalis.

pārņēmušas arī citas mūsu skatuves. Dailenieku pamatprincips ir tāds, ka uz skatuves nav jācenšas iluzioniski atdarināt dienas dažādās gaismas (ar elektrību sauli nepārspēt), bet, lietojot nosacītā izgaismojuma principu, radīt vēlamo un lugas darbībai atbilstošo noskaņu. Ar izgaismojumu jāizceļ aktieru darbība. Dailes teātrī ir bijuši periodi, kad ar gaismas efektiem ir notikusi pārliecīga aizraušanās, gan arī, sevišķi 1950. gada sākumā, dažkārt noticis tā, ka gaismas izmantotas nepilnīgi. Pēdējā laikā gaisma atkal ieņem pienācīgu vietu dailenieku izrādēs. Sevišķi te minams «Spēlēju, dancoju» uzvedums, kur inscenētājs kopā ar dekoratoru un tehniskajiem darbiniekiem parādījuši lielu izdomu un prasmi gaismas efektu izmantošanā, piemēram, kalves skatā.

Ģirts Vilks savā jaunradē (ne tikai dekorācijās, bet arī stājgrafikā un monumentālajā gleznieciībā) ir izteikts monumentālā stila meklētājs. Tas nav jāsaprot tā, ka mākslinieks tiecas tikai pēc lielām formām un lieliem savu darbu formātiem. Ģirts Vilks izjūt monumentalitāti un pakļaujas tai visos jaunrades elementos — gan detaļās, gan visā savas mākslas būtībā. Protams, Dailes teātra daudzie plaša vēriena inscenējumi ļoti labi atbilst šādai mākslinieka tendencei.

Ģirta Vilka dekorāciju formas ir vienkāršas, pasmagas, bet varenas un iespaidīgas. Tās ir apbrīnojami skaidras, nesadrumstalotas. Raksturīgas šai ziņā ir dekorācijas Raiņa lugai «Spēlēju, dancoju». Te katra aina iecerēta īsti vērienīgi un plaši un dekorācijas atstāj lielu iespaidu. Dekorators lielās līnijās centies izsekot Raiņa domai — cauri tumsai, vilinājumiem un cīņai pie brīvības un saules.

Lai panāktu dekorāciju vienotību inscenējumā un lai rastu lugas pamatdomas, vadlīnijas atspoguļojumu dekorācijās, Ģirts Vilks palaikam meklē apvienojošus elementus visu cēlienu dekorācijām. Piemēram, N. Gogoļa «Revidentā» tā bija kroņa drēbes zilganzaļā krāsa, kas kā pavediens vijās cauri visām ainām, raksturojot laikmeta atmosfēru un lugas kolorītu. Ļ. Tolstoja romāna «Anna Kareņina» dramatizējuma inscenējumā Ģirts Vilks atrada citu asprātīgu atrisinājumu. Visas dekorāciju uzbūves pamatā bija stabs skatuves vidū, kas balstīja pa diagonāli krustu burta X veidā (griestu sijojumā). Četri aizkari radīja viegli maināmas telpas, kas deva lielas iespējas režisoram izkārtot visas 24 ainas un pašas par sevi, attiecīgi papildinot ar detaļām, atstāja neparasti interesantu un izteiksmīgu iespaidu. B. Lavreņeva lugā «Par tiem, kas jūrā», kur vajadzēja akcentēt telpas



Ģirts Vilks. Dekorācijas mets Šekspira komēdijai «Liela brēka, maza vilna».

vienību, dekorators skatuves loku sadalīja četros segmentos. Tos attiecīgi apgādājot ar deta|ām un variējot, uz viena jūras fona tika panākti dažādu telpu raksturojumi. D. Ščeglova lugas «Pasaules pilsonis» uzveduma dekorāciju pamatā ir arka ar trepēm, un tikai dekorāciju deta|as un mēbeles rada dažādu telpu iespaidu. Un beigās — «Spēlēju, dancoju», kur lielās elipsveida kāpnes, kas sākas proscēnijā un pace|as skatuves dibenā, dod ne vien izdevīgu telpu aktieriem, bet reizē arī it kā raksturo to dzīves ce|u, kas jānoiet Totam. Tā redzam, ka dekorators risina ne tikai tīri formāla rakstura uzdevumus, bet reizē cenšas izteikt arī lugas satura vispārinājumus pašu

Ģirts Vilks. Dekorācijas mets K. Treņeva lugai «Ļubova Jarovaja».

dekorāciju uzbūves pamatprincipā. Un liekas, ka šāda pieeja ir viena no Ģirta Vilka monumentālā stila meklējuma raksturīgākajām iezīmēm. Te sakņojas arī viņa mākslas reālisms, — ne sīkos dzīves patiesības atveidojumos, bet lugas satura un dzīves īstenības skatuviskos vispārinājumos.

Ģirts Vilks ir mākslinieks ar izteiktu nacionālo raksturu. Viņa dekorācijas lugu «Pūt, vējiņi!», «Spēlēju, dancoju» vai «Vaidelotes» inscenējumiem iedarbojas uz skatītāju ne tikai ar savu senatnīgumu, bet galvenokārt ar to, ka dekorators smalki un jūtīgi tvēris latviešu tautai īpatno lietu skatījumu, formas un krāsu saskaņu. Tā nav senatnes idealizēta arhaizācija, tā nav pagātnes imitācija. Mākslinieks pats gan ir teicams latviešu tautas mākslas un etnografijas zinātājs un smelj daudz ierosmes tieši tautas gara mantu bagātajos apcirkņos, tomēr viņa dekorācijas nevienā detaļā nekopē tautas arhitektūras formas vai tautas tērpus. Ģirts Vilks nemīl lietot ornamentiku, ar kuras palīdzību daži dekoratori vēl tagad cenšas padarīt savas dekorācijas «tautiskākas». Mākslinieks tiecas saprast to būtisko, kas ir tautas kultūrā, un interpretē to mūsdienu izpratnē, reizē palikdams pirmām kārtām patstāvīgs un individuāls mākslinieks.

Ģirts Vilks. Dekorācijas mets K. Treņeva lugai «Ļubova Jarovaja».

Sevišķi labi teiktais redzams, apskatot Ģirta Vilka zīmētos tērpu projektus Raiņa un Aspazijas lugām. Tie šķiet mums tik tuvi, tik nacionāli, tik pareizi vēsturiskā tvērienā, ka, liekas, esam tos kaut kur jau redzējuši.

Tomēr, papētījot uzmanīgāk, atklājas, ka autors nav kopējis neviena novada tautas tērpus, nav arī mākslīgi savienojis dažādu novadu tērpu elementus. Ierosmi to darināšanai Ģirts Vilks meklējis un atradis tautas dziesmās.

Noraidīdams naturālismu, kas, diemžēl, dekorāciju mākslā nav izskausts līdz pēdējam laikam, Ģirts Vilks savā mākslā lieto priekšmetu un formas nosacītības un stilizācijas principus. Viņa dekorācijas ir dekoratīvas. Mākslinieks nemīl raibu un spilgtu kolorītu, viņš lietpratīgi samazina savu krāsu paleti līdz nedaudziem, bet toties skanīgiem un tīriem toņiem. Impresionistiskās dekorācijas krāsainība un toņu bagātīga niansēšana viņam sveša. Koloristiskajā gammā mākslinieks ir smagnējs, lakonisks un pat bargs. Ģirts Vilks necienī arī pārlieku aizraušanos ar glezniecisko principu dekorāciju veidošanā («Teātris nav gleznu izstāde»). Tāpēc viņš necenšas savās dekorācijās sasniegt glezniecisku krāšņu efektu.

Šāds atturīgs un vispārināts kolorīts labi atbilst mākslinieka nosacītajam dekorāciju principam. Pie tam šī nosacītība un stilizācija nav jāsaprot kā aiziešana no dzīves īstenibas, bet kā dzīves patiesības māksliniecisk pārnešana uz skatuves. Tā palīdz mākslinieka rast monumentālo stilu dekorācijās.

Ģirts Vilks ir mākslinieks ar spilgtu individualitāti. Turpinādams monumentālā stila meklējumus, viņš devis interesantas dekorācijas daudzām Dailes teātra lugām. Šodien grūti ir iedomāties Dailes teātri bez Ģirta Vilka. Bet tas patiesībā ir tikai darba sekmīgs sākums, un mēs varam gaidīt un gaidīsim vēl daudz teicamu Ģirta Vilka sniegumu teātra dekorāciju mākslā.


III

Kārlis Freinbergs

JAUNAIS RĪGAS TEĀTRIS

Šogad pagāja 50 gadi, kopš dibināts Jaunais Rīgas teātris, kuru uzturēja tajā pašā laikā dibinātā Latviešu skatuves biedrība. Šis teātris pastāvēja tikai septiņus gadus, bet kā no mūžam dzīva ugunskura tā siltumu sajūt mūsu teātra dzīvē vēl tagad.

Ar Jauno Rīgas teātri mūsu skatuves māksla iegāja jaunā attīstības fazē, pacēlās uz jaunas, augstākas attīstības pakāpes.

Kā gan teātris varēja sasniegt tādu izcilu stāvokli?

Pirmām kārtām tas notika tādēļ, ka Jaunais Rīgas teātris saistījās ar darba tautas atbrīvošanas centieniem, ar darba tautas dzīvi, domām un jūtām. Jaunais Rīgas teātris ar spēcīgiem mākslinieciskiem līdzekļiem cīnījās par tiem pašiem progresīvajiem un revolucionārajiem ideāliem, kas nesen pirms tam izpaudās 1905. gada cīņās.

Šai patiesi progresīvajai mākslas iestādei bija jāuztur dzīva tā uguns, kas tik spilgti uzliesmoja atbrīvošanās cīņās.

Dzīvē bija vistumšākā nakts, valdīja Stolipina dziļā reakcijas vara. Bet sabiedrībā, tautā jau krājās jauni spēki. Tie spodrinājās arī mākslas ugunīs. Jaunais Rīgas teātris bija galvenā tribīne, kur mākslas tēlos varēja izpausties vēstis par šiem spēkiem un skanēt jaunas, uz brīvu dzīvi un cīņu aicinošas skaņas.

Te vislielākā loma bija nozīmīgiem dramatiskajiem sacerējumiem, kas parādījās uz Jaunā Rīgas teātra skatuves, pirmām kārtām tautas dzejnieka J. Raiņa liesmainajiem dzejas darbiem.

Progresīvais repertuārs bija tas, kas saistīja ļaužu masas pie Jaunā Rīgas teātra. Šajā repertuārā atskanēja laikmetīgas idejas un dzīves cīņas, kaut arī daļa darbu bija ar senatnes saturu.

Teātris gan nevarēja sniegt visu, kas būtu vēlams, jo to kavēja cariskā cenzūra un materiālās iespējas, taču teātra repertuārs arvien bija dzīvas, progresīvas domas caurausts.

Šā repertuāra centrā bija Raiņa lielā stila drama «Uguns un nakts». Tas bija novatorisks darbs mūsu dramatiskajā literatūrā un mūsu skatuvē. Par to ieinteresējās visa tauta. Lugas inscenēšana prasīja lielus līdzekļus. Teātrim to nebija, bet tad pati tauta nāca palīgā. No visām pusēm sūtīja ziedojumus un aizdevumus, lai tikai lielais dramatiskais darbs varētu parādīties uz skatuves. Un nebija tik svarīgi, ka nesanāca diez cik lielas summas, — paši ziedotāji nebija sevišķi mantīgi ļaudis, nozīmīgs bija pats ziedojuma fakts. Ar šīs lugas uzvedumu saistījās it kā vesela tautas kustība, to brauca skatīt no visām Latvijas malām un pat ārpus tās. Izrādes tika uzņemtas ar svinību un sajūsmu.

Jau pirmajā izrādē nams bija izpārdots stāvgrūdām. Arī turpmākās izrādes bija izpārdotas. Bet bija jāuzmanās, lai reakcijas spēki pārāk netiktu sacelti kājās un lugu neaizliegtu. Tādēļ skatītājiem jūtu izpaudums bija stipri jāierobežo, jo teātrim pretinieku bija daudz, sevišķi reakcionārajā buržuāzijā. Taču tieša iemesla izrādes aizkavēt nebija, un iestudējumu izrādīja no dienas dienā. Nekad tajā laikā vēl nebija piedzīvots, ka luga vienā teātrī ietu vairāk nekā simt reižu. Ar «Uguni un nakti» tas notika. Visi izdevumi atmaksājās, un tika dzēsti vēl veci parādi. Panākumi bija pilnīgi.

Jaunā Rīgas teātra darbs vispār lielā mērā dibinājās uz Raiņa dramaturģiju un izauga līdz ar to. Teātris izrādīja «Uguni

un nakti», «Zelta zirgu», «Pusideālistu», «Induli un Āriju» un «Pūt, vējiņi!».

Jau pirms «Uguns un nakts» cīņas doma izskanēja Raiņa «saulgriežu pasakā» «Zelta zirgs». Septiņi simboliskie kraukļi 700 gadus bija apsargājuši tautas dvēseli Saulcerīti, turot to nebrīvībā. Antiņš savā pašaizliedzībā satrieca kraukļu varu.

Uz dziļu sociālistisku humānismu, uz nesavtību un pašaizliedzību aicināja šī saulgriežu pasaka.

Tā arī citas Raiņa lugas bija tautai tuvas — ne velti tām tautas dzejas pamats. Dvēselīgi tuva tūlīt kļuva «Pūt, vējiņi!» — par sērdienīti-kalponīti, kas pārāka par mantīgajām «mātes meitām». Pretīgumu modināja buržujiskie veikalnieki «Pusideālistā». Tiem bija jānorauj maskas.

Darbaļaudis uzskatīja Jauno Rīgas teātri par savu teātri. Buržuāzija to neatbalstīja. Buržuāziskā Rīgas pilsētas dome deva pabalstus citiem teātriem, bet ne Jaunajam Rīgas teātrim.

Protams, ne tikai Raiņa lugas pievilka skatītājus, taču tās lielā mērā piešķīra nokrāsu visam teātrim.

Jauna būtiska līnija teātra repertuārā vēl ienāca ar Andreja Upīša darbiem — ar sociālo dramu «Balss un atbalss» un satīriskajām viencēlienu komēdijām. A. Upīša «Balsij un atbalsij» bija lieli panākumi — tai bija karsti piekritēji un naidnieki, jo tajā attēlotas asas sociālas pretišķības un šķiru cīņa. A. Upīša dramā atbalsojās un atrada vērtējumu toreizējais revolucionārās cīņas atplūdu laiks, tajā bija ietverta satīra par renegātismu un bezidejiskumu. Andrejs Upīts kļuva ar šo lugu par latviešu sociālās dramas nodibinātāju.

Šo līniju teātris nevarēja īsti attīstīt cenzūras dēļ, jo jau Upīša otra lielā luga «Viens un daudzie», tāpat Linduļa «Darbs un maize» un citas tika aizliegtas. Tomēr šīs sociālās un šķiru cīņas problēmas māksliniecisku tika risinātas vēl vairākos darbos.

Vispār sabiedrība arvien vairāk prasīja pēc sociāla satura darbiem, prasīja pēc aktuālām komēdijām, kas aplūko šķiru sabiedrību satīriskā gaismā.

Ieturēt vajadzīgo repertuāra līniju nebija viegli. Progresīvais repertuārs šajā laikā bija stipri šaurs, un to padarīja vēl šaurāku teātra «lietuvēns» — cenzūra. Šai ziņā, lai izveidotu pienācīgu repertuāru, tika izlietoti visi iespējamie līdzekļi.

Parasti Jaunais Rīgas teātris tika sevišķi uzmanīts — jau no pašu latviešu reakcionārajām aprindām, labu prātu uz to neturēja arī konkurenta — Rīgas Latviešu biedrības Interimteātra aprindas. Tas viss vēl vairāk pastiprināja cenzūras bardzību pret Jauno Rīgas teātri. Nereti mūsu skatuvei aizliedza arī tādas lugas, kas krievu skatuvēm bija atļautas. Ilgu laiku, piemēram, neatļāva «Vilhelmu Tellu», vēlāk to mēģināja noliegt «vietējā cenzūra» utt.

Pavisam satriekti bijām, kad aizliedza izrādēm Raiņa traģēdiju «Jāzeps un viņa brāļi». Uz to bijām likuši lielas cerības, jo domājām, ka tā varētu izvērsties par tikpat nozīmīgu izrādi kā «Uguns un nakts». Rainis šo lugu, kā zināms, rakstīja ilgāk par visām citām; beidzot to varētu izrādīt, bet nu — aizliegums, jo lugas ar bībeles personām netiek atļautas. Radās doma pamēģināt pārtaisīt lugu, liekot tai citu nosaukumu un citu personu sarakstu, kā arī zināmā mērā pārveidojot dažas vietas tekstā. Varbūt traģēdija «Jāzeps un viņa brāļi» uz skatuves būtu pārvērtusies par lugu, kur darbojas asīrieši un ēģiptieši vai citas austrumu tautas. Taču no šī «bēdu darba» atbrīvoja tālākā notikumu gaita: kara apstākļu dēļ Jauno Rīgas teātri slēdza, un lugu negrozītā veidā dabūjām skatīt vēlākos laikos.

J. Raiņa dramatiskie darbi, pirmām kārtām «Uguns un nakts», radīja arī jaunus tēlošanas veidus, režijas paņēmienus, skatuves iekārtu un dekoratīvos līdzekļus.

«Uguns un nakts» iestudētājs bija teātra toreizējais direktors un galvenais režisors, izcilais skatuves mākslinieks Aleksis Mierlauks. «Uguns un nakts» iestudējumā noteicējs burtiskā nozīmē bija pats Raiņa darbs. Mierlauks tam jūtīgi piegāja ar savu reālistisko uztveri, bet, paliekot šajā reālismā, viņš intuitīvi sekoja arī Raiņa simbolikai, veidojot Spīdolu, Melno bruņinieku un vēl jo vairāk paša tēloto Kangaru.

Vēlākais Jaunā Rīgas teātra direktors un viens no visizcilākajiem latviešu režisoriem un skatuves māksliniekiem Teodors Amtmanis sevišķi izcēlās ar otru Raiņa darbu — «Indulis un Ārija». Kā režisors viņš allaž centās pamatīgi iedziļināties dramatiskajā darbā un izcelt tās ideju ar visām mākslinieciskajām niansēm un noskaņām, kā viņš tās izprata. Viņš centās izcelt psiholoģiskos motīvus, radīt ansambli un sevišķi lielas spējas parādīja masu skatu veidošanā. Te viņam sevišķas iespējas deva «Indulis un Ārija», šī Raiņa varoņu traģēdija, kurā Teodors Amtmanis sniedza arī izcilu Uģa tēlojumu.

Jaunā Rīgas teātra mākslinieciskā seju vēl palīdzēja izveidot Aspazijas lugu cikls (sevišķi «Guna» un «Vaidelote»), krievu autoru — L. Tolstoja, A. Čehova, N. Gogoļa reālistiskās dramas un komēdijas, Ibsena dramu cikls (ar sevišķi izcilu «Branda» inscenējumu), Šillera «Vilhelms Tells», K. Guckova «Uriels Akosta», E. Rozenova «Ogļraktuvēs», H. Heijermansa «Cerība uz svētību» un daudzi citi latviešu un cittautu rakstnieku darbi. Tos iestudēja ar daudziem izciliem aktieriem bez jau minētajiem vēl citi režisori, starp kuriem kā viens no visapdāvinātākajiem sāka izvirzīties A. Amtmanis-Briedītis.

Ar Jauno Rīgas teātri un Raiņa lugām īstenībā sākās arī latviešu teātra dekoratīvā māksla. J. Kuga radīja novatoriskus dekoratīvus inscenējumus, iesākot jau ar «Vaideloti», bet jo sevišķi viņš izcēlās ar «Uguni un nakti», «Induli un Āriju» un «Pūt, vējiņi!». Vēlāk viņam sekoja mākslinieki A. Cimermanis un P. Kundziņš.

Teātrim bija spēcīgs aktieru kolektīvs. Jau pašā sākumā pārnāca uz Jauno Rīgas teātri rosīgākie Latviešu biedrības teātra aktieri. Mazāk progresīvie vai svārstīgākie pēc kāda laika atkal atkrita, bet teātrim idejiski tuvākie palika. Teātra mākslinieciskie pamatspēki bija Aleksis Mierlauks, Teodors Amtmanis, Alfrēds Amtmanis-Briedītis, Gustavs Žibalts, Ērihs Lauberts, Ādolfs Kaktiņš, Eduards Smiļģis, Vilis Segliņš, Kristaps Koškins, Jānis Ģērmanis. No jaunākiem vēl minami Jānis Plūme, Kārlis Ozolkāja, Vilis Bergmanis, Ādolfs Hermanis, Mārtiņš Gailis-Santeklers, Alfreds Zommers, Voldemārs Ābrāms un daudzi citi. Starp tiem bija spilgti apdāvināti mākslinieki.

Ne mazāk spilgts bija sieviešu personāls: Berta Rūmniece, Mirdza Šmithene, Tija Banga, Otīlija Muceniece, Biruta Skujeniece, Lilija Ērika, Hermīne Freimane, Alīse Brehmane, Otīlija Āriņa u. c. Teātra direktori bija J. Duburs, A. Mierlauks, T. Amtmanis, dramaturgi (ilggadējie) — H. Asars un K. Freinbergs. Atsevišķi raksturot kaut galvenos mākslinieciskos spēkus te nav iespējams.

Jaunais Rīgas teātris rūpējās par publikas audzināšanu teātra uzvedumu idejiskā un mākslinieciskā izpratnē. Lai varētu sniegt paskaidrojumus par katru inscenējumu, manā vadībā izdeva speciālu skatuves žurnālu «Skatuve un Dzīve». Žurnāls iznāca līdz pašai teātra slēgšanai, un tam bija piekrišana teātra darbiniekos un plašā sabiedrībā. Jau pirmajā numurā žurnāls uzsvēra: «Skatuve un dzīve mums nav šķirtas. Tās atbalsojas viena otrā un top tā pilnīgākas.» Rainis

pirmajam numuram atsūtīja plašu dzejojumu «Prologs Skatuvei un Dzīvei». Tajā dzejnieks spilgti attēloja reālistiskas skatuves nozīmi un uzdevumus un norādīja, ka skatuvei jābūt ciešā sakarā ar dzīvi. Tai jāattēlo ne tikai mierīgā dzīve, bet arī lielas dzīves pārvērtības, jārāda ne vien tagadnes un pagātnes, bet arī nākotnes ainas — jāpacel skatuve pāri dzīvei.

Jaunais teātris izvērtās par centru citiem pilsētu un lauku teātriem. Skatuves biedrība, kas skaitījās par Jaunā Rīgas teātra uzturētāju, sarīkoja perifērijas biedrību pašdarbības teātru sanāksmes, gatavojās atvērt, bet nepaspēja, dramatiskos kursus saviem un citu teātru darbiniekiem, sāka izdot sava repertuāra progresīvās lugas un brošūras par izrādāmām lugām, izsniedza pašdarbības skatuvēm kostīmus, arī dekorācijas un citus materiālus. Pat virziena ziņā pretējās biedrības tuvojās Jaunajam Rīgas teātrim, ņemot no tā repertuāru un piedaloties sanāksmēs. «Skatuve un Dzīve» sniedza arī atsevišķu lugu režijas plānus. Biedrību teātri mēdza pārdot savās izrādēs tos «Skatuves un Dzīves» numurus, kuros bija par izrādāmo lugu kādi raksti. Teātris sarīkoja priekšlasījumus par lugām, literāriem un skatuves jautājumiem, piemēram, A. Upīts lasīja par jaunāko latviešu literatūru, J. Lapiņš (kas toreiz vēl nebija galējs reakcionārs) — par «Pūt, vējiņi!», K. Freinbergs — par islandiešu rakstnieka Sigurjonsona izcilo dramu «Kalnu Ejvins un viņa sieva». Sarīkoja arī literāru tiesu par šīs lugas varoņiem. Literāro darbu apspriešanas pasākumi nedabūja plašāk attīstīties, jo policija vairs nedeva atļaujas.

Lai arī vajadzēja pārvarēt materiālās un dažādas citas grūtības, teātris gāja arvien uz augšu. Auga ir teātra māksliniecisk ā, ir sabiedriski politiskā nozīme.

Kad sākās pirmais pasaules karš, direkcijas locekļiem un visam kolektīvam bija jāpieliek vislielākā enerģija, lai aizstāvētu teātra eksistenci. Rīgas pilsētas pārvaldes buržuāziskie pīlāri bija norādījuši militārajām iestādēm izmantot Jaunā Rīgas teātra telpas lazaretu vajadzībām. Mēs bijām ar mieru teātra telpas atdot, bet vēlējāmies, lai to vietā mums dotu lietošanā Pilsētas vācu teātra telpas, kas stāvēja tukšas. Tās nedeva. Cīnījāmies par savām vecajām telpām, un sezonu kaut kā nobeidzām.

Taču izredzes vairs nebija nekādas spožās. Rīgas rūpniecības uzņēmumi līdz ar strādniekiem evakuējās. Arī demokrātiskā inteli-

ģence uzsāka kara un bēgļu gaitas. Mēs negribējām nīkuļot. Teātrim vajadzēja beigt savu darbu. Tas nemira, bet atkāpās ar godu. Kolektīva locekļi devās uz Krievijas centriem — Pēterburgu un Maskavu, kur turpināja darboties. Bet tas jau vairs nebija Jaunais Rīgas teātris — kara apstākļi tālu no dzimtenes atļāva tikai vilkt dzīvību. Taču Jaunais Rīgas teātris visu laiku palika mūsu atmiņā kā gaiša zvaigzne pie mākslas debesīm. Un vienmēr šis Jaunā Rīgas teātra spožums atgādinājis latviešu teātra darbiniekiem, ka visi jaunie teātra mākslas pasākumi nedrīkst spīdēt vājāk par šo mūsu gaišo kultūras dzīves spīdekli. Jaunā Rīgas teātra sasniegumi palikuši kā mūsu kultūras un mākslas dzīves augstas tradīcijas, kas dzīvo arī mūsu tagadējos teātros.

Lai ar dziļu cieņu atceramies toreizējos darbiniekus, no kuriem ļoti maz vairs ir starp mums!

Jeļena Vahruševa, Zinovijs Segals

LIELS DARBA CĒLIENS

(LPSR Valsts krievu dramas teātrim 75 gadi)

Rīgas Krievu teātra vēstures lappuses... Cik daudz interesanta tās stāsta par garo un līkumoto ceļu, kādu teātris nostaigājis savas pastāvēšanas 75 gados. Tie bija nemitīgi meklējumi un pašaizliedzīga cīņa par cildenu skatuves mākslu — cīņa, kurā teātrim vajadzēja aizstāvēt ne vien tiesības uz reālismu, patiesu un dziļu dzīves atspoguļojumu, bet arī tiesības uz savu eksistenci.

Reti kādam teātrim nācies darboties tik atšķirīgos valsts dzīves posmos — revolūcijas uzplūdu un reakcijas spaidu gados, cariskā režīma un fašistiskās diktatūras gados. Un vienīgi padomju vara teātrim deva stingrus pamatus un pavēra plašus brīvas daiļrades apvāršņus.

Rīgas Krievu teātra vēsture nesaraujami saistīta ar daudzu izcilu skatuves mākslinieku vārdiem. Vesela talantu plejāde strādājusi šā

teātra sienās. Augstu nesdami krievu reālistiskā teātra progresīvo tradīciju karogu, viņi labvēlīgi ietekmējuši Latvijas teātra kultūru. Savukārt krievu teātris pārņēmis vērtīgāko, ko radījis latviešu teātris.

Krievu skatuves māksla aizvien sakņojusies dzīves īstenībā. To audzināja Ļermontova un Gogoļa, Ostrovska un Turgeņeva, Čehova un Gorkija dramaturģija. To veidoja un pacēla lielos augstumos Ščepkins un Močalovs, Jermolova un Komisarževska. Pie krievu teātra dzīvinošā avota tiecās daudzu tautu kultūras. Ne velti Rīgas Krievu teātra daiļradi tik augstu novērtējuši daudzi ievērojami latviešu inteliģences pārstāvji. Latviešu tautas dzejnieks Jānis Sudrabkalns 1926. gadā rakstīja: «Visus valdzina dziļa dvēseliskuma, sirdsdegsmes un augstas meistarības aizraujošais apvienojums teātra trupā. Mūsu daudzvalodu galvaspilsēta, kas sūta uz Krievu dramas teātri latviešus, vāciešus, poļus, ebrejus, lietuviešus, igauņus, tam ir labākā lieciniece... Rīgas Krievu teātrī jūs sastapsiet daudz krievu mākslas draugu, kas atnākuši paklausīties Turgeņevu, Ostrovski, Čehovu.»

Šis raksturojums jo labi parāda Krievu teātra vietu Rīgas kultūras dzīvē.

Latvijā krievu valoda pirmo reizi no skatuves atskanēja 1798. gadā. Kopš tā laika krievu mākslas draugu pulks auga ļoti strauji. XIX gadsimta vidū krievu trupas jau vairāk vai mazāk regulāri ieradās Latvijā ar viesizrādēm. Lai arī šīs trupas nevarēja lepoties ar augstu meistarību, taču to repertuārā bija daudzi krievu un pasaules dramaturģijas darbi.

Tomēr viesizrāžu trupas acīm redzot nevarēja aizstāt pastāvīgu profesionālu krievu teātri. Bet šāds teātris bija vajadzīgs. Šī vajadzība īpaši pieauga revolucionārā pacēluma posmā — 70. un 80. gados. Tauta alkatīgi tvēra katru drosmīgu domu, katru vārdu, kas aicināja cīnīties par brīvību. Un tieši ar to bija bagāta krievu skatuve.

Nekādi šķēršļi un grūtības nevarēja aizkavēt piepildīties tam, ko vēlējās plaši Rīgas iedzīvotāju slāņi. Krievu teātris sāka savu dzīvi — dzīvi, kurā tas nostaigāja ceļu no maza provinciāla kolektīva līdz lielam, patiesi radošam organismam.

*

1883. gada 2. oktobrī Rīgā pirmo reizi pašķīrās pastāvīga krievu teātra priekškars. Teātris sāka savu pirmo sezonu. Izrādīja Špažinska lugu «Majoriene», kas tolaik bija ļoti populāra. Nelielā trupa, kuru vadīja antreprenieris un režisors J. Lavrovs, bija visai norūpējusies

par to, kā tiks uzņemts teātris. Taču rīdzinieki jau pirmajās izrādēs bija ļoti atsaucīgi. Tas deva trupai spēkus un viesa paļāvību uz sevi.

J. Lavrovs iestudēja A. Ostrovska «Negaisu», A. Gribojedova «Gudra cilvēka nelaimi», inscenēja N. Gogoļa «Mirušās dvēseles». Uz teātra skatuves parādījās Šekspira un Šillera traģēdijas. Tais sarežģītajos apstākļos, kādos norisa teātra tapšana, tas bija drosmīgs un spēcīgs repertuārs. Ne līdzekļu trūkums, ne mazais aktieru skaits nespēja apslāpēt teātra tieksmi uz plašu, radošu vērienu.

Spilgtās un asās izrādes uzreiz saistīja skatītāju uzmanību. Teātri apmeklēja plaši Rīgas iedzīvotāju slāņi. Skatītāji galerijā brāzmaini atsaucās izrāžu notikumiem. Valdošo virsotņu pārstāvji par to ar sašutumu rakstīja presē.

Sezonas laikā trupa deva 60 izrādes. Un tās visas bija pirmizrādes! Neviens iestudējums netika atkārtots divas reizes. Skaidrs, ka šādos apstākļos bija grūti izvairīties no provinciālas nabadzības un zināmas aktieru tēlojuma paviršības atsevišķos uzvedumos. Tomēr nevar neminēt, ka mazais kolektīvs strādāja ar patiesu varonību un degsmi.

Taču šī degsme nespēja glābt teātri no smagā materiālā stāvokļa, kādā tas atradās. Trūka līdzekļu. Teātris balstījās uz entuziastiem. Trupai draudēja katastrofa.

Bet, lai kā arī gāja, — teātris tomēr bija dzimis, un tas bija nevaldāmu dzīvības alku pārpilns.

1886. gadā no pilsētas valdes izdevās dabūt subsīdiju «teātra izrādēm krievu valodā». Tika izveidota piecu cilvēku komiteja «krievu teātra darbības pārzināšanai». Teātra stāvoklis uzlabojās. Trupā ienāca labi aktieri, un izrāžu mākslinieciskais līmenis cēlās. Latviešu laikraksti atzinīgi atsaucās par krievu teātri: labs repertuārs, spožs aktieru tēlojums. Īpaši izcēlās M. Babikovs — Mazā teātra audzēknis. Ar pārsteidzošu jūtu dziļumu un reālu tiešamību viņš tēloja Ļubimu Torcovu A. Ostrovska lugā «Nabadzība nav netikums».

Spožus panākumus guva «Gudra cilvēka nelaimes» uzvedums. Visus dziļi saviļņoja Čacka brīvību mīlošais tēls. M. Babikovam skatītāji ilgi sauca «bravo», bet aktrisi Pavlovu jaunieši uz rokām iznesa no teātra.

Krievu teātra māksla iekaroja rīdzinieku sirdis. Daudzi latviešu laikraksti prasīja tulkot un iestudēt krievu lugas, ieteica latviešu aktieriem tuvāk iepazīties ar krievu teātri.

Līdz ar teātra panākumiem trupa nemitīgi papildinājās ar jauniem talantiem. Tajā strādāja tādi spējīgi aktieri kā P. Orļeņevs, G. Jakovļevs, S. Kasimovs.

Ar neaprakstāmu sajūsmu Rīga 1891. gadā uzņēma lielisko krievu aktrisi P. Strepetovu. Ar sava talanta spēku viņa burtiski satricināja rīdziniekus. Izrādēs, kurās viņa piedalījās, — «Negaiss» un «Bez vainas vainīgie» — zāle bija pārpildīta.

Pēc tam — A. Fadejeva meistariskā režisūra un viņa trupas brīnišķīgais ansamblis. Uz teātra skatuves Ļermontova, Ostrovska, Gogoļa lugas, Rietumeiropas klasiķu labākie darbi. A. Fadejevs centās panākt patiesu izrādes skanējumu visās detaļās. Pat statisti uz skatuves organiski iekļāvās darbībā un bija «dzīvi cilvēki» tāpat kā galvenie varoņi.

Kopā ar Fadejevu strādāja daudz labu aktieru. Tai skaitā A. Ančarovs-Elstons — nākamais Mazā teātra aktieris. Rīdzinieki ar sajūsmu sekoja, kā tēloja J. Ļepkovskis (vēlāk KPFSR Tautas mākslinieks) — viens no pazīstamā latviešu aktiera Teodora Lāča skolotājiem. Trupā darbojās A. Ridals un Z. Holmska — vēlāk Pēterburgas teātru mākslinieki.

A. Fadejevs darbojās ļoti enerģiski. Viņš dabūja atļauju izrādīt Ļ. Tolstoja lugu «Izglītības augļi», ko cenzūra bija aizliegusi. Ar šo lugu tika atklāta 1893. gada sezona. Izrādē piedalījās ne vien visi vadošie trupas aktieri, bet arī pašdarbnieki. Pirmizrādi skatītāji uzņēma ļoti atsaucīgi.

1895. gadā Fadejeva vietā stājās antrepreniere J. Ščerbakova. Turpinādama teātra tradīcijas, viņa iestudēja «Tumsības varu». Izrāde mākslinieciskā ziņā stāvēja zemāk par Fadejeva iestudējumiem, taču tās progresīvā nozīme ir nenoliedzama.

Nav jādomā, ka teātrī tika iestudēti vienīgi labākie dramaturģijas darbi. Antreprenieri maksāja meslus savam laikam un mietpilsoniskās publikas gaumei. Vērtīgas izrādes mainījās ar sliktām melodramām un uzjautrināšanās ludziņām.

Īpaši antreprenieres J. Ščerbakovas laikā pastiprinājās šī tiekšanās pēc tukšas uzjautrināšanās. Viņa neņēma vērā, ka teātra autoritāte balstās uz reālistiskiem krievu klasikas uzvedumiem. Tāpēc neveiksmes sekoja cita pēc citas. Teātra cienītāji sāka skarbi kritizēt repertuāru. Trupas stāvoklis pasliktinājās, un 1897. gadā teātris tika nodots Krievu dramas biedrībai, kas to vadīja līdz pat 1902. gadam.

Īsu laiku lugas iestudēja režisori Šumiļins un Ratovs, bet pēc tam Matkovskis un Rahmanovs.

Krievu dramas biedrība ar maziem līdzekļiem prata iedvest teātrim jaunu dzīvību. Pievēršoties progresīvajai dramaturģijai, teātris atguva skatītāju simpātijas. Uz skatuves parādījās A. Čehova lugas «Kaija», «Trīs māsas», «Tēvocis Vaņa». Rīdzinieki tās silti uzņēma. Čehova daiļradē skatītāji atrada daudzas problēmas, kas viņus satrauca.

Teātrim sāka celt speciālu, labi iekārtotu ēku. Rīgas sabiedriskās aprindas panāca, ka teātra celtniecība noritēja pilnā gaitā.

XIX gadsimta beigās un XX gadsimta sākumā latviešu un krievu mākslā pastiprinājās cīņa par reālismu skatuves daiļradē. 1898. gadā nodibinātais Maskavas Dailes teātris kļuva par jaunu demokrātisku principu ieviesēju skatuves mākslā. Līdztekus spēcīgai ietekmei, kas nāca no Mazā teātra — viena no vecākajiem Krievijas teātriem, reālistiskās mākslas skolas, — nemitīgi pieaug arī K. Staņislavska un V. Ņemiroviča-Dančenko ideju ietekme.

Cīņa par reālistisku mākslu šai posmā guva plašu vērienu, tā bija daļa no sabiedriski politiskajām cīņām par progresīvajiem ideāliem. Ne velti Pēteris Stučka rakstīja, ka vārds «reālisms» tolaik daudziem šķitis ne mazāk bīstams par vārdu «sociālisms».

Rīgas Krievu teātrī šīs cīņas ietekmē par režisoru tika uzaicināts lielais aktieris un pedagogs Konstantins Ņezlobins.

Ar K. Ņezlobina daiļradi Rīgā saistīti priekšrevolūcijas Krievu teātra labākie gadi. Kā izcils mākslinieks reālists viņš daudz darīja, lai pārvērstu teātri par reālistiskās mākslas svētnīcu. Teātris spēra milzīgu soli uz priekšu un kļuva par vienu no spēcīgākajiem Krievijas provinces kolektīviem.

K. Ņezlobina trupas pirmizrāde notika 1902. gada 14. septembrī jaunuzceltajā teātra ēkā. (Tagadējā Akadēmiskā dramas teātra telpās.) Izrādīja A. Ostrovska «Sniegbaltīti» — lieliskās dekorācijās un brīnišķīgos tērpos. Rīga vēl nebija redzējusi neko tamlīdzīgu. Arī ansamblis bija neparasti labs. Sniegbaltīti tēloja Vulfa, Kupavu — Roksanova, aktrise ar izcilām skatuviskajām dotībām, Berendeja lomu — Norins.

Kad pēc izrādes uz skatuves parādījās režisora Ņezlobina masīvais stāvs, zālē atskanēja aplausu vētra. Rīdzinieki augstu novērtēja talantīgo iestudējumu un dziļi iejutīgo aktieru tēlojumu. Laikraksts «Novoje Vremja» rakstīja: «Kopš tā laika par Krievu teātri sāka

1957./58. g. sezonā. Krievu dramas teātris. B. Tihovs V. Majakovska lomā A. Ļipovska lugā «Pilnā balsī».

runāt visos iedzīvotāju slāņos. Izrādes sāka apmeklēt cilvēki, kas nekad agrāk nebija nākuši uz krievu uzvedumiem. Tas pavēra Baltijā plašu ceļu progresīvajai krievu kultūrai. Teātrī ieradās gan vācieši, gan latvieši. Sākās svētceļojumi no citām Latvijas pilsētām.»

K. Ņezlobina trupa mirdzēja talantos. Tajā strādāja daudz lielisku krievu skatuves meistaru: Vulfa un Roksanova, Gruzinskis un Neronovs, Lihačevs un Mihailovskis — visus nemaz nevar nosaukt.

Arī teātra repertuārs bija neparasti labs: «Pusaudzis», «Negaiss», «Revidents», «Tēvocis Vaņa» tika iestudēti krievu teātra labāko reālistisko tradīciju garā. Pēc tam «Tumsības vara», «Mēnesis uz laukiem», «Trīs māsas», «Pēdējais upuris».

Ņezlobina pirmajiem radošā darba gadiem raksturīgi drosmīgi reālistiski meklējumi. Viņa iestudējumi iezīmējās ar autora ieceres dziļu atklāsmi un meistarisku skatuvisko atrisinājumu. Materiālu saviem iestudējumiem Ņezlobins meklēja visprogresīvākajā dramaturģijā. Tāpēc nebija nejaušība, ka tieši viņš kļuva par vienu no pirmajiem M. Gorkija lugu iestudētājiem uz krievu skatuves, bet Rīgas Krievu teātris bija viens no pirmajiem teātriem, kas izrādīja šīs lugas.

Ar M. Gorkiju Ņezlobins bija pazīstams jau kopš Ņižņijnovgorodas, kur viņš strādāja pirms pārcelšanās uz Rīgu. M. Gorkija dramaturģija Ņezlobinu saistīja ar dziļo dzīves skatījumu, spilgtajiem un spēcīgajiem tēliem, revolucionāro domu. Tāpēc tūlīt pēc ierašanās Rīgā viņš rūpējās, lai dabūtu atļauju izrādīt «Sīkpilsoņus».

Tā laika atmosfēra bija revolucionāro ideju elektrizēta. Tas bija Krievijas pirmās revolūcijas priekšvakars. K. Ņezlobins meistariski atklāja Gorkija domu dziļumu. «Sīkpilsoņi» izraisīja skatītājos sajūsmu. «Tas bija lielisks pirmšķirīga ansambļa iestudējums. Izrādes panākumi bija ārkārtīgi... Aplausiem, likās, nebūs gala!» rakstīja Rīgas prese.

Pēc tam 1903. gadā luga «Dibenā». Atkal milzīga sajūsma. Teātris atstāja lielu revolucionizējošu ietekmi.

Arī latviešu aktieri cīnījās par M. Gorkija lugu uzņemšanu latviešu teātru repertuārā, lielā rakstnieka darbi tika tulkoti latviešu valodā.

Blakus Ņezlobinam Krievu teātra lepnums bija arī lieliskais režisors, izcilais skatuves mākslinieks Konstantins Mardžanovs (Mardžanišvili) — vēlāk viens no gruzīnu reālistiskā teātra pamatlicējiem.

K. Mardžanovs strādājā Rīgā no 1904. līdz 1906. gadam. Viņa iestudējumi bija raksturīgi ar režisora izdomu, plašu vērienu, spilgtu formu. Jau A. Ostrovska «Vojevodas» inscenējumā, ar kuru Mardžanovs debitēja uz teātra skatuves, visi ieraudzīja viņa lielisko mākslinieka rokrakstu. Vissarežģītākie masu skati bija atrisināti valdzinoši patiesi un skulpturāli reljefi.

K. Mardžanova daiļrades metode bija viscaur reālistiska. Taču reizumis režisors pārlieku aizrāvās ar naturālistiskām detaļām. Piemēram, Naidjonova lugas «Avdotjas dzīve» izrādē viņš uzbūvēja uz nelielas skatuves visu māju, kurā dzīvoja Avdotja. Cēliena sākumā pacēlās viena no sienām, un publika redzēja mājas iekšieni.

Režisors izvirzīja aktieriem stingru prasību — būt patiesiem.

«Cik daudz fantāzijas un darba es izlietoju, lai tas viss būtu līdzīgs realitātei!» viņš vēlāk atcerējās.

Tai laikā šāda daiļrades metode bija visnotaļ progresīva.

K. Ņezlobina un K. Mardžanova lieliskā režisūra augstu pacēla teātra autoritāti. Izrādes iemantoja vispārēju ievērību un rīdzinieku mīlestību.

Izcils notikums Latvijas teātru dzīvē bija M. Gorkija ierašanās Rīgā. Tas nostiprināja teātra un lielā rakstnieka radošos sakarus, kas bija sākušies jau agrāk un kļuva ar katru gadu ciešāki.

M. Gorkijs atbrauca 1904. gadā kopā ar Maskavas Dailes teātra aktrisi M. Andrejevu, kuru K. Ņezlobins bija ataicinājis uz teātri. M. Gorkija valdzinošā vienkāršība atstāja uz aktieriem neizdzēšamu iespaidu. Visa sezona norisa viņa svētīgajā ietekmē.

Rakstnieks piedalījās mēģinājumos, deva padomus, atklāja savās lugās aprakstīto tēlu pārsteidzošo dziļumu. Ar M. Gorkija tiešu līdzdalību tika atjaunota izrāde «Sīkpilsoņi». Pirmizrāde, kas notika 1904. gada 15. oktobrī, radīja sajūsmas vētru. Pēc katra cēliena zālē ilgi nerimās aplausi un autoru izsauca uz skatuves.

Pēc tam M. Gorkija vadībā tika iestudēta luga «Dibenā». Autors bija klāt pirmizrādē 1904. gada 31. oktobrī. Un atkal brāzmainas ovācijas un autora suminašana. Aktieri tēloja ar neparastu pacilātību.

Tad M. Gorkijs kopā ar K. Mardžanovu sāka darbu pie «Vasarniekiem». Izrādi gatavoja īpaši rūpīgi. 25 mēģinājumi tolaik bija neparasta greznība. Kostīmi bija izteiksmīgi, dekorācijas krāšņas, arī aktieru ansamblis bija lielisks. Dudakovu tēloja Gruzinskis, Suslovu — Mihailovskis, Rjuminu — Harlamovs, Basovu — Ņezlobins,

Varvaru —Roksanova, Marju — Andrejeva, Soņu — Lilina, Ķaleriju — Pšesecka.

Tāds talantu zvaigznājs būtu darījis godu jebkuram teātrim. Uzvedumam bija milzīgi panākumi. Laikraksts «Rižskij Vestņik» rakstīja: ««Vasarnieki» Rīgas Krievu teātrī — tas ir kaislīgs, alkains meklējums, svelošāks nekā atbildes uz dažādiem «nolādētiem jautājumiem». Tie ir it kā vesera sitieni pa vienu un to pašu sāpīgo vietu, kas mūsos reizē ar garīgu pacēlumu rada briesmīgu niknumu pret visu šo banalitāti visos tās veidos.»

Revolūcijas priekšvakarā šī izrāde sasaucās ar to, ko juta vienkāršie ļaudis, kuri apmeklēja visas Gorkija lugu izrādes.

1905. gada martā teātris ar «Vasarniekiem» devās viesizrādēs uz Maskavu. Arī tur iestudējumam bija milzīgi panākumi.

Pēc M. Gorkija aizbraukšanas teātris turpināja darbu pie viņa lugām. 1905. gada decembrī uz skatuves parādījās «Saules bērni», tad «Barbari».

M. Gorkija lugas nenogāja no teātra skatuves. Vienlaikus teātris izrādīja «Vaņušina bērnus», «Līgavu bez pūra», «Trīs māsas», Ibsena «Hedu Gableri», Hauptmaņa «Nogrimušo zvanu».

Daudzās izrādēs piedalījās M. Andrejeva. Viņa tēloja visās M. Gorkija lugās. Vienīgi Rīga redzēja viņu Larisas lomā «Līgavā bez pūra». M. Andrejeva deva savdabīgu tēla iekšējo zīmējumu. Viņas Larisa sākumā bija gan līksma, gan domīga, gan sapņaina — tālu no viņai priekšā stāvošās traģēdijas nojautām. Un tikai pēc tam viņā pamodās tas dvēseles nemiers, kas izrādes beigās pārauga protestā pret apkārtējo vidi.

Teātris atbalstīja krievu mākslas labākās tradīcijas. Tas kļuva par meistarības skolu daudziem skatuves māksliniekiem. Tija Banga vēlāk rakstīja, ka latviešu aktieri toreiz visvairāk mācījušies no Rīgas Krievu teātra, kas devis lieliskas izrādes ar neaizmirstamiem tēlojumiem.

Reakcijas gados, kas iestājās pēc revolūcijas uzplūdiem 1905. gadā, teātris nedaudz atkāpās no savām pozicijām. 1906. gadā aizbrauca K. Mardžanovs. Ņezlobins pakāpeniski pārgāja uz repertuāru, kas apmierināja izkurtējušās buržuāziskās publikas prasības. Uz teātra skatuves parādījās Arcibaševa, Pšibiševska un citu dekadentu lugas, farsi, salona ludziņas.

Tai pašā laikā Ņezlobins negribēja atmest arī vecās teātra tradīcijas un zaudēt progresīvo skatītāju simpātijas. Starp zemas kvali-

tātes lugām parādījās arī tādi klasikas darbi kā Tolstoja «Anna Kareņina», Šekspira «Hamlets», Ibsena «Brands» un citi.

1909. gadā K. Ņezlobins atstāja Rīgu. Mīlestība un cieņa pret mākslu, radošā degsme, kādu viņš uzturēja trupā, palīdzēja teātrim ilgu laiku saglabāt augstu mākslinieciskо līmeni.

N. Mihailovskis, kas kļuva par teātra vadītāju pēc Ņezlobina aiziešanas, sekmīgi turpināja sava skolotāja labākās tradīcijas. Par to liecina teātra repertuārs tais gados. «Dzīvais mironis» un «Jāņa Bargā nāve», «Rūgtais liktenis» un «Trīs māsas», «Negaiss» un «Krauja», «Tartifs» un «Uriels Akosta» — lūk, teātra labākie uzvedumi. Īpaši lieli panākumi bija Čehova «Ivanovam», kur Saras lomu spoži nospēlēja M. Ņoksanova.

1912. gada 28. janvārī notika R. Blaumaņa dramas «Indrāni» pirmizrāde. Ar šo lugu teātris pirmo reizi pievērsās latviešu dramaturģijai. Prese atzīmēja, ka aktieri tēlojuši «reti veiksmīgi, grims bijis labs, daži izskatījušies kā īsti latvieši». Indrānu tēvu tēloja I. Pevcovs, māti — N. Volžska, Edvartu — F. Strogonovs, Ievu — M. Ņoksanova, Noliņu — J. Belgorodskis. Izrādi rīdzinieki uzņēma ļoti atsaucīgi.

Kopš tā laika latviešu dramaturģijas darbi bieži bija sastopami Krievu teātra repertuārā.

K. Ņezlobins, kas 1914. gadā atgriezās Rīgā, iestudēja virkni jaunu uzvedumu — «Faustu», «Pilsoni muižniekos», «Princesi Turandotu». Taču pirmā pasaules kara ugunsgrēks pārtrauca normālu teātra darbu. Daudzi aktieri atstāja Rīgu. Jaunas lugas vairs netika iestudētas. Nodibinājās daudz sīku kabarē teātru. Lai varētu eksistēt, aktieri bija spiesti tajos strādāt. Rīgā palikušie aktieri centās sniegt izrādes Vērmaņparka zālē. Ja izrādei pietrūka spēku, aktieri apmierinājās ar koncertu.

Vācu okupācijas laikā teātra stāvoklis bija neciešams.

Vienīgi padomju varas nodibināšana 1919. gadā pavēra teātrim plašus daiļrades apvāršņus. Rīgā palikušie aktieri nekavējoties nodibināja kontaktu ar tautu. Vērmaņparka zālē un uz Rīgas atklātajām skatuvēm tika organizēti koncerti un izrādes sarkanarmiešiem un latviešu strēlniekiem. Pamazām teātris sāka darboties regulāri. Izrādīja «Belugina precības», «Dzīvā vietā», «Bez vainas vainīgos» un citas lugas.

Kontrrevolucionārais apvērsums un vācu okupācijas karaspēka ienākšana Rīgā atkal nostādīja teātri ārkārtīgi smagā stāvoklī.

1957./58. g. sezona. Krievu dramas teātris. J. Jurovskis (Sēja) un A. Isajeva (Silvija) A. Griguļa komēdijā «Uz kuru ostu?».

Daļa aktieru aizgāja līdz latviešu strēlniekiem. Palikušos nomāca rūpes par maizes kumosu. Viņi bija spiesti spēlēt lēta satura ludziņās, kā, piemēram, «Smaids», «Divi Pjero». Trivialitātes un trūdu purvs ievelk sevī arī Krievu teātra un mākslas biedrību, kas šai laikā tika nodibināta, lai atbalstītu teātri.

