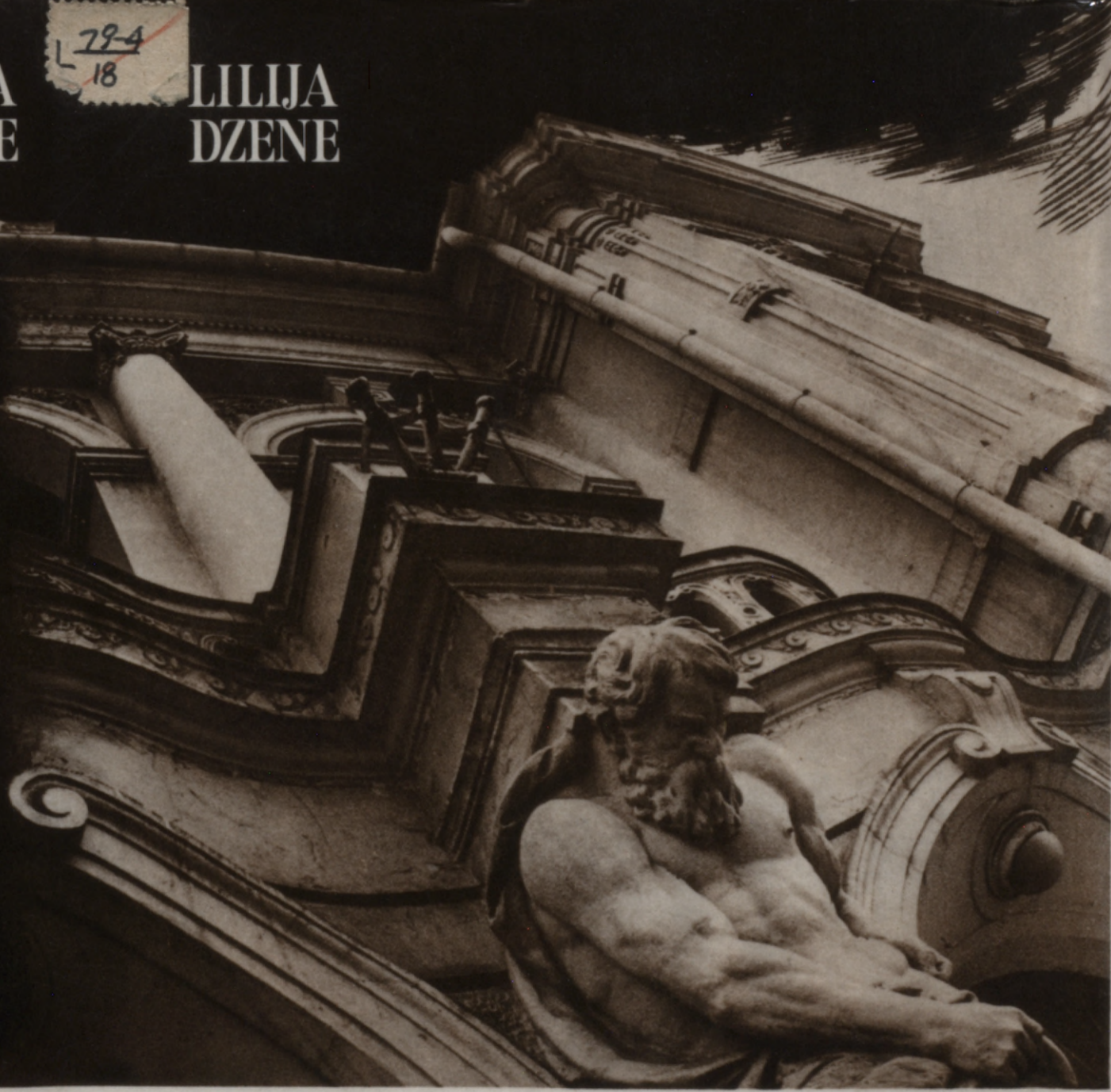


LILIJ
DZENE

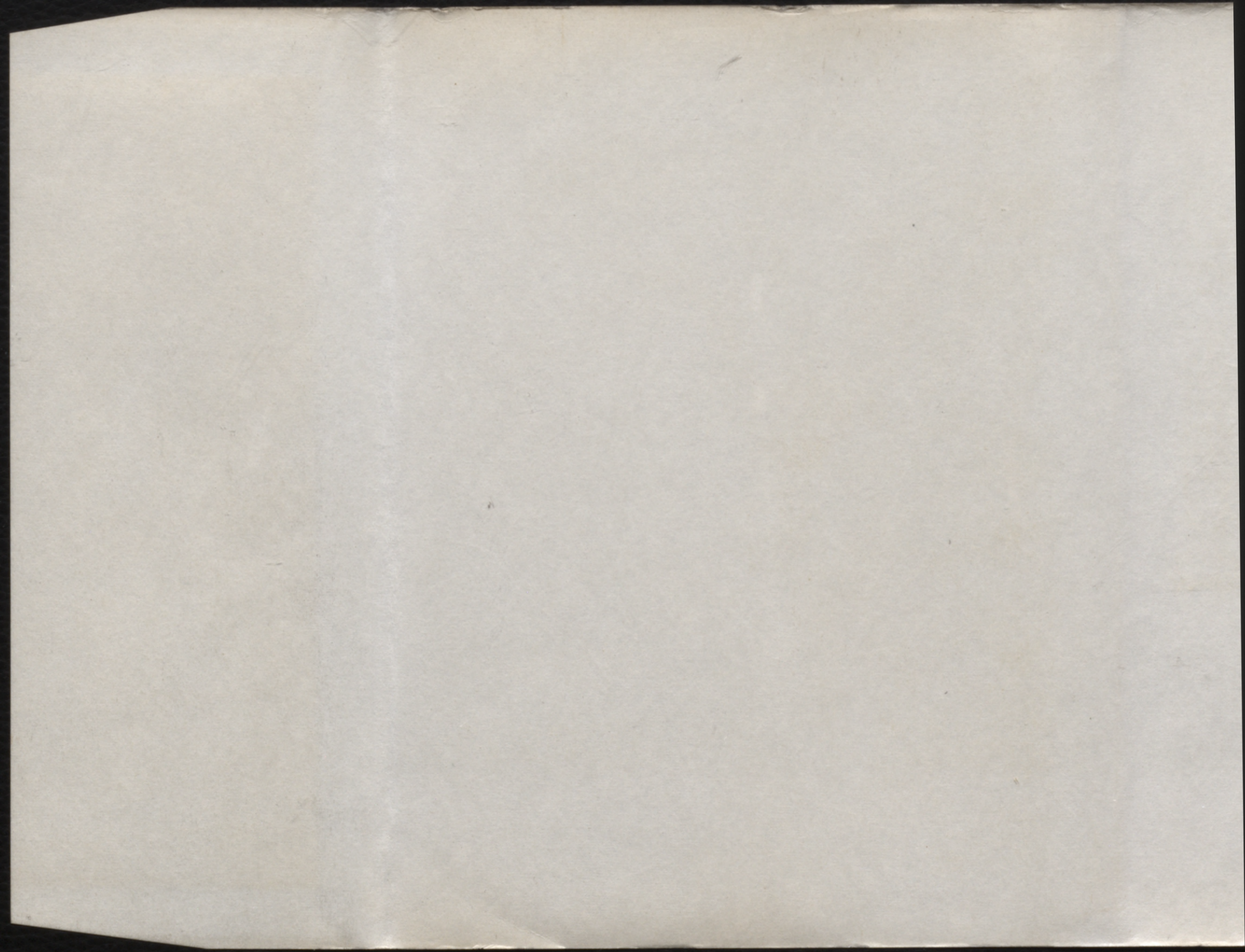
79-4
18

LILIJ
DZENE

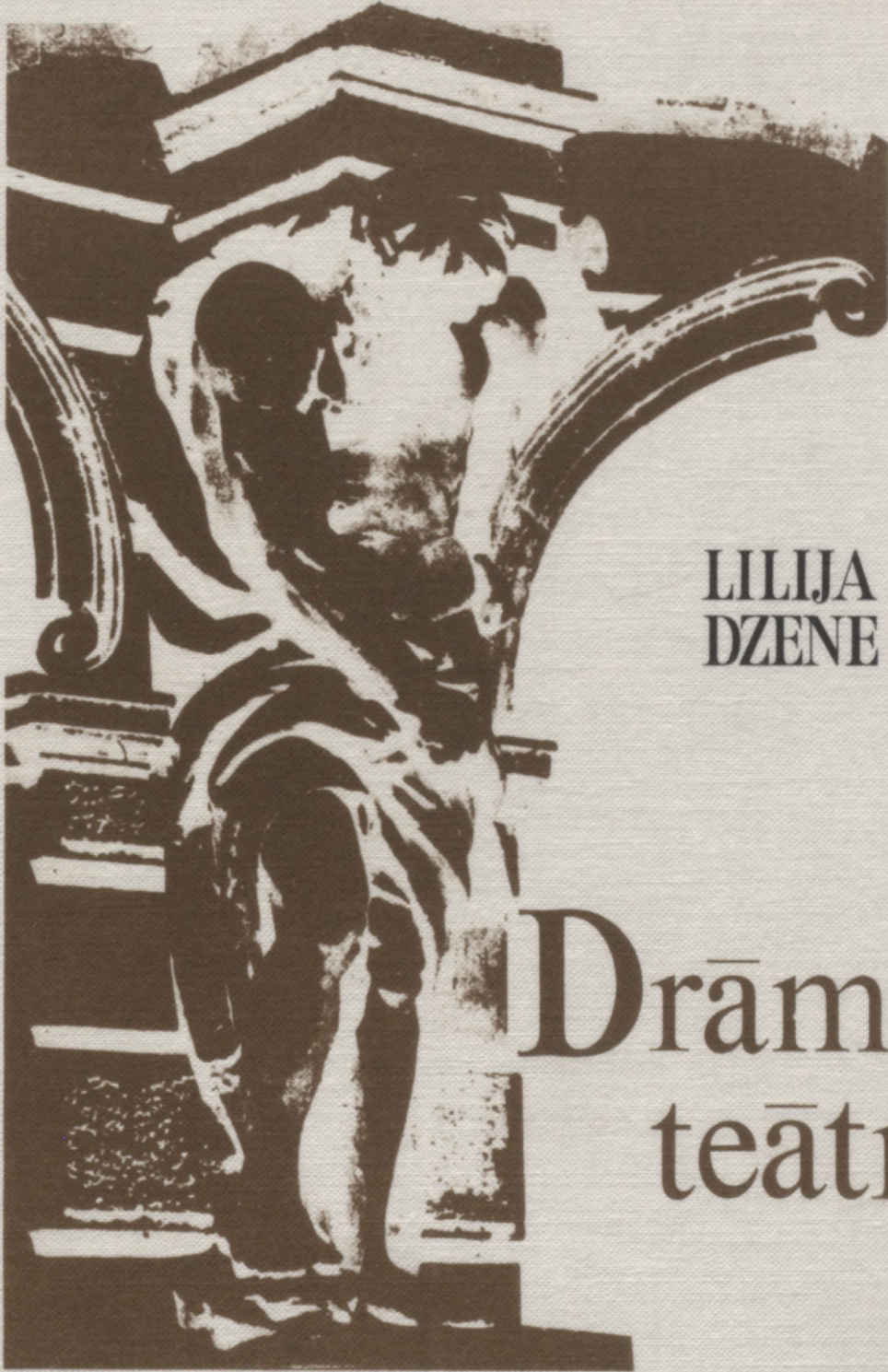
Drāmas teātris



Drāmas teātris



DZENE
Dramas
teātris

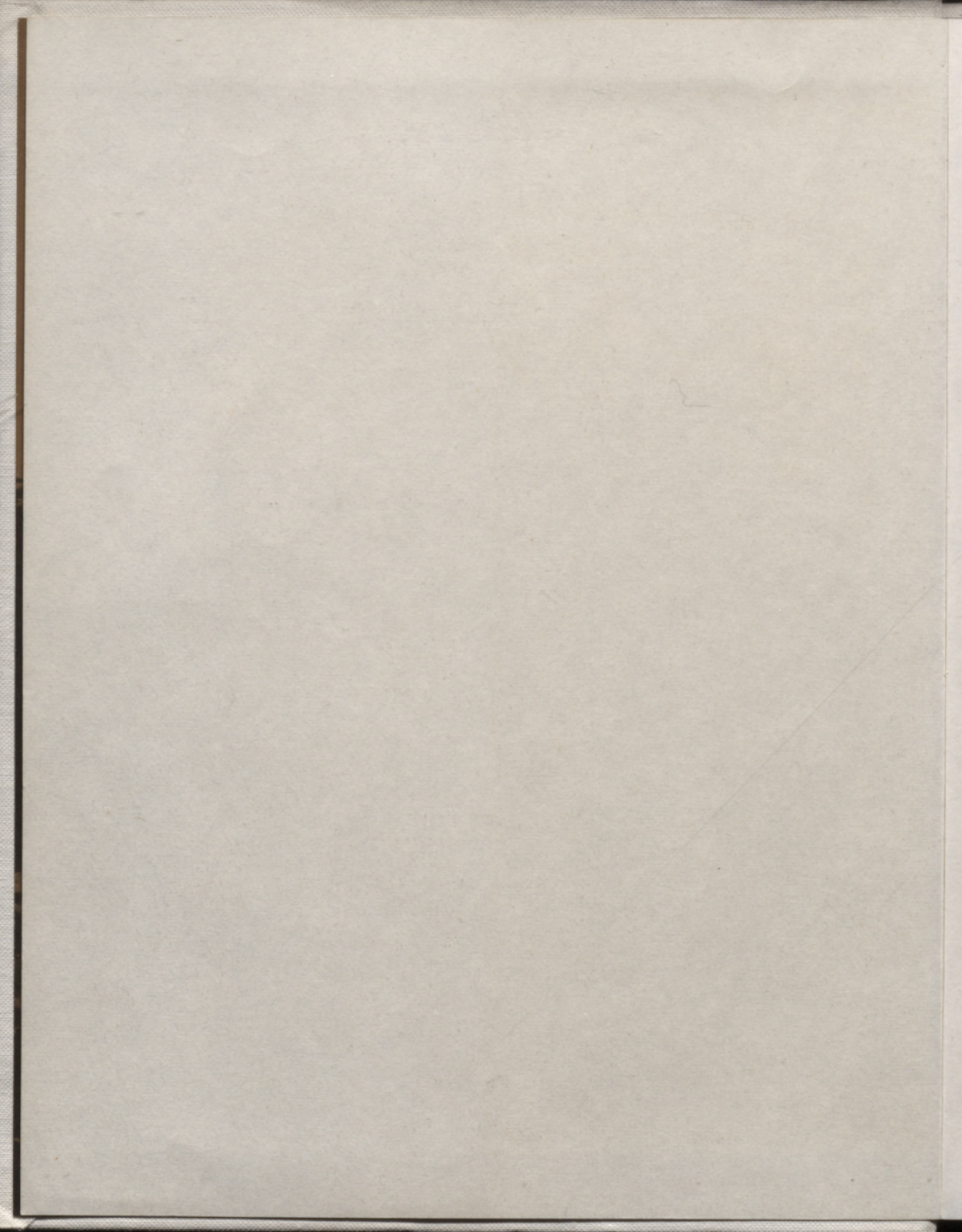


LILIJA
DZENE

Drāmas
teātris





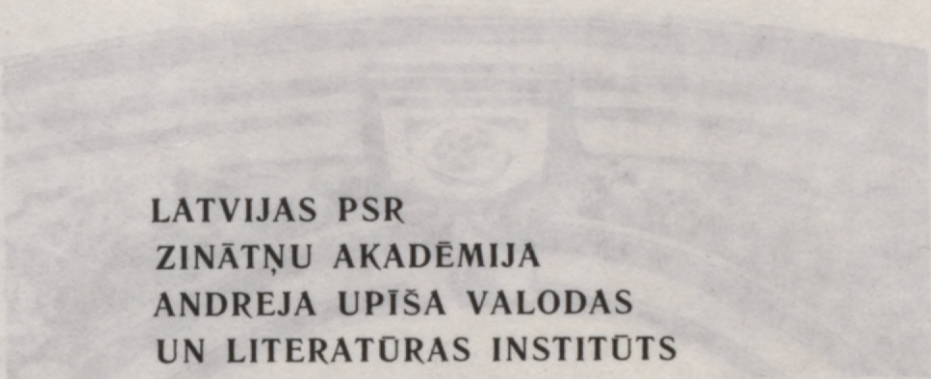


LILIJA
DZENE

Drāmas teātris



DRĀMAS TEĀTRIS
DZĒNE
LITVA



LATVIJAS PSR
ZINĀTŅU AKADĒMIJA
ANDREJA UPIŠA VALODAS
UN LITERĀTŪRAS INSTITŪTS

L $\frac{79-4}{18}$

L
79

LILIJĀ
DZENE

D
rāmas
teātris



RIGA «ZINATNE» 1979

792L
Dz 250

Latvijas Leģions, PSR
VALSTS BIBLIOTEKA

~~79-9.332~~

0309055005

, 48cp.

GUNVALDA ELERA mākslinieciskā izveide

Publicēta saskaņā ar Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas
Redakciju un izdevumu padomes 1978. gada 11. maija lēmumu

D 80105-014
M811(11)-79 77-79

RĪGA ZINĀTNE 1979

© Izdevniecība «Zinātne», 1979



Priekšvārds

Si ir pirmā monogrāfija par Andreja Upīša Valsts Akadēmisko drāmas teātri, un tās uzdevums ir izvērtēt šis ievērojamās padomju mākslas iestādes sešdesmit gadu vēsturi. Darbu gan atvieglina, gan apgrūtina tas, ka par šo teātri sakrājies ļoti daudz rakstu presē un grāmatās, bet vienota pētījuma līdz šim nav. Mākslas zinātni doktora K. Kundziņa «Latviešu teātra vēstures» un kolektīvā darba «Latviešu padomju teātra vēsture» sējumos ir sistematizēta Drāmas teātra darbība no pirmsākumiem 1919. gadā līdz 1973. gadam.

Sajos pētījumos sniegtas ziņas par teātra organizatorisko darbu, režisoriem, aktieriem, scenogrāfiem, bet galvenā uzmanība veltīta repertuāram un izrādēm, par pamatu ņemot repertuāra iedalījuma principu. Īpaši veiksmīgi šo principu varēja izmantot pirmspadomju laikā, kad režisora interpretētāja loma vēl nebija tik liela kā mūsu dienās. Bez tam repertuāra dalījums bija daudz striktāks nekā jaunākajā laikā, kad tā robežas dažādā ziņā ir kļuvušas plūstošākas. Tādēļ, rakstot «Latviešu padomju teātra vēsturi» un respektējot iepriekš iedibinātos analīzes principus, jau saskāramies ar grūtībām un pretrunām. Taču kopumā var uzskatīt, ka lielās līnijās repertuāra analīze ir izdarīta, teātra organizatoriskās un mākslinieciskās darbības raksturojums sniegts un vienota kopaina minētajos pētījumos rodas.

Daudz monogrāfisku apceru ir veltīts izcilajiem Drāmas teātra kā vecākās, tā vidējās paaudzes aktieriem. Patiesībā grāmatas vai arī plašāki raksti ir par visiem Drāmas teātra izcilākajiem māksliniekiem. To ievērojot, radās doma šajā teātra dzīves izsekojumā apskatīt vēsturiskās

attīstības posmus, izgaismojot galvenokārt režisoru un teātra māksliniecisko vadītāju mērķus un centienus. Īstenībā šo darbu var nosaukt par teātra režijas mākslas vēsturisku apskatu. Pretstatā otra lielākā Rīgas teātra — J. Raiņa Valsts Akadēmiskā Dailes teātra ansamblim, kuru cauri visām laikmetu krustugunīm vada viena, Eduarda Smiļģa māksliniecisķā griba, Drāmas teātra radošo darbību ir krustojušas vairākas ietekmīgas personības, kuru mērķi ir bijuši gan iekšēji sasauksmīgi, gan arī savstarpēji nesaskanīgi. Ievērojama un līdz šim maz novērtēta ir daudzo aizrobežu viesu uzstāšanās, starp kuriem ir mākslinieki ar pasaules nozīmi. Kaut arī buržuāziskās Latvijas laikos bij. Nacionālais teātris, neapšaubāmi, bija valdības oficiozs ar noteiktu repertuāra politiku, kas jūtami fašizējās tieši K. Ulmaņa varas gados, tomēr pretstatā tam režijas darbā ieplūda arī tādas nozīmīgas tendences, kas līdzīgi radošai, dzīvīgai zemstrāvai sagatavoja aktieru ansambli jauno atbildīgo uzdevumu veikšanai Padomju Latvijā pēc padomju varas atjaunošanas 1940. gadā.

Šo apcerējumu gatavojot, ir lietoti divi atšķirīgi materiālu vākšanas principi — līdz 1940. gadam tie ir galvenokārt dokumenti un dažu vecākās paaudzes mākslinieku atmiņas, bet padomju laikā analīze balstīta uz tiešo teātra darbības vērojumu un sarunām ar kolektīva locekļiem. Tālab arī pirmajās nodaļās vairāk citējumu, norāžu. Sevišķi tas attiecināms uz īso, bet spraigo 1919. gada posmu Strādnieku teātri, par kuru ir ļoti daudz vērtīgu A. Upīša rakstu un runu. Te ir plaši izklāstīta teātra programma un vēsture, bet ieviesies arī pa kādai mulsinošai pretrunai, ko negribētos tālāk turpināt bez apdomas un noskaidrošanas.

Drāmas teātri ir vadījuši vai tā māksliniecisķo attīstību aktīvi ietekmējuši daudzi izcili rakstnieki — Andrejs Upīts, kuru saucam par šī teātra tēvu, Rainis, K. Freinbergs, vēlāk arī A. Grigulis, Z. Grīva un citi. Šo ievērojamo personību darbību centos apskatīt ciešā kopsakarā ar laikmetu, galvenokārt tiecoties radīt konkrētus priekšstatus par viņu klātbūtni teātri, nebaidoties arī izcelt pretrunas, jo teātra māksla pēc savas būtības ir kolektīva un reti kad pasaules mākslas vēsture var atzīmēt absolūtas harmonijas brīžus šajā kopu daiļradē. Un arī tad ne vienmēr šie posmi ir paši auglīgākie. Padomju varas gados, kuri aptver divas trešdaļas no šī kolektīva mūža, Drāmas teātris ir izaudzis par visā Padomju Savienībā augsti vērtētu kolektīvu, un tā šodienas darbs ir veltīts aktīviem meklējumiem, kā atsegt arvien jaunas, dziļākas patiesības par cilvēka garīgo pilnveidošanos komunisma celtniecības laikmetā.

Grāmatā izmantoti Centrālā Valsts Oktobra revolūcijas un sociālistiskās celtniecības arhīva, J. Raiņa Valsts literatūras un mākslas muzeja, V. Lāča Valsts bibliotēkas un ZA Fundamentālās bibliotēkas J. Misiņa nodaļas fondu materiāli. Lai īpaša pateicība mākslas zinātņu doktoram Kārlim Kundziņam un LatvPSR Tautas skatuves māksliniekam Jānim Zariņam par vērtīgajām konsultācijām, kā arī Drāmas teātra arhīva pārzīnei T. Lasmanei par palīdzību hronikas materiālu savākšanā.

Autore



Sākums

Andrejs Upīts — Padomju Latvijas
Strādnieku teātra pamatlicējs.
Sociālu ideju
un sociālu jūtu mākslinieki

Vēsturiskais vārds ir pateikts. 1919. gada 13. janvārī Latvija kļūst Sociālistiskā Padomju Republika, un pēc mēneša — 8. februārī — līdzās citiem jaunās sociālistiskās valsts dekrētiem Valdības priekšsēdētājs Pēteris Stučka un izglītības komisārs J. Bērziņš paraksta arī lēmumu par Rīgas pilsētas teātru nacionalizāciju un to nodošanu Tautas izglītības komisariāta pārziņā.¹ Vēl pēc trim dienām «Cīņā» parādās plašs izklāsts, kurā teikts: «*Strādnieku teātr[i]s*. Vēsturisks notikums mūsu mākslas un jaunās sociālistiskās kultūras dzīvē: šinīs dienās atver savas durvis Padomju Latvijas Strādnieku teātr[i]s. [..]

Strādnieku teātra nodomi ir ļoti plaši un nopietni. To veidošanai sastādīta jau teātra trupa, kura sastāv no liela skaita mūsu labāko skatuves mākslinieku. Šo trupu vēl papildinās arī ar pazīstamiem skatuves spēkiem, kas uzaicināti no Krievijas. Lielā mērā pielaidīs jaunus spēkus. Un ne vien pielaidīs, tos audzinās: dos tiem iespēju attīstīties, Strādnieku teātrim jārada jauna psihe arī pašos tēlotājos, viņiem jāizaug no pašas strādniecības. [..]

Lai noskaidrotu Strādnieku Teātra mērķus, viņa izteiksmes veidus, iepazīstinātu ar izrādāmiem darbiem, tad sarīkos lekciju, referātu vakarus, literāriskus un muzikālus sarīkojumus. [..]

Strādnieku teātris pievērsīs vislielāko vērību savam repertuāram. Izrādīs vērtīgus idejiskus mākslas darbus, gan oriģinālus, gan no cittautu literatūrām, sniegs lielus mākslinieciskus inscenējumus, pievelkot pie

dekorāciju gleznošanas populārākos māksliniekus. Teātri atklās ar L. Paegles dramatisku dzejojumu «Augšāmcelšanās», kam mūsdienu sižets.»²

Nākamajā dienā, 12. februārī, bij. Vācu teātra jeb Operas telpās sākās mēģinājumi. Tagadējā Drāmas teātra ēka kanāla malā, toreizējo Nikolaja un Puškina bulvāru stūrī, tika uzcelta 1902. gadā pēc arhitekta Reinberga projekta. Ēka saucās Otrais Rīgas pilsētas teātra nams, un uz turieni no «Uļejas» telpām pārvietojās Rīgas Krievu teātris. Vēstures materiālos teātris saukts gan par Rīgas Otro teātri, gan par Krievu teātri atšķirībā no Operas ēkas, kas saucās Pirmais Rīgas pilsētas teātris jeb Rīgas Vācu teātris. 1919. gadā, kad abi teātri tika nacionalizēti, abus teātrus sauc par Strādnieku teātriem — Pirmo un Otro. Ir nodoms sniegt kā dramatiskas, tā muzikālas izrādes uz abām skatuvēm, taču vēlākā laikā tas īstenojas tikai daļēji.

Drāmas teātris nes šodien Andreja Upīša vārdu, vēl vairāk — savā laikā Jānis Sudrabkalns rakstnieku nosauca par latviešu padomju teātra tēvu, jo patiesi Padomju Latvijas Strādnieku teātra dzimšana bija arī latviešu padomju teātra dzimšana. Un patiesi — ja padomju vara bija galvenais priekšnoteikums šīs mākslas iestādes tapšanai, tad teātra straujā un idejiski nozīmīgā darbība nebūtu iespējama bez tiem lielajiem priekšdarbiem, ko Andrejs Upīts bija jau veicis 1917. gadā, izstrādājot Strādnieku teātra pagaidu statūtus. (Tie tika apspriesti un pieņemti 34 dažādu organizāciju delegātu sapulcē 1917. gada 17. jūlijā un publicēti presē.) Būtiskā atšķirība ir tā, ka 1917. gadā runāja par Strādnieku teātri uz sabiedriskiem pamatiem, bet 1919. gadā tas tiek organizēts kā valsts iestāde. Taču Strādnieku teātra idejiskā ievirze ir tā pati. Tādēļ arī 1949. gadā teātra jubilejai veltītajā izdevumā un svētku referātā rakstnieks uzsver, ka faktiski šo datumu vajadzētu uzskatīt par tagadējā Drāmas teātra sākotni un ka tas ir Oktobra revolūcijas vienaudzis, kura gēnos rit apspiesto masu atraisītā enerģija.³

Vēlāk Andrejs Upīts ir sacījis, ka Strādnieku teātra dibināšanas ideja ietecoties vēl krietni dziļākā revolucionārā pagātnē, jau 1905. gadā. «Doma, labāk sakot, domas iedīgļis man un mums radās jau agri, drīz pēc 1905. gada pirmās satriektās revolūcijas, strādnieku šķiras kustības šķietamā galīgas apspiešanas naktī.»⁴

Tātad teātris kā protesta izpausme, kā šķiru cīņas ierocis. Tai pašā rakstā Andrejs Upīts velk savu teātra ideāla cirtni cauri demokrātiskā Jaunā Rīgas teātra (1908—1915) izrādēm, īpaši izceļot Raiņa «Uguns un nakts» un paša sarakstītās «Balss un atbalss», pirmās latviešu strādniecības lugas, uzvedumus.

1919. gadā Andrejs Upīts kļūst par Izglītības komisariāta Mākslas nodaļas vadītāju. Viņa rīcībā ir kanceleja ar speciālistiem visos mākslas novados, taču Strādnieku teātra organizēšana kļūst par personisko un galveno uzdevumu, par viņa sirdslietu. «Tūliņ izrādījās, cik ļoti der septiņpadsmitā gadā paveiktais, lai arī pusceļā pamestais. Teātra ideoloģiskie, saimnieciskie un mākslinieciskie principi palika tie paši, pārgrozāma bija tikai toreizējā divu šķiru eksistences apstākļos radītā struktūra, piemērojot to Padomju valsts pamatiem un vajadzībām.»⁵

Faktiski šajā laika periodā Andrejs Upīts ir gan Strādnieku teātra direktors, gan tā noteicošais mākslinieciskais vadītājs. Par to liecību dod pirmais un ilggadējais teātra dramaturgs Kārlis Freinbergs: «Teātra direktoru nolēma pagaidām neiecelt. Atzina, ka darbības sākumā, kad vajadzēs ātri izšķirt dažādus jautājumus, teātra virspārziņu labāk atstāt Mākslas nodaļas vadītājam Andrejam Upītim, māksliniecisko vadību uzticēt teātra dramaturgam un katreizējam režisoram. Kontaktu ar Mākslas nodaļu nācās uzturēt man.»⁶

Tātad — katru dienu tieša saskare ar teātra darbību. Februāris. Stiprs sals. Jāgādā, lai būtu kurināmais. Gaisma. Desmitiem vēstuļu māksliniekiem, kurus pa Krieviju izklīdinājis karš. Rūpes par audumiem, dekorācijām. Kā par nelaimi, vēl nodega Operas nama piebūve — lielākā garderobes un dekorāciju rezerve. Saimnieciski izpostīta pilsēta. Tās pašas «Cīņas» slejās, no kurās smeļam informāciju par mākslas dzīvi, līdzās skopas ziņas par sāli, ko izsniegs «mārciņu uz cilvēka» mēnesī, par ziepju badu, par tīfa uzliesmojumiem. Liekas, viss ir pretī tam, lai taptu māksla. Bet darbs rit. Mēģinājumi notiek bez stundu skaitīšanas, un Andreja Upīša enerģija nekad nekļūst par vadoņa pātagu, bet ir līdzzaizraujošs aicinātājs, pārliecinātājs spēks. Viņš ir visa centrs, uz kuru raugās ar drošu pašāvēību: Andrejs Upīts izlems, izdarīs, atrisinās. Nereti tik grūta ikdienu mēdz iznīcināt tālākas perspektīvas izjūtu, iedzen šaurā, motoriskā darbībā no viena konkrēta uzdevuma uz otru. Andreja Upīša personībai piemīt tā īpašība, ka viņš uz visām parādībām prot skatīties analītiski un prot tālu domāt. Viņa gudrā mākslinieciskā tālredzība attiecas uz visiem komponentiem, kas veido teātra mākslu, — uz lugu izvēli, uz aktieru tēlojumu un uz režisora uzdevumiem.

Bez tam Andrejs Upīts ļoti sekmīgi risina sarežģītus teorētiskus jautājumus, kas skar agrāk radīto mākslas vērtību (teātrī tas galvenokārt nozīmē aktiermākslas dzīvo spēku) izmantošanu jaunās sociālistiskās kultūras celtniecībā. Proletkulta ārdošie lozungi prasa Padomju Krievijas kultūras dzīves izcilu vadītāju, it īpaši A. Lunačarska, pretspēku un enerģiju, lai saglabātu senās kultūras vērtības, un tomēr šis pārkārtošanas process rada arī savus neatsveramus zaudējumus. Andrejs Upīts visā pilnībā balstās uz ļeņinisma principiem attiecībā pret kultūras mantojumu un savos rakstos tos radoši iztirzā saskarē ar latviešu mākslas attīstību. Protams, te gūta pieredze no Oktobra revolūcijas kultūras jautājumos, taču šī pieredze tiek attīstīta ļoti patstāvīgi. Jau 1917. gadā programmatiskajā rakstā «Strādniecības teātris»⁷ Andrejs Upīts uzsver, ka, radot jauna tipa, strādniecības teātri, kura repertuāra centrā atradīsies revolucionārā drāma, «būs vietas arī latviešu vecākās dramatiskās rakstniecības darbiem. [...] Idejisks plašums, bez aizspriedumiem no sīkā naida — tas ir apzinīgas demokrātijas dabā un tāda būs viņas dramatiskā māksla.» Vairāki raksti ar programmatisku nozīmi tiek publicēti 1919. gadā, to vidū «Proletariāts un māksla», «Revolūcija un māksla» u. c. Kaut arī te neiztiek bez dažām pretrunām, tomēr svarīgākais ir tas, ka jau ar pirmajiem soļiem Strādnieku teātris kā latviešu padomju skatuves mākslas pamatlicējs aktieru un režisoru darbā lugu dramatiskās izveides vērtējumā paliek profesionāla prasīguma augstumos.

Tanī pašā 1917. gadā publicētajā rakstā ir izteiktas ļoti būtiskas domas par aktiera personību un aktiera mākslu, kas ir pilnīgi jauns vārds aktiera profesijas izpratnē un mūsu dienās ir ieguvis neapstrīdamas patiesības spēku. «Ka īstu sabiedrisku liriku, stāstu vai drāmu spēj uzrakstīt tikai sabiedriski domājošs, sociāli jūtošs rakstnieks, tā atziņa visiem jau sen skaidra. Bet, ka sociālas drāmas tēlotājam-aktierim tāpat jābūt *sociālu ideju un sociālu jūtu* (izcēlums mans — *L. Dz.*), to daudzi vēl nav iedomājuši. Tautā vēl plaši iesakņojies maldīgais ieskaits, ka aktieris ir tikai atdarinātājs un attēlotājs, ka tēlojuma vielu un ideju drāmas rakstnieks viņam jau gatavu iedod rokās. Ka nav no svara, kāds garīgais saturs aktierim, kāda viņa ideju un jūtu pasaule, kādas viņa sabiedriskās simpātijas un antipātijas.»⁸

Var tādējādi sacīt, ka viss latviešu padomju teātra kritikas patoss sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados ar prasību pēc pilsoniskuma (Andrejs Upīts un progresīvā kritika buržuāziskajā Latvijā gan šo vārdu konsekventi lietoja tieši pretējā, negatīvā nozīmē — *L. Dz.*), pēc partejiskuma un sabiedriskas atbildības sakņojas jau Andreja Upīša principos, un tos viņš praksē piemēro tiem aktieriem, kuri 1919. gada ziemā veido Strādnieku teātra kodolu.

Jā, aktieru vidū toreiz vēl nav daudz, Upīša vārdiem runājot, sabiedriski idejisku cilvēku. Bet viņš saprot — un tas ir izšķirošais —, ka «tagadējais laiks arī daudziem skatuves māksliniekiem būs modinājis novārtā pamestās sociālās tieksmes un sabiedriskus instinktus. Un ir starp viņiem arī tie nedaudzie, kuri jau savā agrākajā darbībā pierādījuši, ka viņi saprot tautas demokrātijas dvēseli un spēj dzīvot līdz tautas plašākām masām.»⁹

Andrejs Upīts teātra pasaulē nav cilvēks no malas, viņš pazīst savu jaunpulcināmo saimi, tie ir gan viņa lugu aktieri Jaunajā Rīgas teātrī, gan tie, par kuriem viņš rakstījis kā recenzents «Domās», tādēļ laikrakstos parādās Upīša iniciatīvas diktēti aicinājumi — pat vārdiski, personiski — steidzīgi atgriezties mājās visiem tiem skatuves māksliniekiem, kuri vēl kavējas bēgļu kļaidos Krievijā.

Kad 12. februārī pirmo reizi kopā sanāk teātra trupa, tās sastāvs vēl nav pilnīgs, tas papildinās un stabilizējas visu neilgo, bet spraigo Strādnieku teātra eksistences laiku. Par šo pirmo darba dienu, pirmo mēģinājumu Strādnieku teātrī «Cīņa» raksta: «Aizvakar (t. i., 12. II. — *L. Dz.*) teātr[i]s uzsāka savu iekšējo mākslas darbību — izrāžu sagatavošanu. Pirms mēģinājuma sākšanas Andrejs Upīts griezās pie trupas ar uzrunu, kurā norādīja uz Strādnieku teātra mērķiem un nodomiem. Tam sekoja K. Freinberga ievada referāts par aktiera un režisora uzdevumiem sakarā ar Strādnieku teātra mērķiem un laikmeta garu. Beigās Leons Paegle nolasīja priekšā savu dramatisko dzejojumu «Augšāmcelšanās», pie kura sagatavošanas teātr[i]s stājās. Režiju vada A. Amtman[i]s-Briedītis.»¹⁰

Te vērā ņemamas divas iezīmes, kas latviešu teātra vēsturē parādās pirmo reizi. Pirmā ir visas trupas apzināta laikmeta izpratne un orientācija nevis uz mākslas darba radīšanu vispār, bet uz sabiedriski vienota, tautai vēsturiskajā situācijā nepieciešama mākslas uzdevuma veikšanu. Savos apskatos buržuāziskā teātra vēsture (par Nacionālo teātri gan tāda pilnībā netika uzrakstīta) šo jautājumu, dabiski, neskar nemaz, tāpat kā to, ka

tieši padomju varas laikā teātris top par valsts iestādi. Taču jāpiezīmē, ka 1935. gadā A. Bērziņa sarakstītajā konspektīvajā «Latvju teātra vēsturē» lasām: «Lielinieku laikā Rīgā nodibinājās *Strādnieku t-is*, kas pastāvēja tikai 3 1/2 mēnešus, rikoja izrādes tag. Nacionālā t-a un Nacionālās operas telpās, izrādot g. n. A. Upīša darbus, kuram bija uzticēta pārraudzība pār t-i.»¹¹ Vēlākajos gados, sevišķi emigrantu literatūrā, šis Strādnieku teātra eksistences fakts vispār tiek izsviests no teātra vēstures.

Otra jauna iezīme ir tā, ka viss kolektīvs *kopā* noklausās jauniestudējamo darbu un tiecas to arī kolektīvi iztīrīt. Un šajās nelielajās pārrunās, kā to apliecina M. Smithene, M. Riekstiņa, A. Amtmanis-Briedītis, katrs ienes kādu daļu savas dzīves, kas sasaistās ar lugas varoņu likteņiem. Un ļoti daudziem Strādnieku teātra aktieriem nav sveši strādniecības likteņi un 1905. gada notikumi. Runājot Leona Paegles patosa pilnos pantus un revolucionārās frāzes, aktieros sakustas kaut kas dzīvs, savs, tas, ko jaunākā laikā dēvējam par mākslā tik nepieciešamo sociālo pieredzi. Te darbojas strādnieku meitene Mirdza Smithene, kuru, par gaisīgu jaunavu izģērbtu, 1906. gadā Rūdolfs Bērziņš uzsēdina sev līdzās uz ieroču kastēm, jo šis šautenes jānogādā cīnītājiem pret kontrrevolucionāriem.¹²

Bet cita šīs pirmās izrādes un pirmo mēģinājumu dalībniece M. Riekstiņa stāsta: «Ātceros, cik rosīgs bija režisors A. Amtmanis-Briedītis, kā «skraidīja» pa skatuvi, visu kārtodams. Lugā tika attēloti 1905. gada notikumi, kuri man nebija sveši, jo dzīvoju tagadējā Revolūcijas ielā. Pieredzi varēju pievienot savai nelielajai lomiņai, tā palīdzot režisoram viņa darbā. Pašai nemaz nelikās, ka esmu uz skatuves, bet šķīta, ka esmu istenībā.»¹³

Tādi paši «sociālu ideju un sociālu jūtu» mākslinieki pirmajo skaitā ir B. Rūmniece, A. Brehmane, T. Banga, E. Jēkabsons, T. Podnieks, J. Simsons un varbūt vislielākā mērā P. Baltābola, kas kopā ar A. Austriņu Maskavā vairākkārt uzstājusies revolucionārās izrādēs un sarīkojumos: viņu priekšnesumu 1918. gada 1. Maija svētkos ir klausījies un vērtējis V. I. Leņins.

Pāris dienas pēc mēģinājumu sākšanās, 14. februārī, Rīgā ierodas Aleksis Mierlauks, viena no vislielākajām latviešu mākslas autoritātēm. Viņš tūdaļ stājas pie režijas līdzās A. Amtmanim-Briedītim, taču A. Mierlauka vēlēšanās piedalīties atklāšanas izrādē ir tik liela, ka viņš ar prieku uzņemas epizodisko strādnieka, planku nesēja, lomiņu. A. Mierlauks pārved līdzī uz Rīgu Jaunā Rīgas teātra kostīmu kastes, kuras tagadējos apstākļos tiek atvērtas un izvērtētas kā īstas dārgumu krātuves.

Teātris ievada sarunas ar dekoratoru J. Kugu, kas ir ar mieru uzņemties it kā galvenā mākslinieka pienākumus, bet tālākiem darbiem kā dekoratorus cer saistīt R. Sutu un arī O. Skulmi. Pirmizrādei mūziku komponē J. Zālītis. Tā A. Upīts visās jomās pilda savu solījumu par talantīgāko cilvēku iesaistīšanu ansamblī.

Atkārtoti tiek sūtītas uz Krieviju ziņas T. Amtmanim, G. Zibaltam, E. Smilģim un J. Plūmem.

Atklāšanas izrādei strauji tuvojoties, darbs teātrī saspringst līdz pēdējai iespējai — «Augšāmcelšanās» izrāde taču top vienpadsmit dienās, un tas jebkuros apstākļos būtu pārāk īss laiks mākslas darba radīšanai, kur nu

vēl šajā saimnieciski grūtajā posmā, kad vēl arī jādomā par ansambļa saliedēšanu.

Lielāka svinīguma un publikas intereses dēļ Strādnieku teātra atklāšanas izrāde paredzēta Pirmā pilsētas teātra, t. i., Operas, telpās, bet šīs dienas priekšvakarā tag. Drāmas teātrī jau notiek pirmais literāri dramatiskais vakars, ko ievada Sīmaņa Berga referāts «Buržuāziskais un proletāriskais teātris», skan muzikālie darbi un ar deklamāciju uzstājas P. Baltābola, B. Skujeniece, J. Simsons. Tā īstenībā ir pirmā jaunās iestādes publiskā reprezentācija, jo šādi vakari turpmāk ir paredzēti regulārajos teātra darba plānos. Tātad jaunā tipa teātris dzimst līdz ar skatītāju audzināšanu, ar iedziļināšanos dramatiskajā literatūrā un strādnieku mākslas uzdevumu izpratnē. S. Berga kategoriskais referāts spēcīgi sabango klausītājus, rodas gan tā kvēli aizstāvji, gan arī dažu sociāli vienkāršotāku izteikumu apstrīdētāji.

Andrejs Upīts tur rūpi par jauno skatītāju, par tā uztveres spēju un gaumes audzināšanu. 22. februārī «Cīņā» parādās raksts par uzvedību Strādnieku teātrī, un arī vēlāk viņš pats publicē īsas replikas, kurās ar upītisku trāpīgumu uzsvērta doma par cieņu pret izrādi, pret tās radītājiem — māksliniekiem. Cik tas ir svarīgi lielu ideju laikā — neaizmirst arī šos šķietamos sīkumus! Pirmizrādes rītā «Cīņā» parādās skatītājiem veltīts raksts, kurā skaidrota lugas būtība: ««Augšāmcelšanās» ir simbolisks jēdziens. Augšāmcelšanās notiek, kad atdarās kapi un apraktie mostas un nāk no saviem kapiem ārā, lai dzīvotu jaunu dzīvi. Arī lugā tēlota augšāmcelšanās. Te ceļas augšā tie, kurus apraka 1905. gadā. [...] Lugas darbībā pirmie četri cēlieni norisinās 1905. gadā. Tur tēlotas streika ainas, tur notiek meža sapulce, kratīšanas un apcietināto vešana uz soda vietu. Piektais cēliens pārceļ mūs pāri divpadsmit gadiem, kad notiek pati augšāmcelšanās — kad atdarās kapi, kad cietuma atslēgas nokrīt salauztas. Vēl uz brīdi skan drūma, spēcīga katordznieku dziesma, bet tam aši seko priekšrevolūcijas uzvara.»¹⁴

Un tad ir klāt 23. februāra vakars. Tā ir svētdiena. Uz operas frontona iezīmējas liels lozungs ar vārdiem «Pirmais strādnieku teātris». Pulksten septiņos greznās telpas stāvgrūdām pilnas. Tā ir jauna un citāda publika, pilna revolucionāra noskaņojuma un, var teikt, — īpaša revolucionāra kategorisma: tā pieņems solīto mākslas darbu tikai tad, ja tas atbildīs masu noskaņojumam uz ielas, rūpniecās, proletariāta sirdīs. Vai nu ir šī tiešā vienotības saikne, vai arī tās nav. To saprot ansamblis, to ļoti labi saprot izrādes režisors Alfrēds Amtmanis-Briedītis: «Visa sabiedriskā atmosfēra bija kā elektrizēta. Māksla centās atklāt dzīves īstenību — mākslinieka saucienam un brīdinājumam vajadzēja būt patiesam un spēcīgam. Ar nemākslotu un dziļu pārdzīvojumu mēs gribējām runāt uz tautu.»¹⁵

Zālē ir auksti. Mētelī ierāvēs, skatītāju vidū apsēžas arī Leons Paegle. Tribīnē kāpj Andrejs Upīts. Runā mierīgi, ļoti noteikti, kā laikrakstos vēlāk sacīts, «bez pie mums pierastiem izpušķojumiem» un skaistvārdiem. Viscaur te uzsvērta mākslas nozīme sabiedriskās apziņas veicināšanā. Tad izskan vēsturiskie, jau klasiski kļuvušie nobeiguma vārdi: «Blakus politiskās cīņas karogam lai paceļas strādniecības mākslas sarkanais karogs!»

Aplausu šalkoņa pāriet marseljēzas skaņās un — veras priekšskars. Pelēkas sienas fabrikas kantorī, pie darba galda Mirdza Smithene — Raita, izskatā visai līdzīga strādnieku meitenei Rasmai Upīša «Balsī un atbalsī», kas tēlota 1911. gadā. Dzidri skan aktrises balss:

Gausi kur dienas iet,
gribētos laukā skriet,
izbaudīt līdzī ar laimīgiem dzīvi.

Viens no emocionāli savijņojošākiem izrādes brīžiem kļūst Raitas stāstījums par to, cik nežēlīgi policisti apgājušies ar ievainotajiem strādniekiem. Bet par uzveduma centru izvēršas cietuma skats, kurā spēcīgu pārdzīvotāju sasniedz galvenās lomas, Mārtiņa Laukudūres, tēlotājs Teodors Podnieks; te kopnoskaņu ceļ režija, bet it sevišķi Jāņa Zāliša īpaši šim uzvedumam komponētā «Katordznieku dziesma». Šajā mirklī, pēc skatītāju liecībām,¹⁶ tad arī sasienas tik vajadzīgais vienotības mezgls starp skatuvi un zāli.

Atceroties vispārējo revolucionāri pacilāto noskaņu, vērtējot šī notikuma sabiedrisko nozīmīgumu, dažos atmiņu stāstījumos — un tādu, gan vispārējos vārdos ietvertu, ir stipri daudz — ir radīts ap šo izrādi izcila mākslas darba oreols. Krass pretstats tam — Andreja Kurcija «Cīņā» publicētā recenzija — barga, uzvedumu kritizējoša. Atskaitot jau pieminēto cietuma ainu. Vērtējumā teikts: «Tikai tāda māksla attaisno savu vārdu, var saukties par īstu un revolucionāru, kas ne tikai cenšas izpaust sabiedriski progresīvu domu, bet spēj to arī izteikt [ar] mākslas simboliem, spēj attēlot.»¹⁷

Ja «Augšāmcelšanās» šo misiju neveic, tad te galvenokārt vainota luga («Paegles varoņi ir revolucionāri liberālām idejām piebāzti leļļi» — pat tik nežēlīgs teiciens ir lietots!), un arī vislabākie aktieri, par kādiem cildināti izrādes dalībnieki, nespējot uzvedumu atdzīvināt.

A. Kurcijam ir liela taisnība, jo izrāde tapa sasteigti. Taču ir tādi brīži, kad māksla un dzīve krustojas tieši, un, kā to daudzkārt uzsvēris Andrejs Upīts, teātra māksla pēc savas būtības ir darba tautai vistuvākā, vispieejamākā toreizējos apstākļos. Tālab arī «Augšāmcelšanās» izrāde ir jāvērtē galvenokārt kā jauns impulss skatītāju apziņas attīstībai, kā cīņas aicinājums.

Tomēr bīstami ir tad — un tas kļūva par vienu no proletkultiskās mākslas klupšanas akmeņiem —, ja šo sabiedrisko nozīmību pilnīgi identificē ar profesionālo meistarību vai, precīzāk izsakoties, apmierinās tikai ar sociālo momentu. No šī viedokļa vērtīgi ir paturēt prātā prasīgo (bet kā no redakcijas, tā autora puses, neapšaubāmi, turpmākajam procesam labvēlīgo!) kritiku, jo dažkārt mums pēckara gados kā Drāmas teātra, tā arī vispār latviešu teātra vērtējumos būs jāstāstījam ar tādu kā iestāstīšanu labi domāta un sociāli vajadzīga darba vērtējumā — it kā tendences dēļ mums tas pašsaprotami jāpieņem arī par pilnvērtīgu mākslas sniegumu. Tāpat kā Andreja Upīša tālredzīgās domas, arī šis «Cīņas» profesionālais prasīgums iegulst Strādnieku teātra celtnes stūrakmeņos, un varbūt daļēji arī kritiskā doma ir tā, kas ar katru jaunu iestudējumu liek pilnīgotes Strādnieku teātra izrādēm, kuras, nezaudējot sabiedriskās cīņas

kaismi, aizvien pieņemas mākslinieciskajā iedarbīgumā, aktierspēles niansētībā. Talkā te nāk arī turpmākais vērtīgais repertuārs, kas cauri A. Upīša drāmām aizved līdz Maksimam Gorkijam.

Otru Strādnieku teātra izrādi gatavo Aleksis Mierlauks — tā ir A. Upīša traģikomēdija «Viens un daudzie», kas rāda strādnieku organizētu cīņu pret fabrikantu un nežēlīgi atmasko renegātus — strādnieku kustības nodevējus. A. Mierlaukam kā māksliniekam A. Upīts ir visai tuvs — abi viņi bez apjūsmas un pieskaistināšanas skata īstenības ainas, abi ir zvērīnāti reālisti ar tendenci līdz šaržam iezīmēt negatīvo personāžu. Šo uzvedumu nu jau gatavo uz tagadējās Drāmas teātra skatuves, jo sadzīvošana ar operu lāga neiznāk. Arī šeit sagatavošanas laiks nav ilgs, bet Strādnieku teātra «kodola aktieriem» — B. Rūmnieci, M. Smithenei, P. Baltābolai, A. Brehmanei, A. Amtmanim-Briedītim un pašam A. Mierlaukam, kas uzņēmies galveno lomu — koku tirgotāju Vaivaru, — ieešana Upīša tēlos ir viegla, tās jau ir iecirstas, reālistiski drošas takas, kur valda viens kritērijs — līdzība dzīves īstenībai.

Tieši šajā izrādē, tāpat kā nākamajās divās A. Upīša triloģijas lugās — «Balss un atbalss», «Saule un tvaiks», reālistiskās ievirzes tēlotāji visvairāk varēja sevi parādīt kā «sociālu ideju un sociālu jūtu» mākslinieki, jo A. Upīša lugas risina tik asi nostādītus šķiru cīņas jautājumus, ka te nav iespējams radīt kaut kādu «teātri vispār», tēlus vispār. Šo saskanību ar A. Upīša tēliem aktieros ir iegravējusi viņu demokrātiskā biogrāfija, saskarsme ar šī paša autora darbiem Jaunajā Rīgas teātrī vai arī dažādos ansambļos kara un revolūcijas apstākļos Krievijā.

Jau vecumdienās, 1967. gadā, Andrejs Upīts rakstīja, ka lepoties ar 1919. gada panākumiem viņam nenākot ne prātā un it īpaši tādēļ, ka uz jauniem uzdevumiem bijis grūti pārorientēt «buržuāziski budziskās šķiras laikos audzēto un ieradīnāto» aktieri un ka dramatiskā literatūra «privātīpašnieciskuma un teitoņu jūgā» nav varējusi tapt Strādnieku teātra cieņīga un tam noderīga.¹⁸

Šī teātra radītāja un visu teātra dzīves pasākumu iniciatora paškritika ir vēra paturama un brīdina teātra pētnieku no pārāk skanīgiem epitētiem un pārspilējumiem vērtējumos, tomēr faktu analīze vedina uz citādiem secinājumiem. Strādnieku teātra kodolu sastādīja tie latviešu skatuves mākslinieki, kam allaž ir bijušas tuvas demokrātiskās tendences, kas ir auguši ar progresīvo Jaunā Rīgas teātra repertuāru un pat savā laikā noteiktas mākslinieka pārlicības dēļ sarāvuši saites ar A. Upīša nīsto Latviešu biedrības teātri. Teātra uzdevumi jaunajā sabiedriskajā iekārtā bija jauni un arī vēl kopīgi meklējami itin visiem, taču gribas apgalvot, ka ceļš no Jaunā Rīgas teātra cauri Oktobra pieredzei Krievijā uz Strādnieku teātri bija loģiska un secīga pakāpe šo mākslinieku darbā.

Petrogradā 1917. un 1918. gadā A. Amtmanis-Briedītis bija iestudējis — pēc paša iniciatīvas — Raiņa «Ģirtu Vilku», I. Frapanes «Zirnekli», O. Mīrbo «Zanu Rulu», E. Verharna «Ausmu».

1917. gadā vēl pirms Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas Jaunajā Pēterpils Latviešu teātrī A. Amtmanis-Briedītis režisēja L. Paegles lugas «Augšāmcelšanās» (toreiz ar nosaukumu «Par brīvību») pirmuzvedumu. Tādēļ arī viņš bija sagatavots šo lugu tik isā laikā inscenēt Padomju

Latvijas Strādnieku teātra atklāšanai. Līdzās režisora darbībai A. Amtmanis-Briedītis bija arī vadošais Strādnieku teātra aktieris, un viņa spilgtākās lomas ir sociāli atmaskojoši veidotie revolūcijas nodevēju tēli A. Upīša trilōģijā. (Tāda sakritība — viņš spēlēja Kasparu Zaļumu, Jāni Avotu un Jēkabu Salni.) Sajās lomās, kā vērtē laikabiedri, bijusi sociāli un psiholoģiski izsekota renegātisma veidošanās latviešu revolucionārajā kustībā.

Nevar par zemu novērtēt arī Paulas Baltābolas darbību, kura varbūt tieši šajā teātrī sasniedz savas personības izpausmes zenītu, ko arī ir atzinis pats Andrejs Upīts. Aktrise ir sacījusi par šo posmu: «Nekad līdz tam neesmu degusi tādās augstsprieguma ugunīs kā toreiz. Mēs, mākslas cilvēki, jutām, ka esam darba tautai nepieciešami un tuvi.»¹⁹

Arī Upīša trilōģijas uzvedumos izcils ir viņas ieguldījums tieši šī laikposma atmosfērā. Kā brīdinājums skan viņas lepnās, drosmīgās Zelmas vārdi izrādē «Viens un daudzie»: «Vēl nav tas laiks, kad arī mēs dubļu laikā varēsīm sēdēt istabā un klausīties, kā lietūs grabina aiz loga. [...] Mēs pīderam savam laikam. Jo biežāka tumsa un stiprāks vējš, jo vairāk mums jāiet.» Psiholoģiski niansēts, «grauzošu domu drupināts» (A. Upīts) ir viņas Luras tēls «Saulē un tvaikā».

Līdzīgus faktus varētu minēt sakarā ar vairāku mākslinieku ieguldījumu, taču tas nav mūsu uzdevums.

A. Upīša 1967. gada izteikumu varētu arī palaist garām, ja vien tas dažviet nekļūtu dažādos aspektos par tādu kā ierunātu leģendu, kuru vairs neviens netiecas pārbaudīt. Un ar šādām «leģendām» Drāmas teātra darbības apskatā nāksies sadurties ne vienreiz vien.

A. Upīts radošās darbības trūkumos min arī nepiederīgo repertuāru. Bet vai paša Upīša trilōģija nav pats piemērotākais literārais materiāls, lai šajā vēsturiskajā situācijā saistītu pagātņi ar nākotni un analizētu šķiru ciņas būtību, par M. Gorkija «Ienaidniekiem» jau nemaz nerunājot? Lai arī cik pārsteidzoši tas liktos, daudzām tautām līdzīgā situācijā nemaz nebija tāda rakstura nacionālā repertuāra.

A. Upīša «Balss un atbalss» režisors ir Augusts Kokalis, bet izrādi «Saulē un tvaikā» iestudē Erihs Lauberts. Šī luga uz latviešu skatuves parādās pirmo reizi.

A. Amtmanis-Briedītis uzved M. Betherā revolucionāro drāmu «Pirmie vilņi», kuras darbība notiek ogļraktuvēs streika laikā. Pēc satura tā tuva populārajai Dž. Golsvērtija drāmai «Cīņa». Šis uzvedums vēlreiz notiek uz Operas skatuves un inscenējuma ziņā ir ļoti vērienīgs, jo mākslinieks R. Suta ir radījis iespaidīgu, ekspresīvu dekoratīvo ietēru — un šo kopdarbu var iezīmēt kā pirmo režisora un dekoratora mērķtiecīgas sadarbības piemēru Drāmas teātra vēsturē. Nabadzība materiāli tehniskajā ziņā neļauj šai linijai izvērsties.

Kā norit mēģinājumi? Pirmās izrādes prakse, kad autora lasījumā aktieri tiek iepazīstināti ar visu lugu, tālāk vairs neturpinās. Un teātris iet to pašu ceļu, kāds bija pieņemts agrāk un kāds būs ejams arī gandrīz visu buržuāzisko periodu. Proti: ar lugas saturu un tēlu raksturojumiem ansambli iepazīstina dramaturgs. Strādnieku teātrī tas ir Kārlis Freinbergs, kurš līdz tam šajā postenī darbojies arī Jaunajā Rīgas teātrī. Līdz ar to dramaturga uzdevums ir ļoti atbildīgs un visas izrādes gaitā izšķirīgs, jo

pēc savas būtības atbilst režisora — literārā darba interpretētāja funkcijai. Dramaturga viedoklis arī aktīvi ietekmē režijas lasījumu, jo inscenētājs taču nevar strādāt pretī tam, kas lugas saturā ir aktieriem noskaidrots vai vismaz pamatvilcienos nosprausts. Tāpēc no K. Freinberga darba atkarīgs daudz kas vairāk nekā tikai repertuāra izvēle, no viņa atkarīgs šīs dramaturģijas idejiskais interpretējums un autora stila izpratne.

Pats K. Freinbergs arī uzraksta lugu — «Tumsā un salā» — par 1905. gada notikumiem, kas sasaucas ar A. Upīša darbiem un labi iekļaujas Strādnieku teātra repertuārā.

Taču par mākslinieciski vērtīgāko uzvedumu kļūst M. Gorkija «Ienaidnieki» A. Mierlauka režijā, ko teātris izrāda 2. maijā kā teātra velti strādniecības svētkos. 1. maijā izrāde nenotiek, jo viss personāls piedalās svētku sarīkojumos.

Par šo izrādi tikpat kā nav konkrētu liecību, bet daudzkārt uzsvērtā saskaņotā ansambļa spēle un autora izpratne. Tas arī saprotams, ja atceramies, ka A. Mierlauks taču ir viens no Maksima Gorkija drāmas pirmatklājējiem latviešu skatuvei 1904. gadā, kad Rīgas Krievu drāmas teātri darbojas M. Gorkijs, M. Andrejeva un K. Mardžanovs. A. Mierlauks ir ieguvis mūža interesi par šī autora darbiem un to iestudēšanas principus kā sevi akceptētu skolu pārnes arī uz savām izrādēm. 1904. gadā otrreiz iestudējot «Sīkpilsoņus» (pirmo reizi to bija izdarījis 1902. gadā J. Duburs), A. Mierlauks tieši konsultējas ar autoru un Rīgas Krievu drāmas teātra māksliniekiem. Vēlāk, ar asiem noliegumiem cīnoties, A. Mierlauks iestudē arī M. Gorkija «Dibenā» un «Barbarus». Atceroties A. Mierlauka cīņu par Gorkija ienākšanu latviešu teātri, A. Amtmanis-Briedītis to bieži min kā šī mākslinieka pārliecības un pārliecināšanas spēka izcilu paraugu, uzsvērdams, ka arī visniknākās pretestības brīžos talants, ja tas vienots ar pilsonisku drosmi, lauž ceļu progresam. Nevienam citam latviešu režisoram M. Gorkijs nav tik dārgs, tik tuvs rakstnieks kā A. Mierlaukam, un viņa nodoms ir Strādnieku teātri parādīt visus līdz tam uzrakstītos M. Gorkija darbus. Tādēļ arī «Ienaidnieki», kurā darbojas vislabākie teātra aktieri, ir patiesas sirdsdegsmes sasildīts darbs, kas rada dziļu pārdzīvojumu skatītājos. Tajā brīdī Rīgā jau jūtami kontrrevolūcijas draudi, un tādēļ lugas beigu vārdi gūst vai simbolisku nozīmi: «Tagad mēs esam iedegušies — nu vairs neapslāpēsiet! Neapslāpēsiet jūs mūs vairs ne ar kādiem draudiem, nē, neapslāpēsiet!»

Arī pats A. Mierlauks piedalās šajā izrādē un tēlo atvaļināto ģenerāli Pečenegovu. Maija vidū A. Amtmanis-Briedītis vēl iestudē B. Bjernsona «Pāri mūsu spēkiem» otro daļu, bet «Ienaidnieki» kļūst par vispopulārāko un skatītāju pieprasītāko uzvedumu. Jau galīgi izpārdotas ir plānotās izrādes 23. un 25. maijā, taču šīs biļetes ar nenopļestu kontrolalonu paliek pie skatītājiem kā Strādnieku teātra pēdējās relikvijas, jo 22. maijā Rīga krīt kontrrevolucionāru rokās un, kā raksta Andrejs Upīts, jau pirmajās stundās tiek noplēsts uzraksts «Strādnieku teātris» — tik bīstama buržuāzijai šķiet šī iestāde.

Kā jau minēts, līdzās izrādēm otra nozīmīga Strādnieku teātra darba nozare ir literāri muzikālie vakari; tādi tiek sarīkoti četri. Pirmajam sarīkojumam ar S. Berģa referātu seko plašs Raiņa vakars, kur cita starpā ir

A. Amtmaņa-Briediša iestudētais viencēliens «Ģirts Vilks». Bagātīgs ir arī trešais — A. Upīša darbiem veltītais koncerts, kurā īpaši izceļas J. Simsona runātais fragments no «Ziemeļa vēja», dzejojums «Strādnieces mūzs» B. Skujenieces izpildījumā un ainas no «Pēdējā latvieša».

30. martā Latvijas Komunistiskās partijas Rīgas komiteja uz abām Strādnieku teātra skatuvēm rīkoja vienlaikus koncertus mītiņus, kuros uzstājās P. Stučka, K. Pečaks, D. Beika, bet dzejas priekšnesumus sniedza P. Baltābola, B. Skujeniece, A. Brehmane, M. Smithene, J. Simsons un citi. Līdzīgi sarīkojumi presē minēti bieži.

Kaut arī A. Upīša rakstos dažkārt nievājoši ir teikts, ka ar «Dubura fonētiku» maz kas bija panākams jaunās satversmes mākslā, taču fakti liecina, ka Dubura skolnieki, Strādnieku teātra aktieri, ir devuši lielu ieguldījumu padomju jauncelsmē 1919. gadā. Visas šāda veida piezīmes, ar A. Upītiem piemītošo dzēlību un kategorismu izteiktas, ir jāvērtē vēsturiski. Viena no A. Upīša nepiepildītajām iecerēm ir Strādnieku teātra studijas organizēšana, un, lūk, šo jaunā tipa aktieri, kas audzināts apzinīgi šķiriskā izpratnē, rakstnieks tobrīd redz kā ideālu iepretim vecās profesionālās skolas māksliniekiem.

14. maijā notiek ceturtais un pēdējais literāri dramatiskais vakars. Tā centrā ir A. Upīša referāts «Pilsoniskā un proletāriskā māksla»,²⁰ kurā uzsverta doma par proletāriskās mākslas jauncelsmi kā ilgstošu procesu.

Nākamos vakarus paredzēts veltīt M. Gorkijam sakarā ar rakstnieka 50 gadu jubileju un G. Hauptmaņa darbiem.

Teātrim no Maskavas pienāk liels sūtījums ar audumiem, kas vajadzīgi kostīmiem un arī drapērijām. Kolektīvs plāno arvien vērienīgākus uzvedumus. A. Upīša aicinātie Teodors Amtmanis un Gustavs Zibalts teātrī neiestājas, bet Eduards Smilģis Petrogradā pieņem Strādnieku teātra angažementu²¹, taču Rīgā viņš atbrauc vēlāk. Teātrī rit spraigs darbs. Top meti lieliem inscenējumiem — Hauptmaņa «Audējiem» un Raiņa «Indulim un Ārijai». Vistuvākajos plānos — Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» un «Spēlēju, dancoju», taču 21. maija vakarā pēc izrādes «Pāri mūsu spēkiem» Strādnieku teātra priekšgars krīt pēdējo reizi.



A. Mierlauka direkcija Nacionālajā teātrī

Sabiedrisko un māksliniecisko
pretrunu laiks.

A. Mierlauks un Raiņa lugas.

A. Mierlauks — režisors un aktieris

Svina korpēs atnāk 1919. gada va-
sara — kontrrevolūcija ir uzvarē-
jusi. A. Upīts ir atstājis Rīgu, kur
viņu gaidītu droša lode, no Latgales
vēl nāk strēlnieku ciņu atbalsis, bet
pilsētā palikusī progresīvā inteliģence ir
pazaudējusi orientierus un domā
par to, kā izdzīvot. Cetri lieli talanti —
A. Mierlauks, A. Amtmanis-Briedītis,
B. Rūmniece un M. Smithene uzstājas
divertismenta programmās «Grand kino»,
ar to izsaukdami uz sevi buržuāziskās
preses ugunsvētru: viņi esot pazaudējuši
ideālus, domājot tikai par eksistenci. Tā
arī ir. Viņi domā par to, kā izdzīvot šajos
grūtajos laikos, kā glābties no bada.

Atceroties šo periodu, A. Amtmanis-Briedītis
vienmēr uzsvēra it kā divas strāvas,
kas tiecās 1919. gadā atjaunot latviešu
profesionālā teātra darbību. Oficiālā līnija
saistās ar buržuāziskās Latvijas Izglītības
ministrijas Rakstniecības un teātra nodaļas
vadītāja Jāņa Akuratera rakstiem un
organizatorisko darbību. Kā zināms, jau 1917.
gadā — tai pašā gadā, kad A. Upīts
izstrādāja pamatīgos Strādnieku teātra
statūtus, J. Akuraters izvirzīja «nacionālā
teātra» ideju un praktiski to saistīja ar
Pagaidu nacionālā teātra darbību Valkā.
A. Upīts asi uzstājās pret šādu teātri,
īpaši pret tā viskopas ideālu, kurā jēdziens
«nacionāls» it kā varētu apvienot un
notušēt šķiriskās pretrunas, stāvēt tām
pāri.¹ A. Upīts jau toreiz ļoti skaidri
izcēla šādas iestādes buržuāzisko būtību,
un vērtējums, ko viņš deva 1919. gadā
proponētajam Nacionālajam teātrim, nav
korigējams ne par matu. Izvērsot Nacionālā
teātra organizāciju, J. Akuraters velk
taisnu svitru no savas 1917. gada
programmas uz 1919. gada rudenī un ar
cinisku nevērību

Latvian National Library
AKURATERA
1917-1919

izslēdz no vēsturiskās pagātnes Strādnieku teātra nodibināšanas faktu. It kā tā nemaz nebūtu bijis.

Otra strāva, pēc atkārtoti izteiktām A. Amtmaņa-Briedīša domām,² cieši saistās ar A. Upīša līdzgaitnieka dramaturga K. Freinberga darbību, kurai nav tik oficiāls un atklāts raksturs. Bet tieši K. Freinbergs šajā laikā prot atrast kontaktus ar ievērojamākajiem aktieriem un režisoriem, lai apspriestu iespējas turpināt uzsāktu darbu. Arī ar pieminēto «Grand kino» četrinieku kontaktu uzņem tieši K. Freinbergs. Un varbūt tādēļ A. Amtmanis-Briedītis par 1919. gada rudeni, t. i., Nacionālā teātra darbības sākumu, raksta: «Notika tas, ka tikai teātra nosaukums mainījās, bet pēc būtības turpinājās tas pats teātris.»³

Tik vienkārši tas nebūt nav, bet šajā izteikumā slēpjas arī daudzu mākslinieku iekšējais noskaņojums: jauno darba piedāvājumu viņi pieņem kā iespēju turpināt uzsāktu gaitu, sasiet pārcirsto pavedienu.

Par teātra māksliniecisko direktoru tiek iecelts A. Mierlauks, administratīvais direktors ir Zeltmatīšs. Vēl direkcijas sastāvā ir Jānis Brigaders. Šāds triju cilvēku direkcijas princips pastāv līdz 1928. gadam. Par vienu no dramaturgiem paliek K. Freinbergs (otrs ir A. Bērziņš). Sākotnēji par režisoriem (un arī aktieriem) apstiprina A. Amtmani-Briedīti un B. Skujenieci, bet par dekoratoru — O. Skulmi. Diriģents — B. Kuņķis. Trupas sastāvā ir visi Strādnieku teātra aktieri — B. Rūmniece, T. Banga, M. Smithe, M. Riekstiņa, P. Baltābola, E. Jēkabsons, A. Brehmane, T. Podnieks, R. Veics, R. Kalniņš, J. Ģērmanis, J. Osis un citi. Bet iesaistās arī bij. Rīgas Latviešu teātra jeb Interimteātra mākslinieki, un šim faktam «nacionālā teātra» ideologi piešķir sevišķu nozīmi, jo te tad nu it kā savu dzīvotspēju pierādot nacionālās apvienošanās tendences. Tā trupā ienāk D. Akmentiņa, kurai gan slimība ilgi neļauj turpināt radošo darbu, J. Skaidriete, L. Iesmiņa-Mihelsons, H. Freimane, T. Valdšmits.

Taču skaidrības labad ir spilgtāk jāizgaismo viens akcents, kas jau ir minēts arī K. Kundziņa «Latviešu teātra vēstures» 2. daļā. Proti: līdzās Strādnieku teātrim 1919. gadā darbojās arī Latviešu skatuves darbinieku arodbiedrības noorganizētais *Tautas teātris*, kura pamatsastāvā bija tikko minētie Interimteātra mākslinieki, kā arī aktieri L. Spilberga, E. Viesture, V. Svarcs, K. Kvēps, A. Zommers un citi. Atšķirībā no Strādnieku teātra šim ansamblim nebija tik noteikti izstrādātas repertuāra programmas un perspektīvas, un A. Upīts bija diezgan neiecietīgs pret šo «konkurējošo organizāciju» kā pret visu, kur bija nomanāma viņa ienīstā Friča Veinberga sēkla, Latviešu biedrības sabiedrisko mērķu aprobežotība. Ir arī jāpatur vērā, ka latviešu teātra mākslinieku progresīvā daļa ir izaugusi Jaunajā Rīgas, bet ne Interimteātrī. Taču revolucionārie notikumi bija izpurinājuši arī veco Interima mākslas citadeli. Vairāki aktieri jau 1919. gada sākumā no Tautas teātra pārgāja uz Strādnieku teātri.

Istenībā uz turieni tiecās visi aktieri, jo valsts teātrī bija noteikta alga, bagātākas pārtikas kartītes un drošs darbs, turpretim Tautas teātrim stabili organizatorisko pamatu nebija. Taču A. Upīts trupu atlasīja un visus pretendētus neņēma. Atteicās, piemēram, no Jūlijas Skaidrites. Tomēr arī Tautas teātra darbinieki tāpat nonāca saskarsmē ar progresīvu repertuāru un ar jauno, padomju varas uzmundrināto skatītāju. Tādējādi strauji, bet

kvēli pārdzīvotais padomju varas posms īstenībā bija vairāk vai mazāk skāris visus, kas 1919. gada rudenī ir reģistrēti Nacionālā teātra sastāvā.

Pēc spraiga darba posma Petrogradas Latviešu strādnieku teātri un Strādnieku teātri Smiltēnē Nacionālā teātra saimē A. Mierlauka uzaicināta ienāk L. Ērika, arī Jaunā Rīgas teātra audzēkne, bet A. Klints šai rudenī vēl ir B. Kuņķa organizētajā teātra korī, jo nav izdzisušas pēdas pēc konfliktā ar A. Mierlauku.

Tāda ir direktora A. Mierlauka saime, kuru cilvēciskajās biogrāfijās vēl ir svaigas tikko pārdzīvotā laikmeta zīmes. Un tas varbūt ir vienīgais kopējais visiem — kara šausmu pieredzējums, miera dzīves alkas un satricinošs aculiecinieku priekšstats par to, kā sagrūt vecā pasaule un dzimst jauna, uz citiem sabiedriskajiem pamatiem veidota. Vieni aktieri to atcerēšies ilgi, viņu repertuārā pavidēs spožas pārdzīvotā laikmeta atblāzmas, otri ar laiku iestīgs apolītiskas mākslas ražošanā, jo cilvēka sabiedriskā pārlicība, aktieris pilsonis nebūs «nacionālā teātra» ideologu uzmanības lokā. Varēsīm runāt tikai par šī principa stihisku izpausmi atsevišķu mākslinieku daiļradē, bet ne ansambli kopumā, jo J. Akuratera lozungs atklāti skan: «Bezpartejību, par visām lietām bezpartejību!»

Ar Nacionālā teātra atklāšanu neveicas. Ir nodoms sniegt pirmuzvedumu jau 26. oktobrī, bet, vairākkārt mainot atklāšanas izrādi (sākumā ir nodoms darbu uzsākt ar Raiņa «Zelta zirgu»), beidzot pienāk 30. novembris, kad priekšskars paceļas ar R. Blaumaņa «Ugunī» A. Mierlauka režijā. Kristīne — L. Ērika, Edgars — J. Ģermanis.

Atklājot Nacionālo teātri, J. Akuraters runā par Raiņa «Uguns un nakts» tēliem kā simboliem. Runā par Laimdotu, kas iešot Lāčplēsim blakus nākotnes gājienā — «te es domāju mūsu nacionālo mākslu un kultūru». Bet viņš nerunā, un tas ir būtiski, par Spīdolu — par augstākajiem mērķu lokiem, kas stāv pāri Laimdotas pieticīgajai pasaulītei. Ir sākusies «Laimdotas valstība» šī simbola visšaurākajā, nacionāli aprobežotajā izpratnē.

Pirmais, steigā sagatavotais iestudējums nekļūst par programmas izrādi nedz idejiskā, nedz mākslinieciskā ziņā. Tā ir mākslas kārtējība. Kā aktiermākslas tīrradņi, kur tēls it kā pilnīgi saskan ar radītāja personību, šajā izrādē ir B. Rūmnieces Vešeriene, H. Freimanis Horsta madama, T. Podnieka Sutka, R. Kalniņa Viskrelis, arī V. Svarca barons, T. Valdšmita Pavārs un paša A. Mierlauka atveidotais Klenga*. Izrādi skatās un vērtē arī tie cilvēki, kas atceras Daces Akmentiņas Kristīni un Rūdolfa Bērziņa vai Reinholda Veica Edgaru. Taču arī L. Ērikas labi skolotais talants un J. Ģermaņa temperaments varētu kļūt par pamatu spēcīgam duetam, izrādes centram. Tomēr neatskan neviens apmierināts vārds. Nav nevienas aizstāvja balss. Un visi akmeņi krīt uz režisoru, kurš izlaidis publikā negatavu izrādi, kurā tēli palikuši naturālu kopiju līmenī. Nelabvēlības un neuzticības atmosfēra kā negaiss ar pašu pirmo inscenējumu sabiezē ap Aleksi Mierlauku. Vēl vairāk neapmierinātās balsis pieņemas spēkā pēc otrās Nacionālā teātra izrādes, kuras režisors atkal ir A. Mierlauks. Tas ir Raiņa «Zelta zirgs», tā pati luga, kuru pirmo reizi skatuves dzīvei atvēra pieredzējušais režisors. Sīki un nežēlīgi šo izrādi analizē

rakstnieks Jānis Ezeriņš.⁵ Uzvedums atkal sasteigts, kaut arī ar pārtraukumiem pie tā ilgi strādāts. Pirmie cēlieņi piemeklētās sadzīves dekorācijās, 3. un 4. cēlienā — N. Strunkes gleznots, nosacīts, spilgti fantastisks ietērps. Taču vairākas vietas atstāj butaforisku, nemāksliniecisku iespaidu ar kraukļu klabatainajiem knābjiem un diegā iekārto sarkano papīrgabalu, kas jāuztver kā princesītes dvēsele. Aktieriska neveiksme ir F. Līča vienmuļais Antiņš. Raiņa lugu fantastiskā vide ir svešs novads A. Mierlauka dziļi reālistiskajai dabai, un, lai šajā virzienā taptu saliedēts mākslas darbs, režisoram blakus ir nepieciešams tāds talants kā J. Kuga, kas, inscenējot «Uguni un nakti» Jaunajā Rīgas teātrī, prata apvienot režisora zemes spēku un konkrēto tēlu izpratni ar Raiņa simbolu īpato māksliniecisko veidolu. N. Strunkes nosacītā tēlainība A. Mierlaukam ir sveša, un viņu radošās personības, pēc laika biedru stāstiem, ir bijušas pat savstarpēji iznīcinošas.

Rutīnas apdvests ir B. Bjernsona «Kad jaunais vīns zied» iestudējums.

Ar lielu dedzību A. Mierlauks ķeras pie J. Akuratera romantiski vēsturiskās drāmas «Viesturs» iestudēšanas, kurā zemgaliēšu vadonis cīnās ar bajāriem par cilšu apvienošanu. Pēc satura luga sasaucas ar līdzīgas tendences darbiem Ibsena dramaturģijā, kuru J. Akuraters (kas emigrācijas gados apguvis arī norvēģu valodu) labi pārzina. Šīs lugas struktūra uzbūvē ir diezgan irdena. Taču uzvedumā īstu triumfu gūst gleznotāja O. Skulmes skatuves ietērps. Šī izcilā panākuma dēļ inscenējums kļūst iezīmīgs Drāmas teātra vēsturē un arī A. Mierlauka radošajā darbībā.

Sis ir ievērojams notikums arī latviešu scenogrāfijas attīstībā un turpina J. Kugas nozīmīgo devumu Jaunajā Rīgas teātrī. Izrādes dekoratīvais noformējums izvēršas par galveno emocionālā pārdzīvojuma radītāju, šajā ziņā pārspējot visus pārējos komponentus. Pilnīgu un konkrētu priekšstatu par to rada tēlaini uzrakstītā J. Jaunsudrabiņa atsauksme par «Viestura» dekorācijām: «Iespaidīgs jau pirmā aina Mežotnes pils pagalmā ar savām asajām zīmējuma līnijām un tumšajiem toņiem, tāpat Tērvetes pils iekšskats, kur pa logiem ieplūst gaisma un veldzīga zaļuma jausma. Bet visaugstākā skatuves izteiksme ir sasniegta otrā cēlienā. Te mēs redzam silu, dziļu un noslēpumainu. Milzīgo priežu galotnes ieslīd zaļā bezgalībā. Vienīgi vertikālas līnijas. Nekādu sīkumu, tikai pārs baltu asumu uz zemes, pārs atkārtotu trīsstūru. Pamattonis brūns, vislielākā mērā nopietns. Krāsas samērīgi izdalītas karavīru tērpos, zemē, kokos, gaisā. Nu vajag ievērot, cik svinīgs kļūst vīru solījums šajās krāsās un līnijās. Sākumā nokautais Eglis ir vienīgā horizontālā līnija. Kā izliets dzidrš ūdens viņš ir cieši pieklāvējis zemei, kamēr viss ap viņu cenšas augšup. Tad noliecas šķēpi. Līnijas salūst. Mūsu sajūtas kļūst asas. Mēs ciešam. Cēliena beigās šķēpi paceļas gaisā. Viss savienojas vienā vertikālā domā, skaļā spēka un cerību saucienā. Mēs pazaudējam mazo disonansi, īso horizontālo līniju pašā priekšā, kas kopumā ir tikai maza domu zīme, un pievienojamies dzīvības aicinājumam. Mēs augam.

Vēl reizi jāatkārto: Skulmes debija ir spīdoši izdevusies.»⁶

Vēl konkrētāk izrādes glezniecisko saturu izklāsta R. Suta, novērtēdams šo inscenējumu kā izcilu notikumu: «Te mēs redzam, ka mākslinieks var intuitīvi radīt neapšaubāmu savu senatni, kura pat kļūst dzīvāka un it

kā apgarotības pilnāka. [.] Solis mūsu skatuves mākslā ir uz priekšu sperts gleznieciskā un tehniskā ziņā.»⁷ Uzteikti arī kostīmi, kas veidoti tikai šiem cilvēkiem ar viņiem raksturīgo gara dzīvi.

Senatnes tēmas ir tuvas O. Skulmem, un šajā periodā, kā liecina mākslinieka vēstules dzīvesbiedrei Martai,⁸ viņā jau ir visai nobriedis savs uzskats par skatuves gleznotāja sūtību, par dekoratora līdzautorību izrādes radīšanā. «Viesturs» kļūst par pirmo šīs sūtības pieteikumu. Spēcīgu un pārliciecināšu.

Interesanti atzīmēt, ka tālaika kritikā jau ir izveidojušies stereotipi priekšstati par darbības norises vietu. A. Mierlaukam bieži pārmet ciešu turēšanos pie dzīves līdzības, skan vispārēji mudinājumi režijai meklēt «ko jaunu», bet dekorācijai, kas nu nāk ar to jauno, tiek izvirzīta prasība pēc dabas kopijas. Līgotņu Jēkabs, piemēram, raksta: «Pats uzaudzis Zemgales dabā, domāju, ka nekādā ziņā nevarēja aizmirst tās rotu — ozolu. Tāpat Lielupi un Zemgales dzelteno druvu līdzenumus, un lauku zaļumus. Jeb varbūt modernā dekorācijā visu vajag otrādi?»⁹

O. Skulmem viņa daiļrades meklējumos ir atsaucīgs un sapratīgs kolēģis, tas ir viņa palīgs dekorāciju apgleznošanā, vēlākais Tautas mākslinieks J. Liepiņš ar labu Kazanā un Pēterburgas skolu. Viņa apgleznojums ir patiesi radošs, allaž ekspresīvs, mākslinieciski iedarbīgs un apgarots. Tā kā gleznieciskajā ziņā te var runāt par divu talantu sadarbību.

Lasot J. Jaunsudrabiņa plašo un ļoti tēlaini uzrakstīto atsauksmi, nevar neievērot, ka vērtējumā ietverts arī mizanscēnu veidojums, masu izkārtojums, pie tam vienotībā ar scenogrāfisko iespaidu. Taču par A. Mierlauka darbu velti meklēt kādu piebildes vārdu. Vēl vairāk — presē ir atzīme, ka pirmizrādē sumināti autors un ... dekorators. Bet režisors? Ierosmes droši vien nāca no O. Skulmes, jo šis taču ir pirmais gadījums, kad Nacionālajā teātrī gatavo īpašas dekorācijas, tā ir reta parādība vispār latviešu skatuves mākslā, un šajā posmā dekorāciju mākslinieki jūt savā darbā lielāku ticību pēc profesionalizācijas nekā režisori. O. Skulmes talanta diktāts ir sevišķi spēcīgs.

Par Raiņa «Uguns un nakts» pirmuzvedumu daudz rakstījis filoloģijas zinātnieks V. Hausmanis, un pamatatziņa ir tā, ka šeit A. Mierlauks balstījās uz Raiņa *ideju konkrētību*, tās viņš tiecās ar autoru noskaidrot sarakstē, jautājot. Bet, kā teikts, laimīgā sastapšanās ar J. Kugu radīja šai režijas ideju konkrētībai ar Raiņa stilistiku saskaņotu tēlainību telpā. Saskaņotībai ar Raiņa ir ārkārtējs raksturs Mierlauka radošajā darbībā. Te viņš «pār sevi pāraug pāri».

Katra mākslinieka attīstībā visvērtīgākie ir tie brīži, kad viņš ir radošas iniciatīvas ierosinātājs un šīs iniciatīvas centrs ir viņa grība, kas saskaņota ar sabiedrības progresīvo domu. A. Mierlauka dzīvē šis brīdis savu kulmināciju sasniedza ciņā par «Uguni un nakti» un par Gorkiju uz latviešu skatuves. Tajā posmā, kad pusmūža robežu pārkāpušais A. Mierlauks saņēma savās rokās teātra vadības stūri, viņam šīs noteiktās iniciatīvas vairs nav. Nacionālistiskie lozungi viņa demokrātiskajai dabai ir tāli, nevilina ne karjera, ne materiālie labumi, bet s a v u programmu viņš arī nevar piedāvāt. Tikai lietpratīgu darbošanos labi pazīstamās reālistiskās dzīves līdzības robežās. Bet, kā redzam, tikko A. Mierlaukam līdzās nostājas jauna inicia-

tīva, tā arī viņā pamostas radošā enerģija, jaunatklāsmes gars. Un tas ir vērojams «Viestura» režijā. O. Skulme ar režisoru strādā labā saskaņā, un viņiem bijis iecerēts kopā veidot arī «Indrānus». Taču tas nerealizējās, un E. Brencēns piegāja «Indrānu» inscenējumam tikpat tradicionāli kā A. Mierlauks aktieru tēlojumiem. Juzdams pret sevi vērstu neuzticību un nespēdams pēc virspusējiem iespaidiem, bez iekšējas pārliecības neko pieņemt no jaunākajām režijas strāvām, A. Mierlauks šajā periodā pārdzīvo dziļu iekšēju drāmu, kas izpaužas viņa izteikumos,¹⁰ publikācijās presē.

Raiņa un Aspazijas atgriešanās dzimtenē ir liels prieks A. Mierlaukam, taču diemžēl apstākļi atkal neļauj kā pirmo Rainim parādīt labi nostrādātu režijas darbu. «Pūt, vējiņi» izrāde ir sasteigts atjaunojums, kaut arī autors un Aspazija ir sajūsmināti par aktieru spēli — par M. Smithenes Baibu, B. Rūmnieces Ortu, A. Amtmaņa-Briediša Uldi.

Un tad nāk darbs, kas vēlreiz pierāda A. Mierlauka talanta spēku, apliecina to ar tādu spožumu, ka tas neizdziest un arī paliek paša nepārspēts — līdz viņa mūža beigām. Sākas darbs ar Raiņa lugu «Jāzeps un viņa brāļi», kuras pirmizrāde notiek 1920. gada 17. novembrī. Par mēģinājumu procesu arhīva materiālos sakrājies ne mazums piezīmju, kuras ļauj izveidot diezgan vienotu priekšstatu. Jāzēpa lomu režisors iedalījis trim tēlotājiem: A. Amtmanim-Briedītim, V. Segliņam un J. Ģermanim (V. Segliņš drīz no šīs lomas atiet). A. Mierlauks neprot ātri, sasteigti strādāt un tālab, izmantojot savas direktora tiesības, šoreiz jau no paša sākuma paredz ilgu mēģinājumu periodu — vairāk nekā divus mēnešus. Nekārtība un steiga ir divas lietas, kas viņā paralizē mākslinieku. Tagad tas nedraud. Rainis ir atturīgs un neielaižas nekādos sīkākos paskaidrojumos, toties A. Mierlauks gūst neatsveramu palīdzību no saviem tuvākajiem biedriem šī darba īstenošanā — no dramaturga K. Freinberga un dekoratora J. Kugas.

Pirmais priekšstats par šo lugu A. Mierlaukam veidojas kā par vecromantiska stila uzvedumu, mierīgā raksturu atklāsmes plūsmā, kur liela loma mūzikai kā noskaņas radītājai. Taču dramaturgs un dekorators ir citādos un sakritīgi vienādos ieskatos par to, ka šī «luga prasa liela stila ekspresīvu, enerģisku monumentalitāti».¹¹ J. Kuga visu telpu veido stilizētās līnijās, bez vides konkretizējuma. Sajā sakarībā K. Freinbergs uzraksta plašu analīzi par lugu un katru tēlu atsevišķi un vēl vienu īpašu sacerējumu «Monumentalitāte kā režijas princips». Iepazīstoties ar šiem darbiem, varam pārliecināties, cik tuvu te K. Freinbergs ir pienācis tam, ko šodien saucam par lugas un tēlu *režisorisko ekspozīciju*, cik precīzi un aktieriski rosinoši ir tēla īpašību raksturojumi. Piemēram: «Naftalis ir skaļvārdis. Viņš it kā apskurbst no saviem vārdiem, iemīļojas tanīs, tā ka patiesība paliek sānis — viņš dzīvo izdomājumā un iznāk melsējs. Viņš ir žigls ne vien gaitā, viņam ir arī žigla valoda, kas lido. Viņš visur pie izdarišanas, kad kas jāpaziņo vai jāizstāsta. [.] Viņš runā, kā to atzīmē arī autors, ar taisītu patosu un žestiem. Viņš visu izsaka augstākā stilā, vienalga, vai tas saskan ar patiesību vai ne. [.] Pat lādot viņš izsakās puķaini: «Kā krauklis balts nāk pasaulē kā ola un pēc top melns, tā melnam tev būs tapt!» Jēkabs viņu raksturo: «Dēls Naftali, tu ašs kā meža briedis, un tava runa tek kā lietūs strauts.» Tēlotājam uz to jāgriež vērība. Viņam ar sevišķu tiksmi jāveido

sava izruna, lai vārdi birst kā pērles. Un pats lai viņš dzīvs savās kustībās viņiem līdz!»¹²

So literāro analīzi katram aktierim papildina J. Kuģas zīmētā maska, smalks veidojums ar sugestīvo acu izteiksmi, kurā it kā spogulī atainojas Raiņa tēla slēptākā būtība. Kaut arī mākslinieks zina katru aktieri — lomas tēlotāju, tomēr J. Kuģa zīmē tādu masku, kura izaug aktiera priekšā kā pārtapšanas, kā radoša meklējuma ideāls, bet nevis ikkatri personībai ērti piemērojams modelis. Kaut arī apzināti darba process tā nav organizēts, šajā uzvedumā viss sagataves materiāls kalpo aktiera patstāvības attīstīšanai, tēla darbības individuālai izpratnei. Par to arī raksta šīs izrādes dalībnieks, Rubena lomas tēlotājs, Augusts Gulbis.¹³

Arī par režijas izkārtojumu, par ritmiem šajā monumentālajā, ekspresīvajā izrādē (par to Mierlauks ar Freinbergu vienojas ātri, atmetot sākotnējo «operisko» ieceri) dramaturga ekspozīcijā lasām ierosinājumus, kas jau pēc savas nozīmes ir tīri režisoriski. K. Freinbergs raksta, ka pret Jāzepu veļas brāļu *naida kamols*: «Jāzeps cīnās ar to kā ar daudzgalvu pūķi: kā vienu galvu nocērt, tā otra šļāc divkārt ģifts. Naidis uzplūst un atplok, bet paliek nemitīgi. Liekas, gandrīz notiks samierināšanās, bet tā izjūk un izgaist atkal. Tāds ir jau pirmais brāļu skats un viss pirmais cēliens. Tas ir viens no visdramatiskākajiem skatiem lugā. Te daudz dzīvības, te daudz kustības. Te uzbrūk un atgaiņājas, un uzbrūk atkal no otras puses. Te karo Jāzepa karstā mīlestība ar brāļu naidu, Jāzepa ideālisms ar brāļu prakticismu — un zaudē. Sis cēliens jāspēlē ar lielu intensitāti. Tam jābūvējas stāvu stāvos. Arvien pēc katra atplūda nāk arvien lielāks uzplūds, kamēr izteiksme sasniedz augstāko pakāpi brāļu lāstos.»¹⁴

A. Mierlauka slaveno kafiju dzerot, uzveduma veidotāji ainu pa ainai izstrādā izrādes ritmu skalu — viņveida kustību, kur vienam notikumam seko otrs — «jau augstākā pakāpē, trešais vēl augstāk vai arī noslejas blakus niansē, kam jātop par paplašinātu pamatu jaunam kāpienam, jaunajam, spējākam, daudzžuburainākam momentam.»¹⁵

Var sacīt, ka pirmo reizi mūsu režijas praksē tik pamatīgi ir izstrādātas ritmiskās maiņas vai, precīzāk, pievērsta uzmanība lugas ritma analīzei, pārvēršot to izrādes ritmā. To izklāstot, es nebūt necenšos «Jāzepa» režijas plānu piedēvēt K. Freinbergam, kaut arī viņš pats ir pasvītrojis, ka šī sadarbība esot viņa dramaturga darbības augstākais un rezultatīvākais apliecinājums. Tas atzīmēts arī recenzijās. Tomēr jāpatur vērā, ka šie programmas nozīmes raksti dzimst kopējo sarunu iespaidā, tie pat zināmā mērā atspoguļo jau kopā izstrādātos viedokļus, bet nav dramaturga priekšlikumi nekā nezinošam režisoram. A. Mierlauks ļoti labi orientējas pasaules glezniecībā, un K. Freinberga rakstā minētās Senēģiptes freskas vai Holdera gleznas («Jenas studenti» un «Nefeles kauja») ir arī Mierlaukam zināmi un domās pārcilāti mākslas darbi. Runa te ir par A. Mierlauka spēju saliedēt ap sevi vajadzīgus, vienā lietā ieinteresētus cilvēkus, sakausēt kopējā darbā vairākus talantus. Tā ir režijas darba īpatnība, kas nepieciešama lieliem inscenējumiem. (Sevišķi spilgti tā izpaudās E. Smiļģa sadarbībā ar saviem konsultantiem!) Citkārt A. Mierlauks to neprot, bieži strādā vienpatis, un varbūt nākotne viņam būtu tapusi daudz ražīgāka, ja māksli-

nieks šo «Jāzēpa» pieredzi būtu analizējis un pārvērtis par radošu nepieciešamību.

Sajā laikā un visu mūžu A. Mierlaukam lielākā režijas autoritāte ir Maksis Reinharts, un ar viņa izteikumiem mākslinieks nereti pamato savu pārliecību par to, ka vārds ir aktiera galvenais ierocis. Autora vārds A. Mierlaukam ir galvenais dimants, kuru viņš nenoguris slīpē (vai, kā aktieri sacīja, «drillē») arī «Jāzēpa» mēģinājumos. Taču ir pamats domāt, ka, tik aizrautīgi pieņemot piedāvāto monumentālās režijas principu, A. Mierlauks jūt arī iekšēju sasaukumi ar M. Reinharta ekspresīvajiem masu inscenējumiem, kuros liela vieta ierādīta ritmiem, ritmu maiņām. Jo: šajā periodā M. Reinhartam jau ir liela pieredze minētajā jomā, un tieši 1920. gadā sākas Zalcburgas lieluzvedumu tradīcija. A. Mierlauks pārvalda vācu valodu un par Reinharta meklējumiem ir vienmēr labi informēts. Te nav runa par tiešu ietekmi, bet gan par to režijas virzienu, kas šajā darbības posmā, iespējams, katalizē A. Mierlauka it kā atmodināto radošo enerģiju.

Kā jau parasts, iestudēšanas sākumā A. Mierlauks galveno vērību veltī aktieru teksta sniegunam, līdz darba vidū viņa vārda pilnā nozīmē atraisās inscenētājs. Un, kā rakstīja K. Freinbergs, tad viņš aiziet vēl tālāk, nekā sākumā iecerēts. A. Mierlauks it kā norauj savu veco ādu, kurā uzkrājušies tradicionāli naturālisma uzbiezinājumi, notiek mākslinieka pārdzimšana «jaunā reālismā, kuru var dēvēt par klasisku»,¹⁶ ar jauniem atklājumiem skatuviskajā ekspresijā un līdz ar to Raiņa iekšējā dramatisma pilnvērtīgā atklāsmē. Ļoti iespaidīga ir arī Jāzēpa Vitola komponētā mūzika.

Protams, par metodisku darbu ar aktieriem Nacionālajā teātrī šajā periodā nevar runāt. A. Mierlauks korigē arī «Jāzēpā» aktiera darbību tikai pēc vienas — dzīves patiesības mērauklas. Ir vai nav šī patiesība ricībā, emociju izpausmēs. Ir vai nav patiesas gribas, kaislības, vēlējuma segums vārdā. «Mēģinājuma laikā viņš bieži pats nonāca pie jautājuma: «Kā es dzīvē šādā situācijā rīkotos? Kā es dzīvē teiktu šo frāzi vai teikumu?»» atceras Lilija Ērika.¹⁷ Taču šajā uzvedumā ar sadzīves novērojumiem un salīdzinājumiem ir grūtāk palīdzēt aktieriem, to Mierlauks esot jutis un vairījies tiša piezemējuma savos aizrādījumos. Tikai luga un Raiņa teksta konkrētā analīze ieņem galveno vietu. Un intuīcija, kas vispār ir izkoptākais elements šo aktieru darbā, tiek sevišķi noslogota «Jāzēpā». Dinas lomas tēlotāja M. Smithene atminas, ka režisors ļāvis viņai pilnīgā savvaļā veidot grūto lomu, izvērtējot vienīgi skatuves situāciju, bet citādi «[aujot no mēģinājuma mēģinājumā tikai *gremdēties* Dinas lomā».¹⁸ Arī J. Osis, Levija lomas atveidotājs, ieraksta dienasgrāmatā piezīmi: «Levijs [...] Intuitīvi jāmeklē. Pēc pirmizrādes tukšums. Nav pamata zem kājām. Stampi [...] *Sistēmas vajag*. (J. Oša izcēlums.) No kā sākt? ... Vienkāršus, skaidrus, reālistiskus vilcienus.»¹⁹

Sistēmas nav. Taču noteiktā gultnē ievirzītas režijas uzskats par lugu it kā piegādā barību aktiera intuīcijai, un ilgākā mēģinājumu periodā jāuztausta savi apzinīgāk vai neapzinīgāk fiksēti lomas balsta punkti. Kā raksta K. Freinbergs, uz ieceres pēdām ātri ticis Jāzēpa lomas tēlotājs J. Ģermanis, par kuru gan Aspazija vairākkārt kļūdaini rakstījusi, ka tikai pēc viņas iniciatīvas aktierim piešķirta Jāzēpa loma. Tolaik J. Ģermanis ir jau atveidojis Mierlauka režijā gan Edgaru, gan Akuratera Viesturu un nebūt nav

vairs «nepamanīts iesācējs». Sākumā Jāzepu mēģina A. Amtmanis-Briedītis, un, kā viņš atzīmē savā dienasgrāmatā, no šiem grūtajiem mēģinājumiem, no viņa kļūdām J. Ģermanis varējis daudz mācīties. A. Amtmanis-Briedītis paliek dublants, jo pēc Aspazijas prasības J. Ģermanis spēlē pirmizrādi, sevišķi izceldamies Dinas skatā (režisors J. Zariņš saka: «Laudamies Smithenes burvībai») un Ēģiptē — brāļus tiesājot.

Jāzepa lomā ļoti svarīgi ir uzturēt cīnītāja spēku, ļaut tam it kā atzelt pat pēc visdziļākā izmisuma un bezcerības brīžiem. J. Ģermanis to spēj. Viņā ir varoņa cildenums un garīgs gaišums, kas stāv pretī brāļu naidam un šajā naidā personificētajam visas pasaules ļaunumam. Ļoti skaists augums, spēcīga balss. Taču pamatā — dzejas deklamācija, kas gan vairāk vai mazāk piemīt visiem dalībniekiem. Arī A. Amtmanim-Briedītim, kas drīz uzstājas šai lomā. Un varbūt vienīgi ne tik daudz M. Smithenes Dinai, kuras iejūta un pārdzīvojums pārvērš pantmēru plūstošā emocionāli mērķtiecīgā runā, — tieši viņas tēlojums arī visvairāk saviļņo Raini, kas pirmizrādi uzņem atzinīgi. Tāpat kā mēģinājumu gaitai, arī izrādēm dzīvi seko Aspazija, jo dzejniekam ir grūti skatīties šo darbu, kas tik pilns paša pārdzīvoto, personisko sāpju. Viņš reti nāk uz «Jāzepu». Aspazija korigē tēlojumus, bieži runā par izrādi ar režisoru, bet brāļiem nes krietnus grozus ar pīrāgiem. Rainis nepiekrita izrādes īsinājumiem, un tā ievilkās stipri gara. Taču aizkustinātā publika piecēš visas neērtības. Jau pirmajā sezonā «Jāzepu un viņa brāļus» izrāda 52 reizes. Bet vispār Nacionālajā teātrī — 125 reizes. Tas nozīmē, ka vienā no noteicošajiem teātra uzvedumiem tiek risināta nākotnes cilvēka problēma, jo Jāzeps taču cīnās par tādām cilvēku attiecībām, kur iespējama savstarpēja saprašanās un cieņa, kur naidu pārmac mīla, kur valda taisnības svētie likumi. Beigu skatā, kad brāļi pazīst Jāzepu, zālē vienmēr valda satricinošs, visus vienojošs pārdzīvojums. Raiņa cilvēcības ideāls rod atbalsi savā tautā. Aktieri pret šo izrādi izturas kā pret vienreizēju savas dzīves uzdevumu, un tā turpina ansambliski pilnveidoties, saskaņoties. Vēlākajos gados arī pats A. Mierlauks izrādē tēlo Jēkabu, tā tīri vai simboliski kļūdamas par šī uzdevuma, par visu brāļu tēvu.

Pusgadu pēc «Jāzepa» A. Mierlauks sāk iestudēt Raiņa «Krauklīti», un arī te režisora iekšējās gatavošanās laiks ir ilgs, jo 1921. gada 10. janvārī Rainis ir ierakstījis dienasgrāmatā: «Mierlauks. Pārrunājām par «Krauklīša» lomām. Svešzemnieka un Glūda raksturi. Apmēram tāds sakars kā Melnajam bruņiniekam ar Kangaru... Mierlauks — pašā pamatā mākslinieks. Viņam māksla galvenais mērķis, ne materiālais stāvoklis.»²⁰

Līdzās ir literārais padomdevējs K. Freinbergs, bet skatuves ietērpū veido nesen pieņemtais mākslinieks A. Cimermanis. Arī aktieru sastāvs liekas labi izvēlēts, kur Magone — M. Smithene un L. Erika, Vents — J. Ģermanis, Svešzemnieks — R. Kalniņš, Atslēdzniece — J. Skaidrite. It kā viss savās vietās, bet pietrūkst gara. Pietrūkst tā katarses spēka, kas saviļņo «Jāzepā». So izrādi skatījies J. Sudrabkalns, un viņam visvairāk uzkritis tas, ka dominējuši tikai ārējie notikumi bez Raiņa lugai raksturīgā «iekšējā muzikālā dvēseles dramatisma». Tas ir savādi, kad itin labas visas atsevišķās daļas (Sudrabkalns priecājas par visiem aktieriem, atskaitot R. Kalniņu), bet izrādes nav, jo nav režisoriska kopskata uz literāro vielu. Te ir tā īpatnība — A. Mierlauks mēdz iet no reāli iztaustītām daļām uz kopēju,

dažkārt tīri mehānisku apvienošanu. Arī «Krauklītī». Tikai «Jāzēpā» process bija pretējs, tur koptēls (brāļu «naida kamols», ritma līnijas utt.) tapa vispirms un tad izstrāvoja pa visu ansambli. Tur koptēls (K. Freinberga domas rosināts) dzīvoja, veidojās, auga režisora iztēlē, bet šeit ir atkal ierastais piegājiens — labi noskaidrotas, sadzīviskā darbībā izverstas atsevišķas daļas, kas saliktas vienkop. Un tieši to J. Sudrabkalns arī raksta: «Bet izrāde pati nemaz nebija tik spoža (pirms tam autors cildina lugu — *L. Dz.*). Vismaz ne tik noskaņota, kā vajadzēja. Naturālistiskie paņēmieni tik nesakausētā ievērojumā nemaz neliekas piederam Raiņa fantastiskajai simbolikai. Nacionālā teātra aktieriem droši vien līdz nāvei būs apnicis jau dzirdēt šo mūžīgo naturālisma bāršanu. Ir tādi modes vārdi, kuri dejo pa slejām vietā un nevietā, bet vārds «naturālisms» teātra sfērā tagad gan visvairāk. Un gluži pamatoti — jo tas apzīmē izdzīvotu, izbeigušos skolu...»²¹

Līdzšinējos pētījumos, kur skarta A. Mierlauka daiļrade, ir uzsvērts galvenokārt tas, ka režisoram par viņa novecojušo naturālistisko pieeju līkuši izteikti pārmēti reakcionārajā presē, bet šie kritiķi, uzbrūkot naturālismam, būtībā apkaruši arī realismu, jo naturālisma un realisma jēdzieni netika šķirti. Un tā, aizstāvot realismu v i s p ā r un A. Mierlauka cienījamo personību v i s p ā r, īstenībā režisora mākslas virziens maz analizēts un no redzes loka izlaisti arī progresīvajā kritikā izteiktie pārmēti atsevišķām A. Mierlauka režijām. Taču tās ir divas dažādas lietas — viņa neapšaubāmā personības autoritāte un radošā virziena analīze noteiktā vēsturiskā laikposmā. Vispirms — vai A. Mierlauks ir naturālists un ciktāl viņš tas ir? Naturālisma doktrīnas mākslas vēsturē pamatos ir noskaidrotas, un noteiktas arī šī virziena robežlīnijas. Tādēļ var teikt, ka A. Mierlauka darbība pilnīgi saskan ar naturālisma sākotnējo periodu pagājušā gadsimta beigās, kur tika izvirzīta prasība pēc mākslas demokratizācijas, patiesas dzīves īstenības atspoguļojuma, dažādu sociālu slāņu atklāsmes mākslā. Ja pasaules teātri meklēsim A. Mierlaukam tuvas koncepcijas, tad tās atradīsim Maskavas Dailes teātra radītāju darbībā, A. Antuāna un māksliniekam labi pazīstamā vācieša O. Brāma principos.

Jaunības gados A. Mierlauku spēcīgi ietekmēja K. Mardžanova darbība Rīgas periodā. Tas veids, kādā režijas vadīja Mardžanovs savas darbības agrīnajā posmā, palika A. Mierlaukam autoritatīvs visu mūžu.

Ar to naturālismu, kāds turpāmākās pārveides gaitā tas bija kļuvis 20. gadsimta divdesmitajos gados un vēlāk, — A. Mierlaukam vairs nav nekā kopēja. Ne ar ietekmīgo bioloģisko diktātu, ne ar aklumu pret sociālo problemātiku (kā gan citādi būtu tapusi A. Upīša «Peldētājas Zuzannas» nozīmīgā izrāde viņa režijā?). Taču A. Mierlauka naturālisms, kuru tikpat labi varam saukt arī par sadzīves realismu teātrī, šajā posmā ir sastindzis, apstājies reiz atklātas patiesības robežās. Mākslinieka biogrāfs Valts Grēviņš šai sakarā raksta: «Jonatāna biedrības trupā Aleksis Mierlauks atrada savu skatuves vārdu un talantu, Rīgas Latviešu teātrī izauga par mākslinieku, Jaunajā Rīgas teātrī atraisījās un nobrieda, izpaužot visu savu spēju daudzveidību. Nacionālajā teātrī Mierlauks ienāk kā izveidojies meistars, pēc eksperimentu un meklējumu trauksmes ieguvīs klasisku skaidrību. [...] viņa takas vairs nav tik likumotas un sazarotas.»²²

A. Mierlauka personībai vispār ļoti raksturīga ir konsekvence. Paša domās un darba praksē atklāto patiesību viņš neapšaubā un neuzskata par divreiz atklājamu. Viņš vispār ir cilvēks, kas neko negroza pieņemtajā dzīves kārtībā. Cauri reālistiskajai drāmai, vācu teātra skolas aktiertehnikas kritiskajai apgūvei viņš ir atnācis pie savas pārliecības un zina, ka *citādi strādāt nevar*. Viņa Blaumaņa raksturi vai citu tēlu redzējums (šajā pašā skalā) ir tāds, kādu viņš to vēsturiskajā īstenībā ir tiecies izpētīt. A. Mierlauks neko nesacer un — arī neinterpretē, bet vienmēr akceptē autora ideālu, galvenokārt ētisko ideālu. Nerimtīgā tieksme uzņemt jaunus kultūras — arī teātra — iespaidus bagātina viņa priekšstatus, bet A. Mierlauks patur personības tiesību *palikt sev uzticīgam*. Un, kad viņš strādā pie dramaturģijas, kas ir tuva viņa pasaules skatījumam, A. Mierlauks rada un turpinās radīt darbus, kuros valda saskaņa — attēlotās īstenības un mākslas valodas saskaņa. To vērtējumos arī izskanēs balsis pēc interpretācijas (kaut arī tieši šo vārdu vēl maz kas lieto!), taču nenoliedzams paliek mākslas darba veselums. Pamatsaskanība. Bet Rainis nāk ar jauna tipa drāmu, kur šis mākslas veselums nav domājams bez izrādes koptēla radišanas, bez Raiņa simbolu vēsturiski filozofiskā skaidrojuma. Raiņa dramaturģija prasa, virza uz to, lai režisors kļūtu ideju cilvēks. Jau jaunībā A. Mierlauks ir it kā vairījies no Šekspīra, svešs palika Ibsena «Brands», bet vēlāk režisors nekad nav atgriezies pie lielās klasikas, kurā, starp citu, nav varējuši vai nav gribējuši sevi atklāt neviens no tiem režisoriem, kuru saknes palika sākotnējā naturālisma pamatnē (Antuāns, Čakoni). Jau teicu — Rainis ir Mierlauka mākslas ārkārtējība. Tā pierāda, ka īpašā apstākļu sakritībā viņš var sevī atrast jaunus spēkus, bet pamatos Raiņa simbolu pasaule viņa konkrētībā ievirzītajai mākslai paliek sveša. Kā «Krauklītī», kur simboli tiek pietuvināti sadzīves robežai, Raiņa asociācijas par pirmo pasaules karu un izpostīto Kurzemi neatdzīvojas izrādē. Kā arī tai pašā 1921. gadā uzvestajā «Spēlēju, dancoju», kur vēl skaidrāk parādījās plaša starp Raiņa darba plaši vērtējamo filozofisko būtību un A. Mierlauka sadzīviski tiešo piegājieni. Ja kāzu skatu ar L. Ērikas Leldes deju viņš iestudē pilnskanīgi — labi iezīmēti kārtu grupējumi muižas ļaudīs, tad pazemē, ellē, kapsētā neatrod atslēgu Raiņa tēlu dzīvei, kaut arī te līdzās ir allaž Mierlauka daiļradi sekmējušais J. Kuga un komponists Jāzeps Vītols. Pašiniciatīvas ceļā tikai J. Osim Kunga lomā izdodas uztvert īpato simbola un realitātes balansu, un šis tēls kļūst iespaidīgākais visā izrādē. Iztaujājot aktierus, atkal rodas priekšstats, ka arī te režisors ir sācis ar atsevišķo daļu izstrādi, bet ne no koptēla un idejas.

A. Mierlauka mākslinieka biogrāfijā Raiņa lugām ir milzīga vieta — tās iezīmē viņa spēju galotni «Jāzēpā», pietuvina pavisam jauna veida režijas uzdevumiem un tūdaļ arī attālina. Uz visiem laikiem. Vēlāk Mierlauks Raiņa lugas nav nedz iestudējis, nedz tajās spēlējis. Vispār viņš vairs nekad nav režisors ideju drāmai, lielajai pasaules dramaturģijai. Robežšķirtne paliek pie Raiņa.

Kādā recenzijā par «Jāzepu un viņa brāļiem» ir zīmīgi teikts: «Pietiek šis un «Uguns un nakts» režijas, lai Mierlauka lielā darba mīlestība viņam latvju teātra vēsturē ierādītu cienījamu vietu.»²³

Strādnieku teātra ideju atdzimšana

A. Amtmaņa-Briedīša režijās.

R. Veica nozīme viņa dzīvē.

Sociālo līniju akcentējums.

«Pana» izrāde.

Aiziešana no Nacionālā teātra

Līdzās A. Mierlaukam viņa direkcijas laikā visaktīvāk strādā režisors A. Amtmanis-Briedītis, kura dzīvē arī šis īsais periods iezīmējas ļoti spilgti. Ar lielu sabiedrisku rezonansi izskan viņa iestudējumi, kuros vistiešākā veidā redzams Strādnieku teātra repertuāra līnijas turpinājums, diskusijās atklājas viņa pilsoņa stāja, bet atsevišķas izrādes viņa plašajā režiju sarakstā ir apzīmogotas ar neatkārtojamību. Un beidzas šis periods ar aiziešanu no Nacionālā teātra.

Par stipru māksliniecisku tiltu, kas savieno Strādnieku teātrī uzsāktu darbu ar Nacionālā teātra sākumposmu, kļūst B. Bjernsona drāmas «Pāri mūsu spēkiem» otrās daļas iestudējums, kas patiesībā ir Strādnieku teātra uzveduma pilnīgs atjaunojums. Tikai tagad tiek sagatavota arī šīs lugas pirmā daļa, kurai galvenokārt antirelīģiozs saturs. Otrā daļa tapusi tad (1895. gadā), kad norvēģu rakstnieks ir ļoti tuvs strādnieku kustībai, un tajā ar lielu reālistisku spēku atainotas strādnieku un kapitālistu saduršmes, un visas Bjernsona simpātijas ir strādniecības pusē. Lugas norise gan ievirzās reformistiskā un moralizējošā gultnē, taču dzīvie masu skati ir radīti ar satricinošu talanta spēku un tādēļ gūst lielu atbalsi skatītājos padomju varas laikā. Un arī 1919. gada decembrī. Strādnieku kustības aizstāvjus un iedvesmotājus tēlo pats režisors un P. Baltābola. Viņu galveno idejisko pretinieku fabrikantu Holgeru — R. Veics, šajā lomā kā mainīgā skalā ir izpaustas visas tipiskās kapitālista negācības — varas kāre, demagogija, rasisms, pat pārcilvēka kults ar nīčeānisma piekrāsu. Un tomēr — spēcīgs, gudrs ienaidnieka raksturs, kas prasa no aktiera ne vien talantu, bet arī sociālu izpratni. R. Veics ir A. Amtmaņa-Briedīša domubiedrs mākslā un dzīvē, ļoti liela autoritāte, inteligenta mākslinieka ideāls. Arī tālākā nākotnē A. Amtmanis-Briedītis bieži pieminēs R. Veica «gudro pieeju» tēlam, resp., analītiskumu. Par to laiku A. Amtmanis-Briedītis raksta savās piezīmēs: «Kā pirmā, tā otrā daļa izdevās spoži (pirmajā daļā mācītāju Zangu ļoti izteiksmīgi, psiholoģiski smalki tēloja J. Plūme — L. Dz.). Lugas sociālo domu izdevās labi atklāt. Kad fabrikantu Holgeru sprādziena laikā ievainoja, skatītāju uzgavilējumi liecināja, ka doma pilnam aizgājusi līdz ļaužu izpratnei. Starp Holgeru (Veicu) un mani (Zangu) bija atrasta pareizā attiecība, par ko es no sirds priecājos.»²⁴

Arī presē parādās labas atsauksmes. Sevišķi par otro daļu. Recenzenti atceras, ka «šo lugas daļu jau izrādīja Strādnieku teātrī un tā atstāja uz publiku spēcīgu, aizraujošu iespaidu. Tēlotāji tagad gandrīz visi tie paši.»²⁵

Tā kļūst par izcilāko notikumu pirmo Nacionālā teātra izrāžu starpā: «Pēc viduvējam «Ugunī» un ne visai laimīgām «Zelta zirga» izrādēm Bjernsona drāma tiklab režijas, kā spēles ziņā izvirzījās krasī izcilā stāvoklī un — varētu teikt — cienīgi izpirka dažos mākslas cienītājos radušās šaubas par Nacionālā teātra attīstības spējām.»²⁶

Kāda A. Amtmaņa-Briediša vēlākām režijām raksturīga iezīme minēta citā recenzijā: «*Jo liela rūpība bija pielikta ļaužu skatiem (izcēlums mans — L. Dz.)*. Sevišķi izdevies bija bērnu gājiens, 1. cēlienā priekškarām paceļoties. Arī Eliasa Zanga lomā Alfrēds Amtmanis-Briedītis bija patiess, aizraujošs un jāsāda pirmā vietā starp svētdienas izrādes artistiem. Īpaši viņš aizgrāba atvadišanās skatā no māsas. Viņam blakus cienīgi nostājas Paula Baltābola kā Rahele. Labs bija viņas sāpju uzliesmojums pēdējā cēlienā, kad Holgers viņai atzīstas par brāļa slepkavu. Māksliniecisks un pārlicinošs bija arī Holgera tēlotājs Reinholds Veics, kuru pēc ilgāka pārtraukuma atkal redzējām uz skatuves.»²⁷ (Aktieris bija vasarā kritis bermontiešu gūstā — L. Dz.)

Darbs pie šīs izrādes vēl īpaši satuvināja A. Amtmani-Briedīti un R. Veicu, ko arī L. Erika allaž min kā vienu no profesionāli izglītotākajiem aktieriem, kura privātstudijā 1916. gadā skatuves mākslas pamatus apguva režisors J. Zariņš. «Viņā bija stipra tieksme uz sistemātisku aktiera darbu,» saka J. Zariņš.²⁸ R. Veics bija tikai pāris gadus vecāks par A. Amtmani-Briedīti, bet ar lielu prakses uzkrājumu un savām atziņām par tēla iekšējo darbību, loģiku. Sarunas ar R. Veicu ir viena no A. Amtmaņa-Briediša «universitātēm», par ko liecina arī dienasgrāmatas piezīme: «Mēs atkal abi pārrunājām mūsu kopīgos, privātā ceļā sasniegtos mērķus.»²⁹ Sevišķi lielu vēribu abi veltī aktiera skatuves runai, balss nostādīšanai un teiktā vārda iedarbībai. Tas allaž izvirzījies sarunu centrā. Kādā brīdī R. Veics nosauc draugu par savu atvītotāju. Tas izrādās viedīgi. Holgers palika viņa pēdējā loma. R. Veics mirst 37 gadu vecumā.

Par pēdējo pārbaudījumu šai draudzībai izvēršas R. Veica piemiņas vakars 1920. gada 16. februārī, kurā rakstnieks Viktors Eglītis izkropļo aktiera radošo biogrāfiju. Pret to A. Amtmanis-Briedītis uzstājas presē visa kolektīva vārdā: «Eglītis savā priekšlasījumā nogaudās, ka pret Reinholdu Veicu aktieri intriģējuši, viņš kā pabērnītis atradies starp aktieriem arī lielinieku laikā, kad teātri vadījuši Amtmanis-Briedītis un Ērihs Lauberts, — Veics spīdzināts, nav dabūjis nevienu lomu tēlot utt. Tāda valoda ir apkaunojoša priekš lielā mākslinieka piemiņas. Veics vienmēr ir bijis izcilus vietā. Arī lielinieku laikā viņš tēloja lomas visās lugās, sākot ar atklāšanas izrādi «Augšāmcelšanās» un beidzot ar pēdējo izrādi «Pāri mūsu spēkiem». To zina katrs teātra apmeklētājs. . .»³⁰

No paša sākuma satuvinājies ar R. Veicu, A. Amtmanis-Briedītis ciešāka kontakta ar A. Mierlauku nenodibina (un vai tādi Mierlaukam vispār ir?), un visu mūžu viņu augstu vērtē kā izcilu, savdabīgu aktieri, mazāk kā režisoru. Jau pašā kopdarbības sākumā A. Amtmanis-Briedītis tiecas uz divām tīri tehniskām lietām, ko arī daļēji īsteno. Viņš nepiekrīt tādai kārtībai, ka režisors no direkcijas lugu saņem bez izvēles tiesībām (divdesmito gadu beigās šī sadale kļuva vēl striktāka), un pieprasa sev prioritāti lugas svītrošanā, isināšanā. A. Mierlauks te galvenokārt paļāvās uz dramaturgu, t. i., literāro režisoru. Tieksme pēc darbības spraiguma, kāpinājuma ir viena no A. Amtmaņa-Briediša agrīnajām režijas iezīmēm, jo arī vēlāk teksta svītrošana viņam ir rūpīgs un izšķirīgs darbs. Darbības vienotības labad viņš nežēlo ne autora prestižu, ne lugas literārās pašvērtības.

pagatni kā mākslā, tā dzīvē, arī ar nākamajām izrādēm A. Amtmanis-Briedītis nemaina kursu. Negaidīti lielu vētru izraisa E. Vulfa «Svētki Skangalē», kur goda vīru Bumbieri tēlo A. Mierlauks, kuram autors lomuveltījis: «Raksturīgi, ka *Nacionālais* (visi autora, Līgotņu Jēkaba, izcēlumi) teātris taisni šo *lugu izredzējis* no visa Vulfa repertuāra viņa piemiņas izrādei. Varbūt taisni šinī laikā zobošanās par «tautas darbiniekiem» te sevišķi vietā pēc *Nacionālā* teātra domām. [...] Izrādi gatavojuši Amtmanis-Briedītis kā režisors, K. Freinbergs kā dramaturgs. Viss inscenējums bij rūpīgs, sevišķi glīts bija pirmais saules apspīdētais cēliens, bet sociālā satīra Vulfa komēdijā nav, un šie pasvītrojumi no lugas režijas puses nezina vai attaisno māksliniecisko patiesību. Tas man sevišķi sakāms par 4. cēlienu: tur «augšā» kungi frakās un baltās šlipsēs ņemas ar ēšanu un dzeršanu, te apakšā — strādnieki pie kūpošas lampas gaismiņas aizmirsti un atstāti. Sociālās pretrīķības nav mazpilsētiņā tik asas, kā to režija rādīja, . . . autora nolūks bijusi «dzīves humoreska», ne sociāla satīra.»³¹

Ansamblī spoži iezīmējas T. Podnieka Dalbiņš, īstis jaunlaiku dižvīrs, un it sevišķi A. Mierlauks, kam šī ļoti miļa loma, kā visi tie pozitīvie raksturi, kuros ciets ētiskais kodols, stipri goda vīra likumi un kuru saknes tuvas Blaumaņa vecajam Indrānam vai Roplainim.

Pāris nedēļas vēlāk (un tāds ir parastais iestudēšanas periods) jauns sitiens nāk pār Briedīša un Freinberga kopējo izvēli — iestudēto ungāra L. Naģa sociālo satīru «Ministru prezidents». Kaut arī luga nav sevišķi dzēlīga, tomēr nevar nepamanīt, ka tieši šajā laikā «brīvā Latvija» vēlē savu ministru prezidentu, ka laikrakstos ņirb K. Ulmaņa bīdes un nopelnu apraksti. Asociācijas var uzliesmot viegli, un tādēļ buržuāziskais recenzents sleidz aprādīt, ka tāds «ministru prezidents» var būt pie monarhistiskas kārtības, bet ne republikā.³² Taču izrāde gūst panākumus, gan paša režisora līdzspēles, gan T. Valdšmita spožā tiltullomas tēlojuma dēļ, jo tas ir aktieris, kas prot nēsāt fraku un pārliecināt kā aristokrāts. Viņa kundzes lomā ir J. Skaidrīte, un te ir vietā viņas vēsi korektais, bet allaž gaumes vadītais sniegums. Pusmūža gados māksliniecei grūti atrast savu vietu ansamblī, kurā viņa tiek cienīta kā lielas kultūras cilvēks, kā padomdevēja, bet ne tik daudz kā jaunradoša personība.

Ja Mierlauks savas direkcijas laikā galvenokārt iestudē lielos latviešu dramaturģus — Raini, Blaumani, Brigaderi («Ilga», «Pie latviešu miljonnāra»), tad A. Amtmanis-Briedītis dabū pārbaudīt savu režijas talantu visdaudzpusīgākajā repertuārā, kura īstenojumā visur var saskatīt vienojošu saikni — sociālu pretrunu lielāku vai mazāku akcentējumā. Pat lugās, kur tas nemaz nav tik skaidri uzsvērts. Par tādu izrādi kļūst arī H. Manna «Legro kundze», kur režisors titullomu uztic P. Baltābolai, revolucionāra patosa un cīņas kaismes pilnai aktrisei. Parīzes tirgotāja sieva, kas iestājas par Bastīlijas gūstekņa atbrīvošanu, kļūst par tautas vadoni, kas aicina nepadoties varmācībai: «Vai tu domā, es varu palikt vienaldzīga, ja kāds turpat blakus sauc pēc palīdzības? [...] Dodiet ceļu, mēs iesim uz Bastīliju! Mēs atsvabināsim nevainīgo!» Šīs lomas dramatisko spēku rada aktrises priekšstati par draugiem, par revolucionārajiem rakstniekiem, kuri ieslodzīti buržuāziskās Latvijas cietumos. Tur atrodas A. Upīts, L. Paegle, L. Laicens, un P. Baltābola ar ieslodzītajiem uztur ciešus sakarus.

P. Baltābolas iedvesmojošo, sabiedriski nozīmīgo tēlojumu A. Amtmanis-Briedītis atceras visu mūžu. Tālab arī nacionālistiski noskaņotais kri-
tiķis, vēlākais Nacionālā teātra direktors J. Grīns raksta par šo trijotni —
A. Amtmani-Briedīti, K. Freinbergu un P. Baltābolu: «Viņi, būdami pre-
destinēti vai vienīgi uz Heijermansa un Upīša dārdoši skaļo un tukšo
aģitācijas lugu izprašanu, arī «Legro kundzi» bij gribējuši izvērst par aģi-
tācijas gabalu un titula lomu uzdevuši priekš tā spējīgai aktrisei — *lidz
ar saviem norādījumiem*» (izcēlums mans — L. Dz.).³³

Pāris nedēļas pēc pirmizrādes šajā lomā uzstājas viešņa Marija Leiko,
kurai H. Manns īpaši Legro kundzes lomu rakstījis. Tā ir cita pieeja lomai,
cita aktierskola, cita rakstura personība, un skatītāji ierauga Legro kundzi
it kā no jauna — trauslu, ar «dvēseles ēteriskām vibrācijām», aizlauptām
kustībām, sugestējošām acīm.³⁴ Tā ir izcila, pasaules mēroga māksla, kuru
augstu novērtē arī režisors. Viņš stimulē tās atraisīšanos jau gatavā, citai
aktrisei piemērotā izrādē. Arī O. Skulme dekorācijā ir devis vieglu stilizē-
jumu, kas lieliski sabalsojas ar M. Leiko grāciju un plastiku. Ap M. Leiko,
kas pēc 1905. gada atstājusi Latviju, pēc tam spēlējusi lielākajos Vācijas
teātros izcilas lomas, kā arī filmējusies, virmo sensacionāla interese, bet
augstais mākslinieciskums un viņas personības oriģinalitāte aktrises pirmo
uzstāšanos pārvērš patiesi lielā notikumā. Tas ir pirmais gadījums, kad
aktiermākslā ir dota iespēja vērot divas tik dažādas interpretācijas, lai gan
buržuāziskā prese šo apstākli izmanto tikai un vienīgi, lai salīdzinājumā
iznīcinātu P. Baltābolas traktējumu. Tendence ir acīm redzama. Taču
A. Amtmanis-Briedītis ar viņa raksturam piemītošo lietišķību jau no pirmās
izrādes pārvērš M. Leiko viesošanos par savu atziņu pārbaudi. Viņu sadar-
bība, ar šo izrādi aizsākusies, turpinās ilgus gadus.

«Legro kundzes» izrāde Nacionālajā teātrī iezīmīga arī ar to, ka šeit
savu pēdējo jauniestudēto lomu sniedz Dace Akmentiņa.

A. Mierlauka direkcijas laikā A. Amtmanis-Briedītis rada nozīmīgu,
plašu inscenējumu, kurā atklājas ne tik vien viņa krāsainais artistiskums,
bet, var teikt, pati radošā būtība, kas dziļi sakņojas viņa pasaules uztverē.
Tas ir beļģu rakstnieka Šarla van Lerberga «Pans», kas satricinājis klerikā-
lās aprindas daudzās Eiropas zemēs un arī Latvijā. Kas ir «Pans»? Tā ir
pavasara nakts pasaka, kad daba mostas, no jūras rītausmā ir iznācis
Pans un atmodinājis mīlestībai mežsarga meitu Panisku. Abi kaili aizgā-
juši birzē. (Panam nemaz nav teksta, tā ir tikai klātbūtne, jo viņš patie-
sībā arī dzīvo cilvēku sirdīs, mīlestībā, priekā.) Viņš dzīvo Paniskā, kuras
lomu režisors iedalā A. Klintij. Par Pana esamību satraucas sādžas vadība,
kas tūdaļ ierodas lietu revidēt, un, galvenais, mūki. Kapuciņi lej Panam
virsū svētā ūdens spaiņus, sastāda trīspadsmit noteikumus, kurus tas, pro-
tams, nepieņem. Ko darīt ar Panu? Zintniece grib ieburt viņu cūkā, kaķī,
pūcē, bet pat krupī tas neiet. Ļaužu mutēs tiek atkārtots Pana teiciens
(pats viņš tā arī neierunājas): «Es esmu dabas dēls, un viņas likumi
ir mani likumi.» Luga beidzas ar Paniskas triumfu — dziesmām un
dejām.

Te ir viss, kas valdzina A. Amtmani-Briedīti, — spēcīga dabas izjūta,
cilvēka skaistāko jūtu, mīlestības slavinājums un zobgalīga ironija par
tiem, kas cauri gadu simtiem cenšas šīs jūtas pārmākt, kropļot vai sakalt

dogmās. Mākslinieks īstenībā nav satīriķis, ticība dabas un dzīvības likumu uzvarai ir tik pārliecinoša, ka viņš vienmēr irgojas par burta kalpiem un fanātiķiem no spēka pozīcijām. Lugā raita darbība, dialoga asums, te ir pateicīgas lomas. Jau minētā Paniska un lieliski uzrakstītais Sādžas priekšnieks (J. Osis), kas teju teju pats gandrīz kļūst par Pana pavasarīgā noreibuma upuri. Un E. Jēkabsons var izplest savu krāšņo humoru, pūloties ieburt Panu kustoņos, un T. Valdšmits ar T. Podnieku kā mūks un viņa vikārs, var amizanti apkarot Panu svētās baznīcas vārdā. Top liels inscenējums. Lielā radošā liksmē. Režisors pilnīgi saprotas ar O. Skulmi, kas uzbur skatuvē šo ziedoņa stāstu, lai būtu, kā autors vēlējies, plaukstošie vīna dārzeņi un ogas reizē. Eleganti, maskās šaržēti amatvīri un garīdznieki.³⁵ «Pana» muzikālo fonu rada Alfrēds Kalniņš, un viņa mūzika tiek saukta par gaviļējošu, par reibinošu. Izrādei plaša apoteoze, kurā skandziesma par to, ka Pans nemirst, tas modīsies priekam un auglībai katru jaunu pavasari.

A. Amtmanis-Briedītis, pēc recenzentu vienbalsīga vērtējuma, te ir atradis ideālas proporcijas, vienotu saskaņu starp fantastisko un reālo pasauli, jo arī šī fantastiskā pasaule ir cilvēku dabas un jūtu spēka radīta. Izrāde ir kā plašas dionīsiskas svinības, dziļi tautiska, veselīgi spēcinoša. Režisors pats sev dienasgrāmatā varēja atzīties, ka radusies laba, vērtīga izrāde. Un viņam īpaši miļa. Abas «Panā» izvērstās puses bieži sastapsim mākslinieka vēlākajā daiļradē — viņš vienmēr ir par bagātu, krāšņu cilvēka jūtu dzīvi, par mīlestību kā dzīvības sākumu un nevis estetizētu vai liekulīgi pieticīgu, bet īstu zemes mīlestību, no kuras nevajaga kaunēties. Un viņš vienmēr ar asredzīgu aktiera un režisora skatienu pazīs un atmaskos svētulus, liekulus, vislabprātāk šaustot tos ar parupjiem, tautiskiem jokiem. «Pans» kļūst par programmatisku darbu režisora attīstībā, viņš to arī vēlāk pierādīs daudzajos tautas lugu uzvedumos. Lugas, kas sabiedrībai satura ziņā mazāk pazīstamas, tik dzīvi nepaliek atmiņā, kā tie piemēri, kas saistās ar plašāk pazīstamu dramaturģiju, un tālab arī vēsturiskos pārskatos un atmiņās «Pans» pabalējis.

Vēl teātra vēsturē «Pana» māksliniecisko vērtību ir aizēnojis skandāls, ko izraisīja valdošās aprindas un katoļu baznīca, jo uzskatīja šo izrādi taisni pret sevi vērstu. Pret «Panu» ir iesniegta katoļu garīdznieku interpelācija Satversmes sapulcei, un šajā sakarā 1921. gada 3. februārī teātra direkcijas sēdē «Zeltmatis paziņo, ka izglītības ministrs Plāķis pa telefonu aizrādījis, lai «Panu» vairs repertuārā neliek».³⁶ Tomēr, apspriedies ar mākslas kolēģiju, t. i., galvenokārt ar A. Amtmani-Briedīti, A. Mierlauks nolēmj turpināt «Pana» izrādes, kas skatītājos gūst lielu atsaucību. Arī aktieri elektrizējas ar šo aizlieguma draudu, un izrādē ieviešas trāpīgas improvizācijas, kā, piemēram, T. Podnieka vērsšanās pie valdības ložas, lai «palīdz» glābties no šausmīgā «Pana».

Taču uzbrukumī turpinās, un te liela nozīme ir Aspazijas runai Satversmes sapulcē. Viņa asi nostājas pret «kailumiem» šajā izrādē, tādās lugas kaitējot jaunatnei un degradējot teātri, kas spējis tik augstu pacelties ar «Jāzepa un viņa brāļu» izrādēm.³⁷

A. Amtmanis-Briedītis visu laiku seko diskusijām un piedalās arī Satversmes sapulces sēdēs, kas viņam šķiet kā izrādes satīriskās daļas tiešs

turpinājums. Režisoru sevišķi satrauc Aspazijas nostāja, jo, pēc viņa ieskata, «Pans» cieši sasaucas ar «Vaidelotes» idejām, tikai citā žanrā.

Jau pēc B. Šova «Kandidas» iestudējuma kritika atzīmēja mākslinieka necieņu pret baznīcu, un tagad to savēlk kopā ar «Pana» bezdievību. Kaut arī laikraksts «Sociāldemokrāts» braši aizstāv šo uzvedumu, atgādinot «Tartifa» uzvešanas vēsturi un to, ka līdzīgs satraukums rodas tikai tad, ja kritika trāpa mērķi, tomēr pēc mēnesi ilgas cīņas izglītības ministrs J. Plāķis «no jauna ar bargu reprimandi griežas pie Nac. teātra direkcijas un izsaucis pie sevis direktoru Mierlauka kungu». ³⁸ «Panu» aizliedz, izsludinātās izrādes vietā parādās Brigaderes «Ilga». Principiālā nostāja «Pana» lietā parāda A. Mierlauka vīrišķību un ļauj domāt, ka visas A. Amtmaņa-Briediņa sociālistiskās izrādes morāli un administratīvi atbalstījis arī teātra direktors.

A. Amtmaņa-Briediņa interese par lieliem masu uzvedumiem, kur varoņu dzīve savijas ar tautas likteņiem, arī nozīmīgi aizmetas šinī posmā, un tas notiek H. Ibsena «Troņa tīkotāju» iestudējumā. Lugas darbība norisinās 13. gadsimtā Norvēģijā, kur karalis Hokons cīnās par feodālās valsts apvienošanu. Šī loma piederējās J. Ģermanim, gudrā un ļaunā mācītāja Nikolasa tēlam ideāli atbilstīgs ir A. Mierlauka raksturotāja talants, bet iekšēji kontrastaino, šaubu mocīto Skuli līdzās V. Svarcam režisors paredz J. Osim. Ansambli rodas protests, jo J. Osis tolaik ir jauns, vēl maz pieredzējis aktieris. Tanī laikā vēl stipras ir ampuā robežas, un Nacionālā teātra mākslas kolēģijas protokolos lasām, ka gados jaunāks aktieris atsakās no lomas, ja viņš neesot, piemēram, varoņtēvu tēlotājs. Ipaši stingra šajā ziņā ir to aktieru pozīcija, kas nākuši no Rīgas Latviešu teātra. Tomēr A. Amtmanis-Briedītis paliek pie sava lēmuma un ļoti daudz strādā ar aktieri, atklājot raksturu un arī rīcības cēloņus. J. Osis šo sadarbību ir augsti novērtējis savā dzīvē. Un tā šajā izrādē līdzās top divi aktiermākslas šedevri — A. Mierlauka Nikolass un J. Oša Skule. Meistara darbu laikabiedri sauc par ģeniālu un lomu par pašu izcilāko A. Mierlauka daudzo tēlu starpā. Tas ir ļaunuma un postītāres ģēnijs, kur viena rakstura īpašība jau iegūst personificējuma spēku. Tas ir reālistiskās mākslas piemērs, kas salīdzināms ar Moljēra klasiskajiem tēliem, kuros jau Puškins saskatīja kādas īpašības *pilnigo* izsmēlumu (Skopulis, ko arī, starp citu, ir tēlojis A. Mierlauks, vai Tartifs!). Te nav pretrunu un iekšējās cīņas pašam ar sevi, tikai sātaniska mērķtiecīga kaislība, *vienas* krāsas absolūti visu toņu izlietojums izteiksmē, tādēļ tā mainīga, artistiski krāšņa. Tas ir A. Mierlauka spēks — monolītie, no viena akmens bluķa veidotie tēli. Nikolasam piebiedrojams arī Kangars, latviešu un igauņu mantraušu tēli «Ļaunajā garā» un Kicberga «Elkā». Ar labsirdīgo Bumbieri un šausmas iedvesošo Nikolasu ir fiksēti abi galējie pretpoli A. Mierlauka aktiermākslā, tikai negatīvajos raksturos, kur talkā nāk izteiksmīgās maskas un īpatnēji plastika, arī lomu garīgais zīmējums skaidrāk saskatāms, aktiertehnika precīzāk izvērtējama.

Līdzās režisora gandarījumam par vareno Nikolasu darbs ar J. Osi liek attīstīt citu pieeju, ko var saukt par iekšējo pretrunu noskaidrošanu, par gaismēnu gleznojumu. Skules spējie gribas uzliesmojumi, kas mijas ar šaubām, neticību, pat zināmu neizdarību, ir loma, kas kā radīta iekšējās dzīves pētījumiem. Tieši Skule atver J. Osim vārtus uz lielo mākslu, un

drīz pēc tam top arī Raiņa Kungs un A. Mierlauka režijā Brigaderes Varis. Zīmīga ir kāda recenzenta piezīme: «Skatītājs no J. Oša replikām pārliecinās, ka viņš pats šo savu ideju saprot.»³⁹ Tātad patiesa, iekšēja, domas vadīta dzīve.

«Troņa tīkotāju» izrāde inscenējuma ziņā nav pilnīga, jo trūkst saskaņas ar dekoratoru O. Skulmi. Pēc šī darba mākslinieks aiziet no Nacionālā teātra. Kur nesaskaņu iemesls? Daļēji tam pamats raksturo, bet ne tikai. A. Amtmanis-Briedītis labi zīmē un jau agri, lielos inscenējumus veidojot, pierod uzmost uz papīra skatuves telpas redzējumu. Tā ir bijis arī šoreiz. Režisors raksta: «Viss lugas «Troņa tīkotāji» dekoratīvais, kā arī mākslinieciskais inscenējums un iekārta ir mana izdoma.»⁴⁰ O. Skulmes dekorācijas viņš nav pieņēmis, tikai kostīmus, bet dekoratoram ir bijis savs vielas skatījums un izrādes plāns. Neiedziļinoties incidenta sīkumos, skaidrs ir tas, ka šeit ir runa par tendenci iegūt režisora absolūto prioritāti inscenējuma veidošanā un īstenot savu iztēlē saskatīto, tēlu sistēmā balstīto izrādes koptēlu. Tāda pati acīmredzot ir O. Skulmes konsekvence. A. Mierlauks šajā ziņā bijis pakļāvīgāks gleznotājiem. Piemēram, «Viesturā».

Jau tā pēc «Pana» sabiezinātā vadošo aprindu un klerikāļu neapmierinātība ar A. Mierlauka direkciju un A. Amtmaņa-Briediša darbu uzbango pēc «Troņa tīkotāju» pirmizrādes, kur uzmanīgie teātra «novērotāji» saskata negatīvajā bīskapa Nikolasa tēlā «Kandidas» un «Pana» līnijas turpinājumu. Antireliģiskās tradīcijas latviešu jaunākajā skatuves mākslā nav pārāk spēcīgas, bet te tās tīri nejausi īsā laikā kļūst par izaicinošu tendenci.

Pēc divām bagātām, bet grūtu cīņu pilnām sezonām A. Amtmanis-Briedītis kopā ar A. Klinti, P. Baltābolu, E. Viesturi, J. Mārsieti pāriet uz Dailes teātri. Viņš ir sarūgtināts — par «Panu», par Aspazijas (un tātad arī Raiņa!) nostāju pret viņa tēloto Jāzepu, jo visi lauri atdoti tikai J. Ģermanim, ir arī liela neziņa par nākotni, jo teātri zināms, ka A. Mierlauks vairs nevēlas kandidēt direktora amatā, bet galvenais ir tas, ka blakus ir tapis Dailes teātris, un A. Amtmani-Briedīti maģiski vilina E. Smiļģa plāni. Atmiņu pierakstā par to teikts: «Es vienmēr esmu dzinies pretim kaut kam jaunam, progresīvam, un te (Dailes teātrī — *L. Dz.*) es saskatīju savas saules gaišo pusi.»⁴¹

Daudzas iestudētās izrādes, darbs ar aktieriem, ar dekoratoru šajā posmā ir izraisījis dažādas problēmas, mākslinieks ir pilns jautājumu, un uz Dailes teātri iet kā uz skolu, kur cer rast tiem atbildes. Kaut daļēji. Pašreizējo Nacionālo teātri viņš ir it kā iztaustījis, pārzin tā samērā konvencionālo struktūru, kurā nejaužas pārmaiņas. Un arī pats A. Amtmanis-Briedītis sevī nejūt jauna strāvojuma nesēju. Viņš ir paša prakses skolots, tāpat kā Mierlauks. Un dzīves skolots. Ar to atšķirību, ka A. Amtmaņa-Briediša dzīves uzkrājumi ir cilvēciski krāšņāki, daudzstaraināki. Viņš dzīvi iepazīst arī, to pilnam izbaudot, turpretim A. Mierlauks mākslai kalpo, askētiski, vientuļi dzīvodams. Taču pamatā — dzīve. Bet tur, Dailes teātrī, dzimst teātris nevis kā dzīves atainotājs, bet suverēna māksla ar savām tiesībām un likumiem. A. Amtmanis-Briedītis dodas šo jauno pasauli iepazīt, bet aizejot paņem sev līdzīgu mazu velēnas gabaliņu, ko izceļ pie liepas saknēm Drāmas teātra tuvumā. Ietin to papīrā, uzraksta «Nacionālā teātra

zeme» un aiziešanas dienas datumu un nēsā pie sevis kā talismanu Dailes teātra izrādēs. Vai uz atgriešanos, vai arī kā simbolu, lai šī teātra zeme uzņemtu arī Dailes teātra dzīvo garu? Tas nezināms. So relikviju atrada tikai pēc mākslinieka nāves viņa lietās.

Pārējie režisori.

Radošie strāvājumi

ap Nacionālo teātri un tā režiju.

Zeltmata «triecieni».

A. Mierlauka atkāpšanās

A. Mierlauka direkcijas laika sākumā par režisoriem tiek pieņemti arī B. Skujeniece, J. Plūme un E. Lauberts, taču abi pēdējie neiestudē nevienu izrādi. Debitē A. Zommers. Tā visa slodze gulstas tikai uz A. Mierlauku un A. Amtmani-Briedīti. Taču paliek jautājums — ko Nacionālajā teātrī būtu ienesuši tie mākslinieki, kuru ceļi ļoti pietuvojās šim ansamblim, tomēr tajā neiesakņojās?