Tas bija pats drūmākais posms teātra vēsturē. Pie varas nākusī nacionālā buržuāzija savienībā ar baltgvardu emigrantiem vērsās pret jebkuru progresīvo krievu mākslu, kas viņiem identificējās ar padomēm.

Teātrim klājās pat vēl sliktāk nekā tā pastāvēšanas sākumā.

*

Taču daudzi rīdzinieki neaizmirsa krievu teātri. Viņi mīlēja krievu mākslu, atcerējās Ņezlobina trupas jaukās izrādes. Tika daudz darīts, lai atjaunotu Krievu teātri.

1921. gadā Mazā teātra bijušā aktiera M. Muratova vadībā Krievu teātris atkal sāka veiksmīgu radoša darba posmu.

M. Muratovs bija talantīgs aktieris un labs organizators. Viņš noīrēja Latviešu biedrības namu (tagadējo Virsnieku namu) un nedaudz pārkārtoja teātra telpas.

Trupā ienāca aktieri, kas dažādu iemeslu dēļ bija emigrējuši no Krievijas, kā arī aktieri, kas kara gadus bija pavadījuši Rīgā. Izveidojās talantīgs kolektīvs, kurā bija daudz jaunu, izcilu skatuves meistaru. Vispirms te jāmin J. Žihareva, G. Terehovs, J. Marševa, N. Maļikovs, J. Roščina-Insarova, kā arī mūsdienu rīdziniekiem labi pazīstamie aktieri — L. Meļņikova un N. Barabanovs.

Kādreizējai Mazā teātra aktrisei J. Žiharevai bija lieliski ārējie dotumi un jauka, samtaina balss. Viņas tēlojums bija apbrīnojami smalks un izjusts. Vēlāk J. Žihareva pārgāja strādāt uz Ļeņingradas Akadēmisko teātri, kur viņai tika piešķirts KPFSR Nopelniem bagātās skatuves mākslinieces nosaukums.

Aizraujošs talants un milzīgas darba spējas piemita G. Terehovam. Viņš radīja uz skatuves dziļus, no dzīves ņemtus raksturus un tēloja tos patiesi spoži. Vēlāk KPFSR Tautas skatuves mākslinieks G. Terehovs strādāja Mazajā teātrī.

J. Marševa — aktrise ar izkoptu skatuvisko tehniku. Viņas tēlojumam piemita ārkārtīga izteiksmība un emocionalitāte. Vislabāk viņai padevās komiskās un sadzīves lomas.

Arī skatuviski ļoti izteiksmīgais N. Maļikovs un brīnišķīgā dramatiskā aktrise J. Roščina-Insarova ienesa teātra izrādēs daudz radošas degsmes.

Ar lieliskiem aktieriem bagātā teātra trupa spēja izveidot spilgtas un iedarbīgas izrādes.

Sezona tika atklāta 1921. gada 27. septembrī ar A. Gribojedova komēdiju «Gudra cilvēka nelaime». Izrāde guva lielus panākumus. Teātris uzreiz kļuva populārs.

Pēc tam izrādīja F. Dostojevska «Idiotu» un A. Ostrovska «Bez vainas vainīgos». Galvenās lomas ar dziļu pārdzīvojumu tēloja Žihareva, Terehovs un Barabanovs. Dekorācijas šīm izrādēm gleznoja mākslinieki Antonovs un Ŗikovskis, kuri pēc tam visu savu daiļradi veltīja Rīgas Krievu teātrim.

Lai teātris varētu eksistēt, vajadzēja bieži sagatavot jaunus uzvedumus. Lielā slodze prasīja milzīgu radošu piepūli, tomēr parādījās daudz patiesi labu uzvedumu.

1922. gada vasarā teātris ar Merežkovska lugu «Pēteris Pirmais un Aleksejs» deva viesizrādes Vācijā, Beļģijā un Holandē.

Teātris 20. gados bija cieši saistīts ar daudziem izciliem skatuves mākslas meistariem, kas iebrauca Rīgā uz viesizrādēm. Šo aktieru viesošanās ne vien cēla izrāžu māksliniecisko skanējumu, bet arī pastiprināja teātra ietekmi Rīgas kultūras dzīvē.

Ar īstu sajūsmas vētru tika uzņemta V. Kačalova viesošanās 1922. gadā. Lielais aktieris tēloja Astrovu «Tēvocī Vaņā», Ivaru Kareno izrādē «Pie valstības vārtiem» un Ivanu Karamazovu «Brāļos Karamazovos».

«Kačalovs tēloja tā, kā var tēlot vienīgi viņš, rādīdams īstu brīnumu, izveidodams dzīvu cilvēku,» rakstīja prese.

Vienīgi rīdziniekiem šo dižo aktieri vēlāk laimējās redzēt arī Ņesčastļivceva lomā A. Ostrovska dramā «Mežs».

Kopā ar Kačalovu viesojās Maskavas Dailes teātra aktrise M. Germanova. Viņa tēloja Jeļenu Andrejevnu «Tēvocī Vaņā», Jekaterinu Ivanovnu tāda paša nosaukuma L. Andrejeva lugā, titullomas A. Ostrovska lugās «Negaiss» un «Arī gudrinieks pārskatās».

Šai laikā vairākkārt viesojās arī Ņezlobina trupas bijušais aktieris V. Lihačevs un aktrise J. Poļevicka.

1925. gadā Rīgā ieradās P. Orļeņevs. Šis lieliskais aktieris tēloja

Rožnovu V. Krilova lugā «Nedienas», Mitju Karamazovu «Brāļos Karamazovos» un caru Fjodoru lugā «Cars Fjodors Joanovičs».

Ārēji neizskatīgais P. Orļeņevs ar savu tēlojumu uzreiz aizrāva skatītāju zāli. Viņa varenais talants iedarbojās ar neatvairāmu dramatisma spēku.

Ar savu klasisko repertuāru un reālistiskajām tradīcijām teātris vērsās pret moderno virzienu mākslā. Tas izraisīja reakcijas uzbrukumus.

Teātris drīz nonāca smagā materiālā stāvoklī, kas traucēja saglabāt augstu mākslinieciskо līmeni. Publikas piesaistīšanai M. Muratovs bija spiests uzvest sasteigtus «grāvējus» un «kases gabalus», lugas, kas iztapa seklai gaumei.

Taču arī tas nepalīdzēja. Nonācis vēl lielākās grūtībās, M. Muratovs 1925. gadā atsacījās no antrepreniera pienākumiem un kopā ar J. Marševu aizbrauca uz Parīzi.

Pēc M. Muratova aizbraukšanas teātra stāvoklis vēl vairāk pasliktinājās. Taču aktieri mīlēja savu teātri un pat nepieļāva domu par tā likvidēšanu. Kad bija beigusies 1924./25. gada sezona, grupa aktieru — L. Meļņikova, N. Barabanovs, A. Astarovs un citi — griezās pie visiem krievu aktieriem ar aicinājumu organizēt sabiedrību, kurā apvienotos visi Rīgas krievu aktieri.

Viņu aicinājums guva atsaucību. Sabiedrība nodibinājās. Pēc dažu mēnešu rūpīgas gatavošanās 1925. gada 6. septembrī tika atklāta sabiedrības «Krievu dramas teātris» sezona. Izrādīja Beļajeva lugu «Psiša».

Sabiedrībā iestājās labākie krievu aktieri, kas dažādā laikā bija ienākuši teātrī. Tai skaitā N. Barabanovs, A. Astarovs, J. Bulatovs, J. De Burs, J. Žihareva, L. Meļņikova, M. Vedrinska, G. Terehovs, J. Bunčuka, J. Jakovļevs, J. Jurovskis, kā arī K. Ņezlobins, kas atkal bija ieradies Rīgā.

Grūti klājās jaunajam mākslinieku kolektīvam. Teātri uzturēja aktieru nesavtīgā pieķeršanās iemīļotajam darbam un viņu ticība krievu mākslas auglīgajai ietekmei. Teātris eksistēja galvenokārt no pašu aktieru — sabiedrības biedru iemaksām.

Talantīgais kolektīvs nolēma pievērsties labākajam krievu klasiskajam repertuāram un celt izrāžu mākslinieciskо līmeni. Tas bija pareizais ceļš. Publikas iecienītākās izrādes bija A. Gribojedova «Gudra cilvēka nelaime», A. Tolstoja «Cars Fjodors Joanovičs»,

A. Puškina «Boriss Godunovs», A. Ostrovska «Sniegbaltīte», «Mežs» un «Negaiss», N. Gogoļa «Revidents», J. Gončarova «Krauja».

Izrādes bija patiesi talantīgas, dziļas un aizraujošas.

Nostiprinājās teātra sakari ar latviešu mākslu. Repertuārā tika uzņemti latviešu dramaturgu labākie darbi. Labus panākumus guva R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» un «Ugunī». Teātris bija dziļi ielūkojies šo lugu sociālajā būtībā un iestudēja tās ar valdzinošu nacionālo kolorītu.

Teātris neaizmirsa arī Rietumeiropas klasiku. Nākamo gadu repertuārā ienāca «Figaro kāzas», «Mīla un vīltus», «Princese Turandota», H. Ibsena dramas.

Teātrī pieauga progresīvās vēsmas. Līdztekus krievu klasikai teātris aizvien biežāk sāka iestudēt padomju dramaturģijas darbus un kļuva par pirmo padomju dramaturģijas propagandētāju Latvijā. Protams, šajos uzvedumos padomju lugas dažkārt nebija pareizi traktētas, kas izskaidrojams ar buržuāziskās ideoloģijas ietekmi un reakcionāro cenzūru.

Pirmās padomju lugas teātrī bija Bulgakova «Turbīnu dienas», K. Treņeva «Ļubova Jarovaja», Faiko «Cilvēks ar portfeli», Ilfa un Petrova «Divpadsmit krēsli», A. Afinogenova «Bailes».

Šo lugu uzvedumos piedalījās trupas labākie aktieri — N. Barabanovs, L. Meļņikova, A. Astarovs, J. Bunčuka, J. Jurovskis u. c.

Šai posmā teātrī ienāca jaunie aktieri A. Aleksandrova un J. Dolins. Mazliet agrāk trupā uzņēma V. Česiku-Mihņeviču un V. Šahovskoju.

Pēc jaunatnes iniciatīvas teātris inscenēja A. Arbuzova «Taņu» un V. Škvarkina lugu «Sveša bērns». Taņas lomu talantīgi notēloja A. Aleksandrova.

Teātra izrādes iestudēja režisori R. Ungerns un J. Jurovskis. R. Ungerns bija apdāvināts mākslinieks un tiecās pēc patiesa izrāžu skanējuma. Viņa pirmais iestudējums uz Rīgas skatuves bija A. Čehova «Trīs māsas». Izrāde saistīja ar nianšu smalkumu un domas dziļumu. Māsu lomās lieliskas bija aktrises Žihareva, Poļevicka un Vedrinska.

Turpmāk R. Ungerns inscenēja daudzas krievu un padomju klasikas lugas. Tačū dažos uzvedumos viņš ar nolūku sagrozīja darbu sociālo jēgu. Te izpaudās viņa pasaules uzskata buržuāziskā puse. Tā ar pārvietotiem akcentējumiem viņš iestudēja «Ļubovu Jarovaju».

Brīnišķīgais aktieris un apdāvinātais režisors J. Jurovskis iestudēja daudzas lugas un arī pats tajās spēlēja. Viņa iestudējumā «Taņa» pareizi atspoguļoja padomju dzīves īstenību, izrāde bija sagatavota ar iejūtu un mīlestību.

Izrāžu māksliniecisko skanējumu lielā mērā sekmēja skatuves gleznotāju talantīgais devums. S. Antonovs bija lielisks dekorators. Viņš allaž prata atrast visai savdabīgu, spilgtu un dzīvespriecīgu skatuvisko risinājumu. I. Ŗikovska kostīmi saistīja ar atbilstību tēlu raksturam, krāsainību un eleganci.

Ķrievu teātris bieži rīkoja viesizrādes ārpus Latvijas robežām. Tā sakari ar skatītājiem nemitīgi paplašinājās, un skatītāji veltīja teātrim mīlestību un uzmanību.

Latviešu aktieri sekoja krievu teātra radošajam darbam. Viņi uzskatīja, ka krievu teātris un draudzība ar to devusi latviešu teātrim ne mazums māksliniecisku vērtību.

Sabiedrība «Ķrievu dramas teātris» aicināja uz viesizrādēm Rīgā daudzus izcilus krievu aktierus. Tas bija viens no Sabiedrības uzdevumiem krievu mākslas propagandēšanā. Divus gadus teātrī viesojās M. Čehovs. Uz teātra skatuves rīdzinieki redzēja G. Hmaru, O. Gzovsku, V. Gaidarovu, J. Granovsku, V. Papazjanu, S. Arbeņinu, P. Pavlovu, P. Baratovu, I. Pevcovu. Viņi tēloja Dostojevska un Čehova, Turgeņeva un Ostrovska, Tolstoja un Šekspira darbos.

Labais repertuārs un krievu aktieru meistarība padarīja katru izrādi par īstiem mākslas svētkiem.

Sākās Ulmaņa reakcijas posms. Teātra stāvoklis krasi pasliktinājās. Līdzekļu trūkuma dēļ Sabiedrība likvidējās. Ar 1935. gada 1. jūniju teātris saucās vienkārši par Ķrievu dramas teātri. Par teātra saimniekiem kļūst «Ķrievu teātra draugu biedrība Latvijā».

Aplūkojot teātra darbību trīsdesmitajos gados, jāatzīmē, ka līdztekus veselīgām reālistiskām tendencēm tā daiļradē vērojama arī izkurtējušās buržuāzijas gaumes postīgā ietekme. Ŗepertuārs tiek piesārņots ar banālām un seklām ārzemju autoru lugām — kā Penjola «Godīgais blēdis», Arnolda Bahes «Urā, zēns», Merē «Mīlas karnevāls», Bezijera un Egintoka «Laimīgu laulību noslēpums», Ludviga Menca «Vīrieši pidžamā» un daudzām citām. Tādas lugas un farsus uzveda desmitiem, bet tie nepiedzīvoja vairāk par dažām izrādēm.

Buržuāziskās ideoloģijas un reakcijas ietekme izpaudās arī formālistiskos paņēmienos, kādus teātris izmantoja atsevišķu lugu iestudējumos.

Cenšanās uzlabot finansiālo stāvokli ar seklām izklaidēšanās izrādēm un piekāpšanās buržuāziskās publikas gaumei nodarīja teātrim daudz posta un kavēja tā māksliniecisko augsmi. Un vai tad varēja būt citādi, ja atsevišķas izrādes bija domātas galvenokārt tam, lai reklamētu dažādu tirdzniecības firmu preces. Piemēram, lugā «Zilā lapsa» vissvarīgākais bija tas, ka aktrise L. Štengele uz skatuves bija tērpusies kādas Rīgas firmas lapsādās.

Acīm redzot kā teātra repertuārā, tā izrāžu formā nevarēja neatspoguļoties sociālie apstākļi, kādos teātris darbojās.

Taču tam visam par spīti teātra trupa nemitīgi vērsās pret neveselīgām tendencēm, cīnījās par patiesa, dziļa pārdzīvojuma apdvestām izrādēm. Un tādas izrādes arī parādījās uz teātra skatuves, māksliniecisk ās iedarbības ziņā daudzkārt pārspēdamas vienas dienas lugas. Tajās izpaudās kolektīva meistarība, tā uzticība reālistiskās mākslas principiem. Te aktieri parādīja savu mīlestību uz patiesu skatuvisko daiļradi.

Lielas patiesības spēks runāja no A. Čehova «Trīs māsu» izrādes, kurā piedalījās Poļevicka, Vedrinska, Bunčuka un Jurovskis. Spilgti un pareizi autora ieceri atspoguļoja Ļeonova «Skutarevska», Afinogenova «Baiļu» un Arbuzova «Taņas» iestudējumi. Tajos padomju dzīves patiess attēlojums apvienojās ar labu aktieru tēlojumu.

1936. gadā ar spožiem panākumiem tika inscenēta «Gudra cilvēka nelaime».

Krievu klasikas un padomju dramaturģijas izrādēs teātris guva atelpu, varēja ar pilnu krūti ieelpot patiesas mākslas gaisu.

Šais gados teātra darbu stipri apgrūtināja arī pastāvīgu telpu trūkums. Taču trupa turpināja dzīvot un strādāt. Aktierus iedvesmoja ticība teātra nākotnei un mīlestība uz skatuves mākslu. Par spīti cenzūras žņaugiem, par spīti tam, ka tika apcirptas ne vien padomju lugas, bet arī krievu klasika — teātris joprojām deva spilgtus mākslas darbus.

Smagie darba apstākļi spieda aktierus nemitīgi pilnveidot savu meistarību, meklēt savdabīgus inscenēšanas paņēmienus. Pirmizrādes notika bieži. Aktieriem vajadzēja sasprindzināt visus savus fiziskos un garīgos spēkus. Saliedējās kolektīvs, izbeidzās viesizrādes, nostiprinājās ansamblis. Daudzi aktieri iemācījās ātri un mērķtiecīgi izveidot dziļus un daudzpusīgus tēlus. Tas prasīja ne vien talantu, bet arī pašaizliedzīgu radošu darbu.

Teātrī auga vesela plejāde apdāvinātu skatuves mākslinieku. L. Meļņikovas un J. Bunčukas, J. Jurovska un I. Bulatova, A. Astarova un N. Barabanova skatuviskais sniegums atstāja dziļu iespaidu. Kopā ar viņiem savu meistarību pilnveidoja A. Aleksandrova, J. Dolins, V. Šahovskojs un citi jaunie aktieri.

Pat fašistiskās diktatūras laikā teātris tiecās saglabāt savas tradīcijas. Pārvarot materiālas, organizatoriskas un cenzūras grūtības, tas iestudēja A. Ostrovska «Trako naudu», A. Puškina «Borisu Godunovu», R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos», L. Ļeonova «Skutarevski», A. Korneičuka «Platonu Krečetu», Šillera «Mīlu un viltu» un daudzus citus klasikas darbus.

Visos sarežģītajos apstākļos teātris kā savas daiļrades pamatlīniju saglabā krievu reālistiskās teātra skolas tradīcijas.

*

Padomju varas nodibināšanās Latvijā teātrim pavēra plašus brīvas daiļrades apvāršņus. Kolektīva labākā daļa ar patiesu un lielu prieku apsveica jauno sabiedrisko iekārtu.

«Novēlies budžu cenzūras slogs, nogrimusi pagājībā buržuāziskās skatītāju daļas niknā šņākšana. Mums pienācis laiks visus spēkus, visu savu meistarību atdot brīvajai mākslai un izveidot jaunu teātri uz sociālistiskā reālisma principu pamatiem,» rakstīja Krievu teātra aktieri laikrakstā «Proļetarskaja Pravda».

Kolektīvs ar entuziasmu sāka darboties padomju mākslas druvā. Jau 1940. gada jūlijā tas sniedza izrāžu sēriju Sarkanās Armijas Rīgas garnizonam. Tajā ietilpa «Belugina precības», «Taņa», «Sveša bērns», «Vienkāršā meitene». Ieņēmumi par šīm izrādēm tika nodoti padomju karavīriem «kā pieticīga aktieru un teātra darbinieku dāvana saviem dārgajiem brāļiem».

Teātri pārdēvēja par Latvijas PSR Valsts krievu dramas teātri. Sākās rūpīgs sagatavošanās darbs, lai atklātu jaunu sezonu jaunos apstākļos. Par teātra direktoru tika iecelts aktieris J. Dolins, kas kolektīvā bija iemantojis lielu autoritāti. Galvenais izrāžu iestudētājs palika J. Jurovskis.

Teātrī ienāca režisors M. Pjarns. Viņš tūdaļ iekļāvās darbā. Sezonas atklāšanai sagatavoja V. Guseva lugu «Slava». Šī izrāde kļuva par pagrieziena punktu visam kolektīvam. Aktierus neatstāja pacilātības un brīvības izjūta.

1957./58. g. sezona. Krievu dramas teātris. P. Gorins (Petruss) un T. Sologeka (Matisova) P. Kohouta lugā «Tāda ir mīla».

1940. gada 21. septembrī LPSR Valsts krievu dramas teātris atklāja savu pirmo sezonu. Teātrī valdīja svētdienīga, svinīga atmosfēra.

«Slava» piedzīvoja pelnītus panākumus. Izrādi caurstrāvoja augsta skatuviska kultūra un poētisks pacēlums.

Ar lielu maigumu un vienkāršību L. Meļņikova tēloja mātes lomu. Spēcīgu iespaidu atstāja viņas monologs «Mani dēli». J. Jurovski Vasilija Motiļkova lomā raksturoja siltu humoru, garīga skaidrība un drošme. A. Astarovs veiksmīgi atklāja jaukā padomju cilvēka profesora Černiha cēlo dvēseli. Izrādē veiksmīgi tēloja J. De Burs, V. Šahovskojs, I. Zvanova, A. Aleksandrova.

Darbs kūsāt kūsāja. Drīz uz skatuves parādījās B. Lavreņeva «Lūzums» J. Jurovska režijā. Uzvedums strauji iekaroja skatītāju simpātijas. Režisors bija izveidojis saliedētu ansambli. Masu skati bija nostrādāti līdz vissīkākajām detaļām. Plašajos masu skatos katram dalībniekam bija sava individuāla seja.

«Lūzums» aizrāva ar revolucionārās pagātnes patiesu atainojumu Izrādē nodarbinātie aktieri vispirms centās iekļauties ansamblī. Godunu lieliski tēloja J. Jurovskis. Kapteiņa Berseņjeva tēlu daudzkrāsaini atklāja I. Bulatovs.

Šīs sezonas interesantajā repertuārā vēl bija Rahmanova «Nemierīgais vecums», Pruta «Mstislavs Veiklais», Germana «Māsas», Afinogenova «Mašeņka», Gogoļa «Precības» un «Revidents», Balzaka «Pamāte».

Teātris izgāja uz sociālistiskā reālisma plašā ceļa. Idejiskums un patiesīgums bija likts tā jaunās daiļrades metodes pamatā. Kolektīvs centās panākt, lai katra izrāde būtu saprotama masām un iedarbīga.

Režisoru un aktieru, skatuves gleznotāju un strādņieku neatlaidība un izturība, degsme un pašaizliedzīgs darbs nesa lieliskus augļus. Īsā laikā kolektīvs paveica milzīgu darbu, lai uz jauniem daiļrades pamatiem izveidotu plašu un nopietnu repertuāru.

Izrādes bija spilgtas, izcēlās ar dziļu raksturu atklāsmi un augstu mākslinieciskumu. Vienlaikus bija skaidri redzams, ka teātris saglabājis savas tradīcijas.

Lielais Tēvijas karš uz laiku pārtrauca šo auglīgo radošo darbu. Daudzi aktieri evakuējās. Rīgā palikušos nospieda smagas eksistences rūpes. Teātra telpās iekārtojās vācu operete, bet pēc tās slēgšanas strādāja latviešu Tautas teātra trupa.

Tiklīdz Rīga bija atbrīvota, cits pēc cita teātrī atgriezās aktieri. Daži atbrauca no evakuācijas, citi demobilizējās no armijas.

Teātris viņus sagaidīja ar aukstām, netīrām un izlaupītām telpām. Par spīti tam jau tūlīt sākās mēģinājumi. Vienlaikus kolektīvs pašaizliedzīgi strādāja, lai sakārtotu telpas.

Spraigā radošā darbā izdevās ātri un labā mākslinieciskā līmenī atjaunot izrādes «Māsas» un «Belugina precības». Taču aktieri ar to vien neapmierinājās. Īsā laikā tika iestudētas divas jaunas lugas — K. Simonova «Tā arī būs» un B. Šova «Pigmalions».

Lugu «Tā arī būs» inscenēja J. Jurovskis. Viņš arī tēloja Saveljeva lomu. Režisors bija centies patiesi un vienkārši atveidot laikmeta

skarbo elpu, atklāt vienkāršo padomju cilvēku spēcīgos un skaidros raksturus.

J. Jurovska Saveljevs bija vīrišķīgs, vienkāršs un valdzinošs. Aktieris parādīja šā cilvēka lielo garīgo spēku. Arhitekta Voroncova nerimtīgo un enerģisko raksturu lieliskiem vilcieniem parādīja N. Barabanovs.

Jauno uzvedumu panākumi stiprināja kolektīvā ticību saviem spēkiem. Nekādas grūtības nespēja apstādināt radošā darba rosmi.

Trupas sastāvs pamatos palika agrākais. Tas ļāva teātrim saglabāt savas labākās tradīcijas, augsto skatuves kultūru, aktieru meistarību. Šīs tradīcijas savā daiļradē pirmām kārtām saglabāja L. Meļņikova, J. Jurovskis, J. Bunčuka, N. Barabanovs, A. Astarovs, A. Aleksandrova, V. Šahovskojs.

Teātrī sāka strādāt arī jauni, apdāvināti aktieri N. Tarskiš, V. Gluhovs, V. Vaļevska, A. Pelše, B. Dzeruks.

No 1945. līdz 1948. gadam teātra māksliniecisklas vadītājs bija A. Gļekovs. Būdams spējīgs organizators un labs režisors, viņš daudz paveica, lai saliedētu radošo kolektīvu un celtu tā māksliniecisko meistarību.

A. Gļekovs sagatavoja virkni labu izrāžu. Jau viņa pirmais iestudējums — V. Lāča «Vedekla» raksturojās ar emocionālu izteiksmību. Latviešu tautas varonīgā cīņa pret fašistiskajiem iebrucējiem saviļņoja tiklab skatītājus, kā arī pašus aktierus.

Ievērojamākais A. Gļekova darbs bija M. Gorkija «Ienaidnieku» inscenējums. Tas bija panākums teātra daiļradē. Režisors prata atklāt Gorkija tēlu filozofisko dziļumu un daudzkrāsainību. Uzvedums bija ieturēts skarbos toņos, bez mazākās lieka teatrālisma pieskaņas. Režisors centās panākt, lai katrs personāžs būtu tips. Nikolaju Skrobotovu ar lielu iejutīgumu atveidoja J. Jurovskis. Spēcīgus tēlus radīja N. Barabanovs Zahara Bardina lomā, J. Bunčuka — Polinas un A. Astarovs — Levšina lomā.

Teicamais aktieru ansamblis un spilgtie masu skati, kas pastiprināja notikumu dramatismu, padarīja izrādi par patiesi lielu skatuves mākslas darbu. Kopā ar A. Gļekovu par režisoru strādāja M. Pjarns, kas tūlīt pēc atgriešanās teātrī sagatavoja labu «Par tiem, kas jūrā» uzvedumu. 1948. gadā par teātra galveno režisoru kļuva A. Jefremovs. Vienlaikus teātra trupā iekļāvās liela talantīgu jauniešu grupa — padomju teātra skolas audzēkņi — A. Isajeva, M. Podgurska, A. Augškaps, G. Revo, K. Titovs.

A. Jefremovs sagatavoja teātrī daudz interesantu uzvedumu, kas izcēlās ar savdabīgu un meistarisku režisora ieceres iedzīvinājumu. Te vispirms jāmin Bomaršē «Figaro kāzas» — krāsaina, dzīvespriecīga izrāde, P. Pavļenko «Laime» — ar lielisku aktieru ansambli un lielu cilvēcisku domu, N. Pogodina «Misurijas valsis».

A. Jefremovs nostrādāja teātrī trīs gadus. 1951. gadā galvenā režisora pienākumus pārņēma J. Jurovskis — ilggadējs teātra daudzu uzvedumu veidotājs. Kopā ar viņu izrādes sagatavoja režisori M. Pjarns un A. Martinovs. Sekmīgi debitēja Valsts teātra mākslas institūta absolvents jaunais režisors Š. Karuhnišvili, kas iestudēja M. Gorkija «Vasarniekus».

1952. gada beigās teātrī ienāca A. Lakšins, kas bija galvenais režisors līdz 1956. gadam. Viņš iestudēja Simukova «Meitenītes daiļaviņas», Jakobsona «Šakaļus», Ostrovska «Vilkus un avis», Gorkija «Somovu un citus», Stepanova «Portarturu».

Kolektīva skatuviskās kultūras un aktieru meistarības pieaugumu jūtami sekmēja pazīstamais padomju režisors Sergejs Radlovs, kas, strādādams teātrī no 1954. gada, inscenēja lieliskas izrādes — «Karali Liru» un «Spokus».

Kopš 1956. gada teātra režisūru vada Vera Baļuna. Maskavas Dailes teātra trešās studijas audzēkne V. Baļuna ilgus gadus strādāja kopā ar tādiem padomju skatuves meistariem kā J. Vahtangovs, J. Zavadskis, B. Zahava, N. Gorčakovs.

Viņa ienesa teātrī lielu skatuvisko pieredzi un augstu režisores inscenētājas meistarību. V. Baļunas daiļrades metode apvieno padomju teātra skolas labākos reālistiskos principus.

Pie darba teātrī V. Baļuna stājās ar lielu radošu degsmi, un tas tūdaļ labvēlīgi ietekmēja izrāžu mākslinieciskō līmeni.

Režisori, kas strādājuši teātrī pēckara gados, tajā ienesuši — katrs pēc savām spējām — padomju skatuves mākslas augsto kultūru. Viņi centušies apvienot idejiskumu ar spilgtu skatuvisko formu.

*

Visos pēckara gados teātra kolektīvs cīnās par reālistisko tradīciju tālāku attīstību, par augsti mākslinieciskām izrādēm. Ne vienmēr viss noritējis gludi. Reizumis parādījušies vāji uzvedumi, kas atstāja negatīvu iespaidu uz teātra autoritāti. Taču pamatos teātris gājis pareizu ceļu, kopsolī ar dzīvi. Tā plašajā repertuārā svarīgāko

vietu allaž ieņēmuši mūsdienu padomju dramaturģijas un padomju klasikas darbi. Šo izrāžu sagatavošanā kolektīvs ielicis savas radošās enerģijas maksimumu. Tāpēc daudzi padomju dramaturģijas darbu uzvedumi iegājuši teātra zelta fondā.

Nevar neminēt «Kremļa kurantus» A. Gļekova iestudējumā, kur Zabeļina un viņa sievas lomas spoži notēloja J. Jurovskis un J. Bunčuka, bet S. Digams veiksmīgi atveidoja Ļeņina tēlu.

Panākumus guva A. Korneičuka «Irbenāju birztala». Režisors A. Martinovs bija devis dzīvespriecīgu saliedēta ansambļa izrādi ar spilgti atklātu autora ieceri.

Labu iespaidu atstāja «Mašeņka», «Iznīcībai nolemto sazvērestība», «Šakaļi», «Portartura», «Ivans Ribakovs», «Personīgā lieta» un daudzi citi iestudējumi.

Visskaidrāk teātra reālistiskās tradīcijas izpaužas krievu klasikas uzvedumos. Vispirms teātris smeļ spēkus Gorkija dramaturģijā. Gorkijs allaž bijis tuvs teātrim. Tāpēc viņa darbu inscenēšanā teātris ieliek visus savus radošos spēkus. Visi Gorkija lugu iestudējumi pēckara gados pieskaitāmi kolektīva radošām uzvarām. Pēc «Ienaidniekiem» teātris iestudēja «Sīkpilsoņus». Režisors A. Denisovs dziļi atklāja varoņu psiholoģiju. Lielu iespaidu atstāja spilgtu raksturu bagātība un izrādes politiskais patoss.

Neapšaubāmi izdevies bija «Vasarnieku» uzvedums. Tas izskanēja kaislīgi un pārliecinoši, īsti gorkijiski. Izrādē bija daudz aktierisku sasniegumu.

Tam sekoja asā un dziļi sociālā izrāde «Somovs un citi». Režisors A. Lakšins bija pareizi izpratis šo sarežģīto M. Gorkija lugu. Somova tēlu spilgti atklāja J. Jurovskis, Annas Somovas — J. Bunčuka, Bogomolova — N. Barabanovs, Trojekurova — V. Gluhovs. Laba bija J. Krilova Lidijas Somovas lomā.

Nozīmīgu vietu teātra repertuārā pēckara gados ieņēmusi A. Ostrovska dramaturģija. Lielākos panākumus guva «Mežs» A. Martinova režijā, «Belugina precības» J. Jurovska režijā ar viņu pašu galvenajā lomā, «Bez vainas vainīgie» oriģinālā A. Gļekova iestudējumā un S. Antonova dekoratīvajā ietērpā, «Trakā nauda» M. Pjarna uzvedumā.

Krievu klasikas darbu diapazons nepārtraukti paplašinājies. 1947. gadā J. Jurovskis iestudēja A. Čehova «Tēvoci Vaņu». Pēc tam Pjarns inscenēja «Muižnieku ligzdu» — darbu, kam uz krievu teātra skatuvēm ir lielas un senas tradīcijas.

1957./58. g. sezona. Krievu dramas teātris. J. Jurovskis Tevjes lomā Šolom-Aleihema lugā «Tevje — piena vedējs».

Vairāk nekā simt reižu teātris izrādījis L. Tolstoja romāna «Augšāmcelšanās» dramatizējumu, kur lomā «no autora» bija N. Barabanovs, Katjušu tēloja — A. Isajeva un M. Podgurska, Ņehļudovu — N. Tarskis.

Kolektīvs tāpat kā agrāk propagandē uz krievu skatuves latviešu dramaturģijas darbus. Teātrī pirmo reizi krievu valodā skan J. Raiņa vārsmas, atdzīvojas R. Blaumaņa un A. Upīša varoņi. Teātris ar panākumiem izrādījis R. Blaumaņa «Ugunī» un A. Upīša «Peldētāju Zuzannu». 1957. gadā J. Jurovskis pirmoreiz krievu valodā inscenē J. Raiņa traģēdiju «Mīla stiprāka par nāvi». Latviešu klasikas izrādēs teātris labi uztvēris nacionālo kolorītu. Līdztekus klasikai teātris iestudējis mūsdienu latviešu dramaturģijas darbus. Rīdzinieki krievu dramas teātrī noskatījušies V. Lāča «Vedeklu», «Vētru» un «Bāku uz salas», E. Zālītes komēdiju «Vārds sievietēm» un A. Griguļa sociāli aso komēdiju «Uz kuru ostu?».

Pēdējais gads teātra darbā iezīmējies ar jauniem panākumiem. Galvenā režisore V. Baļuna prasa no aktieriem meistarisku un dziļi pārdzīvotu tēlojumu, augstu skatuvisko kultūru. Jau viņas pirmais iestudējums uz krievu teātra skatuves — A. Žerī «Sestais stāvs» — saistīja ar spilgtu un savdabīgu skatuvisko iedzīvinājumu, daudzkrāsainiem tēliem un saliedētu ansambli.

Lielu interesi rīdziniekos izraisīja izrāde «Petrarkas sonets». V. Baļuna nosacītās dekorācijās prata risināt lielas morāles problēmas.

Izcils teātra sasniegums ir izrāde «Pilnā balsī», stāsts par Majakovski — dzejnieku tribūnu, par dzejnieka vietu strādnieku ierindā. Režisore bija iedzīvinājusi lugu uz skatuves kā izrādi disputu. Skatuve bija savienota ar skatītāju zāli, kas aktīvi piedalījās izrādes notikumos. Majakovski lieliski tēloja aktieris B. Tihovs. Tēla portretiskā līdzība, iekšējā degsme un spēles dabiskums lika aizmirst skatuvi. «Mēs redzējām dzīvu Majakovski,» savā recenzijā atzīmēja laikraksts «Trud».

Izrāde izskanēja asi un aktuāli, skatītāji to uzņēma ar sajūsmu. Šo iestudējumu teātris izrādīja Maskavā kā vienu no labākajiem 1957. gada uzvedumiem mūsu zemē. Maskavieši teātra sniegumu novērtēja sevišķi augstu.

Jubilejas gadu teātris sagaida savas daiļrades pilnplaukumā. PSRS Tautas mākslinieka J. Jurovska, LPSR Tautas mākslinieka

J. Bunčukas un N. Barabanova, LPSR Nopelniem bagāto skatuves mākslinieku A. Aleksandrovas, A. Isajevas, V. Šahovskoja, V. Gluhova un daudzu citu aktieru augstā meistarība ir teātra lielo iespēju pamats.

1958. gada pavasarī nākuši klāt divi interesanti darbi. Jaunais režisors A. Birjukovs ļoti savdabīgā skatuviskā formā iestudējis P. Kohouta lugu «Tāda ir mīla». Izrāde izceļas ar prasmīgi izmantotu ansambli un sociālistiskās morāles problēmu asu nostādni.

Otrs ievērojams teātra darbs ir Šolom-Aleihema «Tevje — piena vedējs». Inscenētāja V. Baļuna un viss radošais kolektīvs devuši izrādi, kuru caurstrāvo optimisms, sociāls un filozofisks skanējums un Šolom-Aleihema tautas humors ar viņa «smiekliem caur asarām».

Tevjes tēls ir viens no lielākajiem J. Jurovska sasniegumiem. Aktieris dziļāk nekā daudzi citi šīs lomas izpildītāji izpratis Tevjes — šā cilvēka no tautas dziļo humānismu un dzīves gudrību. J. Jurovskis sakausē vienā veselā varoņa iekšējo jūtu pasauli un viņa ārējo tēlu, viņa domas un skatuvisko rīcību.

Patlaban teātris gatavojas savai jubilejai. Kā viena no jubilejas izrādēm būs M. Gorkija «Barbari». Ar šo iestudējumu teātris grib atzīmēt ciešos sakarus ar krievu mākslu un lielā rakstnieka daiļradi — sakarus, kas teātri auglīgi ietekmējuši visu tā pastāvēšanas laiku.

*

Teātris ir sarežģīts radošs organisms. Daudz ko Rīgas Krievu teātrim nācies pārdzīvot — panākumus un neveiksmes, pacēlumus un atslābumus, uzvaras un sakāves. Bet galvenais ir teātra saikne ar dzīvi, ar problēmām, kas satrauc tautu, galvenais ir reālisms mākslā. Daudzi Rīgas Krievu teātra panākumi izriet no šī galvenā nosacījuma. Lai arī ne viss teātra daiļradē ritējis gludi, taču teātris visā savā garajā darba cēliena pratis saglabāt mīlestību uz reālistisko mākslu, pratis novērtēt tās lieliskās tradīcijas, ko radījuši un izkopuši daudzi talantīgi krievu skatuves mākslas meistari.

Vladimirs Pigu[evskis

BALTKRIEVU PADOMJU TEĀTRIS

Baltkrievu tautas vēsturē 1958. gads ir ievērojams: 30. decembrī paiet 40 gadi kopš Baltkrievijas Padomju Sociālistiskās Republikas neatkarības pasludināšanas dienas. Tādēļ, runājot par baltkrievu teātra mākslas sasniegumiem, neviļus gribas ielūkoties vēstures iedzeltējušajās lappusēs.

Cariskā valdība, kas visiem spēkiem ierobežoja bijušās Krievijas tautu sociālo un nacionālo neatkarību, ar sevišķu cītību un neatlaidību centās baltkrievus pārkrievot. Tika izsvītrots pat «Baltkrievijas» vārds, tā vietā lietojot apzīmējumu «Zieme[rietumu apgabals», kurā it kā dzīvo tumsonīga, pusmežonīga tauta, kas runā kaut kādā «prastās tautas», «zemnieku» izloksnē.

Krievijā līdz 1905. gadam jebkurš izdevums baltkrievu valodā bija aizliegts. Cariskā valdība darīja visu, lai vairākus miljonus

lielā baltkrievu tauta aizmirstu savu vārdu, savu valodu. Vai tad bija maz iespējams domāt par baltkrievu teātri?

Tomēr tauta dzīvoja, rūpīgi sargāja savus kultūras dārgumus, kopoja savus radošos spēkus. Kad vēstures arēnā iznāca strādnieku šķira, kad pār zemi nogranda pirmais atspirdzinošais 1905. gada revolūcijas pērkons un sagrīļojās nīstais cara tronis, šie važās kaltie tautas radošie spēki izlauzās uz āru. Parādījās izdevumi baltkrievu valodā, atplauka spilgtais, savdabīgais J. Kupalas, J. Kolasa, M. Bogdanoviča un citu baltkrievu rakstnieku un dzejnieku talants. Baltkrievu sādžās un miestos stihiski izveidojās muzikāli dramatiskie pulciņi; Viļņā, Grodņā un Minskā noorganizējās «Baltkrievu dramas un komēdijas biedrība», ceļojošu teātra trupu nodibina Ignāts Buiņickis.

Baltkrievu dramaturģija tad sāka tikai veidoties, tāpēc šai laikā izrādītas galvenokārt tulkotas ukraiņu un poļu autoru lugas ar sekojošu koncerta daļu, kurā deklamēja baltkrievu dzejas, dziedāja baltkrievu dziesmas un dejoja baltkrievu tautas dejas. Pamazām repertuāru sāka papildināt J. Kupalas, K. Kaganca un citu baltkrievu autoru lugas. Kaut arī tās bija nelielas, visbiežāk viencēliena ludziņas, tomēr tie bija patiesi tautiski, sociāli saasināti darbi, kuros skatītājus aizrāva gan bezzemnieku grūtais liktenis, gan kodīgā satīra par lauku «priekšniecību», par budžiem un paniem.

Ne carisko varas iestāžu represijas, ne muižnieku un garīdzniecības pretdarbība, ne arī līdzekļu trūkums nespēja apdzēst baltkrievu teātra mākslas entuziastu radošo liesmu. Aktierus un skatītājus aizrāva Baltkrievijas sociālās un nacionālās atdzimšanas ideja.

Lielā Oktobra sociālistiskā revolūcija, paverot baltkrieviem nākotnes saulainās tāles, iedvesmoja tautā jaunu, spēcīgu ticību saviem radošajiem spēkiem. Pēc tam vēl trīs gadus vācu un baltpoļu okupanti mīdīja karā noplicināto zemi, izpostot un aplaupot baltkrievu zemniekus. Taču Oktobra idejas no tautas apziņas viņi nevarēja izravēt, nespēja noslāpēt tās brīvību mīlošo garu, atņemt tautas iekarotās kultūras vērtības.

1917. gadā Minskā savu darbību, ko bija pārtraucis karš, atsāka «Baltkrievu dramas un komēdijas biedrība», kas, neskatoties uz visiem okupantu spaidiem, kaut arī reti, taču regulāri rīkoja izrādes, bet dažkārt izbrauca arī uz citām Baltkrievijas pilsētām. Minskas nomalē talantīgs pašdarbnieks — dzelzceļa atslēdznieka dēls Vla-

dislavs Goluboks — kopā ar savu ģimeni un darba biedriem nodibināja ceļojošu baltkrievu trupu. Pats viņš savam teātrim rakstīja lugas, pats tās iestudēja, pats spēlēja un pats gleznoja dekorācijas. Izrādes lielāko tiesu tika rīkotas par brīvu. Trupa ceļoja visbiežāk kājām, uz saviem pleciem pārnesot butaforijas un rekvizītes. Gandrīz bez izņēmuma visi Goluboka aktieri prata dziedāt, dejot, spēlēt tautas instrumentus. Padomju valdība augstu novērtēja V. Goluboka darbību — viņam pirmajam republikā piešķirts Baltkrievijas PSR Tautas mākslinieka nosaukums.

1920. gada 11. jūlijā Sarkanā Armija atbrīvoja Minsku no baltpoļiem, bet 14. jūlijā tika nodibināts Pirmais baltkrievu valsts teātris — BVT-I (tagadējais J. Kupalas teātris).

Veidot savu dzimto teātri, attīstīt savu nacionālo kultūru sanāca bijušie «Baltkrievijas dramas un komēdijas biedrības» biedri, atsevišķi aktieri — baltkrievi no ukraiņu un krievu teātriem, talantīga jaunatne no pašdarbības pulciņiem. Sākumā teātra kolektīvs sastāvēja no dramatiskās un baleta trupas, kora un orķestra.

Karš ar baltpoļu interventiem aizvien vēl turpinājās, un pirmie aktieri uzstājās ar koncertiem un izrādēm sarkanarmiešu daļās. Reizēm pēc izrādes viņi kopā ar skatītājiem devās uz ierakumiem ar šauteni rokās aizstāvēt Oktobra iekarojumus. Frontes koncertos un izrādēs savu daiļrades ceļu sāka vēlāk plaši pazīstami režisori un aktieri — L. Aļeksandrovska, V. Krilovičs, V. Vladomirskis, B. Platonovs, K. Saņņikovs un citi.

BVT-I mākslinieciskais vadītājs visu laiku bija J. Mirovičs — aktieris, režisors un dramaturgs (kādreiz Krievijā populāro miniatūru «Vova pielāgojies», «Tirgoņa Jepiškina teātris» u. c. autors). Viņš droši vadīja jauno kolektīvu pa daiļrades uzplaukuma ceļu, un viņam pateicību parādā par sava talanta plaukumu daudzi mūsdienu izcilākie baltkrievu skatuves meistari. Viņa spalva radījusi virkni ievērojamu dramaturģisku darbu, kas ilgus gadus nenoiet no baltkrievu teātru skatuves.

Runājot par BVT-I darbību, nāk prātā 1926. gads, kad Rainis kopā ar šo rindiņu autoru ieradās Minskā uz Baltkrievijas Akadēmisko (valodnieku) konferenci un noskatījās divas J. Mirovača lugu izrādes. Viena no tām — «Kostuss Kaļinovskis» ir luga, kas attēlo baltkrievu tautas vēstures lappuses, tās cildenā dēla Kostusa Kaļinovska neaizmirstamās gaitas. Kostuss Kaļinovskis vadīja baltkrievu zemnieku

sacelšanos pret carisko patvaldību un tika notiesāts uz nāvi. Otra luga — «Kalējs — vojevoda» veidota pēc folkloras materiāliem un stāsta par kalēju, kas aizvieto saslimušo vojevodu un visus jautājumus izšķir tautas labā. Atceros, kā Rainis sajūsmināJās par šo izrāžu spilgto nacionālo kolorītu, par talantīgo aktieru V. Kriloviča un V. Vladomirska spēli, kā viņš pēc izrādēm aiz kulisēm silti pateicās aktieriem un autoram — režisoram.

Konferences delegāti bija uzaicināti uz Otrā baltkrievu valsts teātra — BVT-II (tagadējais J. Kolasa teātris) atklāšanu Vitebskā, kur noskatījās divus uzvedumus: baltkrievu autora dramu «Bijušais» un Šekspira komēdiju «Sapnis vasaras naktī». Šis teātris bija izveidots no Maskavas Dailes teātra studijas absolventiem, un tajā tika pieņemti arī labākie pilsētu un lauku pašdarbības pulciņu dalībnieki, tāpat daži jaunie BVT-I aktieri. Kaut arī pirmās lugas uzvedumā bija vērojami daži naturālisma, bet otrās lugas izrādē — formālisma elementi, Rainis augstu novērtēja jauno tēlotāju meistarību, viņu temperamentīgo tēlojumu, kustību plastiskumu, ansambļa saliedēto spēli. Pieņemšanā, ko teātra vadība bija sarīkojusi sakarā ar teātra atklāšanu, Rainis savā galda runā apsveica kolektīvu ar lieliem panākumiem, sākot daiļrades ceļu, un īpaši atzīmēja S. Staņutas un K. Saņņikova spēli.

Latvijas teātra biedrības uzdevumā 1958. gadā apmeklējot J. Kolasa teātri, šo rindiņu autors otrreiz tikās ar sešiem aktieriem, kas atceras gan teātra atklāšanu, gan Raini. Viņu vidū PSRS Tautas mākslinieks A. Iļjinskis, Baltkrievijas PSR Tautas mākslinieki T. Sergeičiks, M. Beļinska, E. Radzjalovska un A. Šeļegs.

Neredzēti strauji ar Komunistiskās partijas un padomju valdības gādīgu atbalstu Padomju Baltkrievijā ir attīstījusies teātra māksla. 1926. gadā V. Goluboka trupu pārdēvēja par Baltkrievijas Valsts ceļojošo teātri. Kolektīva locekļu skaits bija izaudzis līdz 30 cilvēkiem. Baltkrievijā nebija neviena apgabala, neviena rajona, kur savas pastāvēšanas laikā nebūtu uzstājies šis talantīgais kolektīvs, spēlējot gan klubos un skolās, gan šķūņos un tirgus laukumos, gan arī vienkārši lauku sādžas ielās.

1933. gadā Baltkrievijā noorganizēja Operas un baleta teātri (tagadējais Baltkrievijas Valsts ar Ļeņina ordeni apbalvotais Lielais operas un baleta teātris), kas kļuvis par Baltkrievijas muzikas dzīves centru.

Pirms Lielā Tēvijas kara Baltkrievijā bija gandrīz 20 teātru, to skaitā 5 valsts, 8 apgabalu un 6 ceļojošie kolhozu un padomju saimniecību teātri. Spēju uzplaukumu piedzīvoja baltkrievu dramaturģija. Skatītāju vairs neapmierināja tikai sadzīves lugas par tālo pagātni, kaut arī tajās bija asa sociālā virzība. Skatītājs gribēja uz skatuves redzēt izrādes, kas parādītu baltkrievu tautas cīņu par padomju varu, par jaunās Padomju zemes sociālistisko pārveidošanu, skatītājs gribēja redzēt šīs cīņas un mierīgā darba varoņus, gribēja mācīties no viņiem dzīvot un strādāt. Uzmanīgi ieklausoties tautas balsī, dramaturgi radīja pilnvērtīgus daiļdarbus. Uz baltkrievu teātru skatuvēm parādījās monumentālās J. Kolasa dramas «Karš karam» un «Poļesjes biezokņos», K. Čornija «Dzimtene», K. Krapivas «Partizāņi» un citas lugas. Teātri nenorobežojās tikai nacionālās dramaturģijas ietvaros vien, tie iepazīstināja skatītāju ar padomju un aizrobežu klasiku, ar M. Gorkija, D. Furmanova, Vs. Ivanova, N. Pogodina, Šekspira un Moljēra lugām.

Revolucionārās cīņas un sociālistiskās sabiedrības celtniecības darba patosa apvītās izrādes, kas parādīja padomju cilvēka garīgo skaistumu un varenumu, skatītājos ieaudzināja dziļas patriotisma jūtas, kas Baltkrievijā sevišķi spilgti izpaudās plašajā partizāņu kustībā Lielā Tēvijas kara gados. Šīm izrādēm bija ievērojama loma arī baltkrievu teātra mākslas attīrīšanā no ievazātiem formālisma elementiem.

Ievērojams notikums baltkrievu teātru dzīvē bija pirmā baltkrievu mākslas dekāde Maskavā 1940. gadā. Tajās dienās pirmo reizi uz baltkrievu skatuves parādījās lielā revolūcijas vadoņa V. I. Ļeņina tēls aktiera P. Molčanova atveidojumā N. Pogodina lugā «Cilvēks ar šauteni». Lielus panākumus guva arī M. Gorkija luga «Pēdējie», K. Krapivas «Partizāņi» un citas izrādes. K. Krapivas lugai «Kas smejas pēdējais» kā vienai no pirmajām Padomju Savienībā tika piešķirta Staļina prēmija.

Bargajos Tēvijas kara gados darbu nepārtrauca tikai trīs baltkrievu teātru kolektīvi, kas bija evakuējušies uz Krievijas un Kazahstanas pilsētām — J. Kupalas, J. Kolasa un Operas un baleta teātris. Pārējie teātri darbību pārtrauca — daļa aktieru aizgāja armijā, daļa — partizāņu vienībās.

Kara gados teātri galvenokārt izrādīja K. Simonova, A. Korneičuka, L. Ļeonova, J. Kolasa, K. Krapivas, A. Kučera un citu autoru

lugas, kas atspoguļo padomju tautas varonīgo cīņu par brīvību un neatkarību, tās mīlestību uz Dzimteni un partiju. Baltkrievu teātru brigādes bija gaidīti viesi frontēs, bet bijušā Gomeļas teātra aktiera A. Titova radošā brigāde uzstājās partizāņu vidū, iedvesmojot viņus nesaudzīgai cīņai pret okupantiem. Bijušais baltkrievu Jaunatnes teātra aktieris S. Potapovičs kara gados nolaida no sliedēm ne vienu vien ienaidnieka ešelonu ar ieročiem. Viņš krita kādā kaujā. Tā Baltkrievijas mākslas darbinieki ar visu sirdi kalpoja tautai, bet, ja tas bija vajadzīgs, Dzimtenes labā nežēloja arī savu dzīvību.