Te stingri nodalāma buržuāziskā kritika, kas galvenokārt vērsās pret Strādnieku teātrim tuvo repertuāru un tā sociālkritisko skanējumu. Tāpat J. Akuratera vai Līgotņu Jēkaba nacionālistiskie saucieni pēc kaut kādas jaunradāmās «latviešu nacionālās skolas» teātra mākslā, kas krasi nošķirtos ir no vācu, ir no krievu ietekmēm. Kā to varētu radīt, uz kādas bāzes — to nacionālideālisti nezina, jo neviens to nevar zināt.

Mūs interesē profesionāli izglīto to skatuves mākslinieku publicētie uzskati, kuros ir jaušama informācija par krievu un cittautu (galvenokārt vācu, franču) teātra jaunākajām metodiskajām atziņām un Nacionālā teātra radošās darbības kritika no šīm pozīcijām.

Divdesmito gadu sākumā Eiropas teātri strādā (un jauni top!) ļoti sazaroti. Staņislavskis, Vahtangovs, Meijerholds un Tairovs ir pateikuši novatorisko vārdu, aktīvi darbojas Reinharts, Zemjē, Kopo un citi mākslinieki Francijā. Apstākļi ir pret to, lai maza tautiņa ar nacionāli aprobežotu valdību tvirtu internacionālos pulsus. J. Simsona aizbraukšana uz Parīzi mācīties kļūst ārkārtējs notikums. Tādēļ ir aplami no dažu buržuāzisko kritiķu puses svaidīties ar sagrābstītu informāciju un prasīt no mūsu režisoriem praktiķiem un arī aktieriem to, kas viņiem faktiski nav pieejams. Varbūt, to apzinoties, arī skan šo aprobežotību un noslēgtību atspoguļojošā prasība pēc abstraktā latviskā stila. To diktē arī bailes, jo galvenā jauno meklējumu ādere ir un paliek iespaidi, kas gūti kara un revolūcijas laikā Krievijā un ko pārved mākslinieki, kas tieši šajā posmā atgriežas Latvijā.

Viena no izglītotākajām personībām tajā laikā ir B. Skujeniece, kas prot izdarīt mērķtiecīgu atlasī iegūtajās zināšanās un ar enerģiju un pievilcību pulcēt ap sevi tos, kam kritiska nostāja pret līdzšinējo latviešu teātri. Jau pirms Nacionālā teātra oficiālās atklāšanas B. Skujeniece, ar bij. Strādnieku (un topošā Nacionālā) teātra aktieriem iestudē Raiņa «Daugavu». Pati būdama izcila dzejas (arī Raiņa dzejas) interprete, B. Skujeniece īstenībā rada pirmo dzejas drāmas inscenējumu šim mērķim atbilstošās V. Tones dekorācijās: ««Daugavas» izrādē — es mēģināju izteikt domu (Raiņa domu par tautas ciešanām pasaules kara laikā — *L. Dz.*) — kaili, pat

pārāk kaili, lai pierādītu, ka varbūt nav vajadzīgi kaut kādi tur viņojumi, kas «štimungu» veidā mūs apņēmtu, bet ir no svara izteikt *domu* (B. S. izcēlums), kas iet pāri mūsu šaurajai ikdienai.»⁴²

Kaut arī režisore ir neapmierināta, uzvedums daļēji atbilst izvirzītajam principam. It sevišķi skatuves runas jomā B. Skujeniece tiecas uz augstāku pakāpi un saviem studijas audzēkņiem arī iedod labu skolu. Tiesa, dažkārt viņa kā jau arīdzan dzejniece aizrunājas, un «doma» no konkrēta jēdziena pāriet vispārējā «garīgā saturā», kuru atšifrēt jau grūtāk. Zināmu abstrahēšanos pastiprina mākslinieces īpašā interese par simbolistisko drāmu, kas Nacionālajā teātrī īstenojas M. Meterlinka «Māsas Beatrises» iestudējumā. Taču B. Skujenieces *teorētiskās* prasības visvairāk attiecināmas tieši uz reālistiska tēla veidošanu. «Es nesaprotu īsti, kas ir tas šķērslis, kādēļ neviens neiedomājas jautāt vienkārši: «*Ko tu gribi rādīt un kā tu gribi to attēlot?*» (B. S. izcēlums). Bet visi jautā aizspriedumā: «Vai tu nenovērsies no «īstā ceļa»? Vai tu nepārkāp «dabīguma» principa robežas?»⁴³

B. Skujeniece izsaka domas (un tās tēmētas tieši A. Mierlaukam!), ka jānovērš ārišķības raksturojumā (grimā) un arī runā, kur kraukāšana vai šķaudišana kļūstot par «reāla tipa» piederību. «Jo nevis censties runāt «dabīgi» mums vajaga, bet runājot izteikt *vissspilgtākā* veidā *pārlicību*» (B. S. izcēlums).⁴⁴ Tas būs raksturs, kura «patiesības veids ir neizkropļots». «Es saku: jānācās *no jauna* runāt. Nevar vairs turēties pie tiem runāšanas paņēmieniem, kurus Duburs mācīja. Tie ir ļoti labi bijuši sava laika skatuves mākslas virzienā. Laiks iet uz priekšu un skatuves māksla līdz. Mums mūsu darbā tas pats jādara.

Es nesaku, ka vecais pēkšņi jānoplēš. Bet jāvērš uzmanība uz to, ka tas nevērtīgs kļuvis, kas ļoti daudziem vēl šķiet esam vienīgā patiesība.»⁴⁵

B. Skujenieces domubiedrs un draugs K. Hamsters, kritizējot A. Amtmaņa-Briediņa iestudēto «Kandidu», žurnālā «Skatuves Studija» runā par autora stila izpratni un par grotesku tādā nozīmē, kā to lietojis arī J. Vahņangovs: «Mēs neredzējām režijas scēnisko plānu (un ne jau jēdziena mise en scene trivialitātē tas ietverams), neredzējām koncepciju, pēc kuras kustību un skaņu dalījums attīstās Kāndidas dvēseliskais grotesks.»⁴⁶

Kopējas valodas ar Nacionālā teātra aktieriem B. Skujeniece neatrod. Viņa ļoti vēlas Dinas lomu, cer uz Raiņa atbalstu, taču tā arī paliek ārpus teātra. «Biruta neatzina aktierus par māksliniekiem, tagad aktieri negrib ar viņu spēlēt. Es negribu arī viņiem to uzspiest,» tā Rainis pieraksta dienasgrāmatā 1921. gada 25. janvārī.

Savu liecību par īso darbošanos Nacionālajā teātrī atstājis A. Zommers, kurš drīz vien Liepājā kā domubiedrus uzņems savā teātrī Maskavā gūto atziņu nesējus O. Bormani, J. Zariņu, E. Valteru.

A. Zommers iestudē Fallija vājo lugu «Selgā», ko gan pats nav izvēlējies debijai. Kā vēlāk redzam, šo režisoru Liepājā interesē īsti saturīgi literāri darbi. Par viņa režiju atsauksmes ir kardināli pretejas, bet A. Zommersa pozīcijā ir kāds cits, būtiski svarīgs moments: viņš ir uztvēris mantīgā skatītāja gaumes diktātu šim teātrim. Viņš ir uztvēris buržuāziskās publikas prasību pēc izskaistinājuma, pēc aizmiršanās teātrī, lai gan šī posma izrādēs vēl tikai parādās pirmie ziediņi tanī virzienā, krāšņās ogas ienākšies vēlāk. Taču publika, kas teātrī plūst, nes līdzī šo skaistuma «ideālu».

Un nelaime tāda, ka mietpilsoniskā gaume kaut kur sakrīt ar to aktieru spēles veidu, kāds bija izkopts vācu teātra ietekmē, īpaši Rodes-Ebelinga laikā. Tā ir tieksme galveno varoņu lomas apvest ar sevišķu cildenumu, ārēju iespaidīgumu. Mākslas darba priekšnesums atbildīgā lomā ir kā cildena misija, kas saistās arī ar daiļas harmonijas baudu. Spilgtākā šī virziena pārstāve ir J. Skaidriete, kas savu stilu ir izstrādājusi līdz lielai pilnībai, un tas arī daudziem jaunākajiem kolēģiem kļūst par sekošanas cienīgu paraugu.

A. Zommers rakstā «Par skatuves mākslu» uzbrūk buržuāzijas modes prasībām, bailēm no īstenības raupjā pieskāriena. Viņš nav opozīcijā pret A. Mierlauka «rupjo naturālismu», bet jūt to ārišķīgo, daiļo pasauli, ko pieprasa un gaida no teātra: «Mēs esam *tuvu tam laikam* (izcēlums mans — *L. Dz.*), kad zem «mākslinieciski inscenētas» lugas iedomāsimies kādu inscenējumu, kur aktierim labi sēž bikses un skaisti krāsoti audekli (bildītes) sakārti aiz muguras un no sāniem, pār visu to lejas daudzkrāsaina elektriska gaisma. Garīgais tukšums, nejaušība, dziļšanās pēc āreja skaistuma — tagadējā teātra pazīme. Kā gan lai citādi pilsonība noslēptu savu bezidejisko neitrālo repertuāru?»⁴⁷

A. Zommers atsaucas uz Lunačarska uzskatiem par teātri kā mākslas iestādi, uz to, ka teātrim jārod jauni ceļi pavisam citā virzienā: «Krievijā man bija izdevība novērot šo jaunmeklēšanu pie Komisarževska, Gaidebu-rova, Meijerholda, pa daļai Dailes teātra studijas...»⁴⁸

Ar lielu cerību saistīties darbā Nacionālajā teātrī Rīgā iebrauc Arveds Bergmanis, mākslinieks, kuram ilgus gadus ir bijusi tieša saskarsme ar Maskavas Dailes teātri, ar Staņislavska metodes pārbaudi darba procesā. Noskatījies dzimtenē vairākas izrādes, A. Bergmanis izdara diezgan pesimistiskus secinājumus, bet uzrāda arī pašu galveno trūkumu: «Viss teātri būs gluži lieki un nevajadzīgi,» viņš raksta, «ja trūkst vispārējā noskaņojuma jeb, kā saka, ansambļa, un šo noskaņojumu var sasniegt tikai tad, ja režisoram, kam patiesībā jāstrādā pie šīs noskaņošanas, nebūs svešs skatuves mākslas galvenais elements — darbība.»⁴⁹

K. Staņislavskis ap šo laiku praksē — vēl ne publikācijās — jau ir izstrādājis pamatus metodei aktiera darbam ar sevi un atzīmējis kā galveno momentu tēla darbības līnijas analīzi. A. Bergmanis ir šo pētījumu kursā un, kā liecina J. Zariņš, jau Maskavā, Valsts latviešu dramatiskajā teātrī studijā, mēģinājumu gaitā lietojis šos principus.

Tāpēc arī savā rakstā A. Bergmanis cenšas izskaidrot «darbības» jēdzienu tēla iekšējās dzīves procesa izpratnē: «Es teikšu vēl vairāk — pie šiem blakus elementiem, pie šī fona darbības izcelšanai ir piešķaitāms arī lugas teksts. Lugu iestudējot, sevišķi pirmajos divos trijos mēģinājumos, režisoram un tāpat aktieriem nav vajadzīgs teksts, bet lugas darbība un teksta saturs, nevis burti, vārdi, teikumi. Tas ir skatuves mākslas likums, ka aktieriem, lomu iestudējot, jāmacās ne tik daudz teksts, bet šī teksta nozīme un visas lugas saturs.»⁵⁰

Tāda pieeja Nacionālajam teātrim tolaik ir sveša, tikai intuitīvi skarta labākajos uzvedumos, īpaši «Jāzēpā un viņa brāļos», kad visplašāk notika ansambļa iepazīstināšana ar lugas saturu šī vārda dziļākajā izpratnē. Citkārt steigā aktieriem sākumā nav darīts zināms pat tekstuāli lugas

sators, jo katrs saņem tikai viņam uzrakstīto lomu. Tādēļ arī A. Bergmanis secina, ka Rīgā «režisors zem dekoratora (viņš ļoti augstu vērtē J. Kugas un O. Skulmes darbus — *L. Dz.*) un pa daļai zem autora iespaida ir nodarbojies vienīgi ar lugas ārējo uzbūvi, ar dekorācijām, kostīmiem, uguņim un runāšanu».⁵¹ (Jāsaprot kontrole pār aktiera runāto frāzi, lai tā būtu pateikta skaidri, ar loģisku uzsvaigu, ar noraidīti partnerim — *L. Dz.*) A. Bergmanis nepārprotami izsaka prasību pēc tēla darbības analīzes, kas kopīgi jāveic aktierim un režisoram. A. Bergmanim ir liela autoritāte, un aktieri iesniedz teātra vadībai lūgumu angažēt viņu kā režisoru, uzsverot, ka viņš pašlaik ir latviešu režisors ar visaugstāko speciālo izglītību. Taču tas ir aprīlis, pavasaris, kad A. Mierlauks jau ir atteicies no vadības, bet jaunizvēlēto direktoru Raini vēl nav apstiprinājusi Izglītības ministrija. Viņš nevar neko noteiktu solīt. Kā lasām dienasgrāmatā — ieteicis A. Bergmanim kādu laiku pagaidīt. Līdzīgi ar vilcināšanos un stāvokļa nenoteiktību no režisora posteņa Nacionālajā teātrī tiek atvairīts arī Teodors Lācis.⁵²

Interese par režijas vietām ir saprotama, jo 1921. gada pavasarī plašai sabiedrībai ir jau zināms, ka aizies A. Amtmanis-Briedītis un ka sarūgtinātais A. Mierlauks arī domā pamest teātri pavisam. Tātad — tukšums. Kas ieņems šo vietu? Pretendentu ir daudz. Sevišķi aktīvs ir no Petrogradas atbraukušais Kristaps Linde, kas ātri iemanto Raiņa uzticību un draudzību. Ir pamats domāt, ka arī viņš ietekmē režijas izvēli un līdz ar to — varbūt visa teātra tālāko likteni. K. Linde kritizē A. Mierlauku, kas neesot režisors pedagogs (un tas pamatā ir tiesa!), bet, piemēram, A. Bergmanim ar laikraksta starpniecību iesaka doties darbā provincē, kur katrā pagastā viņu sagaidītu ar meijām un gardiem ēdieniem. Tomēr A. Bergmanis ir lepnis un divreiz darbu nelūdz, bet jau maija beigās aizbrauc atpakaļ uz Krieviju, lai strādātu pie Meijerholda. Ir vērtīgi zīlēt, ko pieminētie potenciālie režisori būtu varējuši konkrēti Nacionālajam teātrim sniegt, vai viņi kļūtu par autoritātēm arī tieši darbā. Ar B. Skujenieci jau bija strīdi, arī ar A. Zommeru nelielajās saskarsmēs. Ir vēl jautājums, cik lieli mākslinieki viņi būtu praktiskajā darbā parādījušies. Taču skaidrs ir viens, ka daudz kas no tā, ko A. Mierlauks un A. Amtmanis-Briedītis ikdienas darbā intuitīvi atrada, šiem cilvēkiem bija zināms, teorētiski skaidrs, un, piemēram, A. Bergmanim bija arī praktiskas iemaņas. Arī citos teātros šīs personības neiesakņojās, viņi neatrada sev ansambļus.

Viņu un vēl daudzu citu teātra darbinieku (Dailes teātrī, Liepājā) izplatītā informācija, loģiski pamatotās prasības niecplūst Nacionālajā teātrī, bet rosina progresīvās inteliģences nemieru ar šī teātra stāvokli. Pretstatu vēl kāpina E. Smiļģa deklarācijās un izrādēs paustā Dailes teātra darbība, kas pārpilna novatorisma.

1921. gada vasarā divos «Izglītības Ministrijas Mēnešraksta» numuros teātra administratīvais direktors Zeltmatis vēl publicē iznīcinošu pārskatu par Nacionālā teātra darbību, kas atklāj šķelšanos teātra vadībā un ir vērstas galvenām kārtām pret K. Freinberga lugu izvēli, A. Mierlauku kā šo lugu akceptētāju direktoru un A. Amtmani-Briedīti — to iestudētāju. Balss no iekšpuses pat pārspēj to neapmierinātību, kādu buržuāziskie kritiķi izteikuši par izrādēm, kas turpina Strādnieku teātra un Jaunā Rīgas teātra progresīvās, viņuprāt, negatīvās tradīcijas.

Pārskatā ir teikts: «Tā vien liekas, it kā būtu gribēts kritizēt caur skatuves atspoguļojumu mūsu pašu politiski sabiedrisko dzīvi.»⁵³ (Runa ir par «Ministru prezidentu», «Kandidu», «Legro kundzi», A. Vildegansa «Nabadzību», «Panu».) «Tulkoto lugu izvēlē izmanāma it kā tā pati tendence, kāda šai laikā valdīja Jaunajā Rīgas teātrī. Vai Nacionālais teātris būtu pārņēmis šī teātra tradīcijas? Ja tā, tad teātra vadītāji nesaprot, ka tagadējam valsts teātrim ir citi uzdevumi nekā toreizējam Romanova ielas teātrim. [...] Visas tās neskaitāmās lugas, kas atklāja un graizīja sociālās dzīves negatīvās, peļamās puses, kas gribēja būt tikai izvirtušās (krievu valsts) dzīves spogulis, neuzstādot nekādus pozitīvus ideālus, — tas viss darīja bēdīgi audzinošu iespaidu uz jauno paaudzi. Un tiešām varam teikt, ka tās sagatavoja komunismam auglīgu zemi jaunatnes sirdīs. Bet kas vēl bija atvainojams priekšrevolūcijas laikā, tas tagad, kad vecā iekārta sagrauta un jaunajai paaudzei stāv priekšā milzīgs jaunizbūves darbs, vairs nav atvainojams.»⁵⁴

Kaut arī šajā rakstā ir dažas pamatotas prasības attiecībā uz režijas un aktieru darbu (piemēram, aizrādījums, ka «izrādi *vadīt* un izrādi *radīt* ir divas šķiramas lietas»), tomēr šī dziļākajā būtībā pret K. Freinbergu vērstā kritika atsedz, ka teātri pašā ir sākusies progresīvā repertuāra apkarošana. Tas ir vēl viens pamatīgs trieciens progresīvajām tendencēm, kas tiecās šajā teātrī atzelt.

Sajā nodaļā aprakstītās sociālās un mākslinieciskās pretrunas būs raksturīgas Nacionālā teātra darbībai līdz pašai padomju varas atjaunošanai 1940. gadā, tomēr tanī posmā uz nesenās pagātnes — Strādnieku teātra un iesāktās padomju kultūras jauncelsmes fona tas izpaužas ārkārtīgi krasi.

Savandīta un pretrunu sašķelta no āra un iekšpuses ir tā arēna, kuras centrā 1921. gada rudenī nostājas Rainis kā Nacionālā teātra jaunais direktors. Smagāku situāciju jauna darba sākumam grūti iedomāties.



Raiņa laiks

Raiņa centieni un darba veids.

Repertuāra kurss.

Viņa līdzgaitnieki režisori.

A. Upīša komēdiju uzvedumi

Raiņa direkcijas laiks, kaut tikai četrus gadus ilgs, ir ļoti bagāts faktiem un mākslas notikumiem, bet līdz šim novērtēts tikai vienā ziņā, proti: kādu teātri Rainis vēlējās redzēt un veidot, kādam repertuāram tuvināt. Ir zināms arī, ka visu to neatlāva īstenot sabiedriska un mākslinieciska rakstura pretrunas. Bet kādas īsti? Un vai šķēršļi bija tikai ārpus Raiņa vai arī daļēji sākotnējās viņa paša personībā, viņa profesionālajā teātra mākslas izpratnē un paša izvēlētajos līdzgaitniekos, režisoros? Tas ir ļoti plašs temats, kurā arī nevar vairs rast pilnīgi objektīvu un neapstrīdamu atrisinājumu. Uzmanīgi jāpieiet arī preses liecībām, jo tās bieži ir politiski tendenciozas un vērstas pret pašu Raini. Kādreiz Raiņa klātbūtnē runāts par avižnieku negodīgo izturēšanos un kāds sacījis ierastos vārdus: gan jau vēsture visu noskaidrošot. Tad Rainis tālredzīgi piezīmējis, ka varbūt «taisno tiesu» spriedīšot vēlāk no šīm pašām avižu atsauksmēm, neizdibinot, kāds pārmetums dibināts, kāds ne.¹ Tas patiesi ir vērtīgs, mums vērā turams brīdinājums.

Jau no 1921. gada februāra Rainis piedalās Nacionālā teātra Mākslas kolēģijas sēdēs, kur — atšķirībā no direkcijas sēdēm — risina galvenokārt tikai radoša darba jautājumus. Kļūt par direktoru dzejnieks izšķiras pēc ilgām šaubām. Patiesībā A. Mierlauks tobrīd ir vēl vadītājs, kaut arī «respekts kā direktoram viņam visa personāla acīs zudis, visi ņirgājas par viņu».² Tā nežēlīgi savās piezīmēs ierakstījis kāds aktieris, turpat piebilstot, ka Mierlauks jau gan tiešām mākslu mīl par visu vairāk pasaulē. Arī Rainis līdzās patiesai cieņai un autora pateicībai savu lugu interpretam dziļi un

sāpīgi izjūt A. Mierlauku kā tragisku figūru šajā posmā. Dzejnieks raksta dienasgrāmatā, ka «negribās pret Mierlauku iet», smagas ir arī viņu sarunas, kur Mierlauks godīgi ir ar mieru atkāpties Raiņa priekšā, jo «Rainis cienījamāks», taču kāda cita dēļ (režisors min K. Lindi) viņš nekad labprātīgi neatteiktos. Uz viena ceļa ir sastapušies divi lieli cilvēki, kurus nevada savtīgas intereses. A. Mierlauks kā bruņinieks ir gatavs uz visu, lai tikai teātris dzīvo, atplaukst. Viņš tic Rainim. Raini šī uzticība zināmā mērā suģestē un pārliecina, jo sevišķi lielas cerības ar Raini kā direktoru saista arī aktieri. 1921. gada 20. februārī Rainis ieraksta dienasgrāmatā: «Mana interese ir, lai teātris neiet postā. Tādēļ pieņemu.» Par šo soli dzejnieks izšķiras brīdī, kad visā plašumā izvērsies skandāls ap «Pana» izrādi un A. Mierlauks ir paguris no bezcerīgās cīņas. A. Mierlauks nebija īsts teātra dzīves organizators, bet vai Rainis tāds būs?

Visu 1921. gada pirmo pusi Rainis darbojas Mākslas kolēģijā, bet vēl nav oficiāli apstiprināts direktora postenī. Tātad — šaubās viņš pats, bet šaubās arī par viņu. Tas Raini ļoti nomāc. Izskan arī ultimāti. Viens no tiem — prasība atlaist K. Freinbergu. Gan «Pana» dēļ, gan arī «komunistu laikā parādītās aktivitātes dēļ». Kultūras vadītājiem droši vien bija zināma arī K. Freinberga liecība par labu A. Upītim, kas lielā mērā ietekmēja rakstnieka likteni pēc atgriešanās Latvijā. Nāves soda vietā A. Upītim piesprieda ieslodzījumu cietumā. Rainis tomēr konsekventi pieprasa K. Freinbergu par līdzgaitnieku repertuāra izvēlē, īpaši tādēļ, ka viņu par dramaturgu ir atkārtoti ievēlējusi Mākslas kolēģija. Vēl vairāk — Rainim atnākot, paliek tikai viens dramaturgs, un tas ir K. Freinbergs. A. Bērziņš no teātra aiziet, lai ... pēc laika tanī atgrieztos kā direktors.

1921. gada 5. jūlijā notiek pirmā direkcijas sēde,³ kurā Rainis jau akceptē nākamās sezonas darbus. Tiek paredzēta «Karaļa Līra» režija K. Lindem, saņemta ziņa par T. Lāča saistišanos Liepājas teātri un izskatīts no Krievijas atbraukušā aktiera un režisora F. Rodes lūgums atvēlēt darbu Nacionālajā teātri.

Nākamajā sēdē, 29. jūlijā, jau administratīvais direktors (klātesot arī nemainīgajam goda direktoram J. Brigaderam) Zeltmatis ar saviem praktiskajiem ziņojumiem itin kā ievēl Raini to daudzo uzdevumu kārtošanā, kas arī jāveic direktoram. Protokolā arī lasām, ka A. Mierlauka rīcībā paliek ģērbistaba, bet Rainis ieņems viņa līdzšinējo kabinetu, «kad tas tiks izbalsināts».

15. augustā Nacionālais teātris sāk jaunu sezonu. Un Rainis kā apstiprināts direktors stājas trupas priekšā. Tas nav ne jaunums, ne pārsteigums, jo visi to ir gaidījuši, uz to cerējuši. Viņa uzstāšanās runa⁴ ir vienkārša, sirsnīga. Dzejnieks pateicas aktieriem par ievēlēšanu, bet atzistas, ka nākot ar smagu sirdi, jo jūtot savu jauno darbu kā amatu un smagu pienākumu. Runā arī par algām, par to, ka noteicošām aprindām maz rūp kultūra, taču teātris esot augstākā kultūras iestāde, un pats svarīgākais esot tas, lai aktieri paši sevi uzskatītu par māksliniekiem.

Beigās, kā teikts atreferējumā, Rainis sacījis, ka «viņš nākot no citas pasaules nekā aktieri. Diez vai aktieri laužīšot savu loku un lūkošot viņu saprast, bet viņš savu gan laužīšot un iešot pie aktieriem. Liela vēriba tikšot piegriezta aktieru, sevišķi jaunāko, izglītībai, kas līdz šim maz ievērots.»⁵

Tikko stājies jaunajā postenī, Rainis nolemj doties uz ārzemēm ar nolūku tuvāk iepazīt cittautu teātru darbu. Aizbraukšana sacel vētru presē. Un, patiesi, ceļojuma laiks nav pats izdevīgākais. Režisors A. Mierlauks gan apņemas Raiņa prombūtnes mēnesī veikt direktora vietas izpildītāja pienākumus, taču viņam tas nenākas viegli. Turpinās strīdi ar Zeltmati jau minētā pret Mierlauku vērstā raksta dēļ, trupa nav sastādīta, daudzi labi aktieri, kas bija gribējuši strādāt Nacionālajā teātrī, aiziet. Tieši šajā brīdī uz Dailes teātri aiziet arī A. Amtmanis-Briedītis. Jaunatnākušajiem režisoriem teātris ir gluži svešs. Kad Rainis no ārzemēm atgriežas, strādāt kļuvis vēl grūtāk, nekā pirms mēneša šķita. Tikai dzejnieka lielā autoritāte, personiskā pievilcība un sirsnība nolīdzina daudzus asumus. Arī gūtie iespaidi nav īpaši rosinoši, jo Rainis ir bijis Čehoslovākijā, kur tolaik nav interesantu izrāžu. Un ir jau arī tikai pats sezonas sākums. Tāpat Vīnē, Berlīnē. Lielākais guvums ir tikšanās ar Maksi Reinhartu.

Kaut arī Rainim ir savs kabinets, kurā viņi strādā kopā ar K. Freinbergu un kurā mākslinieki nāk lūgt avansus vai norunāt par beneficēm, Rainis nav kabineta direktors. Viņš mēdz no rīta apstaigāt teātri, laipni sarokoties ar katru. Viņš ieiet tehniskajā darbnīcā, kur veido dekorācijas, uzkāpj darbvedībā. Vecākās paaudzes aktieri visi kā viens uzsver, ka Rainis īpaši pratis pasvītrot katra, ikkatra teātra darbinieka vajadzību, pat neaizstājamību. Un tas teātrī ir ļoti nepieciešams. Tālab Raiņa klātbūtnē pierimst intrigas un ķildas. Rainis teātrī nav bieži. Viņš Torņakalna dzīvoklī raksta, un teātra dokumentus sekretāri ved uz mājām caurskatīt un parakstīt, tālab tomēr dzejnieka diena ir iztraucēta. Bieži iznāk sarunas ar K. Freinbergu par lugu izvēli.

Direkcijas sēdes notiek apmēram ik pa desmit dienām vai divām nedēļām, un tad arī ir sakrājies vesels kalns dažādu lietu. Pēc Zeltmata un K. Freinberga uzmešta plāna sēdes parasti vada pats Rainis, protokolē sekretārs (vēlāk dzejnieks) Antons Bārda, Friča Bārdas brālis, dažkārt arī K. Freinbergs vai Zeltmatis.

Kādi tad ir tie jautājumi, kuriem lielais Rainis veltī savas darba stundas, domas un enerģiju? Tās nebūt nav tikai vērienīgas mākslas problēmas. Lūk, tipisks sēdes protokls:

Nr. 185. Direkcijas sēde. 10./I 1924. (p. 2^{1/2} p. p.)

Piedalās: J. Rainis, J. Brīgaders, Zeltmatis, Freinbergs, Mierlauks, Cimermanis, Feldmanis.

- 1) Nolemj pirkt N. Strunkes fisharmoniju un maksāt par 50 mūzikas instrumentu, ieskaitot līdzšinējo, lietošanu, 20 000 rb].
- 2) Krievu aktierim Palmam, ievērojot mazo apmeklētāju skaitu un priekšsvētku laiku, atlaiz 17. dec. telpu īri par 15 000 rb].
- 3) Dejojāja Kerē lūdz atlaist no 7. janvāra telpu īres. Atzīst, ka lūgumu nevar ievērot.
- 4) Daugavpils Dramatiskais teātris lūdz, lai atļauj 20. janv. viesoties šai teātri Ludmilai Spilberg. Atļauj.
- 5) Frizēzei Nerlin uz lūgumu paaugstina algu līdz 3800 rb]. mēnesī, sākot no 1. janv.
- 6) Vācu aktieris Pauls Mercs lūdz, lai viņam izīrē telpas 21. janv. Uz šo dienu telpas nav dabūjamas, jo tās jau aizņemtas.
- 7) Principā atzīst, ka pēc skolēnu izrādēm reizēm iespējams izīrēt telpas svešiem izriņkotājiem.

- 8) Pieņem fot. Lapiņa rēķinu par 2000 r. (fotogrāfijas no «Mušu ķēniņa»).
- 9) Nolemj maksāt Pavlovas kundzei par viņas mēbelēm teātrī šīnī sezonā 1000 rbļ. mēnesī (līdz sezonas beigām). (Teātrī tolaik bija prakse irēt no privātpersonām stila mēbeles, istabas iekārtas, jo kamerizrādēm vēl dekorācijas negatavoja — *L. Dz.*)
- 10) Nolemj dot strādniekiem darba blūzes un skatuves kurpes, jo agrāk dotās galīgi noplisušas.
- 11) Drēbniekam Indriksonam un Kaufman par fasonu izvešanu lugai «Mušu ķēniņš» nolemj maksāt: Indriksonam — 300 r. un O. Kaufman — 840 r. Bez tam P. Laurson par virsdarbu lugai «Mušu ķēniņš» — 500 r.
- 12) Atvēl Oškalnam lampu pirkšanai 4500 r.
- 13) Nolemj atlaist strādnieku A. Steķi, kurš, pēc skatuves meistara aizrādījumiem, vairākkārt ieradies darba nespējīgs (ieskurbis) un uz vienu izrādi nemaz nav atnācis. Steķa vietā pieņem Edvardu Senakolu par 3600 rbļ. mēnesī.
- 14) Akceptē Zeltmata atļautos avansus nepieciešamām vajadzībām ... (uzskaitīti aktieri — *L. Dz.*).
- 15) Pieņem Šeibera divus rēķinus ...
- 16) «Jaunatnes Vadonis» lūdz recenzenta karti. Noraida.
- 17) Dejojājai E. Ronei izīrē telpas uz 28. janv. par 20 000 rbļ.+dienas izdevumi.
- 18) Nolemj iegādāt 2000 pudu ogļu no Baumaņa firmas par 56 rbļ. pudā.
- 19) Repertuārā uzņemtas lugas: «Fausts», abas daļas, «Zvēru dīdītājs», «Hetēras mantojums».
- 20) Pieņem J. Rozes rēķinu par drukas darbiem.
- 21) Nolemj pasniegt Rūd. Bērziņam 25 g. (darba — *L. Dz.*) jubilejā puķes — līdz 3000 rbļ. vērtībā.
- 22) Nosūtīta telegramma Somu Nacionālam teātrim sakarā ar pirmo latv. lugas izrādi šai teātrī (uzv[ests] A. Brigaderes «Sprīditis»).
- 23) Tā kā uz Nac. teātra administrācijas attiecīgu sludinājumu nebija pieteikušies reflektanti, tad direkcija vienojās ar līdzšinējo ekonomu uz sekošiem noteikumiem: ekonoms Ķeitāns maksā, skaitot no 1. janv. 1924. g. līdz 1. janv. 1925. g., par tirgošanās tiesību teātra bufetē 150 rbļ. par katru izrādi, izņemot skolnieku, kareivju un tautas izrādes, par kurām maksā tikai 100 rbļ. Ekonomu dabū telpas un apgaismošanu pa izrādes laiku. Ja sarīko mielastus utt., tad par gaismu jāmaksā, cik nodeg. Tirdzniecības taksi maksā ekonoms. Ēdienu un dzērienu cenām jābūt ne lielākām kā 2. šķiras restorānos. Teātra personālam 15% lētāk. Malku dabū no Teātra savai plītij un atlīdzina par to Teātrim vienas kubikases vērtībā par visu gadu.
- 24) Pieņem izstrādātos noteikumus par jubilejām un beneficēm.

Sēdi slēdz 6 vak.

Paraksti: Zeltmatis, J. Brigaders, Rainis.⁶

Un tā joprojām. 26. janvārī atkal sēde Raiņa vadībā, un tādi paši jautājumi, daži pat kuriozi, bet tie visi ir Raiņa uzmanības lokā, paņem viņa laiku un garīgos spēkus. Kā daudzi ģeniāli cilvēki, arī Rainis tieši šos ikdienas sikumus kārtā ar lielu atbildības sajūtu un pienākuma apziņu.

Līdzās šiem jautājumiem ir ilgas sarunas ar režisoriem gan teātrī, gan arī mājās, kad dzejnieks nejūtas vesels. Taču tās attiecas vairāk uz paša Raiņa vai arī Aspazijas lugu iestudējumiem. Par citiem iestudējumiem inte-

resējas mazāk. Mēģinājumus skatās reti. Un izsakās par tiem skopi, bet allaž labvēlīgi, cerīgi. Raiņa uzticība uzmundrina un iedvesmo aktierus. Rainis nav izvirzījis kolektīvam strikti noformulētu māksliniecisku programmu, taču no viņa vēstulēm un izteikumiem nav grūti izsecināt dzejnieka ideālu arī teātra mākslā.⁷

Kādas runas uzmetumā⁸ Rainis ir atzīmējis vairākus akcenta momentus.

- — — — —
— Izglītot paaudzes.
— Civilizēt sabiedrību.
— Humanizēt.

To pilnībā var attiecināt arī uz teātra sūtību Raiņa skatījumā. Viņš par visu vairāk vēlas, lai no skatuves skanētu lielas, progresīvas idejas un lai cilvēks (kā mākslas radītājs, tā mākslas saņēmējs) apzinātos sevi par pasaules civilizācijas attīstības turpinātāju. Tādēļ arī šajā posmā vairāk kā jebkad teātris pievēršas lielajai pasaules dramaturģijai. Vispirms tā uzmanības degpunktā ir pats kultūras šūpulis — Grieķija. Rainis lūdz, lai dramaturgs K. Freinbergs sastāda plašu repertuāra projektu, izvirzot noteiktus darbības principus. Šajā ziņā Raiņa prasība sasaucas ar M. Reinhardta iecerēm, jo līdzīgi A. Mierlaukam arī jaunais direktors ļoti augstu vērtē M. Reinhardta monumentālo, lielu ideju un lielu kaislību piesātināto režijas mākslu. Var uzskatīt, ka Sofokla «Kēniņa Edipa» uzņemšana Nacionālā teātra repertuārā zināmā mērā ir šī uzveduma pasaules slavas ietekmēta.

Sveicinot jubilejā savu pirmo Spīdolu — Liliju Ēriku, Rainis piemin mākslinieces tēvu Aleksandru Freimani, kas mākslā izcēlis lielo, cēlo un daiļo. Rainis runā par aktrises tieksmi uz «daiļumu un kulturālību», par viņas spēju tēlot «dzīves lielo patiesību, kas izteicas lielos darbos un lielā skaistumā, un cēlumā, kas izteicas cilvēcībā...»⁹

So harmonijas un kultūras spēku Rainis pats iepazīnis klasikā. Taču vienlīdz svarīgi Rainim šķiet iepazīstināt skatītājus arī ar jaunākās dramatiskās literatūras darbiem. Visu to kopumā Rainis nosauc savā runā par «literārisko momentu»: «Nac. teātrim, pēc mana uzskata, bija jābūt garīgas, nacionālas un universālas kultūras izplatītājam; tam bija jānodrošina tautai augstākās garīgās jūtu atziņu vērtības, kas krājas drāmās, t. i., augstākā dzejā. Dzejnieka darbs aktierim bija jāpārvērš otrā mākslā: skatāmībā un dzirdamībā.»¹⁰

Pārskatot visu Raiņa direkcijas laika repertuāra sarakstu, tiešām var teikt, ka režisoru un aktieru darbs te varēja bāzēties uz augstvērtīgas literatūras pamatnes. Pāris nejauši izņēmumi šo pārliecību nemaina.

Līdzās šai repertuāra līnijai Rainis izvirza prasību, lai tiktu uzvestas «visas oriģināllugas, kuras tik paceļas pāri diletantismam; . . es uzvedu pat dramatiski mazvērtīgas lugas, ja to sacerētājs vismaz bija rakstnieks ar pazīstamu vārdu un pats varēja atbildēt par savu darbu».¹¹ (Interesanti atzīmēt, ka Raiņa laikā tiek ievadītas sarunas arī ar J. Sudrabkalnu par Kristofam Kolumbam veltītas lugas radīšanu. Taču tā paliek tikai iecere.) So darbības virzienu Rainis nosauc par «nacionālo momentu». Par tādu rīcību Rainis izpelnās daudz pārmēti, un šis jautājums joprojām ir diskutabls

Ipaši, ja to skata no aktiermākslas izaugsmes viedokļa. Arī pēc Raiņa Nacionālajā (vēlāk Drāmas) teātrī ir bijuši periodi, kad īpaši aktīvi tikušas atvērtas durvis autoriem «nediletantiem» (kaut te robeža grūti nospraužama!). Tas vienmēr ir sekmējis dramaturģijas ražību, bet tikai atsevišķos gadījumos kādas īpašas sakritības dēļ šādu lugu izrādēs var atzīmēt aktieru veiksmes. Tā ir arī Raiņa laikā, kur jaunas kvalitātes aktieru meistarībā dzimst līdz ar paša Raiņa, Brigaderes vai Andreja Upīša lugu uzvedumiem. Katrā ziņā A. Upīša skaudrais prasīgums repertuāra izvēlē Strādnieku teātra periodā šķiet perspektīvāks. Tādēļ arī vēlāk «Domās» Andrejs Upīts asi uzbrūk vāju lugu izrādēm, paužot vienkāršo uzskatu, ka «no nekā neko nevar iztaisīt».¹²

Raiņa un A. Upīša pretējās pozīcijas šajā jautājumā ir kā divas nepieciešamības teātra kultūras attīstībā, kur vienas vai otras puses neievērošana vai absolutizēšana var kaitēt izaugsmes procesam. Tikai individuāla pieeja autoram, lugai var noteikt pareizu attiecību. Bez tam ļoti liela nozīme ir režisora darbam, jo augsti profesionāla režija var pacelt pāri viduvējībai arī pavāju lugu. Raiņa laikā tik stipras režijas teātrī nav. Vēl vairāk — Rainis pamatos uzskata režisoru par tādu radošu personību, kas *seko* literārajam materiālam, iedziļinās tajā, pilnīgi uzticēdamies rakstniekam. Līdz ar to sliktu lugu uzvešana attaisnojas vēl mazāk. Arī mūsdienās Raiņa teātra plašā atvērtība oriģināllugām tiek dažkārt rakstnieku vidū pacelta kā karogs, kā tradīcija, ko nedrīkstētu aizmirst. Taču nevienam karogam nevar sekot akli. Un Raiņa izvirzītais «nacionālais moments» ir jāvērtē kā *pamattendence, kā apziņa, ka neviens nacionāls teātris* (šī vārda visplašākajā nozīmē) *nevar attīstīties bez nacionālas dramaturģijas*. «Lai tā ar savu saturu un formu veidotu sabiedrības domu un attīstītu nacionālu skatuves stilu» (K. Freinbergs.).¹³

Nostādot latviešu autoru sacerējumiem līdzās lielo pasaules klasiku no senatnes līdz jaunlaikam, Rainis un Freinbergs savā repertuāra politikā uzsver to momentu, kas vēlāk, oriģināllugu «uzplūdu» laikos, nav tik jūtami ieraugāms, proti: klasiskās drāmas lielums ir kritērijs, salīdzinājums, ko vai nu iztur, vai neiztur pašmāju sacerējums. Rainim līdzās stāv Sekspīrs vai Sillers, un viņa lugas šo mērauklu iztur, A. Upīša satīra vedina uz salīdzinājumu ar B. Sovu, piemēram, un arī te līmeņi tuvojas viens otram. Sasauksme ar dzīves īstenību un klasiskās literatūras klātbūtne ir divi būtiski spēki, kas pārbauda jaunas lugas dzīvotspēju.

Rainis un arī viņam uzticīgais dramaturgs nesaista pamatrepertuāra izvēli ar konkrētiem ansambļa izaugsmes jautājumiem; primāts ir literatūra, un to aizvadīt skatītājos — aktiera uzdevums. Aktieru pašatklāsmei tiek atvēlētas beneficiu un jubileju lomas, kas parasti bagātas izteiksmīgām skatuviskām situācijām. Blakus klasikai un oriģinālliteratūrai šī ir vēl trešā repertuāra plūsma. Ļoti mīlēdams aktierus, Rainis ir visai atsaucīgs pret beneficiantiem un jubilāriem.

Sikāk pakavējos pie repertuāra jautājuma tālab, ka tikai Strādnieku teātra posmā un Raiņa direkcijas laikā valdīja vairāk vai mazāk noteikti lugu izvēles principi, kurus diktēja teātra vadītāju sabiedriskā un estētiskā pārliecība, bet ne komerciālas intereses. Pēc Raiņa aiziešanas, līdz pašam 1940. gadam, mēs gan sastapsim ne vienu vien vērtīgu lugu Nacionālā

teātra repertuārā, bet nesaskatīsim mākslinieciskus principus teātra darbībā. Diemžēl arī sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados tos dažkārt grūti saskatīt Drāmas teātrī.

Taču mūs interesējošajā tematā galvenais ir jautājums par to mākslinieciskās izteiksmes veidu, kādā Rainis vēlējās iestudēšanai izraudzīto dramaturģiju redzēt uz skatuves. Kā jau uzsvēris V. Hausmanis grāmatā «Rainis un teātris», tas ir *reālisms*. Reālisms bez sentimenta un ārišķīgiem izpušķojumiem, bet arī ne sadzīviski piezemēts, sīkpatiesībā detalizēts. Katrā ziņā reālisms ar aicinošu, iedvesmojošu spēku. Par klasisku attiecībā uz Drāmas teātra aktieriem ir uzskatāms Raiņa atvadrunā dotais apzīmējums — «*reāli psiholoģiskais tēlošanas moments*». Rainis saka: «Nac. teātrī, pēc mana uzskata, aktieri ar savu māksliniecisko personīgo izjūtu tēloja dvēseles notikumus dzīvos cilvēkos un gribēja klausītājus-skatītājus savilņot līdz savam un dzejnieka dvēseles trīsējumam. Aktieri runāja uz klausītājiem, bet nelika galveno svaru uz mehāniskām kustībām; viņi bija mākslinieki un patstāvīgas personības, kuras kopā darbojās, bet ne lelles režisora rokās.»¹⁴

Būtu aplami apgalvot, ka šāds Raiņa vērtējums attiecināms uz visām izrādēm un tēlotājiem. Taču tā ir noteikta programma, kurā Rainis runā par patiesu pārdzīvojumu kā aktiermākslas reālisma pamatu pamatu, par vārdu kā galveno darbības izpaudēju un par aktieri kā radītāju (atcerēsimies A. Upīša teikto par aktieri, kas nedrīkst būt «tikai atdarinātājs un attēlotājs»). Vēl vairāk — vēstulē Birutai Skujeniecei Rainis ir noformulējis domu, kuras tālākattīstība un īstenošana *varēja būt* ļoti nozīmīga tieši Nacionālā teātra aktieriem. Rainis raksta: «Visgrūtākais ir izteikt vai tēlot pašam sevi, lielākā daļa nekad netiek pie tā. Tikai kurš spēj jau sevi tēlot, tas var sev atļauties arī svešus tēlot.»¹⁵

Te ir pilnīga sasauksme ar tiem «sevis iepazīšanas» uzdevumiem, kurus Staņislavskis tolaik krāj praksē un vēlāk apkopo grāmatā «Aktiera darbs ar sevi». A. Mierlauks aktiera dzīves patiesīgumu pārbaudīja ar jautājumu: kā tu to darītu? Bet nerisināja problēmu par to, kā maksimāli tuvināt tēlu un aktiera personību, kaut pats savās lomās to darija dažkārt ideāli. Vai tu tā dzīvē sēdi? Vai tu tā dzīvē skrien? Tāds, ļoti virspusēji runājot, ir A. Mierlauka reālisma kritērijs, kur var saskatīt ārējās aprises teorētiskajam jautājumam par «darbību dotajos apstākļos».

Rainis virzās dziļāk aktiera būtībā, prasa no aktiera *sevi iepazīt*, lai varētu samērot ar tēla *garīgo pasauli*. Raiņa jautājums varētu būt: vai tev un tēlam ir kas iekšēji kopīgs, vai tu mīli vai nīsti to, uz ko tiecas tēla emocijas? Tēlot «dvēseles notikumus dzīvos cilvēkos», rakstīja Rainis atvadvēstulē, tā tad atklāt iekšējo pasauli, atklāt cilvēka *raksturu* un nevis raksturīgumu. A. Amtmanis-Briedītis kādreiz teica, ka J. Dubura dotajā apzīmējumā «reālpsiholoģisks tēlojums» (kas līdz mūsu dienām ir palicis Drāmas teātra aktiermākslas pamatkritērijs!) A. Mierlauks vairāk licis uzsvāru uz «reāl», bet Rainis (un arī pats A. Amtmanis-Briedītis!) uz vārda otro pusī — «psiholoģisks». Atšķirība varētu būt skaidrojama arī tā, ka A. Mierlauks tiecās virzīties uz tēla izpratni, balstoties uz tā sadzīvisko eksistenci, bet Rainis (kaut nebūdam praktiķis režisors) par galveno aktiera darbā

uzskatīja psiholoģisko patiesību, cēlonību, kas noved pie jautājuma: kādēļ es to daru?

Vadot teātri, vērojot režijas darbu un sekojot jaunajai speciālajai literatūrai, arī Rainim rodas vēlēšanās pašam darboties režijā. Par to ir liecība dienasgrāmatā.¹⁶ Sevišķi dzejnieku satrauc A. Tairova «Režisora piezīmes», kuras Rainis izlasa vācu tulkojumā 1923. gadā ar nosaukumu «Entfesseltes Theater». Padomju režisors A. Tairovs gan ar saviem Kamer-teātra iestudējumiem, gan teorētiskajiem darbiem tanī laikā gūst pasaules slavu, jo viskonsekventāk pauž domu par aktieri kā teātra darba pamatu, ap kuru sintēzē saliedējami visi teātra mākslas elementi. A. Tairovs lugu uztver kā «mazo pasauli», kas izrādē pārvēršas «lielajā pasaulē».¹⁷ Tairova uzskati arī Latvijā rod daudz piekritēju un interesentu. Minēsim tikai E. Smiļģi un J. Sudrabkalnu, kurš aprakstījis savus iespaidus par krievu valodā izlasītajām «Režisora piezīmēm».¹⁸

Raini Tairova pozīcija sadusmo, jo te «riku (t. i., aktieri — *L. Dz.*) grib par mērķi celt. Kas to grib godīgi, lai iet, būs teātris brīvāks. Man vajga par teātri interesēties: vadīt režiju.»¹⁹ Domu par aktieri «riku» Rainis ir izteicis vairākkārt. Sajā sakarībā arī viņam iznākusi asa polemika ar E. Smiļģi. Dailes teātra vadītājs protestējis pret Raiņa apzīmējumu, ka «aktieris esot tehnisks ierocis».²⁰

Raini sajūsmina Maskavas Dailes teātra Pirmā studija (M. Čehovs, S. Birmāne), kas 1921. gadā viesojas Rīgā un rāda spilgtus, līdz vahtangoviskai groteskai kāpinātus tēlus. Rainis nav pret spilgtu aktierisku formu, bet viņu satrauc neuzticība dramatiskajai literatūrai kā noteicošam teātra mākslas komponentam. Viņa satraukumam var būt arī tāds pamats, ka visos lielajos klasikas inscenējumos, ko Rainis skatīja Nacionālajā teātrī, ģeniālā literatūra tikai daļēji guva (un reizēm neguva nemaz) pilnvērtīgu izpausmi. Dzejnieks sajuta to milzīgo drāmas spēku, kas neatmodināts guļ izrādes zemslānī. Un jūta aicinājumu, vēlēšanos to izcelt virspusē, pārvērst «skatāmībā un dzirdamībā». Kad, piemēram, Teodors Lācis viesojās Karaļa Līra lomā, tad notika tas, ko nosacīti varētu saukt par Raiņa aktiermākslas ideāla piepildījumu. Visi — gan Nacionālajam teātrim labvēlīgi, gan arī naidīgi noskaņoti kritiķi atzīst, ka te ir bijusi tēla «dziļa iekšēja izpratne» un tādēļ «monumentāls izauga Līrs savās dvēseles mokās un apgarotā apskaidrībā».²¹ Bet vai tādu piemēru ir daudz? Rainis tiecas uz lielo repertuāru, it kā viņam līdzās darbotos Maksis Reinharts. Taču Reinharta nav (kaut arī ir zināmi daudzi neveiksmīgi mēģinājumi satuvināt Nacionālo teātri un šo vācu režisoru gan Raiņa laikā, gan arī vēlāk), ir gan cilvēki, kas ar sirdsdegsmi tiecas sekot Raiņa mērķiem lielās literatūras atklāsmē, taču talantīgus mākslas darbus nerada laba griba un centība vien.

Kas tad ir Raiņa domu biedri režisori? Fricis Rode un Kristaps Linde. Divas atšķirīgas personības, dažādi raksturi un arī dažādas skolas. Kopējais var būt tas, ka abi — bet it sevišķi F. Rode — ir ļoti inteligenti cilvēki, kas Raiņa nodomus labi izprot un var būt dzejniekam saistoši sarunu biedri. Ar K. Lindi pat izveidojas draudzība, bet F. Rode ar savām plašajām humanitārajām zināšanām Raini aizrauj un dziļi ieinteresē par teātra specifiku. Par to ir liecības arī Raiņa dienasgrāmatā: «6.8.23. Atnāk

Rode un Skulme (O. Skulme uz līguma pamata apņēmiens radīt dekorācijas Aspazijas «Aspazijai», kuras režisors F. Rode — *L. Dz.*). Runājam par mākslu līdz p. 5. [. .] Rode laiž visu aši pāri. Skulme runā un domā ļoti lēni un smagi, nevar izteikt, bet jūt, ko runā.»

Fricis Rode ir darbojies par aktieri Rīgas Latviešu biedrības teātrī, bet vislielāko skatuves pieredzi guvis, būdams aktieris un režisors Krievijas provinces teātros. Par savu nozīmīgāko darbības posmu F. Rode uzskata vienu gadu Maskavas Dailes teātrī, kur viņam bija iespēja darboties režisoru padomē. Jādomā, ka tas noticis ar J. Dubura starpniecību, kurš arī pirms savas nāves bija kontaktos ar Maskavas Dailes teātri un gatavojās tur iestudēt latviešu autora lugu. Salīdzinot datus, redzam: kā Duburs, tā Rode vismaz kādu pusgadu ir vienlaikus saistīti ar Maskavas Dailes teātri. Tas ir periods, kad Dailes teātra vadītāji meklē jaunus režisoru spēkus un līdzdarbība padomē ir tāda kā stažēšanās forma. Par šo formu F. Rode raksta: «Te darbs mani valdzināja ar savu pieeju lugas sīkai analīzei gan no idejiskā viedokļa, gan arī dramatiski konstruktīvās uzbūves. Pie iegaismota galda skatītāju zāles vidū sēdēja padomes locekļi, bloknotos atzīmējot mēģinājumu gaitas norisi — emocijas, kustības, idejisko plānojumu, ieteicamās pārgrozības. Mēģinājumam beidzoties, padomes locekļi izteica savas domas, bet ar piezīmju saturu režisors vēlāk citā sanāksmē pirms mēģinājuma iepazīstināja lomu izpildītājus aktierus. Pēc katra šāda mēģinājuma luga ieguva arvien skaidrākas kontūras. Pie jauniestudējumiem viss kolektīvs ķērās ar lielu atbildības sajūtu. Nereti mēģinājumu skaits sniedzās pāri simtam, ko tehniski atļāva jau agrāk iestudētās lugas.»²²

Tomēr jāpatur vērā, ka tieši 1915./16. gads bija Maskavas Dailes teātra radošās krīzes posms, un, kā norāda padomju teātra zinātnieki, no šī strupceļa slaveno ansambli atbrīvoja tikai Oktobra revolūcija. Viens no šīs krīzes cēloņiem bija tieši tas, ka teātris pievērsās mazvērtīgiem literāriem darbiem. No tā var secināt, ka līdzās analītiskam ieskatam mēģinājumu procesā latviešu režisors varēja gūt atziņu par literatūras noteicošo lomu izradē. Par to viņi ar Raini arī bija pilnīgi vienis prātis. F. Rode labi pazina A. Lunačarski, kurš Maskavā 1921. gada sākumā bija piedāvājis māksliniekam vadošu darbu padomju izglītības sistēmā. Taču arī vēlāk turpinās labās attiecības ar Lunačarski (par to liecina Raiņa dienasgrāmatas piezīme), kura idejiskie un mākslinieciskie uzskati ir režisoram autoritatīvi. Vispazīnāma ir A. Lunačarska interese par klasisko dramatisko literatūru, tā ka arī šajā ziņā F. Rode ir uzticīgs izcilā kultūras darbinieka sekotājs.

F. Rode brīvi pārvaldīja krievu, vācu, franču un angļu valodas, bija klausījies filoloģijas kursu Kazaņas universitātē, Sorbonnā un Briselē, kur arī aizstāvējis disertāciju «Vakareiropas teātra mākslas sociālā ietekme uz Lielo franču revolūciju», par ko ieguvis filoloģijas doktora grādu.

F. Rode ir humanitāri pats izglītotākais latviešu teātra mākslinieks, kas turklāt guvis lielu praktisku pieredzi Krievijas teātros. Viņš ir ļoti daudz lasījis un arī ļoti daudz redzējis. Gan vācu režisoru darbus, gan izcilus Šekspīra lugu interpretus aktierus (J. Kaincu, A. Moisi u. c.), gan arī franču traģiķi Munē-Silī Sofokla Edipa lomā. F. Rode jūsmo par izcilo «atrādīšanas mākslas» meistarū, par viņa lielisko balsi, skatuvisko formu, kaut arī šī aktiera pārstāvētais teātra virziens ir savu laiku pārdzīvojis.

Režisoram ir vispārēja erudīcija un priekšstati, kas tomēr neizkristalizējās savā, personiskā estētiskā uzskatā. Piecās savas darbības sezonās Nacionālajā teātrī F. Rode iestudē 34 lugas, un viņa režijas pamatliniju veido klasiskās dramaturģijas uzvedumi: Moljēra «Tartifs», Sofokla «Kēniņš Edips», Rasina «Fedra», Gētes «Fausts», Šekspīra «Karalis Līrs», «Hamlets», «Jūlijs Cēzars» un «Ziemas pasaciņa», kā arī Vailda, Sardū, Dimā darbi. F. Rode uzved arī Raiņa un Aspazijas lugas. Tātad F. Rodes režijas īstenojas Rainim vistuvākā repertuāra tendence.

F. Rodes uzvedumu vērtējumos viscaur jūtama cieņa pret viņa zināšanām, inteligenci un īpaši uzsvērtā lielā rūpība izrāžu gatavošanā. Pretēji A. Mierlaukam, kas daudz spēlē aktieriem priekšā, F. Rode parasti sēž uz suflierkastes vāka un cenšas ar mazām, precīzām piezīmēm virzīt aktieri uz vēlamo mērķi. Tāda pieeja ir ļoti svētīga tiem aktieriem, kas jau raduši pie patstāvīga darba un cenšas realizēt savu tēla izpratni. Tādēļ par visveiksmīgāko F. Rodes režiju izvērsas R. Rolāna «Mīlas un nāves spēle» ar aktieriem viesiem M. Leiko un T. Lāci. Šīs lugas darbības fonu veido Lielās franču revolūcijas notikumi, kuros F. Rode orientējas ļoti labi un var būt aktieriem patiess, konkrēts rosinātājs. Lielais, dziļā iekšējā pakāpenībā izsekotais mākslas pārdzīvojums dzēš tos pretstatus, kas dažkārt tik atšķirīgus padara abu aktieru tēlojumus, jo dažādas ir viņu skolas un ļoti atšķirīgas personības. Cik T. Lāča māksla tiecas uz veselumu, uz monumentalitāti, tik M. Leiko ir tēlu spridzinātāja aktrise, kuras smalki stīgotajā dvēselē allaž noris eksplozijas. Katra izrāde ir cieši saspringto nervu saraustījums, pašsadedzināšanās. Šajā izrādē pretišķības kļūst par vienojošu, savstarpēji pievilcīgu spēku ķīmiķa Kurvuazjē (šīs lomas prototips ir Lavuazjē!) un viņa sievas Sofijas dramatiskajās attiecībās.²³

Kā jau tas dažkārt mēdz būt teātru vēsturē, — ne vienmēr tās lugas vai lomas, kas *liktos* noteicošākās, iezīmē patiesās vērtības, un, apskatot konkrētus faktus, sāk veidoties citāds skats uz atsevišķa mākslinieka vai visa teātra jaunrades ceļu. Arī F. Rodes personība tieši maz daudzīnātajā R. Rolāna lugā ir izpaudusies vispilnīgāk, un šai izrādei Rīgā, kā arī viesojoties Liepājā, ir izcili panākumi. Abu lielo aktieru talanti te izplaukst kā ziedi.

Bet, klasisku paraugu ietekmē iestudējot «Kēniņu Edipu», režisors nespēj palīdzēt J. Osim, lai atraisītu traģisko temperamentu. Kā raksta Valts Grēviņš: «Tā sauktais «zemes spēks» vai «zemes smagums», kas bija raksturīgs Oša mākslinieciskajai individualitātei un par ko viņš vēlāk daudzās lomās saņēmis sevišķu uzslavu, minētajiem traģēdijas kolosiem (Edips, arī Šekspīra Klaudijs — *L. Dz.*) palaikam kļuva par traucējošu nastu.»²⁴

Veiksmīgāks ir Rasina «Fedras» iestudējums, jo A. Brehmanes talantam viscaur raksturīga liela kaislība.

Ļoti konsekventi F. Rode tiecas pretī Šekspīra daiļradei. Šajā ansambli Šekspīrs agrāk nav iestudēts. «Karaļa Līra» sākotnējās neveiksmes pamatā ir ārīšķīgais, patētiskais K. Lindes tēlojums titullomā, par kuru kādā recenzijā teikts: «Lindem ir izstrādāti skatuves formas elementi, runa, kustība, bet nav mākslinieciska satura, ko formā liet.»²⁵ Latviešu Mamonts Daļskis, kā K. Lindi dēvē teatrāļi, tiešām ir daudz strādājis pie grūtās lomas, un

daži recenzenti arī piecājas par impozantajām kustībām, balss gradācijām un niansēm. K. Linde augstu tur savu Ķeizariskā Pēterburgas teātra skolu un kādā savā apcerē raksta: «Prātā man skolotāja V. Davidova vārdi dramatiskosursos Pēterpilī: «Bērni, nu jūs beigsiet šos kursus, desmit gadus būsiet uz skatuves spēlējuši, tad ķersieties, teiksim, pie Līra, negaidiet, lūdzami, daudz palīdzības no tā pārkoņa un negaisa, kas nāks caur režisora gādību, bet strādājiet, meklējiet, pētiēt savā dvēselē, lai tur rastos pārkons un negaiss, kas tad liks skatītājam līdz dzīvot.»»²⁶

Vērtīgas atziņas, redzams, sirmais V. Davidovs sniedzis savam audzēknim, un K. Linde, to atzīdams, ir *lomas izpratnē* bijis uz pareiza ceļa, taču Šekspīra traģēdija prasa arī talanta vērienu un savu filozofisko pasaules skatījumu, kas piemīt aktierim personībai. To Līra lomā vēlāk ienesa Teodors Lācis, atkal pierādot F. Rodes spēju atmodināt aktieri to, ko viņa būtība kodolā glabā. Arī A. Brehmane cildināta kā Reganas lomas tēlotāja.

Neilgi pēc Dailes teātra «Hamleta» ar E. Smiļģi titullomā arī Nacionālais teātris 1923. gadā iestudē Šekspīra traģēdiju F. Rodes režijā ar J. Ģermani — dāņu princi. Šī «Hamletu» paralēle vēlreiz atkārtosies 1959. gadā, bet tā, protams, ir nejauša sakritība. Abām izrādēm ir noteiktas un kardināli pretējas galvenā varoņa koncepcijas. E. Smiļģis traktē Hamletu kā pasaules sāpju simbolu ar ekspresīvu ārējo formu, un viņa tēlojumu augstu novērtē A. Ūpīts. Nacionālajā teātrī K. Freinbergs sagatavo ansambli un publiku citādi tēla uztverei.²⁷ Sim Hamletam ir stipra griba un noteikts pret Klaudija nelietību vērstas rīcības plāns. Viņš ir neatlaidīgs sava liktenīgā uzdevuma īstenošanā, kas izpaužas aktīvā darbībā. Šo pozīciju atbalsta Rainis. Un šajā virzienā vēlāk savu Hamletu kopā ar H. Liepiņu meklēs E. Smiļģis.

Kā jau varoņlomu tēlotājam, J. Ģermanim piekrīt Hamleta loma. Aktieris ar visu būtību tiecas radīt savu, aktīvo Hamletu, tomēr tas izdodas tikai vietumis. Aktiera, režisora un dramaturga interpretētāja starpā valda uzskatu vienotība, bet tā netop par rezultātu — izrādi. Atkal atkārtojas gandrīz tas pats, kas «Karaļa Līra» uzvedumā. Aktiera jaunradi vienlīdz maz veicina kā režisors amatnieks, kas strādā pēc zināma šablona, tā arī režisors intelektuālis, kas nespēj pārvērst teorētisko ierosinājumu konkrētas darbības analizē. Varbūt traucēklis F. Rodes darbā ir arī viņa lielā smalkjūtība, kas neļauj izvirzīt aktieriem premjeriem striktas režisora prasības. Tā arī J. Ģermanis šajā lomā pārsteidz ar Hamleta aktivitāti, bet, kā trāpīgi raksta kritika, viņš ir aktīvs «pret citiem, ne pret sevi, iekšējais «es» paliek pasīvs».²⁸ Tik spēcīgi atklājies Jāzepa tēlā, J. Ģermaņa talants šajā posmā atkārtojas, visās lomās sniedzot virišķīgu un vārdošā dārdošu varoņlomu tēlojumu. Ilgu laiku to vien lasām kritikās: «Induliskos tekstus pārkonīgi ducināja» (tas par Zeltmata Induli), «kā uzņem forte, tā dārd divas minūtes kā pārkons» (to saka J. Sudrabkalns par Antoniju «Jūlijā Cēzarā»). Režisors J. Zariņš apstiprina šos iespaidus, minēdams J. Ģermaņa atkārtošanos kā bīstamu aktiera pašiemilēšanās rezultātu, kas noticis Jāzepa slavas ietekmē.²⁹ Spilgtākos izrādes tēlus rada L. Ērika — Ofēlija, A. Brehmane — Ģertrūde un T. Valdšmits — viltīgais Polonijs.

Veiksmīgs nav arī «Ziemas pasacīņas» iestudējums, kurā Hermionas lomu izvēlējusies Jūlija Skaidrite savai jubilejai, lai it kā atvadītos no

savas klasisko varoņu jaunības. Aktrise bija vēlējusies tēlot arī Asnati, kam Rainis nepiekrīta, bet «Vaidelotē» viņa patur savu seno Asju, pakļaudama tēlu kritikas nežēlībai. Izcilajai māksliniecei ir visilgākās ceļa jūtis, pārejot uz citu lomu kategoriju. To rāda arī «Ziemas pasacīņas» viduvejais uzvedums.

«Jūliju Cēzaru» iestudējot, F. Rode ir pats sev piešķīris titullomu, bet aktieris viņš ir viduvējs. To atzīmējis arī Rainis: «28.2.24. Nelaime, ka Rode pats grib spēlēt.» Plašu iztirzājumu par «Jūlija Cēzaru» izrādi ir sniedzis J. Sudrabkalns,³⁰ uzsverot domu, ka izrāde ir jau zināmā kulturāls teatrāls atšifrējums. Šekspīra dramaturģijai ir tā īpatnība, ka tā vienmēr it kā pārbauda, iztausta iestudētāju radošos plānus, atklājot ansambļa virzītājus spēkus, ja tie ir iekšēji nobrieduši. Nacionālajā teātrī tas vēl nav noticis.

Par jaunu pakāpi nekļūst arī «Fausta» pirmās daļas iestudējums. So Gētes darba tulkojumu Rainis uzskata tikpat kā par savu lugu un ļoti aktīvi dzīvo līdz izrādes tapšanai. Taču jaunatklāsme izpaliek. Te jāpiezīmē, ka «Fausts» tolaik nav ārkārtēja parādība teātru repertuārā, un kritika to dzīvi salīdzina ar citiem latviešu un vācu teātra inscenējumiem: «Patiesības labad jāsaka, ka daudzi tagadējie lomu tēlotāji nespēj aizsniegt Daci Akmentiņu, R. Veicu, J. Duburu, P. Rudzīti, kuru tēli vēl dzīvi teātra apmeklētāju atmiņā. «Fausts» neskaitāmas reizes redzēts, daudz reizes lasīts, aiz tā arī visi sīkumi pārredzami.»³¹

Izrādes līmeni jūtami paceļ T. Lāča viesošanās Mefistofeļa lomā, kas tiešām atklājas kā gars, «kas visu liedz un peļ». Titullomu tēlo J. Ģermanis un V. Svares, bet Grietiņu — M. Smithene un M. Riekstiņa.

Visveiksmīgāko F. Rodes režiju starpā atzīmējama Aspazijas «Aspazija», kur izcils ir O. Skulmes dekoratīvais noformējums, Jāzepa Vītola mūzika un autore stilam atbilstīgs L. Ērikas tēlojums titullomā. Loma aktrisei īpaši ir rakstīta.

Režisors F. Rode apveltīts ar labu fantāziju un gaumi, tālab visi viņa inscenējumi ir iespaidīgi un Nacionālajā teātrī formas ziņā novatoriski. Dekoratoram A. Cimermanim šis ir viens no visradošākajiem darba periodiem, kad tiek veidoti pārsteidzoši telpas risinājumi. Tā «Fedras» darbība notiek uz milzīgas grieķu vāzes, kur tēli veido mizanscēnas kā skulpturālus veidojumus. «Karalī Līrā» varoņa vientulības izjūtu simbolizē kailais koks. Harmoniskā, ārējās formās klasiski noskaidrotā Roma asi kontrastē ar «Jūlija Cēzaru» varoņu iekšēji sašķeltajām attieksmēm. Kritiķi visur atzīmē kopējo kulturālo iespaidu, ko rada F. Rodes uzvedumi. Recenzijās var arī atrast objektīvus laikabiedru vārdus, kas apzīmē šo izrāžu pozitīvo pusi. Pirmā recenzija attiecas uz «Kēniņu Edipu», otrā — uz «Faustu», bet tās var attiecināt uz visu šo klasisko izrāžu kopu.

- 1) «Lielu darbu ar lielu rūpību ir veicis Nac. teātris, Sofokla traģēdiju iestudēdams. Bet tas ir galvenā kārtā kultūrvēsturisks un izglītojošs, nevis tīri māksliniecisks ieguvums.»³²
- 2) «Vai nav auglīgi mūsu laikmeta sīkmē noklausīties un noskatīties monumentālos cilvēku likteņos?»³³ (Citēti kritiķes P. Jēgeres-Freimanis izteikumi.)

Lietpratīgi inscenētiem klasikas darbiem vienmēr paliek kultūrizglītojoša nozīme, tomēr tā ir pasīvās iedarbības forma. Aktīvā rodas tad, kad

sasauksmē ar laikmeta sabiedriskajām norisēm un cīņām, sasauksmē ar mākslas attīstības tendencēm (vai arī protestējot pret tām) tiek piedāvāts novatorisks interpretējums, kas tad arī ir tās «jaunās skaņas» vecajai dziesmai, kā sacījis Rainis. Nacionālais teātris tobrīd šo misiju neveic. Par to spilgtu liecību dod J. Sudrabkalna raksts par «Jūliju Cēzaru», kurā visbūtiskāk uztverta sava laikmeta progresīvās domas prasība, un tā nav šauri attiecināma tikai uz F. Rodes darbu vien. Recenzijas autors cildina režisora pietāti pret Šekspīru, uzteic rūpīgo izrādes nostrādājumu, taču «tādos darbos kā «Jūlijs Cēzars» skatītājs neapmierinās ar to, ka katrs aktieris izspēlē savu lomu, bet meklē pēc kādām atziņām, pēc vadošiem domu pavedieniem.

Savā otrā darbā, tēlotāja mākslā, Rode atkārtoja režisora īpašības. Viņa Cēzars ir nosvērts, tikami atturīgs, gluži slavējams, bet neatstāj atmiņā noteiktas garīgas sejas. Kāds bija Rodes Cēzara uztvērumš? Kādu vietu viņš ierāda Cēzaram notikumu gaitā? Kontūras izplūst, atbildes nav.»³⁴

Tā ir prasība pēc režisora interpretētāja, kas iet tālāk par literāro ilustrāciju, kas atsedz darbu nevis vispār, kultūrvēsturiskā atklāsmē, bet noteiktā lasījumā. Tāpēc ir jānošķir Raiņa vērtīgā ierosme dot sabiedrībai «lielo patiesību» ar klasikas darbiem no šo lugu konkrētā skatuviskā īstenojuma, kam lielas atbalss skatītājos nebija. Rainis gan ielika pamatni, lai Nacionālais teātris kļūtu par lielās pasaules klasikas teātri, taču līdzās nebija tādu spēku, kas uz šī pamata jauno ēku celtu. Nekad citkārt šī teātra vēsturē nav bijis tik spēcīga klasiskā repertuāra, un īstenībā par lielās klasikas interpretētāju ansambli (vārda plašākajā nozīmē) šis teātris vēl nav izveidojies. Citur meklējamās tā vērtības. Raiņa—Rodes—Lindes laiks ir tas, kad pietuvinājums klasikai kļūst maksimāls, taču tas nerada pavērsienu teātra attīstībā.

Arī Kristaps Linde iestudē klasiskos darbus, kuru vidū minami Bairaona «Kains» (sakarā ar angļu dzejnieka 200. dzimšanas dienu) un Šekspīra «Jautrās vindzoriētas». Abus tālaika režisorus salīdzinot, redzam, ka F. Rode ir vērienīgāks inscenētājs. K. Linde arī deklarē, ka viņš visu svaru liekot uz aktiera darbu, un bieži atkārtoto populāro N. Ņemiroviča-Dančenko teicienu par «nomiršanu aktieri». Režisoru izrādē nedrīkstot dzirdēt, tāpat kā suflieri. K. Linde saka, ka teātra «dievība ir aktiera dvēsele» un aktiera individualitāte izšķir visu: «Lielais vairums režisoru griež vērību tik uz ansambliem, bet ne uz individualitātēm. Labākās izrādes ir tomēr tās, kur spēlē labi aktieri.»³⁵ Vēl vairāk. Recenzijai par «Jāzepa un viņa brāļu» iestudējumu K. Linde devis apakšvirsrakstu «Aktiera piezīmes», kur kritiski vērtē A. Mierlauka darbu ar aktieri: «Mierlauka kgs, kā redzams, grib būt tikai režisors, viņš domā, ka viņš strādā ar gatavām aktieru masām. [. . .] Par visām lietām režisoram jāprot aktierim atvērt lugas dvēsele, viņas iekšējā gaita, iedvest aktierim tās nojūtas (!), kuras noteic šo iekšējo gaitu. Ja, šā strādājot, attīstīsies aktiera dvēsele, tad attīstīsies arī viņa prasana pareizi lomu pārdzīvot. Pēdīgi režisoram vēl jābūt piepalīdzīgam aktierim atrast vajadzīgos izteiksmes līdzekļus šiem pārdzīvojumiem un noskaņot un saistīt visu aktieru darbību uz skatuves.»³⁶

Te jaušama Raiņa «reālpsiholoģiskajam momentam» tuva prasība pēc «dvēseles norišu» tēlojuma, taču turpat recenzijā par «Jāzepu un viņa

brāļiem» redzams arī, ka K. Linde to saprot vienkāršoti, galvenokārt kā emocionālu stāvokļu scēnisku fiksāciju, kas raksturīgs viņam pašam kā imponzantai aktierfigūrai.

Faktiski K. Linde negribēdams ārda A. Mierlauka un arī A. Amtmaņa-Briediša ieliktos reālistiskā tēlojuma pamatus, kaut arī tie paši tolaik gaidīt gaida reformas. Taču jaunais piedāvājums, kurā liela nozīme piešķirta runas skandējumam un deklamācijai, ir pretstatā tai dabiskajai skatuves runai, kādu izkopusas B. Rūmniece, M. Smithene un citi aktieri. Tādēļ abas minētās aktrises šajā ziņā pavisam neapmierina režisoru, bet arī K. Lindes režisoriskās prasības kolektīvā tiek uzņemtas naidīgi un ironiski. Nesaskatnīgo pušu mierināšanai Rainim jāziedo daudz vērtīgu puļu.

Atsauksmēs par K. Lindes iestudēto Šekspīra lugu «Vindzoras jautrās sievas» profesionāli izglītotākā kritika atzīmē režisora darba būtisku trūkumu. Izskan pārmetums, ka nedzird «Šekspīra darbojošos vārdu», jo «Šekspīra vārds nav izrunājams vien, bet darbojas ar pilnu enerģiju...»³⁷

Protestējot pret tā saucamo Nacionālā teātra gausumu, kas minēts daudzos vērtējumos, režisors tiecas it kā galvanizēt aktiera darbību ar ārējiem steidzinājumiem, ko arī «atmasko» kritika: «Tas ir visnaivākais reālisms — vienmēr kustēties, allaž kaut ko darīt, nepalikt mierā. Taisni šis haotiskās, naivi ilustrējošās kustības liecina par aktiera nevarību un nedrošību.»³⁸

Izrādēs gan pierādās, ka tieši tie aktieri, kas neatrod kopēju valodu ar režisoru, atrod ceļu uz skatītāju. «Vindzoras jautrajās sievās» ar savu personisko šarmu izceļas T. Valdšmita Falstafs, B. Rūmnieces Veiklā kundze, J. Oša «Bikšu Lenču» viesnīcas īpašnieks un Braslas kundze — L. Špilberga, kura varbūt pati pirmā no visa ansambļa radinās strādāt ļoti patstāvīgi, tiecoties loģiski analizēt tēla iekšējās dzīves *procesu*.

Bairona «Kainā», pilnīgi nepieņemot režisora palīdzību, atkal pierādās T. Lāča lielais talants. Šī mākslinieka parastais teiciens «tēlā vajag domāt» pierāda, ka izcilākie latviešu aktieri allaž ir apzinājušies intelekta nozīmi savā mākslā. Līdzīgi saviem skatuves varoņiem, kuru pamattēma ir tieksme pēc radoša gara patstāvības, arī pats T. Lācis vienmēr patur šo patstāvības tiesību un K. Lindes režijā izveido *savu* Kainu — domātāju, skeptiķi.

Tas pats notiek arī B. Šova «Svētās Zannas» izrādē. Kā uzsver Lilijas Erikas biogrāfs V. Hausmanis, aktrise Zanna tēlu radījusi pilnīgi patstāvīgi, salīdzinot vēstures studijās iegūtos materiālus ar īpato B. Šova interpretējumu. Šis tēls paliek skatītāju atmiņā. Bet par uzveduma režiju teikts īsi: «Režisoram Kristapam Lindem Svētā Zanna aiziet garām kā vīzija, kurai viņš nedabū ij pieskarties.»³⁹ Sos nežēlīgos vārdus sacījis smalkjūtīgais kritiķis J. Sudrabkalns.

Aktieri vairākkārt griežas pie Raiņa ar lūgumu neuzticēt K. Lindem režijas darbus. Pat raksturā ļoti miermīlīgais dekorators A. Cimermanis ir noskaņots pret režisoru. Taču dzejniekam ir grūti iedziļināties šī konflikta *profesionālajā* būtībā, jo sarunās par teātra ideālu viņš K. Lindē sajūt patiesu domu biedru.

Tā F. Rodes un K. Lindes režisūra veido it kā no kopējās teātra attīstības noslēgtas salas, kurām īsti nav sakņu teātra pagātnē un nav arī turpinājuma nākotnē. F. Rodes «sala» vairāk līdzinās senas kultūras izrakumiem, kuros ne vienmēr izdodas iedvest dzīvību, bet pret režisora centie-

niem visi izturas ar cieņu. Tā ir saskarsme ar inteligentu un smalkjūtīgu personību.

Turpretim K. Lindes darbā ir tādas ārišķīgas tendences, ko šī teātra pamatansamblis uztver ļoti asi un pretstatā tām tūlīt tīri intuitīvi apkopo spēkus, lai pierādītu savas līdzšinējās darbības dzīvotspēju. Arī vēlāk, kā redzēsim, teātra «kodola» aktieri nekad nav ļāvuši sevi apmānīt pseidonovatoriem.

K. Linde ir daudz darījis kultūrizglītības laukā — gan kā melodeklamācijas propagandists, brīvdabas izrāžu rīkotājs, bērnu radiatoraidījumu iniciators, dikcijas pasniedzējs un it īpaši kā nerimtīgs jaunatnes mudinātājs apgūt teātra mākslu. Taču viņa režisora darbība Nacionālajā teātrī vēsturiski ir vērtējama negatīvi. Tādēļ izveidojas paradoksāla situācija: šajā periodā aumaļām atgriežas uzticība A. Mierlaukam kā režisoram, kaut gan pēdējais neko savos darbības principos nav mainījis, vienīgi salīdzinājums runā A. Mierlaukam par labu.

Plašajā, sistemātiski rakstītajā aktiera Augusta Gulbja dienasgrāmatā ir reģistrēti, var teikt, aktieru ansambļa emocionālie viļņi; blakus saviem iespaidiem viņš minējis arī citu mākslinieku izteikumus par konkrētām parādībām. Ja vēl nesen te ik lappusē pavīdēja kritiskas piezīmes A. Mierlaukam (tieši kā režisoram!), tad Raiņa direkcijas laiku *no režijas viedokļa* var vērtēt kā trupas saucienu: «Atpakaļ pie Mierlauka!» Ir vēl arī tāds ieraksts: «7.IV 1924. g. Briedītis no Dailes teātra nāksot atpakaļ. Kaut tas notiktu! Tad mazākais būtu viens prātīgs cilvēks teātrī. Ak, kā pie mums māksla tiek izvarota!»⁴⁰

Jāpiebilst, ka Jēkaba Dubura īstenie audzēkņi — un Aug. Gulbis viņu starpā — vispār ir asākie A. Mierlauka kritizētāji, un tam ir savi iemesli. J. Duburs pasvītroja *sistemātiskumu* un *loģisku pakāpenību* darbā pie lomas un izrādes, turpretim A. Mierlauka pieeja ir vairāk mirkļa sajūtas vadīta, bez dziļāk izstrādāta režijas plāna. Taču nu pierimst arī duburieši, pamazām izlīdzinās plaisa starp A. Mierlauku un ansambli, kas bija radusies viņa direkcijas laikā. Arī kritika, kas lieluties vainojama pie šīs šķelšanās, tagad, iztīrējot vecmeistara režijas, uzņem daudz mierīgāku un labvēlīgāku toni.

A. Mierlaukam Raiņa direkcijas periodā iznāk iestudēt daudz mazvērtīgu lugu, bet ir arī tādas, kuras nozīmīgas jau savas literārās kvalitātes dēļ un tādēļ ieiet arī mākslinieka biogrāfijā. Par «Spēlēju, dancoju» jau minēts. Arī A. Brigaderes «Maijas un Paijas» uzvedumam ir raksturīga A. Mierlauka talantīgā varēšana risināt lugas reālistiskās ainas, bet fantastika, kas rakstnieces pasaku lugās tik organiski saaužas kopā ar īstenības tēlojumiem, režisoram iznāk butaforiska, nespārnota. Pavisam neizdodas debesu pļavas skats, kas gan līdzīgi Raiņa Stikla kalnam ir tīri vai noburts latviešu režisoriem, jo neizdodas gandrīz nekad. A. Mierlauka režijas vājās vietas kritikā netiek noklusētas, bet izrādē ir tāda aktierdarba uzvara, kas pilnīgi apžilbina gan skatītājus, gan līdzspēlētājus. Tā ir L. Spīlbergas Paija, ievērojamās aktrises pirmais lielais šedevrs. Rakstniece šo lomu jau bija aktrisei iecerējusi, kaut arī lugas pirmuzvedums notika Liepājas teātrī. L. Spīlberga Paijā pasvītro autore izteikto domu, ka šai skuķei nav poētiskas pasaules izjūtas, lietas viņa uztver tieši — no lietderības un egoisma

viedokļa. «Kā viņa skatījās uz visiem, kā valdnieciskā pārākumā stampāja pa skatuvi, būdama nejauka, niķīga, un tai pat laikā bērnišķīgi naiva arī. Bija gaiši redzams, ka te tapusi kvalitatīvi pilnīgi jauna māksla, ko līdzīgi J. Oša «Spēlēju, dancoju» Kungam bija radījusi patstāvīgi radoša attieksme. Un gods Mierlaukam, ka viņš kā smaržu tomēr jaunu mākslinieciskumu sajuta, tikai... ja tas kā grauds dīga viņa naturāli sastrādātajā zemē,» stāsta par šo izrādi režisors Jānis Zariņš.⁴¹

Par Paijas lomu runājot, interesanti ir atšifrēt šo «kvalitatīvi jauno». Un, liekas, to visprecīzāk ir formulējusi N. Katlapa: «Skatītāju priekšā viņas Paija izauga no lielīgās, nevaldāmās, izlaistās mātesmeitas līdz solījumam «būšu laba», un šis ceļš bija patiesi pārdzīvotu ciešanu pilns (izcēlums mans — *L. Dz.*). Kad viņai klājās slikti un nebija neviena, kas palīdz un aizstāv, .. viņā bija kaut kas no vecās Paijas un bailes, un jaunais, kas viņā tikko modās.»⁴² Tātad arī komiskajā tēlā — dziļi iekšējs pārdzīvojuma process ir L. Špilbergas novatoriskā snieguma pamatā.

Laimas lomā skaisti parādās J. Skaidrītes karaliskais talants. Maija ir M. Riekstiņa, bet laisko Vari sev tuvākajās krāsās raksturo J. Osis. «Maija un Paija» 1922./23. gadā kļūst par visvairāk izrādīto uzvedumu — 34 reizes. J. Sudrabkalns A. Mierlauka režiju sauc par reālistiski cildenu, bet atkal mūžīgais pārmetums par nevarību fantastikas un simbolu atklāsmes priekšā.

Pilnskaņā A. Mierlauka mākslinieciskais spēks atklājas A. Upīša «Peldētājas Zuzannas» pirmiestudējumā. A. Mierlauks savā mākslā pēc būtības ir cilvēku un sabiedrības negāciju vērotājs, tieši ass vērotājs, bet mazāk — apzinīgs to apkarotājs. Taču satīrai ir noteikta vieta viņa īstenības analizē. Un viņu pievelk tādas lugas, kurās ir satīras elementi. Viena no sociāli iedarbīgākajām tā posma teātra izrādēm ir modernā vācu autora K. Šternheima komēdija «Kandidāts» — par politiskiem darboņiem, kas vēlas iekļūt kaut vai kādas partijas sarakstā, lai tikai kandidētu uz valdības posteni. Lieki uzsvērt, cik zīmīgi šī izrāde izskanēja partiju cīņu laikā. Ne velti «Jaunākajās Ziņās» lasām šādu ziņu: «Kāds politiķis no ložas aizrāvās un atļāvās jau izteikt protesta piezīmes.»⁴³

A. Upīša «Peldētāja Zuzanna» ir nežēlīga satīra par buržuāziskajām veikaliņu aprindām. Tā, protams, tika arī uztverta un saklausīta. A. Mierlauks te jūt cietu īstenības pamatu zem kājām. Viņā nav A. Upīša idejiskās konsekvences, bet arī A. Mierlauks savā dzīves vientuļnieka postenī ironiski ir nolūkojies visā rakstnieka dotajā tipu galerijā. A. Upīts—A. Mierlauks—G. Zibalts Dailes teātrī — tie ir kā viena reālistiska sakņojuma dzinumi, kuri arī teātra mākslā ir izjutuši savstarpējās pievilksnās spēku.

Režisors ideāli ir sadalījis lomas — Baumaņi (E. Jēkabsons un A. Mierlauks) krāsās sakāpināti līdz karikatūrai, Klēbergi (J. Skaidrīte un T. Valdšmits) ar vācisku klirīgumu, Vabiņi (B. Rūmniece un T. Podnieks) ar pastulbu vientiesīgumu. Un pāri visam — L. Špilbergas Alise, kur līdzās trāpīgam raksturojumam (īpaši skatos ar mācītāju Klēbergu — R. Kalniņu) aktrise plaši izmanto improvizāciju, žilbinot ar savu atjautu un skatuvisko temperamentu.

Izrāde gūst sensacionālus panākumus. To izrāda sezonā 21 reizi, un tā stāv otrā vietā pēc «Maijas un Paijas». Buržuāziskajai preseī šī satīra ir nepieņemama. Katrs recenzents izgrozās, kā prot. Daži kritiķi raksta, ka izrāde patīkot tiem, kas baudu atrodot «dīļu» un «ķinišu» rupjībās un naktslokālu izdzīvē. A. Bērziņš spriež tā: «Būtu aplam, ja ar šiem «melnajiem varoņiem» saistītu visu latviešu sabiedrību, bet tas ir nenoliedzams, ka šādi vīri cinās un darbojas mūsu tagadējā sabiedrībā.»⁴⁴ Tomēr profesionālais redzīgums liek atzīt spožos tēlojumus, kuros, pēc vienprātīga preses atziņuma, šī teātra aktieri jūtas kā zivis ūdenī. Tas ir tiesa, jo te vienlīdz stiprs ir režisors Mierlauks un arī viņa aktieris.

Labi izdodas A. Upīša «Laimes lācis», jo A. Mierlauka pasakai ir laikam jābūt pilnīgi realistiskai. Un liksms darbs ir arī somu klasika A. Kivi lugas «Kāzu brauciens» (otrs nosaukums «Ciema kurpnieki») iestudējums. A. Mierlauks mīl drastisku joku, dziesmu un nacionāla kolorīta caurvītas tautas lugas spēles. Un pa šo līniju viņiem ar A. Amtmani-Briedīti veidojas visskaidrāk saskatāmā tradīciju pārmantojamība.

Visā teātra darbības pirmajā posmā visciešākajā saskarsmē ar A. Mierlauku ir nostiprinājies Bertas Rūmnieces īpatnais tēlojuma veids. Tieši nostiprinājies, jo īstenībā šis latviešu aktiermākslas fenomens jau arī gatavs ienāca teātrī ar divām pamatievirzēm: daudzpusīgais mātes tēls un komiskie raksturi. Rīgas Latviešu teātrī B. Rūmniece bija nospēlējusi savu vienīgo karalieni un tik neveiksmīgi, ka nekad vairs tāda tipa lomām nepievērsās. Uz B. Rūmnieces tēliem ir attiecināms dažkārt nicinātais, par šauru sauktais ampuā jēdziens, pierādot, cik bezgala plašs un neizsmeļams var būt šis apzīmējums īsta meistara rokās. Patiesa kā dzīve, dzīves vērojumi — viņas universitātes, tā un līdzīgi allaž teikts par B. Rūmnieci. Bet vai tikai? Profesionālisma pamatus viņa līdzīgi daudziem aktieriem laikabiedriem ir guvusi no H. Rodes-Ēbelinga, bet viņai neviens un nekad nav pārmetis vācu skolas negatīvo ietekmi, kas liecina, ka spēcīgas aktieru personības vācu režisora vadībā apguva zināmu amata prasmi, bet varēja izveidot arī savu patstāvīgu, dziļi reālistisku spēles stilu. Par savu pirmo audzinātāju B. Rūmniece vienmēr esot runājusi ar cieņu un pateicību. Tomēr kā visu vecās paaudzes meistarību darbā arī B. Rūmnieces mākslā galvenais ir radošā patstāvība. Bez tās neviens nav izaudzis liels. Patstāvīga darba formās kā dominējošās var izdalīt divas. Pirmā veidojas tad, kad aktieris ar uzticību attīsta sevī režisora vai pedagoga izraudzīto virzienu, katru piedāvājumu samērojot ar savām spējām un aktīvi tiecoties tās pilnveidot. Taču šajā pilnīgošanās procesā galīgi nekad nepazūd saikne starp režisora (pedagoga) iedoto kodolu un patstāvīgā darba rezultātā tapušo aktiera personību. Šī saikne tad arī tiek saukta par zināmu skolu. Nacionālajā teātrī šī vācu jeb H. Rodes-Ēbelinga skola visu mūžu palika nomanāma J. Skaidrītes, T. Valdšmita un arī A. Mierlauka aktiermākslā. Sarunās par aktiera meistarību A. Mierlauks savu «programmu» vienmēr esot izteicis praktiski — norunājot lieliskā vācu valodā vecā Atinghauzena monologu no «Vilhelma Tella», kuru viņš savā laikā bija izstrādājis līdz filigrānai formas pilnībai. Šis sniegums atstājis iespaidu arī uz tiem māksliniekiem, kas teātrī tanī laikā jau tiecās pretī citādi skatuves reālisma izpratnei, piemēram, uz Jāni Zariņu. Viņš atzīst, ka A. Mierlauka priekšnesums bijis

ideāli izstrādāts. Arī L. Ērika savā darbā ļoti cieši seko sava tēva A. Freimaņa pedagogiskajām atziņām, tāpat J. Dubura audzēkņi — sava skolotāja dotajai pamatievirzei. Dubura runas metāls ir iekausēts viņa skolnieku balsīs, kas visas tiecas uz emocionālu loģiskās frāzes piepildījumu līdz pat cildenai patētikai. Te visur jūtama tā sauktā skola — citam vairāk, citam mazāk.

Otra patstāvīgā darba forma parādās tad, kad sākotnējā pedagogiskā impulsa ietekmē no piedāvātā virziena atdalās jauna pasaule ar pilnīgi suverēniem mākslas likumiem. Tāda ir Bertas Rūmnieces neatkārtojamā, ar citu nesalīdzināmā pasaule, kurai kādā posmā ir pārtrūkusi saikne ar sākotnēji gūto profesionālo apmācību.

Bet ir arī nepareizi domāt, ka B. Rūmnieces savdabīgā aktrises personība veidojusies tikai pasīvā dzīves vērojumu krāšanā. Ir jāpasvīturo daži izšķiroši momenti, bez kuriem nav iedomājama aktrises talanta izkopšana. Vispirms tā ir mākslinieces lielā interese par literatūru. Visu mūžu, kā atceras laikabiedri, B. Rūmniece un grāmata ir vārdi, kas minami allaž kopā. Un tā ir bijis no pašām jaunības dienām. Ir plaši pazīstams nostāsts, ka jau Alunāna laikos B. Rūmniece (toreiz Graudiņa) stundām sēdējusi Rīgas Latviešu biedrības bibliotēkā, un A. Alunāns lielo lasītāju mēdzis pazobot, noprasīdams: «Graudiņ jaunkundz, saki, vai būs karš vai ne? Jūs jau to zināt vislabāk.» Kā zināms, B. Rūmniece nav milējusi iet uz citu teātru izrādēm, daudz labprātāk izlasījusi tur iestudēto lugu un savienojusi iztēlē ar aktieriem — lomu tēlotājiem. Tātad vispār lasīšana un lugu lasīšana īpaši. B. Rūmniece vienmēr studē visu lugu kopā ar savu lomu. Tas pirmais moments. Otrs — savu izrāžu mēģinājumos aktrise nekad gandrīz nenoiet no skatuves un zina kā partneru, tā visa ansambļa uzdevumus tikpat labi kā savējos. Un trešais moments iezīmīgs ar to, ka, zinot lugas saturu, aktrise neko un nekad nedara mehāniski, bez pārdzīvotas saplūsmes ar tēlu. Taujāta, kā mācās lomu, B. Rūmniece atbildējusi: «Nekādi nemācos. Tikai domāju. Izdomāju visu līdz galam. Mājās nevaru ne skaļi mācīties, ne kustēties.»⁴⁵ Līdz ar to lomas teksts tiek nevis iemācīts, bet «ar piedomāšanu aktierī sadzīvots», kā mēdza teikt A. Amtmanis-Briedītis. Līdz ar to var sacīt, ka jēdziens «intuīcijas aktieris» balstās uz aktīvu iekšēju darbību, kas savā būtībā pilnīgi saskan ar Staņislavska principiem par aktiera darbu ar lomu.

Visu izcilāko vecākās paaudzes aktieru darbā atrodam trīs nozīmīgus pamatelementus: 1) visas lugas izpratne (kaut arī nebija kolektīvas lasīšanas un lomas deva atsevišķi izrakstītas), 2) ansambļa uzdevuma jēga (visi izcilie aktieri ir stāvējuši aiz kulisēm, sekojot izrādes vai mēģinājuma norisei) un 3) individuālais darbs ar lomu, kurā apzinīgi un intuitīvi tiek fiksēti tēla un personiskā «es» saskares punkti. Tātad — visi tie paši elementi, kas raksturīgi arī modernā reālistiskā teātra aktiermākslai.

Mēdz būt, ka aktieri, kas ideāli atveido viena tipa lomas, ilgojas sevi pārbaudīt arī citāda rakstura tēlos. B. Rūmniece vienmēr ir vēlējusies sevi apstiprināt *tikai mātes veidolā*. Tāpēc arī savai 40 gadu skatuves darbības jubilejai pati izvēlējās Vecāsmātes lomu pelēcīgi skumjajā A. Saulieša lugā «Pret ziemeļiem». «Divu mūžu nedzīvošu, un man negribētos, ka palieku atmiņā kā viegla ākste,»⁴⁶ sacījusi māksliniece.

E. Feldmaņa darbības sākums.
A. Amtmaņa-Briediņa
atgriešanās Nacionālajā teātrī.
Viesizrādes un starptautiskie sakari.
Raiņa atstādināšana no direktora posteņa

1921. gada 29. novembrī Nacionālā teātra direkcijas protokolu grāmatā ir ieraksts: «Aktieris E. Feldmanis lūdz viņu saistīt pie teātra. Nolemj Feldmani uzaicināt uz debiju kādā no jau iestudētām lugām.»⁴⁷

Taču īstenībā debija ir pēc pusotra mēneša, kad E. Feldmanis Moljēra piemiņas vakaram sagatavo «Skapēna nedarbus», pats tēlodams titullomu. Dzīvais kustīgums, kas raksturo Moljēra varoni, jau kļūst par E. Feldmaņa tēloto raksturu pamatiezīmi un piemīt visai viņa darbībai teātrī. Pēc protokoliem spriežot, no Padomju Savienības atbraukušais mākslinieks vai ik dienas nāk direkcijā ar saviem priekšlikumiem. Jau gatavojot pirmo izrādi, viņš izvirza prasību tehniski pārkārtot skatuvi: «Tā kā «Skapēna nedarbu» izrādē pēc režisora priekšlikuma (izcēlums mans — *L. Dz.*) ir jāspēlē skatuves priekšplānā uz orķestra telpas seguma, nolemj saskaņā ar apgaismo-tāja aizrādījumu iegādāties proscēnija apgaismošanai 2 lampas, 300 sveču, kā arī atļauj līdzekļus vajadzīgo klempnera darbu izdevumiem.»⁴⁸ Tā ir pierakstījis Antons Bārda mākslas kolēģijas protokolu grāmatā. Bet līdzekļu ir maz. Toties enerģija ir milzīga un plāni vērienīgi. E. Feldmanis pasūta Krievijā lugas, arī A. Lunačarska darbus, un uz karstām pēdām grib inscenēt «Figaro kāzas», kuras tolaik jau ar panākumiem spēlēja Dailes teātris un vēl divas trupas Rīgā. Inscenējumu gan visi novērtē zemāk nekā Dailes teātrī, bet kritika ir vienisprātis, ka E. Feldmanis ir vislabākais Figaro. Un Figaro lomā arī izpaužas aktiera būtība — demokrātisms, kas saistīts ar praktisku izdarīgumu (bet bez sevišķa ideālu cēluma), zobgalīga ironija un asredzīga situāciju analīze. Vieniem E. Feldmanis kā režijā, tā aktiermākslā šķiet eleganti apburošs, citiem — pārāk skaļš un drusku ārišķīgs, vēl nav pilnas uzticības, bet ir sajūta, ka te parādās kaut kas pavisam jauns, kam līdzšinējā teātru darbībā trūkst salīdzinājuma un tādēļ arī kritēriju. Ir iezīmējies spilgts pieteikums, ko visi vēro ar interesi.

E. Feldmanis ieradās Rīgā no Krievijas ar sistemātiski apgūtiem aktiermākslas pamatiem, jo bija mācījies A. Adaševa drāmas kursos. Sie prievātie kursi pilnībā atbalstīja Staņislavska principus, jo par pedagogiem te strādāja V. Kačalovs, V. Lužskis, Ļ. Suļeržickis. E. Feldmaņa studiju biedri bija J. Vahtangovs, S. Birmane, N. Petrovs un citi vēlāk ievērojami darbinieki. Ir zināms, ka E. Feldmanim bijusi draudzība ar J. Vahtangovu, un viņi kopā rīkojuši skatu vakarus publikai.

E. Feldmanim ir savas atziņas par aktiermākslu, bet viņš nāk ar plašu, novatorisku piedāvājumu arī kā režisors, Raiņa proponētajā «literāriskajā teātrī» līdzās dramaturgam un aktierim ļoti noteikti izvirzot trešo, izšķirošo, komponentu — režiju. E. Feldmanis raksta: «Galvenie elementi teātrī (mākslas) ir: 1) materiāls, poēzija ar savu psiholoģiju, 2) aktieris, dzīvais gars, kas padara šo psiholoģiju dzīvu un 3) režisors. Psiholoģiskā acs, kas dod formu, rada ansambli, no materiāla un dzīvā gara vienu *veselu*.»⁴⁹

Ievērojot to, ka no E. Feldmaņa vēlāk izveidojās galvenokārt salonkomēdiju režisors, maz akcentēts ir mākslinieka sākotnējais ideāls: kā du te ā t r i viņš vēlējas radīt Latvijā tajā laikā?

Ar to dedzību, kas raksturīga itin visam, ko E. Feldmanis dara, viņš arī raksta, ka teātrim «*vajaga kļūt* tautiskam un apkalpot lielu masu plašos apmēros, un tāpēc viņam vajaga iet ārā no mazās kastes uz laukumu, slik-tākā gadījumā cirka telpās, masas vidū (piemēram, revolūcijas laikā Mas-kavā tādas izrādes ir notikušas ar lieliem panākumiem).

Tādās izrādēs tauta sēd no trijām pusēm, priekšas un diviem sāniem, pie paaugstinājuma uz laukuma jeb cirka arēnas. [...] Izrādē ir lugas psiholo-gija ar *dzīvo aktieri* un publika, kas tieši dzīvo līdzī aktierim . .

[...] Grūts uzdevums ir aktierim, jo viņam vairs nepalīdz nekas, ir *tikai viņš*. Kā tāda tautas izrāde, uz tādiem principiem izgājušā sezonā tika no manis uzvesta Bomaršē luga «*Figaro kāzas*». So inscenējumu saprata tikai ļoti tuvi teātra interesenti, varbūt būtu labāki sapratuši, ja viņa būtu tikusi izrādīta cirkā, kā tas bija nodomā, tad pelēkie mentēļi (kulises — *L. Dz.*) nebūtu karājušies, par kuriem izsamisa dažī, jo viņu vietā publiku nevarēja nosēdināt. Proscēnijs tika izlietots, lai aktieris būtu tuvā saskarē ar pub-liku, viņa tiek ievilkta dzīvot līdz.»⁵⁰

Te skaidri redzams, cik dziļi E. Feldmani aizrāvusi padomju režisora V. Meijerholda ideja par maksimālu aktiera un publikas tuvinājumu, vei-dojot plašas tautas izrādes. Varbūt arī K. Mardžanova meklējumi šajā vir-zienā, jo ir zināms, cik ļoti E. Feldmanis vēlējies iestudēt Lope de Vegas «*Fuente Ovehunu*», kuru tādā veidā inscenēja K. Mardžanovs Kijevā. Bet «*Figaro kāzu*» izvēle ir oriģināla tajā ziņā, ka *līdzīgā kārtā* neviens nav centies šo lugu iestudēt. Režisors pats to ir iztēlojis kā piemērotu tautas izrādei un tādēļ arī pieprasa direkcijas atļauju lugu inscenēt. Kā jau minēts, pirmais mēģinājums šajā virzienā nav viscaur veiksmīgs, taču, aizstāvot savu ieceri, režisors pamatoti izvirza prasību kritikai nespriest no *vispārēja redzes viedokļa*, bet gan pamatojoties uz režisora piedāvāto lasījumu, t. i., režisora interpretāciju. E. Feldmanis varbūt nav pirmais režisors, kas šādu prasību kritikai izvirza, bet rakstā «*Kāds vārds par teātra mākslu*»⁵¹ viņš to pirmais formulē.

Tobrīd E. Feldmanim ir vislielākā interese par lugām ar lielu personāžu, ar lielām idejām. Viņš vairākkārt griežas ar lūgumu pie Raiņa uzticēt kādas savas lugas inscenējumu, taču Raiņa darbus režisors nekad nedabū iestudēt. Arī vēlāk ne. E. Feldmaņa režijās šajā periodā ļoti grūti saskatīt noteiktas līnijas. Kaut arī pats sevi ir ieradinājis, izrādes gatavojot, meto-diski strādāt pie lomām, viņš tikai reizumis iestrādā savu pieredzi aktieros, aizbildinādamies ar īso iestudēšanas laiku. Un tas arī ir neiespējami — nepilnās divās nedēļās strādāt metodiski, pakāpeniski. Diezgan ātri apsīkst arī iniciatīva cīnīties par savu, tautas izrādēm piemērotu repertuāru. Te jau parādās E. Feldmaņa rakstura tipiskā iezīme — viņš ir aizrautīgs ierosinā-tājs, izaicinātājs, bet ne tik konsekvents savas ieceres realizētājs.

Visās E. Feldmaņa izrādēs valdzina dzīvā ritmu maiņa. Viņš izvirza paaugstinātas prasības aktieru ritma izjūtai, un tā nav tikai ārēja «galva-nizēšana». E. Feldmaņa labā izglītība un paša aktiertalants palīdz aktiera ārējās darbības (runas, plastikas) ritmizāciju aizvadīt līdz smadzenēm, līdz

«virtuoziem domas ritmiem», kā savā laikā sacīja Anta Klints. E. Feldmanis mācīja Nacionālā teātra aktieri ne vien ātri kustēties, bet arī ātri domāt, reaģēt. Un no viņa paša tēlotajām lomām varēja praksē mācīties, kā to darīt. Piemēram, Hļestakova tēlā «Revidentā». Protams, tikai pakāpeniski (un ne visi) aktieri spēja ieslēgties šajā asu, strauju reakciju darbībā. Kritika rakstīja: «Nacionālā teātra psiholoģiskās skolas aktieriem grūti iejusties dinamiskā spēlē, teatrālas spēles figūru veidošanā.»⁵² E. Feldmaņa prasībām atsaucīga ir atkal Ludmila Spilberga, kas tēlo gan Katarīnu «Spitnieces precībās» pāri ar paša E. Feldmaņa Petručio, gan arī Komēdiju paseklajā V. Damberga lugā «Mēs viņu gūstīsim», kur no autora vājā materiāla režisors kopā ar dekoratoru V. Tōni un aktieriem cenšas izveidot latviešu delartiskās komēdijas paveidu. Tāpat šo paātrināto skatuves dzīvi par savu spēj padarīt aktieri L. Erika, R. Kalniņš un it sevišķi Kārlis Lagzdīņš, kuru A. Mierlauks ir ievērojis suflierbūdā un izcēlis aktieros. Viņa dabas dotais lielais raksturotāja talants strauji attīstās un īpaši atplaukst E. Feldmaņa režijās. Veiksmīgi E. Feldmanis iztur visgrūtāko — Šekspīra komēdiju — pārbaudi, jo, atskaitot A. Mierlauku, Raiņa laikā visi režisori iestudē Šekspīru. Raksturīgs ir J. Sudrabkalna vērtējums par «Maldu komēdijas» uzvedumu: «Ernests Feldmanis uzņēma paātrinātu tempu, neļaudams skatītājam atjēgties. Tā arī vajaga: dzirkstošais «Maldu komēdijas» kauss jāizdzēr vienā rāvienā, ilgi nedomājot. Ar vienu vārdu sakot — uzvedums ir dzīvs. Tiesa, krāsainajā kaleidoskopā atradās tukšas vietas, zīmējumam nebija vajadzīgā asuma, brīžiem ritmi, kas šķita ātri, vienkārši bija pavirši. Ne visiem paveivās ātrruna, ko prasa temps. Buldurē.»⁵³

No K. Freinberga piedāvātā modernā repertuāra divas nozīmīgas izrādes iestudē arī E. Feldmanis, un tieši te visspilgtāk izpaužas viņa režisora — literārās vielas interpretētāja dotības. To diktē jau pats lugas materiāls. Viena no tām ir F. Molnāra «Lilioms» (toreiz rakstīja «Liljoms»), otra — L. Pirandello «Seši tēli meklē autoru». Dažādos aspektos abas šīs lugas risina mākslas un dzīves attieksmes. Pirmajā — cildināts mākslinieka aicinājums, jo karuseļnieks Lilioms ir dzimis artists un «nevar būt sētnieks», otrajā risināta problēma par to, ka māksla tiecas dzīvi izskaistināt, un pastāv nesavienojamības plaista starp īstenību un mākslas ilūziju.

«Liliomam» E. Feldmanis sacer īpašu režisorisku prologu, kurā parādīta galvenā varoņa (Liliomu tēlo viņš pats) darba vieta — mežiņa karuselis. Te ir nažu rijēji, burvju mākslinieki, kūleņmetēji, vēderdejojātāji, mūzika un dziesmas — Lilioma raibā, valdzinošā pasaule. Patiesībā tas ir pirmais gadījums, kad Nacionālajā teātrī inscenētājs tiktāl ļauj vaļu savai fantāzijai ārpus tiešā literārā teksta. Dailes teātrī tas šķiet apsveicami, bet šeit — rada lielu izbrīnu, un var jau arī būt, ka Nacionālā teātra aktieri nav vēl visai veikli šajās pārgalvīgajās izdarībās. Taču tāda ievirze tiek dota. Pretrunīgi ir kritikas vērtējumi tajā ziņā, ka visu uzvedumu necildina neviens, bet četriem galveno lomu tēlotājiem veltīti viskrāšņākie epiteti — E. Feldmaņa Liliomam, A. Brehmanes kaislajai Muškātnes kundzei, K. Lagzdīņa Fičūram (Fiksūram, toreizējā tulkojumā) un it sevišķi M. Smithenes Jūlijai, kura šajā lomā nosaukta par ģeniālu: «Viņa sasniegusi lielāko mākslā — valdzinošo vienkāršību. Tāpat kā kādreiz visa zāle aizardēja elpu,

Dacei Akmentiņai dziedot «Bij karals Tūlas salā», tā Mirdza Smithene lika daudzās vietās iet trīsām cauri skatītāju sirdīm.»⁵⁴

Vēl spilgtāk — un nu jau neapstrīdamāk — kā oriģināls inscenētājs E. Feldmanis parāda sevi L. Pirandello drāmas iestudējumā. Izrādē asi pasvītota kolīzija starp dzīves tiešamību un mākslas ilūziju, bet, lai to panāktu, ir vajadzīga skaidra režisora doma, jo Pirandello darbs šo pret-runu traktē kā fatālu, nenovēršamu. E. Feldmanis darbu noteikti pavērs pret buržuāziskā teātra izskaistinājuma tendencēm, tā iedodot tēlotājiem reālistisku pamatni lomu veidojumam. Viņš neiet *lidzi* dramaturģiskajam materiālam, bet *pakļauj* to savai režisora interpretācijai. Te tas vēl skaidrāk saskatāms nekā «Liliomā». Pats tēlodams Režisoru (direktoru), kas lugā vada mēģinājumu teātri, kad viņa darbu iztraucē seši dzīvie personāži no ielas, E. Feldmanis līdz ar to it kā idejiski vada katru šīs lugas izrādi. J. Grots par to raksta: «Viss ansamblis un skatuves tehniskais iekārtojums atzīstamā līmenī. Nekā lieka un trafareta. Kō nepaguvis autors, to izlaboja inscenētājs ar aktieriem, kamdēļ šī pirmizrāde var divējādi saistīt ikvienu teātra draugu. Vispirms viss labs jāsaka par režisoru E. Feldmani, kurš arī uz skatuves bija režisors un ar garīgi pieauguša cilvēka mākslinieciskumu, administratīvu atturību veidoja izrādi dabiskās un bagāti krāsainās līnijās. Inscenētāja skaistās puses meklējamas taisni šai krāsu un toņu pārveidībā, kas pirmo divu cēlienu pelēko, savādo skatuves telpu ikdienišķo drapēriju trešajā cēlienā aizvīlņoja ar pārsteidzošu ilūziju — kā likteņa balss nodunēja motors, un darbībai tika uzvilks reizē svētku un sēru tērps — riņķa prospekts, kas labi atēnoja autora domāto drausmu starp skatuvi un dzīvi, kuras analīze prasa ne manekēnisku fikciju, bet dzīvu un patiesu nāvi.»⁵⁵

Pārsteidzoši ir E. Feldmaņa lomu dalījumi, it īpaši Pirandello lugas uzvedumā. Saulainajai liriskajai M. Smithenei, kas nupat šo savu talanta pusi bija tik spilgti parādījusi «Lilioma» Jūlijā, režisors uztic Pameitu, dramatisku lomu ar dzēlīgi ironisku, izaicinoša rūgtuma pilnu attieksmi pret dzīvi, jo viņai prieka namā iznācis sastapties ar savu patēvu, tātad dalīt vīrieša gultu ar savu pašas māti. Pilnīgi jaunas šķautnes parādās M. Smithenes talantā. Tāpat arī J. Osis Tēva lomā atklājas kā moderns psiholoģiskās analīzes meistars.

Neparasti uzdevumi, negaidīti spilgti skatuves situāciju piedāvājumi, režisora temperaments, dedzīgā prasība pēc ritmu izjūtas — tas viss mēģinājumus pie E. Feldmaņa padara saistošus, aizrautīgus un pārvērs par savstarpējas ierosmes pilnu jaunradi. Aug augumā jaunā režisora sekotāju pulks, viņa brāzmainos mēģinājumus šad tad ienāk paskatīties A. Mierlauks. Tā ir ļoti krāsaina un trokšņaina pasaule, kas top līdzās viņa reālistiski stabilajām režijām, taču meistara labvēlīgā interese par visu jauno, arī svešāko, veido saprašanās tiltu abu režisoru starpā. Un arī E. Feldmanis savā mākslā ir elastīgs — ja dramaturģija ļauj vai pieprasa, viņš veido spilgtākas skatuviskas interpretācijas, bet, iestudējot tradicionālā žanrā rakstītas lugas, kas piemērotas *vienīgi* reālistiski stingram «skatuves uzvedumam», režisors pieskaņo savu darbību šim principam. Piemērs tam — A. Brigaderes «Raudupiete», kas pieminama galvenokārt izcilā A. Brehmanes titullomas izpildījuma dēļ. Rainim ļoti nepatīk luga, bet viņš arī atzīst, ka «Brehmaniša» šo lomu tēlo ideāli. Režisors ar aktrisi ir izstrā-

dājuši ļoti saistošu emocionālo līniju, lai varone pastāvīgi dzīvotu savu sabangoto jūtu paisumos un bēgumos. Patiesībā gan E. Feldmanis lomu galvenokārt korigē un saliedē ar ansambli, jo A. Brehmane tēlu jau Maskavā ir rūpīgi sastrādājusi kopā ar savu audzinātāju J. Duburu. Kritika par viņas lomu raksta: «Alise Brehmane Raudupietē pierādīja lielu jūtu patiesīgumu, karstas dzīves dziņas, nežēlības aklumu, kā arī traģisko saplakumu, kas no izmocītās un sagrauztās dvēseles novel viņas dzīves smagumu un padara to atkal redzīgu un jūtīgu, varbūt pat redzīgāku un jūtīgāku nekā citi cilvēki.»⁶⁶ Sevišķi satricinoša bijusi aktrises uzsvērtā neitralitāte, Matišņam sliktot: «Lai dievs dara, ko darīdams.»

Sis uzvedums un tā tradicionālais risinājums tikpat labi būtu piedēvējams arī A. Mierlaukam. Tas liecina, ka E. Feldmanis *varētu* produktīvi strādāt arī tā, taču viņa personība nāk ar jaunu teatralitātes prasību, kas daļēji jau sāk īstenoties Raiņa laikā. Nevērsdamies pret Raini un viņa līdzgaitniekiem tiešās diskusijās, E. Feldmanis ar savu darbību tomēr pieteic režiju kā trešo momentu starp literatūru un aktieri, un ne vien kā trešo līdztiesīgo, bet gan noteicošo, virzošo spēku.

1924. gada vasarā Nacionālajā teātrī atgriežas A. Amtmanis-Briedītis, kopā ar viņu A. Klints, P. Baltābola, vēlāk arī A. Mihelsons un režisors dekorators J. Muncis.

A. Amtmani-Briedīti ir uzrunājis Rainis, un viņš tūdaļ uzaicinājumu pieņem. Ar ko Dailes teātrī bagātinājies mākslinieka talants? Uz to atbildi atrodam A. Amtmaņa-Briedīša atmiņu pierakstā: «Es centos sasniegt lielu meistarību. Izkopt savus izteiksmes līdzekļus, lai tie klausītu kā labi noskaņots instruments. Es runāju un pats klausījos savā balsī, kā tā skan. Centos pēc tēlu daudzveidības, lai būtu spējas pārveidoties. Centos apgūt Dailes teātra ritmus un tempus. [.] piepildījās mana vēlēšanās, un kā dāvana man tika piešķirta tāda lomu galerija, kurā varēju savus nodomus realizēt. [.] Ar katru jaunu darbu mēs gūvām jaunas atziņas. Smilģa enerģija bija apbrīnojama.»⁶⁷

Tālāk režisors raksta, ka viņam bijis sāpīgi redzēt Nacionālo teātri nīkuļojam, jo, pēc viņa ieskata, ap Raini bija sapulcējušies ne paši talantīgākie režisori. Par pašu atgriešanās momentu A. Amtmanis-Briedītis, vienmēr reālists, raksta tā: «Ja cilvēkam iet ļoti labi, viņu pārņem lepība, pat iedomības gars. Kad Rainis mani sauca atpakaļ uz N. T., Edv. Smilģis nekādu sevišķu vajadzību neizrādīja, ka man būtu jāpaliek Dailes teātrī. Tāpat Nacionālā teātra kolēģi neizrādīja nekādu prieku, ka atkal esmu pie viņiem.»⁶⁸ Tāds ir teātris, kurā, kā sacījis režisors, «ar visu jātiek pašam galā, tikai pašam». Viņš atgriežas un stājas pie ierastā darba. Un kāda likteņa ironija! Sava tiesa vainas režisora aiziešanā bija Aspazijai (ir «Pana» lietā, ir Briedīša Jāzepu nopeļot), un tagad, atgriežoties Nacionālajā teātrī, pirmais uzdevums ir radīt grandiozu Aspazijas «Raganas» iestudējumu. Nepieminot ļauna, kā cēls bruņinieks (un bieži to nāksies teikt par A. Amtmaņa-Briedīša raksturu!) režisors ķeras pie vērienīgā inscenējuma ar jaunām dekorācijām, J. Kalniņa mūziku, B. Vignerē plastiskajām grupām. Taču labi domātais darbs neskan, jo ļugai vairs nav aktuālas uzrunas spēka. Tāpat kā E. Feldmanis, arī A. Amtmanis-Briedītis tiecas padarīt Nacionālā teātra aktierus plastiskākus, aicinot talkā labas deju un plastikas

speciālistes — A. Ašmani, B. Vīneri, M. Balbo, Ņ. Mircevu, taču de ja un kustība, kā rakstija kritika, «Nacionālajā teātrī vēl nav sasniegusi tādu gatavību, ka viņa varētu skatītāju diez kā aplaimot. .». ⁵⁹ No tā principiāli atšķirīgs ir Felicitas Ertneres darbs Dailes teātrī, kur kustība ir saistīta gan ar tēlu, gan ar aktiera personības veidošanos, un ritikas, dejas nodarbības arī notiek sistemātiski, ne no reizes uz reizi kā Nacionālajā teātrī.

Ar lielu radošu prieku un atklāti dailniecisku teatralitātes izjūtu A. Amtmanis-Briedītis inscenē lugu, kurai liela nozīme latviešu teātra vēsturē, — L. Holberga «Zūpu Bērtuli», kas uzskatāma par pirmo profesionālo latviešu teātra izrādi. Top spilgta, artistiski krāšņa izrāde, kurā kā caur tālskati teātris atskatās uz savu pagātni. Ja A. Amtmanim-Briedītim ir kā trūcis šos gadus Dailes teātrī, tad visvairāk tā vitālā, parupjā, zemnieciskā humora, kas tik izšķērdīgi strāvo no Teodora Podnieka un Ellas Jēkabsones. «Zūpu Bērtulī» viņi abi tēlo galvenās lomas — Bērtuli un viņa sievu. Un viņu humors, kā atceras režisors, «te ziedēja pilnos, kuplos ziedos».

T. Podnieks pieder pie tiem aktieriem, kas arī mīl ļoti patstāvīgi strādāt ar autora tekstu un ātri tver lomas būtību. Ir zināms B. Rūmnieces izteiciens šajā sakarā: «Es vienmēr brīnos, kā jūs jau mēģinājumu pašā sākumā varat būt tik *iederīgs*. Mēs vēl ceļā, jūs — jau mājās.» ⁶⁰

H. Kaupiņš T. Podnieku raksturo šādi: «Ar pedantisku stingrību Podnieks ievēroja tekstu, uzskatīdams par noziegumu pret autoru kaut ko no teksta atņemt vai izlabot. Teksts viņam bija tikpat kā mūzikim notis. Ievēroja pēdējo interpunkciju. Ja pretspēlētājs izlaida kādu sikumu gala vārdā vai mazliet kaut ko sagrozīja, Podnieks tūdaļ pārstāja tālāk darboties, partneriem neatbildēja, mēģinājumu pārtrauca un dedzīgi noteica: «Tā tur nav.»» ⁶¹ Bērtulis — līdzās Sutkam, Taukšķim, Ņencim, Himmelmanim — ir viena no izcilākajām smalkā komiķa lomām. T. Podnieku ļoti mīlēja arī Jānis Jaunsudrabiņš, kuram piemita ļoti delikāta skatuves komisma izpratne: «Joks joku drīz var aprīt. Man ir gadījies redzēt komēdijas, kurās komiskais pavediens tiktāl pārstiepts, ka tas trūkst. Ir joks, bet nav jāsmejas tāpēc, ka tas iziet pilnīgi laukā no lugas pamatnoskaņas.» ⁶²

Šī ideālā joka izjūta piemita T. Podniekam, turpretim E. Jēkabsones dabā ne vienmēr valda atturība, bet viņas parādība ir tik krāšņa, tik vitāla, ka pārspilējumu (piemēram, Trīnes lomā) skatītājs un kritika uztver kā aktrises būtībai neatņemamu īpašību. Neviens un nekad necenšas Ellu Jēkabsoni pārtaisīt vai iegrozīt. Arī «Zūpu Bērtulī» teicami sadzīvo kopā T. Podnieka izkoptais un E. Jēkabsones savvaļas komisms, un šī izrāde kļūst par zīmi, ka režisors A. Amtmanis-Briedītis ir atgriezies savās īstajās mājās.

Raiņa direkcijas pēdējā gadā Nacionālajā teātrī faktiski strādā pieci režisori — A. Mierlauks, F. Rode, K. Linde, E. Feldmanis un A. Amtmanis-Briedītis. Tā kā pēdējais ieradies pilns Dailes teātrī gūto ierosmju un, dabiski, tiecas tās pārbaudīt arī Nacionālā teātra ansambli, tad var sacīt, ka neviens no viņiem tobrīd nestrādā ar otru saskaņā. Kopainu vērtējot, nekad neizpaliek vārds «eklektika», un tam arī ir savs nopietns pamats. Tas ir nopietns pārbaudījums aktieriem, no kuriem lielākā daļa radinās strādāt patstāvīgi. Tas šinī nodaļā vairākkārt pasvītrots. Tieši šajā periodā aktieru talanti tiek visvairāk rūdīti un pārbaudīti. Ir tādi, kas apjūk, pazūd un

nogrimst. Bet pamatraudze paliek un izveido savu personisko stilu, kas nav tieši saistāms ne ar Mierlauku, ne ar Rōdi vai Feldmani. Aktieros attīstās artistiska elastība un atlasē principī, šis laiks padara Nacionālā teātra aktieri atvērtu katram jaunam režisora piedāvājumam, bet tai pašā laikā nekas un nekad netiek akli pieņemts. Tas paliek šī teātra aktieriem mantojumā uz ilgiem gadiem. Režisoram vienmēr ir aktieris jāpārlicina. Turpretim Dailes teātra aktiera pamattips šajā laikā ir aizrautīgāks, trauksmaiņāks.

Viena no Raiņa idejām ir internacionālu sakaru dibināšana latviešu skatuves mākslai. Pēc viņa iniciatīvas repertuārā uzņem igauņu, lietuviešu, somu un citu kaimiņtautu lugas. Bet sirdslieta Rainim ir latviešu un lietuviešu brāļu tautu tuvināšana. Tādēļ arī viņa direkcijas laikā notiek pirmās lielās Nacionālā teātra viesizrādes ārzemēs — Kauņā. 1924. gada jūnijā uz turieni izbrauc visa trupa (arī Rainis kopā ar aktieriem III klases vagonā), lai parādītu četrus uzvedumus: Brigaderes «Maiju un Paiju», Blaumaņa «Trīnes grēkus», Raiņa «Jāzepu un viņa brāļus», Aspazijas «Vaideloti». Viesizrādes ir sekmīgas, atsauksmes cildinošas, to norisē aktīvi piedalās lietuviešu rakstnieki Ļudis Gira un Justs Paļeckis. Jāpatur vērā, ka lietuviešu profesionālais teātris tolaik ir tikai sešus gadus vecs (sākums datēts ar 1918. gadu), tā trupa maza, un profesionāli spēcīgā Rīgas ansambļa parādīšanās atstāj uz kaimiņiem ļoti lielu iespaidu. Bet atzinība spārno arī latviešu aktierus, un tas ir viens no momentiem, kas jūtami saliedē pretrunu plosīto kolektīvu.

Interese par Raiņa lugām un to uzvedumiem rodas visā pasaulē. Tas ir kā atgādinājums ansamblim, cik liela mēroga personība atrodas Nacionālā teātra vadībā. Taču 1925. gada pavasarī reakcionārā buržuāzija un prese uzsāk jaunu uzbrukuma vilni Rainim, saucot viņu par nemākulīgu direktoru, izsakot pārmetumus par viņa repertuāra principiem. Par Raiņa māksliniecisko darbību iebildumus izsaka arī progresīvās intelīgences pārstāvji, jo diskusijas izraisa Raiņa «literāriskā teātra» aizstāvība iepretim suverēnās teātra mākslas attīstībai Dailes teātri un citos pasaules teātros. Te saduras divas estētiskas pozīcijas, un šim domstarpībām ir radošs raksturs. Istenībā buržuāziskās kliķes neapmierinātībai ar Raini ir pavisam citi cēloņi. Intrigas, ko Rainis asprātīgi nosauc par latviešu tradicionālo izpriecās un cīņas līdzekli, tiek vērstas pret Raini sociālistu, kas «ielauzies viņu aplokā». ⁶³ Sevišķi nekrietni partiju cīņu laikā uzvedas Zemnieku savienības laikraksta «Brīvā Zeme» pārstāvis E. Virza, kuru presē min kā eventuālo Nacionālā teātra direktoru. Laikraksts «Sociāldemokrāts» 1925. gada martā publicē vairākus rakstus, kuros atspoguļota cīņa ap Nacionālā teātra direktora posteni (29., 31. III, 1. IV). Aktīvi Raini aizstāv dzejnieks Jānis Grots, kas strādā «Sociāldemokrāta» redakcijā. Viņš neielaižas sīkos iztirzājumos par to, cik labs vai slikts ir Rainis kā administratīvais un mākslinieciskais direktors, bet pamatotī skata šo jautājumu plašākā vērīenā: «Iebildumi pret Raiņa personu celti tamdēļ, ka viņš sociālists. Tādā kārtā tas ir principiāls iebildums arī pret latvju kultūru, pret tiem Raiņa garīgās pasaules lokiem, kuri ar vizionāru spēku apmirdzējuši visu latvju nācijas vēsturi

un dzīvi. Tie ir iebildumi pret latvju kultūras pagātni un nākotnes pamatiem.»⁶⁴

Sezona iet uz beigām. Rainis, nervozs un nomocīts, it bieži ierodas teātrī — ir jākārto lietas, jāapmaksā rēķini, jāslēdz ar aktieriem līgumi nākamajai sezonai. Visus šos gadus budžeta jautājumi Saeimā kārtojās smagi. Katru reizi noguris pēc diskusijām, Rainis kabinetā saka saviem līdzdarbiniekiem, ka kultūrai allaž pietrūkstot naudas. Lasot aizvainojošos uzbrukumus presē, K. Freinbergs mudina dzejnieku sacerēt pretrakstus. Rainis to arī solās darīt, bet nevienu atspēkojuma rakstu nenopublicē. Pienāk vasara, un Rainis uzzina, ka H. Celmiņa vadītais ministru kabinets viņu turpmākajam darbam teātrī nav apstiprinājis. Tad arī dzejnieks publicē savu atvadvēstuli laikraksta «Sociāldemokrāts» 1925. gada 17. jūlija numurā. Viņš veltī šo vēstuli galvenokārt teātra kolektīvam, no kura nevar atvadīties, jo ir vasaras atvaļinājumu laiks. Raiņa atstādināšana ir brutāla un traģiska.

Kad Rainis stājās Nacionālā teātra vadībā, viņš tikai gadu bija nodzīvojis Latvijā, un ilgā atšķirtība lika sevi just. Draugu dzejniekam nebija. Ne visi viņa tuvākie padomdevēji bija lielu mērķu un lielu talantu cilvēki, un, kā jau sacīts, diskutējama bija Raiņa estētiskā pozīcija teātra izpratnē, diskutējama no jaunlaiku teātra prakses viedokļa. Taču visus šos gadus Nacionālā teātra priekšgalā ir atradies lielākais latviešu dramaturgs, ģeniāls mākslinieks, kas tiecās mākslu virzīt uz lielu kultūru un cilvēcību. Nacionālā teātra piecu gadu darbības atcerei (pirms «Zūpu Bērtuļa» izrādes) Rainis sacer īpašu prologu «Teātra gars», kurā skaidri izteikti dzejnieka uzskati par teātra mākslu:

Kā tauta vienkārš-liela, vienkārš-stipra,
Tā māksla tai ir vienkārš-liela, stipra,
Ne ārējs tērps, bet dvēse, doma, cīņa.
Ne spožus vizuļus un seklu baudu —
Mēs dodam gaismu, brīvi, cilvēcību;
Uz brāļu tautu saderību vedam;
Mums dailē derība un sargs pret naidu,
Mums pēdēj's ceļš un mērķis: tautu daile.
Tā lielās dailes tradīcijas kopjam,
Ij savu latvju nacionālo mākslu,
Ij cittaut' daiļāko un klasisko,
Tā vedam tautu kultūraugstumos. —⁶⁵

Rainim ir lielas ieceres un vajag aiziet no teātra tad, kad viņš daudzu apstākļu rezultātā jau sāk labi orientēties teātra darbībā. Ne velti ansamblī tiek ataicināts A. Amtmanis-Briedītis, piesaistīts J. Zariņš, T. Lācis, kuru darbībai turpmāk būs tik liels pozitīvs svars. Tam nu svītra pāri. «Aiziešana no Nacionālā teātra viņam, šķiet, vienojās ar domu par aiziešanu no sabiedrības un sabiedriskās dzīves vispār, ar domu par dzīves Izašariem, kas Jāzepam teic: «Tu dzīvoji, lai mums ir maizes, — nu ir, nu mirsti. Tu vairs nevajadzīgs»» (K. Freinbergs).⁶⁶

Divus mēnešus vēlāk — 1925. gada 19. oktobrī Nacionālajā teātrī atzīmē Raiņa 60 gadu jubileju. Izrāda «Jāzepu un viņa brāļus». Ziedi. Lauri. Suminājumi lielajam dzejniekam un dramaturgam. Skumji šajā inscenējumā noraugās Rainis, bet teātra ansamblis patiesā cieņā noliec galvas sava bijušā vadītāja priekšā, kuru tagad ierauga it kā no atstatuma. Jo tālāk rit laiks, jo nozīmīgāki katra darbinieka dzīvē šķiet brīži, kad izjusta lielās personības klātbūtne. Un neviens vairs necilā siko olekti, lai mēritu, cik praktiskajā ziņā labs vai slikts ir bijis gēnijs, kuru viņi nesen saukuši par direktoru un lūguši Raiņa parakstu uz visiem siku ikdienas lietu papīriem. Paliek tikai Dzejnieks.





Skatuves reālisma attīstības loki

20. gadu beigas un 30. gadu sākums.
Saimnieciskās krīzes ietekme
uz teātri. A. Bērziņa direkcija
un attieksme pret Raiņa programmu.
A. Mierlauka pēdējais aktīvās
režijas posms.
Vienojošās līnijas režijas darbā

1925. gada jūlijā sākas jauns darba
cēliens tikko ieceltā direktora teā-
tra kritiķa Artūra Bērziņa vadībā.

Nacionālais teātris presē publicē savas radošās darbības pamatprincipus. Līdz šim šādas deklarācijas bija sniedzis tikai Dailes teātris. Nacionālais teātris sabiedrībai paziņo, ka «turpinās latvju teātra labākās tradīcijas, galvenā kārtā ceļu paverot mūsu oriģināldrāmai, kā arī meklējot teātrim īpatnēji latvisku izteiksmi un raksturu kā valodā, tā tēlojumā, tipos, dekorācijās [...] savu māksliniecisko atbalstu galvenā kārtā meklēs *psiholoģiskā teātrī, kurš visspilgtāk atspoguļo tautas īpatnējo dvēseles dzīvi, ir vairāk saistīts ar iekšējām nekā ārējām kustībām, centrā nostādot dzīvu cilvēku viņa darbos, pārdzīvojumos, centienos*»¹ (izcēlums mans — L. Dz.).

Tāpat jautājumā par mākslas virzienu jaunā vadība, kurā faktiski nomainīts ir tikai direktors, apliecina gatavību turpināt līdzšinējo gaitu. To «Domās» ar gandarījumu atzīmē arī Andrejs Upīts, un viņam varbūt vairāk kā jebkuram rūp šī teātra tālākais liktenis: «Redzams, Nacionālā teātra tagadējie vadītāji turēsies pie tā paša skatuves mākslas principa, ko uzsvēra Rainis, aiziedams no teātra.»² Taču reālistiskā māksla ciešāk par jebkuru citu virzienu ir saistīta ar *patiesu* dzīves īstenības atainojumu, buržuāziskajā sabiedrībā tāpat ar tās būtisko pazīmi — šķiru pretīšķību atveidu teātrī. Runājot deklarācijā par kādu vienojošu vispārnacionālu stilu, kas tieši sasaucas ar J. Akuratera ideālu par bezpartejisku, nacionāli raksturīgu mākslu, patiesībā turpat skatuves reālismam tiek izsists pamats

zem kājām. Te iezīmējas galvenā plaisa, kas, pakāpeniski lielāka augdama, attālinās Nacionālo teātri no darba tautas interesēm. Un par to teātrim jo bargu tiesu spriedīs Andrejs Upīts, Jānis Sudrabkalns, Jānis Grots, Pēteris Ķikuts un citi progresīvās intelīģences pārstāvji. Tomēr darbības pirmajā posmā vēl ir daži tādi uzvedumi, kuros Nacionālā teātra mākslinieku reālisms parādās stīprs īstenības piedāvāto konfliktu idejiskajā un mākslinieciskajā analizē. Auglīgāka pamatne skatuves reālisma tālākajai izkopšanai vai vismaz apstiprināšanai ir klasiskā dramaturģija, no kuras gan pakāpeniski tiek izslēgtas krievu autoru lugas. Tāpat daži divdesmitā gadsimta progresīvo rakstnieku darbu iestudējumi apliecina Nacionālā teātra mākslinieku spējas tieši reālistiskās mākslas virzienā.

Pretstatā Rainim A. Bērziņš ir absolūts teātra cilvēks — praktiķis, kas pats lietpratīgi kārtu visus teātra saimnieciskos un mākslinieciskos uzdevumus. Tas ir cilvēks, kas prot skaitīt naudu, un teātra ļaudis drīz iepazīst viņa iemīļoto piebaldzēnu teicienu: «andelei vajaga vārities». «Andele» arī notiek Saeimā (A. Bērziņš ir demokrātiskā centra partijas biedrs), cīnoties par teātra budžetu, kas, saimnieciskajai krīzei briestot, kuplāks netop. Liels atbalsts A. Bērziņam teātra vadībā ir buržuāziskā prese, jo viņš kā ilggadīgais «Jaunāko Ziņu» līdzstrādnieks prot saglabāt labas attiecības ar iespaidīgo Benjamiņu ģimeni. A. Bērziņš ir pārliecināts valdošās šķiras pārstāvis, taču teātra vadības principus īsteno gudri, diplomātiski veikli, izmantojot darba interesēs arī partiju šķelšanos un zināmā mērā (reizumis pat demonstratīvi) respektējot latviešu mākslas demokrātiskās tradīcijas. A. Bērziņš ir teātra lietas entuziasts. Kā kritiķis viņš ir allaž turējies pie profesionālas mērenības, pie bagāta, apdomāta faktu izklāsta, tālab arī viņa līdzšīnejā kritiķa autoritāte palīdz radīt respektu personālā. Sev līdzās kā dramaturgu jaunais direktors joprojām patur K. Freinbergu, kura personība lielā mērā kļūst par vienojošu saikni — cik nu sabiedriskie un politiskie apstākļi to pieļauj — ar iepriekšējiem teātra attīstības posmiem. Tāpat kā līdz šim, nomainīgi goda direktora amatā paliek J. Brigaders, kura ietekmi un nozīmi noteic tiklab Rīgas Latviešu biedrības ideju pārstāvniecība, kā arī solidie bankas direktora un namīpašnieka posteņi. Te ir arī redzams, ka vienam līdzdarbiniekam — K. Freinbergam — direktors Bērziņš sniedz savu kreiso, otram — labo roku.

Patstāvīgam režijas darbam štatos ir paredzēti trīs mākslinieki un viens režisors ar aktiera algu. Režisoru kolēģijas priekšgalā kā personu ar pirmās lugu izvēles tiesībām atkal redzam A. Mierlauku, kas šajā laikposmā strādā ar maksimālu slodzi: ik sezonu iestudē vismaz sešas izrādes. Vecmeistaram līdzās darbojas A. Amtmanis-Briedītis un E. Feldmanis. Ceturtajā posteņī nepilnu sezonu vēl strādā F. Rode, kas iestudē jau pieminētās izrādes — R. Rolāna «Mīlas un nāves spēli», Rasina «Fedru», arī A. Brigaderes «Lielo lomu», kura tāpat pieskaitāma pie viņa vērtīgākajām režijām. Pēc tam F. Rode saistās darbā Liepājā. Viņa vietā 1926./27. gada sezonā nāk Jānis Zariņš.

Jau minētajā deklarācijā ir teikts, ka režijas tiks dalītas tā, lai vienam «vairāk piekristu nacionālā drāma, otram klasiskā drāma, trešam — komēdijas, jo tā drīzāk cerams panākt noteiktību».³ Strikti šis mehāniskā

dalījuma princips nebija īstenojams, vienīgi uz A. Mierlauku to varētu daļēji attiecināt, jo viņš visvairāk iestudē latviešu autoru lugas.

Ir arī tāds punkts, ka teātris ļaujot pašiem rakstniekiem iestudēt savus darbus. Īstenībā tas attiecināms tikai uz vienu personu — uz J. Pētersonu, kas interesējas par režiju un savu lugu mēģinājumos bieži strādā kopā ar A. Mierlauku. Tomēr patstāvīgi rakstnieks nevienu lugu Nacionālajā teātrī nerezisē.

Deklarācijā izvirzīta arī plaša programma par aizrobežu viesu pieaicināšanu režijas darbā, it kā aizmirstot, ka nule turpat bija runāts par īpašā latviskā stila izkopšanu un braši noskandēts: «Kas noder citiem — neder mums.»⁴ Līdz ar to var sacīt, ka daudzi skaļākie lozungi ar praktisko rīcību negāja kopsoli no paša sākta gala.

Tāpat kā Raiņa laikā, pastāvīgais dekorators «tehniskiem darbiem un pārzināšanai» paliek A. Cimermanis, bet atsevišķus uzvedumus noformē J. Kuga, L. Liberts, N. Strunke, R. Suta, H. Likums, J. Muncis un citi. Raiņa laikā iesāktā skatuves apgaismošanas reforma tiek novesta līdz galam — 1925. gada rudenī skatuve iegūst horizonta prospektu un Vācijā iegādātas modernas apgaismes ierīces. Tas paver režijai krietni lielākas inscenēšanas iespējas.

Sezonas pirmais jauniestudējums ir F. Hebela «Judīte» A. Mierlauka «reālistiski cildenajā režijā», kā saka J. Sudrabkalns, bet šī režija ir krasā pretstatā ar tām orientāliskajām krāsu orgijām, kādas savam debijas uzvedumam piedāvā gleznotājs L. Liberts. Izrādē piesaista L. Ērikas Judīte un it sevišķi T. Lāča Oloferns. Aktieris par galveno uzdevumu sev izvirza izstrādāt *savu pozīciju* pret tirānu. A. Upīts, kā arī J. Grots novērtē augsto filozofisko koncentrāciju aktiera tēlā, kuru vērojot skatītājs izseko pārcilvēka traģēdiju un līdzrisina problēmu par varmācību, ģēnija gribas pārmērību iepretim tam, ko Hebels dēvē par cilvēces «tikumīgo centru» jeb tikumības normām. No liela stila izrādēm A. Mierlauks vēl iestudē Aspazijas «Boasu un Rutī», taču arī te neiznāk pilnskanīgs ansamblis, un dzejniece ar šo uzvedumu ir ļoti neapmierināta. Boasu tēlo dzejnieces dievinātais aktieris J. Ģērmanis, kuru, kā liecina laikabiedri, ne visi mīlēja, tomēr viņam piemītusi spēja allaž piepildīt skatuves telpu, centrēt ap sevi izrādi. Viņa mākslinieciskā personība bijusi vienmēr nozīmīga, uzmanību saistoša. Arī šeit J. Ģērmaņa Boass, arfas pavadībā *skandē* Aspazijas tekstu, bet pretī M. Smithene to *runā* mīlas pilnu sirdi, un kopēja toņa nav. Režisors atkal sadarbojas ar L. Libertu, un atkal — iet viens otram garām. Tā ir īpatnēja kritiķu intonācija — viņi visi kā viens bez īpaši bargiem vārdiem un arī bez cerībām ko citādu ieraudzīt atkal un atkal uzsver mūžīgo nesaķaņu starp A. Mierlauka sadzīviski stipro režisora rokrakstu un fantāzijas, poēzijas, filozofiska vispārinājuma apdvestām lugām. Tā arī šoreiz iznāk, ka J. Ģērmanis ar skaisti noaugušo stāvu un virišķīgo balsi, L. Liberts ar savu glezniecisko temperamentu ir citur — vairāk Aspazijas pasaulē, M. Smithene — kaut kur stāv no visa tā bikli nomaļus, jo viņai Aspazijas dzeja vienmēr šķitusi paskaļa, pārāk daiļvārdīga, bet pie A. Mierlauka režijas cieši pieslējies stāv viens reālistiski krāsains raksturs, kuru apbrīno visi kritiķi. Tas ir J. Osis Abimeleka, Boasa namtura, lomā. 1928. gadā A. Mierlauks iestudēs vēl Aspazijas «Zalkša līgavu», un atkal

recenzenti mierīgi un vairs meistarū neaizskaroši atzīmēs ilustratīvo dzelmes ainu traktējumu un viscildinošākiem vārdiem slavēs visas virszemes ainas, ko radījis režisors kopā ar J. Kugu. Tas lieku reizi pierāda, cik ārkārtēja vieta A. Mierlauka režijā ir Raiņa «Uguns un nakts» inscenējumam ar šajā lugā ietvertu fantastikas elementu.

Aplūkojamā laika periodā A. Mierlauka režisora talants ir it kā izkristalizējies. Pārcietis pelnitus un vēl vairāk nepelnītus uzbrukumus, viņš ir ticis pāri šaubu un sāpju sliekšnim un skaidri apzinās savu spēku un arī vājumu, kas tomēr nevar iznīcināt mākslinieka personības nozīmību. Un drīz arī nāk luga, kurā A. Mierlauks parāda savu talanta spēku kā mākslinieciskajā, tā idejiskajā ziņā. Viņa darbā abām šīm pusēm ir jābūt saskaņotām, vispirms režisoram (un arī aktierim Mierlaukam) ir jātic, ka iestudējamais darbs ir no reālās īstenības smelts, ka tas nav ne ilūziju, ne arī tendenciozu ieviržu sakropļots. 1926. gadā A. Mierlauks ar lielu sirdsdegsmi inscenē J. Linduļa drāmu «Gaigalu dzimta», pats veco Gaigalu līdzī spēlējot. 1912. gadā viņš bija piedalījies šī rakstnieka populārākās lugas «Dižūdrū Māle» uzvedumā, kur tēlojis Purmali, un viņu interesē tāda pasmaga, raupja literārā viela.

1905. gada revolūcijas dalībnieks rakstnieks J. Lindulis 1921. gadā ir atgriezies no Krievijas un tagad strādā par korektoru, brīvajos brīžos sarakstīdams pa lugai. Viņiem ar A. Mierlauku ir ciešs kontakts, un autors nereti sēž režisoram līdzās lugas iestudēšanas laikā. Kas tad ir šī Gaigalu dzimta? «Tā nav Purapuķes vai Apsīšu Jēkaba klusā, idilliskā lauku sēta, kurā dzīvo un mirst, skumst un priecājas Linduļa veidotie sadzīves tipi. Lindulis šai ziņā tver daudz plašākos apvārsņos un ar modernāku skatu. Viņa zīmētā lauku sēta ir jau sabiedriskās diferenciācijas bangu un kaislibu savīļņots līmenis, sociālās pretīšķībās un savdabējā ētikā veidojušies raksturi un figūras. [...] Drāmas darbību Lindulis izveidojis asās un loģiski skaidri veidotās skatuviskās kontūrās.»⁵ Tā raksta J. Grots. Šo pretrunu centrā atrodas vecais Gaigals, kas nodevies drausmīgai mantrausībai. Neviens cits aktieris tik dziļi un satricinoši iespaidīgi nav atklājis latviešu skatuvē skopuma un alkatības pārņemtus cilvēkus kā A. Mierlauks. Viņa daiļrade ietver īstu analītisku laboratoriju, kuras pētījumu objekts ir šīs apmātības cēloņi un sekas kā psiholoģiskajā, tā sociālajā aspektā. Vecais Gaigals vainago šo harpagonisma plejādi. (Piezīmējams, ka minēto sīkstuju pulku ir radījis cilvēks ar plašu vērienu, kas savā dzīvē visus līdzekļus tērējis par gleznām, mākslas iespaidiem ceļojumos un jaunu trūcīgu skatuves gaitu sācēju pabalstiem.)