1944. gadā Padomju Armijas daļas sāka atbrīvot baltkrievu zemi. Tajā laikā J. Kolasa baltkrievu teātris atradās viesizrādēs Maskavā. Kādas izrādes laikā pēkšņi atskanēja salūts par godu Vitebskas atbrīvošanai. Teātra aktieri vēl atceras šo neaizmirstamo izrādi un ovāciju vētru, kas atskanēja skatītāju zālē: visi piecēlās, gan skatītāji, gan aktieri sāka aplaudēt, skatītāji uzskrēja uz skatuves, apskāva un skūpstīja aktierus.

Ar lielu sajūsmu Minskas un Vitebskas iedzīvotāji sagaidīja savus iemīļotos aktierus. Šausmīga aina atklājās šajās izpostītajās pilsētās, tāpat arī Mogiļevā, Gomeļā un citur. Ja kāds pēc kara ir redzējis izpostīto Jelgavu, tas iegūs priekšstatu par postažas apmēriem. Tiesa, J. Kupalas un Operas un baleta teātra ēkas, kaut arī smagi bojātas, bija saglabājušās. Turpretim J. Kolasa teātra vietā Vitebskā bija drupu kaudze, un četrus mēnešus kolektīvs palīdzēja celtniekiem atjaunot metalistu klubu, no kura pāri bija palikuši vismaz mūri. 1944. gada 31. decembrī, pēc trīs gadus ilga pārtraukuma, teātris atkal pacēla priekškaru savā dzimtajā pilsētā. Vēl nebija tiltu pār Daugavu, nebija vēl elektrības, un tikai nelielajā celtnē upes krastā vakaros iemirdzējās gaisma — tā bija tik spoža tumsas un drupu vidū.

Sākās sagrauto pilsētu un bijušo partizāņu cīņu rajonos tašistu nodedzināto ciemu atjaunošana. Pēckara gados uzceltas jaunas, staltas teātru ēkas Gomeļā un Mogiļevā un Jaunatnes teātrim Minskā. J. Kolasa teātra vajadzībām Vitebskā piešķirta lieliskā Kultūras pils ēka, bet Bobruiskas ceļojošam kolhozu un padomju saimniecību teātrim — kluba telpas.

Partija aicināja mākslas darbiniekus radīt varonīgās tautas cienīgas izrādes, kas iedvesmotu skatītājus jauniem darbiem. Baltkrievu teātri atsaucīgi uzņēma šo aicinājumu. J. Kupalas teātris ciešā sadarbībā ar jauno dramaturgu A. Movzonu radīja «Konstantīna Zaslo-

nova» izrādi (režisors K. Saņņikovs) — par bezbailīgā baltkrievu partizāņa varoņdarbiem Lielā Tēvijas kara laikā. Šī luga izrādīta vairāk nekā 300 reižu Minskā, Maskavā, Kijevā, Viļņā un citās Padomju Savienības pilsētās.

A. Kučera lugas «Tas bija Minskā» dramaturģisko pamatu veido hitleriešu ģenerālkomisāra Baltkrievijā V. Kubē nonāvēšana, ko izdarīja baltkrievu patrioti. Baltkrievu tauta cīņai pret okupantiem savu lugu «Ar tautu» veltījis K. Krapiva. Pamazām teātru repertuāru goda vietā aizvien vairāk izvirzās lugas ar mūsdienu tematiku. Sekmēm vainagojies J. Kolasa teātra darbs pie K. Gubareviča un I. Dorska lugas «Alazanas ieleja», kas stāsta par vienkāršajiem padomju ļaudīm un tām grūtībām, ko vajadzēja pārvarēt pēckara gados.

«Bezkonfliktu teorijas» ietekmē arī uz Baltkrievijas teātru skatuvēm parādījās shematiskas lugas, kurās nebija īstas cīņas un konfliktu. Nekāda «aktuāla tematika» nespēja aizstāt īstu mākslu, ko raksturo no dzīves smelti konflikti, spilgti tēli un drosmīgas domas.

Partija arī šajā reizē norādīja teātru darbiniekiem, ka jāiet kopsolī ar tautu, ka jārada īsti mākslas darbi. Uz baltkrievu teātru skatuvēm parādījās tādas visā Padomju Savienībā pazīstamas lugas kā K. Krapivas «Cīruļi dzied» un A. Makajenoka «Atvainojiet, lūdzami!».

Ievērojamu vietu pēckara posma repertuārā ieņem baltkrievu klasiķu darbi. Tas arī ir gluži dabiski, jo nacionāla teātra māksla nevar sekmīgi attīstīties, dziļi neapgūstot klasisko dramaturģiju. Jaunā tvērumā teātri skatītājam parādījuši J. Kupalas, J. Kolasa, J. Duņina-Marcinkēviča lugas.

Baltkrievu teātri sekmīgi strādājuši ar krievu un Rietumeiropas klasiku. Šo darbu, sevišķi krievu autoru lugu cildenās idejas, māksliniecisklie tēli, tautiskums un dziļais filozofiskais saturs gan tagad, gan agrāk auglīgi ietekmējuši baltkrievu teātra mākslas attīstību. Tādas izrādes kā Gorkija «Pēdējie» un A. Ostrovska «Vilki un avis», Gogoļa «Revidents» un Čehova lugas allaž bijušas teicama reālistiskās mākslas skola baltkrievu aktieriem un režisoriem. Veiksmīgs bijis baltkrievu teātru darbs arī ar Šekspira, Moljēra, Šillera, Ibsena un Lope de Vegas lugām. Tālu aiz republikas robežām kļuvuši pazīstami «Hamleta», «Karaļa Lira», «Romeo un Džuljetas» uzvedumi uz baltkrievu skatuves.

Līdzās nacionālajai un klasiskajai dramaturģijai baltkrievu teātros lielus panākumus gūst arī mūsdienu progresīvo Rietumeiropas autoru un tautas demokrātijas valstu rakstnieku lugas.

Priecīgs notikums J. Kupalas teātra dzīvē bija tā viesizrādes 1954. gadā Polijas Tautas Republikā. Pārpilnas skatītāju zāles bija «Cīruļi dzied», «Konstantīna Zaslonova», «Ienesīgās vietas», «Romeo un Džuljetas» izrādēs Varšavā, Krakovā, Poznaņā, Lodzā, Belostokā. Baltkrievu aktieri cienīgi pārstāvēja padomju reālistisko skatuves mākslu aiz robežām.

Otrā baltkrievu mākslas dekāde Maskavā 1955. gadā spilgti demonstrēja mūsu Dzimtenes galvaspilsētas skatītājiem baltkrievu aktieru, režisoru un dekoratoru augsto meistarību un tai pašā laikā, salīdzinot ar pirmo dekādi 1940. gadā, apliecināja spēcīgu viņu radošo izaugsmi. Baltkrievu dramatiskie teātri parādīja savus labākos iestudējumus: K. Krapivas «Cīruļi dzied», A. Movzona «Konstantīns Zaslonovs», A. Makajonoka «Atvainojiet, lūdzami!», J. Kupalas «Pavļinka» un «Saplosītā ligzda», V. Voļska «Ņesterka». Šīs izrādes uzskatāmi pasvītroja vienu no nozīmīgākajām baltkrievu teātra mākslas īpatnībām — tās patieso tautiskumu.

Pēdējos gados uz skatuves aizvien vairāk parādās baltkrievu jauno dramaturgu darbi. Piemēram, no divpadsmit jaunām nacionālo autoru darbu izrādēm, kas iestudētas 1956./57. gada sezonā, četras lugas uzrakstījuši iesācēji rakstnieki.

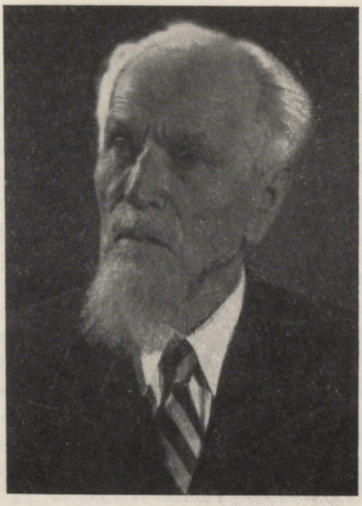
Baltkrievu nacionālās dramaturģijas straujā attīstībā galvenie nopelni ir baltkrievu teātrim, kas aizvien uzskatījuši nacionālā autora lugu — tieši lugu un nevis dramatizējumu — par repertuāra pamatu. Režisoriem un mākslinieciskо padomju locekļiem nācies izlasīt simtiem iesācēju dramaturgu darbu, kas teātros iesūtīti gan patstāvīgi, gan ar Baltkrievijas Rakstnieku savienības starpniecību. Atrodot starp lugām kaut ko derīgu, dzīvu un vērtīgu, teātra radošais kolektīvs kopā ar autoru pilnveido lugu. Šajā ziņā sevišķi auglīga ir režisores L. Mozaļevskas darbība, kas devusi ceļa zīmi dzīvei I. Meleža, J. Pasova, N. Altuhova un citu iesācēju autoru lugām. Repertuāra veidošanā lielu palīdzību teātrim sniedz baltkrievu žurnāli, iespiezdami daudz dramatisko darbu, starp kuriem var atrast ne vienu vien jauna autora vārdu.

Baltkrievu teātra mākslas izaugsmi nosaka ne tikai sava repertuāra izveidošana, bet arī režisoru, aktieru un dekoratoru audzinā-

šana, tāpēc ka nekas nevar tik pilnīgi atklāt tautas dvēseli kā nacionāla autora luga, ko iestudējis attiecīgās tautas režisors un spēlē šīs tautības aktieri. J. Miroviča nodibināto baltkrievu režijas nacionālo skolu sekmīgi turpina attīstīt K. Saņņikovs, L. Rahļenko, L. Mozaļevska. Dzīves patiesība, romantisks pacēlums un tautiskums caurauž labākos baltkrievu aktieru radītos tēlus. Tajos var izlasīt ne tikai aktieru un teātru daiļrades biografiju, bet arī baltkrievu tautas dzīvi, tās domas, cerības, centienus. Tālu aiz Baltkrievijas robežām pazīstami PSRS Tautas mākslinieku P. Molčanova, A. Iļjinska, B. Platonova, G. Gļebova, L. Ržeckas, V. Vladomirska, Baltkrievijas PSR Tautas mākslinieku B. Dedjuško, S. Birilo, T. Sergeičika, A. Trusa, N. Zvezdočotova, A. Šeļega un citu vārdi.

Pārskatot baltkrievu padomju teātra noieto ceļu, redzam, ka baltkrievu teātris aizvien cīnījies par daiļrades tautiskumu un partejiskumu, aizvien izteiksmīgāka un spilgtāka kļuvusi tā nacionālā māksla. Baltkrievu teātris sakņojas tautas dzīlēs, un te slēpjas tā neizsīkstošais spēka avots.

E. ZELTMATA DARBĪBA «AUSEKĻA» TEĀTRĪ



Zeltmatis 1957. gadā

Šī gada 1. decembrī apritēja 90 gadu, kopš dzimis teātra darbinieks, skatuves mākslas pedagogs un rakstnieks Zeltmatis (Ernests Kārkliņš). Savā garajā mūžā viņš devis ievērojamu ieguldījumu latviešu skatuves mākslas attīstībā, — gan darbodamies kā skatuves mākslas entuziastu pulciņu organizētājs un vadītājs, gan arī pats līdzi spēlēdams. 1909. gadā viņš kopā ar J. Duburu nodibina pirmos latviešu dramatiskos kursus, tā sākdams profesionāli sagatavot latviešu aktierus. No 1916. līdz 1938. gadam Zeltmatis vada pats savus dramatiskos kursus. Viņš saraksta arī vairākas rokasgrāmatas aktieriem. Kopš pagājušā gadsimta 90. gadiem Zeltmatis rosīgi darbojas arī literatūrā, sarakstīdams virkni stāstu un lugu.

Almanahā sniedzam Zeltmata atmiņas par «Ausekļa» teātri. Atmiņas pierakstītas pēc viņa stāstījuma.

1901. gada vasarā atturības biedrības «Auseklis» valdes sekretārs advokāts Gustavs Ķempelis ierosināja pārrunas par tautas nama atvēršanu, aizrādīdams, ka pašlaik esot izdevīgi apstākļi. Biedrības valde šim ierosinājumam piekrita un sāka rūpēties par tā realizēšanu dzīvē. Laimīgā kārtā izdevās noīrēt bijušā izpriecas lokāla «Sans souci» telpas Pēterburgas šosejā Nr. 5, kas gluži labi bija piemērotas tautas nama vajadzībām. Tomēr tautas nama atklāšana novilcinājās, jo biedrībai nebija nepieciešamā inventāra: galdu, krēslu, kā arī virtuves piederumu un galda trauku. Trūka arī naudas to iegādāšanai. Līdzekļus cerēja iegūt ar ziedojumu vākšanu. Tādēļ biedrības valde griezās pie pazīstamām firmām un rūpniecības uzņēmumiem ar lūgumrakstiem ziedot labdarīgam mērķim traukus, nažus, karotes, tējkannas, glāzes, tases, katlus, pannas un citas lietas ēdienu nama iekārtošanai, lai strādnieki varētu dabūt lētas pusdienas bez alkoholiskiem dzērieniem.

Tautas nams atradās fabriku un rūpnīcu rajonā. Tuvumā bija divas lielas fabrikas: vagonu fabrika «Feniks» un elektrisko piederumu fabrika «Unions», kā arī daudzas mazākas rūpnīcas un privāti uzņēmumi. Bija cerams, ka no šīm fabrikām un darbnīcām sanāks tautas namam prāvs apmeklētāju skaits.

Bez tam «Auseklim» jau bija sava zināma publika, kas apmeklēja «jautājumu izskaidrošanas vakarus» un teātru izrādes, ko šad tad sarīkoja paši biedrības biedri — dramatiskās mākslas cienītāji. Līdz šim sarīkojumi notika citās telpās — Vērmanes dārza minerālūdens iestādes zālē vai citur. Tagad, kad biedrībai tika noīrētas pašai savas telpas, visu biedrības darbību — sarīkojumus, sēdes un sapulces, bija domāts noturēt tautas namā.

Svarīgi bija dabūt tautas namam enerģisku un lietpratīgu vadītāju jeb pārvaldnieku un uzticamu, godīgu ekonomu. No padomā esošajiem kandidātiem neviens nelikās piemērots. Pagaidām pārvaldnieka pienākumus uzticēja «Ausekļa» biedram — jaunam rakstniekam Jānim Smitam, klusam jauneklim.

Tad gadījās, ka tā gada jūnijā noturētajās Rīgas latviešu biedrības Zinību komisijas vasaras sapulcēs advokāts Ķempelis iepazinās ar rakstnieku Zeltmati, kas patlaban bija atgriezies dzimtenē no triju gadu ilga ceļojuma pa plašo Krieviju. Zeltmata rakstnieka vārds Ķempelim nebija svešs, un par viņa darbību Kuldīgas kultūras dzīves attīstīšanā Ķempelim bija stāstījis Zeltmata jaunības draugs Andrejs Jesens. Ķempelis zināja arī, ka Zeltmatis 1895. gadā sarakstījis lugu

«Zilā mandaga», kurā attēlots dzeršanas posts fabrikas strādnieka ģimenē. Šo lugu Rīgas Latviešu teātris bija uzņēmis savā repertuārā, bet Pēterburgas dramatisko lietu cenzūra to noliedza izrādīt, tādēļ ka tur bija attēlota arī strādnieku pagrīdes darbība.

Zeltmatis divas sezonas (1887./88. un 1888./89. g.) bija darbojies Rīgas Latviešu teātrī Rodes-Ebelinga vadībā, pēc tam astoņus gadus vadījis teātra izrādes Kuldīgas Sadraudzīgās biedrības un Amatnieku biedrības sarīkojumos. Bez tam divus gadus viņš bija ievēlēts par Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijas vasaras sapulču dramatiskās rakstniecības referentu.

To visu apsverot, Ķempelim likās, ka Zeltmatis būtu piemērots tautas nama pārvaldnieka amatam. Bet nu gadījās ar viņu iepazīties Rīgas Latviešu biedrības pagrabā — restorācijas telpās pie pudelēm piekrauta galda jautru biedru pulciņā, kuru vidū bija literatūras kritiķis Teodors, dzejnieks Plūdonis, grāmatu izdevējs Ozols un skolotājs Dermanis. Tātad Zeltmatis savā dzīvē nebija atturības idejas piekritējs... Žēl! Tomēr savu izvēli Ķempelis negribēja mainīt un uzaicināja Zeltmati viņu apciemot.

Apciemojuma iznākums bija tāds, ka Zeltmatis uzņēmās «Ausekļa» tautas nama mākslinieciskā vadītāja pienākumus, ar goda vārdu apsolīdamies no alkoholisku dzērienu lietošanas pilnīgi atturēties.

Nokārtojis savas ģimenes lietas Kuldīgā, Zeltmatis pārcēlās uz pastāvīgu dzīvi Rīgā un stājās tautas nama vadītāja darbā. Alga bija visai niecīga, tās pietika tikai uzturam. Bet viņš cerēja ar rakstniecību piepelnīt klāt citām dzīves vajadzībām, jo domāja, ka pēc tautas nama iekārtošanas brīva laika atliks diezgan daudz. Tomēr pagaidām domas par literāru darbību bija jāizmet no galvas. Tautas nama iekārtošanā līdz šim maz kas bija paveikts. Nu nācās pielikt daudz pūļu un rūpju, lai pasākumu virzītu uz priekšu. Tas prasīja daudz enerģijas un laika. Ar «Ausekļa» biedrības valdes ziedojumu listi kabatā Zeltmatis apstaigāja tuvāko fabriku direkcijas, lai savāktu līdzekļus inventāra iegādāšanai. Bija daudz jārunā un jāpaskaidro, lai apgaismotu atturības biedrības mērķus. Ar atzinību jāliecina, ka dažas direkcijas ziedoja diezgan prāvas summas un tukšām rokām nevienas durvis aizejot nebija jāaizver. Par tādējādi savāktiem līdzekļiem varēja iegādāties vajadzīgo inventāru virtuvei, kā arī 200 krēslus sarīkojumu zālei, kas bija visvairāk nepieciešami, lai biedrības darbību varētu pārcelt uz tautas namu.

Nodibinājās jaukts koris skolotāja Ādolfa Šillera vadībā. Tas nu sāka noturēt mēģinājumus tautas nama zālē, lai iemācītos dziesmas nama atklāšanas dienai.

Arī dramatiskais pulciņš šai dienai gatavoja teātra izrādi. Bija izraudzīta Folomejeva 4 cēlienu luga «Ļaunā bedre», kur autors attēlo dzeršanas postu, kas sagandē ģimenes dzīvi.

Izdevās nolīgt arī ekonomu virtuvei. Atlika tikai nogaidīt uzsākto remonta darbu pabeigšanu. Drīz arī tie bija galā, un tautas namu varēja atklāt.

Tas tad nu notika 1901. gada 23. septembrī.

Ap «Ausekli» pulcējās liela daļa demokrātiski noskaņotās latviešu inteliģences. Tās darbinieku skaitā minamas šādas pazīstamas personas: ārsts A. Priedkalns, žurnālists J. Asars, rakstnieks A. Deglavs, ārsts Liepiņš, dārzkopis publicists J. Peņģerots, zobārsts F. Mierkalns u. c.

Guberņas vadības iestādes uzskatīja «Ausekli» par revolucionāru perēkli, kas savos «jautājumu vakaros» kultivē sociālistiskas idejas strādnieku masās. Tādēļ biedrības valde, lai apliecinātu guberņas pārvaldei savu lojalitāti, uz tautas nama atklāšanas svinībām uzaicināja guberņas valdes žūpības apkarošanas nodaļas atbildīgos ierēdņus, kā arī pareizticīgās baznīcas priesteri un luterāņu mācītāju, kas izdarīja oficiālo nama iesvētīšanas ceremoniju.

Kā jau parasts tādos svinīgos gadījumos, bija ielūgti arī vairāki goda viesi, tika teiktas daudzas runas, kurās delegāti cildināja «Ausekļa» biedrību par tautas nama atvēršanu un novēlēja šim pasākumam labas sekmes. Biedrības sekretārs nolasīja referātu, pieminēdams tos «Ausekļa» labvēļus, kas ar ziedojumiem sekmējuši tautas nama atvēršanu.

Ārsts A. Butulis, cildinādams «Ausekļa» svētīgo darbu žūpības apkarošanā, iemaksāja 25 rubļus tautas nama bibliotekas nodibināšanai un uzaicināja arī citus viesus ziedot šim mērķim kādu artavu. Runāja arī laikrakstu pārstāvji, apsolīdami savu avīžu slejās atbalstīt «Ausekļa» centienus.

Otrā dienā vietējie latviešu laikraksti «Baltijas Vēstnesis», «Dienas Lapa» un «Vārds» plašos rakstos apskatīja tautas nama atklāšanu. Arī krievu un vācu avīzes šim notikumam veltīja atzinīgas atsauksmes. «Ausekļa» tautas nama atklāšana bija kļuvusi par svarīgu notikumu Rīgas sabiedriskajā dzīvē.

1957./58. g. sezona. Raiņa Dailes teātris. D. Sčeglova luga «Pasaules pilsonis».

1957./58. g. sezona. Raiņa Dailes teātris. E. de Filipo luga «Stiljano ģimene»

Pēc atklāšanas ceremonijas tās pašas dienas vakarā notika teātra izrāde tuvējās vagonu fabrikas «Feniks» zālē, jo «Ausekļa» tautas namā vēl nebija izrādēm piemērotas skatuves. Pagaidām tur darbību uzsāka ar to, ka katru ceturtdienu rīkoja literārus vakarus ar referātiem un jautājumu izskaidrošanu, bet sestdienās vai svētdienās «viesīgus» vakarus ar deklamācijām, kora dziesmām un citiem priekšnesumiem. Par māksliniecisko daļu rūpējās Zeltmatis, gan uzaicinādams rakstniekus, dziedoņus, muziķus, aktierus u. c., gan arī pats uzstādamies ar deklamācijām. Šais vakaros piedalījās arī dzejnieks Plūdonis, dziedātājas Egliņa-Nāra un Malvīne Vīgnere, muziķi Emīls Dārziņš un Alfrēds Kalniņš, aktrises Tija Banga, Otīlija Muceniece un Marika Celmiņa, aktieris Reinholds Veics, mežraga pūtējs Andrejs Rinkuss, rakstnieks Augusts Melnalksnis un citi. «Viesīgajos» vakaros bija jautra programa. Tad ar kuplejām un humoristiskiem priekšnesumiem uzstājās Maksis Ērmanis, Reķu Viesonis un citi. Pēc priekšnesumiem notika dejas ar «mīlestības pastu», kas tolaik bija modē.

«Auseklis» joprojām rīkoja arī teātra izrādes, kuras notika gan «Feniksa» zālē, gan Vērmanes dārza minerālūdens iestādes zālē, gan arī uz tautas nama estrādes.

Tai pašā 1901. gadā «Feniksa» fabrikas zālē notika vēl trīs teātra izrādes: 27. oktobrī izrādīja «Beliala meitu» ar Egliņas-Nāras piedalīšanos, 8. novembrī Gogoļa komēdiju «Precības» un 2. decembrī Bormaņa-Rigena «Zaudēto godu» (Dubura tulkojumā). Bez tam Gogoļa «Precības» tika izrādītas arī Vērmanes dārzā. Turpat notika arī Bernšteina vienceliena «Zils» izrāde. Tā kā šī ludziņa neprasīja sevišķu skatuves iekārtojumu, tad to atkārtoja arī tautas namā sarīkotajā tējas vakarā pie zālē klātiem galdiem.

Lugās «Precības» un «Zils» pirmo reizi kā tēlotājs piedalījās arī Zeltmatis pats, pārējās lomas tēloja Tija Banga, Emīlija Griķīte, Jānis Asars un viņa brālis Hermanis Asars.

No tautas namā rīkotajiem literārajiem vakariem kā svarīgākie pieminami: 24. novembrī sarīkotais vakars, kurā dalītās lomās tika nolasīta Ļermontova poēma «Demons» (Raiņa un Aspazijas tulkojumā), un «Jaunā gada sagaidīšanas vakars» 31. decembrī, kurā tāpat dalītās lomās tika nolasīts Zvārguļu Edvarta dzejojums «Jaunais gadu simtenis». Abu darbu iestudēšanu vadīja Zeltmatis, sadalot lomas dramatiskā pulciņa dalībniekiem.

Kaut gan «Ausekļa» biedrības izrīkojumu komiteja presē un afišās savas teātru izrādes reklamēja ar skanīgu vārdu «Ausekļa teātris», taču patiesībā tāda teātra nemaz vēl nebija, jo nebija izrādēm piemērotas skatuves, nebija pastāvīgas teātra trupas, bet tikai amatieri un diletanti. Nebija arī noteikta režisora.

Kamēr izrādes notika te vienās, te otrās telpās, kamēr biedrībai nebija savas pastāvīgas aktieru trupas, nebija sava pastāvīga vadītāja — direktora vai vismaz lietpratēja režisora, tikmēr nevarēja būt runas par «Ausekļa teātri».

To saprata arī tautas nama vadītājs Zeltmatis. Viņš neatlaidīgi rūpējās par to, lai tautas namā iekārtotu teātra izrādēm piemērotu skatuvi un nodibinātu pastāvīgu aktieru trupu, kas varētu dot izrādes ik svētdienās un svētku dienās. Saskaņā ar viņa izstrādāto projektu biedrības valde uzticēja viņam trupas noorganizēšanu un teātra vadību.

Lai uz tautas nama skatuves pagaidām varētu izrādīt kaut mazākās ludziņas, kas neprasa dekorāciju maiņu, tika pagatavotas vienas istabas dekorācijas ar trim durvīm un vienu logu.

Zeltmatis no Rīgas nomaļu biedrību dramatiskajiem pulciņiem izveidoja pastāvīgu tautas nama aktieru trupu. Šai trupā izdevās iekļaut dažus jau labi ievingrinājušos tēlotājus, kā Tiju Bangu, Emīliju Grīķīti, Zelmu Freimani-Veici, Reinholdu Veicu, Robertu Holcmani, Ludvigu Lau-Siseni u. c.; mazākām lomām pieaicināja no kora dziedātājus, kas ar laiku kļuva par labiem tēlotājiem, kā Ozols-Pastnieks, Augusts Lazda, Zenta Vasara, Vilis Segliņš, F. Obšteins u. c.

Kamēr notika pārbūves darbi, trupa Zeltmata vadībā centās iestudēt paredzēto repertuāru un sagatavot priekšnesumus literārajiem vakariem. Kā vērtīgākais no tiem pieminams 12. janvārī sarīkotais vakars. Tajā ar «miglas bildēm» izrādīja skatus no Gētes «Fausta» (Raiņa tulkojumā).

Kā interesanta epizode jāpiemin tas, ka laimīgā kārtā izdevās atrisināt «sāpīgo» sufliera jautājumu. Ar šo kaiti sirgst vai visas amatieru trupas un dramatiskās mākslas diletantu pulciņi, jo ikviens dalībnieks grib tikai «spēlēt» lomas, uzskatīdams, ka sufliers apkauno aktiera godu. Tā arī «Ausekļa teātrim» sākumā neizdevās atrast pastāvīgu suflieri, bet suflēšanu bija jāuzņemas vienam otram jaunākam trupas dalībniekam, kam izrādāmā lugā nebija iedalīta loma. Visbiežāk šo pienākumu nācās veikt Legzdiņai un Pēterdēlam. Bet gadījās, ka kādā mēģinājumā Pēterdēls neieradās un neviens labprāt nevēlējās suflēšanu uzņemties. Tajā vakarā «Ausekļa» tautas namā

bija ieradies no laukiem kāds skatuves mākslas entuziasts — jauns puisis Kārlis Krūza, tolaik vēl nepazīstams dzejnieks. Viņš pieteicās pie Zeltmata kā izpalīgs šai kļūmīgajā gadījumā. Viņu iesēdināja sufliera kastē un iedeva lugas eksemplāru. Jaunais dzejnieks veica savu sufliera uzdevumu tik labi, ka pēc mēģinājuma visa trupa centās viņu pierunāt, lai viņš uzņemas sufliera pienākumus arī turpmākajos mēģinājumos un izrādēs. Tā Kārlis Krūza nejauša gadījuma dēļ kļuva par «Ausekļa» teātra pastāvīgu suflieri līdz sezonas beigām, neprasīdams un nesaņemdams nekādu honorāru. Tikai no sarīkotās aktieru benefices atlikuma viņam piešķīra 6 rubļus.

No 1902. gada pirmajā pusgadā izrādītajām lugām jāmin šādas:

J. Pāvula joku luga «Sievas dēļ» (6. janvārī), D. Šveņķa «Smalki ļaudis» (17. februārī).

Skati no «Soročinas gada tirgus» («miglas bildēs») sakarā ar Gogoļa 50 gadu nāves dienas atceri (21. februārī). Šai vakarā J. Asars nolasīja apcerējumu par Gogoļa nozīmi rakstniecībā.

N. Gogoļa «Precības» (23. februārī). Pēc izrādes koris nodziedāja dažas ukraiņu tautas dziesmas.

A. Šniclera «Mīlināšanās» (31. martā). Lomas tēloja Tija Banga, Olga Pence, Teodors Podnieks, Ērihs Lauberts, Zeltmatis u. c.

A. Alunāna «Mūsu pokāls» (27. aprīlī).

R. Blaumaņa «Zagļi» (5. maijā).

T. Lejas-Krūmiņa «Ubags» (18. maijā — kora benefices izrāde).

M. Cikoriņas «Alkšņos» (26. maijā — tautas nama dārza atklāšanas izrāde).

Apkārtējo fabriku un rūpnīcu strādnieku jaunatne cītīgi apmeklēja «Ausekļa» sarīkojumus un omulīgi pavadīja vakarus, nebaudīdama ne lāsi reibinošu dzērienu «dūšas uzjautrināšanai». Tautas namam jau izveidojās pastāvīga publika, kas iepazinās savā starpā un jutās te kā mājās.

Izdodama 1903. gadam «Ausekļa kalendaru», biedrība tajā ievietoja plašāku pārskatu par tautas nama iekārtošanu.

Ņudenim iestājoties, vasaras skatuvi pārvērta par pastāvīgu ziemas skatuvi ar vajadzīgajām blakus telpām. Tagad skatuve ērtības ziņā bija pārāka par citu Rīgas priekšpilsētu biedrību skatuvēm.

1902. gadā «Ausekļa» biedru starpā notika šķelšanās. 1902. gada 3. martā noturētajā pilnajā biedru gada sapulcē vairāki «Ausekļa» darbinieki — F. Mierkalns, L. Veibele, students J. Asars, J. Peņģerots,

H. Asars un citi izstājās no biedrības valdes un atstāja sapulci. Sapulcē nolasītais gada pārskats tomēr liecināja, ka biedrības darbība pēdējā gadā bijusi ļoti sekmīga: notikuši 70 literāri vakari un 19 citi sarīkojumi. Biedrības kapitāls vienā gadā pieaudzis desmitreiz vairāk nekā iepriekšējos 10 gados. Vairākiem augstskolu studentiem atturībniekiem tika piešķirtas lielākas stipendijas.

Tai pašā sapulcē nolēma pārbūvēt neērto tautas nama skatuvi, lai tā būtu piemērota plašākiem inscenējumiem, ierīkot piemērotu elektrisku apgaismošanu un pagatavot vairākas skatuves dekorācijas.

Tā kā 1902. gada rudenī nodibinājās Jaunais latviešu teātris Romanova ielā 25, Rīgas amatnieku biedrības nama telpās, un daži «Ausekļa» trupas aktieri — Tija Banga, Emīlija Griķīte, Vilis Segliņš Ludvigs Lau-Sisenis, Teodors Podnieks un citi tika saistīti tur, tad «Ausekļa» teātrim vajadzēja viņu vietā pieaicināt citus. Laimējās atrast dažus jau labi ievingrinājušos amatierus — Jūliju Žilevici, Jāni Gūteri, Ādolfu Kaktiņu, Emīliju Žilevici, Alīdi Smuidrīti un citus.

Arī R. Veicu aicināja iestāties Jaunā latviešu teātra trupā, bet, tā kā teātra direkcija nesolīja viņam tik lielu algu, kādu viņš pelnīja kā kantorists Baltijas vagonu fabrikā, tad viņš palika «Ausekļa» trupā. Tas bija liels atbalsts «Ausekļa» teātrim, jo R. Veics tēloja galvenās lomas. Labs raksturlomu tēlotājs bija arī R. Holcmanis, tāpat spējīga sieviešu lomu tēlotāja bija J. Žilevice. Arī citām lomām bija atbilstoši tēlotāji. Tādējādi izveidojās it labi saliedēts skatuves ansamblis.

Atklāšanas izrādei tika izraudzīta Filipija drama «Ērkšķu ceļš», kur R. Veicam bija pateicīga loma — nepamatoti notiesātais grāmatvedis Bilovs, kas cīnās par savu attaisnošanu.

Pirmizrādē nams bija pārpildīts. Otrajā dienā «Baltijas Vēstnesis» par uzvedumu rakstīja: «... Kopspēle bija laba, cik to var prasīt no jauniem skatuves spēkiem.»

Patstāvīgs teātris nu bija nodibināts. Izrādes rīkoja katru svētdienu un «viesīgus» vakarus ik sestdienas, izrādot viencēlienus vai dodot citāda veida dramatiskus priekšnesumus. Skatuve bija apgādāta ar pietiekami labu elektriskās apgaismošanas iekārtu. Arī dekorācijas tika iegādātas: divējādas istabas, pagalms, mežs, daži uzstatāmi koki un krūmi. Tikai skatuves mēbeļu nebija. Tās pēc vajadzības izvēlējās no pārvaldnieka vai ekonoma dzīvokļa, un jaunākie skatuves darbinieki tās labprāt nonesa un atkal uznesa. Ikviens pakalpoja, kur un kā varēdams, lai tikai izrādes labāk izdotos. Trupa bija diezgan

liela — vairāk nekā pārdesmit cilvēku, kas kārtīgi veica savus pienākumus. Pirmajiem aktieriem maksāja noteiktus honorārus, kas gan bija niecīgi — 2 vai 3 rubļi par izrādi, bet pārējiem dalībniekiem bija tiesība apmeklēt katru tautas nama sarīkojumu par brīvu, ja viņiem nebija darba uz skatuves. Neviens trupas dalībnieks te nepiedalījās peļņas nolūkā, bet gan vienīgi aiz mākslas mīlestības. Dažs labs no viņiem vairāk samaksāja par noplēstajiem zābakiem, katru vakaru staigādams uz mēģinājumiem, nekā saņēma par uzstāšanos. Vairāki entuziasti dzīvoja krietni tālu no «Ausekļa», pat Pārdaugavā, bet mēģinājumi un sarīkojumi dažkārt beidzās, kad tramvaji vairs negāja, un tad garais ceļš bija jāmēro kājām. Taču neviens par to nesūdzējās un neraizējās. Ikvienam bija savs amats vai sava nodarbošanās, ar ko tas pelnīja dienišķo uzturu, bet teātris bija sirdslieta.

Skatuves darbs ritēja raiti un labā saskaņā. Zeltmatim kā režisoram vajadzēja pielikt daudz pūļu un rūpju, lai lugas sagatavotu izrādēm. Viņam, kā mēdz teikt, bija deviņi amati: viņš bija direktors, režisors, aktieris, inspicients, apgaismotājs, frizieris, butafors, skatuves meistars un, beidzot, pēc pabeigtas teātra izrādes — deju vadītājs.

Zeltmatis veica savus uzdevumus tautas namā, arvien lolodams cerības strādāt pie iecerētā mūža darba — aktieru profesionālās sagatavošanas. «Ausekļa» skatuve viņam bija pirmais pakāpiens uz šo mērķi, ko viņš saskatīja tālā nākotnē. Tikai daudzus gadus vēlāk viņš to sasniedza, iedams pa citām tekām un uzņemdamies jaunus amatus un darba pienākumus. Ausekļa teātris viņam deva daudz novērojumu, ko vēlākajā darbā varēja likt lietā, audzinot jaunos skatuves darbiniekus Latviešu dramatiskajos kursos.

Kādu nakti negaidot tautas namā ieradās policijas iecirkņa uzraugs un izdarīja kratīšanu Zeltmata dzīvoklī. Neko aizdomīgu neatrada, bet paņēma līdz viņa manuskriptus, vēstules un fotografijas.

Par kratīšanu Zeltmatis pastāstīja biedrības sekretāram advokātam Ķempelim, apjautādamies, ko darīt. Abi norunāja visu noklusēt — nogaidīt, ko darīs policija. Pēc dažām dienām policijas uzraugs paņemtos manuskriptus, vēstules un fotografijas atdeva atpakaļ. No vēstulē pasvītrotajām vietām bija redzams, ka tās ir lasītas. Taču policija nekādus iebildumus pret «Ausekļa» darbību necēla. Joprojām tāpat notika kārtējās teātra izrādes un sarīkojumi.

Tā pienāca 1903. gads, kas sabiedriskajā dzīvē ienesa spēcīgus saviļņojumus. Gandrīz vai katru nakti notika te vienā, te otrā vietā

kratīšanas un aresti. Tika apcietināti arī daži «Ausekļa» kora dalībnieki un dalībnieces. Nu vajadzēja sevišķi uzmanīties, lai nedotu policijai iemeslu «pieķerties» «Ausekļa» tautas nama darbībai. Tomēr Raiņa «Tālo noskaņu» dzejoļi bija tik valdzinoši un tā spārnoja «Ausekļa» darbinieku garu, ka nevarēja atturēties tos vienā otrā izrīkojumu vakarā nodeklamēt. Protams, arī publika tos uzņēma ar lielu sajūsmu, jo sevišķi tādēļ, ka Raiņa dzejoļu grāmata Rīgā bija grūti dabūjama. Tāpat literārajos vakaros nolasīja Gorkija dzejoli «Vētras putns» vai kādu viņa sacerētu īsāku stāstu, kas bija latviski tulkots. Gorkija lugas, protams, nevarēja «Ausekļa» tautas nama teātra repertuārā uzņemt, jo skatuves iekārtojums bija pārāk trūcīgs.

1904. gadā «Ausekļa» biedrības iekšējā dzīve saplaisāja. Radās nesaskaņas biedru starpā, viena daļa biedru nebija apmierināta ar valdes darbību. Tika pārmests, ka Zeltmatis nerespektējot biedrības intereses, bet vadot teātri patstāvīgi, it kā tas būtu viņa personīgs īpašums. Revīzijas komisija gan Zeltmata rīcībā nekādus pārkāpumus neatrada. Tomēr šādas intrigas viņu stipri sarūgtināja un laupīja prieku strādāt.

Tā paša gada rudenī Zeltmatis atstāja «Ausekļa» tautas nama teātri, iestājās «Dienas Lapas» redakcijā par literatūras nodaļas vadītāju un teātra kritiķi.

Par «Ausekļa» teātra vadītāju uzaicināja T. Lejas-Krūmiņu, bet, kad tas pēc dažiem mēnešiem atteicās, viņa vietā sāka strādāt R. Tautmīlis-Bērziņš. Daži labākie aktieri, kā Jūlija Žilevice, Reinholds Veics un citi, drīz vien no trupas izstājās.

Vietējā policija, kas aizvien uz «Ausekļa» darbību skatījās aizdomīgi, tagad jo bieži izdarīja kratīšanas tautas nama sarīkojumos, cerēdama tur notvert kādu «strādnieku kūdītāju». Reiz pat gadījās, ka zālē nošāva kādu apmeklētāju. Tādējādi publika tika iebaidīta un atturējās teātra izrādes apmeklēt.

1906. gada 23. janvārī vietējā policija, pārtraukdama teātra izrādi, atkal izdarīja zālē apmeklētāju kratīšanu. Pēkšņi uz skatuves izcēlās ugunsgrēks, un tā galīgi nodega. Nams gan tika izglābts, bet skatuvi vairs neatjaunoja. Ļaudis domāja, ka policija tīšām uguni pielikusi, lai iznīcinātu «revolucionāru perēkli».

«Ausekļa» nams vēl tagad stāv pie Gaisa tilta pakājes un atgādina to rosīgo gara darbību, kas tajā kādreiz kūsāja.

Elza Miške

KOPĀ AR DZĪVI

«Skatuves» kultūras gājieni laukos

Fragmenti no atmiņām

Mana padomjzeme ceļas, aug un pošas...

Roberts Eidemanis

Ar 1932. gadu — pirmās piecgades pēdējo gadu — sociālistiskās saimniecības, kultūras un sabiedriskās dzīves uzplaukuma periodā kā profesionāla mākslas vienība savu darbu sāka Maskavas Valsts latviešu teātris «Skatuve». (Teātri atklāja 1932. gada 15. jūnijā.) PSKP CK XVI kongresa lēmums par sociālisma uzbrukuma izvēršanu visā frontē bija varens stimuls tautas jaunrades spēku kāpinājumam. Bija pienācis laiks, kad arī skatuves mākslā drosmīgi iesoļoja personāži, kas atspoguļoja jauno, padomju dzīvi. Atveidojot savus laikabiedrus, izauga arī paši padomju skatuves mākslinieki. Uz lielo teātru skatuvēm savu dzīvi sāka N. Pogodina «Temps» Vahtangova teātrī O. Glāznieka un B. Ščukina iestudējumā, Maskavas Dailes teātris izrādīja A. Afinogenova «Bailes» I. Sudakova iestudējumā.

Tur darbojas laikmetam tik raksturīgais Kimbajevs B. Ļivanova talantīgajā izpildījumā. Ar kādu kaisli bijušais gans tiecas pēc zinātnes kalngaliem, lai, mājās atgriezies, savu stepi veidotu tādu, kādu mēs to skatām šodien! Un kur tad neaizmirstamā Anka un Semjons — Marija Babanova un Dmitrijs Orlovs N. Pogodina «Poēmā par cirvi» A. D. Popova iestudējumā Revolūcijas teātrī! Visi tie bija jauni, spēcīgi un ietekmīgi darbi, kas stāstija par jauno cilvēku.

Šai laikā uz profesionālas teātra mākslas ceļa nostājas studijā «Skatuve» izaugušie skatuves mākslas entuziasti. Visu to, ko, veidojoties un augot kopā ar dzīvi, bijām apguvuši agrāk, jaunajos apstākļos gribējām parādīt pilnveidotā meistarībā. Tūlīt pēc teātra atklāšanas mēs devāmies kultūras gājienos uz laukiem, lai sekmētu cīņu par sociālisma iekarojumu nostiprināšanu laukos.

Pirmā kultūrgājiena repertuārā uzņēma četras lielas lugas: Lavreņeva «Lūzumu», Jeļina «Graudus», Alberga «Salauzto varu» un Bancāna «Gaidītos un negaidītos»; no viencēlieniem — Blaumaņa «Pēc pirmā mītiņa» un Ņeverova «Sieviešu tiesības».

Domājot par izbraukuma repertuāru, bija skaidrs, ka bez lielām lugām ir nepieciešama programa arī ar mazas formas darbiem: bija vajadzīgi skeči, dziesmas, dejas un deklamācijas. Par to tad arī rūpējāmies. No nelielā aktieru sastāva izveidojās 18 cilvēku liels vokālais ansamblis, orķestrītis, dejotāji un daiļrunātāji. Viļa Forstmaņa vadībā darbojās runas koris, kam ar satīrisku repertuāru vajadzēja graizīt trūkumus kolhozu dzīvē un mūsu koncertiem piešķirt jo aktuālāku skanējumu. Daži mazo formu programas gabali bija izvēlēti ļoti veiksmīgi un turējās repertuārā gadiem ilgi.

Vokālais ansamblis komponista Jāņa Ozoliņa vadībā iestudēja vairākas dziesmas latviešu un krievu valodā, dejotāji sagatavoja sudmaliņas, latviešu polku, matrožu un citas dejas. Deklamētāju repertuārā bija J. Raiņa «Pastardiena» un «Sasaukšanās», Gorkija «Vētras putns» un «Dziesma par vanagu» (latviešu un krievu valodā), R. Eidemaņa «Parāde», K. Pelēkā «Cepure», A. Cepļa «Perekopa strēlnieks Baltlatvijā» u. c.

Uz laukiem devāmies Jāņa Baltauša (Lielā) vadībā. Viss kolektīvs bija sadalīts brigādēs, kas veica sabiedriski politisko darbu. Tā bija brigādes, kas nodarbojās ar partijas un komjaunatnes darbu, ar sociālistiskās sacensības organizēšanu; instruējām dramatiskos pulciņus, palīdzējām kolhozos izveidot bibliotekas.

Lai cik interesanti būtu dažādie piedzīvojumi, veiksmes un neveiksmes sešās kultūras gājienu vasarās pa plašās Krievzemes latviešu kolhoziem, par tiem nevar pastāstīt nelielā rakstiņā. Te iespējams atzīmēt tikai to, kas liekas raksturīgākais.

Bija vietas, kur, viltīgi pārprazdami mūsu īstos uzdevumus, mūs uzskatīja par palīgiem ražas novākšanā, skābbarības bedru tīrīšanā un citos smagākos darbos. Mēs neatsacījāmies. Strādādami starp kolektīvistiem, mēs ātri iepazināmies ar viņu noskaņojumu, redzējām īstos aktīvistus, tāpat pasīvos nogaidītājus un budžu samulsinātus muldētājus. Un tas mūs ierosināja sienas avīzes vietā koncertā izlaist «dzīvo avīzi», kur kolhozniekiem pazīstami personāži runāja viņu pašu vārdiem. Iespaids daudzreiz bija satricinošs. Tieši acīs tēmētās improvizācijas sasniedza mērķi. Arī mūsu izrāžu skanējumu bagātināja tiešā saskarsme ar kolhozniekiem. Sevišķi aktuālu skaņu ieguva Alberga «Salauztās varas» dialogi. Kad, pret skatītājiem pagriezies, kāds no lugas personāžiem noprasīja: «Vai te vēl kāds budzis?» — bieži no zāles atbildēja: «Ir! Tur kaktā pie durvīm.»

Ar personisko piemēru viss kolektīvs biedra Baltauša enerģiskajā vadībā parādīja, ko var veikt cilvēki, kam ir tuva jaunā dzīve. Mūsu dienas režīms var izklausīties pilnīgi neticams. Izrāde no pulksten 24 līdz 3 — tātad līdz agrai rīta stundai. Pēc tam īsa atpūta, bet, ja pārbrauciens uz jaunu vietu, tad tūliņ pēc izrādes sēdāmies zirgos, kam ļoti bieži sekoja īsāks vai garāks ceļa gabals pa dzelzceļu, un nākamajā kolhozā viss sākās atkal no jauna. Izcietām briesmīgu miega badu, ceļa grūtības, bet izturējām.

Ka mūsu kultūras gājieni deva labus rezultātus un bija liels palīgs cīņā par sociālisma izvēršanu visā frontē, par to liecināja kolhozniekū atzinīgās atsauksmes un neatlaidīgie aicinājumi jo biežāk apmeklēt viņus. Savās atsauksmēs par izrādēm viņi rakstīja, ka teātra izrādes un sabiedriskais darbs, ko paveicām kolhozos, un jo sevišķi «dzīvā avīze», palīdzējuši viņiem atklāt un novērst trūkumus, ka mūsu izrādes un sabiedriskā darba piemērs bijis ass un trāpīgs ierocis cīņā ar sliņķiem, spekulantiem, ar budžu līdzskrējējiem, sektantiem un dažādiem neapzinīgiem elementiem. Mēs bijām uztvēruši vajadzīgo un bijām labi palīgi vietējiem aktīvistiem. Ne jau bez iemesla buržuāziskās Latvijas «Brīvā Zeme» izgāza uz mums savu žulti...

Kad ar kolhozniekiem, kur bijām snieguši izrādes, satikāmies pēc gada vai pāris gadiem, mūsu draugu skaits bija ievērojami palielinā-

jies. Tad mums nevajadzēja pašiem meklēt materiālus «dzīvajai avīzei», pie mums nāca kolhoznieki un, stāstīdami par savām nebūšanām, lūdza, lai palīdzam tās novērst.

Gribu sīkāk pastāstīt par diviem braucieniem, kas notika otrā un ceturtā kultūras gājiena laikā Sibīrijā.

1933. gadā no 18. jūnija līdz 9. oktobrim teātris «Skatuve» savā otrajā kultūras gājienā apkalpoja Baškīrijas APSR, Rietum- un Austrumsibīrijas latviešu kolhozus.

Uz Sibīriju... Lai kaut ko uzzinātu par turienes latviešu koloniju izcelšanos, iepazītos ar viņu dzīvi un parašām, lasījām K. Šķiltera grāmatu «Latkoloniju vēsture». Grāmatā mūs sevišķi satrauca vieta, kurā stāstīts par Lejas Bulankas latviešu kolonijas izcelšanos. Starp citu tur rakstīts: «... augstākajai baznīcas priekšniecībai uz Pēterburgu ziņo ilggadīgs Lejas Bulankas skolotājs J. Griķis: «Ne vien no Eiropas, bet arī no citām Sibīrijas pilsētām priekš sadzīves nederīgie un ļaunie latvieši tiek sodīti un zem kroņa uzraudzības nosūtīti uz Bulanku. Ļaunums un netiklība te aug un kuplo nedzirdētā spēkā. Ļoti attīstīta te dzeršana, kaušanās, zādzības» utt. Un tālāk: «...Lejas Bulanka kā pastāvīgs Jeņisejas guberņas mācītāja miteklis bija no 1885. g. Mācītāja dzīvokļa būvei Pēterburgas baznīcas palīdzības lāde izsniedza 2 500 rubļu, baznīcas būvei 1000 rubļu, bet skolas būvei tikai 500 rubļu. Tāpēc nav nekāds brīnums, ka Lejas Bulankā mēs vēl varam sastapt «večus», kuri vēl cieši mēdz turēties pie vecām baznīcas parašām.»[1] No K. Šķiltera grāmatas uzzinājām, ka Lejas Bulanka dibināta 1854. gadā un ir viena no vecākajām latviešu kolonijām Sibīrijā. Saimniecību skaits tajā 313. Tātad prāvs latviešu centrs, un nav nekāds brīnums, ka tam ir sava ciema padome, skola, lasāmmāja un sarkanais stūrītis. Grāmata gan stāstīja par vecajiem laikiem, bet no avīzēm mēs zinājām, ka tur vēl joprojām darbojas septiņi krogi. Tas kaut ko izsaka...

Esam brīdināti, ka nokļūšana Lejas Bulankā ir sarežģīta un grūta, tomēr Sibīrijas vadošās iestādes lūdz darīt visu, lai teātris apkalpotu arī šo latviešu koloniju.

Kad nu krustām un šķērsām esam izstaigājuši Baškīrijas APSR, lielāko daļu no Sibīrijas latviešu kolonijām, ir pienācis laiks doties arī uz Lejas Bulanku.

---

1 K. Šķilters, «Latkoloniju vēsture», «Prometejs», Maskavā, 1928. g., 24.—26. lpp.

5. IX. Vakarā sēžamies vilcienā, kas no Ačinskas aiziet uz Abakanu.

6. IX. Abakana mūs sagaida ar neredzētu lietus gāzi. Kamēr mūsu vadība «cīnās», lai izņemtu bagāžu, mēs, pārējie, Abakanas upes malā «apgūstam» līdz šim neredzētus gardumus. Arbūzi, melones, sarkani un dzelteni tomāti tik kairinoši, ka nav iespējams atturēties. Līdz šim Sibīrija mūs bija cienājusi tikai ar saviem meža augļiem. Vai tagad mēs spētu atteikties no tāda garduma? Bet šie augļi mums atgādina, ka tuvojas rudens. Jau rudens!... Bet mēs vēl klimstam pa pasauli...

Jāgaida kaut kāds kuģis, kas uztur satiksmi ar Minusinsku. Tālumā vērojam Sajanu sniegotās galotnes. Lejas Bulanka esot tur...

Beidzot tas «kuģis» ir klāt. Pēc izskata tas atgādina peldošu kasti. Nu ko, jābrauc, un brauksim. Ar šausmām ieraugām — kāds dēkainis, ko krastmalā bijām apjūsmojuši kā «Bagdādes zagli», stājas pie matroža pienākumu pildīšanas. Līdz šim viņš mierīgiem rindā stāvētājiem solīja «pa purnu». Tā tik ir eksotika! Ja kāds aktieris, tēlodams matroža lomu, kaut ko tādu uzģērbtu, viņu uzskatītu par prātā jukušu.