Izrādi režisors inscenē biežām reālistiskām sadzīves krāsām, atkal saņemot ierastos pārmetumus par naturālismu. Kā atceras skatītāji, Gaigalu sētā «suns pa īstam rej, īstu biezputru ēd un dūšīga meiča Alma pa jokam vis nemazgā skatuves grīdu». Sajā uzvedumā un vēl ilgus gadus pēc tam Nacionālajā (un arī Drāmas!) teātrī ēdis īstu piena putru un «Skroderdienu» Tomuļīšai vienmēr būs vannītē īsts ūdens, ko vecenes aplaistīt, taču ne jau šīs ārīgās pazīmes ir sociāli neitrālā vēlinā naturālisma simptomi. Nebūt nē. Un arī «Gaigalu dzimtas» izrāde pierāda, cik dzēlīgs un tolaik buržuāzijai neciešams ir Linduļa — Mierlauka «naturālisms». Nebūtu taču nekāda bēda par to īsto biezputru, ja zem lugas neatrastos

īsta dzīve. Un to noliegt nav iespējams. Valdošā prese cenšas apgaismot visu redzamo kā netipisku parādību, bet skatītāju zālē šajā vienkāršajā, kolorītā pelēcīgajā izrādē ir galīgi pilna. Un tas notiek laikā, kad dažs labs uzvedums spēlēts pustukšā vai gluži tukšā zālē. Un tā mēs lasām: «Autors šinī lugā tēlo, kā izirst zemnieku dzimta: tēvs nesaprotas ar bērniem. Protams, šādi gadījumi nāk priekšā mūsu zemnieku dzīvē, bet autors pārāk sabiezinājis krāsas, lai veco Gaigalu un tirgotāju Balodi tēlotu pēc iespējas negatīvāku, bet strādniekus, dēlu Pēteri un meitu Mildu pozitīvus.»⁶ Kādā recenzijā ir arī zīmīga piebilde, ka bagātais Gaigals esot tāds tips, kādu Lindulim labi zināmajā Padomju Krievijā saucot par budzi.

Taču visniknāko ložmetējkartu pār autoru un izrādi nobēr E. Virza «Brīvajā Zemē», jo aizskarts ir vissvētākais — latviešu lielgruntnieka gods. «Teātrim vajaga būt tautas vienību sargājošam vairogam, un kaislības, *kurās trako ārpus viņa sienām* (izcēlums mans — *L. Dz.*), jālaiž uz skatuves ne aģitatoriskā, bet mākslinieciskā tulkojumā.

Linduļa drāma neatbilst nevienai no šīm prasībām. Tā ir luga, kas naidīga mūsu nacionālai politikai, jo sava ģeogrāfiskā stāvokļa dēļ mēs nevaram sev atļauties visu. Fakti, kas redzami Linduļa lugā, pastāv, bet tā gaisma, kura laista viņiem virsū, lai viņus apgaismotu, nav pieņemama, jo viņa ir nemākslinieciska un aģitatoriska. [...] Skaidrs aģitatorisks lubenieks dvesa no katra dialoga. [...] Mierlauka kgs ir pūlējies, lai veco Gaigalu padarītu par tādu tipu, kuram parauga nav latviešu laukos.»⁷

Tādas izrādes kā «Gaigalu dzimta», kā A. Upīša komēdijas atved uz teātri arī to publiku, ko nosacīti varētu saukt par Strādnieku teātra skatītāju un kas atšķiras no tiem grezni tērptajiem kungiem un dāmām, kuri arvien vairāk Nacionālo teātri sāk dēvēt par savējo. Arī tas ir fiksēts presē: «Nacionālā teātra apmeklētāji taču jau pārauguši šādu tendences līmeni un, jādoma, prātīs paši redzēt. Tie aplausī, ko «Gaigalu dzimta» guva pirmizrādē, nāca vairāk no «pašu ļaudīm», kuriem liels prieks, ka «pelēkais barons» parādīts kā bezjēdzīgs (? — *L. Dz.*) strādnieku izsūcējs, zaglis, krāpnieks un viss kas, vai arī ka dzērājs un vecāku mānītājs students ir katrā ziņā ietērpts korporeļa krāsās.»⁸

Sajā programmatiskajā uzvedumā A. Mierlauka līdzgaitnieki ir aktieri B. Rūmniece, M. Smithene, T. Podnieks, V. Svarcs un citi.

A. Mierlauka iestudētā «Gaigalu dzimta» ir arī cirvja tēsiens pa to nacionāli vienoto, ar gaviļēm apvīto Latvijas lauku idilli, kādu tik bieži uz skatuves rādīja Nacionālais teātris J. Ākuratēra, P. Aldres un citu autoru lugās, kuru sociālo melīgumu «Domās» nebeidz šautīt Andrejs Upīts, bet «Brīvajā Zemē» apjūsmot Edvards Virza.

Cita līnija, kuru A. Mierlauks mākslā tiecas īstenot ar sabiedriski svētu pārlicību, būtu nosaukama par goda vīra tēmu, kas pilnīgāko izpausmi gūst 1929. gada sākumā iestudētajā zviedru rakstnieka Tūra Hedberga drāmā «Juhans Ulfšjēns». Arī tā ir ģimenes sairšanas drāma, kur vecā Ulfšjēna pedantiski vadītajā dzīvē dēls Helge ienes protesta garu, kaislu vēlēšanos atdot dzīvību par tēvzemes atbrīvošanu. (Darbība noris 1907. gadā Somijā, kas atrodas dzelzainā carisma jūgā.) Lugas pamatideja pateikta tekstā: «Bez goda dzīve ir tukša skaņa.» Līdzīgi kā Linduļa drāmā

arī šeit režisoram A. Mierlaukam ir visciešākā iekšējā un arī stila izteiksmes saskaņa ar zviedru lugas raksturu, kas varbūt neapmierina modernākus teatralu prātus, bet sniegums, J. Sudrabkalna vārdiem runājot, ir vērtējams kā «augsts un nopietns». «Idejas, kas valdonīgi iejaucas Hedberga personāžu dzīvē, dažam tagad jau liekas vecuma apbružātas, — kas mūsu kosmopolitiskā laikmetā — tēvzemel! Un taču Ulfšjerneru drāma aizrauj dvēseli, no turienes dveš nopietnība un cildenums.»⁹

Pēc visu recenzentu atzinuma, A. Mierlauka režija ir bez vainas, lielas, iekšējas ticības un radošas nepieciešamības vadīta. Tā neizved ansambli jaunos meklējumos, bet it kā apkopj, attīra reālistiskās saknes no pseidoīstenības uzslāņojuma. Te viss — luga, skatuves noformējums, režija, aktieri — atrodas saskaņā, un pilnīga harmonija vienmēr saglabā *mākslas darba vērtību* neatkarīgi no tā, vai ir novatoriska vai tradicionāla (kā šinī gadījumā). Tāds ir arī skatītāju vērtējums: «Vēlreiz vecās patiesības sevi apliecināja: ja dramatiķa darbs atrod radniecisku atbalsu aktiera-tēlotāja psihē, viņa mākslas sugestējošais spēks uz skatītāju top neatvairāms. Tas tādēļ, ka repertuārs atstāj paliekošu iespaidu uz aktiera tehniku, izveido noteiktas scēniskas izteiksmes formas.

Gadu gados Nacionālais teātris palicis ticīgs zināma žanra repertuāram (te jāpiebilst — daļēji uzticīgs — *L. Dz.*). Tas savukārt izveidojis savu tā saucamo «analītiski-psiholoģisko» tēlošanas veidu. *Aktieris dramatiķa tēlu individualizē, psiholoģiski detalizē* (izcēlums mans — *L. Dz.*). Tūra Hedberga «Juhans Ulfšjerner» dod bagātu vielu šāda tēlošanas veida piemērošanai.»¹⁰ Lieli radoši panākumi šajā izrādē ir J. Osim un J. Lejiņam, kuri tēlo veco un jauno Ulfšjernerus.

Uz pirmizrādi Rīgā ierodas Tūrs Hedbergs un pirms aizbraukšanas Nacionālajā teātrī nolasa referātu par zviedru literatūru un teātri. Klausītāju vidū ir arī Rainis, kuram tuvs rakstnieka humānista pasaules skatījums, tāpat daudzi progresīvie rakstnieki. Lugu tulkojusi Elija Kliene, kas jau tolaik ir kļuvusi par pastāvīgu vidutāju starp latviešu teātra mākslu un skandināvu tautu dramatisko literatūru.

Gandrīz katram no vadošajiem režisoriem šajā laika posmā ir kāds latviešu autors, kura darbu uzvedumi ir tikai šī mākslinieka kompetence. Bet tik ciešas saistības kā A. Mierlaukam un J. Pētersonam nav nevienam citam «pārim». Viņš ir iestudējis vienpadsmit Nacionālajam teātrim nodotās lugas, un tikai viena ir nonākusi cita režisora rokās. J. Pētersonu literatūrā dēvē par rāmo Upīti, jo viņa komēdijas neaizsniedz satiras iznīcinošo spēku. «Pārākuma smīns, rūgta ironija — tas ir robežpunkts, līdz kuram spēj iet viņa komisms,»¹¹ tā autoru raksturo A. Grigulis. J. Pētersons līdz augstai tehniskai pilnībai izkopj latviešu teātri salonkomēdijas žanru, kura lielākā vērtība ir asprātīgs, elegants dialogs, kas prasa no aktiera vieglu frāzes pasniegumu, domas rotaļīgumu un reizē aķību. J. Sudrabkalns domā, ka J. Pētersons mums ir vienīgais meistars salona sarunās. Tieši šajā ziņā abi — autors un režisors — rod ciešāko radošas saskares punktu, jo A. Mierlauku galvenokārt interesē vārds, frāzes trāpīgums uz skatuves. Abi viņi mēģinājumos bieži sēdējuši kopā režisēdami, jo autors dažu labu reizi devis Mierlaukam puspabeigtu darbu, nesis lugu pa cēlienam, pa lapiņai, tā ka režisors bez rakstnieka palīdzības nemaz nebūtu zinājis, kādā

virzienā raksturus un situācijas vadīt. Ļoti sasteigts ir toreizējais darba stils, īpaši, sagatavojot tā saucamās mazās lugas. Presē ir piezīme, ka viena J. Pētersona luga sagatavota septiņās dienās. Taču kritiķis spriež tiesu kā par gatavu darbu, iestudēšanas īsais laiks viņu neinteresē un nekādu žēlastību nerada.

Pēc «Peldētājas Zuzannas» lielajiem panākumiem režisors vairs neiestudē nevienu A. Upīša komēdiju, un tādējādi J. Pētersona lugu uzvedumi kļūst par evolucionējošo turpinājumu A. Mierlauka režisora satīriķa dotībām, kuras joprojām spilgti iezīmējas viņa tēlotajās lomās (gan A. Upīša «Atraitnes vīrā», gan arī J. Pētersona komēdijās). Jaunizceptajai latviešu «aristokrātijai» rakstnieks un līdz ar viņu teātris neuzbrūk, arī neievaino to, taču visu laiku paliek kāda distance, it kā skeptisks skatiens no stūra kādā ballē, kur divi eleganti gērbusies, labo toni zinoši kungi (Mierlauks un Pētersons) vēro ņirbošo, viņiem ļoti labi pazīstamo pūli un, sajūtot zināmu garīgu pārkāpumu, patur sev tiesību nekad ar to pilnībā nesakļauties un par to paamizēties. Bez tam šī zobgalīgā vērošana abiem sagādā baudu, rosina asprātību situācijās un valodā. J. Pētersona komēdiju uzvedumos skaistas lomas rada tie aktieri, kuri sajūt īpato «dialoga garšu», kuru mākslā ir daudz apkārtējās dzīves vērojuma un kuri prot ne vien smieties un izsmiet, bet arī *pavīpsnāt* par citiem un arī sevi. Īpaši tas padevās L. Špilbergai, A. Klintij, E. Feldmanim un vēl citiem.

A. Mierlauks paver ceļu uz skatuvi arī Elīnai Zālītei, 1927. gadā iestudēdams viņas pirmo lugu «Bīstamais vecums», kur atkal galvenajā lomā triumfē L. Špilberga.

Kā J. Pētersons, tā debitante E. Zālīte pieder pie profesionāli spējīgākajiem dramaturgiem: viņi izdalās visu to rakstnieku starpā, kuri riņķo ap šo teātri kā ap izslavētu nacionālās drāmas citadeli, un īpaši biezs šis spiets kļūst pēc 1929./30. gada sezonā izsludinātā oriģināllugu konkursā. Pasaules skatījumā taustāmi reālistiskās J. Pētersona un E. Zālītes lugas, kaut uztverē svaigas, personību oriģinalitātes apzīmogotas, pamatā ir tradicionāla dramaturģija, kas arī A. Mierlaukam vistuvākā. Bet 1931. gadā režisoram kā vispāratzītam latviešu lugu iestudētājam jāvada arī M. Zīverta pirmās lugas «Nafta» uzvedums, un šī luga atklāj plaису starp režisora uztveri un M. Zīverta piedāvāto problemātiku, kas ietverta pie mums neparastākā rakstības veidā. «Nafta» kļūst par nepārkāpjamu sliksni A. Mierlauka jaunlaiku drāmas izpratnē. M. Zīverts ir piedāvājis teātrim vairākas lugas, bet dramaturgs (rakstnieks tolaik konsekventi dēvēts par «dramātiķi») K. Freinbergs izvēlē apstājas pie «Naftas». Literārās vērtības un ... zināmas sensācijas dēļ, jo «naftas atrašanos Latvijā aizstāv arī zināmas autoritātes. Valsts budžetā atļautas zināmas summas dziļo urbumu izdarīšanai. Tikai šīs summas esot mazas, tā ka pētījumus varot izdarīt tikai visprimitīvākā veidā. Tomēr pētīšanas darbi Piksteres-Jēkabpils rajonā vēl turpinās un cerības nav zaudētas.»¹² Minētā rajona purvā arī notiek inženiera Māriņa (J. Šāberts) entuziasma un izmisuma pilnā cīņā par naftas atradnēm. Tomēr šī īstenība, no laika attāluma skatoties, šķiet pasalkana, bet lugas sāls ir Māriņa sapnis — viņš redz sevi uzvarētāja, bagāta naftas rūpnieka un strādnieku izsūcēja veidolā.

tik reālu šķiriskās īstenības atspulgu kā šajā «sapnī». Lugas darbībā ir iesaistīts arī fantastisks tēls — Purva velns, kas triumfē, redzēdams ideālistu Māriņu pārvēršamies par nežēlīgu ekspluatatoru. Kaut arī A. Mierlauks nav zinājis, ko iesākt ar šo Purva velnu (K. Kvēps), jo fantastiskās būtnes, kas jautas pa reālo lugu pamatni, ir viņa lāsts, tomēr «Gaiģalu dzimtas» inscenētājs centies atklāt inženiera pārvērtības gaitu, un šķiru konflikta uzrādījums arī ir šī uzveduma stiprākā puse. Taču ne tas vien rodams dīvainajā M. Zīverta lugā. Ir parādījies *problēmu* rakstnieks, kuru vispārinātā aspektā atklāt nav režisora spēkos. Risinās jautājums par to, ka «darbs bez cilvēības ir noziegums», kā saka lugas varone — studente Edīte (L. Ērika). Nevar būt abstraktas tautas laimes, ja tai ir jāupurē daudzu cilvēku likteņi. Tieši problemātikā ir tas jaunais, dinamiskais spēks, kas, kā sacījis J. Grots, šo lugu «paceļ pāri parastiem iesācēju vidusmēra darbiņiem. Zīverts sola un dod krietni vairāk. [...] Tā ir doma par sabiedriski vērtīgu un cilvēcisku darbu, doma par atteikšanos no pašlabuma sabiedrības labā. [...] Jaunais inženieris (sapnī — L. Dz.) no cilvēka un ideālista pārvēršas zvērā un izsūcējā. Viņš nosit strādnieku algas, nežēlīgi izrēķinās ar apzinīgākiem strādniekiem un nošauj pat sievieti, kuru bij mīlējis, jo arī viņa nostājusies apzinīgo strādnieku pusē.»¹³ Šīs lugas problemātika saista strādnieku aprindas, to uzteic progresīvā kritika, bet reakcionārākā prese vai nu klusē, vai arī priecājas, ka viss kapitālistu un strādnieku konflikts ir risinājies sapnī.

Luga atkal ir iestudēta sasteigti, no vecā teātra inventāra piemērotās dekorācijās, bet «pats bēdīgākais visā izrādē ir A. Mierlauka režija, viņa darbs ir visai bāls un pat tāls autora nodomiem».¹⁴ Vēl vairāk. Kritiķis J. Grots pasaka: «Sī bija luga, kuru sagatavot vajadzēja nodot Jānim Zariņam»¹⁵, režisoram, kas neilgā laikā Nacionālajā, bet it īpaši Strādnieku teātrī bija pierādījis, ka spēj to, uz ko tendē arī M. Zīverts, — risināt mākslas darba interpretācijā problēmu. «Naftas» uzvedumā J. Zariņš tēlo vienu no savām iespaidīgākajām lomām — veco strādnieku Rūsu, kas vada strādnieku streiku.

Vairāk A. Mierlauks neiestudē nevienu M. Zīverta darbu. Viņa plašais darba lauks paliek tā saucamās tautas lugas, kuras viņš inscenē gan latviešu, gan citu tautu sadzīves un folkloras krāšņumā.

1930. gadā A. Mierlauks, vienmēr profesionālas zinātkāres pilns, atkal dodas uz Vāciju, kur desmit dienās redz deviņas izrādes. Protams, uzmanības degpunktā ir M. Reinharta izrādes. A. Mierlauka interese par M. Reinhartu dod vielu pārdomām, kas grūti analizējamas, jo ir maz dokumentētas. Kā to uzsver visi M. Reinharta daiļrades pētnieki, viņš ir režisors, kas visiem spēkiem un visdažādākajās formās laužas ārā no sadzīviski naturālā teātra robežām, no tām robežām, kas A. Mierlaukam dažkārt ir nepārvaramas vai arī ar ārkārtēju talanta izrāvienu tiek lauztas. Eiropa sauc M. Reinhartu par drosmīgo teātra reformatoru, ko uz A. Mierlauku neviens nevarētu attiecināt. Tālab ir pamats domāt, ka vācu režisora darbība ir latviešu māksliniekam zināms ideāls, uz kuru viņš visu mūžu tiecas. Tiesa, divdesmito un trīsdesmito gadu mijā buržuāziskās kultūras krīze skar arī M. Reinharta daiļradi, bet A. Mierlauks paliek viņam uzticīgs.

A. Mierlauku viņa ciešajā reālistiskajā ticībā nostiprina Adeles Zandrokas tēlojums; viņa strādā tādā pašā veidā kā Mierlauks aktieris. Taču par vislielāko atklāsmi mākslinieks devē sastapšanos ar Gustava Grindgensu talantu. Reālisms, bet filigrāni smalkā izstrādē, ar izsvērtiem, mērķtiecē nekļūdīgiem detaļu atlasē principiem. G. Grindgenss kļūst par A. Mierlauka jauno dievu, kuru viņš teātrī piemin vai katru dienu. Turpretim V. Meijerholda trupa, kas tieši tobrīd viesojas Berlīnē, latviešu režisoru atstāj pilnīgi vienaldzīgu, lai neteiktu vairāk.

Saskarsme ar moderno vācu teātri un tieši ar M. Reinhartu A. Mierlauka daiļradē konkretizējas G. Hauptmaņa lugas «Pirms saules rieta» iestudējumā.

Rīgas Vācu teātris ir ielūdzis M. Reinhartu inscenēt Goldoni «Divu kungu kalpu» ar slaveno teātra un kino aktieri Hermani Timigu galvenajā lomā, jo viņa Trufaldīno ieguvis pasaules slavu. Tā kā Nacionālais teātris jau ir pievērsies viesrežisoru aicināšanai, tad notiek sarunas ar M. Reinhartu, lai viņš šeit arī inscenētu kādu darbu. Vācu režisors piekrīt, iestudēšanai izvēlas G. Hauptmaņa «Pirms saules rieta», tomēr darba apstākļi neļauj ieceri realizēt. Bet viņš ir ar mieru pārdot teātrim sastrādāto režijas eksemplāru un inscenējuma plānu.* Par tā iestudētāju kļūst A. Mierlauks. Būtiski viņš neko negroza detalizēti izstrādātajā režijas partitūrā, un sarunās ar aktieriem¹⁶ noskaidrojas, ka A. Mierlauks spēcīgāku akcentu liek uz Inkenas un Klauzēna *garigo harmoniju* pretstatā Klauzēna bērnu, buržuāzisko filistru, egoismam un cietsirdībai. A. Mierlauks it kā sargājis izrādi, lai tajā neiezagtos veca vīra milas dēkas iespaids un lai buržuāziskās vides sadzīviskais noraksturojums (kurā viņš ir tik stiprs) nekļūtu par uzveduma dominanti. Sākumā Inkenas loma iedalīta M. Smitheņei, bet aktrises saslimšanas dēļ nodota L. Spilbergai. Matiasu Klauzēnu tēlo J. Osis. Abiem māksliniekiem šīs lomas kļūst par ilgās slavas apmirdzētām daiļrades virsotnēm. Šajā uzvedumā, šifrējot un radoši atsaucoties uz sava ideālrežisora interpretāciju, A. Mierlauks izjūt it kā garīgu piepildījumu. Viņš nekad nav spējis pieņemt kaut ko svešu vai atļāvies atdarinājumus. Jaunībā mākslinieka augstākā skola bija Maskavas Dailes teātris (dziļākajā būtībā te nav pretrunu ar M. Reinharta estētiku) un K. Mardžanova režijas māksla. No šī avota A. Mierlauks bija šķirts, kaut arī informācija līdz 1934. gadam bija pieejama un no kolēģu atstātiem viņš daudz dzirdēja par MDT principu tālāko attīstību. Taču režisors ir tāds «mākslinieks, kuram viss jāredz paša acīm».¹⁷ Par šī vadošā iespaida turpinājumu kļūst ar aci un ar roku (Berlīnē A. Mierlauks esot burtiski iztaustījis Reinharta grozāmās skatuves uzbūvi) pārbaudītā vācu režisora māksla. Iestudējot lugu «Pirms saules rieta», A. Mierlauka darbā jūtama droša radošās līdzības sajūta, un šī izrāde paceļas augstu pāri ikdienišķām mākslas dzīves parādībām. Kā raksta kritika: «Kopiespaidā — laba, nopietna, vērtīga, dziļu domu un jūtu piesātināta luga, kura Nacionālā teātra skatuviskajā interpretācijā skatītājiem sniedz īstu un lielu mākslas pārdzīvojumu.»¹⁸

A. Amtmaņa-Briediņa mākslinieciskās
personības daudzveidība.
Režisora iespaidi Dailes teātrī,
Rietumeiropā un Maskavā

Aplūkojamā laika periodā visvairāk režiju vada A. Amtmanis-Briedītis. Viens no iemesliem, kādēļ viņš aizgāja no Dailes teātra, bija mazais režiju skaits (tur režisors vispār sagatavoja tikai četras izrādes), toties tagad iestudējamo darbu daudzums pieaug aumaļām. Katrā sezonā — apmēram desmit izrādes. Tik liela jaunuzvedumu biruma nav nevienam režisoram. No lielās steigas cieš izrāžu kvalitāte, reizēm pat rodas apātija, bezcerība apliecināt sevi kā īstu mākslinieku. So stāvokli, kur vienlīdz cieš un zaudē abas puses — mākslinieki un skatītāji —, «Domās» analizē A. Upīts: «Nacionālajā teātrī novitātes patlaban seko cita citai ar tādu skubu, ka mēneša laikrakstam nav vairs iespējams viņām līdzī tikt. Sai steigai jau var būt savi kategoriski saimnieciski iemesli, bet, tā kā teātra mākslinieciskais līmenis tai līdzī diez kā celtos, to nevarēs vis apgalvot. Vienīgā labā īpašība šai trauksmei būtu tā, ka tādējādi uz skatuves tiek iespējami daudz jaunu dramatisku darbu, un oriģinālo dramatisko literatūru veicināt taču ir arī viens no valsts teātra svarīgākajiem pienākumiem. Bet šim pozitīvajam faktoram pretīm stāv vairāki negatīvi. Minēsim tikai pašus galvenos. Pielaidība oriģināldramatiskajam diletantismam. Steigā nenovēršamā paviršība iestudējumos. Pretimnākšana paviršās publikas novitātu-sensāciju kārei, pie kam novārtā paliek mūsu dienās pilnīgi nepieciešamā skatītāju mākslinieciskā audzināšana. Arī pašiem izpildītājiem māksliniekiem nav iespējams augt un attīstīties, ja jāpamet pusceļā veidojamais tēls un ar steigu jātiecas iedzīvoties jaunā. Pēc saimnieciskajiem ieguvumiem dzenoties, valsts teātrim allaž un pār visām lietām vienmēr būtu jāpatur prātā mākslinieciskie uzdevumi un arī visa teātra nākotne.»¹⁹ Sos vārdus A. Upīts raksta 1926. gadā, taču tie paliek bez atbalss. No 1922. gada Nacionālais teātris ir autonomas valsts uzņēmums, kas balstās uz savu ricības kapitālu un arī valsts pabalstu. Bet valsts pabalsts sarūk jo dienas jo mazāks, un līdz ar to pieaug mākslinieku darba slodze. Caurmērā ik pa desmit dienām pirmizrāde! Ne bez rūgtas ironijas režisors ir atzīmējis uz kādas lapas, ka Hebela «Marija Madaļa» tapusi piecos mēģinājumos.

A. Amtmanis-Briedītis ne vien saspringti darbojas režijā, bet ir arī viens no vadošajiem aktieriem, kas ik sezonu sagatavo trīs četras jaunas lielas lomas. Taču vairākas izrādes kļūst par notikumiem gan režisora personības attīstībā, gan teātra vēsturē.

Pēc atgriešanās no Dailes teātra Nacionālajā teātrī A. Upīša lugas «Atrāitnes vīrs» uzvedums ir tas, kurā mākslinieks apliecina savu piederību šim ansamblim, tajā sargātajam reālistiskajam stilam un A. Upīša dramaturģijai. Mākslinieciskās izteiksmēs ziņā šī izrāde it kā tieši turpina A. Mierlauka piegājienu, «Peldētāju Zuzannu» inscenējot. Tas ir *patiesi* reālistisks darbs, jo sakņojas buržuāziskajā īstenībā, parāda sīkburžuāzisko aprindu stagnāciju. Gandrīz visām personām te ir viens mērķis: «lai viņus dzīvē citi uzskatītu par tādiem cilvēkiem, kas sastāda turīgo buržuā-

ziju. Mantīgā buržuāzija, tās dzīve un tikumi ir šo cilvēku ideāli un mērķis, un, tieši pamatojoties uz šiem viņu sapņiem un tieksmēm, izaug lugas satiras galvenais asums.

Satira par šo konfliktu buržuāziskās sabiedrības apstākļos ir nozīmīga un aktuāla, tā izskan reizē kā brīdinājums un atgādinājums tiem darba cilvēkiem, kas, pietiekami neorientēdamies šķiru cīņas mehānikā, tiecas prom no savas šķiras, savas dzīves ideālus saskatīdami valdītājā šķirā.»²⁰ Tā A. Upīša satīriskās komēdijas konfliktu raksturo literatūrzinātnieks J. Kalniņš. Tā to saprot arī A. Amtmanis-Briedītis, kura talanta pamatos ir liela sociāla asredzība. Viņa piezīmēs un arī dienasgrāmatā spilgti izceļas divi momenti — precīzi dabas un sabiedriskās dzīves vērojumi. A. Goba, kas literāri apstrādājis A. Amtmaņa-Briedīša pašrakstītos memuārus, izveidojot grāmatu «Pretim saulei», ir palaidis garām tieši šos «sikumus», mazas atzīmes par krīzes parādībām, par banku bankrotiem, tiesām, kur uz apsūdzēto sola nonāk tikai sīkie ierēdņi, kāds elektrības uzskaitītājs vai slimo kases darbinieks. Tā par kādas bankas izputēšanu mākslinieks ierakstījis: «Vai tās nav tumšas lappuses, kas liecina, kādu krīzi sagaidīja Latvijas vienkāršais pilsonis, kas, piemēram, savusniecīgos ietaupījumus bija noguldījis šajās naudas iestādēs.»²¹ Mākslinieka mājas arhīvā ir milzum daudz dažādu avīžu izgriezumumu ar zīmīgiem faktiem, pašpārliecinātu un nomāktu tipu fotogrāfijām, kas piesaistījušas viņa uzmanību. Jau pašā pamatuztverē dzīves skatījums A. Amtmanim-Briedītim nav atdalāms no sociāla vērtējuma. Un «Atraitnes vīrs» izrāde — tam pierādījums. Pats viņš uzvedumā tēlo ierēdņi Cini, bet A. Mierlauks — ormaņu un nameļa saimnieku Grunti; Gruntes kundze — E. Jēkabsone, kas rada vienu no saviem iespaidīgākajiem trokšņaini bābiskajiem raksturtēliem. Ar komēdijisku spožumu izceļas A. Klints — Milda Purens un K. Lagzdīņa pašpuika Zoržīks. «Atraitnes vīrs» ir uzvedums, kas sabiedrībā pilnīgi apstiprina režisora un aktiera autoritāti. J. Grots raksta: «Režija atrodas Amtmaņa-Briedīša rokās, kas jau pats par sevi liecina par izrādes veikumu, ritmu un situāciju bagātību. [...] Amtmanis-Briedītis kā sīks ierēdņītis jauki pacēlās savā vizošajā avantūriskā. Nav lomas, kura viņam nebūtu pa spēkam.»²² Progresīvā kritika atzīst, ka šis uzvedums neželīgi atklāj vidējās mietpilsonības slāņu dzīvi, un tas nav noliedzams, «ja tikai mēs negribam līdzināties vecai meitai, kura saplēš spoguļi tikai tāpēc, ka tas rāda viņas īsto, «precību gadiem» pāri esošo seju».²³ Turpretim reakcijas nometnē atklāti atskan balsis noņemt izrādi no repertuāra. Visvairāk aizskarts jūtas «Latvja» recenzents H. Asars, kas, dūsmās rakstīdams, pat nepareizi nodrukā lugas «Atraitnes vīrs» virsrakstu, nosaukdams to par «Atraitnes dēlu»: «... es tiešām nezinu, par ko vairāk brīnīties pēc «Atraitnes dēla» pirmizrādes Nac. teātrī, par teātra galv. direktoru Arturu Bērziņu, kurš tādu bleķi ielaiž sava teātra repertuārā, par Andr. Upīti... vai par publiku, kādu Nac. teātrim izaudzinājuši viņa līdzšinējais galv. direktors J. Rainis ar savu labo roku dramaturgu K. Freinbergu un kura šo lugu neizsvilpa jau pēc pirmā cēliena. [...] Ar to laikam jaunā direkcija grib pildīt to savas deklarācijas daļu, ka teātrim publika arī jāaudzina, sevišķi jaunā paaudze. Tāpēc jālūdz demokrātiskā centra izgl. ministrs Arveds Kalniņš kā valsts teātru augstākā priekšniecība vai

nu pavisam šādu piedauzīgu lugu noņemt no Nac. teātra un arī valsts uzturētā Ceļojošā teātra (tur J. Plūmes režijā luga bija iestudēta mēnesi ātrāk, bet tik asu protestu neizsauca — *L. Dz.*) repertuāra, vai vismaz aizliegt skolu jaunatnei to apmeklēt. Huligānisms jau tā pēc kara ir diezgan stipri izplatījies arī mūsu zemē un tautā, tāpēc to vēl propagandēt ar valsts naudu gan nederētu.»²⁴

Arī Zeltmatī, kas 1924. gada vasarā aiziet no Nacionālā teātra direkcijas, lai nodotos pedagoģiskajam darbam, nikni uzbrūk šai izrādei, kas esot Upīša un Briediša safantazēta no viena gala līdz otram. Reti kad tik diferencēti ir parādījušies skatītāju reakcija, ko prese arī atreferē. Daļa jutusies neveikli, šķobījušies pie prastajiem vārdiem «lops», «ļurba», citi turpretim «zvieguši kā ērzeļi», bet beigās, kad pēdējās rindas un galerija uzgavilējušas autoram un tēlotājiem, priekšējo rindu publika izturējusies tā, it kā «rokas būtu piesalušas pie sāniem». Dīvaini ir tas, ka, tāpat kā A. Mierlauks, arī A. Amtmanis-Briedītis pēc lielās radošās uzvaras A. Upīša darbus neiestudē. Nākamās lugas uzved E. Feldmanis, bet A. Amtmanis-Briedītis ar iemiļotā rakstnieka daiļradi sastapsies tikai padomju laikā, 1940. gadā.

Tā A. Upīša reālistiski patiesie, satiriski dzēlīgie darbi kļūst par tādu kā katedru, kurā katrs no trim vadošajiem režisoriem apzvēr uzticību reālistiskajām tradīcijām to sabiedriski nozīmīgā un artistiski spilgtā izpratnē.

Pēc atgriešanās no Dailes teātra A. Amtmanis-Briedītis iestudē vairākus klasikas darbus, kuros kritika atzīmē lielu līdzību ar Dailes teātra uzvedumiem. Īpaši tas attiecas uz lugām, kuras režisors veido kopā ar Nacionālajā teātrī zināmu laiku saistīto dekoratoru J. Munci. Starp šiem uzvedumiem ir Goldoni «Melis» (gan sadarbībā ar Itālijas dievinātāju N. Strunki), Skriba «Glāze ūdens» un arī Šekspīra «Vētra». Kad tiek pārrunāts jautājums par dailniecisko ietekmi, režisors tikai atsmej, ka tādēļ jau viņš turp esot gājis, lai iepazītu Smiļģa rokrakstu. Kā liecina Dailes teātra vēsture, A. Amtmanis-Briedītis ir bijis ideāls Smiļģa aktieris. F. Ertnerē pat lietoja vārdu «vissmiļģiskākais aktieris», atceroties burvīgo Kerubino vai arī Hofmaņa Kipriānu un Cahesu ar oriģinālo masku — pagarināto galvaskausu. Arī par režisoru A. Amtmanis-Briedītis darbojās saskaņā ar Dailes teātra programmu un netiecās tur izsēt līdzpaņemto «Nacionālā teātra zemi». Un, atgriezies savās īstajās mājās, viņš parāda, ka var strādāt arī tā, smiļģiskās formās. Varbūt te slēpjas pat sava veida radošs izaicinājums, jo A. Amtmanis-Briedītis nekad neapstrīd recenzentu pārmetumus par dailniecisko garu. Kā no studijām atgriezies, režisors parāda, ko iemācījies, sniedz radošo atskaiti, kā vēlāk teiktu. Vēl vairāk. Mākslinieka līdzgaitniece A. Klints saka: «Likās, ka Briediētis grib pārsūknēt no Smiļģa temperamenta un fantāzijas bagātībām daļu arī savās režijās.»²⁵ Jau tad viņš ir izvēlējis savu patstāvīgo (gan vēl tālās darba gaitās pilnīgojamu) daiļrades ceļu, bet tieši šiem klasikas inscenējumiem formas ziņā Dailes teātra režijas paņēmieni liekas vispiemērotākie. Īpaši nozīmīga vieta A. Amtmaņa-Briediņa dzīvē ir Šekspīra «Vētras» iestudējumam. Režisors, tāpat kā vispār Nacionālais (vēlāk arī Drāmas) teātris, pēc Raiņa direkcijas vairs nav lielos draugos ar Šekspīru. «Vētra» ir patiesībā vienīgais A. Amtmaņa-Briediņa iestudētais Šekspīrs, jo pēc tam radītais komēdijas «Dots pret dotu» inscenējums nav tik nozīmīgs. «Vētra» (režisors mil

šo lugu saukt par «Negaisu», it kā tas precizāk izteiktu latvisko tulkojumu vārdam «Tempest») ir viens no A. Amtmaņa-Briediša mīļākajiem literārajiem sacerējumiem. Viņš to daudzkārt ir lasījis un cerējis iestudēt jau Dailes teātrī. Arī mūža nogalē meistars cilā domu par šīs lugas atkārtotu iestudējumu. Tikpat liela, var teikt, mūža interese par šo Šekspīra romantisma ieskaņu drāmu bija arī kādam citam padomju režisoram, tāpat zvērinātam reālistam — Aleksejam Popovam. A. Amtmani-Briedīti šajā lugā saista Šekspīra mūžīgā cerība, ka ikkatra nākamā paaudze dzīvos *citādi* nekā iepriekšējā un arī mākslā ir jāsagatavo sevi uz to, ka tie, kas turpinās tavu darbu, — vienmēr darīs kaut ko citādi (pat pie ideālu un mērķu vienotības). «Šī luga mums palīdz atbrīvoties no subjektīvu spriedumu varas,»²⁶ saka režisors.

Uzvedums kopā ar J. Munci tiek veidots krāšņi un romantiski aizraujoši. J. Sudrabkalns par šo izrādi ir sajūsmā: «Alfrēds Amtmanis-Briedītis, ievērojamākais Nacionālā teātra režisors, asprātīgs un dzīvs, ir izveidojis visai interesantu inscenējumu. Labi uztverts lugas darbības fantastiskais, sapņainais pamats, radītas laimīgas noskaņas, izteiksmīgi klusuma brīži. Rūpīgs, krietniem panākumiem vainagots darbs. [...] Jānis Muncis, ireālas pasaules meklēdams, ietērpis skatuvi zilos un zaļos toņos. Saskanīgi kostīmi. Spēcīga pati pirmā aina, tumšā negaisa nakts. Burvības apdvesti jūras krastu skati aizraujošos krāsu vienojumos. [...] Smalku muzikālu pavadījumu izveidojis Jānis Kalniņš, laimīgi uzsvērdams galvenos lugas mirkļus. Dziestošās mūzikas ardievās jauks noslēgums.»²⁷

Burvis Prosperis ir ideāli atbilstīgs T. Lāča gudrajam un majestātiskajam talantam. Aktiera biogrāfe B. Gudriķe raksta: «No Teodora Lāča Prospera plūst dziļa, apskaidrota cilvēcība, par kuru Paulas Baltābolas tēlotā Miranda sajūsmas pilna saka: «Cik skaists ir cilvēks!» Un, kad lugas finālā Prosperis atsvabina no savas kalpības Arielu un Kalibanu, aizmet burvju zizli un atsakās no burvju varas, Teodora Lāča vārdos skan ticība cilvēka saprātam, cilvēka labajai gribai, tirajai dvēselei, pār kuru nu vairs nevaldis tumši, zemi instinkti...»²⁸ Šekspīriskā vērienā veidots ir J. Oša Kalibans (tēla grimā bija daži vilcieni no Lona Čeneja kinofilmā atveidotā Kvazimodo), pievilcīgā komikā dzirkst Arveda Mihelzona atjautīgais Stefans, viegls un starojoši gaišs ir A. Klints radītais labais gars Ariels.

Ar šo uzvedumu A. Amtmanis-Briedītis it kā nostājas līdzās E. Smiļģim kā spēcīgs lielās klasikas inscenētājs. Varbūt vienīgi dažu aktieru ķermeņu smagnējība (kaut A. Mišejeva bija krietni pūlējusies!) norāda uz Nacionālā teātra vājo pusi, bet šajā izrādē tomēr lielākā daļa tēlotāju ir nesenie dailenieki, kas savu laiku baudījuši F. Ertneres skolu.

«Vētrai» ir īpaša vieta A. Amtmaņa-Briediša daiļradē — viņš līdz šim ir vienīgais, kas Latvijā uzvedis šo Šekspīra lugu, te viņš visvairāk satuvinās ar Dailes teātra scēniskuma principiem un te pārvar mūžīgo pārmetumu Nacionālajam teātrim par nespēju pārliecinoši parādīt fantastikas caurvītu dramaturģiju. A. Amtmanis-Briedītis ar savu vīrišķīgo un pašpaļāvīgo raksturu nekad netiecas pēc tā, lai kaut ko pierādītu citiem, acīmredzot ar šo uzvedumu saistās kaut kas tāds, ko viņš vēlas pierādīt pats sev.

Otrs ievērojams pasaules klasikas iestudējums ir Lope de Vegas «Avju avots» («Fuente Ovehuna»), kur Laurensijas lomu tēlo temperamentīgā

P. Baltābola, akcentējot varones sociālo protestu. Atkal visus pārsteidz J. Osis, par kuru kritika saka: viņš augot ne pa dienām, bet stundām. Režisors tomēr galveno uzvaru liek uz masu ainām. «Mans galvenais uzdevums «Avju avota» izrādē bija uzsvērt tautas vienprātību cīņā, uzsvērt pašu cīņas elementu, parādīt un pierādīt, ka drāmas centrā un galvenajā lomā ir pati tauta, ko rakstnieks izcēlis tā, kā varbūt nevienā citā lugā visā pasaules literatūrā.»²⁹ Aktīvā tautas loma, masu grupējumi parādās novatoriskā skatījumā. Pretstatā labi iepazītajai Dailes teātra tendencei tanī posmā, kur masas veido ritmiski vienotas dinamiskas vai statiskas grupas, A. Amtmanis-Briedītis tiecas vispirms katram masu ainas tēlotājam piešķirt individuālus vaibstus un tad apvienot visus mērķtiecīga, kopēja uzdevuma veidošanai. Tāda pieeja nav gluži jauna, jo līdzīgu ceļu cirta Jaunajā Rīgas teātrī Teodors Amtmanis (īpaši «Induļa un Ārijas» režijā, kas ilgā mēģinājumu periodā tika detalizēti nostrādāta). Arī A. Mierlauka «Jāzepa un viņa brāļu» inscenējums atzīmējams šajā sakarā, kaut gan te ir starpība: brāļu masai jau Rainis ir devis spilgtus individuālus noraksturojumus, turpretim A. Amtmanis-Briedītis (tāpat kā viņa brālis Jaunajā Rīgas teātrī) tiecas piešķirt «biogrāfiju», attieksmes motivāciju *bezvārdu pūlim*, kas programmā apzīmēts kā «zemnieki, zemnieces, bērni, kareivji, muzikanti» utt. Īpaši izdevies inscenētājam šajā ziņā Laurensijas kāzu skats. «Fuente Ovehuna» ir aizsākums režisora izcilajai tautas masu personizēšanas un diferencēšanas prasmei, kurā A. Amtmanim-Briedītim starp inscenētājiem nav līdzinieka.

Ne tik izteismīgā un pārliecinošā formā kā «Fuente Ovehunā», tomēr nozīmīgu turpinājumu šī režijas līnija gūst arī divu Raiņa lugu inscenējumos — «Iljā Muromietī» un «Rīgas raganā», jo arī Raiņa darbos līdzās varoņiem allaž liela loma ir tautas likteņiem, masas un varoņa savstarpējām attieksmēm. Abas lugas inscenētas 1928. gadā.

Ar «Iljas Muromieša» uzvedumu saistās ļoti daudz sabiedriska un mākslinieciska rakstura pretrunu. «Ilja Muromietis» ir sarakstīta 1922. gadā, un jau 1923./24. gada sezonā paredzēta lugas pirmizrāde. Aizejot no Nacionālā teātra, Rainis, kā zināms, aizliedz savas lugas šeit izrādīt. Sarunas ar dzejnieku par «Muromieša» un citu darbu uzvešanu vilkās ilgi, un galvenais nopelns kontaktu atjaunošanā ir K. Freinbergam un arī A. Amtmanim-Briedītim, kura attieksmē pret dzejnieku līdzās cieņai un apbrīnai ir arī kādas īpašas, var teikt, saudzējošas jūtas. To atbals vēl spēcīgi saviļņojās māksliniekā, kad viņš 1965. gadā gatavoja izrādi «Viņš trīsreiz sauca mani» ar Raiņa tēlu centrā.

«Luga «Ilja Muromietis» ir Raiņa radošo spēku apliecinājums, viens no viņa domu bagātākajiem un dziļākajiem darbiem», kur autors «vēlreiz variē domu, kas izvīta cauri traģēdijai «Uguns un nakts»: lai uzveiktu tumšas un ekspluatācijas varu, spēkam jāapvienojas ar apziņu»,³⁰ ar mērķa skaidrību. Tā šo lugu vērtē kompetentākais Raiņa dramaturģijas pētnieks V. Hausmanis. Savā laikā to augstu novērtēja «Domās» arī A. Upīts. Par jaunu virsotni Raiņa daiļradē «Muromietis» sauca J. Grots.

A. Amtmanis-Briedītis lugas vērtību ne īsti izprata, ne īsti novērtēja. Ne 1928. gadā, ne arī vēlāk. ««Ilja Muromietis» ir vāja luga. Negatava. Uzvedām tāpēc, ka tā ir Raiņa (izcēlums mans — L. Dz.). Arī tagad es

viņu esmu vairākkārt cilājis, bet nekā nevar izdomāt.»³¹ Tie ir ar režisora paša roku rakstīti vārdi personiskajās piezīmēs. Patiesi mākslinieks šo darbu nemīlēja, bet tas «ir Raiņa». Un te pirmo reizi spilgti parādās kāda A. Amtmaņa-Briediņa režijas (un vēlāk teātra vadītāja) īpašība. Viņš autoru uztver tā daiļrades kopumā, un, ja objektīvi vai reizēm arī subjektīvi (kā «Iljas Muromieša» gadījumā) viņam šķita, ka rakstnieka darbs nav izdevies, režisors tomēr uzskatīja par savu pienākumu iestudēt vērtīga rakstnieka darbu, lai izveidotu dzīvības gredzenu viņa jaunradē — tiltu no vienas lugas uz otru. Padomju laikā mēs bieži sastapsim šo rakstnieku stimulējošo pieeju, bet sakne ir te — pie «Muromieša», vēl vairāk pie A. Brigaderes darbu klāsta, kur reizēm vajag ļoti ilgi autorei apliecināt ticību nākošajiem darbiem, bet pašam sevi mierināt ar cerību, ka šis nākošais tiešām būs literāri vērtīgs sacerējums. Un tāpēc A. Amtmanis-Briedītis arī «Ilju Muromieti» iestudē ar vislielāko radošo atdevi. Rainis ar uzvedumu ir ļoti apmierināts, nosauc pat to par vislabāko režisora iestudējumu. Šajā periodā Nacionālā teātra repertuārā jau sāk parādīties amizanti izklaidējošas lugas, kaut arī K. Freinbergs cenšas ieteikt režijai tās, kas izrādītas Eiropas lielākajās teātru pilsētās, un par katras ludziņas slavenajiem «radu rakstiem» stāsta «Teātra Vēstneša» lappusēs. Taču arī tur — Londonā, Parīzē, Berlīnē — vispārējā saimnieciskā krīze diktē savus noteikumus un pieprasa nodevas. Tā ka repertuāra kontekstā «Ilja Muromietis» ar savām bagātajām idejām iekļaujas tajos klasisko drāmu uzvedumos, kuri veido teātra dzīvības centru. Bet pašā izrādē palika daudzas neatrisinātas lietas. Un pati galvenā: «Raiņa varoņi uz skatuves bija raksturīgi krievu zemnieku tēli, bet pietrūka lielā vispārinājuma.»³² Spilgtākais tēls ir tieši zemnieks Mikula, ko tēlo J. Osis, un divās recenzijās ir gaiši pateikts, ka tieši šim aktierim būtu bijis jātēlo titulloma. J. Ģērmaņa Ilja vērtēts kā impozants, bet pasauss un deklamatorisks tēls. Ar lielu dzīvīgumu Peļkas lomā sev pievērs uzmanību O. Lejaskalne. Vislielāko pretrunu ar aktieru tēlojumu rada L. Liberta izšķērdīgi greznās dekorācijas. Šajā izrādē atklājas galēja nesaderība starp gleznotāja krāšņo stilu un Nacionālā teātra režijas un aktiermākslas reālistisko pamatvirzienu. L. Liberta dekorācijas, atceroties spārnoto I. Grabara izteicienu, vienmēr ir «lieli svētki redzei», bet «mākslinieks neievada dekorāciju tieši scēniskā darbībā; viņš nekonstruē scēnisko telpu, bet to dekorē»,³³ un tāpēc ir brīži, «kad tēlotājam jāzemojas lieliskās gleznas priekšā».³⁴ Ar šo izrādi arī izbeidzas Nacionālā teātra sadarbība ar gleznotāju L. Libertu, kas ar lieliem panākumiem turpina savu talantīgo gaitu Operā.

Līdzās jautājumiem, kas risināmi profesionālajā līmenī, ar «Ilju Muromieti» iznirst arī citi — sabiedriska un politiska rakstura. Iznīcinošā smaile ir vērsta pret Raini, pret lugas tēmu, kas smelta no krievu bijinām, taču netieši tā skar arī teātri un pārbauda režisora nostāju. Tāpat kā «Pana» laikos. P. Jēgere-Freimane raksta, ka «lugas ideoloģija maz atšķiras no tagadējā Krievijā valdošās. Visa luga tāpēc ir tipiska krievu luga, liekas — aiz pārpratuma tikai uzrakstīta latviešu valodā un izrādīta latviešu teātri.»³⁵ un tālāk seko pārmetumi izrādes radītājiem par «nacionālo pašcieņas jūtu» trūkumu. Nīrdzīgāka un bezkaunīgāka ir A. Grīna recenzija par izrādi: «Vairāk Raiņa jaunais darbs ir sākumā bijis domāts vispirms nelatvju

publikai, tā sakot, eksportam uz citu mākslas pasauli, uz to zemi, kas guļ no mums uz rītiem, un rīti jau arī šajā Raiņa darbā tiek apzīmēti par to debess pusi, no kurienes nāk gaisma un pestīšana?

Bet pieņemsim, ka tik jauni nemaz nav. Vecais rakstnieks . . . ir apmaldījies viņa tautas garam svešas pasaules malās un ārēs, zaudēdams savas mākslas sakarus ar savu dzimto zemi, *un radišanas nevarība ir guvusi pār viņu virsroku*³⁶ (izcēlums mans — L. Dz.).

Šis nu atkal ir tas gadījums, kad Nacionālais teātris kā valdības oficiozs neatrodas savu «uzdevumu augstumos».

Vēl kņada ap «Muromieti» nav rimusi, kad pēc pusgada A. Amtmanis-Briedītis sāk jaunu Raiņa lugas iestudējumu — «Rīgas raganu». Soreiz veiksmīgākā sadarbībā ar N. Strunki, kas dekorācijā stilizējis arhīvu materiālus par veco Rīgu. Kaut arī luga nepieder pie izcilākajiem Raiņa darbiem, tai atkal repertuāra kontekstā visvērtīgākā ir garīgā augšuptieksme, lai mūsu teātri neiestigtu «putrasdauķiskajos muklājos», kā ironizē J. Grots, domājot par K. Ieviņa lugu «Putras Dauķa precības».

«Rīgas raganas» mēģinājumos piedalās arī Rainis, vairāk nekā citu savu lugu iestudējumos. Ar lielu vērienu A. Amtmanis-Briedītis strādā pie masu skatiem, kas arī šajā uzvedumā ir vislielākā vērtība. Ar gaismu kontrastiem, ar mūzikas emocionālajiem akcentiem tiek izcelta tauta kā izrādes galvenā varone. Spīdolas meitu Dedzi ar dzejisku izjūtu tēlo M. Šmithe, bet caru Pēteri — J. Osis. Aktieris šajā lomā atkāpjas no rakstnieka piedāvātā tēla un iespēju robežās tiecas tuvoties vēsturiskajam patiesīgumam, īpaši tādēļ, ka māksliniekam jau izsenis krājusies interese par Pētera Lielā personību. «Pētera persona man patika,» lasām mākslinieka piezīmēs, «bet Rainis viņu nebija ietvēris tādos rāmjos, kā mēs esam mācījušies vēstures grāmatās. Vienu momentu viņš ir bargs, otru — glēvs...»³⁷ No mazākajām lomām iemirdzas spilgti temperamentīgais O. Lejaskalnes Zagatas tēlojums.

Reakcijas nometne atkal uzņem šo izrādi ar naidīgiem vārdiem, un šoreiz indīgās bultas raida E. Virza. Bet skatītāju šai vērienīgi inscenētajai izrādei netrūkst.

Tanī pašā 1928. gadā teātris, it kā skauģiem par spīti, iestudē trešo Raiņa lugu — pasaku «Suns un kaķe». To viduvēji inscenē A. Mierlauks. Tāpat kā F. Rodem «Mušu ķēniņš», arī A. Mierlaukam īsti nepadodas Raiņa īpatni veidotie spēles principi bērnu lugās. Varbūt tādēļ, ka neviens no režisoriem nav ieklausījies rakstnieka gudrajā piezīmē: «Zvērus un putnus var tēlot tādos tērpos, kā to dara mūsu tautas parašās, kad ļaudis iet budoļos.»³⁸ Te ir piedāvāta atslēga, kuru neiedomājās izmantot neviens no šī teātra režisoriem, un pasakas, īpaši zvēru pasakas, visas ir izskatījušās rupji butaforiskas, un no tām kā aktieri, tā režisori ir centušies izvairīties.

1928. gads, kad uz skatuves parādās trīs Raiņa lugas, no kurām divās A. Amtmanis-Briedītis ielicis lielu, visu atzītu režisora darbu, it kā samierina dzejnieku ar Nacionālo teātri. 1928. gadā notiek arī «Jāzepa un viņa brāļu» 100. izrāde, kurai autors uzraksta prologu «Jāzepa atjūtas». Ārā trakojis sniegpuTENIS, bet, kā atceras A. Amtmanis-Briedītis, «Jāzepa un viņa brāļu» ansamblis pasniedzis dzejniekam milzīgu klēpi baltu ceriņu.

A. Amtmaņa-Briediša vārds visciešākā kārtā saistās ar A. Brigaderes lugām, no kurām viņš ir iestudējis lielāko tiesu. Izcilākie panākumi saistās ar pasaku lugas «Lolitas brīnumputns» un «Sprīdītis» iestudējumiem. «Lolitas brīnumputns» top sadarbībā ar J. Kugu un komponistu J. Kalniņu (no izrādes mūzikas vēlāk rodas opera). Ja uzklausām Sudrabkalnu, tad «Lolitas brīnumputns» ir viens no visveiksmīgākajiem Nacionālā teātra iestudējumiem. «Amtmanis-Briedītis, kam sirdī ir piliens Dailes teātra saldās indes, sadraudzībā ar dekoratoru un komponistu pratis piešķirt izrādei lieliski saskaņotu, harmonisku teatrālas pasakas raksturu, tiesa, brīžiem ar pārāk gausu tempu.»³⁹ Režisoram ir sevišķi attīstīta labsirdīga humora izjūta, un it īpaši jauka radošas atjautības sacensība mēģinājumos iznākt ar vecāko brāļu, dumjo lielbnieku Poļa un Cinta tēlotājiem J. Osi un Arvedu Mihelsonu. Ar pārsteidzošām, līdz smalkai modernizētai groteskai kāpinātām krāsām un izdarībām izceļas Tumsta krogs, par kuru cienījamie kritiķi strīdas vairāk nekā par pašu brīnumputna ideju. J. Sudrabkalns saka: «Vispār visa kroga aina ar savu svinīgo hiperboliskumu atstāj jauku iespaidu. Dzeršanas abstrakcija, kaut kāda filozofiska dzertuve, alkohola ideja.»⁴⁰ Bet J. Grots pretī: «No kurienes tad te, latvju pasakā, tie morī melnās maskās un tā modernā mūzika un manieres? Ja jau pasaka, tad dodiet mums pasaku arī krogul!»⁴¹

Kālab šo šķietami sīko piemēru minēt? Tālab, lai pierādītu, ka laiku pa laikam arī Nacionālā teātra režisori, to vidū A. Amtmanis-Briedītis, atļaujas teatralitātes prieku, zināmu radošu neatkarību no autora dotā stila un pamatieceres. Varbūt tā ir Dailes teātra saldā inde, varbūt atsauksme uz K. Goci «Princesi Turandotu», kuru pēc Maskavā iegūtā vahtangoviešu režijas plāna Liepājā inscenē J. Zariņš. Teatralitāte valda Latvijā, un tai nepretojas arī A. Amtmanis-Briedītis. Uzticība autoram ir un paliek svēta Nacionālā teātra režisoriem, taču, analizējot tālaika recenzijas, uzkrīt tas, ka gadu no gada *kopvērtējumos* atkārtojas gandrīz vai vieni un tie paši pārmetumi — par *pilnīgo* atkarību no autora (t. i., literāro teātri), par gauso smagnējību, par teatralitātes trūkumu, par režijas nevarību radošā izdomā, par fantāzijas trūkumu, taču par *konkrētām* izrādēm recenzijās it bieži skan pavisam citādas domas. Piemēram, aplūkojamā periodā gandrīz visas A. Amtmaņa-Briediša režijas ir cildinātas, bet gala rezultātā — atkal un atkal spriedums: «Nacionālajā teātrī nav režisoru.» Šī pretruna ir vēra paturama.

«Lolitas brīnumputns» ir izrāde, kuru režisors labprāt atcerējās, teica, ka tā bijusi pilna elegantas atjautības, un viņš to arī uzskatīja par ideālu bērnu lugu līdzās «Maijai un Paijai». Zīmīgi: «Lolitas brīnumputns» 1966. gadā palika meistara *pēdējais* iestudējums, un tā bija *pirmā* izrāde, ko šajā teātrī 1927. gadā kā bērns redzēja Alfrēds Jaunušans.

Toreizējā uzveduma augstākais aktieriskais sniegums ir A. Klints radītais kazu gans Sūrmis, kas visur palīdz Alnim (tēlo J. Lejiņš). A. Klints jau ir ieguvusi lielu tautas mīlestību ar Dailes teātri tēloto Sniedzi pasakā «Princese Gundega un karalis Brusubārda», šai lomai savu atzinību vēlēja kā autore, tā arī pirmā atveidotāja Dace Akmentiņa. Sūrmis šo sirds-skaidro, it kā dainu poēzijā smelto tautas dvēseli izteic tikpat skaisti un dziļi, un drīz viņam piebiedrojas arī enerģiskais Sprīdītis, kuram tāpat laba

sirds un cilvēkmīlestība ir vērtīgākās mantas pasaulē. A. Klints ir tēlojusi arī daudzās citās A. Brigaderes lugās, īpaši komēdijās (Viliju, Bebreņi, Ulci, Lailu), bet šie dabas bērni mākslinieces biogrāfijā ievēl kādu neatkārtojamu, dziļu tautiskuma pilnu radošo līniju.

Ar bruņniecisku uzticību cienītās autorei personībai A. Amtmanis-Briedītis iestudē vienu A. Brigaderes lugu pēc otras, bet daudzām no tām ir naivi didaktisks raksturs, kuru pārvarēt nav režijas spēkos. Tieši A. Brigaderes moralizējošās tēmas («Šuvējas sapnis») ir pasvešas A. Amtmaņa-Briedīša vitālajam, optimistiskajam talantam.

Uz plašāku filozofisku apceri vedina rakstnieces teiksmu drāma «Pastari», kurā stāstīts par laimīgo cilti, kas nepazīst ne nāvi, ne bēdas. «Karavīri un jūrnieki iebruka svešās zemēs, vergi sūri strādāja, bet laimīgajiem plūda vīns, mirdzēja zelts, nebeidzami svētki sekoja svētkiem. Taču šīs dzīvnieciskās laimes pamatā bija noziegums, nodevība, asinis, varmācība. Pienāca atmaksas stunda, un viss izputēja, paglābās tikai tīrie, nevainīgie. Pēc nozieguma nāk sods. [...] «Pastari» bridina: ētisko normu zaudēšana pazudina sabiedrību.»⁴² Tā lugas saturu tulko J. Sudrabkalns, kura recenzijai ir zīmīgs virsraksts «Vai mūsdienu cilvēki sapratīs teiksmas brīdinajumu?».

It kā turpinot šo sarunu, otrs recenzents — dzejnieks J. Grots arī pievēršas šai izrādei, tikai vēl vairāk uzsverot lugas ideālistiski simbolisko nolūku un — tam pretēji — diferencēto uztveri skatītāju zālē. Tā kā šī uzveduma pirmizrāde notiek buržuāziskās Latvijas valsts svētku reizē, tad savu apceri J. Grots sāk ar vārdiem: «Vieni dzīro un staigā zvērādās, otri salst un mirst badu. [...] Grezni gērbusies publika piecēlās kājās un tad atkal atsēdās, ne mirkli nepadomājot par to, ka šinī vakarā kaut kur klusā draudā daudzi un daudzi sapņo tikai par maizi un darbu. Tad sākas izrādē. Kāda maza, netieša simbolika! [...] Apspiesto dusmas un satrakotā jūra aprij laupītājus un slepkavas. Tie iet bojā, lai dzīvotu un valdītu tīrie un godīgie. Izrādes starpbrīžos daži paziņas zināja par šīs teikas izrādi pastāstīt kuriozas lietas: viens otrs gluži prātīgs pilsonis šai teikā mēģinājis saskatīt pat komunisma propagandu. Un taisni valsts svētku vakarā, Nacionālajā teātrī un Annas Brigaderes lugā! Kādi neticami joki! Nebūs taču visā Latvijā neviena pamat- un vidusskolnieka, kas nezinās, ka no Annas Brigaderes līdz komunismam ir tikpat tālu kā no zemes līdz saulei kvadrātā. No kurienes šī panika un neiespējamās aizdomas?»⁴³ Protams, šai izrādē nav *apzinīgi* aplēpta «sociālā ilena», taču uzveduma rezonanse rāda, ka arī paši reprezentablākie Nacionālā teātra darbi reizēm rada pavisam pretēju efektu, kā tas pasaules teātru vēsturē arī tik daudzreiz gadījies. Šī reakcija atgādina «Peldētājas Zuzannas» izrādi, kurā arī «solidākā» publika ilgi neatjēdza, ka izsmej pati sevi. Ka šie negaidītie atsitieni jūkami ietekmētu Nacionālā teātra darbību, to būtu aplami apgalvot, bet radošajiem māksliniekiem tie nāk kā atgādinājums, ka skatītāji nekad nav viendabīgi un, tiklīdz tieši vai gluži netieši (kā «Pastaros») izrāde izraisa asociāciju ar dzīves īstenību, tā tūdaļ atbalsojas šķiru pretišķībās, kas nesamierināmas stāv sabiedrībā ciņas gatavībā.

«Pastari» ir viens no grandiozākajiem A. Amtmaņa-Briedīša inscenējumiem. Viņš šo teiksmu lugu uzved kā mākslinieks reālists, neievirzot

A. Brigaderes ideālistisko darbu vispāraperīgā, mistiskā neitralitātē. J. Sudrabkalns un J. Grots augstu novērtē režisora darbu, uzsverot, ka minētās asociācijas radījusi tieši izrāde. Īpaši iespaidīgi inscenētājam ir izdevusies beigu aina, ko režisors nosaucis «Pastarā tiesa». Tikai te nevis zeme apriņ varmākas un nevis sērs kūp kā Rainim, bet tumšzaļā torņa sienām draudīgi gāžas virsū bangojoša jūra. Inscenējumā pirmo reizi ir izmantotas kinofilmu hronikas (no Krauca studijas), kas rada lielu un pārsteidzošu iespaidu. Ārzemju ceļojumos, iepazīstot Vācijā E. Piskatora uzvedumus ar lietderīgu arī latviešu skatuvei, un pēc «Pastariem» veiksmīgi izmanto vēl dažos citos uzvedumos. Līdzās «Vētrai», «Fuente Ovehunai» (un arī ļoti vājajai J. Akuratera lugai «Vadātājs», kur darbība noris visās pasaules malās) «Pastari» pieder pie vērienīgākajiem A. Amtmaņa-Briediša inscenējumiem, kur režisors parādās kā īsts sintētiskā teātra mākslinieks, kas orientējas jaunākajās skatuves mākslas parādībās un prot tās pakļaut saviem daiļrades mērķiem.

Vēl pārliecinošāk šo secinājumu pierāda tai pašā 1931. gadā (īsi pirms «Pastariem») iestudētā K. Cukmeijera luga «Kepenikas kapteinis», kuru arī režisors pats atzīst par vienu no saviem programmas darbiem. So lugu vienlaicīgi Rīgā rāda trīs teātri — Nacionālais, Vācu drāmas un nedaudz vēlāk Strādnieku teātris. Viena pēc otras uz pasaules ekrāniem parādās pēc šī sižeta veidotās filmas, kur galveno varoni Vilhelmu Foigtu atveido Valters Rilla un Maksis Adalberts (1955. gadā top filma «Mundiera spēks» ar H. Rīmani galvenajā lomā). Teātros to spēlēja V. Krauss, V. Tallers un citi slaveni aktieri.

Šīs lugas pamatos ir patiess notikums, un tas allaž ir intrigējis kā A. Amtmani-Briedīti, tā galvenās lomas tēlotāju J. Osi. Viņiem abiem piemīt īpaša reālistu kaislība izdibināt faktu patiesību, ja tāda ir daiļdarba pamatā. 1906. gadā Vācijā kurpnieceiņš Foigts par sīku zādzību sēdējis cietumā un, brīvībā ticis, vairs nevar atgūt ne savu godīgo vārdu, ne darbu, ne pasi. Izmisumā viņš sadabū kapteiņa uniformu un ķeizara vārdā, izmantojot ierēdņa bailes no mundiera, apcietina pilsētas birģermeistaru un konfiscē kasi.

Šim avantūristiskajam gājienam ir liels sociāls vispārinājums, kas vērsas pret birokrātismu un Vācijā briesošajiem militarisma draudiem, tālab arī Vilhelms Foigts, kā par viņu izsakās lugā, ir «bīstams cilvēks».

Luga ar izciliem panākumiem tiek izrādīta Strādnieku teātrī J. Jurovska režijā ar E. Zili Foigta lomā. Saskaņā ar šī teātra mērķiem sociālā protesta tēma te akcentēta ļoti spilgti. Turpretim Nacionālajā teātrī kolorīti atklāts sadzīviskais fons un izceltas Foigta filozofa līnijas, kuras vedina režisoru saskatīt Vilhelma Foigta traģikomiskajā būtībā kaut ko no Žana Valžana («Nožēlojamie» bija izcilākais A. Amtmaņa-Briediša inscenējums Dailles teātrī). Ārkārtīgi iespaidīgas ir militāro vingrinājumu ainas prūšu cietumā, kas ik izrādē izraisa vētrainus aplausus, lielu cilvēcisku līdzjūtību raisa naktspatversmes drūmā sabiedrība. Tādā naktspatversmē Foigts mitinās ar savu draugu klaidoni un apcer pasauli: «Zem šīs pilsētas ar visu viņas ķnādu un burzmu tomēr ir zeme un ūdens, vai ne? Un cilvēkiem galvā ir domas un vārdi, un sapņi, un tas viss aug, tikai neviens to nezina.»

Ar satīrisku krāsu izšķērdību — kā vienmēr — A. Amtmanis-Briedītis inscenē dzīres virsnieku kabinetā un krodziņā. Klasiskajai balles aintai P. Roziša «Ceplī» ilgos gados ir izkopts stils, inscenējot līdzīgas situācijas. Luga ir 21 aina, no kurām četras režisors svītro. Lugu eksemplārus A. Amtmanis-Briedītis mēdz sastrādāt viens pats, bez dramaturga (t. i., literārā konsultanta) palīdzības, turpretim A. Mierlauks paliek Nacionālajā teātrī vienīgais režisors, kas atstāj šo darbu dramaturga ziņā. 1931. gadā teātrī ir uzstādīta grozāmā skatuve, un tā nu lieti noder straujai ainu maiņai, darbības dinamisma radišanai. Neparasta šī izrāde ir arī tādā ziņā, ka te faktiski ir tikai viena centrālā loma, bet ap septiņdesmit epizodisku personāžu. Vadošie aktieri — A. Klints, J. Skaidriņe, T. Podnieks, J. Ģermanis, V. Svarcs — uzstājas vairākās epizodiskās lomās. «Kepenikas kapteinis» ļoti uzskatāmi izvirza kolektīvam un režisoram ansambliskuma principu, kas realizējas ne vien kā saskanīga kopspēle, bet arī kā mazo uzdevumu izpilde ar visaugstāko atbildību lugas idejas, kopējās izrādes virzības vārdā. Režisora 1928. gada ceļojums uz Maskavu un tur gūtie iespaidi masu lugu izrādēs uzspieda savu zīmogu arī «Kepenikas kapteiņa» inscenējumam.

Valdošajās (un it īpaši militārajās) aprindās pavisam nevēlamu atbalsi gūst aina, kurā Foigts — J. Osis jautā patriotiski noskaņotajam māsas vīram: «Bet saki, kur ir mana dzimtene? Vai policijas iecirknī? Es neredzu vairs dzimteni.» Izrādē tas izskan kā jautājums publikai. Bet, kā raksta progresīvā kritika, šīs publikas ir vienmēr pilns nams. «Atsaučība neapšaubāma, bet tikpat neapšaubāmi, ka daļai no pilsoniskās un mietpilsoniskās publikas šī luga viņas vērtīgās ironijas dēļ nebūs pa zobam. Bet no tā teātrim nevajadzētu baidīties...»⁴⁴

Arī citā atsauksmē lasām: «Varbūt virsnieki publikā bija citādās domās, taču izrādījās, ka skatītāji noskaņoti pret militarismu. Vispār publikā atsaučību radis lugas demokrātiskais gars.»⁴⁵

Trīsdesmitajos gados A. Amtmanis-Briedītis sevišķu vērību sāk veltīt lugas žanra precizēšanai, tieši žanram piemērojot inscenējuma un aktiermākslas izteiksmi. Režisors dod priekšroku «tīrajiem žanriem», mazliet vairās traģēdijas, un pasvešāka visu mūžu viņam paliek traģikomēdija. Bet tieši šajā žanrā ir uzrakstīts «Kepenikas kapteinis». Kopā ar galvenās lomas tēlotāju J. Osi režisoram izdodas žanra atslēgu atrast, tāpēc arī te homeriski smieklī mijas ar asarām. Dziļi traģisks iepretim virsnieku trakuļbām ir Foigta skats pie slimās meitenes Liziņas (tēlo E. Mieziņa). Vajātais cilvēks stāsta mirstošajam bērnam, par kalniem un sauli, par puķēm: «Zeme ir dzīva, to tu redzi katru dienu, jo viņa mainās. Un kas ir dzīvs, tas traucas augšup; paraugies, meitiņ, uz zāļu stiebru vai mazu bērnu. Ūdens ir smags, tas ietek jūrā. Bet īstā, labākā zeme, tā aug un tiecas uz augšu. Te lejā, te mēs esam tuvāk jūrai, tādēļ te vairāk smilšu un dubļu — vai ne? Tur augšā, tur ir kalnu kristāls.»

Valts Grēviņš par J. Oša tēlojumu raksta: «Sākumā un lielākoties arī vēlāk viņš bija kā liels bērns! Gan naivās bailēs izplestām acīm, gan neveikli smaidīgs, gan bikli padevīgs. Bet varēja skaidri nomanīt, ka viņam kaklā briest rūgtuma kamols pret apkārtni, kas to iedzinusi tādā postā un

bezzēdzībā.» Kad beigās Foigtu apcietina, viņš citē «Brēmenes muzikantu» Gaiļa vārdus: «Iesim! Par nāvi ko labāku atradīsim visur.»⁴⁶

«Kepenikas kapteiņa» uzvedums ar savu aktuālo antimilitāro raksturu un birokrātisma kritiku kļūst par iezīmīgu progresīvās domas apliecinājumu Nacionālā teātra ansamblim un vēl vairāk nostiprina demokrātisko skatītāju uzticību A. Amtmanim-Briedītim. So uzticību viņš nekad nepazaudē. Kaut gan iznāk iestudēt ne tikai progresīvos autorus vien.

So izrādi Rīgā noskatās arī M. Reinharts, kura uzvedums Berlīnē ir guvis lielus panākumus.

A. Amtmanis-Briedītis sistemātiski interesējas par jaunāko dramatisko literatūru, kā to lasām viņa paša un A. Klints atmiņās. Bet ne visi autori tā sakļaujas ar režisora pasaules skatījumu un māksliniecisko rokrakstu kā K. Cukmeijers. A. Amtmanis-Briedītī vienmēr neapzinīgi ir dzīvojis izaicinātāja gars. Tas viņā rada interesi par E. Smiļģa darbību, un viņu vilktin velk sevi pārbaudīt arī tajā repertuārā, kas savu īstāko mājvietu atrod Strādnieku teātrī. Viens no tādiem rakstniekiem ir ekspresionists G. Kaizers. Kad pēc T. Lāča iniciatīvas Nacionālajā teātrī uzved «Grāfienes Lavaletas ziedojumu», šī izrāde ar izcilo aktieru L. Štengeles un T. Lāča piedalīšanos kļūst par notikumu, bet neveiksmīgs ir G. Kaizera «Prezidenta» uzvedums, kur režisors ir uzņēmies arī tēlot galveno lomu. Ekspresionistiskā dramaturģija tā arī neiesakņojas Nacionālajā teātrī, un režisors par to zaudē interesi.

Pārskatot izcilā padomju režijas meistara, vēlāk PSRS Tautas skatuves mākslinieka mūžu kopumā, jāatzīst, ka divdesmito gadu beigas un trīsdesmito sākums ir ne vien kvantitatīvi ražīgākais darbības posms (kas nes līdzīgu pārslodzes un steigas negāciju), bet arī aktīvs sevis meklēšanas un sevis noskaidrošanas laiks. Tas ir arī laiks, kad A. Amtmanis-Briedītis bagāti uzņēma pasaules mākslas iespaidus.

Kā jau sacīts, pirmais A. Amtmaņa-Briediša «ceļojums» bija uz Dailes teātri, no kurienes viņš atgriezās ar pārliecību par teātri kā sintētisku mākslu. Viņš apbrīvoja E. Smiļģi kā organizatoru, bet viņu pašu kā aktieri nomāca režisoriskais diktatorisms, un pirmā atziņa, ko viņš vēlējās pretstatīt Smiļģa darba stilam, bija brīvāka, radošāka aktiera personības atraisīšana. Mākslinieka «Atmiņās» ir uzrakstītas vērtīgas atziņas (grāmatā «Pretim saulei» tās ļoti fragmentāri izmantotas) par aktiera talantu un misiju, par reālistiskā teātra aktieri. A. Amtmanis-Briedītis raksta, ka šīs domas viņā dzimušas Dailes teātra periodā, lai gan, liekas, šādā veidā noformulētas tās būs krietni vēlāk: «Aktieris ir aicināts būt par valdnieku publikas atzinumam. Aktierim vajag būt degsmes pilnam māksliniekam, viņam jābūt kaislīgai gribai paziņot, pastāstīt, pasludināt publikai savus svētos solījumus, sapņus un fantāziju, pārliecināt un aizraut skatītāju ar savām domām, satraukt un satricināt skatītāju ar savām jūtām un pārdzīvojumiem, visdažādākos tēlus realizējot. (Vai tas nesasaucas ar A. Upīša tēzi par sociālu ideju un sociālu jūtu māksliniekiem? — L. Dz.)

Cilvēks, kas sevi pārbaudījis un nav izbaidījis vēlēšanos sevi atklāt un dalīties savas dvēseles noslēpumos — atklāt citiem savas cilvēcīgās būtības dvēseles dziļuma saturu —, diezin vai var būt aktieris.

Tad jau, citiem vārdiem sakot, par aktieri var būt tikai tāds cilvēks, kurš nemaz nevar nedalīties ar sabiedrību savās dvēselīgajās cilvēka bagātībās. Viņam pēc būtības nolikts šis dališanās process. Un vēl — vai aktierim nav jābūt īstam, patiesam? Viņam jābūt sirsnīgam, vaļsirdīgam, sirdsšķīstam, ar bērna naivitāti. [...] *Garīgās un fiziskās formas apvienotībā izaug reālistiskā teātra mākslinieks*. Prātoju tā pie sevis un meklēju atbildes saviem jautājumiem — vai tāpat domā arī Smilģis, Viesture, Klinte un citi?»⁴⁷ Aizējot no Dailes teātra, A. Amtmanis-Briedītis it kā vēlas aktieri redzēt ciešākā saistībā ar reālās eksistences formām, lai «fiziskā forma», kas tika kopta un akcentēta Dailes teātra darbības pirmajā posmā, nenomāktu «garīgo», bet ļautu tai brīvi izpausties saskaņā ar paša aktiera cilvēcisko «es». Arī citur piezīmēs sastopam vārdus par aktiera «iekšējo un ārējo funkciju», un vienmēr uzmanība pievērsta «iekšējai», lai tā brīvāk, dabiskāk varētu uz skatuves izpausties.

Un kad nu atkal A. Amtmanis-Briedītis nostājas līdzās A. Mierlaukam un viņi ilgus gadus strādā plecu pie pleca, ir labi redzams tas, kas abiem kopējs: uzticība autoram un vēlēšanās pēc iespējās precīzāk atklāt literārā darba pamatideju, reālistisko principu aizstāvība, lai īstenības attēlojums vienmēr būtu saskanīgs ar dabu, ar cilvēka organiku: «Aktierim ir jāstudē dzīve. Visi cilvēki dzīvē ir labi aktieri. Vai kāds neprastu melot, atriebties, izlikties. Vai ir tāds, kas neprastu ēst, dzert, nazi rokā noturēt, avīzi lasīt. Vajadzīgā tonī liekuļot, apvainot, pamudināt utt.

Bet aktieris uz skatuves bieži apjūk un neprot pat cukuru tasītē iebērt vai zīmuli paņemt.»⁴⁸ Tā spriež A. Amtmanis-Briedītis, bet līdzīgas domas bieži aktieriem izteicis arī A. Mierlauks. Un vēl viņiem kopējs ir tas, ka abi ir «nojautas mākslinieki», kā savā rakstā «Aktieri un «aktieri» Latvijā» izsakās T. Lācis. Nojautas mākslinieks «bieži nevar paskaidrot, kāpēc viņš dara to un tā (sevišķi tas novērojams pie mūsu režisoriem), bet viņš jūt, ka taisni tā un ne citādi vajadzētu darīt, neapzinādamies, ka patiesību viņš ir uztvēris intuitīvi.»⁴⁹ Taču, uzsver T. Lācis, ir «*jādomā tālāk*». Un A. Amtmanis-Briedītis ar lielu gribu un enerģiju tiecas «domāt tālāk». Rakstos, intervijās, diskusijās, kādās viņš bieži piedalās šajā laikposmā, režisora izteikumos uzkrīt vārds «studēt» — studēt dabu, studēt aktiera organikas likumus utt. Kritika, redzot, ka A. Amtmanis-Briedītis it kā turpina A. Mierlauka daiļradi, bet *tomēr* ir citāds, meklē vārdu, kā apzīmēt *viņa* reālismu. Un parādās īpatnējs formulējums — «*jaunreālisms*, kurā māksla sakļaujas ar dzīvi, abstraktētais skatuves tēls savienojas ar dzīvu cilvēku».⁵⁰

1925. gadā, dodoties uz Franciju, A. Amtmanis-Briedītis Eiropas teātru praksē tiecās pārbaudīt jautājumu par teātra stila, autora rokraksta un lugas žanra attiecībām. Viņu nodarbināja jēdziens, kas tolaik Latvijā bija visu mutē: «Dailes teātra stils». Vai teātra stilam būtu pakļaujami visi autori, arī Blaumanis, arī Kaudzītes un citi «reālistiskie bagātņieki» (kā režisors dažkārt izteicās)? Par šo «Briedīša programmu» stāsta arī A. Klints.⁵¹ Gan pieņemot, gan noraidot Parīzes iespaidus (vislabāk režisoram patika Ž. Kopo un L. Žuvē metode, kur viss bija centrēts uz aktiermākslu), A. Amtmanis-Briedītis izkristalizēja domu par žanru respektēšanu un par autora stila uzminēšanu, tīši necenšoties pēc paša teātra stila kopumā. Vēlāk šī pārliecība viņam pieņēmas vēl vairāk spēkā. Un ar to

arī izskaidrojama režisora alkainā interese šajā periodā par visdažādākajiem autoriem un žanriem. Viņš it kā meklē sev un savam teātrim tuvāko literatūru.

A. Amtmanim-Briedītim vienmēr ir bijusi stipra katra cilvēka, savas tautas un tās mākslas pašcieņas izjūta. Un divdesmitajos gados, kad daudzi kritiķi pārmet latviešu skatuvei tās kaunpilno atpalcību no kulturālās Eiropas, režisors sniedz interviju, kurā skaidri pateikta doma, ka pasaules mākslu vajag redzēt un vērtēt, nevis sajūsmīgi tās priekšā klanīties: «Latviešu skatuve nav zemāk vērtējama ne aktieru spēles, ne arī uzvedumu ziņā par daudzām ārzemju skatuvēm. Mājās pārbraucot, to vajaga atklāti teikt, nevis dziedāt slavas dziesmas teātriem un izrādēm vienīgi par to, ka tās ir «ārzemēs».»⁵²

Aizrobežu braucienos, īpaši Francijā un Itālijā, režisors aizrautīgi studē tēlotājas mākslas darbus, bloknotos atzīmējot gan ziņas par autoriem, gan kompozīcijas principus, gan arī savas asociācijas attiecībā uz teātra mākslu. A. Mierlaukam, A. Amtmanim-Briedītim un it īpaši J. Zariņam — trim Nacionālā teātra režisoriem — pasaules glezniecība ir liela radoša skola, bez kuras nav iedomājama un pilnībā novērtējama viņu režisoriskā darbība. Tāpat kā A. Mierlauks, A. Amtmanis-Briedītis vērīgi seko M. Reinhardta jaunradei, bet it sevišķi viņu ieinteresē E. Piskatora eksperimenti skatuves tehnikas jomā.

Tomēr pats nozīmīgākais iespaidu guvums pirmspadomju laikā A. Amtmanim-Briedītim ir brauciens uz Maskavas Dailes teātra 30 gadu jubileju 1928. gadā. Ceļojumā viņš dodas kopā ar Dailes teātra dekoratoru Oto Skulmi. Par saviem iespaidiem režisors publicē «Jaunākajās Ziņās» divus plašus rakstus: «Kā svinēja Maskavas Dailes teātra 30 gadu darbības jubileju» un «Par Maskavas teātriem». Tajos izpaužas gan autora objektivitāte, gan patiesā sajūsma par padomju teātra sasniegumiem.

Lielu iespaidu atstāj A. Lunačarska runa, kurā tiek analizēts Dailes teātra ceļš no naturālisma līdz jaunās dzīves problēmu atspoguļojumam tādā izcilā reālistiskās mākslas uzvedumā kā V. Ivanova «Bruņuvilciens 14-69». Runā, balstoties uz Maskavas Dailes teātra ceļu pirms- un pēcrevolūcijas posmā, uzsvērta doma par mākslas ciešo saikni ar dzīvi. A. Lunačarskis izceļ trīs galvenos principus Maskavas Dailes teātra estētikā: «mākslas svētuma (teātra ētikas nozīmē — *L. Dz.*) un daiļrades svētumu princips»,⁵³ Šie vārdi saskan ar režisora paša domām un centieniem, rada zināmu kopības izjūtu. A. Amtmani-Briedīti apsveikšanas ceremonijā aizkustina sirsnīgā vienkāršība, ar kādu visus viesus uzņem K. Staņislavskis un V. Neņirovičs-Dančenko, un tā cieņa, kādu atbraucēji veltī abiem teātra korifejiem: «Tāds patiesīgums un vienkāršība. Ar tādu mīlestību pasniegt dāvanas un tik silti runāt var tikai Maskavā.»⁵⁴ Šajā sakarībā mūs var interesēt jautājums — vai un cik plaši A. Amtmanis-Briedītis bija informēts par K. Staņislavska darbības principiem? Pirms Maskavas brauciena režisors krievu valodā ir lasījis K. Staņislavska grāmatu «Mana dzīve mākslā», no kuras fragmenti tika publicēti arī latviski «Teātra Vēstnesī» 1928./29. gada sezonas 4. numurā. Cik zināms, A. Amtmani-Briedīti sevišķi ieinteresējušas nodaļas par aktiera mākslu un K. Staņislavska pamatotais

apgalvojums, ka aktiera radīšanas likumi vēl nav pētīti. Tas sasaucās ar režisora pārdomām par dabas un aktiera organikas studēšanu.

Nedēļas laikā A. Amtmanis-Briedītis Maskavā noskatās izrādes visos ievērojamākajos teātros. Visvairāk viņu kā praktisku cilvēku iespaido teātru labais materiālais stāvoklis un fakts, ka biļetes izpārdotas mēnešiem uz priekšu. Pārāk kontrastains ir salīdzinājums ar Nacionālo teātri, kas izmisīgi cīnās ar finansu grūtībām un kases dēļ upurē pašu galveno — mākslas kvalitāti un talantus. Tāpat kā A. Mierlauku, arī A. Amtmanis-Briedīti nevaldzina V. Meijerholda eksperimenti. Viņš arī ir lasījis A. Tairova «Režisora piezīmes» un tagad, noskatījies izrādes Kamerteātri, pārliecinās, ka arī šis režisors nav nodevis reālismu teatrālas formas vārdā, kā tas daudziem Latvijā šķita. Arī Rainim. A. Tairovs, kā Maskavā redz Amtmanis-Briedītis, vienkārši cīnās par formas augstāku mākslinieciskuma pakāpi. Mākslinieku sajūsmina J. Vahtangova iestudētā «Princese Turandota». Taču vislielāko iespaidu atstāj J. Ļubimova-Lanskoja iestudētais D. Furmanova «Dumpis» Maskavas Ārodbiedrību savienības teātri, kur «uzvedums un artistiskais izpildījums ir tāds, kas liek šo to pārdomāt. Teātris ar savu uzvedumu skatītāju pārliecina, ka viņš atrodas nevis teātri, bet uz ielas, paša fakta priekšā. Ir ņemtas cilvēku kaislības no dzīves tādas, kādas viņas ir, un uzliktas uz skatuves, nevis krāsotos audeklos, bet istabā, cietoksnī, armijas vadoņa kabinetā utt. — vārda pilnā nozīmē. Ja es redzu ļaužu masu, kur katrs dalībnieks brīvi kustas un vēl brīvāki runā (pilnīgi bez sufliera), tad tā ir dzīve, bet ne teātris.»⁵⁵ Tālāk seko rezignēta piebilde, ka teātra plānos ir apmēram trīs inscenējumi gadā. Bet Nacionālais teātris tieši šajā sezonā sasniedz jauniestudējumu rekordskaitli — 44 izrādes!

«Dumpja» uzvedums saista režisoru ar iespaidīgiem, emocionāli savilņojošiem masu skatiem, bet tas, par ko vajag «šo to pārdomāt», attiecas uz dziļāku naturālisma un reālisma robežu izpratni. Ne jau augstā profesionālismā sasniegta dzīves līdzība un dokumentalitāte ir dēvējama par naturālismu, bet izšķirošā ir darba ideja, kurai ikreiz izvēlētie izteiksmes līdzekļi kalpo. Šī uzveduma spilgtais iespaids vēl skaidrāk izgaismo atšķirību starp māksliniecisko paņēmieni (kurā var izmantot «visnaturālistiskākās» formas) un mākslas virzienu, kas allaž saistāms ar idejas traktējumu.

J. Ļubimova-Lanskoja režisūras princips ir mākslinieciskā atlasē dokumentāli fiksēta dzīve, savu teātri viņš dēvē par «sociālās patiesības» teātri, un režisora reālisma deklarācija skan šādi: «reālismam jābūt kaislīgi ieinteresētam, trāpīgam, asam, šķiriski analītiskam.»⁵⁶ Pēc gadiem divdesmit, kad analizēsīm A. Amtmaņa-Briedīša sociālās patiesības pilnos uzvedumus Drāmas teātri, derēs atcerēties šos trāpīgos vārdus.

Varbūt A. Lunačarska runas iespaidā, jo viņš daudz cilā repertuāra problēmas, A. Amtmanis-Briedītis savu iespaidu atstāstu nobeidz ar vārdiem: «Trūkst vēl vajadzīgo lugu, kuras izteiktu lielās revolūcijas ciešanas un pārdzīvojumus tikpat spilgti un izsmeloši, kā to darījis Čehovs, attēlojams sava laika pilsonību. Vajaga nākt ģeniālam dramatiķim, kas spētu aptvert šo laiku un psiholoģiski pareizi attēlotu to lielās, spēcīgās lugās.»⁵⁷ Kā labāko darbu šajā ziņā A. Amtmanis-Briedītis min V. Ivanova «Bruņuvilcienu 14-69».

Sī paša gada sākumā režisors par «Iljas Muromieša» iestudējumu ir saņēmis veselu nauda lavīnu pret visu krievisko un to, kas norisinās «tur — austrumos». Līdz ar to šāds atklāts (tam līdzīga neatradīsim tā laika presē) «revolūcijas lielā laikā» apzīmējums prasa no A. Amtmaņa-Briediņa arī virišķību un pilsoņa drosmi. Abi raksti rada neapmierinātību valdošajās aprindās. Pie tam šī gada beigās paredzēta mākslinieka 25 gadu skatuves darbības jubileja, kurai viņš izvēlas A. Ostrovska un N. Solovjova komēdiju «Belugina precības». Ilgi Nacionālajā teātrī nav uzvesta neviena krievu klasiķa luga, neviens Ostrovska, Čehova, Gorkija varonis nav dzīvojis uz šīs skatuves, kas ir tik atvērta visas pasaules modes autoriem. A. Amtmanis-Briedītis savu izvēli paziņo kategoriski, citādi atsakoties no jubilejas svinībām. Mākslinieka lielā popularitāte liek samierināties ar šo izvēli, un rezultātā Nacionālā teātra raibajā afišā iezīmējas krievu klasiķa luga klasiskā reālistiskā interpretācijā, jo režiju vada A. Mierlauks. Sī luga ar autora stilam raksturīgo sadzīves raksturojumu un tēlu bagāto psiholoģisko attieksmju gammu ir kā ciets, reālistiski stabils zemes gabals, uz kura viņi abi — A. Mierlauks un A. Amtmanis-Briedītis — apliecina to kopīgo, kas viņus vieno. Šo izrādi veidojot, abi meistari strādā patiesi roku rokā, ideālā radošā saskaņā. Atsauksmes par šo uzvedumu ir gaviļainas, un ar piedošanu modernākie recenzenti runā par to, ka lielais mākslinieks nav kļuvis par krasu novatoru. Bet kopējais progresīvās kritikas vērtējums skan tā: «Savu nenoliedzamo nopelnu dēļ Amtmanis-Briedītis jāatzīst arī kā viens no pirmajiem un apdāvinātākajiem mūsu nedaudzo režisoru rindā: Mierlauks, Smilģis, Feldmanis, Zariņš — un tie gandrīz būs vai visi, kas ar panākumiem darbojas Rīgas latviešu teātros.

Amtmanis-Briedītis, strādādams šo ne mazāk atbildīgo, varbūt tikai mums, skatītājiem, šķietošo sausāko režijas darbu, nav pazaudējis ne mazākā mērā arī savu kūšājošo artista dvēseli...»⁵⁸ Sī «kūšājošā artista» dvēsele tad arī pilnā mērā atveras jaunā Belugina tēlā, krāšņās saspēlēs ar A. Klints Jeļenu, kā arī A. Mierlauku un B. Rūmnieci — veco Beluginu lomās. Jeļenas mātes lomā savu lielo aktrises kultūru parāda J. Skaidrite. Izrādes spēks izpaužas *ansambli*, un šo sasniegumu jubilārs vērtē augstāk par savu personisko panākumu.

R. Blaumaņa
dramaturģijas interpretācija.
Taufas lugu iestudējumi

Katra latviešu teātra radošo īpatnību palīdz noskaidrot saskare ar divu dramaturģijas klasiķu darbiem — Raini un Blaumani. Kaut arī Drāmas (Nacionālajam) teātrim pirmspadomju laikā ir it bagāts Raiņa lugu iestudējumu klāsts, tomēr nekad šī ansambļa un režijas pamattendence (paša Raiņa aizstāvēta un slavēta) nav kļuvusi par *vienotu* dzejnieka darbu interpretācijas līniju. Ir minami tikai *atsevišķi* izrāžu vai lomu sasauksmes gadījumi. Tādēļ arī par Raiņa teātri kļūst E. Smilģa vadītais Dailes ansamblis.

Daudz ciešāka un organiskāka ir Nacionālā teātra mākslinieku saikne ar R. Blaumaņa dramaturģiju. Patiesībā visus sešdesmit pastāvēšanas

gadus Drāmas teātris ir galvenā Blaumaņa lugu skatuve, kur pie rakstnieka tēlu nemirstīgās patiesības ir pārbaudīti šī ansambļa reālisma kritēriji. Vislielākie nopelni Blaumaņa lugu iestudēšanā atkal ir A. Mierlaukam, kas bija rakstnieka draugs un kā aktieris vai režisors ar Blaumani tieši darbā saskārās. Bet, kā uzsver Valts Grēviņš, «maldīgs ir uzskats, ka tieši Mierlauks radījis Blaumaņa lugu tradīcijas. Nevienu Blaumaņa darbu Mierlauks nav iestudējis pirmais. Vispareizāk, liekas, būs pieņemt, ka šīs tradīcijas radījis Blaumanis pats, vienmēr asistējot savu lugu pirmiestudējumos un kā īsts teātra cilvēks dodot režisoriem katrā vietā un lietā noteiktus norādījumus. Mierlauks bija šo tradīciju saglabātājs Nacionālā teātra laikos kā pēdējais aktīvais latviešu skatuves mākslas pirmā posma režisors.»⁵⁹

Arī vide un cilvēki, kas rādīti Blaumaņa lugās, ir savām acīm skatīti un iegaumēti. Režisors Blaumaņa lugās nesvītvoja ne rindu un cīnijās uz skatuves par katru rekvizītu.

Tādēļ arī «Baltijas Vēstneša» recenzents par A. Mierlauka iestudēto «Pazudušo dēlu» raksta: «Viss pa vecam... Tādēļ tik parasti un pazīstami ir Bertas Rūmnieces Ažas un Teodora Valdšmita Pūlišu Paula tēlojumi, sevišķi pēdējā, kuram, liekas, pat tās pašas salmu rogas matos palikušas, kā to jau reizi skatījām «pirms divdesmit un vairāk gadiem», kaut gan klētiņā, kā jādōmā, tas nevāļāsies salmos, bet atdusēsies mātes izlutinātā Krustiņa gultā, kur salmu rogu nebūs. Parasto tēlojumu sniedza arī Lizete Mihelsone-Iesmiņa kā Roplainiete,»⁶⁰ tāpat Jūlija Skaidrite — Matilde utt.

A. Mierlauks bieži maina Krustiņa tēlotājus, šajā lomā ļaujot izmēģināties pat gluži jauniem iesācējiem, kā, piemēram, K. Kvēpam, K. Pabrikam 1920. gadā, vēlāk J. Lejiņam. 1926. gadā, izrādi pārstudējot, ienāk vēl daži jauni tēlotāji, taču vispār Blaumaņa lugās režisors mīl ilgi saglabāt nemainīgu sastāvu, kamēr vien gadi atļauj un arī tad, kad patiesībā jau neatļauj. Tāpēc par viņa izrādēm runāja kā par pabeigtām glēznām, kur visbiežāk centrā stāv pats A. Mierlauks un B. Rūmniece. Visnoturīgākās tradīcijas ir jau minētajam «Pazudušajam dēlam», bet it sevišķi «Indrāniem» un arī «Ļaunajam garam», kas tā arī līdz padomju laikam netiek pārskatītas. Savdabīgi un diskutējami A. Mierlauks traktē Edgara un Kristīnes mīlestību, kur viņš lepno Edgaru ieskata par barona ārļaulības dēlu (no tā arī nāk tā lepnī paceltā galva!), kas ar savu vīrišķību pakļauj Kristīni. Visas režisora simpātijas ir Aldera un Akmentiņa pusē, no kuriem vienu šim sievišķīkim būtu vajadzējis saprātīgi izvēlēties.⁶¹ Par to režisoram jau 1919. gadā, «Ugunī» iestudējot, ir iznākušas domstarpības ar L. Ēriku, jo viņa šādu traktējumu noraidījusi. Bet izrāde ir repertuārā vairāk nekā desmit gadus, ilgajā laika gaitā aktieri sadzīvojās ar Blaumaņa varoņiem un «Ugunī» izveidojās par klasiski noskaņotu reālistisku uzvedumu, kur it kā katrs tēlotājs ir savā vietā un citāds nemaz nav iedomājams: atturīgi skaistā un dvēseliski smalkā L. Ērikas Kristīne, J. Ģērmaņa brāzmainais Edgars, R. Kalniņa Višķreļis un citi. Pretruna starp A. Mierlauka lasījumu un Kristīnes tēlotāju izvērsās tad, kad šajā lomā 1928. gadā uzstājas slavenā viešņa Marija Leiko, kas, tāpat kā līdz šim L. Erika, ir pāri ar Edgaru — J. Ģermani. M. Leiko jūtīgais, strindbergiskās sievietes tips nepārtop un necenšas pārtapt tajā latvju sievietē, kuram tradicionālā uztvere jau bija radījusi

šablonu, kā ironizē J. Sudrabkalns, tas esot gluži kā operā: «Gaišiem matiem un zilā uzvalkā... laikam tā Mikaēla būs.» Pirmo reizi atveidojot latviešu dramaturga tēlu, M. Leiko atklāj to modernā psihoanalītiskā tvērumā, par ko J. Sudrabkalns raksta: «Jau ar pašiem pirmajiem teikumiem («Palīdzat man! Dodat man padomu») sajūtām pazīstamajā tēlā jaunu vešādu versmi. Vārdi gan bija vecie, blaumaniskie, bet izjūta, kas trauca šos vārdus uz priekšu, bija cita. [...] Marijas Leiko trauksmīgā, sasprindzinātā spēle lāgiem varēja šķisties īsti nesaskanam ar šo pusidillisko romantismu, bet reizē piešķīra izrādei asāku elpu, neļaujot pārāk apžēloties, aizjūsmināties Aldera un Akmentiņa likteņos,»⁶² kas bija pilni paša režisora līdzjūtības. J. Sudrabkalns par A. Mierlauka režiju saka, ka tā ir noslēgta jebkādiem jaunlaiku kārdinājumiem un savā stilā pat klasiska: «Visi sūkumi ievēroti, visam jābūt kā dzīvē, tā kā reālā dzīvē. Un viss tā arī ir un tomēr atkal nav. Kristīnes karafē skalojas ūdens, bet istabas sienas ir audekla, un negleznotie aizkari pie durvīm atšķiras, atšķeļas no teatrālās realitātes ar savu īstumu. Tāds jau nu reiz ir skatuves reālisma liktenis. Blaumaņa lugām šī uztvere labi pielāgojama, Mierlauks to pārvalda meistariski, un Nacionālais teātris labi dara, uzturēdams Blaumaņa inscenējumos noteiktas tradīcijas. Sutka paceļ, kā nākas, papirosu kastīti — reiz remarkās sacīts. [...] Mierlauks ap sevi ir sapulcinājis jauku saimi, gandrīz vai visi būtu tieši nozīmējami un liekami hrestomātijās. [...] Blaumaņa—Mierlauka reāli skaidrajam, nemākslotajam garam pieskaņotas Jāņa Kugas dekorācijas. Krāsaini iespaidīgi, gaiši pirmā cēliena formu gleznojumi ar ziliem šķīvjiem un podiņiem, kuplā zaļumā sazeļ ceturtais cēliens...»⁶³

Un, lūk, šajā pasaulē, kas liekas tik saskaņota un nemaināma, ienāk Kristīne, kas daudziem liek padomāt par Blaumaņa darba vispārcilvēciskajām idejām un par iespējām atslēgt tradicionāli stiprus darbus arī ar citu atslēgu, tuvāku jaunāko laiku pasaules izpratnei, bez hrestomātiskās nepieskaramības. Tā ir liela, pārsteidzoša atklāsme Nacionālā teātra tradicionālajā Blaumaņa drāmu izpratnē.

Tādā pašā tradicionālā garā saskaņā ar autora aizrādījumiem A. Mierlauks inscenē «Skroderdienas Silmačos» un «Trīnes grēkus» divdesmito gadu sākumā, bet vēlāk komēdijas savā ziņā pārņem A. Amtmanis-Briedītis, un viņa Blaumaņa lasījumā vairs nav tās pietātes pret tradīciju. Pirmkārt, viņš no paša autora un tā laika sadzīves tomēr stāv vienu paaudzi tālāk, un, otrkārt, zināmu brīvības sajūtu varbūt ir radījis arī krāšņais Joske, ko viņi ar A. Klinti — Zāru delartiskā rotaļīgā uztverē bija radījuši 1923. gadā Dailes teātrī. A. Amtmanis-Briedītis Blaumaņa brīvajā teatralizētajā interpretācijā neiet tik tālu kā E. Smilģis, taču viņa veiksmīgais «Skroderdienu» uzvedums dod pārliecību, ka Blaumani var interpretēt *arī citādi* nekā A. Mierlauka režijās. Un tā 1927. gadā parādās visā Latvijā daudz spēlētās lugas «No saldenās pudeles» uzvedums, kura galvenā atšķirība ir kuplejas. Kā paskaidro dramaturgs K. Freinbergs, režisoram licies savādi, ka no «Blaumaņa lielākām komēdijām bez šī organiski tuvā — bez mūzikas un dziesmām — bija palikusi komēdija «No saldenās pudeles». Nacionālais teātris tādēļ gribēja sekot Blaumaņa paša nojaukai, vēl vairāk tādēļ, ka tā lugu varēja padarīt vēl pievilcīgāku skatītājam un sniegt jaunā noskaņā, izceļot lugas ritma vieglumu.»⁶⁴ Tekstiem izvēlētas gan paša

Blaumaņa dzejas, gan arī Rutku Tēva un L. Santeklēra teksti. Mūziku komponējis J. Kalniņš. A. Amtmanis-Briedītis runā par uzvedumā vajadzīgiem «gaiši bangainiem ritmiem un groteskas elementiem». A. Mierlauku šādi jauninājumi kaitina, un viņš arī šo izrādi noraida ar vienu teikumu: «Tas vairs nav Blaumanis.» Kā jau vienmēr, arī šis darbs top ātrā tempā, un izrāde lūst it kā divās daļās — viena grupa tēlotāju paliek, kā teikts kritikā, «lauku tipu reālajās pozās» (A. Brehmane, J. Osis, T. Podnieks, T. Valdšmits), turpretim A. Klints — Auce un pats A. Amtmanis-Briedītis — Krišs tiecas uz vieglu šaržu. Biezākos triepienos tas jau ir E. Jēkabsonei — Lavīzei, kurai sulīgs šaržējums ir raksturīgs vienmēr un visur, tāda viņas artistiskā daba. (Starp citu, 1927. gadā uzsāktā Auces un Kriša gaita abiem aktieriem, tāpat L. Ērikas Marijai, būs ejama jo ilgi, līdz pat pirmajam rudenim pēc Lielā Tēvijas kara!) Taču skatītāji uzvedumu saņem ar gavilēm, un Rutku Tēva — J. Kalniņa «Kriša dziesma ar Taukšķa refēnu» pat jāatkārto:

Krišs.	Tai centripogā tā kā strops, Kā bumba viņā maļas. Tur pienu ielej saimnieks skops, Kam maz gar kalpiem daļas.
Taukšķis.	Boi, boi, boi, ak manu dien! — Nekas . . . Nu stāsti tālāk vien.

Taukšķis ir viena no T. Podnieka izcilākajām lomām, bet A. Amtmanis-Briedītis «dumpinieka» Krišā esot ievilcis Blaumaņa laikam tālākus, modernākus un teatrālā izteiksmē modernizētākus vilcienus. Prese atzīmē, ka šo izrādi noskatījies arī E. Smilģis, kas vispār — jādodomā, lielās nodarbinātības dēļ — Nacionālā teātra izrādes apmeklē reti.

To apveidu, ko 1923. gadā A. Mierlauks bija piešķīris «Trīnes grēkiem», A. Amtmanis-Briedītis pēc desmit gadiem salauž jau ar to vien, ka titullomu iedala vismodernākajai aktrisei — Ludmilai Špilbergai, jo vecmeistara uztverē Trīne var būt tikai līdzīga E. Jēkabsonei. Tradicionālākā kritika atzīst L. Špilbergu galīgi svešu Blaumanim un viņa precību kārajai vecmeitai, bet J. Sudrabkalns uzteic režisora izvēli un mākslinieces neuzmācīgo, ar šarmu ietonēto sadzīves raksturu. Tā ir svaiga pieeja, *pirmreizība*. (Patī aktrise gan šo lomu atzīst par neveiksmi.) Atkal visa atzinība A. Klints Madei. Auce, Made, «Ļaunā gara» Ieva — tur «bija kaut kas no tā tiešuma un sirsnības, ko iemīlam Rozentāla gleznojumos, un kaut kas arī no Zeberiņa zīmējumu siltās komikas»,⁶⁵ kā raksta L. Akurātere monogrāfijā par Antu Klinti.

Arī «Trīnes grēki» jaunajā interpretējumā kļūst «dziesmoti», tāpat 1936. gadā, iestudējot «Skroderdienas Silmačos», tur nāk klāt jaunas dziesmas, kuras komponē Jānis Kalniņš gan pēc V. Zonberga tekstiem, jo teātris paziņo publikai, ka Blaumaņa paša humoristiskajā dzejā, kas jau izmantota citās lugās, vairs nevar atrast vajadzīgos, «saturā viegli ietilpināmus dziesmu papildinājumus». Ar šo uzvedumu lugā ienāk ap desmit jaunu dziesmu, kuru vidū slavenā pusaudžu «trimpula» «Lai līgojam, lai svinam», kas nekad vairs netiek izrādēs atdalīta no lugas pamatteksta. Dziesmas, par kurām visvairāk sirdijās R. Blaumaņa tradīciju sargs A. Mierlauks,

tomēr ir tikai ārēja atšķirība no līdzšinējiem traktējumiem. A. Amtmaņa-Briediša inscenējumos atšķirīgais ienāk ar smalkāku (var teikt arī modernāku) tēlu stīgojumu, kas ir tālu no tā, cik spēcīgi *savu* personību Blaumaņa tēlā apliecināja M. Leiko, bet kaut kur saskārās ar šo tendenci. A. Amtmanis-Briedītis nekur nav izteicis domu par pašatklāsmi tēlā, bet šajā posmā viņš jau ļoti daudz domā par aktiera personības veidošanu, par to, ko aktieris var dot tēlam (režisors — lugai) no saviem uzkrājumiem, no sava dzīves vērojuma un pasaules izpratnes: «Aktieris sevi atdod svešam cilvēkam (izcēlums mans — L. Dz.). Aktierim ir jābūt prāvām rezervēm, lai visiem šiem svešajiem cilvēkiem būtu, ko dot. Tādu aktieri, ar bagātu garīgo bagāžu dēvē par daudzpusīgu talantu.»⁶⁶ Var sacīt, ka Blaumaņa tēlu jūtu pasauli, iekšējo dzīvi A. Amtmanis-Briedītis, galvenokārt sekojams pats savas personiskās aktiermākslas analīzei, tiecas padarīt niansētāku, emocionāli lokanāku, gribas ziņā precīzāku. Un it sevišķi komēdijās, kur izdarību štampi uz daža laba aktiera bija jau nosēdušies biežā kārtā. Sis pats process būtu izsekojams arī citā dramaturģiskajā materiālā, taču tieši Blaumaņa tradīcija ļauj to ieraudzīt viskontrastaināk.

Tāda jauna attieksmju nianse trijotnē Antonija—Dūdars—Aleksis ienāk arī «Skroderdienu» izrādē. Un te noteicošā vieta pieder Antonijas tēlotājai L. Stengelei. Lai salonkomēdiju primadonna iejustos Blaumaņa pasaulē, viņa pirms tam jau kā Mazbērzu Emīlija ir ielocījusi balsi «Trīnes grēkos», un tagad Antonijas parādīšanās ir patiesi spoža. Šajā laikā aktrise griežas direktijā ar lūgumu atļaut viņai patstāvīgu režiju, bet tāda iespēja viņai netiek piešķirta. Tomēr, kā atcerējās A. Amtmanis-Briedītis, «Skroderdienu» iestudējumā māksliniece aktīvi līdzdarbojusies visa uzveduma tapšanā. Sis sievišķīgi neatvairāmās Antonijas pievilcība patiesi rada lielas izšķiršanās grūtības J. Sāberta smagnējam Aleksim, un patiesas, kaislas mīlestības atmiņas uzbango divskatos ar Dūdaru — A. Amtmani-Briedīti.

Blaumaņa darbu interpretējumos A. Amtmanis-Briedītis parādās kā tiešs A. Mierlauka tradīcijas turpinātājs. Vēl vairāk, kad vecmeistaram iesaka Blaumani modernizēt, bet kritiķi paši nezina, kā to vajadzētu darīt, A. Amtmanis-Briedītis, kas tajos laikos ir veikls pretrakstu sacerētājs, apjautājas, vai tad mistiski vajagot Blaumaņa tipus spēlēt? Viņa atziņa ir tāda, ka A. Mierlauks un R. Blaumanis redz dzīvi ar vienādām laikabiedru acīm un tas Mierlaukam deva iespēju pareizi izprast autora nodomus.⁶⁷ Tā ir raksturīga A. Amtmaņa-Briediša īpašība — visu līdzšinējo izvērtēt no lietderības viedokļa un bez iznīcinātāja vai apkarotāja patosa.

Arī laikmets, kurā noris Alunāna (vai Rozentāla-Krūmiņa, vai Zeiboltu Jēkaba) lugu darbība, A. Mierlaukam ir zināms kā līdzgaitniekam. «Mūsu režijas vecmeistars varēja bez lētas salkanības un patosa skaidri izzīmēt naivā sentimentālisma piestrāvoto apkārtņi, pareizi atklāt bieži vien primitīvi skicētos raksturus, kas tikko no klausu jūga izkļuvuši, veras pasaulē bērna acīm.»⁶⁸ Un tā viņš arī iestudē «Lielpils pagasta vecākos», kura Dāvi pats tēlojis jau Jonatāna biedrībā, tā 1932. gadā inscenē «Sešus mazus bundziniekus», nenieka nebēdādams, ka jau gadus astoņus iepriekš Dailes teātri šī luga sniegta kā žirgta teatrāla spēle. Un tādēļ J. Sudrabkalns, vispirms noliecis cieņā galvu režisora nopelni priekšā, to tomēr paceļ un

pasaka, ka salīdzinājumā ar Dailes teātri šis «jaunais darbs atstāj visai pelēku un bālu iespaidu. Alunānu jau vajaga traktēt citādi. Godīgā un gluži reālistiskā spēle nav piemērota vieglajai, naivajai intrigai un tēliem, kas uzzīmēti meistarīgi (K. Lagzdīņš, T. Podnieks, J. Osis, A. Brehmane, E. Mieziņa — *L. Dz.*), bet ir ar visai niecīgu psiholoģisku saturu.»⁶⁹ Un kritiķis arī pasaka, *kādēļ* vajaga Alunānu traktēt citādi, jo «Steinberga kundzes, Himmelmaņa un Veprovska pēctečus var atrast arī mūsu laikā. Demokrātiskā republika ir radījusi jaunu aristokrātiju, snobus, kas izturas pret visu vienkāršo ar tādu pašu augstprātīgu nicību, ar kādu ākstīgie aristokrāti ietērpās vācu drēbēs pagājušā gadsimta beigās.»⁷⁰

Iekšēji un arī ārēji dinamizēt Alunāna rāmo pasauli tiecas arī A. Amtmanis-Briedītis, iestudējot 1931. gadā «Kas tie tādi, kas dziedāja». Viņš uzliek senatnīgās Kurzemes ainavas uz grozāmās skatuves, par ko kritika amizējas: vai vecajam Ādolfam neriebstot galva? Kaut arī šis izrādes panākumi nav vispāratzīti, par tās lielāko greznumu kļūst A. Klints Skaidrīte. Viņas interpretējumā strāvo praktiska dzīves uztvere un kūšājoša enerģija, kas neatstāj ne miņas no autora dotās sapņainības. Kritika šo tēlu sauc par dzīves spējīgu cilvēku. Vienmēr un visur. Režisors pierāda, ka arī tik senatnīgā tēlā var ritēt dzīvas asinis. Slavenā Alunāna lugas aktrise Jūlija Skaidrīte, kas no šīs lugas ir paņēmusi arī savu skatuves vārdu, jaunuzvedumā tēlo veco grāfienu un kā lielāko atzinību A. Klintij uzdāvina baltu zeķu pāri, ko bija nēsājusi viņas Skaidrīte. Katrai no aktrīšēm ir sava laikmeta izjūta un arī savs Alunāns. Tāpat kā A. Mierlaukam un A. Amtmanim-Briedītim.

Nacionālā teātra deklarācijās, kuras apskatāmajā posmā ir publicētas «Teātra Vēstnesī» ik sezonas sākumā, visu laiku ir uzsvērts, ka viena no repertuāra pamatlīnijām būs *tautas lugu* izrādes. Tautas luga kā jēdziens teātru praksē figurē no pagājušā gadsimta beigām, un tas ir tulkojums no vācu «Volksstück», kā apzīmē lugas par zemnieku dzīvi ar dramatiskiem, bet biežāk komiskiem satura metriem. Vēlāk šis nosaukums modificējas un par tautas lugām īsteni tiek dēvētas tikai komēdijiska rakstura lugas vai dramatisējumi ar lauku ļaužu sadzīves attēlojumu, ar masu skatiem un dziesmām. Galvenokārt R. Blaumaņa un citu mūsu autoru sacerējumi, bet arī sveštautu rakstnieku, lielākoties ziemeļnieku darbi. Vairums šo lugu iestudējumu ir A. Mierlauka, bet trīsdesmitajos gados — A. Amtmaņa-Briedīša ziņā.

Jo šīs tautas lugas saturs ir tālāks trīsdesmito gadu īstenībai, jo tā mākslas vērtība *nosacīti* ir lielāka. Tā progresīvā kritika apsvēic J. Janševska «Precību viesuli» A. Mierlauka režijā, šo krāšņo Kursas deviņdesmito gadu «bilžu grāmatu» ar bagātā latviešu valodā rakstītiem tekstiem. Līdzīga ir tā paša autora «Pirmā nakts», kur kāzu dziesmās un rotaļās izpaužas dzimtcilvēku prieks par brīvlaišanu. Tā nav pagātnes analīze, te liekas, «ka būtu mēs apstājušies kādā saulainā Kursas meža pļavā, kur neielaužas ārpaules un jauno laiku trokšņi. [...] un klausāmies stāstu par senām dienām»⁷¹

Līdzīga sociāla neitralitāte raksturo arī divas A. Mierlauka iestudētās zviedru tautas lugas, no kurām sevišķi izdevusies ir F. Dalgrēna dziesmu un deju caurvītā luga «Vermlandieši», kuru konsultē autoritatīvi cilvēki no

Rīgas zviedru aprindām un kurā sevišķi koši izskatās Stokholmas karaliskā teātra atsūtītie nacionālie kostīmi. Uzvedumā piedalās vijolnieks Ole Bjerlings. Arī šo izrādi kritiķi salīdzina ar senu gravīru pāršķirstījumu, ko var darīt ar interesi un aizkustinošu prieku, neiedziļinoties zviedru muižnieku un zemnieku idealizētajās attiecībās. Centrālās milētājus tēlo (dzied un dejoj!) A. Klints un J. Lejiņš. Humora spilgtumā šajā izrādē izceļas O. Lejaskalne un K. Lagzdiņš. «Vermlandieši» kļūst par vienu no vispopulārākajām Nacionālā teātra izrādēm. Ar sev tuvu tēmu A. Mierlauks saskaras, iestudējot F. Hedberga tautas drāmu «Kāzas Ulvosā». Francis Hedbergs ir «Juhana Ulfšjerna» autora Tūra Hedberga tēvs, un lugā «Kāzas Ulvosā» saduras ģints goda un mилоšas sirds mūžīgie pretmeti. Ziemeļzemes skarbums, kā klintī cirsti bruņinieku raksturi, cilvēka goda tēma, — tas viss ir tuvs režisoram. Arī šī luga iestudēta etnogrāfiski bagāti, ar dziesmām un dejām. Ģints bargo likumu lauzējus tēlo J. Sāberts un vienmēr cildeni daiļā L. Erika. Skatītājus īpaši valdzinājusi E. Mieziņa pusaudzes lomā, izpildot balādisko dziedājumu «Uz mežmalu meitiņa pasapņot iet».

So tautas lugu inscenējumu līniju turpina A. Amtmanis-Briedītis ar somu autora T. Pakkalas lugu «Koku pludinātāji».

Asākas attieksmes ar sabiedrību un progresīvo inteligenci rada tās lugas, kas ataino tautas dzīvi toreizējās Latvijas laukos un idealizētā veidā cenšas parādīt saimnieku un kalpu attiecības, kas pielīdzinātas tām, kādas valdīja Blaumaņa patriarhālajā sētā. So izrāžu krietni plašajā metienā īpatna vieta ir K. Ieviņa tautas lugai «Putras Dauķa precības», kuras varonis — stulbais un tiepīgais Putras Dauķis — ir viens no daudzajiem pēckara bagātņiem Latvijas laukos. Dramatiski vārajā darbā, faktiski romāna dramatizējumā, K. Ieviņš izvēlējis tādu ceļu — rādīt negatīvo, lai brīdinātu un vairotu pozitīvo. Autors tā arī saka, ka laižot Putras Dauķi laudis, «lai jaunā brīvā latvju zemniecība *neņemtu* (izcēlums mans — L. Dz.) no viņa priekšzīmi». ⁷² Rakstnieku it kā vīzijā esot iedvesmojis vecs, cēls Zemgales bajārs («latvju druvu dievs»), aicinādams kaut ko darīt, lai viņa pēcteči neizšķiestu senču labumu, krogos dzerdami un kārtis spēlējami. Šāds rakurss reālistam A. Mierlaukam un Dauķa tēlotājam J. Osim pilnīgi neapzināti paver durvis uz patiesu dzīves atspoguļojumu, jo viņu bagātajās novērojumu krātuvēs savāks milzums iespaidu par šādiem Putras Dauķiem. (Arī A. Klints — Dauķa līgavas lomā šaržīgi izzobojas par lauku jaunburžuāziju.) Autora ideja par īstenības uzlabošanu dzīvo par sevi, bet J. Oša tēls tuvojas spilgtam, reālistiskam īstenības atmaskojumam. Ir pamats domāt, ka šīs lomas vērienīgais tvērums aizstīgojis līdz pašam varenajam Brīviņu kungam «Zaļajā zemē».

Visniknāko protestu progresīvajā kritikā izraisa J. Akuratera tā saucamās tautas lugas. Viņš, pilsētā dzīvodams, sacer tādu zemnieku dzīvi, kurai nav pat vismazākās līdzības ar tālaika patieso stāvokli laukos. Laikrakstā «Lauku Darbs» P. Ķikuts raksta par J. Akuratera «Prieģīgo saimnieku», kam esot «vajadzīgi priecīgi saimniekdēli, kas par to priecātos. Lauku laudīm viņu priekī — vienaldzīgi.» ⁷³ Taču arī šī izrāde līdzīgi «Putras Dauķa precībām» gūst lielu popularitāti un ierindojas labāk apmeklēto uzvedumu starpā. Un ne tikai «priecīgie saimniekdēli» ir šīs izrādes apmeklētāji. J. Grots raksta: «Veikli un gludi ritošās izrādes panākumi un nopelni

šoreiz jāpieskaita A. Amtmanim-Briedītim un galvenās lomas — «priecīgā saimnieka» Grotēna tēlotājam Jānim Osim. Tāpat kā savā laikā šis inteligenta un apdāvinātais aktieris padarīja baudāmu visai nebaudāmā «putrasdaukisma» galveno ciltstēvu — bēdīgi slaveno Putras Dauķi, tā arī tagad Jāņa Oša tēlojums jāuzskata par visas izrādes uzmanības centru.»⁷⁴ Pretstatā Nacionālā teātra vadības centībai kalpot buržuāzijas interesēm pati mākslinieku reālistiskā daba deva tādus rezultātus, par kuriem sabiedrība varēja būt pilnīgi pretējās domās. Apskatot šo J. Oša lomu attēlus, uzkrīt aktiera smalkais sarkastiskais akcentējums ik skatienā, ik skatuves situācijā. Taču arī šis kritizētāja reālisma zīmes var vērtēt tikai kā vadošo mākslinieku dzīvības signālus laikā, kad reālistiskā māksla arvien vairāk atraujas no savas pamatnes — īstenības sociālās analīzes. J. Akuratera lugās, kuras, pēc A. Amtmaņa-Briedīša teiciena, «viņš cepa kā bulkas», šķiru harmonija sasniedz absurda robežas. Tā izpaudās arī tādā grandiozā inscenējumā kā «Mīlestības zeme», kur, pēc trāpīga A. Upīša izteiciena, «Četras piektdaļas visas darbības komēdijā aizņem bučošanās, ko piekopj gan nelaimē, gan atkal aplaimē kritušie pāri, gan vecie, gan jaunie, gan līgavas ar līgavaiņiem, gan katrs dzimums par sevi savā starpā. Pate apoteoze beigās ir viena pati bučošanās talka, kur rads rada nepazist.»⁷⁵

Sajās lugās teātris kļūst izšķērdīgi bagāts — kostīmi, dejas, dziesmas, efekti un, protams, labākie aktieri. «Mīlestības zemē» arī zirgs tiek jūgts un braukts uz Nacionālā teātra skatuves. Un veidojas štampi tautas masu rādīšanā — diža izēšanās, alus dzeršana no kannām un katrā ziņā ligošana. Arī te ir daudz labas mākslas — J. Kalniņa mūzika, Mildas Lasmanes horeogrāfija (ar «Mīlestības zemi» M. Lasmane sāk sadarbību ar Nacionālo teātri), bet visam paliek tikai šauri profesionāla vērtība, jo šī Jāņu līgsmība jau ceļo no lugas uz lugu, no izrādes uz izrādi. A. Upīts plašajā rakstā «Latviešu dramatiskās literatūras pēdējais gads» kā sevišķi simptomātisku darbu min tieši «Mīlestības zemi». Viņš pacilā arī veco «Pana» lietu, sacīdams, ka «teātru vadītāji ir iebiedēti un ar pilnām tiesībām vairās no lugām ar asāku, pastāvošo iekārtu neslavējošu tendenci. [...] Mēģinājumi skatuves mākslas padomē pacelt kaut dramaturģijas līmeni palikuši bez jebkādiem reāliem panākumiem.»⁷⁶ A. Upīts raksta, ka latviešu dramaturģijā nav jaunu pauguru un jaunu kontinentu kaut Zaķu salas apmērā. Tikai «jautrības spēles». Un jautā: «Vai gribētu kāds apgalvot, ka tagadējā dzīve visapkārt tāda, kas vedina un kutina tikai uz smiekliem? Katrs ielas drūzmā pamests mirklis, katra dzīves lapa jums saka diametrāli pretējo. [...] Izzūd pēdējās patriarhālo ierašu paliekas, un līdz ar tām pārveidojas vecā saimniektēva un viņa paklausīgā gājēja tips. Dramatiskās idilles rakstītāji no visa tā tikpat kā nekā nav pamanījuši. [...] Latviešu dramatiskā literatūra ir atšķirta no šodienas dzīves, kur pēckara kapitālistiskās pasaules sabrukuma jūklī sabiedrisku šķiru antagonisms sakāpināts līdz pašai virsotnei, kur daudzas kanonizētas sabiedriskas un ētiskas vērtības (kuras visiem spēkiem centās vēl nosargāt Nacionālā teātra mākslinieki — L. Dz.) izrādās par vienkāršiem apzeltītiem niekiem.»⁷⁷

Atkarība no dramaturģijas, no repertuāra dzen strupceļā skatuves reālisma konsekvētākos aizstāvjus, un režisoru profesionālā meistarība nereti pārvēršas tukšā ugunošanā.

Režisors E. Feldmanis —
parastais un neparastais.
J. Zariņa režisora darbības
pirmais posms Nacionālajā teātrī

E. Feldmanis, kuram ik sezonu vajaga vadīt caurmērā sešas režijas, tiek novirzīts galvenokārt uz izklaidējošo repertuāru, uz salonlugu iestudējumiem, kas viņam arī tīri labi padodas. Pats būdams ļoti labs aktieris, viņš, kā atceras A. Grigulis, rada uz latviešu skatuves jaunu komiskā tēla tipu: tas ir *komīķis džentlmenis* pretstatā latviešu skatuvē izplatītajam parupjā, smagnējā joka taisītājam aktierim. E. Feldmaņa tēlu humors vienmēr ir neuzbāzīgs, atturīgs, arī mazliet ironiski distancēts. «Tas ir pie mums reti sastopamais tikko-tikko humors,»⁷⁸ saka A. Grigulis. Tāpēc šī mākslinieka īpatnībai lieliski atbilst tādas lomas kā O. Vailda lords Gorings vai Moljēra Dons Žuans, kuras viņš tēlo pats savos inscenējumos.

Smalkā, sarkastiski ietonētā humora izjūta piešķir mākslinieciskumu daudziem salonkomēdijas iestudējumiem (un izglābj tos no salda sentimenta), kur konflikti rodas vai nu gultsildņa («Arvien trakāk») vai pildspalvas («Pildspalva») dēļ. Lielākā daļa izklaidējošo ludziņu, kas visskaidrāk raksturo teātra repertuāra krīzi kā saimnieciskās krīzes sekas, saistās tieši ar E. Feldmaņa iestudējumiem. Visos līdz šim sarakstītajos Nacionālā teātra darbības apskatos ir uzskaitīti sensacionālie nosaukumi, kas jau it kā paši izsaka arī šo darbu saturu un būtību. Bet aiz tiem stāv mākslinieks, režisors ar labu Maskavas skolu, ar kvēlu teātra reformatora degsmi un lielu mīlestību uz pasaules klasisko literatūru, ko viņš parāda Raiņa darbības laikā, izprasīdams direkcijai gan Moljēru, gan Bomaršē, gan Šilleru, gan Gogoli. Vēlāk šo interesi vēl nostiprina studiju ceļojumi uz Franciju un radošā draudzība ar Z. Pitojevu, kas sākusies Maskavas studiju laikā pirmsrevolūcijas gados, kad Z. Pitojeva vadītais «Mūsu teātris» viesojās arī Maskavā un bija saskarē ar J. Vahtangovu. Ciktāl tolaik K. Staņislavska metode, t. i., sistematisks tēla radīšanas process, bija fiksēts, tiktāl arī E. Feldmanis to pārvalda, taču Nacionālajā teātrī metodiski strādāt nevar. Visvairāk to neiespējamu padara straujie darba tempi, bet, arī ilgāku laiku lielākus uzvedumus veidojot, E. Feldmanis netiecas mainīt iestudēšanas gaitu, «tikai retu reizi, kad iedegās», kā atceras viņa kolēģis J. Zariņš. Sākotnējais entuziasms viņā it kā padzisa. Taču jāpatur vērā, ka, arī neizvēršot metodisko darbu ansambli, E. Feldmaņa prasības aktieriem bija profesionāli svētīgas un balstījās uz jaunākajām atziņām skatuves mākslā.

Savu pieredzi viņš ievieš teātra skolā un tādēļ, strādājot ar pirmajiem kursu absolventiem, pakāpeniski rodas kvalitatīvi jauna aktiermākslas izpratne, piemēram, Z. Katlapa tēlos.

Līdzās smalkajai, elegantajai humora izjūtai, kuru E. Feldmanis māca atrast vispirms tēla psiholoģijā un nevis situācijā, jocīgā ārējā izdarībā, liels ir režisora nopelns darbības ritma izkopšanā. Viņš prasa asu reakciju, asu domu, veiklu skatuves valodu. A. Klints, L. Erika, L. Spīlberga, arī P. Baltābola («Ideālā vīrā»), R. Kalniņš, J. Lejiņš un citi savu izcilo konversācijas mākslu izkopj tieši E. Feldmaņa režijās.

režisora vadītais aktieru darbs ir apzīmējis ar paliekamu vērtību. Tādi ir darbi ar L. Stengeles piedalīšanos, piemēram, M. Lengjela «Nakts sere-nāde», un it īpaši cita ungāru autora (ungāru komēdijas tolaik Rīgā ļoti iecienītas!) L. Fodora komēdija «Plika kā baznīcas žurka», kas gūst milzu panākumus A. Klints spilgtā tēlojuma dēļ Zuzijas Sakses lomā. Te ir maza reālās īstenības saliņa, uz kuras atsperas aktrises talants — Zuzija ir bez-darbniece, plika kā baznīcas žurka, jau daudzreiz noraidīta... un aiz teātra sienām ir 1929. gads, bezdarba un zudušu cerību gads. Tāpēc L. Akurātere pamatoti par aktrises tēlojumu raksta: «Tā vairs nav komēdija, tā ir īsta cīņa, kurā zaudējums nozīmē visu. Antas Klints Zuzija smieklīgi un aizkus-tinoši naivi, bet tajā pašā laikā ar satriecošu nopietnību ķepurojas, lai pa-liktu vīrs ūdens, lai viņu neierautu dzelmē kapitālistiskās sabiedrības bez-darba posts... «Un tagad es gribētu kumosu maizes. Godīgi nopelnītu maizes kumosu,» šie vārdi Antai Klintij kļuva par lomas kulminācijas punktu, tajos ietvērās visas nabaga meitenes ilgas.»⁷⁹ Ne velti reakcionārā kritika aizrādīja, ka šī Zuzija esot par daudz cīņas pilna, turpretim gudrāk būtu «ielist dzīvē un laimē klusi, vienkārši». E. Feldmaņa ļoti cienītā Piran-dello doma, ka dzīve vienmēr ir traģiskāka, nekā to parāda skatuve, šeit gūst zināmu atbalsojumu.

Acīmredzot arī A. Upīša komēdijas «Kaijas lidojums» un «Vesela miesa» pēc repertuāra dalījuma iekļuva salonlugu rindā, jo tās abas tiek nodotas E. Feldmaņa režijā. So darbu iestudējumos E. Feldmanis tieši vai netieši turpina A. Mierlauka un A. Amtmaņa-Briedīša tradīciju, jo visus viņus vieno rūpīga ielasīšanās šī autora darbā un arī tas, ka pats A. Upīts dzīvo līdz uzvedumu tapšanai un izsaka savas vēlēšanās. Tā sakarā ar «Kaijas lidojumu» tiek nosūtīta vēstule Nacionālā teātra direktoram, kurā izteiktas autora prasības dekorāciju jautājumā: «Tekstā ir runa par ampīra stila pulksteni uz kamīna, par venēciešu spoguļi, modernizēto rokoko griestu lukturi, Rozentāla, Purviša un Tilberga gleznām. Var būt, ka tamlīdzīgai iekārtai teātrim ir jau vajadzīgie skatuves priekšmeti, bet šoreiz gan būtu pilnīgi nepieciešama noskaņota vienība un izcilus spilgtums, lai, kā teicu, komēdijas satura risinājumam rastos vajadzīgais atbalsts uz skatuves redzamajā.»⁸⁰ Lai viss uz to pusi būtu, teātra vadībai jāirē uz laiku smal-kās lietas (kā toreiz mēdza darīt, par ko lasām direkcijas protokolos), un režijai arī ar autora gribu stingri jāreķinās. Raita dialoga labad E. Feldma-nis arī mēdz svītrot lugas tekstu un dara to bez dramaturga palīdzības, bet A. Upīša lugās nav skarts ne vārds.

Sakarā ar «Peldētājas Zuzannas» iestudējumu A. Upīts publicē rakstu «Sociālā komēdija», kurā izvērza domas, kas vistiešākā ceļā attiecināmas ne vien uz rakstnieku, bet arī uz režisoru interpretētāju. Un šī pozīcija līdz pašam jaunākajam laikam ne vienmēr ir īsti izprasta un ievērota. Rakst-nieks saka, ka kritikā ir pieņemts runāt par «sadzīves jaunumu graizīšanu», bet darba pamatā un sākumā ir *konkrēta dzīves faktu analīze*, nevis didak-tisks nolūks «atsegt sabiedrības trumus» un «uzgriezt tos». «Var būt viņš (rakstnieks, bet tikpat labi arī — aktieris — L. Dz.) atrod tīri estētisku patīku, komiski notēlodams visu to nejēdzību un nejaukumu, kas ieslēpts sabiedrības dzīvē un atsevišķu cilvēku kroplainā būtībā. Viss tas būtu jāuzsver, pirms kā uz ātru roku tiek galā ar sociālās komēdijas autora

idejiskiem nolūkiem un darba māksliniecisko veidojumu.»⁸¹ Pārceļot šo domu uz aktiera darbu, izvirzās prasība arī negatīvam tēlam piešķirt apziņu, ka viņa rīcība ir pareiza, nevis mirkšķināt skatītājam ar aci vai atklāti rādīt: lūk, es esmu nelietīgs. E. Feldmanim šis K. Staņislavska princips tajā laikā ir jau pilnīgi noskaidrots un praktiskā darbā pārbaudīts, tādēļ tas iestudējuma gaitā, aktieru darbību korigējot, pāriet arī tēlotājos. Te ir jūtams cits veids nekā, piemēram, darbojās A. Mierlauka fūrmaniskais Grunte «Atraitnes vīrā». Aktieru ansamblis strādā ļoti smalkiem komēdijiskās izteiksmes līdzekļiem — gan B. Rūmniece (Made) un L. Erika (Dora), gan A. Mihelona Rumpēteris, J. Zariņa Brekšis un V. Svarca Atauga. Ataugas loma ir ļoti tipiska šim ievērojamajam aktierim, kuru J. Sudrabkalns sauc par mūžīgo «veiksminieku, džentlmeni, mākslinieku, kas zina harmonijas noslēpumu». Viņam svešs bargums un lielas, postošas kaislības, toties izdodas visi tēli, kur nepieciešams miers, rāms humōrs un skatuviska atturība. Kā trakās Kaijas vīram bagātajam Ataugam. Taču izrādes centrs ir L. Spilbergas Kaija, kas viskonsekventāk un artistiski žilbinošāk īsteno autora un režisora nodomus. Šis smalkais komēdijiskums skatītāju zālē rada līdzīgu efektu kā «Peldētājas Zuzannas» izrādē, kur gan satīras triepieni bija biežāki. Publika ir sajūsmā. «Pirmizrādē notika kas pat nepiedzīvots mūsu flegmatiskajos apstākļos: autoru izsauca jau pēc trešā cēliena! Un starp aplaudētājiem droši vien bija daļa to pašu, par kuriem Upīts smejas un ironizē. Kāda raksturīga šķēpu krusotošana, kāda pašatzīšanās, kaut varbūt arī neapzinīga!»⁸²

Taču zīmīgi, ka šie aplausi atskan tieši pēc trešā cēliena, t. i., tad, kad eksaltētā Kaija, uzzinājusi par Dzintara nabadzību, dusmās padzen viņu un atgriežas pie vīra. Tā taču ir beigušās tik daudzas Nacionālajā teātrī redzētās (un E. Feldmaņa eleganti iestudētās!) komēdijas. Bet seko ceturtais cēliens, kurā Upīša vaigs zaudē laipnību un, kā «Pirmdienā» raksta R. Kroders: «Gudri ironiskā smaيدا vietā autoram ievelkas grimase.»⁸³ Kaija aizlaižas pie bagātā Brekša, līdz galam atsegdama buržuāziskās sievietes tukšumu un jūtu trulumu. Kā raksta A. Upīša komēdiju pētnieks J. Kalniņš,⁸⁴ šī luga ir krasā pretstatā A. Brigaderes, J. Pētersona, J. Akuratera darbiem, kur notiek dzīves trūkumu pielabošana, neaizskarot buržuāzijas sociālos pamatus un morāli. A. Upīts un teātris norauj ilūzijas plīvuri: nekā te salabot nevar.

1927. gadā (gadu pēc «Kaijas lidojuma») E. Feldmanis iestudē komēdiju «Vesela miesa», kurā autors publicistiski asos vārdos runā par buržuāzijas garīgo degradāciju, ironiski parādot aizraušanos ar sportu. Režisors atkal uzvedumu veido sadarbībā ar autoru, raitā skatuves formā, un par izrādi J. Sudrabkalns saka: «Iznīcinoša, pesimistiska satīra par mūsu sabiedrību, kurai senie ideāli ir tukša skaņa. Tā ir neizglītota, mantkārtīga.»⁸⁵ Bet visa pārējā kritika ir sašutusi. P. Jēgere-Freimane atceras J. Pēteronu, kura komēdijās vienmēr paliekot «optimistiskais žests», un arī A. Upīts būtu varējis apmierināties tikai ar sporta «elka dievības atmaskojumu». Tad «būtu iznākusi laikmeta komēdija, kuru varētu atzīt arī no bezpartejiskā mākslas viedokļa.»⁸⁶

Uzticība reālisma principiem ir ievadījusi ansambli partejiskā A. Upīša darba izpratnē. Vairāk Nacionālais teātris rakstnieka komēdijas neuzved.

1930. gadā teātrī tiek izsludināts lugu konkurss, kur no 110 iesūtītajiem darbiem (pēc pirmās atlases palika 37 lugas) pirmo godalgu iegūst A. Upīša traģēdija «Zanna d'Arka». Tā paša gada martā šo lugu iestudē E. Feldmanis.

1966. gadā A. Upīts publicē rakstu «Daži vārdi par Ernestu Feldmani», kurā kļūdaini apgalvo, ka tikai vienu pašu reizi, t. i., iestudējot šo traģēdiju, viņš sadarbojies ar E. Feldmani, un pat saka, ka režisors nebijis «tāda žanra inscenētājs, kas bij vajadzīgs maniem reālistiskajiem darbiem».⁸⁷ Fakti liecina pretējo. Minētais raksts ir bez komentāriem pārdrukāts arī izlasē «Rudens zelmenis» un vispār ienes lielu jucekli A. Upīša lugu iestudēšanas jautājumā. Tiesa vienīgi ir tas, ka godalgoto lugu toreiz teātris gribēja nodot inscenēt A. Amtmanim-Briedītim. Viņš bija sevi parādījis tāda veida lieluzvedumos kā «Fuente Ovehuna» un Raiņa lugās un vispār skaitījās vadošais režisors. A. Upīts pretojās šai izvēlei.

«Zannas d'Arkas» tēma A. Amtmanim-Briedītim ir tuva un labi zināma kā no vēstures, tā no literatūras, un arī no teātra prakses, jo 1925. gadā Parīzē viņi kopā ar A. Klinti bija skatījušies trīs dažādus šīs tēmas interpretējumus, bet vislielāko iespaidu bija atstājis Z. Pitojeva veiktais B. Sova «Svētās Zannas» inscenējums ar L. Pitojevu titullomā. Šīs lugas dekoratīvajā ietērpā, kā redzam slavenās izrādes fotouzņēmumos, ir askētiski stingras formas — velves, kolonnas, kāpnes, tiesnešu un apsūdzētās nožogojums.

A. Amtmanis-Briedītis nebūt netiecas piedāvātajā uzvedumā par katru cenu ieviest Dailes teātra stilizācijas principus, jo tad jau ir sen no šī ansambļa (un arī no ietekmes!) šķīries, bet viņam, lugu izlasot, tiešām rodas savs inscenējuma plāns, kas rakstniekam šķiet «aizdomīgs». Autors arī ļoti necieš B. Sova darbu, un tā pieminēšana vien mēdz iesvelt rakstniekā dusmas, bet A. Amtmanis-Briedītis bieži kā paraugu min Parīzē redzēto inscenējumu tā lielā humānisma un iedvesmojošā tēlojuma dēļ, tā satura un formas ideālās vienības dēļ. E. Feldmanis neveiksmīgajā K. Lindes inscenētajā B. Sova lugas uzvedumā ir (1925. g.) tēlojis dofinu Šarlu, un viņa sniegums guvis izcilu atzinību. Arī A. Upīts, «Domās» recenzēdams šo izrādi, veselu rindkopu veltījis E. Feldmaņa tēlojumam, lai gan parasti nekad aktieru darba analīzei nepievēršas. No tā var secināt, ka E. Feldmanis nebūt nav mākslinieks, kam ar A. Upīša daiļradi «nevarēja būt nekā kopēja», kā rakstnieks mūža galā apgalvoja. «Zannu» iestudējot, viņi patiesi strādā roku rokā, un top inscenējums, kas augstu paceļas pāri Nacionālā teātra sadzīviskajai ikdienai vai pretenciozi krāšņajai buržuāziskās republikas «mūžīgajai svētdienai», kas paiet priekos, milas dēkās un pasakaini atrisinātos mazos pārpratumos. Iepretim pēdējām Raiņa lugu izrādēm A. Upīša «Zanna d'Arka» ir visos komponentos izdevusies izrāde. Pareizi ir uzsvērtā darba pamatdoma par masas un varoņa attiecībām, «kam vienlīdz tāls gan Šillera vārsmu svinīgais patoss, gan Sova snobiskā ironija, gan Voltēra reliģiozitātes un juteklības sajaukums».⁸⁸ Tas ir dziļi reālistisks darbs un kā tāds arī iestudēts, turklāt ļoti atbilstīgs Nacionālā teātra aktieru pamatievīzei. Izdevušās ir H. Likuma *stilizētās* dekorācijas vienkāršotās formās ar augstiem, izbīdāmiem širmjiem (arī pēc gadiem autors cildina šo noformējumu, ko veidojis viņa draugs H. Līkums).

Recenzentu domas dalās par masu skatu nozīmi, jo J. Grots par tiem izsakās negatīvi. Taču, caurskatot nesvitroto (to arī A. Upīts, mēģinājumos klātsēdot, nebūtu pieļāvis) eksemplāru, aplūkojot izrādes fotoattēlus un ievērojot to, ka masu ainās papildus tika ieskaitīti E. Feldmaņa kursu audzēkņi, gribas pievienoties tiem recenzentiem, kas tautas skatus atzīst par iespaidīgiem. Atšķirīgi, bet vienlīdz izcili titullomu tēlo divas aktrises — L. Ērika un P. Baltābola. Ar L. Ēriku, kurai piemīt smalka formas izjūta, režisors (un arī kā aktieris!) E. Feldmanis atrod labu kontaktu, šī ir viņa aktrise. Kaut arī nesen māksliniece atveidojusi B. Sova Zannu, taču — kā vienā balsī atzīmē kritika — atkārtošanās nav, jo inteligentā aktrise precīzi uztver autora stilu un veido Zannas tēlu ar lielu vispārinājumu par personības garīgo spēku un aizrautspēju, bet atgādinot arī to, ka vadonis nav pārcilvēks, viņam tāpat sāp un baigs ir nāves drauds. Kad «Zannu aizved, atskan drausmīgs, gari stiepts viņas kļiedziens, bet skatuves priekšplānā tam atbalso cits — tur sabrucis Zannas uzticamais līgavāinis Raimons, ko tēlo Žanis Katlaps».⁸⁹

Autora vēlēšanās ir, lai Zannu tēlotu P. Baltābola, kura rakstniekam ir vairāk nekā laba aktrise. Viņi ir cīņu biedri, sociālisma ideju vienoti. Tāpat kā Legro kundzes lomā, arī šeit aktrises darba pamatā ir konkrētas asociācijas, kas saistās ar revolucionāro cīņu, un, Zannas tēlu veidojot, atausušas atmiņas par Artūru Bahmani, Limbažu skolotāju un 1905. gada revolūcijas cīnītāju, ko var netieši uzskatīt par lomas prototipu.⁹⁰ P. Baltābolas interpretējums ir reālistisks un, var teikt, arī *idejiski konkrēts*. To ir pamanījuši arī buržuāziskie kritiķi, kas nepavisam nav mierā ar aktrises tēlu un ieteic tam iegremdēties Zannas reliģiozitātes un «mistisko balsu» pasaulē, kas ir neitrāla un droša valdošajām aprindām.

Pēc «Zannas d'Arkas» A. Upīša darbi vairs Nacionālajā teātrī netiek iestudēti un uz šīs skatuves atgriezies tikai pēc Lielā Tēvijas kara.