Tiklīdz pagūstam ielīst tumšajā būdā, kuģis sāk braukt. Esam nokļuvuši īstu pirātu varā. Par biļetēm jāmaksā neticamas cenas un par rokas bagāžu — pēc acumēra — atsevišķi. Vēlāk visa komanda uz galviņām sadala «ienākumus». Ārpusē, cik var nojaust pa pusatvērtām durvīm, kas atrodas gandrīz vienā līmenī ar ūdeni, skaisti skati, plaši ūdeņi ar klinšainām salām. Bet tas viss mums nesagādā prieku, jo ik pēc minūtes mūs rausta un «iespaidīgiem» vārdiem liek pārvākties uz kuģa otru galu, tad atkal grupēties uz vidu un atkal uz vienu vai otru pusi, citādi kuģis apgāzīšoties. Un tiešām peldošais šķirsts briesmīgi svārstās un nepatīkamo vidi padara vēl nepatīkamāku. Jau mūsu humoristi sacer pantiņus par to, kā Maskavā palikušais direktors apraud mūsu bojā eju.

Minusinskas krastā izkāpjam tik melnā naktī, kāda var būt tikai Sibīrijā. Dzirdam Lielā komandu: «Turieties visi kopā, ceļa somas neizlaidiet no rokām!» Stāvam. Uz pilsētu meklēt naktsmājas dodas drosmīgā Annele četru puišu pavadībā. Arī Lielais drīz vien nozūd. Atpakaļ atgriezies, viņš stāsta, ka atradis glītu mājiņu. Iekšā sēžot divi vīri, bet tie esot nikni un neielaižoties nekādās sarunās. Pēc brīža atnāk arī šie divi «niknie» un visā laipnībā mums piedāvā naktsmājas, tepat pie ostas. Vai tā nav laime?!

Ļoti apmierināti noliekamies uz tīri izberztas grīdas. Tik siltu un tīru telpu nav dažkārt bijis pat tur, kur sakās mūs sen gaidījuši.

7. IX. No «Sibīrijas Cīņas» pārstāvja, kas dažas dienas iepriekš aizbrauca uz Lejas Bulanku mums ceļu sagatavot, saņemam paziņojumu, ka zirgus var gaidīt šodien. Labi. Izmantojot brīvo laiku, visi nodarbojas ar «mājsaimniecību», Pritokas dzelmēs mazgādamies paši un skalodami savas drānas. Pretimbraucēji neierodas, un vakarā mūsu kasieris aprēķina, cik naudas atstāts Minusinskas tirgū par tomātiem. Iznāk krietna summiņa.

8. IX. Brīvdienas turpinās. Vedēji neierodas. Vakarā arodkomitejas sēde, kurā apspriež disciplīnas un darba ētikas jautājumus.

9. IX. Skrejam pretim katram braucējam un apjautājamies, vai viņš nav no Lejas Bulankas. Partijas birojs savu sēdi notur upmalā laivā. Pēc pusdienas kolektīva pilnsapulce. Pret vakaru Lielais kaut kur aiz pilsētas saticis Lejas Bulankas laiviniekus, kas laivās atveduši graudus, bet pa Jeņiseju pret straumi atpakaļ tikt nevarot. Arī viņi gaidīšot zirgus, lai aizvestu atpakaļ laivas.

10. IX. Sākas panika. Cik ilgi mēs sēdēsim uz vietas un cirtīsim plānā robus?...

Pret vakaru zirgi ir klāt, bet tiem vajadzīga atpūta, un tāpēc mums vēl jāizlūdzas atļauja naktsguļai. Labos ļaudis esam tik ilgi mānījuši. Bet viņi neļaunojas. Viņi paši ir iebraucēji no Krasnojarskas — tautas tiesnesis un avīzes redaktors — pašreiz Minusinskā iztiesā prāvu par kuģa nogremdēšanu Jeņisejā.

Vakarā rīkojam atvadīšanās «balli». Kolektīvi vārām biezputru. Pēc tam koncerts — par prieku mūsu saimniekiem.

11. IX. Rīta agrumā mūsu direktors aizgājis pie laiviniekiem, lai sakārtotos izbraukšanai. Mūs modina arodkomitejas priekšsēdētājs, mudinādams gatavoties tālajā ceļā. Ir patīkami sajust biedru rūpes.

Tātad ceļā...

Kad esam sakārtojušies iešanai, mums pretim steidzas Lielais, un no sejas vien jau redzams, ka kaut kas nav tā, kā vajadzētu būt. Pienāk un īsi noprasa: «Nu, puikas, kā izlemsim? Uzbrukt vai atkāpties?! Zirgi atpakaļ vedīs laivas... Saka — 95 km — Sibīrijas kilometri... Mūsu rīcībā paliek tikai trīs pajūgi. Ko darīsim?»

Noiet tādu gabalu kājām... Tomēr nekādas atrunāšanās nav. Jožam uz tirgus laukumu, kur gaidīšot pajūgi. Tā nu mēs ļaudīm par apbrīnošanu un apsmieklu sēžam tirgus laukumā un klausāmies

nekad vēl nedzirdētu lamāšanos. Mūsu čemodāni tiek sviesti no ratiem laukā, un kolhoza revīzijas komisijas priekšsēdētājs Krastiņš saka: «Kas mums par daļu! Paņemsim, cik var. Lai pārējie gaida.» Saslimušo Anci kaut kā esam iekārtojuši ratos. Nejaukās runas viņu briesmīgi satrauc. Lielajam zudusi pacietība, jo cik tad ilgi strīdēsimies? Tad viņš strupi un lietišķi noprasa: «Ja varat aizvest mantas, brauksim, ja ne, — par tālāko nekādu atbildību neuzņemos.» Vectēvi kļūst tādi domīgi un sāk kasīt pakausi. Tad visai negribīgi, bet tomēr lietišķi ceļ ratos atpakaļ mūsu mantas, un dodamies ceļā. Bet, izrādās, vecie ir niķīgi. Pabraukuši nelielu gabaliņu, viņi rīko atpūtu, un atkal viens otrs čemodāns lido krūmos. Mūsu puiši tos mierīgi atliek atpakaļ vezumā. Vienīgais goda vīrs un biedrs ir kāds krievu cilvēks. Viņš izturas pret mums draudzīgi, dod dažādus praktiskus padomus. Turpretim vecie uzskata mūs par pēdējiem pasaules pļēguriem un neielaižas nekādās sarunās.

Pirmo nakti pavadām stepē zem klajas debess netālu no priežu meža. Mums šķiet, ka mežā pārnakšņot būtu siltāk, bet vectēviem sava doma. Mums jāpadodas. Svilina griezīgs ziemelis, un mēs salstam. Tad, krievu biedra ierosināti, mūsu jaunieši pārvēršas par Ķoknešiem, un no meža šurp līgo priede aiz priedes, drīz vien sāk sprakstēt varens ugunskurs. Tas mūs glābj no aukstuma. Marta Kalniņa ar saviem draugiem atradusi jaunu sasildīšanās metodi — viņi ierakušies smiltīs. Kad pajautāju Oskaram Zebergam, kā viņi jūtas, vai smiltis silda arī, viņš man atbild: «Es par to nedomāju. Es klausos Čaikovska piekto simfoniju...» Jucis, vai? Manā uztverē te nav nekā līdzīga simfonijai...

12. IX. Agrā rīta stundā atsākam savu ceļojumu — kājām vien, kājām vien. Grūtajā pārgājienā Jānis Baltausis mums māca visādus armijā lietotos pārgājienu noteikumus. Tie tiešām noderīgi. Mūsu galvenais uzmanības objekts ceļā ir zirgi. Barojam viņus un dzirdinām. Dievkociņiem apaugušajā, pretīgi saldenu smaržu piesātinātajā stepē apmetamies pusdienas atpūtai. Vedēji kaut ko vāra. Mūsu vadība aiziet pamedīt un drīz vien ir atpakaļ ar nošautiem putniem. Tos atdodam vedējiem. Pēc pusdienām mūsu draudzība sāk nostiprināties. Vecajiem sevišķi patīk mūsu rūpes par zirgiem, un viņi aicina, lai sēžamies laivās, bet mēs izturam raksturu.

Atkal ceļā pienāk vakars, bet šoreiz pati daba par mums iežēlojusies. Ieejam kaut kādā silta gaisa strāvā. Tik glaudīgi maigs

dienvidu vējiņš apvēdina mūsu pārgurušos locekļus, tik mīļš kā mātes glāsts. Baltu bērzu apaugušas gravas piegāzē izvēlamies sev naktsapmetni. Tik silti! Drīz vien no bērzu zariem top mīkstas, smaržīgas cisas. Iepriekš rūpīgi pēc armijas parauga apkopdami savas pārpūlētās kājas, laižamies saldā miegā. Nometnes sargi mainās ik pēc divi stundām.

13. IX. Pulksten 7 atkal tālāk. Atkal sāk pūst ziemelis, un nevar teikt, ka būtu silti. Kad esam iebraukuši Lejas Bulankas robežās un sākam sastapties ar ļaudīm, saprotam, ka lielam vairumam mēs būsim nevēlami viesi. Kāds bārdainis, mums pretim braukdams, ņirdzīgi noprasa: «Vai tad Maskavā vairs nebija rūmes?» Mūsu balamutes atbild, ka esam nodomājuši pārcelties uz šejieni zeltu meklēt. Kā saka, trāpīts acī! Bārdainis, gari nospļaudamies, uzšauj zirgelim tā, ka tas gandrīz izlec no ilksīm. Pašreiz atrodamies milzīga kalna galā. Vecais Krastiņš, ar kuru jau varam sarunāties, man stāsta, ka no šejienes 8 km ceļš ejot uz leju. Kādreiz senāk, šai vietā stāvēdams, mācītājs Kosmanis esot teicis: «Tur lejā būs būt tam noziedznieku miteklim.» Visi izsūtītie esot bijuši no tiem ļaudīm, kas savas pilsoņu tiesības pazaudējuši uz visiem laikiem. Politisko izsūtīto te neesot bijis. Kautrējos viņam prasīt, kādi tad bijuši izsūtīto grēki. Šis vecais milzis, lai kas viņš būtu bijis, ir drosmīgs cilvēks, interesants un pilns dzīves gudrības.

No kalna iebraucam purvainā sādžā. Tā ir Lejas Bulanka. Sagaida mūs tikai «Sibīrijas Cīņas» pārstāvis Žanis un sāk stāstīt par savām grūtajām gaitām — kā šurp atkļuvis, kā uzņēmuši. Gribējis jau laisties atpakaļ, mūs nesagaidījis. Jā... Laikam gan esam lāču midzenī. Bet nav laika pārdomām. Pašreiz notiek kolhoza sapulce, un Lielais ar Žani aiziet tur, mēs pārējie šoreiz vairāk nespējam.

No sapulces atgriezušies, viņi stāsta, kā krievu biedrs mūs slavējis. Viņš teicis, ka no Maskavas inteliģentiem derētu pamācīties, kā jākopj zirgi tālajos pārbraucienos. Šoreiz zirgi esot pārbraukti pilnīgi darbam derīgi, kas nebūt nenotiekot tad, kad no Minusinskas atgriežoties tikai paši saimnieki. No maskaviešiem varēšot daudz ko pamācīties. Kad iepazīstamies ar ciema padomes priekšsēdētāju, kļūstam pavisam klusi... Var redzēt, ka cilvēks stāvējis viens pret negantniekiem. Sakroplots, durstīts un šauts. Ar kādu enerģiju viņš runā par nākotni, par kolektīvās saimniecības izveidošanu! Ar kādu atzinību viņš pateicas mums, ka esam ieradušies! Stāsta,

ka viņš tagad neviena netaupot un no viņa baidoties pat vislielākie negantnieki.

14. IX. Pieceļamies agri. Sapulcē Lielais apsolījis mūsu palīdzību darbos, un tāpēc enerģiski gatavojamies. Cīrulis rosīgi organizē kūlēju brigādi. Peika un Zebergs gatavojas palīdzēt rēķinvežiem. Zudragai, Boksbergai un Miškei jākārto bibliotēka. Pie skatuves būves paliek slimais Feldmanis, Bražinskis un Ulmanis. Bez liekas izrunāšanās, lietišķi un steidzīgi izejam darbā.

Klubā, kur atrodas bibliotēka, četras daiļavas dziedādamas berž zāles solus un grīdu. Pūlas visapkārt ieviest spodrību. Pat celiņš uz klubu glīti noslaucīts. Aktīvisti gatavojas! Un mēs viņiem būsim palīgi...

Savas izrādes atklājam ar «Lūzumu». Priekšsēdētāja dziļi ietekmīgie ievadvārdi par partijas un padomju valdības rūpēm par vistālākiem nostūriem aizkustinājuši kādu stīgu... Izrādes laikā zālē valda tāds klusums, ka, šķiet, skatītāji, elpu aizturējuši, uztver katru vārdu, katru vaibstu. Starpbrīdī, viss starodams, pie mums pienāk Žanis. «Šovakar jūs spēlējat kā velni!» viņš saka, asaras slēpdams. «Kā jūs tā varat? Kā elektrizēti, — pavisam «pa īstam». Nē, vēl daudz spēcīgāk!»

Patiešām, kas tas ir, kas mums dod tādu iekšēju spēku, tādu saliedētību? Taisni to, pēc kā tiecas, ko ar mokām meklē un atrod lieli, nopietni mākslinieki — pēc garīga spraiguma, pēc aizrautīgas mākslas. Kaut kas ir iedarbojies uz mums tā, ka mēs degam. Vai tā ir apziņa, ka esam Maskavas sūtīti, ka mūsu patiesākā vēlēšanās ir ar savu darbu palīdzēt labākas dzīves veidotājiem? Varbūt. Izrāde šķiļ dzīvas dzirkstis. Tik daudz jauna, dzīva, padziļināta skanējuma, domu! Un arī humoristiskās vietas, pārvērzdamās asā satīrā, papildina izrādes galveno darbības līniju — cīņu par padomju varas iekarošanu. Kad otrajā cēlienā matrozis (aktieris Balodis) ar pārgalvīgi draisku pirueti tuvojas admirālim Miļicinam (aktieris Cederštrems), tas sajūsmā sasit plaukstas, kā aplaudēdams daiļajai balerīnai (pēc sava tēla biografijas Miļicins ir kaislīgs balerīnu pielūdzējs), un tikai pēc brīža attopas un sāk mežonīgi kliegt: «Ievest kārtību uz kuģa!»

Un kā šai izrādē skan Goduna-Baltauša teksts! Nē, tas nav tikai lomas teksts vien, ko viņš man saka pirms aiziešanas uz kreiseri, lai vestu to pret Ziemas pili. «Tatjana Jevgeņjevna, pirmo reizi zemes virsū, bet jādara ir. Varbūt ļaudis mūsu kauliņus kā svētumu turēs, varbūt

nolādēs, bet jādara.» Mums šis dialogs vienmēr ir bijis patiess un satura piepildīts, bet šoreiz sajūtu daudz ko vairāk nekā mīlošas dvēseles satraukumu šķiršanās brīdī. Esmu bāla un ar lielām pūlēm varu pateikt savu atzīšanos: «Lai kā, Artem Mihailovič, es jums vēlu labu.» Jūtu, šoreiz viņš aiziet cīņā uz dzīvību un nāvi. Un arī mēs šeit cīnāmies par Oktobri, par tā iekarojumu ieviešanu dzīvē.

Apkārtne liek atcerēties, ka atrodamies «pirmajās pozicijās». Aizvien mūs brīdina, lai sargāmies no zagļiem. Vietējie stāsta par brīnumiem, kādi viņiem notiekot uz lauka. Uz viensētnieka tīruma no rīta varot redzēt gubiņu pie gubiņas, bet kolhoza laukā ar «ķīķeri» nevarot sameklēt. Dienā kolektīvisti savas gubiņas atkal vedot atpakaļ. Pirms mūsu atbraukšanas esot bijusi liela labības zagļu ķeršana.

15. IX. Šodien nolikti mēģinājumi. Jāpielāgojas skatuvei. Rīt atkal visi darbos, bet parīt divas izrādes. Vakarā A. Upīša «Atraitnes vīrs». Uzņem diezgan labi, bet tomēr tā nesmejas kā Maskavā. Liekas, pat it kā līdzi justu Otīlijai un Kļēmaņa kundzei sapņa stāstīšanas skatā.

16. IX. Šovakar spēlējam Čurkina komēdiju «Robs mīlā» (Viļa Forstmaņa tulkojums un iestudējums). Uzņem atsaucīgi. Starpbrīžos, kā saglabādams un papildinādams noskaņu, aizrautīgi spēlē vietējais orķestris. Klausāmies nedzirdētas, līksmes pilnas vecās polkas un reinlenderus, un kājas pašas ceļas dancī.

17. IX. Šī diena ārkārtīgi pārslogota. Jāpabeidz visi iesāktie darbi. Vanadziņš un Zebergs aiziet uz viensētnieku sapulcēm, kur darba kārtībā jautājums par labības sagādi. Šķiet, ka sākam iekarot vietējo ļaužu uzticību. Sāk rasties tādi, kam vajadzīga mūsu palīdzība, padomi.

Pulksten 14 koncerts. Piedalās arī vietējās skolas koris. Vakarā J. Raiņa skaistā sērdienītes dziesma «Pūt, vējiņi!». Un atkal orķestris zālē atbalso notikumiem uz skatuves. Tik žēli skan mīļā, senā tautas dziesma, kontrastēdama ar apkārtējo, drūmi spēcīgo Sibīrijas taigu. Pie kluba sienas šodien radies glīts uzraksts: «Sveiciens pirmajam latvju proletteātrim!».

Un atkal mums jāsaņem kopā visi spēki, lai dzīvotu skaisto tēlu dzīvi. Pirmā cēliena laikā aiz sienas plosās piedzērušies. No kluba izsviesti, viņi pulcējas ārpusē un nejauki trokšņo. Šķiet, ka gatavojas uzsākt kautiņu. Par laimi viņus pārbiedē mūsu skatuves meistara

1957./58. g. sezona. Raiņa Dailes teātris. H. Liepiņš (Vīsvalds) un B. Ozoliņa (Alma) G. Priedes lugā «Normunda meitene».

1957./58. g. sezona. Raiņa Dailes teātris. E. Bērziņa (Emilija) un E. Valters (Džeksons) G. Priedes lugā «Normunda meitene».

spilgtais zibens un pērkona grāviens pirmajā cēlienā. Dauzoņas, nelabi bļaudami, izklīst uz visām pusēm. Viens esot kliedzis: «Nu mūsu pēdējā stundiņa klāt!» — bet cits saucis: «Tie sātani ir apbruņoti!» Tā stāsta mūsu skatuves meistars. Viņam kļuvis īsti baigi no šiem dauzoņām, un tāpēc viņš pacenties dot efektīgāku zibeni.

18. IX. Uzsākam grūto atpakaļceļu. Šoreiz gan braukšus, jo pajūgu pietiekami.

19. IX. Ap pulksten 20 esam jau Minusinskā.

20. IX. Uzkrīt pirmais sniegs, bet mēs dodamies tālāk. Austrumsibīrijā vēl apkalpojami četri kolhozi un rajona centrs — Kļukvennaja. Tikai tad brauksim uz mājām.

1935. GADS. OTRREIZ LEJAS BULANKĀ

28. VII. Vēl šorīt devām pēdējo atvadu koncertu Ačinskas apvidus kolhozā «Gaismas stars» uz Čulimas upes krasta, bet jau vakarā Ačinskas stacijā iekārtojāmies jaunā, tīrā guļamvagonā. Tā kā stacijā bija milzum daudz ļaužu, nemaz necerējām, ka tiksim vilcienā, un te uzreiz tāds pārsteigums — piekabina jaunu vagonu un mūs uzaicina ieņemt vietas! Esam laimīgi. Tik nepieciešamā atpūta pirms garā ceļa nodrošināta.

29. VII. Ar lielu patiku izbaudām atpūtu. Apskatām tuksnešaino, klinšaino apkārtni, vecas kapenes, kuras te kalnu nogāzē izskatās kā sagrautas pilsētas drupas. Abi ar Vanadziņu izstrādājam kvalifikācijas celšanas un studijas mācību plānus jaunai sezonai.

30. VII. Abakanā iebraucam ar lielu novēlošanos — pulksten 2 naktī. Mūsu izdarīgais administrators un aktieris Andrejs Oše ar viltīgu smaidu ziņo Jānim Baltausim: «Viss kārtībā!» — un notralina savu iemīļoto melodiju no «Madamas Ango meitas». To viņš prot izdarīt vispārsteidzošākās variācijās un ar visdīvainākajiem zemtekstiem. Kā izrādās, tie viltīgie smaidi un jautrā operete šoreiz nozīmē, ka uz Lejas Bulanku dosimies mašīnās. Neaprakstāms prieks! Sākumā gan Andrejs baida, ka mašīnas maksāšot ļoti dārgi, bet vēlāk, nespēdams savu prieku valdīt, paziņo: «Neuztraucieties. Mašīnas dod rajons. No pulksten 20 šeit jūs gaida divas trīstonnīgās. 1933. gadā jūs te esat iekarojuši visas sirdis. Tikko es piezvanīju rajona

vadībai, — viss iet kā pa diedziņu!» Un noslēpumaini apprasās: «Kā jums patika atsevišķais guļamvāģis?» Tad arī tas bija viņa nopelns! Stacijā izdzēruši pa glāzei karstas kafijas un paķēruši līdzi ceļam siltas bulciņas, sēžamies mašīnās, un... iesākās dēkains brauciens pa kalniem un gravām, pa ceļiem un bez tiem, pār tiltiem un bez tiem.

Kad melnā naktī piebraucam pie Abakanas upes pārceltuves, mums paziņo, ka pāri vairs netiek. Kalnos bijusi lietus gāze, un ūdens ceļoties milzīgā ātrumā. Ko nu? Ieteic braukt uz dažus kilometrus attālāko pārceltuvi. Vai tas nozīmētu skrieties ar upi?... Otrās celtuves pārcēlājs apņemas nogādāt viņā krastā, ja paši būsim palīdzīgi, mežonīgajā straumē viņš viens nevarot uzņemties atbildību. Savu palīdzību apsolām. Mūsu puiši stājas pie darba — un pāri esam.

Mūsu ceļš spiežas gar milzīgu klinti. Lejā melno varenā Jeņiseja. Ap sirdi tinas kāds savāds aukstumiņš... Vismazākā neuzmanība vai kļūme un ... Ka tāda iespēja nav izslēgta, to atgādina Jeņisejas attekā guļoša vieglā mašīna. Izgāžot šosejas stabiņu, tā novēlusies ūdenī.

Naktī izbraucam cauri Minusinskai. Vērojam vecās vietas, stepi, kurā kāds no mums bija saklausījis Čaikovska piekto simfoniju, kad 1933. gadā te pārnakšņojām... Salīdzinot ar tām dienām, pašreiz ir tik labi, ka nemaz nebaida aukstais ziemelis, kas straujajā braucienā pa līdzeno stepi spiežas līdz kaulam.

Šušenskas sādžā pie Ļeņina slimnīcas apstājamies un godbijīgā klusumā pieminam diženo cilvēces ceļvedi.

Jermakovkā, uz mazās Ojas upes krasta, rīkojam mazu atpūtu. Te nu Andrejam ar Jermakovkas kārtības sargu iznāk stingra sarunāšanās. Šis netic, ka mēs no Maskavas, un uztiepj, ka mēs mānoties, ka papīrus jau varot visādus uzrakstīt. Mēs neesot nekādi aktieri, bet apkārtceļojoši «cirkači». Kur tas esot dzirdēts, ka no Maskavas uz Sibīriju sūtītu kādu teātri! Lai nepūšot pīlītes. Andrejs vai aizrijas no dusmām, un incidents jau kļūst īsti draudošs. Dzirdami izteicieni: «Es varu jūs visus ietupināt. Neviens vien cirka klauns pie manis pasēdējis...» Par laimi parādās Lielais, un incidents pajūk kā nebijis. Andreju mierinādams, Lielais nosaka: «Apmierinies, tik traki jau nemaz nav, Andrej! Drusku mazāks vīrs ieticis lielākā amatā, un tas ir viss.» Pēc brīža lielie naidnieki mierīgi kož sviestmaizēs.

Braucot pa šoseju, vērojam, ka Lejas Bulankas ieplaka paliek kaut kur sāņus, bet mēs traucamies uz Mongoliju. Apturam pie Grigor-

jevkas, un te nu izrādās, ka no turienes uz Bulanku nemaz nevar izbraukt. Sibīrijas latviešu zeltene mums stāsta ceļu, un mēs laižamies atpakaļ. Gribam nokļūt Bulankā bez ceļa. Te nu mums sākas īstas dēku meklētāju gaitas. Pēc kāda brīža visi vienprātīgi būvējam tiltu pār kādu pančku. Tad braucam lielā kalnā. No tā, lidinoties pār koku galotnēm, gar pašu nogāzes malu milzīgā ātrumā iedrāžamies sādžā. Te izceļas panika. Bļaudami bēg bērni. Pārbiedēts uz mums drāžas vesels bars kumeļu, šņākdamas un kaklus staipīdamas, izaicinoši staigā zosis. Uz ātru roku iztukšojam kādai sievai svaigi skābēto gurķu muciņu, mazajiem draugiem piemiņai dāvinām sudraba naudas gabaliņus (tā esot liela laime un tikšot glabāta visu mūžu). Un tad atkal tālāk. Purvainā krūmājā satiekam zirgu ganus. No brīnumiem vienam pīpe iekrīt purva kūlā, un viņš nekādi to nevar sameklēt. Viņi mums vēlreiz izstāsta ceļu, tikai šaubās, vai priekšā esošā pārceltuve varēs pārcelt smagās mašīnas. Te tādas nekad nav braukušas.

Nonākam pie tās celtuves. Te nu man pietrūkst vārdu, lai aprakstītu tās briesmas un liksmību, ko pārdzīvojām. Kad uz celtuves uzbrauca pirmā mašīnā bez kravas, celtuve bezcerīgi sašķiebās un neviens to nevarēja pakustināt. Bet tad katrs pielika savu spēku, kaut kur sadabūjām dēļus, paši bridām un vilkām celtuvi un pāri bijām. Caur ganībām un krūmājiem, līkumodami, ceļā visus tiltiņus salauzdami, ar saulrietu iebraucām Lejas Bulankā.

Bet kas te notiek?... Šķiet, visi sādžinieki atrodas uz ielas. Ar ziediem šurp skrien bērni un jaunieši, bet aiz viņiem steidz vecāki vīri un māmuļas, priekšautā asaras slaucīdamas. Skatos, ka mūsējie viens pēc otra pazūd aiz borta. Nemaz neapjēdzu, ka arī es esmu nokļuvusi veca vīra apkampienos. Asarām birstot sirmajā bārdā, viņš kaut ko runā par mūžīgu pateicību un sirsnīgi atvainojas par pirmo uzņemšanu. Arī mēs raudam un asaru apmiglotām acīm ejam caur šo «sajūsmības ierindu».

31. VII. Pēc ilgiem laikiem redzam «Komunāru Cīņu», kurā lasām par kaut kādas būves komisijas izvēlēšanu latviešu teātra celšanai Maskavā. Arī šeit mums jāatklāj jauns teātris, jāatkaro skaistā baznīca kultūras pasākumu vajadzībām. Šo svinīgo aktu atlikuši līdz mūsu atbraukšanai.

Jauno Lejas Bulankas kultūras namu atklājam ar N. Pogodina komēdiju «Pēc balles». Šī luga mums vienmēr iet spraigi, spēlējam ar lielu aizrautīgu prieku. Uzņem lieliski — tā, kā to esam iecerējuši.

Komiskajās vietās skatītāji sirsnīgi smejas, bet dramatiskajās kļūst ļoti nopietni.

1. VIII. Iepazīstamies ar darbu brigādēs. Tik daudz pozitīvu iespaidu, tik daudz skaistu panākumu darbā, ka nav nekāda salīdzinājuma ar to, ko šeit redzējām otrajā kultūras gājienā. Arī bibliotēka kārtībā, un tajā atrodam daudz jaunu, labu grāmatu. Esam ļoti labā omā, un par visu redzēto gribas uzrakstīt, pārrunāt iespaidus. Oskars Zebergs solas izdot divas sienas avīzes.

Vakarā spēlējām R. Apiņa un K. Jokuma «Avantūru». Uzņem labi. Pateicas par izrādi un pieprasa bērniem koncertu.

2. VIII. Dienā apsolītais koncerts bērniem, bet vakarā Billa-Belocerkovska «Dzīve sauc» (Annas Lāces iestudējums, A. Rudzīša skatuves ietērps). Lugu uzņem ar lielu interesi. Starpbrīžos vecāki vīri, sagājuši pulciņos, apspriež vecā profesora meklējumus par klimata izmainīšanas iespējām Sibīrijā.

3. VIII. Vakarā Sudrabu Edžus «Dullais Dauka» (Em. Frosa dramatizējums, Annas Pētersones iestudējums, A. Zvaguļa skatuves ietērps) un koncerts jaunatnei. Pēc koncerta dejas. Mazliet satraukti vērojam, kā norisināsies pirmā balle agrākajā baznīcā. Pirmo deju sāk mūsu Alberts Zvagulis ar vietējo skolotāju. Tad aiz viņiem priecīgi aizvirpuļo pāris aiz pāra. Dejo pat ķestera meita. Tātad viss kārtībā! Vēl viens tumsības templis iekarots.

4. VIII. Dodamies ceļā uz rajona centru Karatuzu. Tur jādod koncerts rajona priekšstāvjiem. Šķiroties no Lejas Bulankas, dzirdam skaļus šņukstus. Atvadāmies no mīļiem, labiem paziņām. Pēc gada vai diviem apsolāmies viņus atkal apmeklēt.

Arī Minusinska mūs nelaiž garām un pieprasa koncertu. Tad ar kuģi izbraucam uz Krasnojarsku.

Visur, kur ierodamies otrreiz, mūs uzņem draudzīgi, ar lielu uzticību. Draugu un labvēļu pilna ir plašā Padomju zeme.

Kopā ar dzīvi rit mūsu darba dienas. Līksmi un izturīgi mēs veicam savu darbu un laimīgi vērojam tā augļus.

Alfons Vilsons

LATVIEŠU MARKSISTISKĀS TEĀTRA KRITIKAS NODIBINĀTĀJS J. JANSONS-BRAUNS

Viens no tiem novadiem, kur marksistiskā pieeja latviešu kultūras dzīvē parādījās vispirms, ir teātra kritika. Lieli nopelni te ievērojamam literatūrkritiķim un vienam no redzamākajiem agrīnajiem marksisma propagandētājiem Latvijā vispār — J. Jansonam-Braunam (1872.—1917.), kas tūliņ pēc savām pirmajām publikācijām deviņdesmito gadu sākumā pievērsās arī teātra kritikai un pacēla to jaunā, principiāli augstākā pakāpē.

1

Latviešu progresīvā teātra kritika līdz J. Jansonam-Braunam bija nostaigājusi jau ne vienu vien gadu desmitu ilgu attīstības ceļu, bija izvirzījusi un divu kultūru cīņā nostiprinājusi vairākas atziņas,

kas uz visiem laikiem ieguldītas tautas estētisko uzskatu krātuvē kā neapgāžamas patiesības. Lūk, dažas no tām.

Teātrim liela sabiedriski audzinoša nozīme, un, tāpat kā citām tautām, tas nepieciešams latviešiem. Latvieši spējīgi arī skatuves mākslā gūt augstus sasniegumus, un sen pienācis laiks tai nodrošināt pienācīgus priekšnoteikumus: nevar vairs pietikt ar pašdarbnieku pašaizliedzību — vajadzīgi profesionāli resp. atalgoti mākslinieki, teātra vadonim jābūt tādam, kas pazīst un mīl latviešu tautu, kas cīnās par mākslinieciski un idejiski vērtīgu repertuāru, it īpaši oriģinālluāgām. Aktieru runai jābūt tīras un bagātas savas tautas valodas paraugam, bet — ievērojot tēloto raksturu individuālās īpatnības. Tam, kas dzirdams un redzams uz skatuves, jāsaskan ar reālo dzīves īstenību, bet nav jākļūst par mehānistiski atdarinātu tās kopiju utt.

Pretstatā minētajiem un citiem vērtīgiem atzinumiem nepatīkami acīs duras rinda nopietnu robu. Viens no nozīmīgākajiem to vidū — spilgtākas vadošas, uz priekšu virzošas kritiķa personības trūkums, kas reizē bija arī nobriedušajām laikmeta prasībām pilnīgāk atbilstošas, lielas, progresīvas idejas trūkums.

Teātra kritikā gan darbojās A. Alunāns, bet kopš aiziešanas no Rīgas Latviešu teātra (1885.) viņš savus spriedumus par tā laika skatuves mākslu izteica ne tik daudz teātra kritikas žanrā kā gada pārskatos un tamlīdzīgos pret H. Rodes-Ebelinga reakcionārajiem teātra vadības principiem vērstos vispārīgos rakstos.

Paplašus lietpratīgus vērtējumus «Lielpils pagasta vecākie. Apcerējums par Ad. Alunāna lugu»[1] un «Mūsu lugas»[2] (par A. Alunāna «Kas tie tādi, kas dziedāja?») publicēja jaunais jurists J. Pliekšāns, taču nevis par izrādēm, bet tikai par lugām.

Astoņdesmito gadu beigu un deviņdesmito gadu sākuma lielākais latviešu literatūrkritiķis T. Zeiferts, ārpus Rīgas dzīvodams un literatūrvēstures sarakstīšanas domām nodevies, teātra pasaulē iegriezās tikai epizodiski un bez īpašas intereses par tā specifiku.

Gadu desmitu mijā (1887.—1893.) liberālajā vācu presē par latviešu teātri referēja R. Blaumanis un pateica ne vienu vien pareizu un nozīmīgu vārdu. Taču galvenokārt savus demokrātiskos un humā-

---

[1] «Dienas Lapa», 1888., 258. un 259.

[2] «Dienas Lapa», 1888., 274.

J. Jansons ap 1900. gadu.

nistiskos reālisma principus viņš izpauda daiļdarbos, ne recenzijās, kurām «Zeitung für Stadt und Land» sīejās nebija ne lielāka rindu skaita, nedz brīvdomīgāku uzskatu paušanas iespēju.

Deviņdesmito gadu pirmajā pusē (1890.—1895.) «Dienas Lapā» vairākus nozīmīgus jauniestudējumus (R. Blaumaņa «Zagļus» un «Ļauno garu», Aspazijas «Vaideloti» u. c.) recenzēja Āronu Matīss, apgaismodams dažādus meistarības jautājumus un popularizēdams uzskatu, ka reālismam jāieņem vadošā vieta mākslā. Tomēr viņa izpratne sabiedriskajos jautājumos nepārsniedza sīkburžuāziska inteliģenta pretrunu pilno un pārejošo aizraušanos ar dažām progresīvām idejām, un šī šķiriskā ierobežotība Ārona uzskatos ierobežoja arī viņa kritikas.

Tādā situācijā 1894. gada sākumā latviešu teātra kritikā ienāca jauns, saviļņojošs spēks — divdesmit vienu gadu vecais Maskavas universitātes Vēstures un filoloģijas fakultātes students J. Jansons (kopš 1903. gada viņš pieņēma pseidonīmu O. Brauns).

Tas bija laiks, kad arī Latvijā, tāpat kā visā Krievijā, *sākās tautas atbrīvošanās cīņas proletāriskais periods:* marksistiskā apzinīguma dzirkstis ar neatturamu spēku iedegās par varenu liesmu, intensīvi darbojās Jaunās strāvas revolucionārā virziena pārstāvji, organizējās strādnieku nelegālie revolucionārie pulciņi.

Arī teātra kritikā, kas gandrīz desmit gadus bez vajadzīgā rezultāta bija spiesta pierādīt lielā mērā vienu un to pašu — ka H. Rodes-Ebelinga darbība lielākā latviešu teātra vadītāja postenī ir tautai naidīga, beidzot notika sakustēšanās: augstprātīgais «prūsis» bija spiests aiziet, sākās plašās principiālās diskusijas par H. Zudermaņa «Goda» un Aspazijas «Zaudēto tiesību» izrādēm, teātru repertuārā ienāca F. Šillera «Laupītāji» un citas liela vēriena lugas. Visa skatuves māksla mutuļot mutuļoja divu kultūru cīņā.

Te vajadzēja vīra, kas ar gaišu skatu, stingru roku un skaļu balsi kā pieredzējis locis klinšainā un sēkļainā straumē droši uzkāptu uz progresīvo mākslas uzskatu kuģa un pilnā gaitā vadītu to pret jauno krastu. Tāda personība varēja nākt tikai no revolucionāro jaunstrāvnieku pirmajām rindām, un dabiski, ka acis vērsās uz J. Jansonu, kas jau 1892. un it īpaši 1893. gadā ar savām «Domām par jaunlaiku literatūru» bija parādījis, ka jaunās progresīvās mākslas ceļveža loma tam īsti pa spēkam.

Savās revolucionāra gaitās bieži ierazdamies no Maskavas (kopš 1895. gada rudens — no Tērbatas) Rīgā, J. Jansons redzēja, ka arī tas pacēlums, kāds latviešu teātra repertuārā un tā skatuviskajā interpretācijā iezīmējās deviņdesmitajos gados, progresīvās sabiedriskās domas strauji augošās prasības neapmierina, un, šo trūkumu atsegdams, viņš guva lielisku tribīni marksistiskā pasaules uzskata popularizēšanai.

No 1894. līdz 1897. gadam, t. i., līdz savam arestam un Jaunās strāvas sagrāvei, J. Jansons publicē J. Pliekšāna un pēc tam P. Stučkas vadītajā «Dienas Lapā», cik līdz šim noskaidrots, divdesmit divus rakstus, no kuriem divpadsmit, t. i., vairāk nekā puse, ir teātra kritikas, pie tam sešas no šīm divpadsmit ir tik plašas, ka iespiestas divos vai vairākos numuros. Tā skaitļi vien jau ko liecina par teātra kritikas lielo īpatnējo svaru kā «Dienas Lapas» un jaunstrāvnieku estētiskajos uzskatos vispār, tā J. Jansona deviņdesmito gadu rakstos

īpaši. Var pat teikt, ka teātra kritika tai laikā ir viņa visvairāk lietotais žanrs.

Minētās kritikas ir šādas:

J. — «Uz šejienes latviešu teātra skatuves» (par *H. Zudermaņa* lugas *«Gods»* izrādi Rīgas Latviešu teātrī), «Dienas Lapa», 1894., 37., 38.

J. — «Vakar uz Rīgas Latv. biedr. skatuves» (par *F. Šillera «Laupītāju»* izrādi Rīgas Latviešu teātrī), «Dienas Lapa», 1894., 45., 46.

-ns. — «Latviešu vasaras teātris Arkadijā» (par V. Egliņas-Nāras benefici *R. Blaumaņa «Ļaunā gara»* izrādē), «Dienas Lapa», 1895., 201.

J. — «Uz pilsētas teātra skatuves» (par *H. Zudermaņa* lugas *«Laime nomalē»* izrādi), «Dienas Lapa», 1896., 23., 24.

J. — «Hernhutieši» (par *J. Poruka «Hernhutiešu»* izrādi Rīgas Latviešu teātrī), «Dienas Lapa», 1896., 64., 65.

J. — «Vasaras teātris «Arkadijā»» (par *D. Zeltiņa* lugas «Saites» izrādi), «Dienas Lapa», 1896., 122., 123.

J. — *«Henrika Ibsena «Sadzives pilāri»»* (par minētās lugas izrādi «Arkadijā»), «Dienas Lapa», 1896., 128.—130., 132.

J. — ««Arkadijas» vasaras teātrī» (par *R. Tautmīļa-Bērziņa* lugas *«Bandu bērns»* izrādi), «Dienas Lapa», 1896., 176.

J. — *«Trines grēki»* (par minētās *R. Blaumaņa* lugas izrādi Rīgas Latviešu teātrī), «Dienas Lapa», 1896., 281.

J. — *«Rūd. Blaumaņa «Potivāra nams»»* (par minētās lugas izrādi Rīgas Latviešu teātrī), «Dienas Lapa», 1897., 70.

J. — «Uz Jonatana biedrības skatuves» (par *J. Zeibolta* lugas *«Jaunais skolotājs»* izrādi), «Dienas Lapa», 1897., 72.

(An.) — *«Henrika Ibsena «Nora»»* (kritikai trūkst nobeiguma, jo «Dienas Lapa» tika aizliegta), «Dienas Lapa», 1897., 135.

Saraksts rāda, ka J. Jansons recenzējis gan latviešu, gan cittautu lugu izrādes, gan klasiķu, gan mazāk pazīstamu rakstnieku darbu iestudējumus Rīgas Latviešu un dažādos citos teātros.

Lai gan viņš izteicies par labu daļu no tai laikā izrādītajām nozīmīgākajām lugām, it īpaši 1896. gadā, vairāk tomēr tādu gadījumu, kad «Dienas Lapas» slejās izteicās citi autori, piemēram, novērtējot tādus nozīmīgus iestudējumus kā Aspazijas «Vaideloti», «Zaudētas

tiesības» (abas 1894. gadā), «Neaizsniegtu mērķi» un «Raganu» (abas 1895. gadā), Zeiboltu Jēkaba «Mājas naidu» (1895.), F. Šillera «Orleānas jaunavu» (1895.) un «Mariju Stjuarti» (1897.), V. Šekspira «Hamletu» (1894.), «Otello» (1895.), «Makbetu» (1896.), A. Ostrovska «Ienesīgo vietu» (1895.) u. c.

Daudzie bez J. Jansona sprieduma palikušie, bet «Dienas Lapā» tomēr recenzētie atbildīgie iestudējumi dod spilgtu liecību, ka viņš jaunstrāvnieku teātra kritikā nebija vienīgais, ka līdzās J. Jansonam arī šai frontē cīnījās citi, kas šad tad rakstīja ne sliktāk par viņu, piemēram, F. Roziņš apcerē «Labākās famīlijas»[1] (diskusijā par Aspazijas «Zaudētajām tiesībām»). Taču, rēķinot kopā kvantitāti un kvalitāti, J. Jansons latviešu teātra kritikā līdz pat gadsimta beigām ir neapšaubāmi pati lielākā personība. Pie tam tik liela, ka daudz ko no tās (piemēram, principialitāti, cīņas degsmi un izteiksmes spožumu) varam mācīties vēl šodien.

3

J. Jansona kritiku galvenā vērtība tomēr atklājas vēstures aspektā, it īpaši — *marksistiskā pasaules uzskata propagandā.* Aplūkosim to vispirms Jaunās strāvas periodā, t. i., kritiķa darbības pirmajā cēlienā.

Marksismu, tai skaitā marksistisku pieeju mākslai, atsevišķi latviešu kultūras darbinieki pazina un atzina par pareizu, cik līdz šim noskaidrots, kopš astoņdesmito gadu otras puses. Piemēram, muzikas profesors J. Kārkliņš atceras, ka Rainis ap 1888. gadu viņam teicis: «Ja tu, jaunekli, gribi zināt, kāds uzdevums tev kā māksliniekam un ko nozīmē māksla, tad tu iepazīsties ar Plehanova rakstiem!»[2]

Iespiestā veidā marksistisks literatūras vērtējums latviešu valodā pirmo reizi parādās 1893. gada beigās J. Jansona «Domās par jaunlaiku literatūru»[3]. Drīz pēc tam — 1894. gada sākumā, kad marksistisks apgaismojums politisko jautājumu apskatos «Dienas Lapā» nebija vairs nekāds retums, — marksistisks skatījums ienāk arī teātra kritikā. Tādā sakarā jānorāda uz J. Jansona kritikām par H. Zuder-

---

[1] «Dienas Lapa», 1894., 86.

[2] Literārais mantojums, I, 1957., 494. lpp.

[3] *V. Šteinbergs, A. Vilsons,* J. Jansona-Brauna dzīve, 1957., 29. lpp.

maņa «Goda» un F. Šillera «Laupītāju» izrādēm. Šīs pagaidām maz pazīstamās kritikas, kas sarakstītas un nodrukātas jau pirms tā paša autora atbildes «Mūsu vecai paaudzei», pieder pie pirmajām marksistiskajām publikācijām Latvijā vispār.

Četrpadsmit gadus vēlāk, deviņdesmito gadu sākumu latviešu literatūrā atcerēdamies, J. Jansons pats liecināja: «... sāka iespiesties tā sauktais reālistiskais virziens. Bet tas nebija reālisms, kādu mēs, to sludinot, bijām domājuši ... te nu bij — kā toreiz teica — atsegti «sadzīves augoņi», te atkal un atkal tika minēti *«apstākļi»*, kas nosloga un izposta cilvēka dzīvi, bet te netika izteikts un uzsvērts, ka šie apstākļi ir *grozāmi*. Un tā taču ir mūsu vadošā zvaigzne, mūsu kopējā darba un cīņas mērķis! Kā Markss kādā vietā izsakās: «Filozofi līdz šim pasauli tikai izskaidrojuši, bet svarā taisni krīt to — pārgrozīt.»»[1]

Tātad — revolucionāro jaunstrāvnieku prasība bija, lai rakstnieki rakstītu saskaņā ar marksistiskajām atziņām par dzīves pārveidošanu, lai reālistisks īstenības notēlojums būtu saistīts ar sociālistisku ideoloģiju. Un tieši to lasām J. Jansona kritikā par H. Zudermaņa «Godu»: «Teātra režijai gan taču bija jānoprot, ka šinī gabalā slēpjas dziļa, nopietna kritika par tagadējo sadzīves kārtību; Zudermanim kā gandrīz visiem jaunlaiku vācu rakstniekiem (izņemot G. Hauptmaņa «Die Weber») trūkst maņas par cīnītāju uzvaras drošo elementu tagadējā Vācijas dzīvē, kas skaitās jau miljoniem.»

Principā tādas pašas tendences paustas gandrīz visās J. Jansona turpmākajās kritikās, un tas arī dabiski, jo dati par viņa pasaules uzskatu un pārējo darbību liecina, ka J. Jansona dzīves pamatuzdevums kopš 1893. gada beigām bija cīņa par marksisma ideju uzvaru, un teātra kritikas bija viena šis cīņas sastāvdaļa. Ja arī kādā no minētajiem rakstiem, atsevišķi ņemot, neatrodam nevienas tādas vietas, kur sociālistiskā ideoloģija būtu, tā sakot, tieši ar pirkstu parādāma, tad ne tādēļ, ka kritiķa marksistiskajā pārliecībā būtu iestājies kāds pārtraukums, bet kādu citu iemeslu dēļ (piemēram, tikai nedaudz rindu garajā recenzijā par Egliņas-Nāras benefici gluži vienkārši jau temas izvēles ziņā nav domāts nekāds problēmas risinājums, bet tikai talantīgās mākslinieces atzīmēšana). Taču šādu gadījumu nav daudz.

---

[1] *J. Jansons,* Fauni vai klauni, 1908., 21. un 22. lpp.

Visumā raksturīgā aina ir tāda: lai kāda būtu vērtējamās lugas tematika, J. Jansons prata ievirzīt pārrunas tā, ka tās skar būtiskas sociālas pretrunas, un, lai cik drakoniski bija cariskās cenzūras spaidi, kritiķis tomēr atrada iespēju izpaust savu domu tā, ka ikvienam kaut cik ieinteresētam lasītājam ar neapšaubāmu faktu un nekļūdīgas loģikas palīdzību tika sniegts teorētiski nekādi nenoraidāms secinājums — proletariāta revolucionārās cīņas ceļš katram godīgam cilvēkam ir vienīgais pareizais. Ja vēsturiskajos jaunstrāvnieku jautājumu vakaros, pat par skursteņslaucītāju cilindriem runājot, žandarma klātbūtnē vairākiem simtiem klausītāju tika pateiktas domas par strādnieku revolucionārās cīņas taisnību un nepieciešamību, tad J. Jansona kritikas, buržuāzijas rokās esošā Rīgas Latviešu teātra izrādes apspriežot, to pašu patiesību cenzūras acu priekšā pauda «Dienas Lapas» lasītāju tūkstošiem. Lūk, daži piemēri.

Par F. Šillera «Laupītājiem» rakstot, kritiķis galvenokārt akcentē analoģijas, kādas vairāk nekā simt gadu vecajai lugai bija ar J. Jansona laiku: «Viss tas ir atskaņas no Ruso mācībām, kuras savā laikmetā, kad apstākļi paši jau tik tālu bija attīstijušies, posa un līdzināja Francijā ceļu uz cīņu pret visiem toreizējiem sadzīves ļaunumiem. Apstākļi Vācijā bija gluži tādi paši, arī še valdīja varmācība un svētulība, arī teit zemākie ļaudis tika kalpināti un izsūkti, kamēr muižniecība un garīdzniecība dzīvoja līksmībā un izšķērdībā, un tādējādi arī saprotams, kamdēļ ar tādām gavilēm saņēma šo ražojumu. Teit bija piesacīts karš novecojušai sadzīves kārtībai, pārdzīvotiem uzskatiem, un, ja toreiz sludinātās idejas kā «abstrakta taisnība un mīlestība» tagad pašas izstumtas iz sliedēm un tā vietā stājušies ziniski pamatoti uzskati, kā reformējama mūsu sadzīves kārtība, tad tomēr savā laikā šīs domas ļoti daudz virzināja uz priekšu cilvēci, rādīdams, kas noārdāms un noplēšams; «bastiļa (politisko noziedznieku cietums) jāizgrauj», saka kāds tā laika varonis Francijā, «nejautājot, kas tās vietā jāuzceļ». — Teit arī meklējams Šillera svars savā laikmetā: toreiz viņš karoja un cīnījās par progresa idejām, dziedāja par brīvību, kas ausīs nākamībā visai cilvēcei («Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!»), un neaprobežoja to vēl tikai uz vienas zemītes iedzīvotājiem ...»

J. Jansons atmasko arī utopiskos labākas nākotnes sapņus, ar kādiem filozofiskā ideālisma garā pavisam naivi bija uzstājies J. Poruks, lugā «Hernhutieši» sludinot aplamas un kaitīgas domas par

visas cilvēces labākas nākotnes sasniegšanu kapitālisma mierīgas attīstības rezultātā.

Kritiķis ironizē: «Tad iestāsies «cilvēces laime», kad fabrikas dūmi gaisā mutuļos, riteņi un mašīnu siksnas dūks nerimstošā darbā, strādnieki aiz pūlēm pagurs un lies sviedrus Aleksandras labā! Ak, ejiet taču reiz uz ārpilsētām palūkoties, kur valda šāda «cilvēces laime», metiet skatienu uz fabriku vārtiem un palasiet darba nosacījumus, paskatāties uz darba strādnieku, kad viņš vakarā putekļos un sviedros nāk prom no savām mašīnām. Tad, kad pāries kārīgā sapņošana par daiļo Aleksandru un viņai piederošās fabrikas ēkām un skursteņiem, tad izgaisīs aplamās domas, ka tagad cilvēces sadzīvē, pateicoties fabrikām, valdot apbrīnojami harmoniska saskaņa, tad rasies apziņa, kur pielikt pašam roku klāt... «Wir haben lang genug geliebt; jetzt ist die Zeit zum Hassen!» ... Daudz vēl vajaga vingrināt roku, lasīt un nogremdēties jaunlaiku rakstnieku ražojumos, studējot iegūt pareizākus uzskatus par mūsu sadzīves kārtību un šīs pašas sadzīves nelaimē un draudos skatīties vaļējām acīm! Vajaga pazīt kādu derīgāku grāmatu par tautas saimniecību, tad rasies pareizāki jēdzieni par fabriku darbiem un viņu sekām, tad nevarēs naivā garā dziedāt slavas dziesmas un vadīt takts zizli fabrikantu dūcošām mašīnām. Tad ziņās, kādi ceļas fabrikas, un nesapņos vairs līdzi Aleksandrai tikpat bērnišķīgi neaizsniedzami kā dažreiz zēna gados — tikt par kučieri vai kara vadoni.»

Tāds pats mērķtiecīgi virzīts domu risinājums dominē kritikā par H. Ibsena «Sadzīves pīlāriem», R. Blaumaņa «Potivāra namu» un citos J. Jansona rakstos. Ja vēlāk jaunstrāvnieku prāvā žandarmērija ziņoja, ka «Dienas Lapa» gadiem ilgi sistemātiski popularizējusi vēsturiskā materiālisma mācības, tad tas pilnā mērā attiecas arī uz J. Jansona teātra kritikām.