Kā saldumus atēdies cilvēks kāri iekožas rudzu maizes šķēlē, tā E. Feldmanis pēc rafinētas salonlugu pikantērijas apliecina savu mākslinieka reālista spēku R. Serifa drāmā «Ceļa galā», kuras autors — vēlāk pazīstams kinodramaturgs — bez varonīgas bravūras un ilūzijām, skarbā valodā izstāsta savas kara laika atmiņas. Lugas darbība notiek 1918. gada sākumā angļu tranšējās un noris vienā diennaktī. Tanī darbojas tikai karavīri. Pasaules teātra kritika šo darbu salīdzina ar populāro Ē. M. Remarka romānu «Rietumu frontē bez pārmaiņām» un pretkara tendences ziņā ar A. Barbisa darbiem. Sajūsminātais B. Sovs to ieteic visiem teātriem, un lugu patiesi arī izrāda Londonā, Parīzē, Berlīnē, Viņē, Stokholmā. Tajā uzstājas izcilākie trīsdesmito gadu aktieri. Arī Rīgas uzvedums — E. Feldmaņa iestudējums — ir galvenokārt stiprs ar aktieru ansambli. Rotas komandiera Stenhopa lomā psiholoģiski pārliecinoši kara šausmu saplošītu cilvēku tēlo J. Ģermanis, agrāko skolotāju Osbornu — J. Sāberts, bet izrādes humors, kara dzīves vienīgais eliksīrs, strāvo no J. Zariņa pavāra Meisona, kas runā īpatnējā (pēc autora — skotu) izloksnē. Šī loma ir ievērojams mākslinieka raksturtēlojums, kas pierāda viņa maz apcerētās aktiera dotības. Jaunā virsnieka Reilija tēlā Ž. Katlaps atklāj tik spēcīgu dramatismu, tik patiesu emocionalitāti un skatuvisku pievilcību, ka jau

tad — 1929. gadā — var droši sacīt: ir šajā skatuvē dzimis jauns varoņlomu tēlotājs. Z. Katlapam tobrīd ir divdesmit divi gadi.

Izrādes spraigā darbība noris A. Cimermaņa reālistiski būvētajā blindāzā, un E. Feldmanis — lielais meistars konfeti un serpantīnu šaušanā izrāžu ballēs — šoreiz atļaujas radīt patiesu kaujas trokšņa ilūziju, un zālē palaikam ieplūst pulvera kodīgā smaka, kas šokē grezno publiku, un tā no šī uzveduma sašutumā novēršas. P. Jēgere-Freimane raksta, ka «izrāde ar savu dzīves tiešumu mūs izmoca, mēs nespējam nostāties pret viņu estētisma attiecībās».⁹¹ Un, kā jau to var iedomāties, galīgi pārskaities ir militārā laikraksta «Latvijas Ķareivis» recenzents, jo izrādē virsnieki «lamā priekšniecību par pārdrošiem kaujas rīkojumiem un par karu runā kā par nepatīkamu bubuli. Lūk, — tādi ir karotāji bez maskas! grib parādīt autors, bet visvairāk viņš atmasko savu vēlēšanos izpatikt tā puļa gaumei, kura necieš varoņus.»⁹² Pie tam — nav taču vēl uz buržuāziskās Latvijas galvenās skatuves parādījusies tāda luga, kurā visā brašumā būtu atainoti «Latvijas brīvības cīņu» varoņi. No šī viedokļa E. Feldmaņa inscenētais Šerifs ir parādījies pavisam nevietā. Turpretim progresīvā kritika *sava* skatītāja vārdā apsveic šo iestudējumu, kurš «pāri neskaitāmu cilvēku mūžu drupām, cauri kara dūmiem un tvaikiem augsti gaisā uzvij vesela cilvēka prāta apgarotu lozungu: «Nost ar karu!»».⁹³ Jau 1926. gadā, iestudējot J. Jurjina komēdiju «Varonis aiz pārpratuma», E. Feldmanis pieskārs kara un varoņa problēmai satīriskā aspektā, kopā ar galvenās lomas, «varoņa» Vanhutena tēlotāju A. Mihelsonu atgādinot patiesību, cik viegli var varoņus «uzpūst» un cik noturīga šī pseidoslava var būt. (Šis uzvedums izpelnījās lielu A. Upīša atzinību.) Lūgā «Ceļa galā» varonības kulta apcere ir dramatiskāka un pretkara ideja — spēcīgāka.

Kad trīsdesmito gadu sākumā E. Feldmanim vajag no Nacionālā teātra šķirties, viņš tomēr vēlreiz buržuāziskās Latvijas laikā atgriežas uz šīs skatuves — nosvinēt 1933. gadā savu jubileju, lai parādītos tajā kā mākslinieka iemiļotā F. Molnāra Velns. Tāpat kā šis Velns, kas veikli darbojas un jūtas piederīgs buržuāziskajai sabiedrībai, arī E. Feldmanis ir šo pasauli izsekojis, iepazinis, iemācījies lasīt tās domas, paredzēt trafaretos gājienus un arī iznerrot, paliekot savā eleganta ciniķa pārākumā. Taču vērtīgākais viņa darbībā saistās ar «neparasto» E. Feldmani, kad viņa devums ieplūst tajā progresīvās, reālistiskās mākslas straumē, kas, brīžiem gluži izsīkdama un tad atkal jaunu spēku saņemdamā, tomēr velk uz priekšu savu dzīvības tecējumu.

Nacionālā teātra direkcijas sēžu protokolā 1926. gada 26. maijā ir rakstīts, ka par aktieri volontieri un režisora palīgu tiek angažēts Jānis Zariņš. Vienu gadu nostrādājis par aktieri, 1927. gada aprīlī J. Zariņš parāda savu pirmo režijas darbu. Tā ir E. Vulfa pirmskara laikā sarakstītā «Pasaka par nāvi», kurā līdz ar režisoru debitē arī dekorators H. Likums. Alegorisko Nāves lomu tēlo T. Lācis. Trijotne ļoti radoši un aizrautīgi pieiet darbam ar aktīvu attiecību pret lugas filozofisko zemtekstu, kas skar mūžīgo dzīvības un nāves jautājumu. Ar pirmo skatuves darbības brīdi skatītāji redz, ka tiek piedāvāts nopietni pārdomāts iestudējums, kurā drūmā Nāves gaita izskan kā lūgšana dzīvībai, jo katrs — zinādams, ka mirst itin visi, — tomēr baidās aiziešanas. Nosacītās formās, bet toņos un

līnijās smalki izstrādāts skatuves noformējums, pieskaņota J. Kalniņa mūzika — viss virzīts uz vienu mērķi. It kā no pazemes, mirušo cilvēku ēnu pavadīta, iznāk Nāve ar nedzīvu vaska seju, kailām kājām, spieķi rokā, uznāk un atspiežas pret klinti; patiesi un pat ar nogurumu balsī saka:

Viens mani lād, otrs mani lād, trešs sauc —
un arī lād...

Tad sākas Nāves ceļojumi pie reāliem, dzīviem cilvēkiem, lai atrastu to vienu, kas tai līdzī dosies labprātīgi. Mainās dažādas ainas, epizodiski tēli, bet visu kopā tur monumentālā T. Lāča figūra.

Jau zināmās un nebūt ne izcilās lugas inscenējums izvēršas par notikumu.

Pēc glezniecības studijām J. Zariņš 1916. gadā bija mācījies R. Veica privāstudijā, kopā ar H. Zommeru un citiem entuziastiem 1918. gadā organizējis Valmierā Strādnieku teātri, aktīvi darbojies 19. frontes teātrī Krievijā pilsonkara gados. Maskavā ar A. Bergmaņa, F. Gruntes un citu latviešu mākslinieku starpniecību viņš ieguva labas zināšanas par K. Staņislavska darbības metodi, ciktāl tā tolaik bija izstrādāta. J. Zariņam bija arī plašs priekšstats par V. Meijerholda režijas eksperimentiem. 1921. gadā, atgriezies Latvijā, J. Zariņš saistījās Liepājas Jaunajā teātrī, kur A. Zommerā atrada aktīvu savu nodomu atbalstītāju un varēja jaunās atziņas pārbaudīt praksē. Tur sākās arī režisora pedagogiskā darbība. Liepājā režisors varēja daudz ko padarīt, jo te viņam bija domu biedri. Tieši šajos skaistajos darba gados sāka kristalizēties mākslinieka radošie principi: «Biju visai aizrāvis ar Meijerholda idejām, un sākumā man likās, ka tieši tā arī sākšu būvēt savu teātri. Taču, strādājot pie dažādu autoru darbiem ar dažādiem aktieriem, es sapratu, ka pamati man ir jāņem no tās pašas dziļi reālistiskās mākslas krātuvēm, no kuras gaitu sākumā bija zināšanas smēlis arī pats Meijerholds, proti, no Maskavas Dailes teātra, no Staņislavska skolas. Viena lieta ir to vārdos deklarēt (kā mēs to šobaltdien mēdzam darīt), otra — izjust kā nepieciešamību. Liepājā es šo nepieciešamību izjutu līdz kaulam. Gan teātrī, gan vēl daudz spēcīgāk Liepājas Tautas augstskolas dramatiskajā studijā. Maskavā mēs bijām uzsūkuši jēgu par metodisku darbu, un studijā redzējām, kāda tam ir iedarbe uz jaunajiem... Viņi centās no mums saņemt vēl un vēl jaunus ierosinājumus. Studijā es pasniedzu metodes pielietošanu aktiera darbā ar sevi. Ēvalds Valters savā ziņā ņēma jogu mācības vingrinājumus — koncentrācijā un ķermeņa atbrīvošanā, bet Olga Bormane jau toreiz nodevās runas un valodas kopšanai.

Praktiskajās nodarbībās es novērtēju Staņislavska metodes lielo nozīmi un sapratu, ka bez tās aktieris nemaz nevar sevi atklāt.»⁹⁴

Un, kad padoma sāk aprūkt, J. Zariņš 1925. gadā kārtoti stipri sarežģītās formalitātes un dodas uz Maskavu, lai no saviem agrākajiem kolēģiem, galvenokārt teātra «Skatuve» māksliniekiem, iegūtu materiālus par K. Staņislavska metodes tālākattīstību. Viņš ir pirmais latviešu režisors, kas no buržuāziskās Latvijas brauc uz Maskavu studiju nolūkā. (A. Amtmaņa-Briedīša brauciens notiek trīs gadus vēlāk!) J. Zariņš satiekas arī ar K. Staņislavski. Bagātos iespaidus režisors apraksta grāmatā «Maskavas teātri»⁹⁵, ko izdod par saviem līdzekļiem. Staņislavska

metodes pamatvirzienos J. Zariņš tobrīd ir viskompetentākais mākslinieks Latvijā, tādēļ varētu gaidīt, ka pirmajam veiksmīgajam iestudējumam sekos citi un notiks kādas īpašas pārmaiņas darba procesā. Taču Nacionālā teātra apstākļos tas nav iespējams. Tādēļ jau pirms uzveduma «Pasaka par nāvi» J. Zariņš ir saistījies arī 1926. gadā dibinātajā Strādnieku teātrī, kura trupu sastāda Rīgas Tautas augstskolas studijas absolventi, J. Jurovska pārņēmtie B. Skujenieces audzēkņi un līdz ar J. Zariņu uz Rīgu atnākušie Liepājas Tautas augstskolas studisti. Seit ir iespēja strādāt metodiski. No Maskavas atvestos materiālus pedagogi un audzēkņi pārtulko, un šo periodu režisors uzskata par pirmo latviešu teātra saskari ar Staņislavska sistēmu šī vārda zinātniskajā izpratnē, jo «metode tomēr ir zinātne. Un kā zinātne tā ir jāņem un jāpētī, kaut arī daļēji sausa kā jau kura katra zinātne, tā tomēr ir jāapgūst un jāpadara dzīva ar dzīvo cilvēku attiecību. [.] tas prasa laiku, ilgstošu iedziļināšanos, ilgstošu darbu, pāraugšanu, pilnīgu pāraugšanu sevi, pilnīgu domas un psihes pāraudzīnāšanu, savas iztēles bezgala lielu bagātināšanu.»⁹⁶ Pie Nacionālā teātra aumaļainajiem darba tempiem par to nevar būt ne runas, tādēļ arī vērtīgākie J. Zariņa darbi šajā posmā parādās uz Strādnieku teātra skatuves. Ja līdz Strādnieku teātra nodibīšanai Nacionālā teātra uzvedumi visbiežāk tika salīdzināti ar E. Smiļģa inscenējumiem, tad tagad ne tikai par strādnieku, bet arī par progresīvās inteligences aizstāvētu un cienītu teātri kļūst šis ansamblis. Par to ir liecības presē — J. Grota, J. Sudrabkalna, A. Grigulja rakstos —, un par to liecina arī savā atklātībā un analitiskumā traģiskā vēstule, kuru naktī uz Jauno — 1927. gadu rakstījis T. Lācis Nacionālā teātra direktoram A. Bērziņam: «Nesen es noskatījos divas izrādes, un iespaids no šīm izrādēm manu nemieru un domas sāka kārtot noteiktā virzienā. [.] Uz vienu izrādi (Strādnieku teātrī — *L. Dz.*) es gāju pildīts lielu skepsi: diletanti rādīja izrādē un nepiemērotās telpās modernu autoru, kurš dara galvassāpes pat profesionāliem aktieriem. Un kas notika? Es redzēju, ka formā nekur nav pārprasts vai ar nodomu izķēmts autors, ka visu vadījusi skaidra un noteikta doma, izrādē ir noteikts plāns, kura izvešanai seko visi dalībnieki, un tāpēc arī bija panākumi. [.]

Bet es redzēju arī citu izrādi. [.] Izrādes ārējai formai nav ne mazākā sakara ar autoru, ar lugas *iekšējo saturu* (izcēlums mans — *L. Dz.*), nav saredzams ne mazākais darbības plāns, tēlotājiem nav ne tikai nekā kopēja vienam ar otru un tie iet katrs savu ceļu, bet starp viņiem noteiktas domas un noteikta plāna vietā valda — haoss!»⁹⁷

Tādu izrāžu Nacionālajā teātrī netrūkst, un tieši jautājumā par meto-
disku darbu aktierim ir taisnība. Tādēļ arī T. Lācis ar tādu cerību un aiz-
rautību piedalās J. Zariņa inscenējumā «Pasaka par nāvi».

Bet ne jau tikai lielā steiga neļauj J. Zariņam šeit uzsākt sistemātisku aktieru darbu pie lomas — inscenējuma plāns viņam tomēr vienmēr ir izstrādāts. Pēc tā cenšas arī A. Amtmanis-Briedītis un it sevišķi E. Feldmanis, ko J. Zariņš uzskata par tuvāko domu biedru šajā kolektīvā. Taču, ja abiem kolēģiem un tāpat A. Mierlaukam tomēr ir kopēji saskatāmas kaut kādas konsekvences repertuārā, tad J. Zariņa četrpadsmit iestudējumi (laikā no 1927. līdz 1932. gadam) aptver vai visas iespējamās repertuāra

galējības. Vulfam seko Volless ar režisoram diezgan tālo kriminālistikas pasauli, V. Zonberga «Kurzemes lielais hercogs», Zeltmata «Antiņa galms», kur, kā asprātīgi teikts kādā kritikā, Antiņš patiesi ir muļķis. Arī «Pirmās šķiras viesnīca» neiet secen, un «Mainītās lomas» ar savu «rotalīgi cinisko seksuālismu» ir tālas nopietnajam māksliniekam ar viņa lielajiem teātra reformu ideāliem. Visi nes šo «smago vieglumu», bet tieši J. Zariņa mērķtiecīgi plānoto darbību tas Nacionālajā teātrī kropļo visspēcīgāk.

Kaut arī nav iespējas strādāt tā, kā vēlētos, tomēr J. Zariņš vērtīgākajos iestudējumos cenšas dot aktieriem nojēgu par lugu «iekšējo saturu» un tēlu gara dzīvi. Sajā ziņā viņi ar E. Feldmani, cik iespējams, panāk zināmus rezultātus, daļu aktieru ieinteresējot par metodes pamatiem, lai viņi, kā režisors saka, vismaz «kļūtu neapmierināti ar esošo stāvokli».

1929. gadā J. Zariņš vienlaikus abos teātros iestudē lugas, kas saistās ar 1905. gada revolūciju. 24. martā notiek A. Upīša «1905» pirmizrāde Strādnieku teātrī, un 29. martā tiek uzvesta K. Zariņa «Gulbju dziesma». Režisoram ir spilgtas zēna gadu atmiņas Ropažos par šo laikmetu, un, gatavojot «1905», viņi kopā ar H. Likumu izbraidīja zināmās mītiņu un revolucionāru soda vietas. Strādnieku teātra izrādē kļūst par vienu no idejiski un mākslinieciski spēcīgākajiem teātra uzvedumiem buržuāziskajā Latvijā. Drāma «Gulbju dziesma», kas izveidota pēc K. Zariņa romāna «Dzīvība un trīs nāves», kļūst it kā par «1905» turpinājumu, kaut arī autors «nav parādījis tēlotā laikmeta serdi un sirdi, noteiktu un organizētu tautas cīņu ar reakciju, bet pieskāries tikai šaudīgajam, siks pārņēma dabas inteliģenta, individuālista tipam. [...] Tā ir idejiski šaubīgās un šaudīgās inteliģences traģēdija» (J. Grots).⁹⁸ K. Zariņš viņus sauc par «revolūcijas klunkuriem» un šiem modes revolucionāriem nesimpatizē, bet J. Zariņš savā uzvedumā izvirza filozofisku domu par cilvēka mērķi, ideālu un uzticību tam. Visu triju galveno varoņu tēlotāji — K. Lagzdiņš (Kazimirs), J. Lejiņš (Valdis) un it sevišķi K. Kvēps (Maksis) savus likteņstāstus atklāj lielā dramatiskā spriegumā. Iespaidīga figūra ir slepenpolicijas priekšnieks Greguss R. Kalniņa tēlojumā. Vēsturiskā persona, ar kuru saistīts tik daudz asinsdarbu tautas vēsturē, liek aktierim pārkāpt savu amplituā robežas, jo reti kam tās ir tik stingri noteiktas kā bonvivānu tēlotājam R. Kalniņam. «Ja lugā bija kāds gaisīgs, vieglprātīgs, neapdomīgs cilvēks, arī uzpūtīgs, vienmēr tāds krita Rodrigo Kalniņam,»⁹⁹ sacīja A. Amtmanis-Briedītis.

Sabiedriskā ziņā nozīmīgs bija arī Valda Grēviņa vienīgās oriģināllugas iestudējums Nacionālajā teātrī, kas saucās «Gaisa grābekļi». Ar Dr. Oriēntāciju (V. Grēviņu) režisors cieši sadarbojās Strādnieku teātrī. J. Zariņš Nacionālajā teātrī dažkārt izjuta ap sevi tādu kā radošu vakuumu un allaž jutās savos meklējumos balstīts, kad līdzās atradās domu biedri, īpaši no Strādnieku teātra puses. Šī luga buržuāziskās Latvijas saimniecisko krīzi, kā raksta dramaturgs K. Freinbergs, atspoguļo «pilnā spēkā un sparā». Zemgalē (Līgotņu Jēkaba tik ļoti apjūsnotā Zemgalē!) «Ķeizaru» mājās dzīvo lustīgs iemetējs saimnieks (T. Podnieks), kam piecdesmit latgaļi cukurbiešu plantācijā pelna maizi, līdz noskaidrojas, ka bietēm piemetusies «melnā kāja», to saknes pūst. K. Freinbergs «Teātra Vēstnesī» raksta: «Varbūt visi šie ļaudis, kas te attēloti, nebūtu nemaz tik smejami un nebūtu nonākuši tādās likstās un spraugās, ja *pats laikmets* un dzīves apstākļi tos

neierautu vispārējā izirumā.»¹⁰⁰ Kāds no lugas personāžiem, piemēram, aicina visus kļūt par ceļotājiem: «Pārdosim Latvijas pastmarkas un brīvības pieminekļa metus. Sinī krīzes laikā pasaules ceļojumi ir vienīgā iespēja. Vai Latvijā būtu kāds bezdarbnieks, ja visi ceļotu?» Šī arī ir viena no pēdējām sociāli nozīmīgākajām lugām, kuru direkcijā aizstāv K. Freinbergs, jo daudz jau tādu ogļu ir uz viņa galvas sakrājušās, un tas nevar palikt nesodīts.

J. Zariņš, kas tai pašā gadā otrā teātrī iestudē H. Kesera lugu «Bezdarbs», «Gaisa grābekļus» inscenē aizrautīgi, uz grozāmās skatuves, rādīdams «varoņu» mūžīgo dvingu kā dzīres mēra laikā.

Ar režisora iniciatīvu no tagadējā Strādnieku teātra «Iaudim» ar Nacionālo teātri atkal sāk darboties dekorators R. Suta, kas noformēja izrādes 1919. gadā Strādnieku teātrī. J. Zariņa un R. Sutas kopdarbībā top A. Ozoliņas-Krauzes «Katrīna», kas arī ir viena no konkursā godalgotajām lugām. Ar Skribam līdzīgu vieglprātību autore «lidinās pa vēsturi», taču šeit var izvērst domu par cilvēka pašcieņu, un to arī J. Zariņa vadībā dara L. Ērika — spīvā sarkanmate, Alūksnes mācītāja audzumeita, vēlākā cariene. Taču vislielākā sensācija ir R. Sutas darbs, kura «krāsas ir patīkamas, maigas un bagātas. Holandiešu nopietnības un franču rotaļības apvienojums. Viss mazliet atgādina gleznojumu uz stikla vai fajansa.»¹⁰¹

Par programmas darbu šajā periodā J. Zariņš uzskata Lope de Vegas «Seviljas zvaigznes» inscenējumu, kam bija atvēlēts samērā ilgs sagatavošanas periods. Sadarbībā ar A. Cimermani (J. Zariņš pats ir gleznotprātējs režisors) top oriģināla skatuve — viena dekorācija ar trim priekšskariem, kas mainās bez apstājas un veido vienotu izrādes ritmu. Seviljas zvaigznes — Estreljas lomu režisors iedala L. Špilbergai, kas visspilgtāk sevi atklājusi modernās sievietes tēlos un komēdijās. Tā aktrisei ir pirmā īsti atbildīgā loma pēc atgriešanās no Dailes teātra, kur viņa nevarēja iejusties. L. Špilberga kļūst par J. Zariņa tuvāko domu biedri un varbūt visspēcīgāko balstu radošajam darbam. Aktrise ir ļoti rūpīgi studējusi A. Moisi daiļradi. Viņš bieži viesojies Rīgā, un L. Špilberga bija viņu redzējusi ārstēšanās laikā Davosā. A. Moisi tēlos aktrise saskata lielu atbrīvotību, iekšēju enerģiju, bagātu fantāziju. Par šo mākslinieku ir rakstīts, ka viņa māksla ir parādījusies laikā, kad Vinē gāzes radziņus nomainīja elektrības vadi, un arī A. Moisi tēlos galvenais ir *iekšējais spriegums*. Un kāda sakritība — Raiņa muzeja fondos glabājas maza E. Brambergas rakstīta apsveikuma kartīte, kurā teikts par Špilbergas mākslas «augstspriegumu!» Talantu radniecība diktē arī vienādus vārdus to apzīmēšanai. Visu, ko «Seviljas zvaigznes» izrādē no aktrises prasa J. Zariņš, L. Špilberga uztver un saprot. Režisora vārdiem runājot, viņa ir gatava sistemātiskam darbam pie lomas. K. Staņislavskis savu metodi veidoja no aktieru prakses vērojumiem, un, protams, īstie, iekšējās patiesības aktieri vienmēr ir virzījuši savu darbu uz apzinātu vai neapzinātu likumību atklāsmi. To, ko vēlāk aktieriem dod skola, toreiz deva tāds pārcilvēcisks darbs savas personības veidošanā, kādu «skolotais» varbūt pat nevarētu izturēt. Ar to tad arī ir izskaidrojams «brīnums», kādēļ agrāk ir bijuši tik daudzi izcili aktieri. Tādas ir J. Zariņa domas. L. Špilbergas Estrelja kļūst par strīda objektu, bet režisors ir ar rezultātu apmierināts: aktrise

nav «ielauzta» vecajā, klasiskajā kastaņešu Spānijā, Spānija deg, dzīvo, aizrauj *viņā pašā*. Tāpat kā par A. Moisi klasiskajiem varoņiem sacīja, ka tie «vismazāk esot varoņi», bet vienmēr dzīvi cilvēki, arī L. Spilberga ir dzīva, ar sava laikmeta sirdi zem spānietes tērpa. Un tā nu mēs lasām nopēlumu, kas septiņdesmitajos gados (un arī jau agrāk!) izklausītos kā lielākā uzslava: «Aktieri visumā nav spējuši aizmirst sevī moderno cilvēku un iepļudināties klasiskā stila runas un žestu ritmiskā gultnē. Vispirms tas attiecināms uz smalko modernās sievietes psihes izpratēju un attēlotāju *Ludmilu Spilbergu*, kas ar savas runas un žestu ekspansivitāti salauž Estreljas — Seviljas zvaigznes lomas cēlo, patētisko līniju» (P. Jēgere-Freimane).¹⁰² Tas pats atkārtojas citās recenzijās, kaut kas negaidīts ir arī K. Lagzdiņa tēlojumā, jo te neesot «klasiskā intriganta melno krāsu» (tā tieši ir sacīts). Toties J. Ģērmaņa «daiļskanīgās balss modulācijas» un V. Svarca «cēlums» ir saskanīgs ar klasikas iestudēšanas tradicionālajiem priekšstatiem. Lidz ar to uzvedums tiešām pārlūst it kā divās daļās un aktierspēles ziņā nav uzskatāms par harmonisku, taču vienā no šīm daļām ir pierādīta J. Zariņa interpretācijas tālredzība.



Viesrežisori

«Par» un «pret» režisoru viesu
darbības vērtējumā.

Vispārējs pārskats.

A. Zelverovičs

un saskare ar poļu teātra mākslu.

M. Čehovs un Nacionālais teātris

Sākot ar 1927. gadu, Nacionālais teātris regulāri pieaicina viesrežisorus, pie tam ļaujot viņiem pašiem izvēlēties iestudējamo lugu. Nereti tiem ir jau izstrādāti režijas plāni, kurus viņi īsteno ar ikreizējā teātra aktieriem. Tas gan jau tā raibajā repertuārā ienes vēl lielāku dažādību, bet aktieriem dod iespēju iepazīt jaunas darba metodes. Viesrežisori sāk strādāt periodā, kad Nacionālā teātra režija cenšas iekšēji saskaņot darbības principus, veidojot vienību, kurā visi četri patstāvīgie inscenētāji it kā radoši turpina viens otru: A. Amtmanis-Briedītis iet tālāk par A. Mierlauku (it sevišķi kā inscenētājs). E. Feldmanis un īpaši J. Zariņš tiecas pilnīgokolēģu pieeju aktiera darbam ar lomu. Režijas ziņā laiks no 1926. (kad sāka strādāt J. Zariņš) līdz 1931. gadam ir vissaliedētākais un ved uz iekšēji saskaņotu darbību, ja vien... to netraucētu krīzes laika diktētie tempi un repertuāra seklā plūsma. Tieši šis bija laiks, kad «mākslai» ar mākslu vajadzēja sadzīvot visciešāk.

Jautājumā par viesu darbību un pašu pieaicināšanas principu Nacionālā teātra režisori bija dalītos ieskatos. A. Amtmanis-Briedītis augstu vērtēja samērā vienotu režisoru darbu un jau toreiz bija pārliecināts, ka teātra praksē jācenšas saglabāt *vienozošu scēnisku pamatizpratni*, bet dažādība (ko spētu ienest svešie režisori) ir katra mākslinieka radošajās iespējās. Viņš pats, kā minēts, šajā laikā vai ik lielākā darbā cenšas rast jaunas formas. A. Amtmaņa-Briedīša pozīcija pilnīgi saskan ar A. Upīša secinājumu: «Sveši cilvēki dramatisko mākslu nepacels.»¹ Pretēja ir J. Zariņa pozīcija. Pirmkārt, viņš jau kā pastāvīgais asistents ir saistīts ar vies-

režisoriem. Otrkārt, viņa attieksme pret Nacionālo teātri tolaik vispār ir kritiskāka un viņš ir pārliecināts, ka daudzi atbraucēji var izkustināt to no provinciālisma un celt teātra vispārējo māksliniecisko kultūru, īpaši mākslinieki, kas savā darbībā balstās uz reālismu un ir K. Staņislavska meklējumu piekritēji. Treškārt, J. Zariņam visu mūžu ir piemītusi ārkārtīga jaunu iespaidu un atziņu negausība, bet šos ieguvumus mākslinieks allaž pratis apvienot ar vērtējošu atlasī, kopjot un pārbaudot savus režisora režisora režisora principus.²

Kā pirmo viesi direkcija uzaicina Ivanu Smitu, kas 1927. gadā inscenē četras lugas. I. Smitam ir liela skatuves prakse; pirmsrevolūcijas gados viņš ir darbojies Krievijā, bet no 1920. gada strādā M. Reinharta teātros par tā saucamo režisoru izpildītāju. Tai pašā laikā Rīgā Krievu drāmas teātrī tēlo viņa sieva, izcilā krievu aktrise J. Poļevicka, kura I. Smita darbā ir tāda pati spilgta personība kā A. Tairova inscenējumos A. Koonena, tikai I. Smits nav Tairovs. (J. Poļevicka vēlāk atjauno sakarus ar Padomju Savienību, bet piedesmitajos gados vada aktiermākslas nodarbības Vīnes Teātra akadēmijā.) Darbojoties Rīgā, J. Poļevicka aktīvi dzīvo līdz I. Smita iestudējumiem Nacionālajā teātrī, bet šīs aktrises apgarotā personība savukārt saista latviešu teātra māksliniekus. Te vietā piebilst, ka Krievu drāma, kurā ilgāku vai īsāku laiku uzstājas pasauleslaveni krievu aktieri, ir pastāvīga radošā skola. J. Sudrabkalns raksta: «Un Rīgas krievu teātrī jūs sastapsiet latviešu dzejniekus un māksliniekus, kas atnākuši paklausīties Turgeņevu, Ostrovski un Čehovu, paklausīties un paskatīties Vedrinsku, Ziharevu, Poļevicku. Brīnum jaukais trijlapis . . .»³ Par krievu teātri gūtājiem iespaidiem arī Nacionālajā norit asas debates, piemēram, par A. Moisi un G. Hmaras tēloto Protasovu Ļ. Tolstoja «Dzīvajā mironī» (G. Hmara Rīgā ieradās kopā ar dzīvesbiedri kinozvaigzni Astu Nilsenu). Saksarsme ar šādām personībām rada aktieriem plašāku redzesloku un arī lielāku prasīgumu pret pašmāju lugu rakstītājiem un režisoriem. Pasaules kultūru, ko Rainis centās ienesēt teātrī ar literatūru, divdesmito gadu beigās Nacionālajā teātrī ienes dažas spilgtas personības, kas nonāk tiešā vai pastarpinātā saskarsmē ar šī teātra aktieriem.

I. Smita debija izdevās. G. Hauptmaņa drāma «Doroteja Angermane» ir labi nostrādāts režijas darbs, kurā mirdz L. Spīlbergas un E. Feldmaņa talanti galvenajās lomās. I. Smitam kā M. Reinharta plānu īstenotājam labi padodas smalkā psiholoģiskā analīze, un pamatos viņa ievirze ir saskaņā ar to, ko Nacionālā teātra aktieris tolaik var uzskatīt par savu galveno bagātību — tēla psiholoģisko izstrādi, cēlonības noskaidrojumu: kāpēc es to daru, kāpēc tas ar mani notiek? Taču Rīgā I. Smits grib parādīties arī tajā sfērā, kurā viņš pie M. Reinharta nevarēja izvērsties. Viņš apņemas iestudēt divus V. Šekspīra darbus (pa starpām arī vēl vienu F. Molnāra) — «Sapni vasaras naktī» un «Makbetu», un abi piedzīvo neveiksmi. No «Sapņa» visi atceras tikai burvīgo L. Spīlbergas Paku-rūķīti, kas jauki amizējās ar varoņiem un ar publiku:

Kam mūs tiesāt, kam mūs pelt,
Kam par velti traci celt —
Sapņus sodīt tak ir velt'.

Amatnieku grupā izcils ir Arv. Mihelsons, kas īsajā darbības posmā Nacionālajā teātrī, pēc kritiķām spriežot, ir darījis labu vien. «Makbetā» neizdodas nekas. J. Osis (Makbets) teica, ka nemaz neesot tur tēlojis, bet J. Skaidrīte (lēdija Makbete) cenšas atkārtot savu slaveno lomu, un šādi nodomi gandrīz vienmēr beidzas neveiksmīgi. (J. Skaidrīte lēdiju Makbeti bija tēlojusi 1896. un 1915. gadā.) Līdzīgi A. Mierlaukam un vēl jūtāmāk nekā viņš J. Skaidrīte dzīvo it kā divās plāksnēs — uz vienas atrodas viņas kulturālā personība, uz otras — iekonservēta sastingusi māksla. Par viņas Makbeti zīmīgi kritiķā sacīts: «Viņas tēlojumam piemīt visas «vecās skolas» labās un sliktās īpašības: griba ar dzīvas mīmikas un žestu palīdzību radīt spilgtu, izteiksmīgu skatuves tēlu, un nevērība pret lomas loģisko saturu un būtisko izpratni.»⁴

I. Smita inscenējumi it kā palīdz noskaidrot paša teātra režijas stāvokli. Smalki psiholoģiski nostrādātais «Dorotejas Angermanes» iestudējums vēš uzmanību uz to, cik gatavi rūpīgam darbam ir šī teātra labākie aktieri. Katrā psiholoģiskā drāmā tā vajadzētu un arī varētu strādāt, te ir tikai *kvalitātes* atšķirība. Turpretim kā inscenētāji latviešu režisori ir par viesi spēcīgāki — turpat līdzās top A. Amtmaņa-Briediša «Fuente Ovehuna», un salīdzinājums runā skaidru valodu. Tāpēc, I. Smitam aizbraucot, A. Upīts nosaka, ka «te nav nekā tāda, ko nebūtu veikuši Nacionālā teātra paša režisori».⁵

Nākamais viesrežisors ir barons Nikolajs fon Drīzens, kas ierodas no Parīzes iestudēt P. Kalderona lugu «Dzīve — sapnis» pēc senlaicīgā teātra principiem, kurus viņš bija iemīlojis un apguvis, 1911./12. gadā strādājot N. Jevreinova «Senlaiku teātrī» («Starinnij teatr») Pēterburgā. Sakarā ar šo interesanto eksperimentu N. Drīzens deklarē: «Es redzu Kalderona lugu «Dzīve — sapnis» kā izrādi, kas notiek, autoram vēl dzīvam esot, t. i., ap 1636. gadu. Izrāde Paradas Buen Retiro pilī Madridē. Tā kā karalis Filips IV bija vispār liels teātra cienītājs un neželēja līdzekļus inscenējumiem, tad lugu izrāda lielā krāšņumā. Renesanses laikmeta mise en scene, tas ir, viss notiek vienā un tai pašā dekorācijā, ar atvērtu priekškaru. Kalderona darbus speciāli .. pavada mūzika un kori. Manā inscenējumā šis sākums sevišķi izmantots, jo man izdevās no pazīstamā spāņu speciālista un ievērojamā pianista Džiakomo Nina iegūt īstu 17. gadsimta mūziku.»⁶ Viss tā arī tiek darīts. Tāpat kā I. Smita, arī N. Drīzens runā te vāciski, te krieviski, jo trupā daudzi zina abas valodas, bet, kas nesaprot nevienu, tiem J. Zariņš pārtulko. Smalku senatnes restaurētāja darbu veic dekorators N. Strunke, kas labi pārvalda renesanses stilistiku. Taču N. Drīzens ir teorētiķis, un īpatnējo inscenējumu praktiski rada J. Zariņš, kas īpaši veido dzejas priekšnesumu, strādā ar aktiera vārdu. J. Zariņš ļoti daudz uzmanības veltī prinča Sigismunda lomas tēlotājam J. Ģērmanim, lai Kalderona pantos izceltu to filozofisko jēgu, un aktiera sniegumu atzīst šoreiz pat bieži pret viņu bargais J. Sudrabkalns, kurš par šī mākslinieka «pseudoklasisko trokšņošanu» esot varējis «sajūsmināties ļoti reti». Tomēr visspilgtāk Nacionālā teātra aktieris reālists atklājas tad, kad viņam zem kājām ir cieta reālistiska dramatiskā viela, un tas šoreiz notiek uzvedumā iespraustajā M. Servantesa intermēdijā «Divi plāpas», kur, viens otru komiskajos atradumos pārspēdami, darbojas T. Podnieks un K. Lagzdiņš. Šī starpspēle

ir artistiski visgreznākais moments visā lielajā un arī pretenciozajā uzvedumā.

A. Upīts ir nikns arī uz šo baronu, kas neko nevarot dot teātrim. Tiesa, te dominē senās formas ornamentālā restaurācija, bet sava taisnība ir J. Sudrabkalnam, kas saka, ka šāds darbs «izved mūs uz mirkli ārā no apnikušās ikdienas...».⁷ Izved gan, bet neved nekur.

Tai pašā 1929. gadā ierodas cits viesis — Fjodors Komisarževskis, aktrises Veras Komisarževskas brālis, kas 1919. gadā bija aizbraucis no dzimtenes, un — kā sacīts Teātra enciklopēdijā — visas pasaules teātros iestudē galvenokārt krievu klasiķu lugas. Un arī operas (Rīgā viņš inscenē A. Boito «Mefistofeli»). F. Komisarževskis bija ne tikai praktiķis, bet arī teorētiķis, un tas kārtējā kopdarbā viņu visvairāk tuvināja J. Zariņam, kas vienīgais no latviešu režisoriem centās risināt teātra teorijas jautājumus. Nacionālā teātra iestudējumam F. Komisarževskis izvēlas H. Ibsena «Meža pīli», pie tam kardināli mainot (un pat pierakstot) autora tekstu. Tas ir pirmais tik patvaļīgais lugas interpretējums šajā teātrī. Maksimāls Ibsena varoņu pietuvinājums (vismaz režisora nolūkā!) todienu cilvēka dzīvei: «Katrā no mums, atklāti sakot, dzīvo «Meža pīles» Hjalmars, un katrs būs satīcis ir Rellingus, ir Gregersus, ir Ginas, Ekdalus un Serbi kundzes.»⁸ Tā deklarē režisors, bet, lai «aizietu no izrādes ar ticību dzīvei», viņš atstāj Hedvīgu dzīvu. Tukšgalvja Hjalmara un fanfaronu Gregersa dēļ šis skaidrās meitenes upuris esot nevajadzīgs, viņa jau tā Hjalmara dēļ nesusi pietiekami lielus upurus. Kritika pamatoti iebilst: kāpēc gan vajadzējis ņemt šo būtībā pesimistiskas filozofijas caurausto Ibsena darbu, lai radītu optimistisku izrādi? Hedvīgas lomas tēlotāja E. Mieziņa rada trauslas, dvēseliski jūtīgas meitenes tēlu. Aizbraucis uz Londonu, režisors no turienes atsūta kolektīvam pateicības vēstuli, kurā vēlreiz uzsver: «Mēs atrodam vecajā jauno, un šis vecais tiktāl mums interesants, ciktāl atrodam tajā to, kas *mūsu*, kas laikmetisks, kas iedarbojas uz mūsu domām un jūtām. [.] Teātris nav ne literatūras akadēmija, ne kapsēta, ne arī muzejs» (vēstule krievu valodā).⁹ Nav muzejs... bet pirms nedaudz mēnešiem barons Drīzens parādīja tieši muzeju. Tādas pretišķības sadzīvo tolaik Nacionālā teātra mākslā. Bet, lai dažādība būtu vēl lielāka (un lai teātra direktors varētu Saeimā «sadzīvot» ar mazākumtautību pārstāvjiem!), 1930. gadā Maskavas Ebreju teātra bijušais režisors Marks Rubins iestudē Šolom-Aleihema «Lielo vinnestu» («200 000»). Arī tas nav jaundarbs, bet jau savā teātrī radītā zīmējuma pārnesums. Tomēr uz lielās skatuves un sakarā ar Nacionālā teātra labākām tehniskajām iespējām izrāde top ļoti iespaidīga. Uzveduma dekorācija ir konstruktīva (N. Strunke) — paaugstinātas plaknes, kāpnes un pa triepienam «kaut kas no dzīves» — bodeles izkārtne, sienā izbrucis kaļķu apmežums. Režisora lasījums oriģināls — visi pozitīvie tēli ir dzīvi, silti, humoristiski, pat mazliet idilliski raksturi, bet negatīvie — stipri šaržēti. Ļaužu grupējumi pakļauti noteiktam, vienotam ritmam. Tā izrādi apraksta dzejnieks P. Kikuts: «Viss ekonomizēts gluži kā fabrikā. Neviena lieka žesta, nevienas liekas kustības. Tak efekts spīdošs. Izvēlētas kustības reti iespaidīgas un raksturīgas (piemēram, pret bagātnieku godbijīgā reizē celšanās un reizē sēšanās), aprautas frāzes un smieklī (piemēram, pēc katra bagātnieka «joka») — neatvietojami zīmīgi. Modernais režisors rīkojas gluži

kā inženieris fabrikā pēc plāna, aprēķina, loģiskas izdomas. Nejaušības izslēgtas. Liekas, šo inscenējumu var (un to arī vajadzētu!) pilnīgi norakstīt un kā plānu nozīmēt.»¹⁰ Citās recenzijās teikts, ka ar savu konstruktīvo teatrālismu šis inscenējums stāvēt vistālāk Nacionālā teātra tradīcijām. Tomēr, tomēr! Vienojošā līnija paliek — un tie ir krāsainie raksturi, no kuriem pirmā vietā mināms A. Amtmaņa-Briediša nabadzīgais skroderis Šimele Sorokers, «pusmūža vīrs ar dziedošu runu», kuram pats svarīgākais «sava tauta, šķēres un pletizers». Viņš vinnē 200 000, bet aiz dumjības un arī analfabētisma atdod savu naudu blēžiem. Ar pievilcīgu humoru skrodera meitu Beili tēlo A. Klints. Un šo raksturu saknes ir vairākkārt spēlētajos Blaumaņa Juskē un Zārā, kur abi aktieri ar Blaumaņa labvēlīgo smaidu atspoguļoja nacionālās īpatnības. Šimele kļūst par vienu no aktiera A. Amtmaņa-Briediša izcilākajām lomām. Viņa pēdējā «runa» pēc visādiem jokiem bijusi pat skumja, un galvenais — gudra. Tas bija dzīvi labāk izpratuša cilvēka lūgums citiem neatkārtot viņa kļūdas: «Es gribēju miljonus, augstus radus. Bet par to dievs sodīja tā, ka paliku bez diegiem. Biju apreibis, kā slims. Dvinga izklīda, galva noskaidrojās, un nu redzu, ka biju muļķis un pelnījis pērienu. (Uz apkārtējiem) Žīdi, jūs būsat dzirdējuši, ka pasaulē reiz dzīvoja nabaga skroderis, kurš vinnēja 200 000, tas biju es.»

Kā uzsver J. Zariņš, šis izrādes otrš režisors, M. Rubina uzvedums savā veidā paplašinājis kā ansambļa, tā kritikas redzesloku attiecībā uz sadzīves atveidojumu: «Mākslinieki saprata, ka arī sadzīves skati pakļaujas dažādiem traktējumiem un nezaudē satura nozīmību, dažubrīd otrādi — izceļ to.»¹¹ Pie tam M. Rubins bija S. Mihoelsa skolnieks un savā laikā «Lielo vinnestu» iestudēja arī šī meistara vadītajā trupā.

Tomēr daudzo viesu vidū vislielākā nozīme ir režisoriem, kas spēj dot tālākattīstību tieši tiem reālsiholoģiskā teātra principiem, kurus, vai nu intuitīvi, vai arī teorētiski nopamatojot, cenšas režijas darbā īstenot mākslinieki, kas Nacionālajā teātrī veic ikdienas darbu. Un tāds viesrežisors ir Polijas ievērojamais mākslas darbinieks Aleksandrs Zelverovičs, kura iestudējums — J. Šaņavska «Advokāts un rozes» kļūst par nozīmīgu pakāpienu skatuves reālisma izpratnē un K. Staņislavska metodes *praktiskajā* pielietojumā.

A. Zelverovičs ir aktieris, režisors, pedagogs, teātra direktors. Strādājis dažādos poļu teātros, bet trīsdesmito gadu sākumā ar savu audzēkņu grupu pārcēlies uz toreizējo poļu pilsētu Viļņu. Pirmajā intervijā žurnālistiem A. Zelverovičs saka: «Savos teātra principos esmu galīgs Staņislavska piekritējs. [.] [izrādē] pieturēšos pie reālisma, reizēm lietojot arī stilizāciju.»¹² A. Zelverovičs ir vairākkārt ticis ar K. Staņislavski un M. Gorkiju, un šīs personības viņš izvēlēties par savas radošās darbības ceļvežiem. Arī poļu režisori J. Osterva un L. Šillers, ar kuriem A. Zelverovičs ilgi strādājis kopā, ir Staņislavska metodes propagandētāji poļu teātrī. Luga ir uzrakstīta pustoņos un var izskanēt tikai tad, ja tajā izdodas atklāt spraigu iekšējo darbību. Advokāts, kas sen atmetis praksi un nodevies rožu kopšanai, apstākļu spiests, aizstāv rožu zagli, kas ir viņa sievas mīļākais. Bannāla fabula, ko režisors pārvērš par dzīves eksāmenu: ko nozīmē aizstāvēt cilvēkus, kas nodara ļaunu citiem, ko nozīmē aizstāvēt to, kas dara ļaunu tev pašam? Advokātisms ne kā profesijas jautājums, bet kā ik cilvēka

problēma. A. Zelverovičs, kā atceras J. Zariņš, sākumā bijis izbrīnījies par Nacionālā teātra drudžaino darba stilu un arī par to, ka izrādes gatavo ar vecajiem, nezinātniskajiem paņēmieniem, pēc izjūtas. Un pirmo reizi sākas sistemātisks darbs — apmēram mēnesi — ar lomu analīzi, ar zemtekstu «otrā plāna» noskaidrojumiem (kas šai uzvedumā tik būtiski), ar caurviju darbības iestrādājumu. Šī izrāde atver klusēšanas, pauzes spēcīgo daiļrunību. Šīs pauzes un atmosfēra visvairāk pārsteidz kritiku: «Sen nebija tā izjūts vienojošs noskaņojums, režisora savdabīgums. Neviena nevajadzīga asuma, nevajadzīgas steigšanās. [...] Meistariski izmantoti starpbrīži, klusuma izteiksmība. Kad ieskanas zvans pie mūra vārtiem, skatītāju pārņem uztraukums kā lielu notikumu priekšvakarā.»¹³ Advokātu tēlo A. Amtmanis-Briedītis, bet L. Špilberga — Dāmu, kas ir advokāta kādreiz aizstāvētā skaistā Fraņa. Toreiz visa zāle bija raudājusi — tik emocionāli viņš aizstāvējis pagrīmušo meiteni. Nu šī sieviete lūdz aizstāvību savam dēlam — rožu zaglim. J. Zariņš atceras, cik dažādi divi vadoši aktieri piegājuši saviem uzdevumiem. A. Amtmanis-Briedītis tiecies šīs smalkās «mežģīnes» konkretizēt, izvilkt tiešākas līnijas, L. Špilberga turpretim tieši šādā, zemtekstos balstītā, darbībā ieguvusi vislielāko radošo brīvību. Smagā ciņā ar sevi arī A. Amtmanis-Briedītis sasniedz lielus rezultātus — kritika runā par aktiera «pārdzimšanu», kas saistāma pirmām kārtām ar «sava talanta izteiksmes *disciplinējumu*» (izcēlums mans — *L. Dz.*). Mākslinieka krāšņais talants šajā izrādē it kā pavēršas uz iekšu. Vēlāk A. Amtmanis-Briedītis šo sūro darbu bieži atcerējās — pašam bijis tāds kā brīnums, ka var nekustīgi, nerunājot stāvēt uz skatuves un tomēr just, ka tu darbojies. Advokāta sievu tēlo P. Baltābola, dārznieka mācekli — K. Kvēps. A. Zelveroviča avotā jaunas atziņas gūst O. Lejaskalne. Šie mēģinājumi kļūst par daudzu aktieru skolu, jo arī izrādē nenodarbinātie seko mēģinājumiem. Piemēram, T. Podnieks 1930. gadā vēstulē H. Kaupiņam izsaka būtisku salīdzinājumu: «Mūsu režisoru lielākā daļa sagatavojamās lugas gan mājās vairāk vai mazāk pārdomā, bet ne izstudē, tādēļ arī darbs iznāk, kā saka, «uz zaķa», uz labu laimi. Niansējumi iekrīt prātā tikai mēģinājumos (tas nebūt nav tikai negatīvi vērtējams — *L. Dz.*), eksromptum, tādēļ arī mūsu režisoru lielākai daļai (otrrreiz — «lielākai daļai», tā tad ne visiem — *L. Dz.*) visas lugas noskaņojums ir noslēpums, kurš aizslēgts ar trejdeviņām atslēgām. [...] īsts baudījums ir strādāt pie tādiem režisoriem kā, piem., Smits, Rubins, Zelverovičs. Strādājot ar tiem, pāris gadu laikā neviens mūs nepazītu.»¹⁴ Te gan vēlreiz jāatceras, ka visi brauc uz Rīgu ar gataviem inscenējumu plāniem, turpretim pašu režisoriem vajadzēja izrādi radīt pirmo reizi, uz vietas un ātri.

A. Zelverovičs teātrim izvirza aktiertehnikas programmu, kura tālāk realizēsies saskarsmē ar M. Čehovu. A. Zelveroviča un J. Zariņa kopdarbību var uzskatīt par ansambļa pirmo *konsekvento* iepazīšanos ar metodisku pieeju tēla veidošanai.

J. Zariņš arī vēlāk uztur sakarus ar A. Zelveroviču un ārzemju ceļojuma laikā piedalās pedagoģiskās nodarbībās ar viņa studistiem. A. Zelverovičs bija papildījis vislielāko katra režisora sapni — strādāt teātrī tikai ar saviem tiešajiem audzēkņiem. Ne E. Feldmanim, ne J. Zariņam tas nekad neizdevās.

Ar poļu teātriem vispār veidojas cieši sakari, ko nostiprina arī teātra «Reduta» un teātra studijas viesizrādes Rīgā.

Viesrežisoru plejādē visaugstāko vilni uzsit (un to arī noslēdz) Mihaila Čehova uzstāšanās Nacionālajā teātrī un Rīgas Krievu drāmā.

Pirmo reizi Rīgas publika M. Čehovu redzēja 1922. gadā Maskavas Dailles teātra studijas viesizrādēs Strindberga Ērika XIV, Ķaleba (Dikensa «Circenis aizkrāsnē») un Frēzera (Bergera «Plūdi») lomās. Taču īstais triumfs seko trīsdesmito gadu sākumā, kad mākslinieks ilgāku laiku darbojas Baltijas teātros (arī Kauņā, Tallinā, Tartu).

K. Staņislavska un J. Vahtangova audzēknis M. Čehovs savā darbībā (Otrais Maskavas Dailles teātris) izvirzīja prasību pēc virtuozitātes aktiera tehnikā. Taču grāmatā «Aktiera ceļš» (1928), ko lasījuši arī vairāki latviešu mākslinieki, M. Čehovs raksta: «Man ir skaidrs, ka aktiera tuvākais uzdevums ir — pārveidot sevi pašu, savu tehniku, savu aktiera būtni. Teātri izglābs ne vien jauns repertuārs, bet arī jauns aktieris. [...] Es daudz runāju par jaunu aktiera tehniku. Bet vai es pats jau pārvaldu šo tehniku? Nē, vēl nepārvaldu. Lūk, tā robežlīnija, uz kuras es tagad stāvu un no kuras metu skatu uz savu pagātņi un nākotni.»¹⁵ Augstā meistarība, kādu objektīvi redzēja visi M. Čehova mākslā, bija jo cieši saistīta ar paškritiku kā nepieciešamu jaunrades priekšnoteikumu.

Radošu strīdu un arī pasaules uzskata dēļ (M. Čehovs bija reliģiozs) 1928. gadā mākslinieks aizbrauc no Padomju Savienības. Pirmie emigrācijas gadi, it īpaši Parīzes periods, neļauj piepildīt māksliniekam tikpat kā neko no radošā darba ideāliem. Rīga un arī Kauņa kļūst par M. Čehova jaunrades oāzi, pie tam varbūt vienīgo visā svešatnē aizvadītajā mūžā. To liecina viņa izteikumi, vēstules.

M. Čehova uzstāšanās Rīgā, A. Griguļa vārdiem runājot, ir satricinājusi visu pilsētu. Rakstnieks, piemēram, divpadsmit reizes Krievu drāmā skatījis viņa Frēzeru «un katru reizi citādi». Latviešu skatītājs (tai skaitā aktieri) pirmo reizi apjēdz improvizācijas gandrīz neierobežotās iespējas, redz, kā ir, kad *patiesi* katru vakaru lomu rada no jauna.

Viens no M. Čehova mākslas mērķiem bija radīt jaunas, savstarpēji radošas attiecības ar publiku: «Man nebija vienalga, kas sēž skatītāju telpā. Es sāku sajust skatītāju gribu, viņu vēlēšanās, viņu noskaņas. [...] Es sāku spēlēt tā, kā gribēja mani tās dienas skatītāji. Tas mani mocīja, jo es jutu, ka zaudēju patstāvību un padodos svešām vēlmēm. [...] Man priekšā nostājas jautājums, kā izklūt no šī grūtā stāvokļa. [...] Un es atradu atbildi aktiera jaunā tehnikā. Es sapratu, ka skatītājam ir tiesība iespaidot aktiera jaunradišanu izrādes laikā, un aktierim tas nav traucēklis. [...] Un tikai tad nodibinās kontakts starp publiku un aktieri, kad aktieris mīl publiku, *katru* publiku, un atdod tai savu *šīs dienas* skatuvisko tēlu...»¹⁶

Ar Rīgas publiku šis kontakts izveidojas. Tieši šis moments fiksēts A. Griguļa dzejolī «Mihailam Čehovam»:

Kad Strindbergs atjaunots no Jūsu mākslas dzima,
Kā vētrā kuģis grimst, tā *mūsu* šaubas grima.

Un Gogols mūžīgais *mums* lika sadzirdēt,
Ka *mūsu* dzīves vēlreiz jāliek svērt.

Tad redzējām, kā Frēzers dzīvi nes,
Un šausmās kliezām mēs: «Tas est!»

(Izcēlumi mani — *L. Dz.*)

Pirmais M. Čehova iestudējums Nacionālajā teātrī ir A. Strindberga «Ēriks XIV». Kā vienmēr, viņa ciešākais līdzgaitnieks ir Viktors Gromovs un asistents J. Zariņš. Mēģinājumus sākot, vienmēr runājis M. Čehovs, kādu stundu, apmēram, runājis suģestējoši, it kā koncentrētā veidā sniedzot darba ideju un uzdevumus. To konspektējuši V. Gromovs un J. Zariņš, pēc tam arī abi vadījuši mēģinājumus, jo M. Čehovs nodevies savai lomai. Un tur sācies otrs viņa tiešais iedarbības moments — uz līdzspēlētājiem aktieriem. M. Čehova tēls raisījis vajadzīgo reakciju. Ērikā XIV M. Čehovs atklājies reizē kā karalis, nabags un arī galma nerrs. «Vienā mirklī — liels un varens valdnieks un cilvēks, otrā, jau sīks un nožēlojams varmāka, .. trešā — maigs, kusls un nevarīgs bērns. [. . .] Arī viņa režijas darbs tiecas uz vienkāršību un monumentalitāti. Plašā un dziļā telpas izjūta, vareno kolonnu silueti, majestātisko drapēriju svinīgais mirdzums, tas viss sakļaujas tiklab ar lugas saturu elpu, kā arī dod aktierim un visam ansamblim bagātas tehniska rakstura tēlošanas iespējas (dekorators A. Cimermanis — *L. Dz.*). Viesa iespaidīgā personība bija atstājusi manāmas pēdas arī uz viņa līdzspēlētājiem, no kuriem šoreiz lielākās lomas ar ļoti vērtīgiem un spilgtiem panākumiem veica Mirdza Smithene*, Jānis Osis, Jānis Zariņš. . .»¹⁷ Tā izrādi recenzē J. Grots. Cits recenzents saka, ka aktieri šķituši kā elektriskai strāvai pieslēgti.

Izrādes kulminācija ir slavenais skats ar Ērika lellēm, kas bezrakstura valdniekā, «kuram ir sevišķas spējas iegūt sev ienaidniekus», modina atmiņas par pretinieku nolaupītajiem bērniem: «Pagājušā gadā mēs braucām ar laivu pa Melēru lejup . . . Sigridai un Gustavam bija jaunas gaišas vasaras drānas, un māte tiem bija novijusi neaizmirstuļū vainadziņus un uzlikusi tos viņu gaišās sprogainās galviņās . . .»

M. Čehova repertuārā nebija daudz lomu, tikai desmit, bet viņš nepārtraukti savus darbus pilnveidoja. Divus no saviem sen iecerētajiem, bet agrāk nerealizētajiem tēliem mākslinieks (līdz ar visu inscenējumu) rada Rīgā. A. Tolstoja lugas «Jāņa Briesmīgā nāve» pirmizrāde notiek Nacionālajā teātrī, bet F. Dostojevska «Stepaņčikovas ciems» — Krievu drāmā. «Jāņa Briesmīgā nāves» iestudējums no citām M. Čehova izrādēm Nacionālajā teātrī atšķiras ar to, ka top pirmreizēji, līdz ar to jaunrades process ir atkailinātāks, pilnīgāk novērojams. Šiem mēģinājumiem seko it viss ansamblis.

Piemēram, L. Spilberga nepiedalās nevienā M. Čehova inscenējumā, bet vēstulē J. Simsonam raksta: «Čehovs kā neviens prot izvērst cilvēka dvēseles norises. Jo sevišķi tas notiek pauzēs. Sais klusuma sekundēs (bet dažreiz arī minūtēs) mainās viņa ritms, acu izteiksme, žesta amplitūda, bet

* Aktrises saslimšanas dēļ pēc pirmizrādes Karinas lomā uzstājas L. Ērika, ar kuru M. Čehovs improvizē citādas situācijas.

balss tembrs pēc tādām pauzēm pārvēršas līdz nepazīšanai. Vairāki mūsu aktieri arī tagad aizrāvušies ar pauzēšanu (A. Zelveroviča iestudējuma iespaidā «pauzēšana» kļuva vienlaik tirā modes lieta), *bet diemžēl viņiem pauzes nozīmē pārtraukt darbošanos* (izcēlums mans — L. Dz.). Ja Tu man jautātu, ko es darišu turpmāk, es atbildētu: Mācīšos pauzēt! [. . .] Un vēl kas — tik virtuozas gribas darbības pārejas (piemēram, no varas kārē kāpinātas pašapziņas uz bērnišķīgu nevarību) nekad neesmu redzējis.»¹⁸

Sākumā M. Čehovs bija cerējis iestudēt A. Tolstoja lugu Berlīnē, M. Reinharta teātrī, taču komerciālu šaubu dēļ vācu režisors neiekļāva repertuārā «Jāņa Briesmīgā nāvi». Rīgas publikas un īpaši progresīvās inteliģences atsaucība spārno M. Čehovu arī jaunajam darbam. Faktu materiāli ir izstudēti, bet cara tēla pamatvilcieni ir sasauksmīgi ar Ēriku XIV (abi valdnieki vēsturiski arī dzīvo vienā laikā!) — tā ir vientulības tēma un mūžīgais dvēseles nemiers cilvēkam ar valdnieka kroni galvā.

Mēģinājumus sākot, M. Čehovs (kopā ar V. Gromovu) deklarē: «Katru klasisku lugu var padarīt par tagadnīgu. Nevar padarīt tagadnīgu viņas sižetu, nevar arvienu (bet dažreiz! — L. Dz.) padarīt tagadnīgas viņas inscenējuma formas, bet var to saasināt mākslinieciskā ziņā, var tuvināt viņas garu tagadnes skatītāja izpratnei.»¹⁹ Sai ir jābūt izrādei par cilvēka garīgo nāvi. Bet beidzamais uzrunas punkts jau ir prasība: «Tālāk mēs gribam, lai tā nebūtu viesizrāde, bet ansamblis, no pretējā mēs baidāmies visvairāk. Katrs bajārs ir ievērojams loceklis Tolstoja traģēdijas personu scēniskajā ķēdē. [. . .] Bet visiem kopā viņiem jābūt vienota, sakausēta teatrāla izrāde, kas iespaido skatītāju ar visu savu kopību, visu skatuvisko kompleksu.»²⁰ Šajā nolūkā ievērojami pārkārtots arī autora teksts.

A. Cimermanis iedalījis skatuvi divos stāvos. (Kostimi bija aizgūti no «Borisa Godunova» izrādes operā.) Priekšskaram atveroties, apakšā — baznīcas svecēm plīvojot puskrēslā — dzirdami vecīgā cara nožēlojamie šļupsti, dzīvā miroņa «siekalainā murmināšana», kas pāraug kliegzienos, kuros vairs nav ticības savam spēkam un varai. Bet augšā — Borisa Godunova (J. Sāberts) iedvesmoti, lietišķi uzvedas un zīmīgi saskatās bajāri: ir jāpaciešas, kamēr izdzīst šī aizvārgusī dzīvība, kas savā bezprāta valdīt-gribā vēl taisās meklēt Anglijā astoto sievu.

Šajā izrādē ansambļa dalībnieki gūst daudz ierosmju improvizācijas izpratnē. Ar šo elementu aktierus pirmais iepazīstināja E. Feldmanis komēdiju izrādēs, to reizēm sastopam arī citu režisoru darbos, taču līdz šim improvizācijas jēdziens vairāk vai mazāk ir saistīts ar komiskām atjautībām, detaļu iespraudumiem. Nemainot tēla pamatlīniju, atsevišķos momentos M. Čehovs *katrā izrādē* uz partnera replikām reaģē atšķirīgi. Sevišķi uzskatāmi tas parādās skatā ar poļu sūtni Garaburdu, kas ar savu runu izaicina un sakaitina caru. Šīs lomas tēlotājs J. Zariņš atceras: «Es nekad nevarēju zināt, vai viņš man atbildēs sēžot vai stāvot, cik garas būs pauzes, kāda būs replika — apātiska, aizdomīga vai uzbrūkoša, tāpēc man visu laiku bija jābūt gatavam un uzmanīgam. Tas bija interesants aktiera meistarības treniņš, jo īsajā laikā visa aktiera iekšējā pasaule tika satricināta, uzmanība asināta ar nejaušībām un improvizācijām.»²¹ Lidzīgas ir arī carienes Marijas tēlotājas L. Ērikas atmiņas. Pie tam sugestējošais M. Čehova

tēlojums momentā nojaucis valodu barjeru gan aktieriem, gan arī skatītājiem.

Izrādes finālā, caram mirstot, skan mūzika (J. Kalniņa komponēta), kurā zvanu svinīgums jaucas ar laukuma «tingeltangeli», ar asiņainā laika draudīgajiem akordiem, un juku gados izmocītā tauta neziņā griežas kā spoku viesulis. Bet cauri mierīgai Borisa runai:

Klaus! maskaviešu tauta! Tagad ej
Un dievu lūdz par aizgājušo caru,
Bet rīt no rīta visā Maskavā
Tiks bēru vīns un maize izdalīti,

cauri šiem vārdiem skatītāju ausīs joprojām skan pēdējais M. Čehova sauciens, pirmsnāves gārdziens: «Борис! Бориска, Борис...»

Šī izrāde ir viens no visaugstākajiem teātra mākslas sasniegumiem buržuāziskajā Latvijā un atstāj dziļu ietekmi uz Nacionālā teātra ansambli, uz skatītāju, kas apliecina uzticību arī īstām mākslas vērtībām. M. Čehova tēlojums dziļi, uz visu mūžu ietekmē arī A. Jaunušanu, kas skolas gados ir noskatījies gandrīz visas tā laika izrādes.

«Hamleta» inscenējumā (tai pašā 1932. gadā) M. Čehovs pilnīgo savu Maskavā un Parīzē radīto tēlu. Uzveduma veidošanā šeit lielāki nopelni V. Gromovam. A. Cimermanis, kurā M. Čehovs ir it kā atmodinājis jaunu radošu garu, «Hamletam» izveido iespaidīgu dekorāciju: izmantotas platas nokarenas melna auduma joslas, uz kurām kontrastaini iezīmējas sarkani ģerboņi ar baltām lauvām.

M. Čehovs, kā zināms, savā Hamletā tiecās realizēt J. Vahtangova ieceri par možu cilvēku ar iekšēji verdošu enerģiju un lielu gribas spēku. Intervijās viņš arī visu laiku uzsver aktīvā, apņēmīgā cīnītāja līniju šī tēla traktējumā. Kaut kas saskanīgs ar K. Freinberga iedvesmoto J. Ģērmaņa varoni. Taču — kāda starpība! M. Čehovs Hamleta aktivitāti brīdina pamazām: «Kalsnējais jauneklis bruņinieka botfortos, cīnītājs vāajā ķermenī, iekšīgi uzliesmo, un šī liesma, sākumā likdamās drūma un auksta, nepamet viņu vairs līdz beigām, te paslēpdamās ironiskā piesardzībā, te žilbiņoši un bargi izlauzdamās ar jaunu, asu, traģisku patosu» (J. Sudrabkalns).²²

Viesrežisoriem šoreiz neizdodas saskaņot ansambli tik labi kā «Jāni Briesmīgajā», jo te izrāde tomēr *tiek organizēta ap gatavu tēlu*, bet netop ar to kopā. Izcilākie sniegumi ir L. Ērikai (Ofēlija), A. Brehmanei (Ģertrūde), K. Lagzdīnam (Polonijs). 1933. gadā Hamleta lomā ar lieliem panākumiem uzstājas A. Oļeka-Zilinskis, jo līdzīgā traktējumā un režijā M. Čehovs «Hamletu» iestudējis arī Lietuvas Valsts drāmas teātrī. Ipaša nozīme šajā uzvedumā ir J. Kalniņa mūzikai, kas pēc gara un gaumes saskan ar to īpatno Sekspīra pasaules uztveri, kādā parādās «Hamlets» Čehova inscenējumā. «Zīmīgi Kalniņš savā partitūrā ietvēris ij Hamleta domu nemieru un gara trauksmi, karaļnama tumšo, noziedzīgo, vulgāro, liekulīgo atmosfēru, ij Ofēlijas izbiedētās dvēseles nesakarīgos čukstus» (J. Zālītis).²³

Vairākiem Nacionālā teātra aktieriem M. Čehova mākslas auglīgā ietekme nāk arī no Teātra skolas, kuru viņš nodibina un vada, un it sevišķi

no semināriem, kur divreiz nedēļā notiek nodarbības ar profesionāliem aktieriem.²⁴ M. Čehova metodei ar lielu interesi seko arī A. Amtmanis-Briedītis. M. Čehovs māca aktieriem analizēt tēlu gribas virzību (nodarbībām izvēlēta luga «Karalis Lirs»), ņemot talkā arī uzskatāmas grafiskas shēmas, kuras ar krāsainiem kritiņiem zīmē uz tāfeles. Etīdēs meistars pārbauda, cik labi aktieri viņu sapratuši.

Ipašu vērību M. Čehovs pievērš mākslinieciskās iztēles jēdziena noskaidrošanai, jo viņš pats savā daiļradē sevišķi augstu to vērtē. Latviešu režijā un aktiermākslā tas ir kardināli jauns priekšstats par māksliniecisko iztēli. No pašiem režijas pirmsākumiem režisori ir skaidrojuši aktieriem uzdevumus, balstoties uz reālajā dzīvē gūto *pieredzi*: «Iedomājieties, atcerieties, vai jums ir gadījies atrasties līdzīgā situācijā...» A. Amtmanis-Briedītis, tāpat A. Mierlauks mēdz uzsvērt, ka aktierim ir jābūt dzīvē vērīgam, redzīgam cilvēkam. Arī K. Staņislavskis, kā zināms, ieteica iztēles materiālu vākt no dzīves, no citām mākslām ik lomai, pēc principa «es dotajos apstākļos». Čehovs turpretim ieteic censties iztēlē skatīt *pašu tēlu*, to transformējot gan reālos, gan fantastiskos savienojumos. Kā atceras J. Zariņš: «Čehovs stāstīja, kā tautājis savu iztēli par Hamleta lomu, kā katru dienu viņš gremdējies kādā noteiktā uzdevumā — ieraudzīt Hamletu jaunā stāvoklī, saskatot to iztēlē līdz sīkākai detaļai kā ārēji, tā iekšēji: «Viens iespaids izplūdis, pajuks, bet kāda detaļa paliks, to jūsu iztēle iemīļos un apdzīvos».²⁵ Kā spriež izcilā padomju režisore M. Knēbele (un līdzīgas ir arī J. Zariņa domas), *pašos pamatos* M. Čehova «iztēles teorija» sakņojas K. Staņislavska uzskatos par to, ka tēla nobriešanas process aktierī ir aktīvs, bet šo aktivitāti visvairāk rosina «tēla iztaujāšana» — ko *es* domāju šajā lomas vielā, kāda ir *mana* gaita, kādas *manas* rokas utt. Tāpat kā M. Čehovs, arī K. Staņislavskis zina, ka uz šiem jautājumiem atsauksies profesionāla aktiera iztēle un to šinī virzienā vajag trenēt. K. Staņislavskis, pārvarot un tai pašā laikā it kā turpinot arī mūsu vecāko režisoru praktiķu pārliecību par dzīves un mākslas *pieredzi* kā iztēles pamatu, tiecas to zinātniski, *materiālistiski* nopamatot. Turpretim M. Čehovs, kura darbībā viscaur noteicošā ir viņa paša neparastā un ģeniāli vienreizīgā personība, ievēd šajā jautājumā arī zināmu *iracionalitāti*, pārspilējot iedvesmas momentu, kurā tēls jau iegūst «absolūto neatkarību». M. Čehovs raksta: «Patiesais radošais stāvoklis slēpjas tieši tajā apstāklī, ka aktieris, izjūtot iedvesmu, izslēdz sevi un ļauj šai iedvesmai sevi vadīt.»²⁶ Taču šo atšķirību var ievērot tikai tad, ja salīdzina K. Staņislavska un M. Čehova galējās koncekvences. Latviešu māksliniekiem tolaik šī ierosme ir ļoti svētīga, jo izvirza jautājumu par daiļrades procesa *iekšējo* aktivizāciju un izceļ iztēles nozīmi vispār.

M. Čehovs īsā laikā ļoti sarod ar latviešu māksliniekiem, atrod šeit domu biedrus, viņu spārno darbs teātra skolā. Pēc laikabiedru liecībām, viņš ir nolēmis palikt Latvijā ilgāku laiku. Kādā vēstulē A. Bērziņam, kurā ir liecīgas sarunas par izrāžu termiņiem, M. Čehovs raksta, ka atstāt «Rīgu pavisam — tas būtu man pārāk smagi un liekas arī nepelnīti».²⁷ Taču Rīgā sākas nacionālšovinistiska kampaņa pret visiem nelatviešu māksliniekiem. Tā asi vēršas arī pret M. Čehova darbību. 1934. gadā viņš kopā ar V. Gromovu aizbrauc uz Angliju.

Jau Raiņa direkcijas laikā Nacionālajā teātrī sāk pastāvīgi viesoties divas ievērojamas aktrises — Marija Leiko (ar H. Manna «Legro kundzi» 1920. gadā) un Lilija Stengele (ar O. Vailda «Lēdijas Vindermīres vēdekli» 1924. gadā). Viņu lomas nereti ir jau iepriekš sagatavotas un režisoriem atliek *ap tām* komponēt izrādi.

Bieži viesojas arī Annija Simsone, pirmā A. Brigaderes Gundegas tēlotāja (kopā ar D. Akmentiņu — Sniedzi) Interimteātrī 1912. gadā. A. Simsone vēlāk izglītojas Vācijā un uzstājas ārzemju trupās. Taču viņas uzstāšanās ienes maz svaiga strāvājuma ansambli. Pie tam pārspilētā reklāma (A. Simsone ir E. Benjāmiņas māsa) reizēm pat rada skatītājos pretējo efektu. Piemēram, V. Gētes «Stellas» izrādē, kur viešņa tēlo Ceciliju, bet L. Špīlberga Stellu, pēdējai parādoties, publika sariko ilgas, pelnītas, bet arī demonstratīvas ovācijas.