4

Marksisma ideju propaganda J. Jansona teātra kritikās cieši saistās ar cīņu par dramaturģijas un skatuves mākslas specifikas pienācīgu ievērošanu, vispār — *par lugas un tās iestudējuma mākslinieciskō pusi.*

Jau K. Markss vēstulē F. Lasalam 1859. gada 19. aprīlī bija protestējis pret daiļdarbiem, kuros indivīdi pārvērsti «par vienkāršiem

laika gara ruporiem», bija norādījis «šilleriskas» rakstīšanas vietā «šekspirizēt», un pilnīgā saskaņā ar šiem principiem arī J. Jansons prasīja iemiesot idejas dzīvos raksturos. Piemēram, F. Šillera «Laupītājos» J. Jansons gan atzīst progresīvās idejas, bet pārmet, ka tās neesot izteiktas mākslinieciski pilnvērtīgi: «...modernos lasītājus it savādi pārsteidz šī naivā fabula, šī melodramatiskā intriga, šie nedabiskie, pasakainie raksturi un smagais, retoriskais patoss, un visā nopietnībā mēs jautājam, kā gan savā laikmetā šī drama varēja saviļņot tādu vētru, kur meklējama viņas dziļā nozīme? Nevis mākslas formā, nevis tēlotās gleznās slēpjas šī ražojuma svars...»

F. Šillers, protams, ir liels vārda mākslas meistars, un arī viņa «Laupītāji» uzrakstīti talantīgi, tā ka J. Jansona neglaimojošās piezīmes par lugas mākslinieciskopusi lielā mērā izskaidrojamas ar to, ka kritiķis pārāk maz ievērojis 18. gadsimta vēsturiskās īpatnības — atrāvis lugu no tās laikmeta un romantismu mērojis ar reālisma mērauklu. Taču būtiskais te tas, ka J. Jansons prasa ideju ietērpt pilnvērtīgos (t. i., kā viņš pilnvērtību saprata) mākslas tēlos.

Tā kā palaikam nācās rakstīt par dramaturgiem, kuru veiklība dramas tehnikā un vispār izteiksmes ziņā gan bija nenoliedzama, bet sabiedriski idejiskās tendences vismaz daļēji apšaubāmas, kritiķis ar viņam raksturīgo drošo roku asi nošķir derīgo no nederīgā un nebaidās arī par buržuāzijai tuvo, paša nokritizēto H. Zudermaņa «Godu» godīgi un atklāti pateikt, ka tā autors tomēr «pārvalda skatuves tehniku, sarunas vienmēr ļoti dzīvas un veiklas, dramatiskā darbība virzās aizvienu pieaugošā straujumā uz priekšu».

Un citā kritikā, pēc kuras spriežot «Trīnes grēki» liekas īstais «grēka darbs», bez jebkādas laipošanas atzīts, ka «Blaumanis ir un paliek taču mūsu apdāvinātākais rakstnieks, nevienam nepiemīt tādā mērā saprātīgs skatiens priekš gadījumiem un tēliem, slaida, plastiska gleznošanas spēja, vieglība un atjautība». Tāda diferencēta pieeja raksturīga kritiķim vispār.

Asais cīnītājs J. Jansons veica lielu darbu dramaturģijas un teātra kultūras līmeņa celšanā, ne tikai kritiski novērtējot atzītu rakstnieku darbus, bet vēl jo vairāk apkarojot diletantismu (piemēram, kritikā par J. Zeibolta «Jauno skolotāju») un popularizējot labāko mākslas meistaru pieredzi. Tādā sakarā jo nozīmīgas viņa domas daudzos specifiskos meistarības jautājumos, it īpaši par sižetu, raksturu veidojumu un komiku.

Ciešā saskaņā ar saviem marksisma propagandas centieniem J. Jansons kategoriski prasa sižeta veidojumu, līdz ar to konfliktu samezglojumu un visu temas risinājumu saskaņot ar vēstures objektīvo likumu noteiktajām lielajām līnijām. Atraušanās no tām vai pat pretruna ar minētajām likumībām ved uz samākslotību, virspusīgumu un dzīves īstenības viltojumu un tādēļ, dabiski, izpelnas skarbus pārmetumus.

Piemēram, R. Blaumaņa «Potivāra nama» sižetu un tanī ievītos konfliktus vērtējot, kritiķis saka: «Teit dramatiskais konflikts neceļas caur to, ka sadurtos pretējas, plašākas aprindas, kurai katrai savas dzīves intereses un neapturami centieni (piem., Hauptmaņa «Die Weber»), kā tad šinī ziņā vieni elementi ceļas un otrie nīkst un virzās lejup. Un, ja neņemam šādus lieliskus, varenus tēlojumus, tad tikpat var mūs dziļi interesēt atkal ražojumi, kur zināmās šaurākās aprindās viena audze uzstājas un cīnās pret otru savu uzskatu un pārliecības labā (sal. pa daļai Zudermaņa «Heimat»). Šādas dramas tver mūsu sabiedriskos sakarus, viņās nolūkojoties, mēs redzam mūsu sadzīvi viņās visumā virzāmies uz priekšu, triecamies un laužamies pār atpakaļ palikušiem, grimstošiem apstāklīem un šķēršļiem, mēs paši tiekam aizrauti un ierosināti cīņas virzienā, mums liekas, it kā ledus sāktu plaisāt, drupt gabalos un doties uz priekšu. Bet nu R. Blaumaņa «Potivāra nams» rāda mums tikai, kā kādā šauriņā grupā, pārtikušas ģimenes locekļu starpā, nejauši saduras viens pret otru daži indivīdi kā pie kāršu galda...»

Tādu pašu objektīvās likumsakarības apgaismojumu J. Jansons prasa raksturu tēlojumā, piemēram, novērtējot D. Zeltiņa lugu «Saites»: «Lai literāriskam ražojumam būtu īsti paliekams svars un nedziestoša nozīme, tad autoram nogleznojamais gabals iz sabiedrisko šķiru sadzīves tagadnē jāiztēlo visā dziļumā, sacerējuma skatiem un personām vajag organiskā sakarā izcelties iz šo aprindu dzīves materiāla pamata...»

Raksturu veidojuma jautājums vispār ir viens no tiem, ko J. Jansons risinājis vai ikvienā kritikā un līdz ar to apgaismojis jo spilgti, kaut arī galvenokārt tikai vienā veidā, t. i., atklājot dažādus meistarības trūkumus un reizē ar to izsakot teorētiskus vispārinājumus.

Piemēram, kritikā par H. Zudermaņa «Godu» lasām, ka «daži raksturi viņam (t. i., H. Zudermanim. — *A. V.*) diezgan neizdevušies, sevišķi viņa «priekšzīmīgie» cilvēki, kuri uz skatuves citu neko nedara kā tikai moralizē un spredīķo». Tāpat R. Blaumanim par «Potivāra namu» pārmests, ka viņš «kā vecā rauga ideālists uzsviež šos «rak-

sturus» uz galda kā ciešus, kaltus naudas gabalus, pie kam tad vienam ļoti augsta un otram bezgala zema vērtība. Šādi «raksturi» nav nekādi patiesu cilvēku tēli, mēs neredzam viņus dzīvojam, ciešam un darbojamies, bet pamanām no viņiem tikai sejas profīlu.»

No visām daudzajām J. Jansona kritikām tikai viena ir par komēdiju — par R. Blaumaņa «Trīnes grēkiem», bet tieši šī kritika pieder pie vispazīstamākajām un vairāk nekā pusgadsimtu progresīvajā sabiedrībā tika uzskatīta lielā mērā par autoritatīvu. J. Jansona iznīcinoši negatīvie spriedumi par R. Blaumani šai gadījumā ir pārspīlēti, bet to popularitāte izskaidrojama ar enerģisko prasību, lai komika nebūtu balstīta uz tukšiem un banāliem «jokiem», lai tā ar saviem īpatnējiem izteiksmes līdzekļiem paustu vērtīgu idejisko saturu, pareizi atklājot dzīves īstenību. Kā vienmēr, tā arī šai gadījumā kritiķis estētisko saista ar progresīvu idejisko apgaismojumu.

Cīņa par ideju ietvērumu pilnvērtīgā mākslas tēlā J. Jansonam bija cīņa ne tikai par šīs idejas spēcīgu, bet reizē par tās pareizu izpausmi, pie kam ar pareizību viņš saprata ne paklausīgu sekošanu dramatiskā darba autora apzinātajiem nolūkiem, bet lugā skarto problēmu marksistisku atrisinājumu. Nereti tādā sakarā nācās atklāt diferenci, kāda pastāvēja, dažu literatūrteorētiķu terminoloģijā izsakoties, starp t. s. autora ideju un objektīvo ideju.

Spilgts piemērs te viena no labākajām J. Jansona kritikām — par H. Ibsena «Sabiedrības pīlāriem», kuros lieliski veiktajam buržuāzijas satrunējušās morāles atmaskojumam piekabināts dzīves īstenībai un lugas tēlu loģikai pretim runājošs «happy end». Ja H. Ibsena nozīme, J. Jansona vārdiem runājot, ir «negatīvā kritika par tagadnes sabiedriskām aprindām», ja rakstnieks «kā ziemeļnieku milzis darbojies pie varena noārdīšanas darba», tad temas tālākais risinājums nule minētajā lugā iznācis pavisam absurds.

J. Jansons ironizē: «Vētra iztrakojusies, debeši skaidrojas, ausīs jauna, nopietna darba diena priekš lieltirgotāja Bernika un viņa aprindām! Tādu drošu pareģojumu Ibsens sludina 70. gados, un nekad un nekur neviens pravietis nav tik nejauki maldījies kā toreiz norvēģu dzejnieks... veltas bij dzejnieka ceribas: saimnieciskā dzīve ritēja visā sparā tālāk pa ievilktām sliedēm, šīs aprindas satrunēja līdz savas dzīves pamatu pamatiem.»

Lieli uzdevumi tādos gadījumos lugas skatuviskajam interpretējumam, jo, akcentus pārstatot, nereti pat idejiski ne gluži pieņemami

sarakstītu darbu var ievirzīt pareizi, un tieši to neatlaidīgi prasa J. Jansons savās recenzijās: «Teātra režijai gan taču bija jānoprot, ka šinī gabalā (H. Zudermaņa «Godā». — *A. V.)* slēpjas dziļa, nopietna kritika par tagadējo sadzīves kārtību... un to uz mūsu teātra skatuves izvērsa par burlesku komiku!»

Aktieru darbam un citiem izrādes komponentiem J. Jansons parasti veltī samērā nelielu vērību, un šī skatuves mākslas specifikas pietiekama neievērošana ir viens no viņa kā teātra kritiķa raksturīgākajiem trūkumiem. Tas izskaidrojams ar to, ka J. Jansons galvenokārt bija politisks cīnītājs, kas gan dziļi mīlēja un izprata literatūru un teātri, bet par savu pirmo pienākumu tomēr uzskatīja revolucionāro ideju propagandu.

Kādā vēstulē E. Birzniekam-Upītim J. Jansons pats izsakās: «Varu Jums teikt, ka man bieži vien uznāk vēlēšanās aizbraukt kaut kur studijās un sastrādāt kādu paliekamu literārisku darbu. Bet aiz daudziem un dažādiem iemesliem tas nav iespējams. Vispirmā kārtā es tomēr esmu politiķis, kas ar visu savu dvēseli saaudzis kopā ar ikdienas cīņām un viņu pienākumiem, un māksla, literatūra, vēsture — visas šīs lietas ir pie manis vairāk mana personiska «Privatsache», mana speciāla privāta lieta.»

Citētā vēstule rakstīta 1911. gada 8. maijā, bet tajā izteiktie norādījumi attiecināmi uz J. Jansona kā mākslas kritiķa darbību vispār. Jāpiezīmē tikai, ka šī darbība (pretēji vēstulē lietotajam neprecīzajam formulējumam) tomēr bija ne tikai no J. Jansona personiskajām interesēm izaugusi «privāta lieta», bet arī kalpoja marksisma mācību ieviešanai tautā.

Tādā sakarā jāatzīmē, ka J. Jansons pirmais no latviešu teātra kritiķiem stipri saasināja uzmanību uz režisora darbu lugas sabiedriski idejiskajā iztulkojumā. Un, ja aktiera talantu un darbu, lomas nosacītās robežas ievērojot, kritiķis palaikam atzīmē atzinīgi, tad par režijas doto idejisko ieceri viņš parasti radikāli pretējās domās.[1] Ievē-

[1] Tie nedaudzie gadījumi, kad J. Jansons pret Rīgas Latviešu teātra režijas sabiedriski idejisko interpretējumu neceļ principiālus iebildumus, pa lielākajai daļai tādi, kur jau repertuāra izvēle resp. pats literārais materiāls ievirzīts marksistam tik nepieņemami, ka vēl kādu nozīmīgu pasliktinājumu izdarīt teātris nemaz vairs nevarēja. Tā notika, piemēram, ar J. Poruka «Hernhutiešiem», ko J. Jansons viņam raksturīgajā asajā stilā ieteica mest «krāsns visātrākās liesmās. Tur šai dramai vienkārši piederas vieta.»

rojot J. Jansona marksistisko un Rīgas Latviešu teātra režisora P. Ozoliņa buržuāzisko ideoloģiju, citādi arī nemaz nevarēja būt — tā taču bija divu kultūru cīņa.

J. Jansons un viņa domubiedri cīnījās, parādot tautas masām savu taisnību un uzvaras izredzes. Viņu ienaidnieki, nespēdami pretoties idejiskā cīņā, balstījās uz rupju varu. 1897. gada vasarā «Dienas Lapa» tika aizliegta, J. Jansons un vairāk nekā simt viņa biedru arestēti. Iesāktā kritika par H. Ibsena «Noru» aprāvās pašā kulminācijā. Ar vārdiem — «Nora steidzas ārā savas pašas dzīvē un skarbi aizcērt aiz sevis durvis nakts tumsā...» beidzas J. Jansona teātra kritiķa darbības pirmais cēliens.

5

Pēc trīsarpus gadu ilga ražīga darba Jaunās strāvas periodā J. Jansons teātra kritiķa praksē nāk divreiz tik ilgs pārtraukums. Tad, izcietis politieslodzījumu un trimdu un atkal atgriezies dzimtenē, viņš līdz ar daudziem citiem atbildīgiem uzdevumiem atsāk arī skatuves mākslas vērtētāja gaitas. Tā iezīmējas J. Jansona — tagad jau *J. Jansona-Brauna teātra kritiķa darbības otrais un reizē pēdējais cēliens 1904. un 1905. gadā.*

Tas bija jau cits laiks, jauns vēstures periods, kad revolucionārā cīņa sita jo augstu vilni un līdz ar to marksistiski ļeņiniskā doma izlauza sev arvien plašāku ceļu. Arī J. Jansons-Brauns nebija vairs jauneklis no studentu vidus, bet nobriedis vīrs pašos spēka gados, pieredzes un praktiskā rūdījuma stiprināts. Vēsturiskā materiālisma ideju apgarotā skaidrā doma, liesmainā sirdsdedze un stingrā, vīrišķīgā stāja raksturīga viņam kā agrāk, tā tagad.

Teātra kritika J. Jansona-Brauna literārajā darbībā 1904. gadā atkal izvirzās pirmajā vietā — no trim rakstiem divi pieder tieši šim žanram; turpretim vētrainajā 1905. gadā iepretim divām teātra kritikām cita veida rakstu divdesmit reižu vairāk. Minētās teātra kritikas šādas:

-ns. — «*Maksima Gorkija* jaunākā luga» (par «*Zaļumnieku*» resp. «Vasarnieku» izrādi Rīgas pilsētas Krievu teātrī), «Dienas Lapa», 1904., 66.

-ns. — *«Maksima Gorkija «Zaļumnieki»»*, «Dienas Lapa», 1904., 67., 68.

-n-. — *«Mūsu senči»* (par minētās *Ā. Alunāna* lugas iestudējumu Jaunajā latviešu teātrī), «Dienas Lapa», 1905., 208., 209.

-n-. — «Jaunais latv. teātris» (vēl par *Ā. Alunāna «Mūsu senčiem»), «Dienas Lapa», 1905., 217.*

Tātad recenzētas tikai divas diezgan nevienāda līmeņa progresīvas lugas — viena krievu, viena latviešu, no kurām viena iestudēta progresīvā krievu, otra — tādā pašā latviešu teātrī.

«Vasarnieku» premjēra, kas notika M. Gorkija klātbūtnē, bija viena no šīs lugas pirmajām izrādēm vispār, tā kā tādu plašu kritisko un literatūrvēsturisko pētījumu, uz kādiem varēja balstīties, rakstot par F. Šillera, H. Ibsena un dažām citām deviņdesmitajos gados recenzētajām lugām, te nebija. J. Jansona-Brauna kritika, kas sarakstīta tūlīt pēc izrādes, pelna uzmanību arī krievu literatūras un teātra vēsturē kā viens no pašiem pirmajiem vērtējumiem, kāds par šo nozīmīgo M. Gorkija darbu publicēts.

Pilnīgā saskaņā ar mūsdienu padomju zinātnes atzinumiem J. Jansons-Brauns lugu interpretē tā: «...kā krusas graudi krīt skarbi, nesaudzīgi teicieni par zaļumnieku kūtro, ērto dzīvi, kuri gan satrūkstas un uztraucas, bet tad paliek pie sava mīkstā komforta un sēžas pie uzkožamo galda, kamēr tie ļaudis, kam apriebusies un apnikusi dzīve viņu starpā, iet projām jaunai cīņai un darbam pretim. Daudz jauna un spēcīga sniedz šī luga, daudz spēka un drosmes tā atraisa, un bez kādas saudzēšanas tā tiesā un šķīstī «inteliģences» sabojāto un panīkušo dzīvi. Un tāpēc arī vakarējā izrāde lika tik daudz sirdīm pukstēt un sacēla tādus aplausus un gaviles pat starp īstiem «zaļumniekiem», tā ka Maksimam Gorkijam atkal un atkal vajadzēja parādīties uz skatuves.»

Kritikas galvenais patoss vērsts uz to, lai radītu sašutumu pret šauri personiskās labklājības tīkotājiem, pret vienaldzību par tautas vairuma likteņiem. J. Jansons-Brauns akcentē, ka M. Gorkijs, kas pēkšņi ieguva lielu popularitāti ar saviem baskāju tēliem, arī tagad, visas pasaules uzmanības centrā nokļuvis, iet savā attīstībā joprojām uz priekšu, un šā progresa priekšnoteikums ir rakstnieka pareizā nostāja šķiru cīņā to pusē, kuri «cieš un mirst tagadnē un kuru darbi tomēr sniedzas nākotnē», t. i., revolucionāru pusē.

Neapmulsdams autoritātes priekšā un saglabādams arī šai gadījumā savas asās patstāvīgā sprieduma spējas, J. Jansons-Brauns izsaka vairākas kritiskas piezīmes par lugas mākslinieciskо veidojumu, saskatot tanī šo to lieku un dažus citus trūkumus sižetā, t. i., kā viens no vispirmajiem ierosinādams jautājumus, par kuriem literatūras un teātra speciālisti diskutē līdz mūsu dienām.

Pret režiju kritiķim nekādu iebildumu nav, un par aktieriem viņa spriedumi nedaudz plašāki nekā agrāk, pie kam skar ne tikai jautājumu par pareizu vai nepareizu tēla interpretāciju, bet galvenokārt atzīmē aktieru spēles augsto mākslinieciskо līmeni, it īpaši brīnišķīgo skatu, kur Marijas Ļvovnas meita cenšas dziedēt mātes traģiskās sāpes, ieaijājot savu māmulīti ar šūpļa dziesmiņu.

Tā kritiķis spēris soli uz priekšu arī tādā virzienā, lai pārvarētu viņam visu laiku raksturīgo trūkumu — mazo uzmanību par aktieru spēli. It īpaši to redzam J. Jansona-Brauna abās pēdējās teātra kritikās — par Ā. Alunāna «Mūsu senčiem».

Arī šī darba apskatu J. Jansons-Brauns sāk ar viņa teātra kritikām vispār raksturīgo garo satura atstāstījumu, kur informatīvais moments tik cieši saliets kopā ar vērtējošo, ka grūti pateikt, kad viens beidzas un otrs sākas. Informācija par lasītāju vairumam nezināmu lugu, protams, vajadzīga un tāpat sabiedriski idejiskais vērtējums, taču tāds veids, kā abus minētos jautājumus risināja J. Jansons-Brauns, sava izplūdušā apjoma dēļ nav īsti lietderīgs, uzskatāms par novecojušu un atmetamu. Tai vietā tagad parasts sniegt tikai īsu sižeta raksturojumu, bet visu pārējo atklāt tēlu analizē.

Tautas atbrīvošanās cīņas ideju apgarotajai Ā. Alunāna lugai 1905. gada notikumu virpulī bija jo aktuāla nozīme, un tieši uz to, kā parasts, uzmanību vērš arī J. Jansons-Brauns: «Bet šī teika arvien vēl skan mūsu ausīs un aizkustina mūsu sirdis, jo arvien vēl pārāk smagi mēs sajūtam senatnes varu...» Taču J. Jansons-Brauns pretēji vulgarizatoriem paliek stingri principiāls un temas aktualitātes dēļ nedod nekādas atlaides meistarības ziņā, bet skaidri pasaka: «Lugā trūkst stingri zīmētu raksturu vilcienu, trūkst vēsturiski īpatnējas nokrāsas, nav krāšņiem ziediem izrotātas dzejiskas izteiksmes. Lugas patoss vietu vietām tukšs un pakails, un liekā, neīstā romantika tikai var lugas vēsturisko dziļumu padarīt seklāku.»

Šos un vēl citus trūkumus mazināt palīdzēja skatuves mākslinieku lielais devums, kuram J. Jansons-Brauns pirmo reizi veltī apmēram

trešdaļu raksta: «Jāliecina, ka režisors un aktieri nopietni pūlējušies, lai bālganie, miglainie tēli lugā pārvērstos par cilvēkiem ar miesu un asinīm. Ar atzinību var tikai minēt Reinholdu Veicu, kurš slaveno senlatviešu virsaiti Imantu attēloja ar spilgtu dzīvības spēku, ar patiesi sajustu augstsirdību un vīrišķību,» utt.

Ja deviņdesmitajos gados kritiķis aizrautībā dažkārt aizgāja par tālu un dažu trūkumu dēļ visu R. Blaumaņa «Trīnes grēku» vērtību «nolīdzināja ar zemi», tad tagad arī sajūsmā saglabāta stingra mēra sajūta. Pat lieliskajam raksturotājam R. Veicam aizrādīts: «Un tomēr mēs būtum vēlējušies Imantu redzēt daudz bargāku un stingrāku, kā īstu varoni, kas var arī dusmu naidā kvēlot pret svešiem iebrucējiem... vispārīm jāsaka, ka aktieriem jācenšas lugā ienest vairāk spara un spēka, vairāk straujuma un varonības; nav jāaizmirst, ka te mūsu priekšā jāstājas ļaudīm, kas spēj smagas bruņas nest un kara šķēpus vicināt un kas meža biezoknī bez bailēm pat ar lāčiem uzņemas cīņu. No lugas vajaga dvest pretim mežu brīvam, spirgtam gaisam, nevis pseidoromantikas lēto odēru smaržai...»

Kā redzam, J. Jansons-Brauns pretēji tolaik diezgan izplatītajām dekadences tendencēm vērtē aktieru meistarību ne formālistiski pēc spēles tehnikas virtuozitātes, bet pēc prasmes pareizi un dziļi atklāt lugas ideju.

Nedalītu atzinību izpelnījies vienīgi Kaupo atveidotājs: «... šis pirmais latviešu nodevējs tēlots kā fanātisks jaunās ticības piekritējs, kuru pilnīgi apžilbinājis Romas pāvesta spožums un kurš paliek par aklu ieroci bruņinieku un mūku rokās. Tā viņu arī bij sapratis R. Bērziņš un jo spoži izveda šo lomu cauri; sevišķi stalta un vingra bij viņa uzstāšanās agrāko ciltsbrāļu vidū (trešā cēlienā). Ja mēs šo latviešu atkritēju un nodevēju iedomājamies sev citādu, tad tā nav aktiera, bet lugas autora vaina.»

«Mūsu senču» literārais materiāls ir diezgan viduvējs, un līdz ar to uzlikti lieli ierobežojumi arī aktieriem. Un tomēr šī pirmizrāde vēsturiskajā 1905. gadā, gūdama spēcīgu atbalsi revolucionārajās tautas masās, pelna īpašu uzmanību. To var salīdzināt ar fokusu, kurā krustojas vairāki no latviešu kultūras spožākajiem stariem: pēc kvēlā dzimtbūšanas apkarotāja G. Merķeļa motīviem veidotā mūsu teātra tēva luga, tautas varoņa Imantas tēls, gadsimta pirmais lielākais latviešu progresīvais teātris ar Birutu Skujenieci, Otīliju Mucenieci, Teodoru Podnieku, ar jau minētajiem Reinholdu Veicu un Rū-

dolfu Bērziņu priekšgalā. Visam tam pievienojās lielā kritiķa un revolūcijas tribūna J. Jansona-Brauna raksts, kas teātra kritikas laukā, kā jau teikts, viņam bija pēdējais.

*

J. Jansona-Brauna teātra kritiķa darbība ar soda ekspedīciju ierašanos tika pārtraukta nelaikā. Pāris mēnešu pēc «Mūsu senču» pirmizrādes viņš bija spiests emigrēt, nekad vairs netika redzējis nevienu latviešu teātra izrādi un savu dzīvi bez atlikuma ielika citos lielos darbos. Taču tā sociālistiskās ideoloģijas dzirksts, ko J. Jansons-Brauns tāpat kā literatūras kritikā ienesa arī latviešu teātra kritikā, nav beigusi un nebeigs kvēlot nekad.

Kārlis Kundziņš

DACE AKMENTIŅA

Dace Akmentiņa

Šī gada 3. augustā pagāja simt gadu, kopš dzimusi Dace Akmentiņa (1858.—1936.) — lielākā latviešu aktrise pagājušā gadsimta beigās un šī gadsimta sākumā.

Akmentiņa piederēja pie tās diženās aktieru kopas, kas īsā laikā izveidoja latviešu profesionālo teātri, pacēla to atzīstamā mākslinieciskā līmenī un iedibināja tanī spēcīgas un auglīgas tradīcijas. Viņa strādājusi kopā ar Rūmnieci, Skaidrīti, Duburu, Mierlauku, Jansonu, Ozoliņu, Freimani, Brigaderiem, būdama šīs kopas slavenākā locekle.

Tāpat kā Rūmniece, Mierlauks un vairāki citi šīs vecākās aktieru paaudzes pārstāvji, viņa nāca no darbaļaužu vidus un nesa sevī tautas plašo slāņu dzīves izjūtu, nacionālās tradīcijas un vitālo spēku. Tāpēc viņas daiļrade bija tautai tuva, pie tam ar spilgtu latvisku savdabību.

Būdama trūcīga Zemgales lauku mūrnieka meita, Akmentiņa tikai trīs gadus varējusi apmeklēt skolu, tad meitenei jau bija jāstājas darbā, lai atbalstītu ģimeni. Vairāk nekā desmit gadu viņa strādājusi par šuvēju, iekāms kļuva par aktrisi. Darba dzīvē norūdījās viņas raksturs, agri izveidojās patstāvība un nopietna pieeja īstenībai. Savu augsto garīgo kultūru Akmentiņa izkopusi intensīvā un neatlaidīgā pašizglītības un pašaudzināšanas darbā, savu profesionālo māku viņa apguvusi tieši uz skatuves, tāpat kā citi tās paaudzes latviešu aktieri.

Akmentiņa kļuva par aktrisi, nākdama no kora. Dziedātājas, kora solistes gaitas bija priekšpakāpe viņas skatuves gaitām, kā tas bieži vērojams latviešu teātra, īpaši paškarbības skatuves sākumos.

Kad Rīgas Latviešu teātris 1886. gadā gatavojās inscenēt lugu «Dzīvība priekš cara» ar M. Glinkas operas (tagad «Ivans Susaņins») muziku, Vaņas lomai nolēma pieaicināt labāko Rīgas koru solisti altisti D. Šteinbergu. Nekad līdz tam viņa nebija domājusi par skatuvi un sākumā liedzās pieņemt aicinājumu. Bet pēc negaidīti spožajiem panākumiem pirmajā lomā sekoja pastāvīga angažējuma piedāvājums, un solītā alga, lai gan tā bija necila, skubināja materiāli nenodrošināto šuvēju Šteinbergu, kas uz skatuves saucās par Akmentiņu, apspiest savas šaubas, neievērot tuvinieku iebildumus, riskēt un teikt savu jāvārdu skatuvei. Kavēdamās un šaubīdamās, negribēdama, vēl neapzinādamās sava mūža aicinājuma, ienāca latviešu teātrī nākamā lielā māksliniece, mūsu skatuves rota un lepnums.

Akmentiņai nenācās ar pūlēm iekarot skatītāju un kritikas atzinību: to viņa ieguva uzreiz ar savu pirmo lomu. Visās atsauksmēs par viņas Vaņu skan vienbalsīgs pārsteigums un sajūsma. Uzreiz viņai piederēja ne vien skatītāju atzinība, bet īpaši silta, labvēlīgas intereses pilna attieksme. Akmentiņu patiešām mīlēja, un vēl tagad tie, kas kādreiz viņu redzējuši, runā par Daci ar īpašu siltumu.

Jau debija apliecināja Akmentiņas spēju pārveidoties tēlā un dzīvot tanī, pilnīgi noticot skatuves norisei kā īstenībai, lomas uzdevumu līdz galam padarot par savu uzdevumu, lomas vārdus — par saviem, aizmirstot un liekot arī skatītājiem aizmirst, ka tas ir teātris, ar savu patieso, emocionāli piesātināto, mērķtiecīgo darbību pārliecinādama skatītājus un aizraudama tos dziļa pārdzīvojuma varā.

Travestijas lomu nozarē Akmentiņai bijuši panākumi arī vēlāk. F. Zupē operetē «Pieviltais augļotājs jeb Braši zēni» viņa tēlojusi studentu, «Skroderdienās Silmačos» — Kārlēnu, «Sprīdīti» — titul-

D. Akmentiņa Vaņas lomā M. Gļinkas «Ivanā Susaņinā («Dzīvība priekš cara») Rīgas Latviešu teātrī.

lomu, «Indrānos» — Edžiņu. Tomēr šīs lomas aizņem tikai nelielu daļu viņas plašajā repertuārā. Akmentiņa nav bijusi viena ampluā aktrise. Viņas talanta plašais vēriens kļuva redzams jau ļoti drīz.

Saistījusies Rīgas Latviešu teātrī pastāvīgā darbā, Akmentiņa pirmajā sezonā (1887./88. g.) tēlojusi piecpadsmit jaunas lomas. Tās jau ļāva nojaust viņas neparasto daudzpusību, kas pilnā kuplumā uzplauka vēlākajos gados. Toreizējais skatītājs ar vislielāko interesi vēroja, kā jaunās aktrises talants atzaigo arvien jaunās krāsās. Jau sezonas vidū «Dienas Lapa» atzina, ka Akmentiņai ir «tik liela daudz-

pusība teātra mākslas un spēju ziņā, kādas otras mums nav». Viņa varot izrādīt vienlīdz pārliecinoši gan traģiskas, gan jautras, gan dziedāšanas lomas, arvien būdama patiesa, vienkārša, dabiska. Ari R. Blaumanis toreiz atzīmēja, ka jaunā māksliniece protot «vienlīdz dabiski raudāt un smieties».

Starp atbildīgākajām un veiksmīgākajām šīs sezonas lomām bija Fatime K. Holteja «Lenorē», Kristīne R. Kneizeļa «Muzikanta dziesmās» un Lonija L. Ganghofera «Svētbilžu griezējā».

Fatime ir turku aristokrāte, kas kara laikā, veikdama slepenu uzdevumu, savaldzina jaunu krievu armijas virsnieku. Akmentiņas Fatime bija kaisla un neatvairāmi kairinoša dienvidniece, kas «izdvesa tik vilinošu daiļumu un burvīgi saistošu varu, ka nevarēja visai ļaunoties uz virsnieku Viļumu, ka tas uz acumirkli sāka šaubīties un aizmirsa svētos uzticības solījumus Lenorei» (L. Griens). Ja savā debijā Akmentiņa bija ieguvusi atzinību, tēlodama zēnu, tad Fatimes lomā viņa apbūra ar savu kairo sievišķību. Bija ievadīta kāda plaša lomu grupa Akmentiņas repertuārā, proti, kaislo valdzinātāju lomas.

Kristīnes lomā «Muzikanta dziesmās» aktrise tēlojusi «nevainīga dabas bērna cīņas pret likteni». Viņas stāsts par mātes nāvi un satikšanās ar tēvu aizgrāba skatītājus līdz asarām. Visi apbrīnoja viņas ātrās un pārliecinošās pārejas no vienas jutoņas citā. Kritika rakstīja, ka Akmentiņa protot vienā acumirklī elektrizēt skatītāju ar savu žirgtumu, bet nākošajā jau saraudināt. Vēlāk līdzīgā sakarā par kādu citu Akmentiņas lomu teikts: «Cik viss tur izauga dabīgi — sāpes, nerātnība, mīlestība, šķelmība, izsamisums, viss tas viens caur otru.»

Alpu kalnu meitenes Lonijas lomā «Svētbilžu griezējā» Akmentiņa pierādīja prasmi veidot vienotu tēlu ar atšķirīgām, šķietami pretrunīgām rakstura šķautnēm un atklāt skatītājam arī to, ko cilvēks slēpj dziļi savā sirdī. Skats, kad dzedrā meitene atklāj Paulim savas slēptās mīlas jūtas, bijis «visa tēlojuma visaugstākais sasniegums» (R. Blaumanis).

«Svētbilžu griezējam» sekoja daudz citu t. s. «kalniešu lugu», kurās Akmentiņa tēloja «vācu meitenes īsos, krāsainos lindrakos, baltā krekliņā un rožu kroni rokā». Viņas biografs R. Tautmīlis-Bērziņš raksta par to periodu: «Latviešu skatuve mirdzēja Alpu sārtumos. Šai gaismā līksmojās Šarlote Birh-Pfeifere, Rūdolfs Kneizelis, Ludvigs Ancengrūbers, Ganghofers un vēl daži citi mazāk pazīstami rakstnieki. Un ikvienā šo autoru lugā ir kāda meitene, laba, sirsnīga, vientiesīga, tad

gudra un braša. Un šis meitenes pēc pirmās cildinātās debijas Akmentiņai deva attēlot Rode-Ebelings. Grūta bija jaunajai novicei viņas pirmā gaita. Uzreiz iedzīvoties tādās lielās partijās. Bet drosmes, spēka, enerģijas viņai netrūka, un viņa strādāja ar apbrīnojamu tieksmi. Viņa savā iesācējas sajūsmā izauga lielāka, nekā pati apzinājās.»

Par šīm lomām runājot, kritika arvien no jauna izcēla Akmentiņas vienkāršumu un dabiskumu, viņas spēju pilnīgi saplūst ar tēlu. Viņa tik pilnīgi, «bez kāda atlikuma» pārveidojās tēlā un tik intensīvi dzīvoja tanī, ka aizrāva sev līdzi pretspēlētājus, kopīgā iedvesmā izraisot brīnišķīgus aktieriskas daiļrades momentus. Tā aktieris Jānis Brigaders liecina, ka Akmentiņai piemitusi spēja «spēlējot ar savas iedvesmes sirsnību iededzināt un aizraut līdzi pretspēlētāju tādā mērā, ka tas pilnīgi sevi aizmirsis un dzīvojis tikai kā patlaban uz skatuves veidojamā persona.»

Šī Brigadera liecība teikta sakarā ar kādu «kalniešu lugu», kurās, kā jau minēts, Akmentiņai nācās daudz uzstāties. Publika bija pieradusi pie viņas vācu lauku meitenēm. Bet tad Rīgas Latviešu teātra repertuārā sāka ienākt lielā pasaules klasika, un Akmentiņas talants guva jaunas attīstības iespējas, veicot daudz grūtākus un sarežģītākus uzdevumus. Starp pirmajām viņas uzvarām klasiskajā repertuārā ir Luizes tēls Šillera «Viltū un mīlā». R. Tautmīlis-Bērziņš raksta par to: «Kā Luize Millera Dace Akmentiņa nāca gluži nepazīta savā tēlojumā. Neviens negribēja ticēt, ka tā ir tā pati zemniecīte, kas tagad tur gluži citā atmosfērā pārdzīvo šausmu pilno mīlestības traģēdiju. Cik pārsteidzošs, saviļņojošs bija viņas tēlojums pie lēdijas Milfordes, kāds satricinājums, sāpes miršanas skatā! Nē, tā vairs nebija mazā lauku meitenīte, kas katrā lugā uzvarēja cīņu ar nebēdņiem lauku zēniem, tos mīlestībā pie sevis saistīdama.» Iespaids, kādu Akmentiņa panāca šai lomā, bija neparasti dziļš. Recenzēdams šo izrādi, Jānis Poruks pirmais ieminējās par Akmentiņas ģēniju. Vēlāk par Akmentiņas ģenialitāti rakstījuši tādi lieli, teātrim tuvi rakstnieki kā Blaumanis un Aspazija.

Nākamajos gados aktrise tēlojusi rindu lielu lomu klasiskās lugās: Dezdemonu, Ofeliju, Mariju Stjuarti, Grietiņu, Poļu «Ienesīgajā vietā», Hermiju «Sapnī vasaras naktī» u. c., ievērojami sekmēdama tradīciju iedibināšanu klasisko tēlu interpretācijā uz latviešu skatuves.

90. gados sākās latviešu dramaturģijas kuplāka attīstība, parādījās Blaumaņa, Aspazijas, Zeibolta lugas, un Akmentiņa piedalījās to jauniestudējumos.

Ievērojamu nozīmi viņas jaunrades attīstībā ieguva Mirdzas un Liesmas lomas Aspazijas «Vaidelotē» (1894.) un «Raganā» (1895.).

Pēc «Vaidelotes» pirmizrādes Blaumanis savā recenzijā rakstīja, ka Akmentiņas Mirdza bijusi «ārkārtīgi svaigs un taisni apburoši mīļš karaļbērns». Ilgus gadus Akmentiņa tēlojusi šo lomu, un ir daudz kritikas atsauksmju par to. Šis tēls arvien vērtēts kā «vispārpazīstams smalks mākslas darbs».

Ar Mirdzas tēlu pilnā skaidrībā izpaudās tema, kas jau agrāk bija iezīmējusies aktrises daiļradē un kas varbūt ir pati galvenā tanī: sievietes personības tapšana, tieksme pēc pašnoteikšanās un jūtu brīvības, sasliešanās pret sastingušām normām un tradīcijām, kas nomāc un kropļo cilvēka dabu. Kritika atzīmēja, ka Akmentiņas Mirdzas tēlā uzsvērts «nemiers un neapklusināmas ilgas». Aspazija liecina, ka visu plašo Mirdzas jūtu skalu Akmentiņa «izsmēlusi pilnīgi un aptveroši».

Akmentiņas daiļrade savā būtībā bija tuva 90. gadu progresīvajai sabiedrībai un atbalsoja tās trauksmainos pārdzīvojumus un pasaules izjūtu. Akmentiņas varones bija sievietes, kas uzdrīkstas dzīvot pēc savas sirds likumiem, nevērojot liekulīgas sadzīves normas un aizspriedumus. Lielu jūtu apgarotas, tās nevar iekļauties tradīciju novilktās robežās.

Viņu jūtu atklātība, drosme un bangainais spēks bija asā pretrunā arī ar tām sadzīves normām, ko tolaik centās izkopt «labākā sabiedrība» — topošais latviešu buržuāzijas virsslānis. Pēc šīs «labi audzinātās», filistriozās sabiedrības normām nekad nedrīkstēja aizmirst, kas klājas, ko drīkst, kas atļauts, ko prasa labais tonis. Visas spontānās izpausmes bija pakļaujamas stingrai paškontrolei, viss dabiskais apvaldāms un ievirzāms prātīgu apsvērumu gultnē. Bet Akmentiņas māksla spilgti un aizraujoši sludināja citādu attieksmi pret dzīvi — tiešu, neviltotu, būtisku. Viņas varones gavilēs un ciešanās pierādīja cilvēka neizkropļotas dabas un neievažotu jūtu, brīvas un drošas dvēseles diženumu un skaistumu. Akmentiņas daiļrade pacēlās augstu pāri tām estētikas normām, kuras uzskatīja par obligātām latviešu buržuāziskā sabiedrība un kurās tā gribēja iegrožot latviešu skatuves mākslu.

D. Akmentiņa Lonijas lomā L. Ganghofera lugā «Svētbilžu griezējs» Rīgas Latviešu teātrī

Aktiera mākslā Akmentiņai vissvarīgākā bija tēla iekšējās dzīves atklāšana, pakļaujot šim nolūkam visus ārējā raksturīguma līdzekļus un izteiksmes paņēmienus. Viņa «iemiesoja lomas dvēseliskās kustības» (Blaumanis par viņas Grietiņu). Akmentiņas tēlos skatītājs spilgtāk par ārējo veidolu uztvēra tēla intensīvo iekšējo dzīvi. Tāpēc Luīze Skujeniece teikusi par viņas tēliem, ka tiem piemītot «garīga gaisma, kas it kā no iekšas apuguņo visu cilvēka ārpusi».

Savu mākslu Akmentiņa bija izkopusi tik augstu, ka, atsegdama varoņu pārdzīvojumus ar neparastu tiešumu, spilgtumu un atklātību,

spēja panākt dziļu un neaizmirstamu, bieži pat satricinošu iespaidu. Likās, ka varoņa dvēselei noņemti apvalki un tā kļuvusi caurredzama līdz pašām dzīlēm. Skatītājam estētiskā bauda apvienojās ar apziņu, ka viņš padarīts redzīgāks, iejūtīgāks un zinošāks cilvēka izpratnē, ka viņam parādīts kaut kas, ko viņš līdz šim nav pamanījis, ka viņš «ievests tur, kur vēl nekad nav būts». Tā gan būs saprotami Skalbes vārdi dzejolī «Lauma», kas veltīts Akmentiņai:

Un es zinu, ka es ievests
Tur, kur bijis nav neviens.
Sirds man dreb kā svētās bailēs,
Rokās Laumas pavediens.

Akmentiņas runa bija emocionalitātes piesātināta, un viņas daiļskanīgā balss ar neizsmeļamu nokrāsu bagātību un izteiksmību ārkārtīgi skaidri un tieši pauda dvēseles vibrācijas. «Viņas balsī skanēja pati dvēsele,» atceras Arveds Mihelsons.

Dace Akmentiņa arvien ir uzskatīta par reālistisku aktrisi, un nav šaubu, ka tas ir pareizi. Reālistiskā metode attīstījusies latviešu teātrī pakāpeniski vairāku paaudžu darbā un meklējumos. Šai procesā Akmentiņai pieder īpatnēji un ļoti ievērojami nopelni. Vairāk par visiem citiem viņa izkopusi jūtu patiesību skatuves mākslā, un, būdama atzīts un apbrīnots paraugs, viņa šai virzienā dziļi ietekmējusi savus darba biedrus un jaunāko aktieru paaudzi. Viņas apgarotā, reālistiskā māksla, kas tiecās iesniegties īstenības dzīlēs, cilvēka būtībā, bija pretsvars naturālisma tendencēm, ārējo detaļu kultam.

Kā zināms, latviešu reālistiskās aktiera un režijas mākslas attīstībā ievērojama nozīme bijusi Blaumaņa dramaturģijai. Arī Akmentiņa kā reālistiska aktrise augusi ar to. Viņa piedalījusies Blaumaņa lugu pirmiestudējumos, radīdama tādus tēlus kā Mariju «Zagļos», Ievu «Ļaunajā garā», Ilzi «Pazudušajā dēlā», Madi «Trīnes grēkos», Annu «Potivāra namā», Mariju komēdijā «No saldenās pudeles», Kārlēnu «Skroderdienās Silmačos», Edžiņu «Indrānos» un beidzot Kristīni «Ugunī».

Recenzijas par šīm izrādēm vienā balsī apliecina to, kas teikts par Mariju komēdijā «No saldenās pudeles» (1901.): «Tā lomu izveidot ir jau pilnība, ir īsta māksla, skaistā formā veidota.» Par šo pašu lomu citā recenzijā lasāms: «Viņas spēle bija kā mūžīgi verdošs avots, kas nekad nestāv kluss un arvien sniedz ko jaunu: te bezbēdīgas, iz-

lutinātas meitenes jautrību, te viņas ziņkārību, te sašutumu, te mīlestības meklēšanu, te bēdas, te kaislīgu greizsirdību un beidzot gandrīz aizgrābjošu mīlestības pārplūdumu.» Par Akmentiņas Kārlēnu kritika liecina, ka tas bijis nepārspējams pāri plūstošā, draiskā jautrībā, kustību vieglumā. Un beidzot Kristīne (1905.) — viena no Akmentiņas labākajām, pēc dažu domām, vislabākā loma. «Sirsnīgā balss, nogrimšana domās, sāpīgās sirdsskaņas, lielā cilvēcība un sievietes mīlestība un uzupurēšanās, — tas aizkustina un aizrauj,» liecina kritika par šo sirdsskaidrās latviešu sievietes tēlu, kurā Akmentiņa vēlreiz risināja savu temu — sievietes uzticibu savai dziļākajai būtībai, savas sirds likumam. Blaumanis pats ir apliecinājis savu gandarījumu par šīs lomas veidojumu, teikdams, ka viņš pilnīgāku Kristīnes tēlojumu par Daces Akmentiņas nemaz nevarot iedomāties.

Aktrises reālistiskās daiļrades metodes pilnveidojumā svarīgu nozīmi ieguva darbs ar lomām Gorkija lugās: «Sīkpilsoņos» (1904.), bet it īpaši «Dibenā» (1906.). Pirmajā lugā Akmentiņa tēloja Poļu, otrā — Nastju. Tā kā Rīgas Latviešu teātrī īstenības atveidojumā bija parasts zināms uzspodrinājums, izskaistinājums, tad, dabiski, arī Akmentiņai, kas uzaugusi šai teātrī, bija ne mazums aizspriedumu pret to skaudro, neizskaistināto, atklāto īstenības traktējumu, kādu prasīja Gorkijs. Bet, iedziļinoties lielā revolucionārā rakstnieka darbos, Akmentiņa iemīlēja savas lomas, saprata autoru, kas viņai līdz tam bija svešs, un aizspriedumi lūza. Notika zināmas pārmaiņas viņas estētiskajos ieskatos, un pagaisa viss tas, kas vēl bija kavējis viņai būt līdz galam reālistiskai mākslinieciei.

Luīze Skujeniece nosauca Akmentiņu par «mūžīgi jauno, mūžīgi spirgto», Edvards Vulfs runāja par «mūžam nenogurstošo, saulaino Daci». Tiešām, viņa līdz pat aiziešanai no skatuves ar nezūdošu žirgtumu tēloja jauno sieviešu, meiteņu un zēnu lomas un atstāja teātri, nepāriedama uz vecāku cilvēku lomām.

Četrdesmit astoņu gadu vecumā aktrise iestudēja jaunas meitenes lomu M. Dreiera lugā «Ar septiņpadsmit gadiem» (1906.), radīdama spilgtu tēlu. «Kas spēj aizmirst Akmentiņu kā Ēriku «Ar septiņpadsmit gadiem», kur jauna meitene tvīkst pēc aizliegtas mīlestības. Kā kvēlo viņas acis, kā liesmo viss kaisli pāri plūstošais ķermenis, kā kaķes nagi viņas rokas tiecas mīlētā vīra krūtīs. Degdama pāri visam tā laužas un nebīstas par to, kas notiksies. Kā velnēns skaista, atbaidoša un vilinoša.» (R. Tautmīlis-Bērziņš.)

Piecdesmit četru gadu vecumā Akmentiņa veidoja meitenītes Sniedzes tēlu Annas Brigaderes pasaku lugas «Princese Gundega un karalis Brusubārda» pirmiestudējumā (1912.) — labāko tēlu šai izrādē. Par šo lomu Andrejs Upīts toreiz rakstīja: «Daces Akmentiņas tēlojumā izmanāma tāda mākslas pilnība, ka retie, sīkie spēles defekti gluži pazūd šī tēla hipnotizējošā mirdzumā.» Un aktrises biografe raksta par Sniedzi: «Kas gan to, reiz redzētu, spētu aizmirst! Visbrīnišķīgākā māksla visapbrīnojamākā patiesīgumā, visaizkustinošākā latviskumā!» (P. Jēgere-Freimane.) Šā tēla latviskums uzsvērts arī citu kritiķu rakstos: «Viņas (Akmentiņas) Sniedze ir kā sveiciens no lauku birzēm, kā brīvais vējš, kas nāk no dzimtenes laukiem.» Sniedzē visspilgtāk, vislaimīgāk izpaudusies viena būtiska Akmentiņas mākslas puse, ko P. Jēgere-Freimane sauc par «pilnasinīgo un pilnskanīgo dabas bērna mākslu».

Piecdesmit piecu gadu vecumā Akmentiņa vēl arvien tēloja savu pirmo lomu — zēnu Vaņu. Beidzot piecdesmit sešu gadu vecumā (1914.) viņa uzstājās sedzacītes Baibas lomā — vienīgajā Raiņa dramaturģijas lomā, ko viņa dabūjusi tēlot.

Tai gadā, sasniegusi slieksni, kad neizbēgami jāpāriet uz vecāku cilvēku lomām, Akmentiņa pameta skatuvi, palikdama skatītāju atmiņā mūžam jauna un dzirkstoša. Nākamajos gados viņa uzstājusies vairs tikai nedaudzās, ļoti retās izrādēs, pēdējo reizi 1922. gadā. Tad sekoja ilgas vientulības un mokošas slimības gadi. Māksliniece mirusi 1936. gadā 78 gadu vecumā.

Latviešu teātra vēsturē Akmentiņa paliek uz mūžu mūžiem kā viena no mūsu skatuves mākslas vērtīgāko tradīciju pamatlicējām, kā māksliniece, kas ceturtdaļgadsimtu bijusi pēc vienprātīga laikabiedru atzinuma labākā latviešu aktrise.

Arveds Mihelsons

GUSTAVU ŽIBALTU ATMINOTIES

Pirms divdesmit gadiem — 1938. gada 11. augustā — mira ievērojamais latviešu aktieris Gustavs Žibalts. Par šo sava laika iemīļoto mākslinieku un cildeno cilvēku mums vēl nav kaut cik aptveroša novērtējuma, un viņa laikabiedru atmiņās Gustava Žibalta mākslinieciskā personība pamazām gaist.

Atminoties pagājušo, nāk prātā viens otrs vilciens mīļā, jaukā kolēģa personībā.

*

Man iznāca iepazīties ar Gustavu Žibaltu, kad viņš 1905./6. gada sezonā, pārnācis no Liepājas uz Rīgu un sezonas pirmo pusi spēlējis Jaunajā latviešu teātrī, pēc tā slēgšanas līdz ar daļu personāla pārgāja uz Apollo teātri Grīziņkalnā.

Šī teātra juridiskais saimnieks skaitījās Skatuves darbinieku savienība, un tā oficiālais nosaukums bija Tautas teātris, taču publika parasti to sauca par Apollo. Šim teātrim bija ļoti plašs personāls: te spēlēja gan slēgtā Jaunā teātra, gan soda ekspedīcijas nodedzinātā «Ausekļa» aktieri, gan no Rīgas Latviešu teātra aizgājušie (Ērihs Lauberts, Ģihards Millers), gan mazo skatuvju mākslinieki (Marija Leiko, Eduards Smiļģis). Taču savas noteiktas trupas, saliedēta ansambļa šim teātrim nebija un nevarēja būt. Tēlotāji tika izraudzīti katrai izrādei.

Bez aktieriem te kā savās mājās jutās par teātri jūsmojošā Grīziņkalna apkārtnes jaunatne, ko režisori izmantoja teātra labā: gan kā koristus, gan statistus, reizēm arī dažā mazā lomiņā, tāpat afišu izlīmēšanai, skrejlapiņu iznēsāšanai, rekvizītu un pat daža mēbeles gabala «atšķūtēšanai» no vecāku vai paziņu dzīvokļiem. Par to viņi te nāca un gāja un jutās kā teātra ļaudis. Šiem dažkārt piebiedrojās arī viens otrs mazo skatuvju iesācējs, kas gan izrādēs nepiedalījās, bet, būdams barā, baudīja tāpat teātra «līdzdarbinieku» tiesības — noskatīties mēģinājumus un izrādes un mācīties no vecākajiem skatuves mākslinieciem.

Lugu iestudēšana bija jāuzņemas pašiem aktieriem, kurus izraudzīja direkcija. Viņi tad saviem uzvedumiem izvēlējās no lielā personāla piemērotus tēlotājus. Arī Gustavam Žibaltam uzdeva vadīt režiju.

Kādu dienu izplatījās ziņa: teātris gribot savus «līdzdarbiniekus» ciešāk iesaistīt darbā, nodarbināt lietišķāk nekā līdz šim. Visiem jāierodas vakarā teātrī. Labs bariņš aizrautīgu «nodarbības» tīkotāju sēdēja zālē. Ieradās režisors Žibalts un, svinīgi uzrunādams sanākušos par mīļajiem kolēģiem, nāca klajā ar savu «ciešākas darbā iesaistīšanas» plānu. Viņš runāja par jaunatnes entuziasmu, atgādināja, ka teātra māksla ir kolektīva māksla, un pastāstīja, ka nākamā vakara izrādi — Roberta Tautmīļa-Bērziņa lugu «Lauku ziedos» nodomājis sniegt lielā, oriģinālā inscenējumā. Viens viņš darbu nevarot veikt un no jaunās teātra paaudzes cerot palīgu un atbalstu. Visa sapulce jūsmīgi to apsolīja. Tad Žibalts uzdeva visiem ierasties nākamajā izrādes dienā agri no rīta, līdzi paņemot no mājām lāpstas, cirvjus, zāģus.

Gluži tādu iesaistīšanu darbā teātri spēlēt kārā jaunatne nebija gaidījusi, taču noteiktā laikā ieradās gandrīz puse no iepriekšējā va-

Gustavs Žibalts

kara sapulces dalībniekiem. Pie vārtiem gaidīja daži pajūgi, Žibalts ar palīgiem sasēdās ratos, un visi brauca uz Biķernieku mežu.

Līdz izrādes sākumam skatuve bija kārtībā.

Priekškars atvērās. Publiku pārsteidza vēl neredzēta dabas ainava: vienā kulisē bērzu birztala, otrā — eglīšu jaunaudze, visa skatuve — ziedoša pļava; no maza uzkalniņa burbuļo dzidrs avots, krūmos dzied neredzami putni. Pāri rampai plūst svaigu skuju un velēnu zemes elpa.

Mums inscenējums patika (kā ne: pašu roku darbs!), Žibaltam, liekas, ne visai. Līdzīgu eksperimentu viņš vēl atkārtoja ar Ed. Vulfa «Rožainajām dienām». Te skatuves priekšdaļa bija «tīrā māksla»: istaba ar nekur vēl neredzētu arhitektūru, uz iekšu izvirzītiem stūriem, uz āru izspiestām nišām, greiziem kaktiem. Caur istabas platajiem, gaišajiem logiem bija redzama «tīrā daba»: īsti koki, ziedoši krūmi.

Ar šiem abiem neparastajiem inscenējumiem Žibaltam pietika, tālāk viņš vairs šādā garā neeksperimentēja.

Režijas Žibaltu vispār nevilināja, tas nebija radošs darbs, jo tajos laikos par rūpīgu iestudējumu un noskaņojumu neatlika laika domāt, lugu varēja tikai labāk vai sliktāk «sagatavot izrādei». Žibalta režijas Apollo un vēlāk Jaunajā Rīgas teātrī neko neatšķīrās no citu kolēģu režijām.

*

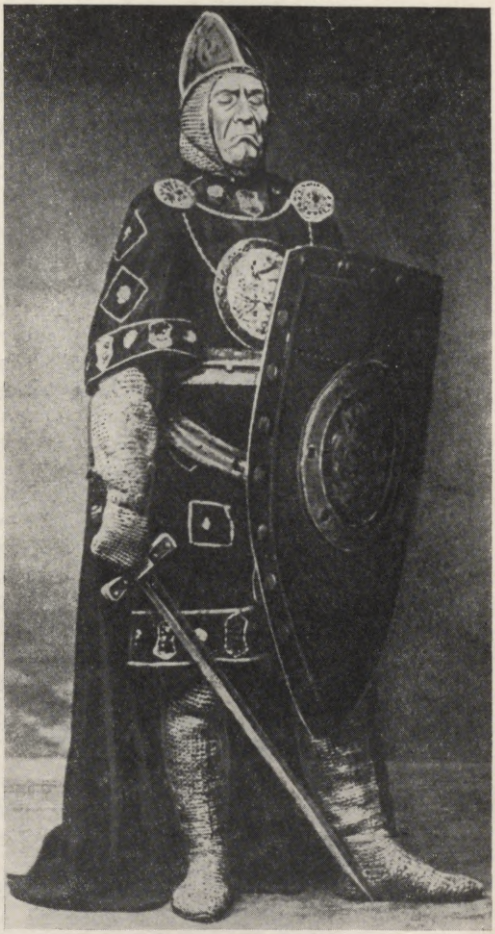
Gustava Žibalta radīto skatuves personāžu galerija viņa īsajā, spraigajā darba mūžā — tikai nepilni divdesmit gadi, ja atskaitām Liepājas periodu amatieru sarīkojumus un kara laiku, — nav sevišķi plaša, bet bagāta spilgtiem, īpatnējiem, neaizmirstamiem tēliem. Viņa lomu dažādība bija diezgan liela, — cik to atļāva aktiera ārējās dotības. Iekšēji viņš līdz ar brašo Atēnu amatnieku Pamatiņu varētu tēlot visu, — sākot ar «sila balodīša maigo dūdošanu līdz negantam briesmonim, kas visu satriec lupatu lēveros». Daudzās lugās viņš ir tēlojis vispretējākos raksturus: fatālistu Leizeru un apzinīgo strādnieku Izersonu (J. Ciriкova «Ebrejos»), tirānu Gesleru un brīvības cīnītāju Tellu (Šillera «Vilhelmā Tellā»), brutālo rēderi Bosu un maigo, nospiesto nabagmājas iemītnieku Dantjē, sarkastisko grāmatvedi Kapu un joviālo Kobusu (H. Heijermansa «Cerības grimšanā») ... Protams, bija vēl viņa gara pasaulei tuvas lomas un arī tādas, ar kurām viņš nevarēja neko daudz iesākt.

*

Dzeju lasīšana Žibaltam bija sveša nozare. Neesmu dzirdējis, ka viņš kādreiz būtu uzstājies kā deklamators. Viņš atteicās lasīt pat sev tik tuvo Raini. Tas bija kādā skolas sarīkojumā, kur iestudējām Andreja Upīša «Privātīpašumu». Ar mazo ludziņu visam vakaram nepietiktu, un rīkotāji ļoti vēlējās, lai Žibalts vakara otrajā daļā lasa dzejas no «Tālajām noskaņām». Viņš visādi raisījās vaļā un beidzot pateica, ka deklamēt neprotot. Tad programas otro pusi vajadzēja pildīt mums, pārējiem vakara dalībniekiem, — tiem «pratējiem».

Arī patoss un retorika Žibaltam nepatika, viņš nezināja, ko ar to iesākt. Nelaimīgs viņš skandēja vai runāja augstus vārdus, daiļskanīgas, kaut arī dažkārt ne gluži tukšas frazes un dziļi ienīda šādus retoriskus tipus arī tad, ja autors tos bija domājis pozitīvus. Ar tādiem varoņiem viņš netika lāgā galā un atguva dzīves prieku, tikai lomu nobeidzis.

Tad jau daudz labāk Žibalts jutās vājās, pelēcīgās lugās. Ar tām viņš tika galā pa savai modei. Te vissamākslotāko, nedzīvāko autora



G. Žibalts Melnā bruņinieka lomā Raiņa «Uguni un nakti» Jaunajā Rīgas teātrī.

tēlu, loģiski tālāk veidodams, Žibalts prata novest līdz groteskai, absurdam. Gribas teikt: no autora kroplajiem gara bērniem viņš, operēdams ar savas mākslas nežēlīgo skalpeli, iztaisīja vismaz pusreāli baigu ērmu — kaut ko līdzīgu Viktora Igo «cilvēkam, kas smejas».

*

Meistariski Žibalts prata tēlot «dzīves un dieva apbēdinātus» stulbeņus. Viņa interpretācijā tie bija vienreizēji. Šādus tipus viņš noveda līdz galējībai. Taču tie nebija rupji uztrieptas karikatūras, nē, drīzāk smalki izveidoti filigrantēli. Tā, piemēram, nezin vai E. Smiļģis vēl 1926. gadā būtu uzņēmies atdzīvināt vecā, labā Alunāna nelaiķi «Džonu Neilandu», ja viņam šai lomai nebūtu Žibalta. Spēles prieka izpausmē tas bija viens no pilnskanīgākiem Dailes teātra uzvedumiem šajā žanrā. Vispirms jau saulainais Oto Skulme ar vecos gotu burtos uzgleznoto moto pāri skatuves mutei: «Šitā šeiten dzīvo!» Tad — pasakaini reālā vide uz skatuves, pa kuru bērnišķīgā rotaļībā kūņojas un knosās kā no senatnes muzeja vitrīnām izcelti cilvēciņi. Un galvenais — pats varonis Džons Neilands: svētā vientiesība, debešķīgais stulbums, dievišķā apmātība! Protams, Alunāna varonī jau ir šie simptomi. Bet Neilands ir domāts kā pozitīvs, tikai savā godkārē neceļos nogājis cilvēks, kas lugas beigās atdzimst, pāraug un atgriežas «tikumisko» labāko aprindu klēpī. Tādu to turpat pirms pusgadsimta rādīja par prieku krietnajiem Rīgas Latviešu biedrības aprindu ļaudīm. Žibalts savu Neilandu nerādīja ne pozitīvu, ne negatīvu, bet kā cilvēcisku, pat «pārāk cilvēcisku» mietpilsoni. Kā tāds tas bija lielisks, jo bija patiess, novests līdz pēdējai konsekvencei.

*

Savā laikā teatrāļi Žibaltu dēvēja par komiķi, arī raksturkomiķi. Jā, toreiz bija tādi oficiāli stingri nosprausti ampluā. Lietišķi runājot, Gustava Žibalta mākslu tā nevar kvalificēt, tāpat kā nav tiesa, ka viņa izcilākās spējas bija komikā. Žibalts nebija komiķis. Viņš nebija arī varonis, jo vai ir iespējams pateikt, kuri no viņa tēliem bijuši labāki, kuri sliktāki: Tells vai Malvolio, Pudiķis vai Himmelmanis? Tad drīzāk lai runājam par Žibaltu kā par traģiķi, jo traģiskā dzīves izjūta klusi pavadīja viņu visās lomās. Kādreiz par šo traģiskā izjūtu ieminējās viņa Apollo grūto dienu uzticamais biedrs Kristaps Koškins. Un vēlāk arī Andrejs Upīts garām ejot atzīmē šādu sava

G. Žibalts Mintauta lomā Raiņa «Induli un Ārijā» Dailes teātrī.

drauga pasaules izjūtu viņa 25 gadu skatuves darbības jubilejas gadījumā uzrakstītajā brošūriņā.

Vislabāk Žibalts jutās skatuves tēlos, kuros varēja izcelt šo savu dzīves uztveri. Tāds bija, piemēram, neuzņēmīgais Podkoļosins «Precībās», Ermišers savas varas nespēkā «Nelaimīgajā runcī», pat mūžīgā trūcībā optimistiskais Ķencis «Mērnieku laikos». Tāpat ar prieku viņš tēloja īstos stulbeņus, kurus rādīja ar traģisku pieskaņu.

No tiem laikiem, kad sāku iepazīties ar Gustavu Žibaltu, visspilgtāk man palicis atmiņā viņa Podkoļosins — tas bija Apollo sākuma dienās. Vēlāk esmu skatījis vairākus labus šīs lomas tēlotājus, kas fināla skatā ļoti jaukā komiskā sarunā paši ar sevi salīdzina vecpuiša un precēta vīra dzīves jaukumus un beidzot lietišķi izlemj par vecpuisību. Žibaltam tas nebija tik vienkārši. Viņš izšķiršanos pārdzīvoja traģiski, izcīnīja izmisuma ciņu kā īsts varonis un uzveica pats sevi. Viņa Podkoļosins mokās, svīst, tad pamazām tā seja noskaidrojas, acīs parādās cēls mirdzums, ap lūpām pavīd kaut kas smaidam līdzīgs, Podkoļosins pats sev liekas izaudzis par veselu pēdu. Noslauka sviedrus. Vienā mirklī viņš ir pārvērties visā savā iekšējā un ārējā būtībā — kļuvis uzņēmīgs, gan tikai uz mirkli un ar vienu domu — steigā atgriezties savā agrākajā, pierastajā, kūtrajā neuzņēmībā!

*

Runājot par Gustavu Žibaltu, nāk atmiņā arī viņa «kritieni», par ko kādreiz tika sarunāts daudz aplamību.

Atradās ļaudis, kas bija nemierā ar Žibaltu: «Tas nu neiet! Visi aktieri var savas lomas nospēlēt, kājās stāvot, bet Žibalts, kad ienāk prātā, gāžas gar zemi!»

Daži domāja, ka Žibalta kritieni esot triki un triki uz nopietnas skatuves neesot pieļaujami, citi, ka aktierim jāspēlē tikai tas, kas tam rakstīts lomā. Aleksis Mierlauks bija izmisumā, kad Žibalts-Osips «Revidentā» kārtīgi katrā izrādē izkrita cauri gultai, neraugoties ne uz kādiem pretlīdzekļiem. «Viņš mani nobeigs!» sūdzējās nelaimīgais režisors. «Pirms katras izrādes es rūpīgi pārbaudu gultas izturību. Nekā! Zemē viņš ir! Vēlāk bija jāņem palīgā skatuves strādnieki, lai iedzen rāmī četrcollīgas drošības naglas. Nelīdz! Cauri ar visām naglām! Beidzot nu esmu pielicis stiprus dzelzs klamburus. Velti! Nekas nelīdz!» Šo gadījumu, protams, ne bez smaida, varētu izskaidrot vienkārši kā sacensību starp diviem pretiniekiem — Mierlauks nevēlas savā uzvedumā trikus, Žibalts tos vēlas. Abi iedegas, nonāk azartā, un Žibalts uzvar, teiksim, ar 10 pret 0.

Tā daļa skatuves mākslas lietpratēju nepieņēma Žibalta kritienus. Arī režisori.

Bet Žibalts pats?

Žibalts veidoja savu lomu loģiskā iekšējā nepieciešamībā. Piemēram, H. Heijermansa «Cerības grimšana». Zvejnieka atraitnes

G. Žibalts Ķenča lomā «Mērnieku laikos» Jaunajā Rīgas teātrī. J. Kugas zīmējums.

īstabā starp citiem ciema ļaudīm «kūko» arī divi nabagmājas iemītnieki — Kobuss un Dantjē. Valodīgais, jautrais Kobuss mēļodamies pazobo savu vecāko, nevarīgo bēdu biedru. Tas ir vārgs, mūžīgi izsalcis, nekas viņam neveicas, neko viņš nevar. Visu to Kobuss ķircinādamies viņam atgādina, līdz Dantjē, galīgi nospiests un izkauninināts, vairs neiztur, pieceļas — labāk jau bēgt laukā vējā un lietū nekā klausīties tādas valodas. Te Kobuss dod draugam pēdējo sitienu, atklādams zvejniecēm, ka Dantjē, starp citu, slapinot arī gultā. Nelaimīgā vecīša izmisums publikai kļuvis jau mokošs, un Žibalts dod atvieglojumu: Dantjē ceļi sagrīļojas, viņam jāatsēžas, bet apmulsumā viņš nosēžas blakus krēslam, un tur nu viņš guļ! Traģiskais sakāpinājums atrisinās. Publikā, protams, smiekli, kaut apvaldīti, bet arī pāris satrauktu, līdzjūtīgu izsaucienu: «Ai!» Un daža laba asara...

Dantjē lomu Žibalts nespēja nospēlēt bez kritiena, un publika domāja tāpat. Droši var teikt: ja kāds no ortodoksālajiem estētiem nāktu pie Žibalta publikas ar saviem iebildumiem pret vecīša krišanu, tā izbrīnījusies jautātu: «Kā? Vai tad tā nevajadzēja?» Un, ja kādā izrādē šādas nokrišanas nebūtu, publika ar nožēlošanu konstatētu, ka «luga nav pareizi nospēlēta». Šī publika saprata Žibalta mākslu, dzīvoja līdzi viņa tēliem.

Vēl viens kritiens.

E. Rozenova «Nelaimīgais runcis». Nabadzīgu sīkamatnieciņu mājā iebrucis amata darīšanās ciema priekšnieks, varenais Ermišers. Savā stulbumā, aprobežotībā, bezgalīgajā iedomībā un uzpūtībā viņš nesmukiem vārdiem lamā, tiranizē nevainīgos ļautiņus, plosās, ālējas, draud, tā parādīdams savu priekšnieka varu. — Ai, kā to tēviņu vajadzētu pārmācīt! — vēlas publika, bet kas to drīkst... Žibalts to var un dara. Nobeidzis savu balmutēšanos, viņš vēl pārlaiž iznīcinošu skatienu saviem upuriem un majestātiski paceltu galvu iet uz durvīm. Pie sliekšņa viņam aizķeras kāja, un varenais priekšnieks izstiepjas visā savā godībā. — Publikas estētiskā sajūta nepavisam nav cietusi, skatītāji tā ir saņēmuši gandarījumu.

Ja nu, pieņemsim, kāds šai lādzīgajai publikai parādītu lugas eksemplāru, kur par Ermišera kritienu nav minēts ne vārds, publika katrā ziņā nosodītu — ne jau Žibaltu, bet nolaidīgo lugas sarakstītāju, kas piemirsis tik svarīgu «izdarīšanu».

Nu, ko lai saka? — Manuprāt, tam vajadzētu būt krietni aprobežotam cilvēkam, kas ar tīru sirdsapziņu varētu nosodīt šādas Žibalta

G. Žibalts Ķenča lomā «Mērnieku laikos» Dailes teātrī.

mākslas īpatnības. Tās nepavisam nebija neestētiskas, tās nevar saukt par nemākslinieciskām. Šie kritieni nebija domāti kā joki, tie nebija triki.

*

Triki... Nu, jā... Bet vai tad Žibaltam triku nemaz nav?

Jocīgs jautājums! Kurš aktieris, kam ir kaut cik dzīves prieka un humora sajūtas, gan varētu iztikt bez daža laba trika, ja tāds kādreiz vajadzīgs?

Gadījās Žibaltam — tas bija Apollo teātrī — spēlēt pilsoni pelēkā mētelī ar lietussargu rokā. Īsi pirms gala vārda aiz kulisēm strīds ar rekvizitoru: kur šis izrāvis tādu vecu draņķīgu, caurumainu «paraplī», kas pie tam pat neturas ciet, bet pie mazākās pieskaršanās pats no sevis sprūk vaļā! Beidzot Žibalts samierinās. Uz skatuves uznācis, pilsonis pelēkajā mētelī ar lietussargu sāk savu stāstāmo. Te — švups! Vecais lietussargs atplešas visā savā godībā. Ar pūlēm tas tiek savaldīts, stāstījums turpinās. Pēc brītiņa atkal — švups! Tā Žibalts nopūlas visu monologa laiku un aiziet no skatuves, ovāciju pavadīts.

Tas bija triks.

Vēl līdzīgs gadījums — «Džonā Neilandā». Gustavs Žibalts-Neilands ar draugu Augustu Mitrevicu-Klumpoču iet makšķerēt un izvelk katrs pa varenam zutim. Zuši nav valdāmi; kā Laokona čūskas tie met vistrakākās cilpas, žņaudz savus gūstītājus, vijas ap kaklu, kājām, viduci, lien aiz krekla. Norisinās izmisuma cīņa... Tas bija vesels uzvedums, pirmšķirīgs akrobātisks numurs, kas turēja publiku vienos smieklos, līdz kamēr zuši bija novietoti kulēs.

Arī tas bija triks. Alunānam šādas atrakcijas nav. Viņam tajā vietā ir kupleja — pēc katra panta Neilands izmakšķerē kaut kādu priekšmetu, kas ilustrē šo pantu: cepuri, adīkli, šņabja pudeli utt.

Par triku var saukt arī dažu labu ārkārtīgu masku.

Bubnovam M. Gorkija «Dibenā» Žibalts reiz bija uztaisījis eža masku: īsie, sarainie mati un tāds pats bārdas rugāju zelmenis saplūst vienā eža kažociņā, kurā redzams tikai deguns un divas spīdīgas ačeles.

Neparastu masku G. Žibalts bija izveidojis arī bērnu lugā «Trīs varoņdarbi». Tradicionālais pasaku ķēniņš arvien ir bijis ar baltu bārdu, vecs un mīlīgs. Žibalts turpretim savu ķēniņu uztaisīja ar iesarkanu bārdu, vīru labākajos gados, arī mīlīgu, bet šausmīgi

dumju. Un Grīziņkalna publika saprata aktiera nodomu un uzjautrinājās, vaigu vaigā skatīdama «valsts darbā» demonstrācijās apdziedāto «varmāku uz troņa», priekš kura tai «ass zobens trīts» — Nikolaju Pēdējo.

*

Kā savas mākslas tēlos, tāpat arī personiskajā dzīvē Žibalts bija īsts un patiess. Kā viņš uz skatuves necienīja patosu, patētiku, tā ikdienas attiecībās ar cilvēkiem viņš vairījās no sīkpilsoniskā, pašapzinīgā skaļuma un konvencionāliem tikumiem. Viņš dzīvoja, noslēdzies savā darba lokā. Skatuves ļaudis un neliels skaits domubiedru ārpus teātra bija visa viņa sabiedrība. Viņa dzīvi piepildīja mēģinājumi un izrādes teātrī, atpūta mājās pie labas grāmatas, lomu sagatavošana un šad tad izklaidēšanās — īstenībā dzīves un cilvēku vērošana no kāda trokšņaina krodziņa klusāka stūra.

Kaut gan Žibalts bija progresīvs cilvēks ar noteiktu pasaules uzskatu, viņam tomēr dažkārt patika pabūt kopā ar tumšiem ļautiņiem, sliktākas «markas» mietpilsoņiem, un pasmieties par tiem. Piemēram, šādā veidā. Pēckara «šeptinieki», iedzīvojušies uz valsts un tautas rēķina, labprāt uzstājās kā mecenāti, kad kāds aktieris, sevišķi tāds populārs aktieris kā Gustavs Žibalts, tos «pagodināja», neatteikdamies piesēsties pie viņu galda. Žibalts tādos gadījumos prata lieliski piemēroties mecenāta gara pasaulei, izprovocēt viņu uz pilnīgu vaļsirdību un, visdziļākā vientiesībā ar pilnu krūti atbalstot un tālāk precizējot šī vīra tikumisko būtību, pamazām izģērbt viņu un parādīt visā tā neglītajā kailumā. Un bieži pašapzinīgais vīrs atjēdzās tikai tad, kad visa sabiedrība jau smīnēja. Sādi numuri Žibaltam sagādāja ne mazāku prieku kā labi nospēlēta loma uz skatuves. Un tas pats jau arī vien bija.

Dzīvē — darba biedru vidū Žibaltam raisīties raisījās jauks, saulains humors, it sevišķi tad, ja bija kādas nepatikšanas, kāda neizdošanās vai, ja kaut kas negāja tā, kā varētu vēlēties. Ar vieglu, asprātīgu frazi viņš tika pāri visam nelāgajam pats un izklaidēja, uzjautrināja arī kolēģus.

Biruta Skujeniece

Antons Birkerts

AKTRISES BIRUTAS SKUJENIECES SARAKSTĪŠANĀS AR ASPAZIJU UN RAINI

Biruta Skujeniece iepazinās ar Aspaziju un Raini jau skolnieces gados, vēl pirms 1905. gada revolūcijas. Viņus tuvināja lielā interese par teātra mākslu.

Biruta Skujeniece agri uzsāka savas skatuves gaitas. 1903. gadā, būdama tikai 15 gadu veca, viņa uzstājās Raiņa tulkotajā G. Hauptmaņa lugā «Nogrimušais zvans» un kļuva populāra un iemīļota ar Rūtiņas lomas tēlojumu.

1905. gadā Jaunajā teātrī izrādīja Aspazijas «Sidraba šķidrautu». «Te man bija personīgi tiesības,» saka Aspazija, «Birutai piešķirt simpatiskākās lomas — Smaidiņas monopolu.»

Aspazija savās atmiņās «Birutas Skujenieces pirmās skatuves gaitas» raksta: «Uzveda neskaitāmas reizes «Sidraba šķidrautu».

Publika, pacilāta no visas politiskās kustības, sekoja mākslas atspoguļojumam un sajūsminājās līdz asarām. «Jaunā bezdelīga» Biruta nes pavasara vēstis un met degli tūkstošās sirdīs. Viņas gara inteliģence to pacel pāri citiem tēlotājiem, pāri viņas pašas jaunajiem gadiem un liek viņai ar redzīgu skatu skatīties nākotnē.»[1]

1905. gada revolūcija ierāva savos viļņos arī temperamentīgo aktrisi. Ne vienā vien mītiņā varēja viņu redzēt uz tribīnes runājot un noslēdzot savu runu ar revolucionāro sauksmi: «Nost ar patvaldību!»

Uznākot reakcijai, Rainim, kā zināms, vajadzēja emigrēt. Tas pats bija jādara arī Birutai Skujeniecei, ja viņa negribēja piedzīvot to pašu, ko Rūdolfs Bērziņš, kurš par līdzīgu uzstāšanos mītiņos tika apcietināts un par kuru vienu laiku cirkulēja pat baumas, ka viņš nošauts.

1906. gada februārī Biruta Skujeniece aizceļoja uz Berlīni un palika tur līdz maija beigām. Šajā laikā sākās viņas sarakstīšanās ar Aspaziju un nedaudz vēlāk, jau pēc atgriešanās dzimtenē, arī ar Raini, kas turpinājās daudz gadu. Vēstuļu ir uzglabājies liels skaits — ap 200. Rainis ne uz visām ir atbildējis, bez tam daudzas Raiņa vēstules gājušas zudumā, tā ka nevarēs sniegt vēstuli pret vēstuli, bet jāaprobežojas ar izlasi, pievēršot uzmanību sevišķi tām vēstulēm, kur parrunātas dramaturģijas un skatuves mākslas problēmas.

Berlīnē dzīvojot, Biruta Skujeniece sarakstījās ar Aspaziju par savu bēgšanu, par politisko stāvokli Latvijā, par aktieriem un teātru likteņiem.[2] Tieši ar Raini Skujeniece vēl nesarakstījās. Lūdzot Aspazijai atbildi uz kādu savu vēstuli, Skujeniece piebilst: *«Lai Rainis arī uzraksta dažus vārdus. Es ļoti ļoti priecātos, jo Raini taču tāpat mīlu kā Jūs.»* (Autores pasvītrojums.)

Birutai Skujeniecei emigrācijā bija jāpārdzīvo smagas dienas. Grūtības bija materiālā ziņā, bez tam nomāca ilgas pēc dzimtenes un skatuviskās darbības. Bet arī dzimtenē apstākļi nebija apskaužami. 1906. gada maija beigās atgriezusies Rīgā, viņa raksta Aspazijai, ka visur vēl kratīšanas un aresti. Nākošajā sezonā būšot jāpaliek bez angažementa. Vecais teātris viņu ņemtu, bet viņa nevēloties

---

[1] «Jaunākās Ziņas», 1931., 185.

[2] Vēstules no Berlīnes B. Skujeniece Aspazijai rakstījusi 1906. gada 19. II, 7. III, 15. III, 14. IV, 25. IV, 5. V un 25. V.

tur iet, «Apollo» teātrī arī ne. Materiālais stāvoklis visai ģimenei esot tik grūts, ka jādzīvojot pusbadā: «Ķad brālis atnes ko ēst, tad ēdam, ja neatnes jeb viņam nav naudas, tad neēdam.»

1906. gada 3. jūnija vēstulē Biruta Skujeniece raksta Aspazijai un arī Rainim par teātra lietām. Rūdolfs Bērziņš vēl arvien smokot cietumā. Viņa esot runājusi ar Rūdolfu Blaumani, kas apmeklējis viņas māti, par kādu «mākslas teātri» Ķeniņa namā. Blaumanis esot teicis, ka skatuvīte tur ļoti maza un nekādas sevišķas lugas tur nevarot uzvest, tomēr viņš nākošu ziemu tur gribot izrādīt dažas ludziņas.

Tālāk Skujeniece izsaka savas domas par šo nodomāto pasākumu:

«Ar aktieriem nekas nav runāts. Ķas tur būs? Sarīkos nenozīmīgas ludziņas izrādes ar diletantiem. Rūdolfs Blaumanis pats teica, ka viņš sameklēšot tām izrādēm cilvēkus, kuri viņam liekoties spējīgi tās lomas veikt.

Nu, un kāda publika tad tur būs? Sanāks visi tie liberālīši.

Bet mūsu dūšīgie aktieri sevi vis par naudu nepārdos — spēlēt ludziņas, kurām nav nekādas nozīmes, — tik nesimpatiskas publikas priekšā.

— —

Es tagad ļoti dūšīgi mācos krievu valodu. Nākošu gadu ņemšu pie Rīgas Krievu teātra režisora Stroganova dramatiskās stundas... Tad caur Andrejevas, Gorkija un Stroganova ieteikšanu varēšu iestāties Maskavas Mākslas teātra dramatiskajā skolā.

Krievu teātra māksla arī atrodas uz daudz augstāka attīstības stāvokļa nekā vācu. To faktu paši vācieši atzina, kad Maskavas Mākslas teātra trupa viesojās Berlīnē. Krievu tauta arī ir radnieciskāka nekā vācieši. Tad es arī varēšu būt līdzi visiem lieliem notikumiem Krievijā.

Sveicienu vissirsnīgāko Jums un Ķ- no Rūtas.»

1907. gada rudenī Biruta Skujeniece gatavojās doties uz Maskavu. Daudzi bija šaubījušies, vai viņai izdosies iestāties nodomātajā mākslas skolā, bet vēlāk uzskati mainījās pēc viņas labajiem panākumiem Rūtiņas lomā «Nogrimušajā zvanā», ko izrādīja 1907. gada vasarā Majoru-Dubultu biedrībā.

«Es Rūtiņu spēlēju tik sirsnīgi, kā gan laikam nekad nebiju spēlējusi,» jaunā aktrise raksta Aspazijai. Izrādi esot noskatījusies arī Birutas māte un atzinīgi izteikusies par viņas tēlojumu. Bet sevišķi

1957./58. g. sezona. Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris. Raiņa «Uguns un nakts».

1957./58. g. sezona. L. Paegles Valmieras dramas teātris. E. Mercs (Ksants), R. Birgere (Kleja) un A. Petrovskis (Ezops) G. Figeiredo lugā «Lapsa un vīnogas».

esot bijusi sajūsmināta jaunatne, par ko māksliniece ļoti priecājusies. «Bet es biju tik priecīga, tik priecīga,» viņa raksta, «ka visu nakti nevarēju aizmigt.»

Birutas Skujenieces labie skatuviskie panākumi izmainīja arī aktieru, sevišķi dažu vecāko un ievērojamāko aktieru attieksmes pret jauno mākslinieci. Tas sevišķi izpaudās, jaunajai aktrisei braucot uz Maskavu. Viņas spējas tagad atzina arī Rūdolfs Bērziņš un Guters, kas sākumā visai negatīvi bija novērtējuši Skujenieces talantu.

1907. gada 1. septembrī Skujeniece raksta Aspazijai: «Ķad es braucu projām, visi aktieri bija tik laipni un mīļi pret mani, ka es nekā vairs nevarēju saprast. Reiz viņi ir rupji, tad viņi tik sirsnīgi, patiesīgi nolūdzas un ir gatavi visu darīt, lai tikai uz viņiem nedusmojas.

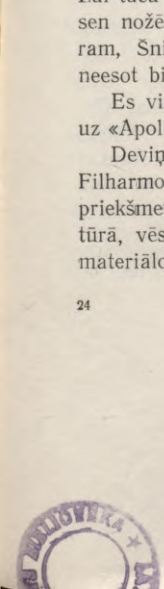
Jūrmalā, kad es «Nogr. zvanā» spēlēju, Guters pa izrādes laiku mani nolūdzās un tad stāstīja, ka viņi visi esot mocījušies pagājušās «Zvana» izrādēs, kad Tija esot Rūtiņu spēlējusi. Neviens nevarējis «stimmungā» ietikt. Kamēr es esot pie viņiem bijusi, viņiem vienkārši izlicies: nu, tam tā vajag būt, kad es esot aizgājusi, tad tikai viņi manījuši: visur, visur kaut kā trūkstot — Birutas nav vairs. Citi taisījuši Guteram pārmetumus, ka viņš mani esot aizdzinis.

Rūd. Bērziņš bēris veselus zelta kalnus pār mani, piem., beidzamā cēlienā «N. zvanā» — mana Rūtiņa esot bijusi vāgneriskā dziesma, pustoņos dziedāta.

Tija stāsta man, ka viņa vairs nemaz nevarējusi klausīties: visi viņai vienmēr par Rūtiņu teikuši: «Biruta to darīja citādāki. Biruta te runāja citādi.» Vienmēr tikai: «Biruta — Biruta.» Guters lūdzās, lai nu es taču vairs nedusmojoties tā. Viņi tik ļauni to bāršanos Liepājā neesot domājuši. Viņi jau no dabas esot rupji, bet ļauni viņi neesot. Lai taču es saprotot, ka tikai man viss tik briesmīgi izlicies. Viņi jau sen nožēlojot, un viņiem tik ļoti grūti esot bez manis iztikt. Piemēram, Šniclera «Varizejus» viņi nevarējuši uzvest tāpēc, ka manis neesot bijis.

Es viņam ticēju gan, bet atpakaļ pie viņiem tomēr negāju» (t. i., uz «Apollo» teātri. — *A. B.*).

Deviņpadsmit gadu vecumā Birutu Skujenieci uzņēma Maskavas Filharmonijas muzikāli dramatiskajā skolā ar nosacījumu, ka dažos priekšmetos viņai vēlāk jānokārto eksāmeni (piemēram, krievu literatūrā, vēsturē, algebrā). Mācīšanās apstākļi bija ļoti grūti, jo trūka materiālo līdzekļu un rūpes sagādāja notikumi Rīgā: žandarmi vajāja



viņas ģimeni, dažu nedēļu pa trīs reizes kratīja mātes dzīvokli, taujādami pēc Birutas dzīves vietas. Brālis jau ilgāku laiku bija cietumā. Beidzot apcietināja un kādu laiku noturēja Centrālcietumā arī viņas māti. Biruta Skujeniece varonīgi izturēja to visu un sekmīgi veica savus skolas darbus. Bez tam ar lielām grūtībām, bet labām sekmēm viņa vadīja Maskavas Latviešu tautas izglītības biedrībā dažas teātra izrādes, piemēram, J. Paļēviča «Purvā».

Šajā laikā Birutai Skujeniecei sākās tieša sarakstīšanās arī ar Rainī un jau kā ar ļoti tuvu paziņu, kā to liecina kāds vēstules fragments. Rainis raksta:

«19. 9. 7.

Manu mīļo mīļo Rūtiņ, kur Jūs abas tik mīļi sasēdušas kopā, galvas klēpī, tur es arī piemetīšos, noskatīšos un priecāšos par skaisto skatu, klausīšos, vai man arī neatkrīt kāds labs vārdiņš, un, lai tas notiktu jo vairāk, es piesēdīšos jo tuvāk un teikšu arī māsiņa un Tu uz Tevi; es zinu, es tagad to varu, jo sen vēlējos vēl tanīs skaistajās jūrmalas dienās, kad tās lielās acis pašas redzēju. Viņas liekas man tagad tālumā vēl gaišāk un siltāk spīdam un tos sirsnīgos vārdus sakām, kuri dara vieglu arī katru šejienes dzīvi.

Es esmu domājis, atradis tik mīļu dvēseļīti, vai es tik spēšu Tevi paturēt? Manas rokas tik īsas, es tik daudz esmu zaudējis. Esi pacietīga ar mani. Bet nu daudz daudz laimes jaunajā gaitā. Ja Tev varētu palīdzēt sabiedrībā kādi pazīstami, kas man tur ir, tad varu aizrādīt uz zobārstu D(augi) ...»

Šē vēstules teksts notrūkst.

Raksturīgi, ka Rainis Birutu Skujenieci uzrunā par Rūtiņu un raksta intīmā tonī. Šī intimitāte bija nodibinājusies jau agrāk, ko dabūjam zināt no Aspazijas atmiņām.

«1905. gadā, pēc teātra sezonas slēgšanas,» viņa raksta, «Biruta pavadīja vasaru pie mums jūrmalā, Raiņa paša celtā vasarnīcā Jaundubultos, Aleksandra pr. 16.

Tie bij laimīgi laiki, īss saules uzliesmojums pirms negaisa! Klejojām visi trīs pa turienes priežu mežu, rotaļājāmies kā bērni, un Rainis allaž šūpoja «mazo Rūtiņu» uz rokām, vieglīņu kā meža čiekuriņu.»[1]

1908. gada 19. februārī Biruta Skujeniece ziņo Aspazijai, ka viņa sarīkojusi «Zeltītes» izrādi Maskavā un ka 2. decembrī ticis sarīkots

---

[1] «Jaunākās Ziņas», 1931., 185.

«Raiņa vakars», kurā nolasīts pārskats par visiem Raiņa darbiem un sniegta arī Raiņa biografija. Viņa pati deklamējusi Raiņa dzejoļus. Izrīkojums bijis labi apmeklēts. (Atklātne, 26. II 08.).

1908. gada 7. aprīlī māksliniece raksta Aspazijai, ka «Rīgas Avīzē» publicēts kāds raksts par Raini, un solās viņai nosūtīt attiecīgo numuru. Vēstulē Skujeniece nosūta viņai arī programu par Maskavā sarīkoto «Aspazijas vakaru», kurā students Celms lasījis referātu par dzejnieci un Skujeniece deklamējusi viņas dzejoļus, sevišķi lielu atsaucību gūstot ar «Pasaciņu».

Viņa arī paziņo, ka saderinājusies ar kādu 25 gadus vecu studentu juristu, ar kuru drīz būšot kāzas. Līgavainis ir vēlāk labi pazīstamais advokāts un progresīvo biedrību darbinieks Jānis Dambekalns. (Buržuāziskās Latvijas laikā viņš atmeta savus progresīvos centienus un kļuva par policijas prefektu.)

Kad kāzas bija notikušas, Rainis 1908. gada aprīļa beigās jauno pāri apsveica ar sirsnīgu laimes vēlējumu.

Vēstulē vēl bija rakstīts:

«Par piesūtīto programu daudz paldies un tāpat par parādīto līdzdalību «R(īgas) A(vīzes)» raksta dēļ; tanī avīzē bijušas par mani vēl gluži citādas lietas, ka es esot Šveicē nopircis muižu, bet nevienu no tiem rakstiem es neesmu dabūjis lasīt.[1] Pēc Aspazijas vakara programas jādomā, ka referāti būs bijuši ļoti simpatiski, un jāpateicas un jālūdz nodot mīļi sveicieni C-am; vai tie darbi nenāks klajā? Es lūgtu arī pie gadījuma paprasīt b. C(elmam), kur lai es nosūtu viņa rakstu, jo «Kopums» neiznāk.

— Par Segliņa nodomu nav vairs ko rakstīt, jo policija aizliegusi «šķidrautu». Tāpat laikam neatļaus «Ģirtu Vilku», tas nemaz vēl uz cenzūru nav sūtīts; ja kāds grib iesūtīt, lai izmēģina laimi. Priekš Birutiņas loma bij rakstīta, cits to nemaz nevar spēlēt, un, kam rakstīta, tam paliek; gribēju to gabalu arī es beigt (būtu vēl 3. cēl.), bet nobeigs policija...

Es nezinu, vai es par visām vajadzīgām ziņām esmu jau atbildējis, ja kas būtu palicis pāri, tad to nākošu reizi lai izdara Elza pati; viņa

---

[1] Pieminētais raksts «Rīgas Avīzē» ir R(oberta) K(laustiņa) «J. Rainis. Studija par sadzīvi un rakstiem», kas iespiests laikraksta feļetona pielikumā 1908. gadā (74., 90., 96., 102., 108. un 114. numurā). Rainis kritizēts kā tulkotājs, oriģināldzejnieks, revolucionārs un aģitators. Spriedums viscaur negatīvs. Atzinīgi vārdi teikti tikai par stilu. — *A. B.*

liek atvainoties ar vienu no savām daudzajām kaitēm, ka šoreiz neraksta pati, bet sirsnīgākos laimes vēlējumus un sveicienus — tos sūta papilnam, un tur es pievienojos no visas sirds.

Jānis.»

1908. gada 2. maijā Biruta Skujeniece atbild uz Raiņa vēstuli. Māksliniece pārsteigta, ka lugā «Ģirts Vilks» zēna loma rakstīta viņai. «To es nemaz nezināju. Es milzīgi priecājos par to.»

1909. gada 24. aprīlī, t. i., apmēram pēc gada, Biruta Skujeniece pakavējas vēlreiz pie iepriekš minētās zēna lomas. «Ak mīļais Jānīt,» viņa raksta no Maskavas, «to zēna lomu raksti man gan! Tā man gribētos to zēnu iekš «Ģirts Vilks» spēlēt, bet cien. policija...

Es likšu visu sirdi un dvēseli pie darba klāt. Tā man gribētos vienu vienīgu reizīti spēlēt kādu lomu, kuru no visas sirds ļoti varētu mīlēt. Ko tu raksti, to visu es mīlu ļoti ļoti.»

Vietu vietām vēstulēs Biruta Skujeniece izsaka savus uzskatus par mākslu un izrāda niknu naidu pret dekadentiem un tautisko buržuāziju jeb «māmuļniekiem» vai «pudeļniekiem», kā viņa zobojas par tiem. Atzīmēšu še kādu faktu, kas raksturo viņas uzskatus par mākslu un tās šķiriskajiem pārstāvjiem.

1909. gada 26. maijā viņa raksta no Majoriem:

«Pēteris Ozoliņš savā benefices izrādē «māmuļā» saņēmis no J. R. teātra kroni ar lentu; uz lentas rakstīts: «Māksla vieno.» Ak kungs, «māksla» ir kaut kas ārpus laika un telpas stāvoša!? Tad jau... [Rainis]... var sūtīt Fricim Veinberģim kroni ar uzrakstu: «Literāriskā darbība vieno.» Laikam taču Sk. Biedrības valdē un teātra komisijā ir Pēt. Ozoliņa «biedri pie alus glāzes», citādi to joku nevar izskaidrot. Kas cits «māmuļai» var būt kopējs ar Sk. Biedrību?»

1908. gada vasarā nodibinātajā Latviešu skatuves biedrībā radās domas izrādīt Raiņa «Uguni un nakti». Sakarā ar to Biruta Skujeniece 1908. gadā 31. jūlijā raksta Rainim:

«Es atkal gribēju Tev lūgt tādu lietu: ja nu nākošu ziemu uzved «Uguni un nakti» (es tā dzirdēju), vai tad Tu nevari man dot Laimdotas lomu? Tu man viņu jau solīji tai glāžu namiņā, kad norakstīju «Vētras sēju». Tev taču tas varbūt viena alga jeb varbūt arī nav viena alga, vai to lomu spēlē Tija, kāda Šmilhen[1] utt. jeb es. Visas

[1] Tagadējā slavenā māksliniece toreiz tikko sāka savu skatuvisko gaitu, tāpēc arī Birutai Skujeniecei tāda pārākuma apziņa. — *A. B.*

B. Skujeniece Laimdotas lomā Raiņa «Ugunī un naktī» Jaunajā Rigas teātrī.

citas jau tā dabūs visu ziemu spēlēt, tikai man nebūs nekā. Katru lomu spēlēt man nemaz negribas, un es nespēlēšu ar. Vai Laimdotu es jebkad dabūšu spēlēt, es nezinu, bet es to lomu jau mācos. Redzi, vai tad nevari aizrakstīt, ka Tu vēlētos, lai man lemtu Laimdotu spēlēt? Man ir pavisam kauns Tevi tā lūgt, bet kā lai es citādi tieku pie tās lomas? Un man tik ļoti viņu gribas! —

Ja Tev būtu stipri nepatīkami manu lūgumu izpildīt, tad nedari arī to. Bet es aiz žēluma gan vai nomiršu, kad svešu redzēšu Laimdotas lomā! Es nemaz nevaru iedomāties, kā es to ciestu. —

Ja Tu izpildītu manu lūgumu, tad es būtu milzīgi godīga un rātna; es tur teātrī nevienam acīs vis nelekšu, paklusām atnāktu uz mēģinājumu un atkal aizietu, lai Tev nebūtu nepatikšanas caur to, ka priekš manis aizrunājis. Un honorāru es arī negribu; tikai lai ļauj man spēlēt Laimdotu!»

1909. gada rudenī Biruta Skujeniece materiālo līdzekļu trūkuma dēļ nebrauca vairs atpakaļ uz Maskavu, bet vēlējās strādāt Jaunajā Rīgas teātrī.

Rakstot Rainim 6. augustā, viņa atgādina: «Jānīt, Jānīt! To Laimdotu man! Laimdotu man! Piedod, ka tā lūdzos, bet to Laimdotu gan man!»

Nākamajā vēstulē (23. augustā) viņa paziņo, ka Skatuves biedrības padomes sēdē nosprieduši nopietni ķerties pie «Uguns un nakts» uzvešanas. Visi esot ļoti sajūsminā̄ti par šo nodomu, un sarīkota jau subskripcija, lai sagādātu vajadzīgos līdzekļus.

1909. gada 10. oktobrī Biruta Skujeniece sarīkoja Rīgā «Uļejas» telpās muzikāli dramatisku vakaru, kura programā bija A. Sproģa «Kritisks apcerējums par Aspazijas dzīvi un dzeju» un skati no Aspazijas dramatiskā fragmenta «Ragana», bez tam deklamācijas. Biruta Skujeniece vadīja režiju, tēloja Liesmu un deklamēja dažus Aspazijas dzejoļus, Gruznas jauktais koris dziedāja E. Dārziņa un A. Kalniņa kompozīcijas ar Aspazijas tekstiem.

Par šo izrīkojumu un tā kritiku māksliniece informēja Aspaziju un Raini, aizsūtot viņiem arī izrīkojuma programu. Kādu laiku pēc tam Rainis raksta viņai šādu vēstuli.

(Bez datuma.)

«Mīļā, zaļā Rūtiņ, neesi man ļauna, ka tik ilgi nerakstīju Tev nevienas vēstules; smieties Tu vari un saskaitīt, ka kartiņas vien trīsdesmit, man patīk skatīties, ka Tu smejies. Bet pelnījis es gan neesmu šo smiešanos, jo ko lai no šīs tālās vientulības rakstu? Es, taisni otrādi, gribētu sūdzēties, ka Tu par maz raksti garas vēstules un ļaujies samaitāties no manu kartiņu ļaunā piemēra. Tu esi pašā mūsu dzīves mutulī. Tev apkārt ik dienas vairāk notikumu nekā mums še par visiem gadiem kopā, un to Tu zini, ka mēs tomēr dzīvojam dzimtenes dzīvi un ne šejienes. Tagad Tev tik to no jauna varu paziņot, ka savu

bērnu lugu nobeidzu un nosūtīju un tagad jūtos briesmīgi noguris pēc lielās steigšanās. Tādēļ arī rakstu tik šodien. Luga Tev gan nemaz nepatiks, baidos pavisam Tev par viņu rakstīt, tur tikai divas sieviešu lomas, viena ir veca, Melnā māte, un otra guļ vien un salst un māk teikt tikai jā un nē. Bet viens vientiesīgs Antiņš tur ir, domāts dzejnieks, tā būs loma priekš Gruznas; es jau rakstīju par to teātrim. Tad es arī rakstīju par Laimdotas lomu, jo var jau taču gadīties, ka uzved «Uguni un Nakti», un lūdzu, lai aicina Tevi, tāpat lai dod Tev Mirdzas lomu. Mirdza ir īsts varoņa tips, un tādās lomās Tev vajadzētu vingrināties, pati par sevi tā arī viena no pateicīgākām lomām, kādas vien es pazīstu, un es Tevi viņā iedomājos ļoti skaistu.

«Raganai» Tev vajadzēja skaisti piederēt, es to izrādi sev iztēloju visu skaidri. Par tām kritikām Tev nav vērts dusmoties, Tu taču zini, no kā viņas nāk, un «V» taču Tevi aizstāv. Te viņas atsūtu atpakaļ. — — —

Tev jau ar katru tālāku soli skaistāk attīstās Tava dzeja, es viņai uzmanīgi sekoju «Izglītībā» un līdzi nopriecājos. Reālisms laikam Tev piestāvēs vislabāk.»

Bērnu luga, par ko Rainis še runā, ir «Zelta zirgs», ko viņš pabeidza rakstīt pāris nedēļu priekš pirmizrādes 1909. gada 24. decembrī. Tātad vēstule rakstīta ap 12. decembri. Biruta Skujeniece bija cerējusi uz kādu lomu šajā lugā, bet tā sagādāja viņai vilšanos.

Lūk, ko viņa raksta Rainim 1909. gada 24. decembrī:

«Tu brīnies, ka es bēdājos par lomām? Ja Tu būtu zinājis, kā es gaidīju kādu lomu «Zelta zirgā» un kā es no mākoņiem izkritu! Ak kungs! — drusku taču pirmā acumirklī jāpabēdājas ir, kad tā no mākoņiem izkrīt! Nu jau es sen nebēdājos. Antiņu spēlēs Teodors Amtmanis; viņš laikam labi spēlēs. Viņš ir tāds lirisks puisītis. —

Nu es atkal gaidu uz citu lomu, kuru Tu man solīji. Es tikai vienmēr gaidu un gaidu!»

Tajā pašā vēstulē Skujeniece vēl raksta:

«Uguns un nakts» taču tiks uzvesta. Mūzika jau tiekot komponēta. Režiju uzņēmies Mierlauks. Mierlauks ar mani runāja par šo un to uz «N. zvana» mēģinājumiem, tikai ne par Laimdotu. Laikam nedomā man to dot; viņam taču to vajadzēja zināt, ja Tu esi aizrakstījis. Laikam tīši nerunā par to neko. Nu es gribu zināt, kā viņi izdalīs lomas; kam viņi Laimdotu dos.»

Rainis savukārt kādā vēstulē — bez datuma — raksta viņai:

«Mīļā Rūtiņ, tā Laimdota jau Tev būs, kad tik pati luga būtu. Lai tas ir teikts no paša sākuma, tad Tu nepaskriesi visam citam vēstulē garām, meklēdama to Laimdotu... Ne Tev bij ko kaunēties, ne lūgties, — solīts makā krīt; es tik ļoti priecājos, ka Tev viņa ir mīļa, un nākošā lugā lūkošu atkal ko priekš Tevis.

Bet, kā būs ar «Ug. u. N.» pašu, to es nezinu. Man nav nekas teikts, ne pieprasīts; un, kad viņi gribēs to kaut kā pasteigt un uzvest tāpat kā tos Andrejeva skatāmos un runājamos gabalus, kurus pa nedēļu var rakstīt septiņus un uzvest četrpadsmit, — tad es nespēlēju līdzi; es varu gaidīt. Šim izrādēm vajaga būt notikumam, es ceru, mīļā Rūtiņ, ka Tu uz viņām tāpat skatīsies. Ja viņi tādas nevar izdabūt, tad lai paliek.

Par Tavu iestāšanos teātrī es domāju tā, ka viņi Tevi pieņems. Te nav priekš Tevis nekāda jūtu lieta, bet veikals. Tev nevajag viņus kaitināt ar pārāk augstiem prasījumiem, ne arī lūgties. Viņi aktierus samaitājuši, atvilkdami tos no vecā teātra ar nesamērīgi augstām algām, un, kad nevar slēgt jaunus, samērīgus kontraktus, tad kausies arī šogad ar deficītiem kā pērn, kad aktieri apēda teātri. Labu spēku viņiem maz, un agri-vēli viņiem būs Tevi jāsauc. Gatavojies tik Tu pati teorētiski un praktiski, kaut arī tikai mājās; briesmīgi žēl, ka Tev bij jāpārtrauc izglītošanās, viņa pacel pat ļaudis ar mazām dāvanām, kur nu vēl Tevi.

Bet, kas mākslu ņem nopietni, tas pārspēj arī visļaunākos apstākļus.»

1910. gada 3. janvārī Biruta Skujeniece raksta Rainim par to, ciktāl pavirzījusies «Uguns un nakts» lieta. 2. janvārī bijusi teātra komisijas sēde, kurā apspriests lugas uzvešanas jautājums. Duburs atteicies no režijas, tā uzticēta Mierlaukam. Duburs solot viņai Laimdotas lomu. 2. janvāra pēcpusdienas izrādē «Zelta zirgs» bijis izpārdots. To izrādīšot visu janvāra mēnesi.

Biruta Skujeniece plaši informē Raini par to, kas notiek teātra komisijas sēdēs, jo viņas vīrs tur ir viens no pārstāvjiem un pastāsta viņai par visu, kas tur notiek. Rainis savukārt interesējas ne vien par savām lugām, bet arī par savas draudzenes aktrises gaitām un likteni. Bet lai runā Rainis pats ar savu vēstuli, kas rakstīta bez datuma, bet pēc iepriekš minētajām «Zelta zirga» izrādēm:

«Mīļā Rūtiņ, man iet tāpat ar vēstulēm kā Tev. Nupat vēl aizvakar sūdzējos, ka būtu Tu labāk rakstījusi biežāk nekā uzreiz un vēlu, un nu pats izdarīju taisni tāpat. Še nu viss garais rakstījums reizē. Vismaz

Ģirts Vilks. Dekorācijas mets A. Upiša traģēdijai «Spartaks» Vārti.

viens apmierinājums man būs, ka līdz ar šo vēstuli vai dažas dienas agrāk būsi jau saņēmusi uzaicinājumu uz Liesmas lomu Raganā, un citi uzaicinājumi nāks tūlīt. Starp citu, arī uz Laimdotu. Man žēl, ka Tu tas robustais meitens ar mātes 200 gadu veselību esi tik nervoza, ka nevari nogaidīt lomas un ļauj nepacietībai aptumšot Tavu skaidro zināšanu un paļaušanos. Kad es reiz esmu Tev solījis Laimdotu, tad Tu viņu arī dabūsi, ja nē, tad es nekavēšos necik atņemt lugu atpakaļ. To taču Tu zināji un ļauj sevi tā nolikt sevis pašas priekšā, ka klausies uz aktieru runām. Nesteidzini mani, ļauj man rīkoties pēc mana veida; es taču nekad neesmu lūkojis darīt uz Tevi iespaidu ar varu, brīvība vien nepieciešama visur. Tagad nu liec visas šaubas un uztraukumus pie malas un sāc studēt. Bet vispirms dari visu vajadzīgo oficiāli, lai Tevi angažē. Es nesaprotu, ko Tu runā: ierīkoties tikai uz viesošanos vien? Tad jau Tu reti lomas dabūsi un algu mainīgu un mazāku, jo piespiest teātri ar augstiem viesu honorāriem, kur viņiem būtu jau pašiem pilns personāls bez Tevis, tas būtu nepareizi. Pag. gads Tev bij tik grūts, tādēļ ka biji bez darba, nenokavē nu angažementu aiz kāda untuma. Toreiz tika aizprasīta pārāk augsta alga, nedari tagad otrreiz to kļūdu; vecākos aktierus, piem., Mucenieci, Tev jācenšas pārspēt darbā vairāk nekā algā. Kam alga pirmā vietā, tam darbs un māksla otrā, un Tu esi māksliniece un mīli darbu. To es zinu...

Labi būtu bijis, kad Tu būtu ilgāk studējusi un beigusi kursus Maskavā vai kur citur. Es priecājos, ka Tev patīk Dubura kursi, no katras skolas var mācīties mākslinieks, kurš ir patstāvīgs, un tāda Tu esi. Ja vien iespējams, mācies arī (no) vācu mākslinieciem, tiem tagad māksla visvairāk nodibinājusies un noslīpēta (zināms, izņemot frančus). Strādā pati uz savu roku pie savām tuvākām lomām: Liesmas un tad Laimdotas.

Man būtu ļoti patīkami, ka Tu man atsūtītu atstāstījumu, kā Tu to lomu saproti un gribi izvest. Es gribu lepoties ar Tavu tēlojumu. —

Bet nu jāatbild uz dienas jautājumiem: atsūti visu, kas vien avīzēs zīmējas uz mums, uz mūsu lugām utt. Tā, piem., arī kritiku «L(atvijā)» par «Zelta zirgu», arī pat «R(īgas) A(vīzē)», ja būtu, jo arī pretnieki jāzin. Arī no vācu un krievu avīzēm, ja būtu kur. Tāpat arī Jansona rakstu «Vārpās».

Varbūt, ka «U(guns) un N(akts)» tomēr vēl tiks uzvesta šo sezonu, bet naudas vēl par maz, arī 1000 r. maz. Un skatuve arī tiešām maza, tur Duburam taisnība. Bet lai iet taču. Dzied. svētki to lugu

nedabūs. Kurš vispār bij nācis uz tām domām?[1] Pret N. Alunānu man nav nekas pretī. Vispār «U. u. N.» nav uzskatāma par operu, tā ir jauna veida drama.

«Raganu» jau uzvedīšot, saņemies tik Liesmā. V cēl. ir nodrukāts «M. V. Mēnešrakstā» 1896. g:, palīdzi to uzmeklēt, vai lai pie Zālīšiem redakcijā to noraksta.

Par Mirdzu «Vaidelotē» rakstīju Pīpiņam un Zemgalim, bet teātrī lielas nekārtības, tur tik pamazām var tikt cauri; kad es dabūšu kādu kustīgāku cilvēku, ies ātrāk. Nu jau, redzi, iet labāk, neuztraucies tikai, gan es panākšu savu.

Nu par «Zelta zirgu». Būtu Tu man atrakstījusi kādu vārdiņu, kā Tev pašai patīk un kas? Kuras vietas vai lomas? Tu saki: «Alles, was Du kochst, ist gut,» — bet kāds Tavs Leibgericht? Vai kraukļi bij arī kraukļu apģērbā? Vai zirgs uznāca uz skatuves īsts? Vai III cēl. varēja redzēt zirgu kalnā kāpjam? Kas publikai patīka vislabāk? Es esmu saņēmis pāris jauniešu kartes, liels prieks par tādiem «roku spiedieniem».

— —

Tādēļ vien, ka Antiņā daudz lirisma, es biju domājis, vai Tu nevarētu to ņemt. Kad tik princese nav lielāka pēc auguma. Jā, ko Tu raksti, ka es veselu gadu esot Tev solījis Antiņu, kad es taču Tev par to rakstīju pirmoreiz šo pašu decembri, laikam pēdējā kartē. Vai Tu nebiji ko citu domājusi? Es tagad rakstīju par Antiņa lomu Tev, redzēs, ko teiksi.

Par «Vaidelotes» dekorācijām Tu sajūsminājies, vispār dzird par viņām un Kugu brīnumus vien. Tā mana cerība, ka viņš uzņemas arī «U. u. N.» dekorēt. Viņš pasācis gluži jaunu ceļu savā mākslā. —

Muceniece, Tu saki, esot resna tikusi? Kas tad lai spēlē Spīdolu? Kādas tur būtu kandidātenes? Raksturo man viņas kaut cik. —

Par to Mierkalna boikotu pret J. teātri atraksti vēl ko tuvāk, vai tas apstiprinājās un ko dara J. teātris pret tādu boikotu. Visvairāk no tāda boikota jācieš man, jo nu jau divas nedēļas, un lielākās dienas avīzes nav devušas recenzijas par premjeru, kamēr visas vecas un jaunas pabiras visās diletantu izrādēs tiek gari apspriestas un krievu teātra visi krikumi izcilāti.

---

[1] Teātra komisijas sēdē kāds loceklis bija ieminējies, ka «Uguns un nakts» pirmizrādi vajadzētu sarīkot pa dziesmu svētku laiku. Šī ierosinājuma autors nav zināms. — *A. B.*

Ka «Dzimtenes Vēstnesis» to dara, tas saprotams, bet ka arī «Dienas Lapa» mani apkaro ar tādiem līdzekļiem?...

Biju rakstījis arī cien. kundzei, Tavai māmiņai, garu vēstuli, bet nu redzu, ka viss ir jau nu vai piepildījies, vai atkal Tev rakstīts, un tādēļ nav vairs īsti nozīmes: tikai mūsu sirsnīgākos sveicienus gan nodod visiem pilnīgi un paldiesus par ierosinājumu uz Vidzemes jūrmalas mežu sapņiem, sapņosim, sapņosim, kad tik neatmostamies tāpat. Un nu visapkārt sveicienu...

Un nu, Rūtiņ, ej pati pie darba, es arī to darīšu, esmu pašulaik lielā darbā iestidzis. Daudz labu dienu!»

Nākamajā vēstulē 1910. gada 4. februārī Biruta Skujeniece informē Raini par «Zelta zirga» izrādi.

«Nu es vēl stāstīšu, ko Tu par «Zelta zirgu» gribēji zināt», viņa raksta. «Publikai vislabāk patika «stikla kalna galotnē» un «mežā». Krauklļi bija ģērbti melni, lieliem knābjiem; kad rokas atpleta, tad bija redzami spārni. Daži aktieri ļoti labi stāvēja: galvu noliekuši, spārnus nolaiduši — krauklļi guļ, — tad sacelļ rokas it kā spārnus, pagroza galvu — un atkal guļ. — Pirmajās izrādēs labi ķērca, bet vēlākās vairs ne tā; viņi saka, ka samaitājot balsis ķērcot.

Zirgs otrā cēlienā nebija īsts. Bija brūns, liels gleznots zirgs ar zaļām, ugunīgām acīm. Neizskatījās vis labi, bet bērniem gan patika. III cēlienā tai vietā «aptumšojas» skatuve, kad zirgs kāpj kalnā, un redz: gar kalna malu uz augšu kāpj spožā gaismā zirgs un jātnieks. Tas tiek laikam izdarīts ar reflektora palīdzību. Laikam reflektorā tiek ielikta krāsaina plate ar tā jātnieka zīmējumu virsū. Varēja jau labāk varbūt ierīkot, bet mani tas netraucēja nemaz, ka nu viss nebija ierīkots tik labi, kā vajadzētu; tas jau pie mūsu skatuves tā parasts.»

Birutas Skujenieces vēstulēs ļoti daudz materiāla viņas pašas raksturojumam: nemitīga cenšanās pēc skatuviskas izglītības, apbrīnojama neatlaidība darbā, mēģinot lomas un deklamācijas, fanātiska skatuves mīlestība un sava uzdevuma izpratne, kas palīdz viņai panest dažādās grūtības un apvainojumus. Atzīmēšu še kādu viņas pašas vārdiem atstāstītu raksturīgu «mazu jociņu».

«Sestdienas vakarā, «Raiņa vakarā» tas notika. Kādam no aktieriem (vai aktrisēm) jāiet uz skatuvi deklamēt (vai dziedāt). Viņš steidzīgi uzsauc otram aktierim: «Noskrej zemē garderobē un uznes manu «eau de Cologne». Es esmu no lielās steigas gluži nosvīdis; lai visa telpa nepiepildās ar sviedru smaku.»

Otrs aktieris saka: «Proletāriešu smaka!»

Pirmais aktieris: «Jā, to proletāriešu pie mums tikai trūkst! ... Tās proletāriešu aktrises netiek un netiek angažētas! Ļoti žēl...»

Un nu, protams, lielie smiekli visiem, jo visi taču zina, kura ir tā «proletāriešu aktrise». Viņi domāja mani noķengāt un izteica man to vislabāko, ko es jebkad gaidītu kā algu par manu mūža darbiņu. Un viņi nezina, ka taisni tas ir tas spēks, kurš mani dzen uz priekšu un kurš palīdzēs man iet pāri visām viņu intridziņām!» (14. febr., 1910. g.)

Pēc pārbraukšanas no Maskavas Filharmonijas mākslas skolas Biruta Skujeniece grib angažēties Jaunajā Rīgas teātrī. Bet tur viņai daudz pretinieku. Viņai jāizcīna ilga un sarežģīta cīņa gan teātra komisijā, gan Skatuves biedrības pilnsapulcēs, lai sasniegtu savu mērķi. Biruta Skujeniece jūtas aizvainota, ka daži aktieri, kam nav pietiekamas skatuviskas izglītības vai kas izturas nevērīgi pret savu darbu, dabū algu 100—150 rubļu mēnesī, bet viņai negrib maksāt ne tādu algu, ne arī angažēt. Šai sakarā viņa min daudzas raksturīgas epizodes par aktieru nevērīgu izturēšanos pret savu mākslu.

Biruta Skujeniece vēstulēs ļoti sīki attēlo šo cīņu par savu vietu skatuves mākslā. Cīņa ilga veselu gadu, un tā vēstules izveidojas par interesantu hroniku — savā ziņā vienīgo tādu mūsu skatuves mākslas vēsturē

1910. gada 16. jūnijā māksliniece paziņo saviem lielajiem draugiem emigrācijā, ka viņa beidzot angažēta Rīgas Jaunajā teātrī, bet — par daudz mazāku algu, nekā viņai pienāktos pēc būtības. Tomēr... «Ja viņi man būtu solījuši 30—25 rubļu algas,» viņa skumīgi paskaidro, «es tāpat būtu pasmējusies un pieņēmusi priekšlikumu, jo man jau nav citas izejas.»

Dienu pēc kontrakta noslēgšanas Skujeniece raksta:

«Pagājušo ziemu es — kā starp debesi un zemi. — Reizēm likās, — es muļķe, visi ies man pāri, — labāk man tagad mirt nekā savu mūžu velti dzīvot.

Mūsu skatuvē daudz briesmīgu kļūdu, kuras es redzu. Arī daudzi citi tās redz. Bet reti kāds no viņiem skatuvi tā mīl, ka par citu nedomā, — tikai novērst šīs kļūdas. Es skatuvi mīlu — teiksim tā, — es mīlu, bet tas nav pareizi teikts, nav viss izteikts ar to. It kā es skatuvi mīlētu tamdēļ, ka viņa man patīk. Nē. Es nespēju citādi. Es viņu mīlu, nezinu, kamdēļ. Ja man būtu jāmirst par to, tomēr mīlētu. — Un miršu arī —» (Majoros, 17. VI 1910. g.)

Viens no iebildumiem, kāpēc teātra direkcija vilcinājās ar angažēšanu, bijis tas, ka Birutas Skujenieces talants esot vienpusīgs: viņa varot tēlot tikai naivās sievietes, un šo lomu tēlotājas jau teātrim esot. Māksliniece noraida šo iebildumu, jo viņa ar sekmēm ir tēlojusi arī citādas lomas.

26. janvārī 1911. gadā notika «Uguns un nakts» pirmizrāde, kurā Biruta Skujeniece tēloja savu mīļo un sen kāroto Laimdotas lomu. «34 reizes es Laimdotu viena pati,» raksta viņa savā dienasgrāmatā, «iekāms sāku pārmaiņus ar Mirdzu spēlēt.» Dienasgrāmatā atzīmēti arī visi datumi, kad viņa uzstājusies.[1]

Visā laikā, kamēr māksliniece spēlējusi Laimdotas lomu (no 26. janvāra līdz 27. martam 1910. g.), viņa sīki informē Raini par «Uguns un nakts» izrāžu skatuvisko norisi: par savu darbu, par direktoru un režisoru rīcību, par aktieru spēli, par viņu kļūdām, par skatuves trūkumiem utt.

Līdztekus darbībai Jaunajā teātrī Biruta Skujeniece uzstājas daudzās citās vietās, gan uz laukiem, gan pilsētās, spēlējot gan lugās, gan deklamējot Aspazijas, Raiņa un citu dzejnieku dzejoļus. Savā dienasgrāmatā viņa rūpīgi atzīmējusi sarīkojumu vietas, datumus un programas, kā arī sekmes vai neveiksmes.

Apbrīnojama ir Birutas Skujenieces aktivitāte un izturība darbā. Piemēra dēļ atzīmēšu še vienu no daudzajām vēstulēm, kur viņa raksta par sevi Rainim.

«Pirmdien, 22. XII 11.

Man nu bija grūts laiks. Es piektdienas vakarā, pārnākusi no izrādes, tikai p. 2 aizgāju gulēt. 1/25 bija atkal jāceļas un jāsteidz uz vilcienu. No rīta p. 9 biju jau Tukumā. Tad pēc 3 stundu brauciena ar zirgiem biju Jaunpilī. Tur — pēcpusdienā mēģinājums, vakarā izrāde. Divas stundas pēc izrādes atkal jāsēžas ratos un visu nakti braukt uz Tukumu. No rīta p. 9 biju atkal Rīgā. Pāris stundu nogulēju. Tad izņēmu deklamācijas priekš «Veidenbauma vakara». Tad «U. u. N.» dienas izrāde. Steidzos uz «Uļeju» deklamēt. Tad atkal «U. u. N.» vakara izrāde.

---

[1] Janvārī: 26., 27., 28., 29., 30.

Februārī: 2., 3., 4., 6. (p. p.), 6. (v.), 8., 9., 10., 13. (p. p.), (v.), 15., 16., 18., 20. (p. p.), 20. (v.), 28.

Martā: 1., 2., 3., 4., 6. (p. p.), 8., 9., 20. (p. p.), 20. (v.), 23., 27.

Kādā veidā es to visu izturēju, es gan nesaprotu. — Te ir divas Laimdotas fotografijas. Citas — vēlāk.»

1911. gada aprīļa sākumā Jaunajā teātrī notiek direktora maiņa: Mierlauka vietā tiek ievēlēts Teodors Amtmanis. Sakarā ar to mākslinieceei jaunas bēdas. Viņai atņemta Laimdotas loma un iedota Mirdzai Šmithenei. Tas viņai liels trieciens, kas rada smagus pārdzīvojumus. Māte viņai ieteic aiziet pavisam no skatuves. Tam māksliniece nepiekrīt.

«Es neaiziešu!» viņa saka Rainim. «Es nomiršu varbūt. Piecpadsmit gadus agrāk es miršu katrā ziņā, nekā ja es nebūtu aktrise. Bet es neaiziešu. Man jau vienalga: dzīvot bez skatuves jeb nomirt.

Es nupat gribēju apjautāties par Tavu jauno lugu. Bet man jau laikam neiznāks viņā spēlēt. Man ir apnicis, apnicis strīdēties. Bet dzīvot tādā teātrī, kāds viņš tagad ir, es nevaru. Bez teātra dzīvot arī es nevaru. Jā, ko tad?» (4. IV 1911.)

Birutas Skujenieces bažas tomēr bija pāragras. Drīz vien viņai sākās atkal intensīva skatuves darbība. Rainis rakstīja lugu pēc lugas, kurās Birutai Skujeniecei bija interesantas lomas.

Tikko 1911. gada beigās bija iznākusi traģēdija «Indulis un Ārija», Biruta Skujeniece jau jūsmoja par Vizbulīti, bet reizē arī bēdājās, ka viņa šo lomu nedabūšot. 18. decembra vēstulē viņa raksta Rainim:

«Ja viņi man nedos Vizbulīti. — Neviens tur nespēj aizņemt manu vietu! Kad manis nebūs, vieta tukša būs —

Viņi nedos man Vizbulīti. Ak, izliksies jau gan, ka spēj kāda aizņemt manu vietu; bet sveša viņa būs, un sveši viņai tie vārdiņi. Un visiem klausītājiem tie paliks sveši un salti, jo svešā tos teiks; jeb tie izliksies parasti, jo svešā tos teiks, kā jau parasti mēdz teikt visus parastos mīļos vārdus.»

1912. gada 21. janvārī māksliniece jau raksta par Vizbulītes lomas mēģinājumu. Teātra direktors un režisors T. Amtmanis gribot, lai pasvītrojot viņas bērnišķīgumu. Skujeniece tam nepiekrīt, jo negrib, ka loma kļūtu komiska. Viņa vēlas dzirdēt Raiņa domas.

Rainis arī atraksta:

(Bez datuma)

«Vizbulītes lomu Tu esi viscaur sapratusi ļoti skaisti. Te būs atbildes uz sīk(ākiem) jautājumiem. Vizbulīte nav bērnišķa, 16. g. meitenes mēdz būt daudz vairāk attīstītas nekā tā(da) paš(a) vecuma zēni. Vizbulīte ir kā dabas bērns veikla, gudra, ķirzatiņa. Smieties par viņu nevar, tik priecāties.

Jāuzsver: ne tev par prieku, ļaunu, mīlu, nīstu, jo Vizbulīte jau instinktīvi jūt, ka Ārija ir viņas pretiniece; Ārija viņai mīļa ne kā tāda, bet kā Induļa mīlēta sieviete.

II cēliena sākumā: «Nu atkal labi būs, kad pārnāci,» labāk nekrist Vizbulītei ceļos, raksturam pārdroši un tehniski pāragri.»

Pie Vizbulītes Biruta Skujeniece atgriežas vēl vairākās vēstulēs. Jāpiezīmē, ka pirmizrādē šo lomu nav tēlojusi viņa, bet gan M. Smithene. Tāpat kā visas citas lomas, Skujeniece to dabūja tikai ar neatlaidīgu cīņu. Pirmizrādē viņa sēdējusi zālē, par ko raksta Rainim 9. aprīļa vēstulē un mierina Raini, kas bažījās par lugas sekmēm. No kādas vēlākas vēstules (21. maijā) izriet, ka viņa spēlējusi Vizbulītes lomu jau vairākas reizes ar dažādām sekmēm atkarībā no sava fiziskā un garīgā stāvokļa, kas kritikai nevarot būt zināms, un tādēļ tā allaž nodarot viņai un vispār aktieriem netaisnību.

Būdama nemierā ar daudziem apstākļiem Jaunajā Rīgas teātrī un alkdama pēc teorētiskas un praktiskas papildināšanās skatuves mākslā, Skujeniece 1913. gada sākumā aizbrauc uz Berlīni un iestājas Reihera dramatiskās mākslas skolā, kur mācās līdz 30. maijam, vēstulēs informēdama Raini par savu darbību šajā skolā. Viņas deklamēšanas māksla un lomas dažādās lugās tur novērtētas atzinīgi.

Berlīnē studējot un uzklausoties kompetentu cilvēku atsauksmes, Skujeniece nāk pie slēdziena, ka viņai vai nu jāpaliek Vācijā un jāstrādā kādā teātrī, vai arī jābrauc mājās un jānododas galvenām kārtām daiļrunāšanas mākslai. Darbu vācu teātros viņai neizdodas dabūt, Atliek pēdējais: daiļrunāšana dzimtenē.

Kad iznāk Raiņa dzejoļu grāmata «Gals un sākums», Biruta Skujeniece sāk mācīties šā krājuma dzejoļus, par ko informē Raini, piesūtīdama viņam 39 izvēlēto dzejoļu sarakstu (19. jūn. 1913. g.).

Šad un tad māksliniece nodarbojas kā Raiņa lugu režisore. Tā, piemēram, 1913. gada 1. augustā viņa raksta Rainim, ka Valmierā vadot «Zelta zirga» režiju.

Kad 1913. gada 6. oktobrī Pēterburgā Latviešu labdarības biedrības jubilejā izrādīja «Pūt, vējiņi!», Biruta Skujeniece tur tēloja Baibu. 1914. gadā viņa kopā ar Tiju Bangu noorganizēja aktieru trupu, lai šo lugu no 15. maija līdz 15. augustam izrādītu uz laukiem. Bet lugu vēlējās izrādīt vēl trīs citas trupas.

Radās pat konflikts. Tā kā B. Skujenieces un T. Bangas trupai bija paredzami zaudējumi, tad Skujenieces pilnvarnieks advokāts

J. Dambekalns bija it kā draudējis iesūdzēt Raini. Uz to Rainis atbild J. Dambekalnam šādā vēstulē:

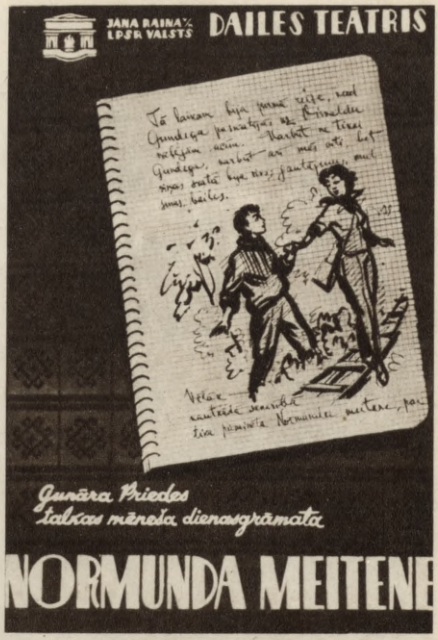
«C. 29. 4. 14.

Mīļo Jānīt, saņēmu telegramu no Birutas, tad no Tevis: gadījās tanī dienā, kad vajadzēja notikt «Uguns un nakts» jubilejas izrādei. Atbildēju uz pirmo, ka rakstīšu vēstuli, un uz otro sekošu: Versprochene 20 Aufführungen bleiben euch; Monopolrecht keinem. Theaterpersonal Collektivbitte muss beachten. Bet no telegramām nekad nevar labi noprast visus apstākļus, tā, piem., šoreiz varēja pat domāt, ka Tu draudi man ar sūdzību par zaudējumu atlīdzību. Tādēļ es bez telegrafiskas atbildes rakstu vēl šo. —

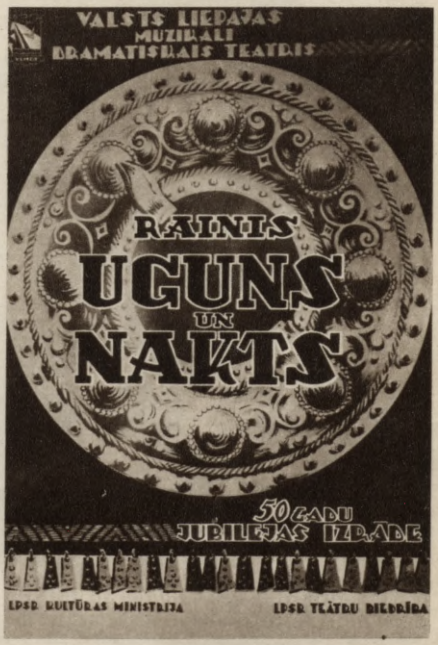
Kad pirms pāris mēnešiem Biruta Tijas vārdā pieprasīja man 16, tad 20 «Pūt, vējiņi!» izrādes tiesības, es to apstiprināju. Viņa plašāk paskaidroja, ka Tijai daudz labāk būtu monopoltiesības uz «P. v.» izrādēm, to es nesapratu un neatļāvu. Man gribējās pašam paturēt tiesību uz savu lugu un atļaut izrādes sevišķi, kā arī lauku biedrībām, kas pēc monopola nebūtu iespējams. Plašāk par to rakstīt Birutai mani aizkavēja mana neveselība un ārstēšanās Cīrihē.

Tad priekš pāris nedēļām man pienāca kolektīvlūgums Jaunā teātra personāla vārdā no direktora Mierlauka, lai atļauj viņiem arī «P. v.» izrādes. Uz to es gan viņiem arī neesmu vēl atbildējis aiz tās pašas neveselības, bet man tāds kolektīvlūgums jāievēro, jo viss teātra personāls ir mani kolēģi, ar kuriem kopā man būs jāstrādā ne pie šīs lugas vien. Es tikai īsumā atklātnē aizrakstīju Deglavam par honorāru, lai ņem 10 rubļu vai 5%, skatoties pēc apstākļiem. —

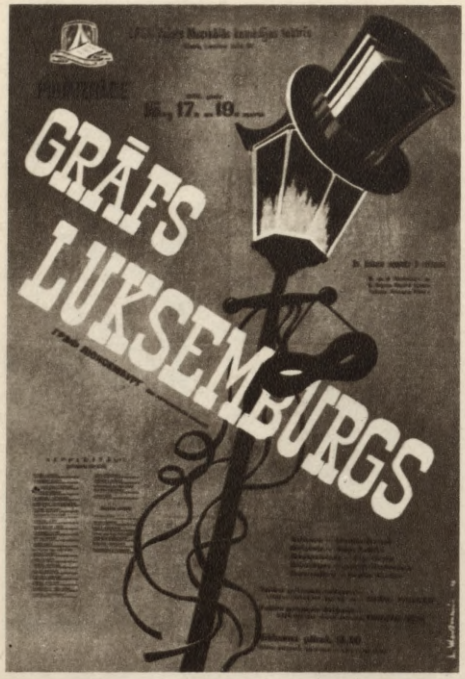
Mani ļoti pārsteidza, kad no Birutas pēdējās vēstules un arī no aktieru raksta redzēju, ka ir cēlusies viņu starpā dziļa nesaticība; jo Biruta taču pirmajā aktieru konfliktā bij stāvējusi pilnīgi uz aktieru puses. Man šīs pastāvīgās ķildas ir gluži nepanesamas un nesaprotamas, jo ķildojošās konstelācijas vienmēr mainās, un es, arī gribēdams, nespētu tām sekot. Bet es to nemaz negribu un negribu, ka mani velk viņās iekšā. Tagad, kā liekas, abas grupas prasa sev monopoltiesības uz «P. v.», tikai lai kaitētu otrai pusei. To es nevarū pabalstīt. Es domāju, «P. v.» vajadzētu iet uz laukiem, un ne vien abas trupas varētu to izrādīt, bet arī vēl lauku biedrības pašas; šāda konkurence tikai nāktu par labu izrāžu mākslas līmenim. Bet, lai nenotiktu tīši vai netīši vairāku trupu izrādes vienā vietā un dienā, tad vajaga atsūtīt man un pēc izsludināt katrai trupai savu nodomāto iz-



Raiņa Dailes teātra izrādes afiša. Mākslinieks O. Muižnieks.



Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra izrādes afiša. Mākslinieks O. Dūns.



Muzikālās komēdijas teātra izrādes afiša. Mākslinieks L. Merkmanis.

Leļļu teātra izrādes afiša. Mākslinieks P. Sēnhofs.

rāžu sarakstu. Tātad, lūdzu, atsūti man jūsu sarakstu par tām 20 izrādēm, kuras atļautas no manis, tanīs vietās un dienās citiem netiks atļauts. Cik Deglavs atļāvis otrai trupai, es nezinu.

Beigās lūdzu Tevi, mīļo Jānīt, un visus trupas dalībniekus nepielaist ķildas arī šoreiz; nesaticība jau diezgan kaitējusi visai teātra lietai, es vismaz negribu to darīt. Man nav vispār priekš negatīvas darbības tagad ne laika, ne veselības, bet stāv gan priekšā gaidāma strādāšana, ko es vienmēr esmu skaitījis par svarīgāku. Paliekat visi mīļi, sirsnīgi sveicināti un rakstāt vai telegrafējat, kad kas neparedzēts.

Daudz labu dienu. J.»

Pa «Pūt, vējiņi!» mēģinājumu laiku Rainis diezgan bieži rakstījis vēstules Birutai Skujeniecei. Šīs vēstules nav uzglabājušās, bet mākslinieces tuvākā draudzene un darba biedrene Tija Banga savā autobiografijā raksta, ka, mēģinot Baibas lomu, Biruta Skujeniece ikdienas saņēmusi no Raiņa vēstules ar lomas izskaidrojumiem un atbildēm uz jautājumiem. (Tija Banga, «Mana dzīve», 1957., 234.)

Drīz Birutas Skujenieces un Raiņa sarakstīšanās tika pārtraukta: sākās imperiālistiskais pasaules karš, un satiksme ar ārzemēm nebija vairs iespējama. Jauno Rīgas teātri slēdza 1915. gada vasarā, un Biruta Skujeniece līdz ar daudziem citiem devās bēgļu gaitās. Īsu laiku viņa dzīvoja Karačevā, Orlas guberņā, bet tad Maskavā. No abām vietām viņa rakstīja Rainim vēstules, bet atbildes nedabūja.

Birutas Skujenieces sarakstīšanās ar Raini un Aspaziju atjaunojās pēc kara beigām sakarā ar Raiņa kluba nodibināšanos. Kluba atklāšana notika 1919. gada 14. septembrī. Tā darbība sadalījās vairākās sekcijās. Mākslas sekcija bija apvienota ar dramatisko studiju, par kuras vadītāju tika uzaicināta Biruta Skujeniece. Rainis apsveica kluba nodibināšanu kā demokrātisku, pamatšķirai domātu iestādi. (Vēstule Aspazijas norakstā bez datuma.) Klubs ar 1920. gadu sāka izdot žurnālu «Skatuves Studija», kura pirmajā numurā deklarēja, ka studijas uzdevums — «izkopt *tautas aktierus*...», kas nāk no pamatšķiras un kalpotu pamatšķirai. «*Tautas teātrim* jābūt viscaur noteiktai demokrātiskai iestādei. Tautas teātrim jāatbalstās uz visplašākām tautas masām.»[1]

---

[1] R. K. «Skatuves Studija», 1920., 1. Pasvitrojumi — paša autora.

Dramatiskās studijas uzdevums nu bija realizēt šos principus. Visā savā skatuviskās darbības gaitā Skujeniece bija bijusi nemierā gan ar režisoriem, gan aktieriem viņu trūcīgās skatuviskās izglītības un paviršā darba dēļ, gan ar pašu teātra direkciju un vēl ar daudz ko citu teātra darbībā. Tagad nu viņa varēja rīkoties pilnīgi neatkarīgi.

Viņa pasludināja savus darbības principus rakstā «Par jaunu virzienu skatuves mākslā». Bet tajā redzams, ka Skujeniece nepavisam necenšas balstīties «uz visplašākām tautas masām». Nokritizējusi visus valdošos latviešu teātru skatuves principus kā novecojušus, viņa izvirzīja savus jaunos:

«Mēs negribam piesieties pie reālās pasaules redzamiem tēliem, jo mēs gribam attēlot mūsu *domu pasauli.*»[1]

Te deklarēta novirzīšanās no īstenības.

Plašāk savas idejas Skujeniece attīstīja lekcijās, ko viņa lasīja studijas dramatiskajos kursos. Lekcijas tur lasīja arī Rainis: par vispārējo literatūru, par veco un jauno dramu, mākslas vēsturi, epiku, liriku, iztirzājot arī estētiskas un stilistiskas problēmas.

Sakarā ar darbu studijā notika Birutas Skujenieces sarakstīšanās ar Raini un Aspaziju. Māksliniece vēlējās, lai Rainis un Aspazija apmeklētu studijas sarīkojumus, jo viņu apmeklējumi labvēlīgi ietekmējot audzēkņu darbu.

1920. gada 26. aprīlī māksliniece raksta Rainim un Aspazijai, ka studija ar lielu uztraukumu un prieku gaidot viņus katru dienu, strādādami cītīgāk, nekā parasts.

Studijai bija grūti materiālie apstākļi. Tāpēc vadītāja 1920. gada 26. VIII vēstulē lūdz, lai Rainis atbalsta viņas lūgumu Rīgas pilsētas Izglītības nodaļai — atbrīvot studijas sarīkojumus no nodokļa. 1920. gada 23. XII Biruta Skujeniece lūdz Raini dāvināt viņai lugu «Jāzeps un viņa brāļi», pasvītrojot: *«Es gribu Dinu mācīties.»*

Raiņa spriedums par studijas darbību mums nav zināms. Dažās vēstulēs Biruta Skujeniece nožēlo, ka Rainis neesot apmeklējis studijas sarīkojumus. Tam varēja būt dažādi iemesli: nevaļa, slimība, bet galvenais — pasludinātā «jaunā virziena» novirzīšanās misticismā. Tā, piemēram, pēc trīs gadu darba studija 1922. gada 11. decembrī sarīko audzēkņu vakaru, kurā uzved Meterlinka viencēlienu «Neredzīgie», kas iestudēts 56 mēģinājumos un ko izpildīja bez suf-

---

[1] Turpat, pasvītrojums — autores.

liera.[1] Apbrīnojama ir vadītājas enerģija lugas iestudēšanā, bet kāda gan interese varēja būt pamatšķiras dzejniekam par šiem mistiskajiem «Neredzīgajiem»? Acīm redzot Birutas Skujenieces skatuviskā darbība bija asā pretstatā ar Raiņa uzskatiem par dramatiskās un skatuves mākslas uzdevumiem.

Pēdējā vēstule, kurā Biruta Skujeniece runā par studijas darbību, rakstīta 1923. gada 8. martā. Māksliniece ielūdz Raini un Aspaziju apmeklēt 14. martā studijas izrīkojumu, kurā viņa nedeklamēšot dzejoļus no «Sudrabotās gaismas», bet lasišot referātu «Par studijas mākslinieciskо virzienu un praktisko darbu». Pēc starpbrīža tikšot runāts Heines «Bimini», kas iepriekšējā nedēļā guvis nedalītu piekrišanu klausītājos, un tikšot tēlots skats no Heines «Ratklifa».

«Atnāciet abi divi, lūdzu ļoti,» māksliniece beidzot piezīmē, «lai tiem maniem skolniekiem par to lielo darbu (un man arī) tiek kāds prieks. Uz māju es jūs aizvestu ar automobili.»

Vai abi dzejnieki apmeklējuši šo sarīkojumu, nav zināms. Drīz pēc tam studija materiālo līdzekļu trūkuma dēļ izbeidza savu darbību, un Biruta Skujeniece nodibināja «Intīmo teātri», kuru atklāja 1923. gada 21. oktobrī un kurā nodarbināja studijā izglītoto personālu. Teātri atklāja ar Rabindranata Tagores divcēlienu «Pasta nams».

Tagores lugas nerēķinās daudz ne ar īstenību, ne dramas tehniku, viņa lugas ir tā saucamās «dvēseles dramas». Ludziņā tēlots slims zēns, kas visādi fantazē un gaida vēstuli no ķēniņa, līdz beidzot iemieg un nomirst. Neizprotama lugas izvēle teātra sākumam. Kādā recenzijā par šo izrādi atzīmēts, ka «mākslinieci saista Meterlinks un Tagore» un ka viņu lugas estētiski un formāli ļoti izsmalcinātas.[2]

Teātra turpmākajā gaitā vadītāja kultivēja šos izsmalcināto «dvēselisko lugu» uzvedumus. Izrādīja dažus latviešu rakstnieku stāstu vai pasaku dramatizējumus (piemēram, Veseļa «Sāpju deju», Skalbes «Pasaku par mūžīgo studentu»), pasakas «Pelnrušķīte» dramatizējumu, pāris ģimenes dramu (J. Grīna «Imperfektum», Gētes «Brālis un māsa»), vecfranču bruņinieku mīlas romantikas dzejojumu «Okasens un Nikoleta», franču rakstnieces Marie de France XII gs. folkloristisko dzejojumu «Lais'i» un citus tāda paša rakstura darbus.

---

[1] Rec. «Jaunākās Ziņās», 1922. g. 12. dec.

[2] Voldemārs Laursons. Intīmā teātra atklāšana. «Latvijas Vēstnesis», 1923. g. 28. okt.

Paralēli lugu izrādēm Biruta Skujeniece rīkoja daiļrunāšanas priekšnesumus, kuros deklamēja gan latviešu, gan cittautu dzejnieku darbus.

Teātris sabiedrībā sevišķu atbalsi neatrada. Tāpat arī kritikā, kas atzina gan vadītājas meistarību tēlošanā, bet par pārējiem tēlotājiem teica maz laba. Progresīvā kritika teātrim pārmeta nopietnu ideju trūkumu. Tā, piemēram, sakarā ar Meterlinka lugas «Māsa Beatrise» izrādi, kurā galveno lomu tēloja Biruta Skujeniece pati, kritika rakstīja: «Mistiska puskrēsla, dziedoši raudulīgas balsis ar muzikas pieskaņojumu aizved mūs kaut kādā senā viduslaiku pasaulē, kurai ar šodienu nav nekā kopēja. Tagadējais laikmets ir cīņas un vērtību pārvērtēšanas laikmets, kas nepielaiž sentimentālu jūsmošanu par dieva žēlastību, prinčiem un princesēm. Tamdēļ arī teātris pustukšs. Savā virzienā teātris progresē, sniedzot arvien noskaņotākas izrādes, kā to rāda «Māsa Beatrise», bet, kultivējot tikai juteklīgu daiļrunāšanu bez dramatiskas darbības, viņš neiegūs jaunus apmeklētājus.»[1]

Un tā arī notika. Beidzot 1925. gada 27. februārī teātris ķērās pie tīri naturālistiskas ģimenes dramas — M. Halbes «Straumes». Bet arī tai nebija nekādu panākumu. Drīz pēc tam «Intīmais teātris» izbeidza savu gaitu, atstādams tādu iespaidu, ka Biruta Skujeniece savā mākslinieces gaitā no progresīvas, pat revolucionāras mākslinieces nonākusi līdz misticismam, simbolismam, estēticismam un formālismam. Kāds feļetonists 1925. g. augustā ironizēja: «Intīmais teātris» esot kļuvis tik intīms, ka par viņu nekā vairs nedzirdot.[2]

Izbeigusi savu skatuvisko darbību, Biruta Skujeniece pievērsās dzejai, glezniecībai, tēlniecībai.

Attiecības ar Raini kļuva vēsākas. Rainis kādā vēstulē (bez datuma) pārmet Birutai Skujeniecei, ka viņa neesot atnākusi uz viņa lugas «Suns un kaķe» izrādi: «Cerēju vēl tevi satikt pie «suņiem un kaķiem»,» viņš raksta, «bet — Du bist nicht auf den Hund gekommen kā es.»

Šajā vārdu rotaļā Rainis ironizē pats par sevi, acīm redzot būdams nemierā ar savu lugu. Lugas «Suns un kaķe» pirmizrāde notika 1928. gada beigās. Tātad vēstule rakstīta ap to laiku. Tad arī vispār izbeidzās viņu sarakstīšanās, atskaitot dažas intīma rakstura vēstules, par kurām še nav vietas runāt.

---

[1] M. «Māsa Beatrise» Intīmā teātrī. «Sociāldemokrats», 1924., 286.

[2] Pe-Ge. Biruta Skujeniek. (Feļetons.) «Rīgas Ziņas», 1925. g. 24. aug.


IV

GODA NOSAUKUMI LATVIJAS PSR TEĀTRU DARBINIEKIEM

Piešķirti laikā no 1957. g. 1. jūlija
līdz 1958. g. 1. jūlijam

1. *Nikolajam MŪRNIEKAM,* Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra galvenajam režisoram, — LPSR Tautas skatuves mākslinieks (1958. g. 18. I).

2. *Ģirtam VILKAM,* J. Raiņa Dailes teātra galvenajam dekoratoram, — LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks (1958. g. 14. VI).

LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks:

3. *Jefimam KUSNIRAM,* Muzikālās komēdijas teātra aktierim (1957. g. 4. XII).

4. *Irmgardei MITREVICEI,* Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra aktrisei (1958. g. 18. I).

5. *Arvīdam BRIEDIM,* Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra aktierim (1958. g. 18. I).

6. *Rūdolfam VARKALIM,* Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra aktierim pensionāram (1958. g. 18. I).

7. *Vahtangam TUMANOVAM-TURMANIDZEM,* Sarkankarogotās Baltijas flotes Dramas teātra aktierim (1958. g. 22. II).

8. *Kārlim PABRIKAM,* J. Raiņa Dailes teātra aktierim (1958. g. 17. V).

9. *Gustavam NEIMANIM,* Akadēmiskā operas un baleta teātra solistam (1958. g. 17. V).

10. *Pāvelam HOMSKIM,* Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātra galv. režisoram (1958. g. 9. VI).

11. *Emīlijai BĒRZIŅAI,* J. Raiņa Dailes teātra aktrisei (1958. g. 14. VI).

12. *Harijam LIEPIŅAM,* J. Raiņa Dailes teātra aktierim (1958. g. 14. VI).

13. *Miķelim FISERAM,* Akadēmiskā operas un baleta teātra solistam (1958. g. 19. VI).

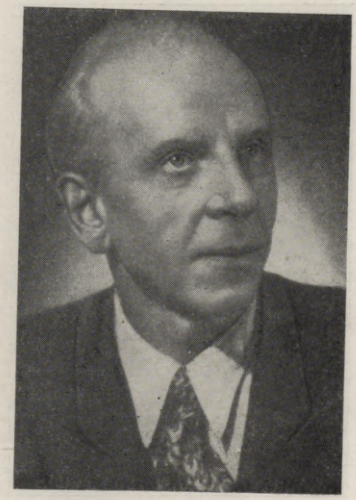
14. *Kārlim IZARTAM,* Akadēmiskā operas un baleta teātra koncertmeistaram (1958. g. 19. VI).

Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra galvenais režisors LPSR Tautas skatuves mākslinieks Nikolajs Mūrnieks.

J. Raiņa Dailes teātra galvenais dekorators LPSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks Ģirts Vilks

Muzikālā teātra aktieris LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Jefims Kušnirs.

Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra aktrise LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Irmgarde Mitrēvice.



Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra aktieris LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Arvīds Briedis.

Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra aktieris pensionārs LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Rūdolfs Varkalis.

J. Raiņa Dailes teātra aktieris LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Kārlis Pab riks.

Akadēmiskā operas un baleta teātra solists LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Gustavs Neimanis.

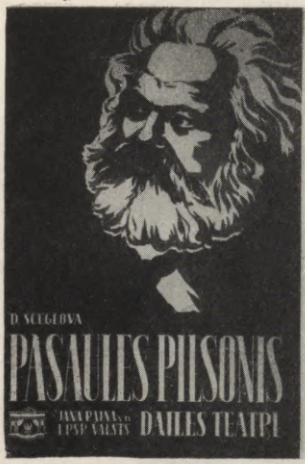
Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātra galvenais režisors LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Pāvels Homskis.

J. Raiņa Dailes teātra aktrise LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece Emilija Bērziņa.

J. Raiņa Dailes teātra aktieris LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Harijs Liepiņš.

Akadēmiskā operas un baleta teātra solists LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Miķelis Fišers.

Akadēmiskā operas un baleta teātra koncertmeistars LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks Kārlis Izarts.



PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEĀTROS
1957./58. g. sezonā

AKADĒMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRĪ
1957. gadā

A. Kalniņa «Staburadze» 15. XII; dir. J. Hunhens, baletm. J. Canga, gleznot. E. Vārdaunis. *Recenzijas: Drulle E.* «Ciņa», 1957. g. 21 XII; *Bērziņš J.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 18. I; *Siliņa E.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 28. XII; *Vitoliņš J.* «Rīgas Balss», 1957. g. 18. XII; *Liepa J.* «Zvaigzne», 1958. g. 2. nr. (180); *Вильнит Л.* «Советская Молодежь», 1957 г. 25 XII; *Берзинь А.* «Советская Латвия», 1958 г. 10 I.

H. Berlioza «Fausta bojāeja» (koncertizpildījumā) 30. XII; dir. E. Tons, baletm. J. Canga. *Recenzijas: Zariņš M.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 4. I; *Darkevics A.* «Rīgas Balss», 1958 g. 2. I.

1958. gadā

R. Vāgnera «Loengrīns» 7. III; dir. R. Glāzups, rež. N. Vasiljevs, gleznot. E. Vārdaunis. *Recenzijas: Vitoliņš J.* «Cīņa», 1958. g. 25. III; *Zosts V.* «Rīgas Balss», 1958. g. 14. III.

F. Šopena «Šopeniana», M. Ravela «Bolero», Dž. Rosini «Brīnumlelles» 11. IV; dir. E. Tons, baletm. H. Tangijeva-Birzniece, gleznot. B. Goģe. *Recenzijas: Siliņa E.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 26. IV; *Stumbre S.* «Rīgas Balss», 1958. g. 5. V; *Берзинь А.* «Советская Латвия», 1958 г. 14 V.

M. Zariņa «Zaļās dzirnavas» 28. VI; dir. E. Tons, rež. P. Pētersons, gleznot. P. Šenhofs, baletm. J. Čanga. *Recenzijas: Grāvitis O.* «Cīņa», 1958. g. 3. VII; *Vēriņa S.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 11. VII; *Stumbre S.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 12. VII; *Красинская Л.* «Советская Латвия», 1958 г. 8 VII. *Логинова Е.* «Огонек», 1958 г. № 41; *Даркевиц А.* «Советская Музыка», 1958 г. № 11.

AKADĒMISKAJĀ DRAMAS TEĀTRI

1957. gadā

F. Dostojevska «Noziegums un sods» (S. Radzinska dramatizējums) 22. VIII; rež. Z. Katlaps, gleznot. K. Miezītis. *Recenzijas: Bendiks H.* «Cīņa», 1957. g. 2. X; *Stankēvičs A.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 21. IX; *Grēviņš Valts.* «Padomju Jaunatne», 1957. g. 3. IX; *Валин И.* «Советская Латвия», 1957 г. 19 X; *Вавер В.* «Советская Молодежь», 1957 г. 10 IX.

A. Griguļa «Baltijas jūra šalc» 25. X; insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. K. Pamše, gleznot. K. Miezītis. *Recenzijas: Bendiks H.* «Cīņa», 1957. g. 26. X; *Rokpelnis F.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 2. XI; *Akurātere L.* «Rīgas Balss», 1957. g. 26. X; *Паберз Ю.* «Советская Латвия», 1957 г. 21 XII.

A. Upīša «Kaijas lidojums» 3. XII; rež. A. Amtmanis-Briedītis, gleznot. V. Liepiņa. *Recenzijas: Vētra-Muižniece N.* «Cīņa», 1957. g. 4. XII; *Pabērzs J.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 14. XII; *Dzene L.* «Rīgas Balss», 1957. g. 4. XII; *Хаусманис В.* «Советская Латвия», 1958 г. 4 I.

J. Anerauda «Kaut kur pie Gaujas» 20. XII; rež. K. Pamše, gleznot. K. Miezītis. *Recenzijas: Stankēvičs A.* «Cīņa», 1957. g. 24. XII; *Bendiks H.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 1. II; *Freinberga S.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 11. I; *Pabērzs J.* «Rīgas Balss», 1957. g. 24. XII; *Вилсон А.* «Советская Латвия», 1958 г. 15 I.

1958. gadā

Eduardo de Filipo «Filumena Marturano» 4. I; rež. A. Jaunušāns, gleznot. A. Spertāls. *Recenzijas: Dzene L.* «Cīņa», 1958 g. 11. I; *Hausmanis V.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 18. I; *Grēviņš Valts.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 5. I; *Dunkers O.* «Rīgas Balss», 1958. g. 13. I; *Ветра Я.* «Советская Латвия», 1958 г. 25 I; *Маркулан Я.* «Советская Молодежь», 1958 г. 25 I.

A. Deglava «Rīga». (Valda un Valta Grēviņa pārveidojums skatuvei) 10. III; rež. A. Amtmanis-Briedītis, gleznot. K. Miezītis. *Recenzijas: Bendiks H.* «Cīņa», 1958. g. 6. IV; *Pabērzs J.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 22. III; *Kroders O.*

«Padomju Jaunatne», 1958. g. 30. III; *Ķalniņš J.* «Rīgas Balss», 1958. g. 13. III; *Аугсткална М.* «Советская Молодежь», 1958 г. 2 IV; *Вилсон А.* «Советская Латвия», 1958 г. 18 V.

V. Lāča «Zītaru dzimta» (V. Sauleskalna dramatizējums) 4. V; rež. A. Amtmanis-Briedītis, dekorācijas un kostīmi — LPSR Mākslas akadēmijas studentu L. Bērziņa un A. Ates diplomdarbs. *Recenzijas: Vētra-Muižniece N.* «Cīņa», 1958. g. 30. V; *Dunkers O.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 13. VI; *Grigulis A.* «Rīgas Balss», 1958. g. 26. V; *Соколова И.* «Советская Латвия», 1958 г. 18 V. *Шира Б.* «Советская Молодежь», 1958 г. 25 V.

R. Blaumaņa «No saldenās pudeles» 19. V; rež. Z. Ķatlaps, gleznot. V. Liepiņa. *Recenzijas: Akurātere L.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 22. VI; *Šira B.* «Rīgas Balss», 1958. g. 28. V; *Вилсон А.* «Советская Латвия», 1958 г. 8 VI.

J. RAIŅA DAILES TEĀTRI

1957. gadā

Dž. Pristli «Vai esam precēti» 11. IX; rež. F. Ertnere, gleznot. O. Muižnieks. *Recenzijas: Pabērzs J.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 5. X; *Вильнит Л.* «Советская Латвия», 1957 г. 21. IX; *Алешин Л.* «Советская Молодежь», 1958 г. 18 IX.

D. Ščeglova «Pasaules pilsonis» 30. X; insc. E. Smiļģis, rež. F. Ertnere, V. Vecumniece, gleznot. Ģ. Vilks. *Recenzijas: Ķalniņš J.* «Cīņa», 1957. g. 31. X; *Bendiks H.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 7. XII; *Dunkers O.* «Padomju Jaunatne», 1957. g. 5. XI; *Dzene L.* «Rīgas Balss», 1957. g. 31. X; *Вильнит Л.* «Советская Латвия», 1957 г. 13 XII; *Рутмане И.* «Советская Молодежь», 1957 г. 18 XII; *Левитина В.* «Московская Правда», 1958 г. 17 IV.

A. Upiša «Ziedošais tuksnesis» 4. XII; insc. E. Smiļģis, rež. O. Krēsliņš, N. Vētra-Muižniece, V. Vecumniece, gleznot. Ģ. Vilks, O. Muižnieks. *Recenzijas: Pabērzs J.* «Cīņa», 1957. g. 12. XII; *Dzene L.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 21. XII; *Dunkers O.* «Padomju Jaunatne», 1957. g. 29. XII; *Ķalniņš J.* «Rīgas Balss», 1957. g. 14. XII; *Хаусманис В.* «Советская Латвия», 1958 г. 4 I.

1958. gadā

B. Brehta «Krietnais cilvēks no Sečuanas» 23. I; rež. P. Pētersons, gleznot. P. Šenhofs. *Recenzijas: Lāce A.* «Cīņa», 1958. g. 2. II; *Hausmanis V.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 8. II; *Grēviņš Vaits.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 9. II; *Akurātere L.* «Rīgas Balss», 1958. g. 11. II; *Dzelde G.* «Rīgas Balss», 1958. g. 27. II; *Kosa J.* «Padomju Latvijas Sieviete», 1958. g. 2. nr.; *Dubins H.* «Zvaigzne», 1958. g. 5. nr.; *Dzene L.* «Karogs», 1958. g. 4 nr.; *Карповский Н.* «Советская Латвия», 1958 г. 5 II; *Лаврентьев В.* «Советская Молодежь», 1958 г. 19 II.

Eduardo de Filipo «Stiljāno ģimene» («Mana ģimene») 22. II; rež. V. Vecumniece, gleznot. L. Dansons. *Recenzijas: Akurātere L.* «Cīņa», 1958. g. 27. II; *Stankēvičs A.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 14. III; *Dzene L.* «Rīgas Balss», 1958. g. 25. II; *Валин И.* «Советская Латвия», 1958 г. 21 II.

G. Priedes «Normunda meitene» 25. III; insc. E. Smiļģis, rež. N. Vētra-Muižniece, gleznot. O. Muižnieks. *Recenzijas: Kundziņš K.* «Cīņa», 1958. g. 16. IV; *Stankēvičs A.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 12. IV; *Treimanis G.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 5. IV; *Hausmanis V.* «Skolotāju Avīze», 1958. g. 3. IV; *Freinberga S.* «Liesma», 1958. g. 2. nr.; *Хаусманис В.* «Советская Латвия», 1958 г. 5 V; *Дзене Л.* «Советская Молодежь», 1958 г. 18 IV.

KRIEVU DRAMAS TEĀTRĪ

1957. gadā

E. M. Remarka «Pēdējā izvēle» 28. X; rež. V. Baļuna, S. Radlovs, gleznot J. Feoktistovs. *Recenzijas: Kroders O.* «Padomju Jaunatne», 1957. g. 16. XI; *Treimanis G.* «Cīņa», 1957. g. 12. XI; *Jegorovs J.* «Rīgas Balss», 1957. g. 11. XI; *Валин И.* «Советская Латвия», 1957 г. 29 XII; *Филиппов К.* «Советская Молодежь», 1957 г. 27 XI.

A. Ļipovska «Pilnā balsī» 31. X; insc. V. Baļuna, rež. A. Ļipovskis, gleznot. J. Feoktistovs. *Recenzijas: Kroders O.* «Rīgas Balss», 1957. g. 1. XI; *Образцова О.* «Известия», 1958 г. 31 I; *Волгин Б.* «Труд», 1958 г. 6 II; *Рудзеевский Б.* «Советская Культура», 1958 г. 27 II; *Рудзитис М.* «Советская Молодежь», 1957 г. 21 XII; *Вахрушева Е.* «Советская Латвия», 1957 г. 17 XII.

V. Katajeva «Tas notika Konskā» 7. XII; rež. S. Radlovs, gleznot. J. Feoktistovs. *Recenzijas: Kroders O.* «Rīgas Balss», 1957. g. 9. XII.

1958. gadā

A. Griguļa «Uz kuru ostu?» 16. II; rež. V. Baļuna, gleznot. M. Āboliņš. *Recenzijas: Kalniņš J.* «Cīņa», 1958. g. 4. III; *Pabērzs J.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 8. III; *Vētra-Muižniece N.* «Rīgas Balss», 1958. g. 21. II; *Шира Б.* «Советская Латвия», 1958 г. 23 II; *Станкевич А.* «Советская Молодежь», 1958 г. 19 III.

P. Kohouta «Tāda ir mīla» 22. III; rež. A. Birjukovs, gleznot. J. Feoktistovs. *Recenzijas: Vlasova T.* «Cīņa», 1958. g. 27. III; *Pamše K.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 27. V; *Dzene L.* «Rīgas Balss», 1958. g. 31. III; *Валин И.* «Советская Латвия», 1958 г. 29 IV; *Янсон И.* «Советская Молодежь», 1958 г. 3 VI.

Šolom-Aleihema «Tevje — piena vedējs» (G. Tombaka dramatizējums) 24. IV; insc. V. Baļuna, rež. S. Radlovs, gleznot. M. Āboliņš. *Recenzijas: Pabērzs J.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 7. VI; *Pazare A.* «Rīgas Balss», 1958. g. 10. V; *Treimanis G.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 16. V.

MUZIKĀLĀS KOMĒDIJAS TEĀTRĪ

1957. gadā

J. Miļutina «Čanitas skūpsts» (latviešu trupā) 22. XI; dir. J. Polomskis, J. Kaijaks, rež. A. Burovs, baletm. E. Drulle, gleznot. L. Merkmanis. *Recenzijas: Liepa J.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 3. I; *Grēviņš Valts.* «Rīgas Balss», 1957. g. 23. XI.

O. Šandlera «Dāviniet mīļotiem tulpes» (krievu trupā) 29. XII; dir. T. Vējš, rež. B. Praudiņš, baletm. A. Grimze, gleznot. A. Zirnis. *Recenzijas: Grēviņš Valts.* «Rīgas Balss», 1958. g. 17. I.

1958. gadā

F. Lehara «Grāfs Luksemburgs» (latviešu trupā) 15. III; dir. J. Kaijaks, rež. A. Burovs, baletm. E. Drulle, gleznot. L. Merkmanis. *Recenzijas: Bērziņš J.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 26. IV; *Sams V.* «Rīgas Balss», 1958. g. 12. IV; *Bērziņš I.* «Zvaigzne», 1958. g. 8. nr.

J. Štrausa «Čigānu barons» (krievu trupā) 5. V; dir. T. Vējš, rež. V. Okuncovs, baletm. E. Drulle, gleznot. A. Zirnis. *Recenzijas: Stumbre S.* «Cīņa», 1958. g. 4. VI.

ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRĪ

1957. gadā

B. Gorbatova «Tēvu jaunība» (krievu trupā) 6. IX; rež. P. Homskis, T. Baboliņa, gleznot. M. Ķitajevs. *Recenzijas: Kroders O.* «Padomju Jaunatne», 1957. 6. X; *Егоров И.* «Советская Латвия», 1957 г. 27 X; *Большун А.* «Советская Молодежь», 1957 г. 14 IX.

K. Biņķa «Jaunaudze» (latviešu trupā) 16. IX; rež. P. Lūcis, rež. asist. L. Baumane, gleznot. R. Pīlādzis. *Recenzijas: Dzene L.* «Cīņa», 1957. g. 20. IX; *Grēviņš Valts.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 26. X; *Freinberga S.* «Padomju Jaunatne», 1957. g. 19. X; *Паунис И.* «Советская Латвия», 1957 г. 1 XI.

E. Ķestnera «Emīls un Berlīnes zēni» (krievu trupā) 14. X; rež. P. Homskis, rež. asist. Č. Mihņevičs, gleznot. H. Puto, P. Šenhofs.

V. Rozova «Prieku meklējot» (latviešu trupā) 9. XI; rež. P. Homskis, A. Vāvere, gleznot. M. Ķitajevs. *Recenzijas: Dzene L.* «Cīņa», 1957. g. 13. XI; *Treimanis G.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 23. XI; *Kroders O.* «Padomju Jaunatne», 1957. g. 13. XI; *Vlasova T.* «Rīgas Balss», 1957. g. 13. XI; *Рево Г.* «Советская Латвия», 1957 г. 19 XII.

V. Rozova «Prieku meklējot» (krievu trupā) 29. XI; insc. P. Homskis, rež. L. Ķukis, gleznot. M. Ķitajevs. *Recenzijas: Akurātere L.* «Rīgas Balss», 1957. g. 3. XII; *Gurevičs L.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 2. III; *Большун А.* «Советская Молодежь», 1957 г. 14 XII; *Рево Г.* «Советская Латвия», 1957 г. 19 XII.

J. Uspenskas, L. Ošaņina «Es tevi atradīšu» (krievu trupā) 26. III; rež. P. Homskis, rež. asist. R. Dambrāns, gleznot. M. Ķitajevs. *Recenzijas: Dunkers O.* «Rīgas Balss», 1958. g. 5. IV; *Рево Г.* «Советская Латвия», 1958 г. 10 IV.

J. Grīziņa «Vārnu ielas republika» — V. Sauleskalna dramatizējums (latviešu trupā) 4. V; rež. O. Krēsliņš, rež. asist. V. Ķimelis, gleznot. P. Šenhofs, H. Puto. *Recenzijas: Bendiks H.* «Cīņa», 1958. g. 29. V; *Reimanis K.* «Rīgas Balss», 1958. g. 17. V.

V. Igo «Nožēlojamie» — S. Radzinska dramatizējums (krievu trupā) 24. V; rež. P. Homskis, gleznot. H. Puto, G. Bērziņš.

S. Mihalkova «Sombrero» (krievu trupā) 31. V; rež. M. Pjarns, rež. asist. Č. Mihņevičs, gleznot. M. Kitajevs.

LEĻĻU TEĀTRI

1957. gadā

D. Turovska «Kā ezis apcirpās» (latviešu trupā) 5. X; rež. A. Burovs, gleznot. P. Šenhofs.

M. Poļivanovas «Krāsainās lipiņas» (latviešu trupā) 5. X; rež. A. Burovs, gleznot. P. Šenhofs.

A. Tolstoja «Buratino piedzīvojumi» (krievu trupā) 24. XI; rež. J. Žīgurs, gleznot. P. Šenhofs. *Recenzijas: Grēviņš Valts.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 7. XII; *Saulītis B.* «Rīgas Balss», 1957. g. 28. XI.

V. Buša «Maksis un Morics» — O. Aināres dramatizējums (latviešu trupā) 29. XII; rež. T. Hercberga, gleznot. P. Šenhofs. *Recenzijas: Grāvītis O.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 11. I; *Saulītis B.* «Rīgas Balss», 1958. g. 6. I.

1958. gadā

G. Landaua «Pasaku lāde» (krievu trupā) 4. I; rež. S. Demjanova, gleznot. P. Šenhofs.

V. Jēkabsona un J. Žīgura «Ugunsvīri» (latviešu trupā) 27. IV; rež. A. Burovs, gleznot. K. Fridrihsons.

N. Gerneta «Meža artisti» (krievu trupā) 11. V; rež. S. Demjanova, gleznot. P. Šenhofs.

Parodija — koncerts «Kokteilis», autori V. Poļakovs, V. Grēviņš, J. Žīgurs, A. Skutulis, E. Mūrnieks (latviešu trupā) 10. VI; rež. T. Hercberga, gleznot. P. Šenhofs.

LIEPĀJAS MUZIKĀLI DRAMATISKAJĀ TEĀTRI

1957. gadā

V. Sauleskalna «Mūsu ielā fronte» 26. X; rež. N. Mūrnieks, gleznot. O. Dūns. *Recenzijas: Vazdiks H.* «Cīņa», 1957. g. 6. XI; *Pabērzs J.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 7. XI; *Stankēvičs A.* «Padomju Jaunatne», 1957. g. 3. XI; *Freimane V.* «Komunists», 1957. g. 6. XI; *Чечеткин В.* «Советская Латвия», 1957 г. 16 X; *Пименов В.* «Театр», 1958 г. № 2; *Сперантова В.* «Правда», 1958 г. 16 I; *Путинцев Н.* «Советская Культура», 1957 г. 28 XI.

1958. gadā

J. Raiņa «Uguns un nakts», 16. I; rež. N. Mūrnieks, I. Krenbergs, gleznot. A. Dzenis, O. Dūns, komponists G. Ordelovskis, dir. K. Bunka. *Recenzijas: Treimanis G.* «Cīņa», 1958. g. 19. I; *Rokpelnis F.* «Literatūra un Māksla»,

1958. g. 25. I; *Grēviņš Valts.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 5. II; *Freimane V.* «Komunists», 1958. g. 12. III; *Станкевич А.* «Советская Молодежь», 1958 г. 19 I.

J. Beneša «Zaļā pļavā» 5. III; rež. I. Krenbergs, dir. K. Bunka, gleznot. O. Dūns. *Recenzijas: Dzene* L. «Cīņa», 1958. g. 15. IV.

E. Ilmeres «Anton, mums jāšķiras!» 16. IV; rež. insc. N. Mūrnieks, rež. asist. K. Locenieks, gleznot. O. Dūns. *Recenzijas: Kalniņš J.* «Cīņa», 1958. g. 23. V; *Grēviņš Valts.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 5. V; *Freimane V.* «Komunists», 1958. g. 22. IV.

J. Jaunsudrabiņa «Jo pliks, jo traks» 13. VII; rež. J. Lūsēns, V. Verners, gleznot. D. Rožlapa. *Recenzijas: Elksnīte V.* «Komunists», 1958. g. 20. VII.

Dž. Verdi «Rigoleto» 24. VII; dir. K. Bunka, rež. I. Krenbergs, gleznot. O. Dūns. *Recenzijas: Stumbre S.* «Cīņa», 1958. g. 31. VII; *Viduleja L.* «Literatūra un Māksla» 1958. g. 2. VIII; *Atvase V.* «Komunists» 1958. g. 27. VII

LEONA PAEGLES DRAMAS TEĀTRI

1957. gadā

P. Rozīša «Valmieras puikas» (L. Akurāteres dramatizējums) 25. X; rež. P. Lūcis, gleznot. R. Pilādzis. *Recenzijas: Bendiks H.* «Cīņa», 1957. g. 30. X; *Stankēvičs A.* «Literatūra un Māksla», 1957. g. 16. XI; *Grēviņš Valts.* «Padomju Jaunatne», 1957. g. 2. XI; *Карповский Н.* «Советская Латвия», 1958 г. 8 IV.

G. Figeiredo «Lapsa un vīnogas» 30. XI; rež. O. Dunkers, gleznot. R. Pilādzis. *Recenzijas: Dunkers O.* «Liesma», 1958. g. 18. I; *Freinbergs S.* «Rīgas Balss», 1958. g. 16. IV.

1958. gadā

A. Kasonas «Septiņi kliedzieni okeāna vidū» 8. III; rež. O. Dunkers, gleznot. A. Kiršfelds *Recenzijas: Grēviņš Valts.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 5. IV; *Hausmanis V.* «Padomju Jaunatne», 1958. g. 19. IV; *Vēveris I.* «Liesma», 1958. g. 27. III; *Freinberga S.* «Rīgas Balss», 1958. g. 16. IV.

A. Safronova «Atvaļināts cilvēks» 12. IV; rež. P. Lūcis, gleznot. A. Kiršfelds. *Recenzijas: Freinberga S.* «Rīgas Balss», 1958. g. 16. IV; *Osīte B.* «Liesma», 1958. g. 29. IV

K. Kalnarāja «Kuģi taujā ostas» 26. VI; rež. O. Dunkers, gleznot. R. Pilādzis. *Recenzijas: Dzene L.* «Cīņa», 1958. g. 26. VIII; *Stankēvičs A* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 30. VIII; *Zilaiskalns B.* «Liesma», 1958. g. 10. VII.

DAUGAVPILS KRIEVU DRAMAS TEĀTRI

1957. gadā

V. Šekspira «Gals labs — viss labs» 13. IX; rež. V. Fjodorovs, gleznot. V. Gorskis. *Recenzijas:* Dzene L. «Cīņa», 1957. g. 4. X; *Федоров В.* «Красное Знамя», 1957 г. 15 IX.

A. Barangas «Laimes recepte» 6. X; rež. N. Farinovskis, gleznot. P. Kibirevs. *Raksts: Фариновский Н.* «Красное Знамя», 1957 г. 4 X.

R. Apiņa un K. Jokuma «Avantūra» 20. XI; rež. N. Farinovskis, gleznot. A. Zirnis. *Recenzijas: Николаев Ф.* «Красное Знамя», 1957 r. 13 XII.

G. Figeiredo «Ezops» 19. XII; rež. V. Fjodorovs, gleznot. P. Kibirevs. *Recenzijas: Dubašinskis I.* «Cīņa», 1958. g. 1. I; *Левитан Л.* «Красное Знамя», 1958 r. 1 I; *Плишевская Л.* «Заря», 1958 r. 19 II.

1958. gadā

D. Rodari «Čipolino piedzīvojumi» 3. I; rež. V. Fjodorovs, gleznot. P. Kibirevs.

S. Vasiļjeva «Pirmā ranga kapteinis» (pēc A. Novikova-Priboja stāstu motīviem) 7. II; rež. S. Vasiļjevs, N. Farinovskis, gleznot. P. Kibirevs. *Recenzijas: Dzene L.* «Cīņa», 1958. g. 15. II; *Капитонов И.* «Красное Знамя», 1958 r. 14 II.

A. Arbuzova «Tālais ceļš» 15. II; rež. N. Voronkova, gleznot. P. Kibirevs.

V. Ļekanova «Lauku vakari» 28. III; rež. V. Fjodorovs, gleznot. P. Kibirevs. *Recenzijas: Gailite J.* «Padomju Daugava», 1958. g. 8. IV.

M. Gorkija «Viltotā nauda» 11. IV; rež. E. Vainšteins, gleznot. A. Zirnis. *Recenzijas: Gailite J.* «Padomju Daugava», 1958. g. 19. IV; *Рыжук Д.* «Красное Знамя», 1958 r. 29 IV; *Валин И.* «Советская Латвия», 1958 r. 26 IV; *Волгин Н.* «Советская Литва», 1958 r. 20 VI.

A. Barangas «Pārdzīvojumu nakts» 18. V; rež. E. Vainšteins, gleznot. P. Kibirevs. *Recenzijas: Grava J.* «Padomju Daugava», 1958. g. 28. V.

SARKANKAROGOTĀS BALTIJAS FLOTES DRAMAS TEATRI

1957. gadā

S. Vasiļjeva «Pirmā ranga kapteinis» (pēc A. Novikova-Priboja stāstu motīviem) 7. XI; rež. A. Lakšins, gleznot. T. Afanasjeva. *Recenzijas: Stankēvičs A.* «Literatūra un Māksla», 1958. g. 22. II; *Čistiļina N.* «Komunists», 1957. g. 3. XII.

A. Ostrovska «Balzaminova precības» 15. XI; rež. V. Molčanovs, gleznot. A. Jančuks.

1958. gadā

I. Karnauhova un L. Brauseviča «Sarkanais ziedinš» 9. II; rež. M. Zinovjevs, gleznot. T. Afanasjeva.

D. Davurina «Otras šķiras vezumnieki» 23. II; rež. A. Lakšins, gleznot. A. Jančuks. *Recenzija: Bistrova A.* «Komunists», 1958. g. 2. III.

V. Rožova «Prieku meklējot» 4. IV; rež. M. Galiulins, gleznot. A. Jančuks.

L. Zorina «Gaišais maijs» 26. IV; rež. A. Lakšins, gleznot. T. Afanasjeva *Recenzija: Čistiļina N.* «Komunists», 1958. g. 1. V.

A. Čehova «Mazās komēdijas» — izrāde-koncerts 8. VII; rež. J. Hmeļeckis, Z. Galaņina, gleznot. A. Jančuks.

MŪSU REPUBLIKAS TEĀTRU VIESIZRĀDES MASKAVĀ UN CITĀS PSRS PILSĒTĀS

1957. gadā

No 22. jūnija līdz 30. jūlijam Valsts muzikālās komēdijas teātra krievu trupa sniedza viesizrādes Murmanskā. Viesizrāžu repertuārā bija šādi uzvedumi: I. Dunajevska «Baltā akācija», N. Bogoslovska «Kāzu ceļojums», N. Rahmanova «Zilais huzārs», I. Kalmana «Silva» un «Cirka princese», A. Rjabova «Atjautīgā mīlētāja», J. Štrausa «Sikspārnis», F. Lehara «Jautrā atraitne».

Rīdzinieki vairākas izrādes deva arī Severomorskā.

*

Valsts krievu dramas teātra kolektīvs viesojās Vidusāzijas pilsētās — no 5. jūlija līdz 5. augustam Alma-Atā un no 7. līdz 22. augustam Frunzē. Viesizrādēs teātris parādīja šādus uzveļumus: N. Pogodina «Petrarkas sonets», L. Slavina «Intervencija», V. Kaniveca «Pēc kāzām», J. Raiņa «Mīla stiprāka par nāvi», A. Upīša «Peldētāja Zuzanna», V. Šekspira «Karalis Lirs», H. Ibsena «Spoki», A. Žeri «Sestais stāvs», E. M. Remarka «Pēdējā izvēle», O. Goldsmita «Kļūdu nakts».

*

No 10. augusta līdz 1. septembrim LPSR Akadēmiskais operas un baleta teātris viesojās Kijevā. Rīdzinieki parādīja Padomju Ukrainas skatītājiem šādus inscenējumus: operas — A. Kalniņa «Baņuta», N. Rimska-Korsakova «Teiksma par pilsētu Kitežu», R. Vāgnera «Tanheizers», Dž. Pučīni «Florija Toska», baletus — A. Skultes «Brīvības sakta», A. Liepiņa «Laima», A. Adana «Žizele» un J. Štrausa «Pie zilās Donavas». Izrādes notika Ukrainas PSR T. Ševčenko Akadēmiskā operas un baleta teātra telpās.

*

No 23. līdz 26. novembrim Maskavā, Centrālā bērnu teātra telpās, notika Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra viesizrādes. Liepājnieki Maskavā parādīja divus iestudējumus — V. Sauleskalna «Mūsu ielā fronte» un V. Lāča romāna «Vecā jūrnieku ligzda» dramatizējumu.

*

No 5. līdz 15. decembrim Viļņā viesojās Latvijas PSR Leļļu teātra krievu trupa. Viļņas skatītāji rīdzinieku iestudējumā noskatījās šādas izrādes: D. Turovska «Kā ezis apcirpās», M. Poļivanovas «Krāsainās ļipiņas», A. Brigaderes «Sprīdītis» un A. Tolstoja «Buratino piedzīvojumi». Viesizrādes notika Filharmonijas telpās.

1958. gadā

Latvijas PSR Krievu dramas teātris deva viesizrādes Maskavā: 20. janvārī — Maskavas Dailes teātra telpās, 21. janvārī — Mazā teātra filiālē un 22. janvārī — Maskavas Operetes teātra telpās. Šais viesizrādēs mūsu Krievu dramas teātris Maskavas skatītājus iepazīstināja ar A. Ļipovska lugas «Pilnā balsī» iestudējumu.

*

No 9. līdz 11. februārim Maskavā notika Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātra viesizrādes. Viesizrāžu repertuārā: J. Raiņa «Zelta zirgs», E. Kestnera «Emīls un Berlīnes zēni» (latviešu trupa) un V. Rozova «Prieku meklējot» (krievu trupa). Izrādes notika Centrālā bērnu teātra telpās.

*

14., 15. un 16. februārī Maskavā viesojās Latvijas PSR Leļļu teātris. Mūsu republikas lellinieki parādīja maskaviešiem trīs izrādes — A. Brigaderes «Lolitas brīnumputnu» (latviešu trupa) un «Sprīdīti» (krievu trupa), kā arī V. Buša «Maksi un Moricu» (latviešu trupa). Izrādes notika Centrālā leļļu teātra telpās.

*

No 9. līdz 14. aprīlim Maskavā viesizrādes sniedza J. Raiņa Dailes teātra kolektīvs. Centrālā bērnu teātra telpās Dailes teātris iepazīstināja galvaspilsētas skatītājus ar pieciem uzvedumiem — J. Raiņa «Spēlēju, dancoju», A. Upīša «Ziedošo tuksnesi», F. Šillera «Mariju Stjuarti», D. Sčeglova «Pasaules pilsoni» un G. Priedes «Normunda meiteni».

1957. gadā

19. novembrī *Sarkankarogotās Baltijas flotes Dramas teātris* atzīmēja 10 gadu jubileju. Jubilejas vakarā teātris rādija pa vienam cēlienam no izrādēm — A. Stepanova «Portartura», S. Vasiļjeva «Pirmā ranga kapteinis», B. Gorbatova «Viena nakts» un A. Ostrovska «Balzaminova precības».

Pēteris Lūcis.
V. Svirska draudzīgs šaržs.

23. novembrī ar P. Rozīša romāna «Valmieras puikas» dramatizējumu Leona Paegles Dramas teātra galvenais režisors *Pēteris Lūcis* svinēja 50 dzīves un 30 darba gadu jubileju.

P. Lūcis beidzis Zeltmata vadītos latviešu dramatiskos kursus, darbojies Zemnieku dramas, Dailes, Valmieras, Jelgavas un beidzot Leona Paegles dramas teātrī.

10. decembrī Muzikālās komēdijas teātris atzīmēja *Jefima Kušnira* 50 gadu dzīves un 30 gadu skatuves darba atceres dienu.

Skatuves darbību J. Kušnirs sācis Harkovas Muzikālās komēdijas teātrī. Vēlāk darbojies Ļeņingradā, Sverdlovskā, Rostovā, Staļingradā un beidzot — Rīgā.

Jubilejas vakarā J. Kušnirs uzstājās grāfa Danilo lomā F. Lehara operetē «Jautrā atraitne» un mistera Iksa lomā J. Kalmana operetē «Cirka princese».

23. decembrī Daugavpils Krievu dramas teātra aktrise *Lidija Radčenko* atzīmēja 50 dzīves un 30 skatuves darba gadu jubileju. Jubiläre strādājusi Dņepropetrovskā, Hersonā un citās Ukrainas pilsētās, kā arī Vidusāzijā, bet kopš 1946. gada Daugavpilī.

Jubilejas vakarā L. Radčenko tēloja Katju K. Simonova «Kādas mīlas stāstā», Jūliju Tugīnu A. Ostrovska «Pēdējā upurī», grāfieni V. Šekspira komēdijā «Gals labs — viss labs».

1958. gadā

19. janvārī ar J. Raiņa «Uguns un nakts» inscenējumu 50 gadu darba svētkus atzīmēja *Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris.*

Anna Priede.
V. Svirska draudzīgs šaržs.

19. janvārī notika baleta mākslinieces *Annas Priedes* 20 gadu skatuves darbības jubileja. Dejas mākslu jubilāre mācījusies gan privātās studijās, gan Nacionālās operas baletskolā, kuru beidza 1937. gadā. Visus 20 gadus viņa darbojusies LPSR Operas un baleta teātrī.

Jubilejas vakarā Anna Priede dejoja Džuljetu S. Prokofjeva baletā «Romeo un Džuljeta».

Evalds Valters.
V. Svirska draudzīgs šaržs.

27. janvārī J. Raiņa Dailes teātra kolektīvs atzīmēja *Evalda Valtera* 60 dzīves un 40 skatuves darba gadu jubileju. E. Valters darbojies Liepājas, Daugavpils, Jelgavas, Rīgas Tautas teātrī un arī radiofonā, bet pēc Lielā Tēvijas kara nepārtraukti strādā Dailes teātrī.

Jubilejas vakarā Evalds Valters tēloja Klēmani Andreja Upīša komēdijā «Atraitnes vīrs».

8. martā uz 70 dzīves gadiem atskatījās Akadēmiskā dramas teātra ilggadējais darbinieks — aktieris *Kirils Martinsons.*

17. martā Akadēmiskā dramas teātra aktieris *Visvaldis Silenieks* svinēja 60 dzīves un 40 darba gadu jubileju. Profesionālas skatuves gaitas jubilārs sācis Liepājas teātrī, pēc tam darbojies Jelgavas teātrī, bet kopš 1944. gada strādā Akadēmiskajā dramas teātrī.

Savus darba svētkus Visvaldis Silenieks atzīmēja, tēlojot Indrānu tēvu R. Blaumaņa «Indrānos».

Visvaldis Silenieks.
V. Svirska draudzīgs šaržs.

Edgars Plūksna.
V. Svirska draudzīgs šaržs.

31. martā Akadēmiskā operas un baleta teātra solists *Edgars Plūksna* atskatījās uz 50 dzīves un 20 skatuves darbības gadiem. Jau 30. gados jubilārs piedalījās Rīgas radio raidījumos un Jelgavas teātra uzvedumos. Kopš 1940. gada viņš strādā Rīgas Operas un baleta teātrī.

Jubilejas vakarā Edgars Plūksna dziedāja Alfrēdo partiju Dž. Verdi operā «Traviata».

14. aprīlī 50 dzīves un 30 skatuves darbības gadu jubileju atzīmēja Sarkankarogotās Baltijas flotes Dramas teātra aktieris *Nikolajs Terehovs.*

13. maijā 60 dzīves un 30 skatuves darbības gadu jubileju atzīmēja Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātra aktieris *Boriss Poļakovs.*

17. maijā Muzikālās komēdijas teātra kolektīvs atzīmēja aktrises *Irmgardes Kalnakārkles* 50. dzimšanas dienu un 30 gadus skatuves darbā. 1931. gadā I. Kalnakārkle absolvējusi latviešu dramatiskos kursus un pēc tam strādājusi daudzos Latvijas teātros. Kopš 1946. gada viņa ir Muzikālās komēdijas teātra aktrise.

19. maijā Akadēmiskā operas un baleta teātra solists *Gustavs Neimanis* atskatījās uz 65 mūža un 40 skatuves darbības gadiem. Pirmās epizodiskās lomas jubilārs sāk tēlot Jekaterinburgas (tagad Sverdlovska) teātrī, pēc tam darbojas uz Novosibirskas, Liepājas un Rīgas operu skatuvēm. Jubilejas vakarā Gustavs Neimanis dziedāja A. Kalniņa operas «Baņuta» otrā cēlienā Valguda partiju un M. Musorgska operas «Boriss Godunovs» krogus skatā — Varlamu.

Gustavs Neimanis.
V. Svirska draudzīgs šaržs.

19. maijā 60 dzīves un 40 skatuves darba gadu jubileju atzīmēja J. Raiņa Dailes teātra aktieris *Kārlis Pabriks.* Skatuves gaitas jubilārs sācis Petrogradas latviešu strādnieku teātrī 1918. gadā. Pēc atgriešanās Latvijā neilgu laiku strādājis Nacionālajā teātrī, bet kopš 1922. gada nepārtraukti Dailes teātrī. Jubilejas vakarā Kārlis Pabriks tēloja Albertu Stiljāno Eduardo de Filipo lugā «Stiljāno ģimene».

Kārlis Pabriks.
V. Svirska draudzīgs šaržs.

Nikolajs Farinovskis
V. Svirska draudzīgs šaržs.

26. maijā 60 dzīves un 40 skatuves darba gadu jubileju atzīmēja Daugavpils Krievu dramas teātra aktieris un režisors *Nikolajs Farinovskis.* Jubilārs strādājis Kijevas, Orskas, Tulas teātros, bet kopš 1947. gada Daugavpilī. N. Farinovska jubilejas vakarā tika parādīti fragmenti no izrādēm — M. Gorkija «Viltotā nauda», K. Simonova «Krievu ļaudis», F. Gladkova «Sendienās», F. Šillera «Viltus un mīla».

22. jūnijā 60 dzīves un 40 skatuves darba gadu jubileju atzīmēja Akadēmiskā dramas teātra aktieris *Reinholds Puriņš,* tēlojot Taukšķa lomu R. Blaumaņa komēdijā «No saldenās pudeles». R. Puriņš skatuves darbību sācis Semipalatinskas teātrī, pēc tam strādājis Kuldīgas, Dailes un beidzot Akadēmiskajā dramas teātrī.

LATVIJAS PSR TEĀTRA BIEDRĪBAS PASĀKUMI

1957. gads

1. novembrī LPSR Teātra biedrība kopā ar LPSR Kultūras ministriju Mākslas darbinieku nama zālē organizēja Vissavienības dramatisko un muzikālo teātru Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas 40. gadadienai veltītā festivāla republikānisko konferenci. Konferenci atklāja un vadīja LPSR Kultūras ministra vietnieks V. Kalpiņš.

Konferencē runāja F. Rokpelnis, H. Bendiks, M. Tokareva, H. Vazdiks, M. Ivanovs, I. Kacs, N. Mūrnieks, N. Kļučņikovs u. c.

*

Sakarā ar A. Ļipovska lugas «Pilnā balsī» iestudējumu Krievu dramas teātrī LTB uzaicināja Majakovska māsu Ludmilu Vladimirovnu Majakovsku ierasties Rīgā un tikties ar Rīgas kultūras un mākslas darbiniekiem.

4. un 5. novembrī viņa satikās ar Rīgas preses, literatūras un mākslas darbiniekiem un Krievu dramas teātra kolektīvu, kā arī noskatījās izrādi «Pilnā balsī».

*

No 12. līdz 21. oktobrim LTB organizēja skatuves runas semināru Valsts Krievu dramas un Ļeņina Komjaunatnes jaunatnes teātrī. Semināru vadīja Lunačarska vārdā nosauktā Teātra mākslas institūta profesore J. Saričeva.

*

4. un 5. septembrī LTB organizēja grima semināru Akadēmiskajā dramas un Raiņa Dailes teātrī. Nodarbības vadīja kinostudijas «Mosfilm» grimētājs mākslinieks A. Andžāns.

*

27. novembrī LTB kritikas sekcija rīkoja pārrunas par muzikas stāvokli dramatiskajos teātros. Referātu par teātra muziku nolasīja S. Stumbre. Debatēs runāja A. Tučs, V. Kaminskis, E. Goldšteins, G. Ordelovskis, V. Breģis, K. Pamše.

1958. gads

Lai izvirzītu izrādes Vissavienības jaunatnes un bērnu teātru festivāla skatei Maskavā, Rīgā ieradās Centrālās žūrijas komisijas locekļi — Maskavas Centrālā bērnu teātra direktors K. Sah-Azizovs un tā paša teātra režisore A. Ņekrasova, kā arī Viskrievijas Teātra biedrības bērnu kabineta vadītāja L. Špete.

Viņš. Mīļā, nepievērs uzmanību — viņi šņāc vienkārši aiz skaudības.
O. Muižnieka zīm.

10. janvārī LTB organizēja Ļeņina Komjaunatnes teātra izrāžu apspriešanu. Žūrijas komisijas locekļi apsprieda šādus uzvedumus: J. Raiņa «Zelta zirgu», V. Rozova «Prieku meklējot», E. Kestnera «Emils un Berlines zēni» un J. Bleitenes «Pauku un Šmauku».

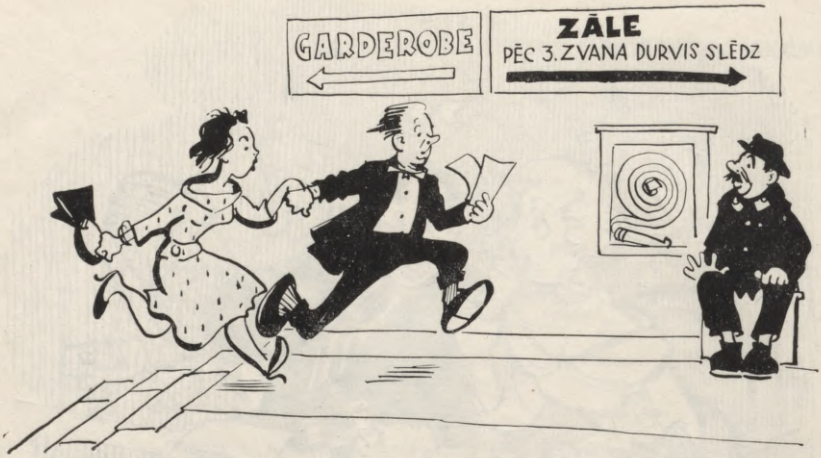
*

11. janvārī LTB Jaunatnes teātra telpās organizēja pārrunas par mākslinieciisko padomju darbu teātros. Šai sanāksmē KPFSR Nopelniem bagātais mākslas darbinieks K. Šah-Azizovs pastāstīja par mākslinieciskās padomes darbu Maskavas Centrālajā bērnu teātrī. Referātu noklausījās Jaunatnes un citu Rīgas teātru mākslinieki, LPSR Kultūras ministrijas, LTB un laikrakstu redakciju pārstāvji.

*

Sakarā ar Vissavienības jaunatnes un bērnu teātru festivālu 11. un 12. janvārī Leļļu teātra darbību un kārtējo repertuāru apsprieda kritiķe L. Špete (Maskava) un L. Gernete (Ļeņingrada).

Apspriedē novērtēja šādas izrādes: A. Tolstoja «Buratino piedzīvojumi», A. Brigaderes «Lolitas brīnumputns» un «Sprīdītis», V. Buša «Maksis un Morics» un V. Poļakova «Ak, sirds!».



Kad izrāde jau sākusies...
O. Muižnieka zīm.

*

6. februārī LTB kritikas sekcija organizēja apspriedi par almanahiem «Teātris un dzīve» Nr. I un Nr. II.

G. Treimanis plašā referātā novērtēja un analizēja abus iznākušos almanahus. Debatēs runāja J. Kalniņš, V. Hausmanis, O. Kroders, A. Vilsons, V. Grēviņš, Zeltmatis.

*

26. februārī LTB kritikas sekcija sarīkoja apspriedi par valodas kultūru Rīgas latviešu teātros. Tajā piedalījās valodnieki, teātru darbinieki, preses pārstāvji u. c.

Plašu referātu par valodas kultūras jautājumiem nolasīja docente O. Bormane. Debatēs runāja Ž. Katlaps, E. Bērziņa, H. Bendiks, A. Lepika.

*

No 31. marta līdz 4. aprīlim Tartū un Tallinā notika Baltijas republiku dekoratoru konference. To bija organizējušas četru republiku teātra biedrības kopā ar Viskrievijas Teātra biedrību un PSRS Kultūras ministriju. Konferencē piedalījās dekoratori, režisori, uzvedumu daļas vadītāji no Tallinas, Tartu, Rīgas, Viļņas, Kauņas, Šauļiem, Minskas, kā arī pārstāvji no PSRS Kultūras ministrijas un Viskrievijas Teātra biedrības.

Referātu par teātra dekorativās mākslas pašreizējo stāvokli un uzdevumiem nolasīja KPFSR Tautas mākslinieks N. Akimovs. Konferencē vēl referēja G. Tovstonogovs, A. Hofmans, B. Knobloks, M. Požarska, V. Barkovs u. c.

*

8. aprīlī LTB organizēja Rīgas teātru darbinieku tikšanos ar PSRS Tautas mākslinieku G. Tovstonogovu, kurā viņš pastāstīja par režisora un dekoratora sadarbību.

*

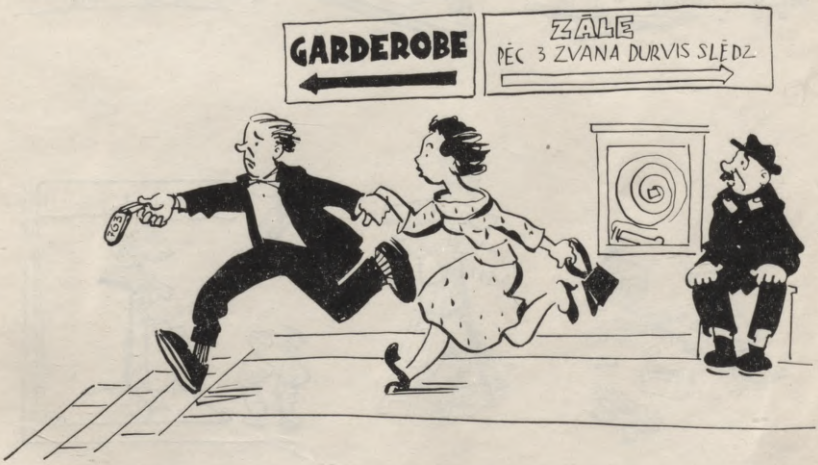
27. aprīlī LPSR Kultūras ministrija, LPSR Mākslinieku savienība un LTB organizēja Padomju Latvijas skatuves gleznotāju darbu izstādes apspriešanu. Referātu par skatuves gleznotāju uzdevumiem nolasīja LPSR Tautas mākslinieks A. Lapiņš. Akadēmiskā dramas teātra režisors K. Pamše novērtēja un analizēja izstādē eksponētās skices. PSRS Tautas mākslinieks E. Smiļģis pastāstīja par režisora un skatuves gleznotāja sadarbību.

*

Sakarā ar III Baltijas teātru pavasari 8. jūnijā Tallinā notika Vilandes dramas teātra «Ugala» izrāžu apspriešana, ko organizēja Latvijas PSR Teātra biedrība.

Izrādes — G. Priedes «Lai arī rudens» un S. Cveiga «Namiņš pie jūras» analizēja un novērtēja J. Pabērzs, L. Dzene, V. Vecumniece, N. Mūrnieks, teātra «Vanemuine» galvenais režisors K. Irds, Maskavas teātra kritiķe S. Duņina, igauņu teātra kritiķis S. Levins, Šauļu dramas teātra galvenais režisors J. Šeins u. c.

Apspriedi atklāja un vadīja LTB priekšsēdētāja vietnieks A. Austriņš.



Kad izrāde vēl nav beigusies...
O. Muižnieka zīm.

Pārcentušies . . .
O. Muižnieka zīm.

16. jūnijā Igaunijas PSR Valsts filharmonijas koncertzālē «Estonia» notika III Baltijas teātru pavasara starprepublikāniskās skates noslēguma konference. Tajā piedalījās Latvijas PSR, Igaunijas PSR, Lietuvas PSR, Baltkrievijas PSR delegācijas locekļi, Maskavas viesi, Tallinas mākslas un teātru darbinieki, sabiedrisko organizāciju un preses pārstāvji.

Mākslas zinātņu doktors profesors G. Bojadžijevs nolasīja referātu par padomju teātra idejiskumu un tēlainību. Par skates izrādēm un vispārējiem teātra mākslas jautājumiem runāja igauņu kritiķis H. Lumets, Viļņas Krievu dramas teātra galvenais režisors V. Golovčiners, M. Gorkija Krievu dramas teātra direktors O. Gantmans, LPSR Kultūras ministrijas Mākslas lietu pārvaldes galvenā redaktore Dz. Bakalova, Kauņas Muzikāli dramatiskā teātra galvenais režisors H. Vancevičus, Maskavas teātra kritiķe S. Duņina, J. Kupalas Akadēmiskā dramas teātra režisors B. Erins, teātra «Vanemuine» galvenais režisors K. Irds, PSRS Kultūras ministrijas pārstāvis N. Kļučņikovs, M. Gorkija Krievu dramas teātra aktrise A. Obuhoviča un citi.

Konferenci organizēja PSRS Kultūras ministrija, Viskrievijas teātra biedrība un četru Baltijas republiku Kultūras ministrijas un Teātra biedrības.

Konferenci atklāja Igaunijas PSR Kultūras ministra vietnieks b. Usmans, vadīja biedri Kosačenko, Meškauskene, Usmans, Rokpelnis.

Kārlis Egle

BIBLIOGRAFIJA

1. IZDEVUMI LATVIEŠU VALODĀ PAR TEĀTRI

no 1956. g. jūlija līdz 1958. g. jūlijam

Banga T. Mana dzīve. Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1957. 408 lpp., ilustr., 1 lp. ģīm.

Freimane V. Liepājas teātra 50 gadi. Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1958. 139 lpp., ilustr., 17. (Uz vāka autore nav uzrādīta.) — Bibliografija no 134. līdz 138. lpp.

Gorčakovs N. Kā iestudēt izrādi. Tulkojusi M. Zālīte. [Rīgā], 1957. 77 lpp. (Emīļa Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams.)

Grēviņš Valts. Aleksis Mierlauks. Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1956. 247 lpp., 1 lp. ģīm., ilustr.

Grēviņš Valts. Eduards Smiļģis. Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1956. 208 lpp., 1 lp. ģīm., 32 lp. ilustr.

Grīnfelds N. un Zālīte M. Rūdolfs Bērziņš. Biografiska skice. Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1958. 106 lpp., 12 lp. il., ģīmetne.

Katajevs A. Teātra butaforija. Tulkojis A. Peičs [Rīgā], 1956. 67 lpp., ilustr. (Emīļa Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams.)

Latvijas PSR Akadēmiskais dramas teātris. Mirdza Šmithene. [Jubilejas programa un raksti.] Rīgā, 1957. 56 lpp., ilustr., ģīm.

Latvijas PSR Akadēmiskais dramas teātris. Visvaldis Silenieks. 60/40. [Jubilejas programa un raksti.] Rīgā, 1958. 29 lpp., ilustr., ģīm.

Latvijas PSR Akadēmiskais dramas teātris. Reinholds Puriņš. 60/40. [Jubilejas programa un raksti.] Rīgā, 1958. 20 lpp., ilustr., ģīm.

Latvijas PSR Jāņa Raiņa vārdā nosauktais Dailes teātris. Latvijas PSR Nopelniem bagātās skatuves mākslinieces Almas Ābeles 25 gadu skatuves darbības jubilejas izrāde. [Jubilejas programa un raksti.] Rīgā, 1956. 19 lpp., ilustr., ģīm.

Latvijas PSR Jāņa Raiņa vārdā nosauktais Dailes teātris. Dailes teātra mākslas ceļš. [PSRS Tautas māksliniekа Eduarda Smiļģa jubilejas programa un raksti.] Rīgā, 1956. 40 lpp., ilustr., ģīm.

Latvijas PSR Jāņa Raiņa vārdā nosauktais Dailes teātris. Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka Hermaņa Vazdika 50 gadu dzīves un 30 gadu

skatuves darbības jubilejas izrāde. [Jubilejas programa un raksti.] Rīgā, 1956. 22 lpp. ilustr., ģīm.

Latvijas PSR Jāņa Raiņa vārdā nosauktais Dailes teātris. Ēvalds Valters. 60/40. [Jubilejas programa un raksti.] Rīgā, 1958. 32 lpp., ilustr., ģīm.

Latvijas PSR Jāņa Raiņa vārdā nosauktais Dailes teātris. Kārlis Pabrīks. [Jubilejas programa un raksti.] Rīgā, 1958. 36 lpp., ilustr., ģīm.

Latvijas PSR Konservatorija. Latvijas PSR Valsts konservatorijas Teātra fakultātes 1956. gada izlaidums. [Rīgā, 1956.] 14 lpp., ilustr.

Latvijas PSR Operas un baleta teātris. Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka Edgara Plūksnas 50 gadu dzīves un 20 gadu skatuves darba atcere. [Jubilejas programa un apsveikuma raksti.] Rīgā, 1958. 32 lpp., ilustr., ģīm.

Latvijas PSR Operas un baleta teātris. Solista Latvijas PSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka Gustava Neimaņa 65 gadu dzimšanas dienas un 40 gadu skatuves darbības atcere. [Jubilejas programa un raksti.] Rīgā, 1958. 32 lpp., ilustr., ģīm.

Latvijas PSR Operas un baleta teātris. Latvijas PSR Tautas skatuves māksliniieces, Staļina prēmijas laureātes Annas Priedes 20 gadu skatuves darba atcere. [Jubilejas programa un raksti.] Rīgā, 1958. 31 lpp., ilustr., ģīm.

Latvijas PSR Teātra biedrība. Latvijas PSR Teātra biedrības statūti. [Apstiprin. Latvijas PSR Kultūras ministrija 1956. g. 10. aprilī. Rīgā, 1956.] 11 lpp.

Otrais Baltijas teātru pavasaris. 1956./57. gada sezonas labākā izrāžu rep. skate. Rīgā, 12.—23. IV. Rīgā, 1957. 37 lpp., ilustr. (Latvijas PSR Kultūras ministrija. Latvijas PSR Teātra biedrība.) Teksts paral. arī krievu valodā.

Pekinas Muzikālās dramas Šanhajas teātris. Rīgā, 1956. 64 lpp., ilustr.

Reihmanis, O. Mākslinieciskā pašdarbība. Metodisks raksts pārrunām par mākslinieciskās pašdarbības darba satura uzlabošanu. Rīgā, 1956. 37 lpp., ilustr. (Emīļa Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams.)

Reihmanis O. [Sastād.] Repertuāra krājums mākslinieciskajai pašdarbībai. Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1956. 171 lpp., ilustr., notis.

Skuška J. M ū s u s k a t u v e 10 g a d o s. [Rīgas rajona Salas ciema tautas nama vadītāja stāsts.] Rīgā, 1958. 27 lpp., ilustr. (Emīļa Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams.)

Teātris un dzīve. Almanahs I. (Sakārtojuši A. Austriņš, J. Markulāne, L. Pečaka. Ģ. Vilka vāks un vinjetes. O. Muižnieka draudzīgie šarži.) Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1956. 259 lpp., ilustr. (Latvijas PSR Teātra biedrība.)

Teātris un dzīve. Almanahs II. (Sakārtojuši A. Austriņš un J. Pabērzs. Ģ. Vilka vāks un vinjetes.) Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1957. 287 lpp., ilustr. (Latvijas PSR Teātra biedrība.)

Zīverte V. [Sastād.] Mākslinieciskās pašdarbības skatuves noformējums. Metodisku materiālu krājums. [Rīgā.] 1956. 68 lpp. (Emīļa Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams.)

Žukovs A. Mazas skatuves visvienkāršākais ietērps un noformējums. Tulkojusi T. Baboliņa. Rīgā, 1957. 53 lpp., ilustr. (Emīļa Melngaiļa vārdā nosauktais Tautas mākslas nams.)

2. GRĀMATAS KRIEVU VALODĀ PAR LATVIJAS TEĀTRIEM

Вахрушева Е. А. Юрий Юровский. Рига, Латгосиздат, 1957. 222 стр., с илл.

Государственный русский драматический театр Латвийской ССР, г. Рига. [Рига, 1956]. 33 стр., с илл. (Министерство культуры Латвийской ССР).

Государственный театр музыкальной комедии Латвийской ССР, г. Рига. Гастроли в гор. Мурманске, июнь—июль 1957 г. [Статья Б. И. Праудыня «Наш театр и репертуар»]. Рига, 1957. 24 стр., с илл.

Государственный русский драматический театр Латвийской ССР. Даугавпилс. Гастрольный репертуарный сборник, июнь—август 1956 г. [Даугавпилс, 1956]. 28 стр., с илл. (Министерство культуры Латвийской ССР. Государственный русский драматический театр Латвийской ССР).

Театральное общество Латвийской ССР. Устав Театрального общества Латвийской ССР. Утвержден Министерством культуры Латвийской ССР, 10 апреля 1956 г. Рига, 1956. 12 стр.

Типовые правила внутреннего трудового распорядка работников театра. Рига, 1956. 15 стр.

SATURS

Sakārtojuši A. Austriņš un K. Kundziņš

Rediģējis J. Kalniņš

Ģ. Vilka vāks un vinjetes

ALMANAHS. TEĀTRIS UN DZĪVE III

Redaktore B. Alksne. Mākslinieciskais redaktors M. Osis. Tehniskais redaktors J. Sudars. Korektore B. Liepiņa.

Nodota salikšanai 1958. g. 25. septembrī. Parakstīta iespiešanai 1958. g. 2. decembrī. Papīra formāts 70×103¹/₁₆. 28 fiz. iespiedl.; 38,36 uzsk. iespiedl.; 27,08 izdevn. l. Metiens 4000 eks. JT 19431. Maksā 14 rbļ. 55 kap.

Latvijas Valsts izdevniecība Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr. 11221-M555. Iespiesta Izdevniecību, poligrafiskās rūpniecības un grāmatu tirdzniecības galvenās pārvaldes Paraugtipografijā Rīgā, Puškina ielā Nr. 12. Pasūt. Nr. 1291.

АЛЬМАНАХ „ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

Художник Г. Вилкс
Латвийское государственное издательство
Рига — 1958

На латышском языке