L. Stengele, sākusi darba gaitas Jaunajā Rīgas teātrī, tāpat kā T. Lācis un arī E. Feldmanis, ilgus gadus darbojusies uz krievu skatuvēm, kur ieguvusi labu skolu. Arī Rīgā šī «divvalodīgā aktrise», kā viņu dēvē kritiķi, uzstājas vienlaikus latviešu trupās un Krievu drāmas izrādēs. Aktrise labi dzied un labprāt izrādēs ievij muzikālas epizodes, virtuozī pārvalda runas mākslu, taču pats galvenais ir viņas šarms. Tik neatvairāma skatuves pievilcība nav pierakstīta nevienai latviešu aktrisei. Mākslinieces izcilā gaume izpaužas arī elegantajās tualetēs, kuras nebeidz apbrīnot buržuāziskā publika. L. Stengele uzstājas galvenokārt salonlugās. Viņa tēlo galvenās lomas šādās izrādēs: V. Sardū «Madame Sans-Genē» un «Fedora», M. Lengjela «Nakts serenāde», P. Bertona un S. Simona «Zazā», V. Moema «Atjautīgā sieviete», A. Bataija «Kailā», F. Molnāra «Melnais briljants», «Olimpija», H. Bāra «Žozefīne», L. Fodora «Dr. Jūlija Šabo» utt. Tā ir īpaša pasaule, kurā valda L. Stengeles sievišķība, kas līdzīgi narkozei liek skatītājam aizmirsties mīlas dēkās un viegli satraucošos piedzīvojumos. Aktrises spožā tehnika, personiskā pievilcība, kas aktierim ir vislielākā dabas dāvana un ko vienīgo nevar iemācīties, pakļauj sev arī visprasīgāko skatītāju un kritiķi. Neapstrīdēti ir panākumi «Nakts serenādē», «Žozefīnē», lugā «Kailā» (virsraksta dēļ nopietnā rakstnieka darbs bieži pieskaitīts «lubu» literatūrai, lai gan lugā ir runa par slavas, bagātības postošo iespaidu uz mākslu) un vēl dažās izrādēs.

Tomēr saloniskā repertuāra pārsvars, kas pēc Raiņa aiziešanas stipri pieaug, ir lielā mērā saistāms ar L. Stengeles literāro izvēli, un vispārējā apjūsmā ir jālasa arī tās kritiskās rindas, ko izslavētajai aktrisei vēltījusi prese. Var teikt, ka līdz jaunākajam laikam L. Stengeles legendā šī medaļas otra puse nav pagriezta. Bet, piemēram, rakstnieks J. Plaudis «Domās» raksta par L. Fuldas lugu «Dviņu māsas», kas «viscaur mulķīga, pliekana līdz atraugām [...] kā radīta vīstošām, iedomīgām veco teātru «primadonnām», jo te var izskumdināties par «dzisušajiem uguns kuriem» un nodemonstrēt bijušo dienu pāvīgās romantikas niķus».²⁸ Daudz izrāžu Rīgā tajā laikā skatījies arī vēlākais igauņu režisors, PSRS Tautas skatuves mākslinieks K. Īrds, un par L. Stengeli viņš raksta, ka tā bijusi eleganta

«dāma vispār», kas gan vienmēr atstāj dzīvinošu un reibinošu iespaidu, bet vēlāk šis iespāids tomēr standartizējas. Turpretim katram A. Klīnts tēlam piemītusi neatkārtojamība.²⁹

Ar pāreju uz tādām lomām kā «Silmaču» Antonija māksliniece pati it kā sacērt šo «standartu». L. Stengele interesējas par režiju un, savas lomas iestudējot, aktīvi sadarbojas ar režisoru. Taču, kā atceras J. Zariņš, viņas prasības režisoriem vienmēr bijušas virzītas uz to, lai izceltu savu personību, lai komponētu izrādi ap sevi un *ārēji* mizanscēnā atrastu visizdevīgāko, skatuviski iespaidīgāko variantu. Turpretim Marija Leiko režisoriem (visbiežāk viņa strādā ar A. Amtmani-Briedīti) jebkurā gadījumā savu priekšlikumu motivējusi, viņu maz interesējusi stāvēšana priekšā vai aiz muguras, bet kopā ar režisoru aktrise centusies atrast situāciju tēla dzīves un nevis savas personas labad.³⁰

M. Leiko uzstājas dramatiskās un traģiskās lomās: A. Strindberga, H. Ibsena darbos, ilgi spēlē iemīloto Legro kundzi H. Manna lugā. Pēc mācībām Vīnes Teātra akadēmijā, strādājot vācu teātros un arī filmējoties, M. Leiko bija sevī uzsūkusi pasaules teātra kultūru, un viņas ikgadējā viesošanās spēcīgi ietekmē ansambli. Iedomāsimies tikai: ja mūsu gadsimta sešdesmitajos gados ik sezonu kādā Rīgas teātri dažus mēnešus strādātu, piemēram, Zans Lui Barro vai Lorenss Olivjē! Tāda sadarbība jau kļūst par veselu skolu. M. Leiko tēlojumā dramatiskais pārdzīvojums apvienots ar augstu tehniku, viņas talanta īpatnība ir sugestējoša, tā ir *iekšēja* ekspresija, kas arī likusi J. Sudrabkalnam radīt trāpīgu un spārnoto salīdzinājumu ar «liesmu trauslā kristāla traukā». Dzejnieka recenzijās kopumā varam atrast visai pilnīgu aktrises portretu. M. Leiko tēlojums aizrauj un mobilizē arī partneru reakciju, par ko, piemēram, Aug. Gulbis dienasgrāmatā raksta: «... par Leiko visi ir sajūsmināti un labprāt pakavējas runā (sarunā — L. Dz.) pie viņas, kura mūsu tukšajā, sekļajā dzīvē ienesa tik daudz spirtuma un gaismas. Lai viņai mūžam slava! Mums atliek tikai pēc tā censties. [...] Ja par Leiko var sajūsmināties, tad Simsons stāv tālu vēl līdz tādai māksliniecei. Ar viņu (Simsoni — L. Dz.) ļoti grūti saspēlēt, kurpretī Leiko taisni aizrauj un tu jūties uz skatuves labi.»³¹

M. Leiko ir patstāvīga radoša personība, kas ik lomā pauž savu pasaules uzskatu un mākslinieciskās izteiksmes formu. Viņas lomās ir it kā mūžīgs nemiers par cilvēku un arī cilvēces nākotni. Kas cenšas viņas ekstātisko tēlojumu pārņemt kā manieri, iekrīt ārišķībā. M. Leiko uzstājas lomās, ko tolaik tēlo daudzas izcilas aktrises, un vienmēr pasaka kaut ko savu. Piemēram, viņu L. Verneija kamerspēlē «Tālrunis zvana» (lugā ir tikai divas personas) salīdzina ar Astu Nilsenu, kas kopā ar G. Hmaru uzstājusies Rīgā, ar L. Stengeli, ar E. Basermani, kas redzēta uz vācu skatuves, taču M. Leiko izvirza savu tēmu: «Izmisumā viņa met pārmetumu acīs ļaudīm un viņu taisnīgumam, un viņas balss iegūst skaudru spēku.»³²

Atzīmējot 25 gadu jubileju kopš skatuves gaitu sākuma Rīgā, Apollo teātri, M. Leiko vienojas ar Nacionālā teātra vadību par F. Bruknera «Anglijas Elizabetes» jauniestudējumu A. Amtmaņa-Briedīša režijā 1931. gadā. Tas ir iespaidīgs inscenējums, kurā režisors kopā ar dekoratoru A. Cimermani izmanto autora piedāvāto *simultānskatuvi*; telpa dalīta divās daļās un nereti darbība notiek abās pusēs vienlaicīgi, piemēram, Elizabetes

un Filipa kroņa padomes sēdes. Abas lemj par varu, un abās pusēs uzvar «taisna lieta». «Sevišķi spēcīgs simultānskatuvē top iespaids, kur novietotas angļu Pāvila katedrāle un spāņu San-Lorenzo baznīca. Vienā lūdz lordi, otrā grandi par uzvaru, vienā atskan gaviles par spāņu armādas bojā iešanu, otrā visi krit trakās izbailēs.»³³

Ja par inscenējumu visi ir vienisprātis, ka tas izdevies, tad profesionāļu domas krasi dalās par M. Leiko tēlojumu. P. Jēgere-Freimane raksta: «Ja Elizabete būtu sieviete no vienkāršo mirstīgo aprindām, tad varētu teikt, ka Marija Leiko viņu tēlo labi: sievišķīgie pārdzīvojumi ir izprasti, izjusti, valodas izteiksmē loģiski pareizi veidoti. Bet Elizabete ir valdniece, kam 30 gadu ilgais valdīšanas laiks ir uzspiedis etiķetes zīmogu, kuram jāizvērsas, vismaz ārējā parādībā un attiecībās, par viņas otro dabu. Viņa nav tikai sieviete, viņa ir arī majestāte, un majestāte nepavisam nav Marija Leiko.»³⁴ Tātad kritikas priekšstats ir izveidots noteikts *ārējās parādības* štamps, kaut arī F. Bruknera luga ir tieši par tēmu «sieviete tronī», ko tikai par majestāti dēvē. Pirms gada tieši tāpat spānietes stereotipam neatbilda L. Špilbergas Estrelja «Seviljas zvaigznē». Bet līdzīgi M. Cehovam arī šo aktrišu talants tiecas pēc būtības atklāsmes, pēc tā, lai arī zem karaļtēriem atklātos cilvēks sava pārdzīvojuma patiesībā. Filipu tēlo J. Ģermanis, bet karalienes «pērtiķēnu» grāfu Ekesu — Ž. Katlaps, kas iegūst šo lomu pēc M. Leiko pieprasījuma, un viņiem izveidojas laba partnerība. Ar katru jaunu lomu Ž. Katlapa personības iezīmes kļūst spilgtākas. M. Leiko tēlojumu spilgti atceras režisors J. Zariņš, un sarunās ar viņu apstiprinās, ka aktrise tiešām ir gājusi pa *iekšējās atklāsmes* ceļu, savā daiļradē pieslēgdamās tam virzienam, ko klasiskajos un it īpaši «karaļtēlos» trīsdesmito gadu sākumā meklējuši izcilākie Eiropas aktieri. Par to režisors pārliecinājies ceļojumu laikā. Tas ir virziens, kas septiņdesmitajos gados cauri maldiem un pārspīlējumiem atvedis pie tās «karaliskā» tēla cilvēciskās vienkāršības, kādu, piemēram, F. Sillera «Marijā Stjuartē» atklās Ingrīda Andrē Elizabetes lomā Hamburgas «Talia» teātra izrādē (viesizrādēs uz Drāmas teātra skatuves).

Publicists E. Fross, kas trīsdesmito gadu sākumā strādāja PSRS Tirdzniecības pārstāvniecībā Berlīnē un vēlāk Maskavā žurnālā «Celtne», liecina, ka M. Leiko Berlīnē piedalījies revolucionāros mākslas pasākumos un ir bijusi aktrise, «kam laikmeta sociālās problēmas neizslīd garām, kas nepārtraukti tiecas sniegt dziļu un izjustu laikmeta pārdzīvojumu.»³⁵

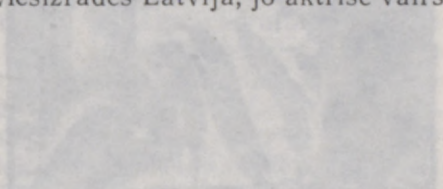
Arī Rīgā, taujāta par saviem nākotnes plāniem pēc «Anglijas Elizabetes», M. Leiko saka: «Es negribu no skatuves runāt tukšus vārdus, bet gribu teikt ko laikmetīgu, kam saturs.»³⁶ Aktrise ļoti cienot R. Rolānu, viņa pieeju vēstures materiālam un pati vēloties rakstīt: 1934. gada janvārī Nacionālajā teātrī parādās kopā ar A. Ozoliņu-Krauzi sarakstītā M. Leiko luga «Marija Vaļevska». Napoleona mīlas stāsti uz Nacionālā teātra skatuves jau labi pazīstami — L. Stengeles Zozefīne līdz cinismam izbaudīja savu varu pār franču karavadoni, bet «šīs drāmas ideoloģiskajos pamatos pulsē karsts revolucionārs apakšstrāvājums, kas šim skatuves darbam piešķir ne tikai vēsturisku, bet arī laikmetisku nokrāsu» (J. Grots).³⁷ Cits recenzents pat saskata šai lugai paralēles ar A. Upīša «Žannu d'Arku». Kaut arī līmeņi ir nesalīdzināmi, viena kopēja iezīme ir: arī «Marijā Vaļevskā» risināta va-

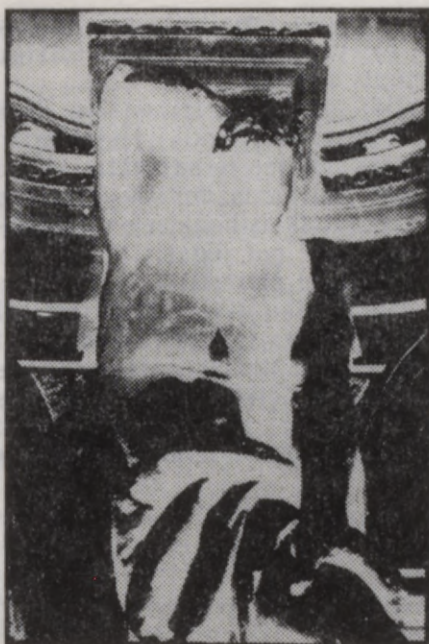
roņa un masu tēma, vadonis bez masu atbalsta nespēj realizēt savas idejas, jo «varavīksne dzer no zemes dziļumiem». Arī vājo, pavirši iestudēto lugu aplenkums rada «Marijai Vaļevskai» ārkārtējības oreolu.

Izrādes patieso sabiedrisko bīstamību atklāj E. Virzas recenzija, kurā M. Leiko nosaukta par vecu, histērisku būtni, kas pieder «internacionālajam bezsejainajam pūlim», un abu autoru literārās dotības te sajauktas «kopā ar to internacionālo ideju žargonu, kas tagad jau pamazām sāk izzust no Eiropas apvāršņiem un kuru prototipi ir starptautiskais baņķieris un komunisti».³⁸ Teiktajam par baņķieri un komunistu nav pat jēgas.

Lugu drīz noņem no repertuāra, lai gan tā top par īstu kases gabalu. M. Leiko izbrauc uz Padomju Savienību. Sabiedrība zilē, vai aktrise vēl atgriezīsies Latvijā vai ne. E. Fross par to «Celtņē» izsaka šaubas: «Vai Marija Leiko gribēs un pratis atrast sev vietu tai tautiskās gara verdzības piļu dīķī? Un vai piļu dīķī viņai var atrasties vieta? Leiko līdzšinējais darbs sola citu.»³⁹

«Marija Vaļevska» noslēdz M. Leiko viesizrādes Latvijā, jo aktrise vairs neatgriežas.





Protesta, apsūkuma, reakcijas gadi

Nacionālā teātra
«aktieru dumpis». Fašistiskās
diktatūras nodibināšanās Latvijā.
Repertuārs.
Izmaiņas režijas sastāvā.
J. Oša režisora darbība

Nacionālā teātra radošākie mākslinieki ir saņēmuši diezgan daudz iespaidu un ierosmju, ka teātrī var un vajag strādāt citādi. Tādas pārdomas rada J. Zariņa un A. Amtmaņa-Briediša stāstījumi par padomju teātriem, informācija par pasaules progresīvo teātra reformatoru centieniem, ko ilgajos sadarbības gados aktieri gūst no M. Leiko, no ārzemju ceļojumiem Berlīnē, Parīzē un — galvenais — praktiskā saskarsmē ar tiem māksliniekiem, kas savā darbībā neļaujas ietekmēties no kases un buržuāzijas interešu diktāta. A. Zilveroviča režisētā izrāde «Advokāts un rozes» un M. Čehova «Jāņa Briesmīgā nāve» kļūst par sekošanas cienīgiem piemēriem. Prasības pēc radoša darba atmosfēras stimulē nodarbības Aktieru seminārā. Un tad beidzot vadzīs lūst. 1932. gadam beidzoties, ir krities apmeklētāju skaits, pie tam izrādās, ka skatītāju intereses ir saistījuši galvenokārt nopietnie darbi (M. Čehova iestudējumi), bet pikantie nieciņi, kas seko bieži cits aiz cita, ātri vien nosmeļ izklaidi meklējošās publikas krējumu, un atkal ar skubu vajaga gādāt jaunu izpriecu šiem laiskajiem prātiem.

1932. gadā parādās vairāki raksti, kuros kritizēta teātra repertuāra politika, sasteigtās izrādes un direktora A. Bērziņa vadība. Atkal tiek runāts par to pašu, no kā A. Upits teātri brīdināja jau 1926. gadā «Domās». Arī tagad viskritiskāko nostāju ieņem «Domas», kurās teātra darbību apcer J. Plaudis, un Latvijas Darba savienības izdevums laikraksts «Jaunā Diena», kas aizstāv aktieru intereses un atbalso teātri pašā briesmošo nemieru: «Tā jau nav mākslas iestāde,» izsakās sarūgtinātie aktieri, «tā ir

inkvizīcija, tas ir komerciāls uzņēmums, kurā tiek izsūkti mūsu dzīvības spēki, izmantoti mūsu talanti un izrādīta mums pašiem vislielākā necieņa un neiecietība.»¹ Tālāk seko aizrādījums, ka konkursā godalgotās lugas (domāta A. Upīša «Zanna d'Arka!») kā «neejošas» tiek noņemtas no reper-tuāra, lai tikai ietu muļķīgā «Pildspalva». Taču arī uz to nav vairs daudz mudīgu nācēju. Jau 1931. gadā rodas plāns par Nacionālā teātra un Nacionālās operas apvienošanu, taču tas netiek realizēts. Izeju teātris meklē abo-nementu pārdošanā, štatu un algu samazināšanā. 1933. gads tuvojas kā milzīgs drauds Nacionālā teātra māksliniekam. Tā kā vislielākie pārme-tumi vēršas pret A. Bērziņu, viņš 1932. gada beigās uz laiku atstāj savu posteni goda direktoram J. Brigaderam, no kura jau solidā vecuma dēļ vien maz ko var prasīt, un gatavojas braukt ārstēties. Uz Aloju. Tādēļ arī pirmā personāla kopsapulce notiek 1932. gada 13. decembrī, piedaloties 45 aktie-riem. Tas ir brīdinājums. Otrā sapulce sanāk 1933. gada 6. janvārī, «kurā iznes kategorisku prasību neatlaist aktierus, nesamazināt algu un nolemj lūgt izglītības ministru A. Kēniņu mainīt direktorus. Personāls vairs ne-grib ar viņu [A. Bērziņu] sadarboties.»² Trupas priekšgalā kā allaž kritiskās situācijās atrodas A. Amtmanis-Briedītis, kurš savās piezīmēs par šo posmu raksta: «Izglītības ministrs no sākuma mūs atbalstīja. «Lūdzu, sakiet man visu, kas jūsu teātrī notiek,» viņš teica. Mēs arī teicām. Izvēlētie pārstāvji — Ģērmanis, L. Ērika, Svarecs un es aizstāvējām savas un savu kolēģu inte-reses. Bet tāds atbalsts drīzi mums pietrūka, jo visā šai lietā ieņēma stāvokli «Jaunāko Ziņu» Emīlija Benjamiņa. Izvēlētie delegāti tika saukti gan pie ministra, gan pie E. Benjamiņas.»³ Ar viņas iniciatīvu notiek plašs dispu-ts Latviešu preses biedrībā, kur runu saka A. Amtmanis-Briedītis. Runas teksts daļēji atspoguļots viņa rakstā «Kas glābs mūsu teātri». Režisors izsaka savas ilgas pēc saturīgām lugām, kurās varētu parādīt cilvēkiem progresī-vus ideālus — *kā jādzīvo*, un vainīgi šajā krīzē ir visi tie, kas «mākslas atziņu meklējošai publikai liek skatīties lugas bez šo atziņu dzīvās dva-šas.»⁴ Par mākslinieka uzstāšanos sašutis ir reakcionārais kritiķis H. Asars, kas, rādās, ļoti uzmanīgi seko arī A. Amtmaņa-Briedīša režijas «novir-zēm»: «Latv. preses biedrības rīkotā disputā par teātra krīzi valsts teātra aktieris un režisors A. Amtmanis-Briedītis (kuru kā aktieri vērtēju ļoti augstu) nodeva ļoti bēdīgu liecību par savu teātri. Viņš pateica isi un skaidri, ka darba un mākslas prieka mūsu valsts teātri tagad neesot un nevarot būt (kā tas sasaucas ar T. Lāča vēstuli teātra direktoram Jaungada naktī 1927. gadā! — *L. Dz.*). Arī teātra aktieru sapulcē ar lielu balsu vai-rākumu pieņemtā rezolūcija liecina, ka kaut kas šajā teātrī nav kārtībā...»⁵

Vai šajās prasībās neskan neapklusināmā Strādnieku teātra atbalss? To laikam sadzird arī E. Virza, kas nereti lielās dusmās izrunā to, ko no viņa viedokļa nemaz nevajadzētu atgādināt: «Nacionālais teātris Latvijā nav un nevar būt kāda *lielnieciska* (izcēlums mans — *L. Dz.*) fabrika, kur gan ir direktors, bet visu lemj un vada fabrikas komiteja, kāds bezsejīgs un ne-atbildīgs kolektīvs. Sai virzienā aktieriem Nacionālais teātris nav jādzen.»⁶

Aktieri neuzvarēja. Tika atrasti nelieli kompromisi, atlaida K. Frein-bergu (viņa vietā nāk V. Zonbergs), darbā atgriezās A. Bērziņš, vienīgi viņa taktika esot kļuvusi uzmanīgāka un rāmāka, kā atminas A. Amtmanis-Briedītis. Vēlāk režisors komentē šo notikumu un jautā: «Vai te meklējama

(kļūda) vaina tikai A. Bērziņa personā, vai nav nekādas dziļākas saknes meklējamas buržuāziskās sabiedrības vienā daļā un visbeidzot pašā Latvijas valdībā?»⁷

Tādu pašu domu pauž laikraksts «Jaunā Diena», uzstājoties pret J. Akurateru, kas ieteic krīzi pārvarēt ar iedvesmu, ar uzticību «mūžam». Pretstatā tam laikraksts izvirza domu, ka mākslu vajag vadīt nevis sapņojot, bet loģiski, zinātniski analizējot. Taču kas to darīs, jo «šādus cilvēkus varēs atrast tikai ārpus valdošā pasaules uzskata robežām. [...] Ja haoss, krīze un agonija valda saimnieciskā sistēmā, tad šīs sistēmas klēpī izaugušā mākslas sistēmā, ja drīkst tā teikt, nevar būt nekas cits: arī te ir anarhija un krīze, trūkst plāna, trūkst organizēta darba, trūkst atbildības sajūtas, trūkst loģikas. Tā ir pasaules uzskata krīze, ne tikai teātra krīze vien.»⁸

Pēc fašistiskās diktatūras nodibināšanās Latvijā reakcija beidzot var pilnīgi pakļaut teātri savām interesēm un padarīt par valdošās šķiras «oficiozu» šī vārda pilnā nozīmē. Repertuārā parādās darbi, kas kalpo buržuāziski nacionālistiskajām idejām, tiek idealizēta Latvijas senā vēsture, daudzkārt minēti bajāri un labieši kā seno latviešu «nacionālā spēka» simbolizētāji. Si ārēji greznā bajāriskā dižmanība ietekmē arī latviešu klasikas iestudējumus, piemēram, Raiņa lugu «Pūt, vējiņi!» (1936) vai arī jau pieminētās «Skroderdienas Silmačos» (1935), kur Antoniju tēlo skaistā, dižā L. Stengele. Tomēr ārējais spodrinājums šajos darbos vēl neaizklāj klasisko darbu reālistisko, humāno pamatievirzi. Vēstures viltojumi un nacionāli šovinistiskas tendences atklājas atsevišķās A. Brigaderes, A. Grīna, J. Akuratera un citu lugās vai prozas darbu dramaturģijās.

Trīsdesmitajos gados notiek pārmaiņas režijas sastāvā. 1932. gadā pensijā aiziet A. Mierlauks. (Un arī aktrise B. Rūmniece.) 1933. gadā līdz pēckara laikam no Nacionālā teātra šķiras E. Feldmanis. J. Zariņš turpina strādāt Strādnieku teātri līdz pašai tā slēgšanai 1934. gadā un no 1932. gada ar lielu enerģiju sāk darboties operas režijā. A. Amtmanim-Briedītim joprojām jāiestudē tā saucamās tautas lugas, un sakarā ar šiem uzvedumiem viņam atkal pārmet naturālismu. Par tādu «ierunātu» naturālisma piemēru no vienas apceres otrā ceļo Doku Ata «Krišus Laksts», kur latviešu zemnieki iegāž nejauko vagaru istā diķī, t. i., vannā, un šis nu tur peras, ūdeni šļakstinādams. Kā atceras izrādi skatījušie, uzvedums bijis iespaidīgs un lēzeni iebūvētā vanna arī (dekorācijas veidojis N. Strunke), bet A. Amtmanis-Briedītis nekad nav noliedzis naturālistisku paņēmienu (vai naturālas vielas) izlietojumu (tas jaunlaiku teātrim pat sevišķi raksturīgi!) arī reālistiska darba veidošanā. Ne jau šis ūdens un ne garkūļu salmu jumti ir teātra bēda, bet gan pati «Krišum Lakstam» līdzīgu darbu literārā apdare, tajos attēlotās idealizētās šķiriskās attieksmes, par kurām, kā teikts kādā kritikā, klaušu laikiem tuvāks latvietis gan būtu citās domās. Danči, talakas, krogi, kur vienīgi dzērāja zirgs dabū ciest, kā arī «Krišā Lakstā» dzied:

Nevienam lopam nav tik grūt,
Kā dzērājpuikas kumeļam.

Dramaturģiskus veido V. Zonbergs, un tajos šī idealizēšana uz vispārēja tautiskuma rēķina tolaik izpaužas spilgti.

tieri — J. Lejiņš, A. Alksnis un citi. Konsekventākā interese par režijas darbu ir J. Osim. 1923. gadā J. Osis dodas pirmajā studiju braucienā uz Bulgāriju pie Maskavas Dailes teātra bijušā aktiera un režisora N. Masaļitnova, kur mācību stundās, etīdēs, pārrunās gūst pirmo priekšstatu par K. Staņislavska metodi un iegūtās atziņas cenšas radoši īstenot savā aktiera darbā. Šie centieni vainagojas panākumiem. J. Oša debija režijā ar L. Andrejeva lugu «Tas, kuru plikē» (kurā pats tēlo klauna lomu) notiek Raiņa direkcijas laikā 1925. gadā. Uzvedums nav bijis īpaši izdevies. No 1932. līdz 1938. gadam J. Osis strādā Nacionālajā teātrī par patstāvīgu režisoru inscenētāju un iestudē sešpadsmit lugas — visvairāk K. Zariņa darbus, starp kuriem nozīmīgākais ir «Randenes Barbara». Režisors sadarbojas arī ar T. Lāci, radot Z. Rišpēna lugas «Dzīvība vai nāve» un V. Lāča «Kristapa Kaugura» izrādes.

1936. gadā J. Osis atkal dodas studiju braucienā, šoreiz tieši interesējošies par režiju. Par saviem iespaidiem mākslinieks raksta: «Režisoram jāizkūst aktieri — tā ir mazliet pārfrazēta Ņemiroviča-Dančenko doma, ko mācīja mani skolotāji režijas mākslā: tiklab Zelverovičs, kurš viesojās Nacionālajā teātrī un pie kura vēlāk braucu uz Varšavu, kā arī Masaļitnovs, ko otrreiz apmeklēju 1936. gadā Sofijā. Abi viņi bija īsti reālisti un izskaidroja man režisora pamatuzdevumu — nevis pārņemt personisko pieeju uz citiem, bet gan kā labam diriģentam aptvert visus instrumentus, harmoniju, pie tam ļoti smalki izprotot dzīvi.»⁹ Harmonija — tas ir vārds, pie kā domās par režiju visbiežāk atgriežas J. Osis. Piemēram, kādā nepublicētā vēstulē no Berlīnes: «Kādēļ Leonardo da Vinči, Rafaels, Rembrants un citi ir lieli meistari? — Tādēļ, ka viņi apbrīnojami pareizi atraduši attiecību, gleznas pagātni un faktu novērtējumu. Tā ir arī aktierim. Viņš nevar, nedrīkst izrunāt nevienu teikumu, ja viņš iepriekš nav izjutis pagātni, attiecību un faktu pareizu novērtēšanu.»¹⁰ So reālistiski analītisko darbu ir visai grūti izmantot tās dramaturģijas iestudēšanai, kāda fašistiskās diktatūras laikā nonāk režisora rokās. Vairākos J. Oša iestudējumos parādās *it kā tipiskas* Latvijas lauku dzīves pazīmes, kas mākslinieku vienmēr ir interesējušas. Te ir Rīgā nodzīvojušies saimniekdēli, kas putina vecāku mājas, te ir trakas, uguņīgas polietes vai latgalietes — kalpones, kas var šiem izkurtējušiem kundziņiem «sakarsēt asinis», bet viss allaž izkārtojas idilliski, radot pavisam citu, sociāli izskaistinātu «harmoniju», kas atšķiras no mākslinieka vēlētās *istās* daiļdarba harmonijas — ar pareizām dzīves attēla proporcijām.

Tāpēc labākie panākumi ir tur, kur J. Osis sarunājas kā aktieris ar aktieri arī režijās, veidojot tā saucamās kamerspēles lugas. Pie tādām pieskaitāms J. Saņavska «Tilts», kur pats viņš tēlo veco pārcelāju, kam jaunais tilts pār upi atņēmis maizi. Un galvenokārt — H. Ibsena «Džons Gabriels Borkmanis», kurā J. Osis kā aktieris un kā režisors izvirza centrā individuālista, vienpatņa traģēdiju. Borkmani mākslinieks saskata Ibsena — individuālā protestētāja iezīmes, tādēļ arī šo lomu veido Ibsena portretiskajā grimā. Kopā ar viņu uzvedumā izceļas L. Spilberga, A. Brehmane un no likvidētā Strādnieku teātra atnākušais Luijs Smits.

Trīsdesmitajos gados Nacionālajā teātrī ir tikai divi krievu literatūras darbu iestudējumi — 1932. gadā I. Turgeņeva «Muižnieku ligzda» ar L. Ēriku Ļizas lomā (J. Lejiņa inscenējums) un — tas ieņem īpašu vietu —

T. Lāča iestudētais A. Ostrovska «Mežs», kur režisors pats tēlo Genadiju Nesčastļivcevu. Iestudējums pēc formas ir tradicionāls, taču tam kā Antejs zemei pieskaras to Nacionālā teātra aktieru talanti, kuriem joprojām dārgi patiesi reālistiskas mākslas darbi. Arkadijs Sčastļivcevs ir viens no pēdējiem T. Podnieka šedevriem, Vosmibratovu tēlo J. Osis, Gurmižsku — O. Lejaskalne, Sulaini Karpu — K. Martinsons, bet Uļitu — M. Smithene, kurai trīsdesmito gadu beigās dod visai maz radošu uzdevumu.

1933. gadā divas režijas vada J. Muncis. Bijušais Dailes teātra direktors cenšas te īstenot savus ASV gūtos iespaidus, inscenējot Aspazijas «Velna naudu» un M. Meterlinka «Zilo putnu».

1937. gadā A. Bērziņa vietā par direktoru tiek iecelts rakstnieks J. Grīns, kas ir pārliecināts nacionālšovinists. Līdz ar viņu par dramaturgu nāk J. Roze. Tai pašā gadā stājas spēkā «Likums par Nacionālo teātri», kas nostiprina direktora, t. i., J. Grīna, pilnīgi vienpersoniskas vadības principu.

J. Jurovska darbs Nacionālajā teātrī.

J. Zariņa iestudētais F. Šillera

«Dons Karloss» — aktiermākslas

sagatavojums padomju skatuvei

1937. gadā Nacionālā teātra režijā iesaistās Jurijs Jurovskis, Rīgas Krievu drāmas aktieris un režisors. Par savu ietekmīgāko skolotāju J. Jurovskis uzskata N. Siņeļņikovu, pie kura ir strādājis Harkovas teātrī. N. Siņeļņikova pedagoģiskie principi bija tuvi Maskavas Dailes teātra vadītājiem, un viņš ir izaudzinājis veselu plejādi izcilu krievu aktieru — V. Komisarževsku, J. Poļevicku, A. Ostuževu, L. Ļeoņidovu, S. Kuņecovu utt. Arī latviešu aktieris T. Lācis ir viņa skolnieks. N. Siņeļņikova pedagoģija bija galvenokārt vērsta uz aktiera personības, viņa individualitātes izkopšanu. Šo īpašību savā pedagoģiskajā darbā respektē arī J. Jurovskis. Sarunās ar J. Zariņu un vecākās paaudzes aktieriem gūstam priekšstatu par to, cik gudri J. Jurovskis pratis izraisīt aktieru iniciatīvu un elastīgi reaģēt uz viņu ierosinājumiem. J. Zariņš uzsver, ka J. Jurovska māksla «... bija īsts, labs reālisms, viņa režijās tas kļuva aktieriski izkoptāks, mums bieži vien bija netīrāks. Pats būdams liels aktieris un smalks raksturotājs, viņš prata to arī otram atdot, prata ar aktieri sarunāties. Tā ir liela lieta. J. Osim, piemēram, tik spēcīga pedagoģiska talanta nebija.»¹¹

Veiksmīgāko J. Jurovska iestudējumu vidū minami B. Bjernsona «Bankrots», Sila-Varas «Karalienes Viktorijas jaunība», F. Moriaka «Asmodejs», J. Pētersona «Norieta kvēle», Moljēra «Iedomu slimnieks» un citi. J. Jurovskis daudz savās izrādēs nodarbina tos aktierus, kas teātrī iesaistījušies trīsdesmito gadu sākumā, — M. Zilavu, I. Graudiņu, Ņ. Melbārdi, Z. Katlapu, A. Videnieku, V. Gruziņu un citus. Viņa režijās allaž izceļas Z. Katlaps, kam agri attīstās spēcīga aktieriska pašiniciatīva. Veiksmīga ir sadarbība ar visiem tiem māksliniekiem, kuri allaž tiekušies pēc izkoptas, niansētas formas aktiermākslā. Piemēram, «Asmodejā» spilgts ir L. Eriks tēlojums, bet «Iedomu slimniekā» artistiskā krāšņumā atplaukst A. Klints Tuanete un J. Oša Argans. Visciešāko sadarbību ar teātra ansambli aplie-

cina J. Jurovska iestudētā S. Lāgerlēvas un P.-K. Knudsenā drāma «Portugāles ķeizars». J. Oša talants nabaga vīra Jana lomā atvērās dziļā, aizkustinošā emocionālītātē — smalka ir pāreja no naida pret sievu (šo lomu dramatiski tēlo M. Šmithene), kas vecuma gados un nabadzībā sadomājusi laist bērnu pasaulē, uz sajūsmu par meitu Klāru-Finu-Gulāborgu, kurai vajadzētu kļūt Portugāles princesei, un beigās ārprāta iestāšanās, kad, velti meklēdams pilsētā noklidušo meitu, vecais Jans iedomājas sevi par ķeizaru un, apkrāviēs smieklīgām regālijām, trako namā sapņo par savu «princesi». Klāra kļūst par vienu no A. Klints mīlākajām dramatiskajām lomām. Spilgti savus raksturtalantus apliecina 1938. gadā ansamblī iesaistītā E. Ezeriņa (Fallu māte) un L. Šmits (vecais, gudrais Ole).

Ar J. Jurovski bieži sadarbojas dekoratori A. Vinklers un V. Valdmānis, kas no 1933. gada sāk strādāt Nacionālajā teātrī līdzās A. Cimermanim kā otrs pastāvīgais mākslinieks. V. Valdmāņa dekorācijas «Zvejnieka dēlam» un «Portugāles ķeizaram» pieder pie izcilākajiem tolaik jaunā gleznotāja veikiem.

J. Zariņš laikā no 1935. līdz 1938. gadam strādā tikai operā un uz mazajām skatuvēm, bet 1938. gada rudenī saņem atkal angažementu Nacionālajā teātrī, lai stātos līdzās A. Amtmanim-Briedītim par otru pieredzējušāko režisoru.

Atgriežoties Nacionālajā teātrī, J. Zariņš izvirza direkcijai savus noteikumus — vismaz lielākos iestudējumus sagatavot metodiskā darbā, atvēlot tam nepieciešamo laiku. Savai atkārtotajai debijai režisors izvēlas F. Šilera «Vilhelmu Tellu», kura eksemplāru 1938. gada vasarā izstrādā visos sīkumos. Tella lomā J. Zariņš redz varoņlomu tēlotāju T. Lāci, kas šo lomu spēlējis Liepājas Jaunajā teātrī (1921. gadā) un Dailes teātrī (1928. gadā). Abi mākslinieki ir atraduši dziļu radošu kontaktu Nacionālajā teātrī E. Rostāna «Sirano de Beržeraka» un A. Dimā (tēva) «Kīna» iestudējumos, kur T. Lācis tēloja titullomas. Tellu viņš uzskatījis vēl par nespēlētu, un bijis līdzdalīgs režisora traktējumā, kur izšķirošā nozīme būtu tautai, kuras griba un naids pret apspiedējiem Tellā atbalsojas. «Bet,» kā atceras J. Zariņš, «fašistiskās valdības galva K. Ulmanis (no 1934. gada viņš bija iecelts arī par Nacionālā teātra goda locekli — *L. Dz.*) bija pieprasījis šo lugu ieskatam, un, kad to dabūjām atpakaļ, tad tā bija pamatīgi «izrediģēta» visos Geslera (austriešu ieliktenis, varmāka — *L. Dz.*) skatos, dumpīgajās ainās. Kā mani informēja, Ulmanis pašrocīgi bija izdarījis nepārprotami tendenciozus svītrojumus. Lugas pretspēki bija izārdīti, mākslas darbs sapostīts. Man vairs nebija ne mazākās vēlēšanās to iestudēt.»¹² Tā vietā diezgan sasteigti top Raiņa «Induļa un Ārijas» iestudējums, kurā debitē mākslinieki M. un A. Spertāli. Āriju tēlo L. Ērika, šīs lomas pirmā izpildītāja, Induli — J. Lejiņš, Vizbulīti — M. Zilava un E. Mieziņe, Tuši — E. Ezeriņa. Uģa lomā aizrautīgs un uzticīgs ir R. Zandersons, kas jau pirms gada ir izcēlies kā Toms Soijers. Veiksmīgākais sniegums ir J. Oša Mīntauts. Inscenējums ir ļoti krāšņs, jo te nāk talkā arī lielā pieredze, iestudējot operas.

Metodisku darbu kamerspēles lugās J. Zariņš īsteno, iestudējot S. de Peirē-Šapuī lugu «Mīlestības neprāts», cieši sadarbojoties ar L. Špilbergu un A. Klinti — galveno lomu tēlotājam. Režijas plānā veikta smalka

psiholoģiska analīze pa «gabaliem», kas apzīmē personāža gribas izpausmes vienību. Kritika atzīmē, ka režisora *galvenais uzdevums* ir «ne vien palīdzēt aktierim atrast ārējos izteiksmes līdzekļus, bet gan izskaidrot viņam drāmas ideju, mērķtiecību, tematiku, dramatiskās maģistrāles, personu gribas līnijas — tendences, lugas atmosfēru, tēlu sistēmu.»¹³ Utt. L. Spilberga šajā darbā bija režisoram vispirmā un drošākā līdzgaitniece. Arī otrajā nopietni gatavotajā kameruzvedumā — M. Ziverta «Cilvēks grib dzīvot» — aktrise atveido ekscentrisko miss Nikerbokeres lomu. Šo izrādi gatavojot, režisors laikus sastrādā uzveduma metus ar dekoratoru V. Valdmani, kas kļūst par viņa domu biedru mākslā.

Un tad — 1940. gada 15. martā nāk darbs, kurā J. Zariņš spēj aktieru ansamblim atdot visu, ko viņš tolaik ir izstudējis un izdomājis par laikmēģu aktieri. Nāk izrāde, kas nodrošina māksliniekam pilnu radošu uzticību šajā teātrī padomju varas atjaunošanas gadā.

Tas ir atkal F. Sillers — «Dons Karloss», kuru pamatīgā analīzes darbā pusotra mēneša laikā iestudē J. Zariņš sadarbībā ar dekoratoru V. Valdmani un kostimu mākslinieci M. Spertāli.

M. Čehovs bija teicis: «Aktieri nevar *pierunāt* būt «tagadnīgam», neuzrādot viņam *aktiera ceļu* uz to, kā kļūt tagadnīgam.»¹⁴ Klasiskajā materiālā, kas pilns cildenu, humānu domu, J. Zariņš rādīja šo ceļu. Un vairāki aktieri uz tā nostājās. Pirmām kārtām Dona Karlosa lomas tēlotājs Z. Katlaps, šī loma viņu noteikti izvirza vadošajos aktieros. Režisora ierosinājumiem mākslinieks spēj atbildēt ar patstāvīgu, radošu darbu: «Tas bija laiks, kad Žanis Katlaps katrā lomā centās atrast spilgtu emociju uzliesmojumu momentus un, akcentējot šīs vietas ar fizisko darbību palīdzību, panāca *istu pārdzīvojumu, ne jūtu spēli* (izcēlums mans — L. Dz.). Sādā veidā viņš strādāja pie Sillera dona Karlosa . . .»¹⁵

No vienas puses, repertuāra seklums un buržuāziskās valdības tendenciozās prasības, no otras — lēnām, kā pa kapilāriem daudzos māksliniekos augšup kāpj jaunas patiesības apjaušana teātra mākslā. «Dons Karloss» ir izaicinājums, prasība un pierādījums, ka vajaga strādāt citādi. Bet, lai šī radošā ārkārtējība pārvērstos darba sistēmā, ir jāmainās attieksmei pret teātri, ir jāmainās pašos pamatos īstenības un dzīves attiecībām, ir jāstoppas ar jaunu dramaturģiju. Tas notiek vēsturiskajā 1940. gada vasarā.



Vēsturiskais pagrieziens

Sabiedriski politiskās pārvērtības
Latvijā un Drāmas teātris 1940./41.
gada sezonā.

Izmaiņas teātra vadībā un režijā.

R. Blaumaņa «Ugunī».

J. Zariņa darba stils.

Pirmā saskarsme

ar padomju repertuāru.

B. Lavreņova «Lūzums»

«1940. gads, paceldams visu Latvijā dzīvi saulē, pacēla arī teātri no dangainās sliktības. Viņš tapa par dangainās sliktības. Viņš tapa par māksliniekiem vārda pilnīgā nozīmē. Valsts drāmas teātris droši nostājās uz tā lielo ideju un brīves ceļa, uz kura Strādnieku teātris 1919. gadā paspēja spert tikai pirmo soli.»¹ Tā raksta Andrejs Upīts. Taču šis tapšanas process bija ilgstošs, un arī nozīmīgā 1940./41. gada sezona ir tikai pavērsiens uz tiem pilnīgajiem sociālistiskā reālisma mākslas sasniegumiem, kādus teātris gūst pēc Lielā Tēvijas kara. Drāmas teātrim, ieejot padomju mākslā, ir divas vērtības, uz kurām tas var paļauties, — pirmkārt, visu laiku ar grūtībām aizstāvēt demokrātiskā tendence un, otrkārt, ievērojamāko aktieru zināma profesionāla sagatavotība skatuves reālisma virzienā, kas pamatos tuvs krievu un arī padomju teātra mākslai.

Latvijas PSR Tautas Komisāru Padome par Drāmas teātra direktoru ieceļ aktieri Ž. Katlapu. (No 1941. gada aprīļa daudz nodarbinātā aktiera vietā direktora posteni ieņem Aleksandrs Āboliņš.) 1940. gada 15. augustā trupa pulcējas jaunai darba sezonai, un Ž. Katlaps uzrunā teātra kolektīvu: «Mums ir laime dzīvot lielu notikumu un pārvērtību laikmetā. Mēs esam kļuvuši par līdztiesīgiem Padomju Savienības pilsoņiem. Tas mums dod iespēju ar lielu dedzību piedalīties tai radišanas un celšanas darbā, kas kūsā Padomju Savienībā. Sevišķi mākslas darbiniekiem paveras plaši

apvāršņi. Mūsu teātra radišanas virziens savos pamatos nemainīsies, bet izvedumā gūs citu spilgtumu un nozīmību. Radišanā stingri turoties pie psiholoģijas likumības, radot realitātes robežas, centisimies panākt jūtu sabiezinājumu un krāsu tīrību un spilgtumu un *visa darba izvešanā un veidošanā vadīsimies no lugas sociālās idejas* (izcēlums mans — L. Dz.). [.]

Jauno sezonu sāksim ar mūsu klasiķa Blaumaņa «Ugunī» un, vadoties no sociālās idejas, radīsim citu, svaigu un arī pareizu iztulkojumu.»²

Teātra galvenais režisors J. Zariņš apmēram mēneša laikā sagatavo pirmizrādi. Viņš arī iestudē visus šīs sezonas atbildīgākos inscenējumus. A. Amtmanis-Briedītis tolaik strādā Liepājā, kur arī rada vairākus liela vērīga padomju lugu inscenējumus.

Sākot darbu ar R. Blaumaņa drāmu «Ugunī», teātris iet pa grūtāku ceļu nekā vairāki citi latviešu teātri, kas izvēlējušies, piemēram, A. Upīša «1905», lugu, ko J. Zariņš ar tik lieliem panākumiem bija inscenējis Strādnieku teātri buržuāziskajā Latvijā. Te pats lugas saturs ir cieši saistīts ar revolucionāro tagadni. «Ugunī» ir daudz izrādīts darbs, un visplašāko skatītāju uztverē saistīts ar noteiktiem priekšstatiem. Līdz šim vairāk vai mazāk jebkura «Ugunī» izrāde ir bijusi par jūtām, kas kāpj pāri prāta uzceltajiem žogiem, luga ar spēcīgu morāli ētisku, mazāk sociālu ievirzi. Taču šī nav vienkārša, kārtēja izrāde. To saprot J. Zariņš, to saprot Z. Katlaps. Tas ir uzvedums, kurā Drāmas teātra ansamblim vajag apliecināt savu gribu sekot jaunā laika prasībām, atbildēt uz Komunistiskās partijas aicinājumu iekļauties padomju dzīves celtniecībā.

Režisors ir pārliecināts, ka arī šajā lugā ir spēcīgas sabiedriskas strāvas, tās reālistiskā viela prasās pēc sociāla izvērtējuma, «tādēļ», saka J. Zariņš, «asāk kā parasti būs izveidotas muižas kalpotāju, barona un Frišvagara attiecības. Ja agrāk baronu rādīja patriarhālu, tad tagad tā laipnība domāta vairāk kā taktika un diplomātija. Sociālo pretrīnību priekšrevolūcijas ieskaņas un protesta gars jūtams Aldera neapmierinātībā, Edgara sašutumā. [.] Mēģināsim rādīt daļu no sociālistiskā reālisma — parādīt cilvēkus istus, pilnvērtīgus savā pārdzīvojumā un īstenības apstākļos. Metodiskā darbā esam strādājuši veselu mēnesi.»³

Pirmizrāde ir svinīga. To noskatās LatvPSR Augstākās Padomes Prezīdija priekšsēdētājs A. Kirhenšteins, LKP CK sekretārs Z. Spure, valdības locekļi un sabiedrisko organizāciju pārstāvji. Pirms izrādes uz krāšņi dekorētās skatuves pulcējas viss personāls, skan Internacionāle. Direktors Z. Katlaps apsveic pirmos *Drāmas teātra* skatītājus.

Iekšēji saskanīga ir režisora un dekoratora V. Valdmaņa pieeja uzvedumam, un izrādē vērojami negaidīti situāciju atradumi. Kristīnes un mātes saruna notiek vešerienes istabā, kas visa piekārtu kungu palagiem, un tie kā ekrāni konturē divas dzīves: veco, salauzto, it kā šajos palagos izplēnējušo un jauno, cerību pilno. «Mamm! Vai tad es tiešām sevi lai pārdodu?» iesaucas Kristīne, bet viņas sauciens noslāpst bez atbalss mitrajos palagos.

Vēlāk, veļu noņemot, atklājas durvis, pēc tam krāsns, kas kļūst par darbības fonu citām personām.

Vārdi «sociālistiskais reālisms» ir visiem mutē, taču nereti to lietojums praksē izvēršas par vienkāršotu, vulgarizētu sociālo akcentu pasvītrojumu. No tā nav brīva arī pirmā Drāmas teātra izrāde. Režijas eksemplārā ir svīt-

rota Klengas pazemība roku bučošanā baronam, viņš arī izrādē atklājas *tikai* kā muižas upuris. Izrādes kopējā plūdumā sveši un skaļi izskan atsevišķi tendenciozi «sociālie tēmējumi». Uz to, piemēram, aizrāda kritiķis K. Freinbergs, kas ir arī Teātra nodaļas vadītājs LatvPSR Mākslas lietu pārvaldē: «Ar to vien, ka uzsver dažus Blaumaņa varoņu protestveidīgus izteicienus vai pārvērš dažus par tādiem, nav vēl atrasta sociālā drāma.»⁴ Taču jaunākas paaudzes recenzenti, piemēram, F. Rokpelnis, priecājas par to vien, ka ir laužta vecā tradīcija, ka ir jūtama vēlēšanās cirst jaunu taku.

Pozitīvi vērtēti galveno lomu tēlotāji M. Zilava un J. Lejiņš, bet it sevišķi E. Ezeriņa Vešerienes, L. Spilberga Horsta madamas, A. Videnieks Aldera un J. Osis Frišvagara lomā.

Līdz ar darbu pie jauniestudējumiem sākas aktīvs sabiedrisko un profesionālo mācību cikls. K. Staņislavska darbus teoretiski analizē Z. Katlapa vadībā, praktiskās nodarbības vada režisors J. Zariņš. Bez tam kā direktoram, tā galvenajam režisoram daudz jādomā arī par jaunu teātra ētiku, lai ansamblī nodibinātu biedriskas attiecības, izskaustu premjerismu un arī starp direktiju un personālu radītu jaunas attieksmes. Tiek atcelta līgumu sistēma, dotas plašas lomu dublēšanas tiesības utt.

Taču pats svarīgākais, par ko jau toreiz daudz domā režisors, ir tas, ko var nosaukt par J. Zariņa «mūža tēmu»: *radošais aktiera un režisora kontakts*. Viņa atziņa ir tāda, ka «režisors var runāt ar aktieri tikai tad, ja viņš zina, kāda būs šī aktiera uzņēmība, ticība, ieinteresētība par to, ko es viņam teikšu, cik viņš man atdos sevi. Bet viņš var gan skatīties man acīs un, galvu klanot, sacīt: «Saprotu, saprotu,» bet tai pašā laikā es varu viņam apgalvot: «Mīlais draugs, tu itin nekā nesaproti, ko es tev teicu.» Tāpēc, ka aktieri nav šīs līdzdarbības ar režisoru, un, ja tās nav, — tad notiek mehānisks process. Vajaga, lai aktieris un režisors būtu it kā vienā jutoņā, vienā domā. Tas, ka režisoram ir tālāks skatījums nekā aktierim — kā viņš paredz šo aktieri iekomponēt savā uzvedumā, tas ne ikreiz ir konkrēti aktierim no svara zināt. *Bet svarīgs ir kontakts*. Staņislavskis sasauca pie sevis mājās jaunos māksliniekus un stundām ilgi tika ar viņiem runājis. Kāpēc viņš tā plāpāja? Tāpēc, lai brīvi, ar neuzspiestiem vārdiem padarītu aktieriem skaidru savu domu. Režisoram nevajaga ārēji demonstrēties. Vajaga mācīties, kā Staņislavskis saka, skatīties cilvēkiem acīs. Katru rītu sasveicinoties un dodot viņam roku, vajaga paskatīties acīs, lai redzētu, kāds viņš, aktieris, šodien ir.»⁵

J. Zariņš bija Oktobra revolūcijas līdzgaitnieks, pārdzīvojis pilsoņu karu Krievijā, redzējis Maskavā pirmos masu uzvedumus V. Meijerholda teātrī. Ar šo izjūtu un atmiņām viņš ķeras pie pirmo padomju lugu inscenējumiem, vienlaikus aužot šos uzticības kontaktus ar aktieru ansamblī. Ja tas vēl pilnībā neizdodas K. Treņova «Lubovas Jarovajas» iestudējumā (ar O. Lejaskalni titullomā),⁶ tad B. Lavreņova «Lūzums» (veidots kopā ar dekoratoru monumentālistu A. Lapiņu) ir gan iespaidīgs inscenējuma ziņā, gan aktīvi, sabiedriski nozīmīgi skar skatītāju, sevišķi inteligences, apziņu. Tā ir dziļi apjausta patiesība, ka arī latviešu tautas dzīvē *noticis lūzums*, kas prasa izšķirties: vai nu palikt individuālista pozīcijā, vai pieslēgties revolucionāri noskaņoto masu kustībai. Idejiski nozīmīgā luga J. Zariņa

režijā vispirms šo jautājumu it kā izvirza katram tēlotājam, un tie, kas raduši sevī jo skaidrāku atbildi, spēj to arī spēcīgi, emocionāli aizrautīgi un pārliecinoši noraidīt skatītāju zālē. Tas ir T. Lācis kara kuģa komandiera Berseņeva, Z. Katlaps — Goduna, L. Špilberga — Sofijas Berseņevas lomās. «Donu Karlosu» iestudējot, režisors ar aktieriem atrada šo uzticības pilno kontaktu sarunās par vispārējām dzīves likumbām, par humānisma principiem, «Lūzumā» tā jau ir *konkrēta* saruna par šo laiku, par sabiedriskās attīstības likumsakarībām.

«Reālistiskais spēles veids lugu pārvērš dzīvē,»⁷ raksta «Cīņā» A. Sakse, augstu novērtējama režisora un aktieru darbu un uzsvērdama tā nozīmi revolucionāro pārkārtojumu posmā. Laikā no pirmizrādes 1941. gada 10. janvārī līdz sezonas slēgšanai «Lūzuma» iestudējums piedzīvo 32 pārpildītas izrādes. Tas ir vislabāk apmeklētais uzvedums Drāmas teātrī 1940./41. gada sezonā.

1920. gadā Maskavā J. Zariņš bija aculiecinieks saviļņojošam notikumam V. Meijerholda teātrī — Verharna «Ausmas» izrādi pārtrauca teatralizēti improvizēts frontes paziņojums par Perekopa ieņemšanu un Vrangeļa sakāvi. Žāle saplūda ar skatuvi pacilatā vienotībā, un šī brīža atmiņa kļuva dzīva, iestudējot «Lūzumu» un meklējot šo pašu vienojošo saikni starp skatuvi un publiku. Milzīgs kreisera klājs ar lielgabaliem un dūmeņiem, kuģa komandtiltiņu, karogu mastiem novietots uz Drāmas teātra skatuves, un tas viss matrožu dzīvības un darbības pilns, bet šie matroži, sardzei mainoties, soļo arī pa teātra gaitenīem, pa starprindu ejām (izrādē piedalās liels skaits statistu), iet un pa brīžam apstājas tieši līdzās skatītājiem. Kad izrādes finālā, visai uzbūvei lēni kustoties, dziesmai skanot, kreisera lielgabali paceļas un iegriežas zālē, lai tādējādi iezīmētu revolucionāro matrožu došanos uz Petrogradu, skatuves emocionālais vilnis pilnīgi pakļauj zāli. Ik izrādē. 32 reizes. Te vairs nav jādebatē par sociālistiskā reālisma principiem, jo te tie paši atklājas mākslā no konkrētas īstenības analīzes lugas materiālā, no izrādes radītāju sabiedrības un indivīda savstarpējo attieksmju pareizas idejiskas izpratnes. «Lūzuma» izrāde kļūst par Drāmas teātra režijas un aktieru gatavības apliecību visatbildīgāko uzdevumu veikšanai padomju mākslā.

Tendenciozo nošķirtību no krievu klasiskās dramaturģijas vecākās un vidējās paaudzes mākslinieki bija izjutuši kā mākslīgi uzceltu dambi reālistiskās mākslas attīstībā. Varēja jau domāt, ka agrāk slavenās krievu klasikas interpretācijas tradīcijas ir izskaustas, jo četri buržuāziskajā Latvijā iestudētie darbi (N. Gogoļa «Revidents», A. Ostrovska «Belugina precības» un «Mežs», I. Turgeņeva «Muižnieku ligzda») nespēja veidot cik nekā vienotu attīstības līniju. Tādēļ veiksmīgais A. Ostrovska lugas «Pašu ļaudis — iztiksim» iestudējums apliecina, ka tieši vecākās paaudzes māksliniekiem organiski tuvs ir krievu tautas raksturs, kura atklāsme nereti ideālā sniegumā skatīta Rīgas Krievu drāmas izrādēs ar izcilāko krievu aktieru piedalīšanos, kā arī vides kolorīts, kas iepazīts kara gados Maskavā un Petrogradā. Šo izrādi režisē J. Lejiņš, kas profesionālās izglītības pamatus guvis Maskavā un īpaši augstu vērtē Mazā teātra iedibinātās A. Ostrovska interpretācijas tradīcijas. Dekorācijas un kostīmus precīzā detaļu izstrādājumā, varētu pat teikt — sadzīviskā sabiezinājumā veido A. Lapiņš, kas pretstatā

monumentālajam «Lūzuma» noformējumam šeit parādās kā pretēja tipa mākslinieks — sadzīves kolorīta meistars. Arī šo izrādi iestudē metodiskā darbā, par ko uzveduma veidotāji ir atstājuši liecību: «Lugu iestudējot, turējāmie galvenokārt pie Staņislavska sistēmas, diendienā metodiski analizējot tēlojamo personu psihi un gribas darbību. Lai palīdzētu aktieriem labāk koncentrēties iztēlē, visu laiku mēģinājumi notika īpatnējā apgaismojumā, kas vērsts tikai uz tēlotāju. Šis apgaismojums pamatos paliks arī izrādē kā kontrastains spēles laukumu iedalītājs.»⁸

Sajā izrādē ar pārliecinošu reālistisku tēlojumu it kā uz savas pazaudētās un atrastās zemes nostājas B. Rūmniece, M. Smithene, A. Klints, J. Osis. Un arī galvenās — divkoša Podhaļuzina — lomas atveidotājs K. Klētnieks, kas Drāmas teātri strādā pirmo sezonu, apliecina piederību šim ansamblim.

Vecākās paaudzes meistarū atgriešanās uz skatuves šajā sezonā — tā ir ne tikai teātra demokrātisko, reālistisko tradīciju respektēšana, bet arī lielas ētiskas nozīmes pavērsiens. Pēdējos buržuāziskās Latvijas gados, spriežot pēc direkcijas protokoliem, algas bija samazinātas M. Smithenei un A. Klintij. B. Rūmniece jau faktiski bija atvadījies no radoša darba un, uzstājoties galvenokārt radiofonā, smagi pārdzīvoja atšķirtību no teātra: «Kā iestājos teātri, tā netiku nevienai sezonai izlaidusi. [...] Jauki skan — atpūtā. Bet tad jau labāk tūliņ zem zemes — atpūtā! Kam parasts strādāt savu darbu, tam grūti panest uzlikto atpūtu.»⁹

Sajā sezonā teātris ar lielu cieņu godina divus jubilārus 75. dzimšanas dienā — Bertu Rūmnieci un Aleksi Mierlauku. Teātra tālākajos repertuāra plānos paredzēts atbilstošs darbs arī vecmeistaram A. Mierlaukam. Vispirms tā būtu epizode pirmajā latviešu padomju lugā «Ceļa cirtēji», ko sarakstījuši J. Vanags un F. Rokpelnis un kuru paredzamai Mākslas dekādei Maskavā sāk iestudēt J. Zariņš.

Šīs sezonas radošais darbs Drāmas teātri rit it kā pa trim savstarpēji vienotām līnijām. Pirmā tiecas savākt vienkopus to, ar ko teātris ir bijis tradicionāli spēcīgs; te ietilpst minētais A. Ostrovska lugas inscenējums, F. Šillera «Dona Karlosa» atjaunojums, kurā spilgtus tēlus veido jaunievēstie tēlotāji — J. Osis (Filips II) un O. Lejaskalne (Ebolija).

Otrā tendence virzīta uz sociālo akcentu saasinājumu klasiskajā dramaturģijā un saistās ar R. Blaumaņa «Uguni», kā arī ar A. Upīša «Ziņģu Ješkas uzvaras» iestudējumu, kur satīra tiek pārvērsta karikatūriskā ākstībā. Luga 1933. gadā Strādnieku teātri deva daudz spēcīgāku sociālu sitienu buržuāziskās Latvijas «urrā patriotu» tronim, ko balstīja aizsargi un tādi stulbi «balbaki» kā bezmugurkaulainais Ješka. Izrāde, kurai kā spīvai uguns liesmai, K. Freinberga vārdiem runājot, «vajadzēja iznīcināt veco kūlu», šo uzdevumu neveica, te spilgti izpaudās «ārišķīgā raksturošana», parādot krīzes laikus Latvijā kā komisku izdarību virkni (medaļu piešķiršana, balsu vervēšana, skaistumkaralieni vēlēšana), bez sabiedrisko parādību būtiskās sakarības atklāsmes. No šīs ārišķīgās kariķēšanas spēja atturēties vienīgi E. Ezeriņas Otīlija, O. Lejaskalnes Lonija Paceplīte un J. Oša Skulte. Izrādes noslēgumā brūk sols un visa «smalkā» kompānija spiegdama sagāžas čupā ar kājām gaisā — te tad nu pilnībā atklājas neprasme izlasīt un interpretēt latviešu spilgtākā sociālā satīriķa darbu. Uzveduma režisors — O. Uršteins. Tātad, no vienas puses — cenšanās piešķirt attiecību

sociālo saasinājumu, kur tas organiski grūtāk panākams («Ugunī»), no otras — nespēja vai nevēlēšanās atklāt darba sociālo jēgu tur, kur to jau autors ielicis. Bet A. Upiša darbi jau vienmēr prasa, lai tiem pieskaros «sociālu ideju un sociālu jūtu» mākslinieki.

Trešā līnija saistās ar padomju repertuāra darbiem, kas atgādina tautas revolucionāro pagātņi, 1919. gada izrādes un visciešāk sasaucas ar masu noskaņojumu aiz teātra sienām. Pirmo sasaukumi rada pats pirmais padomju lugas iestudējums — tā ir Š. Gergela un O. Ļitovska drāma «Mans dēls», kas stāsta par ungāru komunistu pagrīdnieku Paulu Esterāgu, kuru pēc atgriešanās dzimtenē nodod māsas vīrs. «Es miršu. Vai zināt, kāpēc? Tāpēc, ka es gribēju, lai jūs dzīvotu cilvēcīgu dzīvi,» tā runā ungāru komunisti, un šādi vārdi atgādina neseno pagātņi, kad pie Centrālcietuma sienām nošāva revolucionārās pārliecības cilvēkus. Šīs izrādes augstākā emocionālā virsotne ir L. Stengeles tēlojums Esterāga mātes lomā. Šī sieviete noliedz savu dēlu, lai neatklātos viņa identitāte. Fināls: Pauls aizvests uz nošaušanu. Kazematā viena paliek māte. Skaista, lepna sieviete. Pa restoto logu ielaužas saules stari (revolucionārus bieži nošauj ritausmā), un skandziesma, tā pati dziesma, ko Pauls mācījis apsardzes kareivjiem. Māte klausās. Aktrises pārdzīvojums pārvērš šo tēlu par simbolu daudzu dzīvo un kritušo revolucionāru stiprajām mātēm. Taču, kā atzīmē kritika, viena L. Stengele ar savu lielo talantu spēja pārliecināt pilnīgi, citos tēlotājos un uzvedumā kopumā (izrādi režisē O. Uršteins) vēl pietrūka domas dziļuma un spēka. Tā pietrūka arī «Ļubovas Jarovajas» izrādei, bet uzvaru atnesa «Lūzums» J. Zariņa režijā.

Tā kā Drāmas teātris 1941. gada nogalē būtu devies uz Maskavu, uz Latvīšu mākslas dekādi, tad šī gada pavasaris ir veltīts svētku uzvedumiem. Ipaši grezns J. Zariņa inscenējumā (N. Ohlopkovam konsultējot) top R. Blaumaņa «Skroderdienu» uzvedums, kurā iesaistīti arī citu teātru tēlotāji, piemēram, Antoniju pārmaiņus ar E. Ezeriņu atveido Dailes teātra aktrise A. Baldone. Tas ir parādes rakstura inscenējums, kura ideja — apliecināt atbrīvotas tautas optimistisko noskaņojumu, liksmi.

Karš pārtrauc «Ceļa cirtēju» mēģinājumus. Un visu raženi iesākto darba posmu Drāmas teātrī. Pēdējā darba diena — 26. jūnijs.

Fašistiskās okupācijas gadi —
reālistiskās mākslas
konservācijas periods.
R. Blaumaņa «Pazudušais dēls».
Ansambļa iepazīšanās
ar padomju režisoru O. Glāznieku

Daļa teātra darbinieku — viņu starpā O. Lejaskalne, S. Grīse, R. Zandersons, dekorators A. Lapiņš, direktors A. Āboliņš, K. Bērzājs — kara pirmajās dienās paspēja evakuēties uz Padomju Savienību.

Rīgā palikušajiem aktieriem vasara paiet neziņā, jo Drāmas teātra telpās ir iekārtots vācu «Soldaten Theater», kas sniedz izklaidējošas programmas Hitlera kareivjiem.

Mākslas un kultūras departaments norīko J. Zariņu pie operu režijām, tikai augusta sākumā Rīgā atgriežas A. Amtmanis-Briedītis, kas vairāk nekā mēnesi Liepājā noskatījies okupētās pilsētas ciešanās. 1941. gada vidū steigā tiek pieņemts lēmums dibināt «Rīgas teātri», lai nodarbinātu izklidinātos, un savām telpām padzītos Drāmas teātra aktierus. Par teātra direktoru ieceļ J. Rozi. A. Amtmanim-Briedītim pēc konfliktiem ar departamenta direktoru E. Puksi (sk. grāmatā «Pretim saulei») uzdod iestudēt «kaut ko no latviešu klasikas». Apmēram vienlaikus dažādās telpās notiek A. Brigaderes «Raudupietes» un R. Blaumaņa lugas «No saldenās pudeles» mēģinājumi.

Ziemā teātrim ar lielām grūtībām izdodas atkarot savas mājas, un 1942. gada 31. janvārī ar nepretenciozo «Saldenās pudeles» iestudējumu tiek atklāta sezona ansamblī, kas tagad pārdēvēts par Rīgas dramatisko teātri. Tik ļoti novēlotajā sezonas sākumā klāt ir okupācijas varas augstākā priekšniecība — ģenerālkomisariāta pārstāvji, SS un policijas vadītāji, kā arī viņu latviešu pakalpiņi. Teātra direktors izplūst pateicības runā par to, ka vācu militārās iestādes izrādījušas tik «lielu pretimnākšanu» latviešu mākslai. Tomēr reizi nedēļā teātra telpās uzstājas vācu trupas. A. Amtmanis-Briedītis visā okupācijas laikā rada ap desmit latviešu un aizrobežu klasikas iestudējumu, kuros ansamblis parādās it kā iekonservētā reālismā, te nav novatorisku meklējumu, nav jaunu interpretācijas šķautņu, bet valda saskaņa ar autora kanonizētu pamatdomu. Izrādēs mirdz pa spilgtam raksturam, piemēram, E. Ezeriņas Lavīze, L. Špilbergas Raudupiete un citi. Tie ir sociāli neitrāli, psiholoģiski niansēti raksturtēlojumi, kas neaizskar okupācijas varu. Līdzīga tendence ir arī A. Amtmaņa-Briedīša inscenētajai M. Ziverta «Naudai», kas pieskaitāma pie vērtīgākajiem šī autora darbiem. M. Ziverts intriģējošā formā risina naudas un cilvēka attiecības latviešu drāmai neierastā pagriezienā: bez naudas cilvēks nav nekas, un ar naudu — arī nekas, jo zaudē savu personības nozīmi, dzīves jēgu. Pret naudas dievu saceļas nelaimīgais fantasts lupatnieks Piķurģs. Meistariska režijas ziņā ir aina restorānā, kur vienas dienas bagātnieks Piķurģs (J. Šāberts) liek uzklāt visbagātāko galdu, bet ļauj smalkajiem kungiem tikai tad pie tā apsēties, kad tie kā suņi pār koku pārlēkuši. Un viņi lec — hop! Šajā uzvedumā nelielā sulaiņa lomā savas pirmās īstās skatuves uguns kristības saņem vēlākais PSRS Tautas skatuves mākslinieks K. Sebris.

Pēc A. Amtmaņa-Briedīša, Z. Katlapa, J. Lejiņa un citu aktieru lūguma 1943./44. gada sezonā teātri atgriežas J. Zariņš, jo, kā piezīmēs šo faktu komentējis A. Amtmanis-Briedītis, teātri «Jāni Zariņu mīlēja kā godīgu cilvēku un kā apdāvinātu režisoru».¹⁰

J. Zariņš atsāk metodisko darbu lugu iestudēšanā. Par augstāko māksliniecisko sasniegumu kļūst A. Amtmaņa-Briedīša un J. Zariņa kopdarbā — strīdos un diskusijās — radītais R. Blaumaņa «Pazudušā dēla» iestudējums. Ietiecoties padziļinātā Blaumaņa ētisko kritēriju analizē, plaši tverot tēmu par cilvēka rakstura veidošanos un sociālās vides ietekmi uz to, šīs izrādes radītāji kā ar baltu zibeni pāršķeļ inertu, sadzīvīskā reālisma čaulu ar tā vecumam veco ārējo atribūtiku un katram tipam jau vēsturiski iedibināto noraksturojumu. Izrādē darbojas lielu kaislību un strauja temperamenta cilvēki, un šajos tēlos teātra labākie aktieri gūst jaunus sasniegumus. Vispirms tas sakāms par T. Lāča Roplaini, Z. Katlapa Krustiņu, L. Špilbergas

Roplainieti, B. Rūmnieces Ažu, K. Klētnieka Mikus tēvu. T. Lāča Roplainis apzinīgi nošauj dēlu zagli, jo šim augsta tikuma cilvēkam negods ir smagāks par nāvi. Režisoru ieceri izrādes atmosfēras, traģiskās noskaņas radišanā palīdz realizēt dekorators A. Dzenis, kas šajā laikā strādā Drāmas teātrī. So darbu ar daļēji mainītu aktieru sastāvu teātris kā vienu no pirmajiem parādīs atbrīvotajā Padomju Latvijā 1945. gadā. Mākslas un kultūras departaments pakāp vien sūta uz teātri darbus ar fašistisku ideoloģiju vai arī lēti izklaidējošu saturu, bet tie ir netulkoti, un uz tā rēķina notiek apzināta vilcināšanās, tā ka tikai nedaudzas vieglāka vai tendencioza satura ludziņas ieplūst repertuārā. Bet uz tām publika nenāk. 1944. gada pavasarī skatītāju trūkuma dēļ vairākkārt atceļ «Leitnanta Vari» izrādes. Latviešu skatītājs tiecas uz tiem uzvedumiem, kas apliecina tautas vitalitāti un izturību šajā smago pārbaudījumu laikā.

Ar J. Zariņa iniciatīvu teātrī tiek organizēta studija, kurā mācās L. Freimane, V. Singajevska, P. Pētersons un citi vēlāk pazīstami skatuves mākslinieki. Studijas pedagogi ir arī A. Amtmanis-Briedītis, Z. Katlavs un no Jelgavas brauc uz nodarbībām O. Glāznieks-Glazunovs, Vahtangova teātra aktieris, režisors un mākslinieciskais vadītājs, kas kļūmīgu apstākļu dēļ bija palicis okupētajā teritorijā. J. Zariņš viņu labi pazīst no Maskavas laikiem un 1943. gadā piesaista Drāmas teātrim. O. Glāznieks vada nodarbības ar studistiem, bet visu ansambli vieno viņa radošie mēģinājumi divām izrādēm — G. Hauptmaņa «Pirms saules rieta» un F. Šillera «Viltus un mīlestība». «Abus iestudējumus Osvalds Glāznieks sāka ar plašām, interesantām analizēm, un šie darbi it kā atsvaidzināja jau padomju laikā tik radoši sāktu metodisko darbu ar aktieriem» (J. Zariņš).¹¹ Ar augstu meistarību O. Glāznieks tēlo Matiasu Klauzenu, ko bija iestudējis Vahtangova teātrī. (Šī loma padomju teātra vēsturē ir pieskaitīta pie izcilākajiem aktiermākslas sniegumiem.) Otrā izrādē viņš tēlo veco Milleru, bet T. Lācis — Prezidentu, kas ir viņa pēdējais darbs šajā kolektīvā, jo kara vētras mākslinieku atkal aizdzen Liepājā, kur viņš sagaida Padomju Latvijas atbrīvošanu.

Fašistiskās okupācijas gados Drāmas teātra ansamblis uz mūžu atvada no J. Skaidrites, no A. Mierlauka un arī no dzejnieces Aspazijas, ar kuru savulaik teātris bija it cieši saistīts. Faktiski atvada arī no L. Stengeles, kura E. Zālītes liriskajā komēdijā «Intermeco» sava lielā talanta necienīgi nospēlē pēdējo lomu Drāmas teātrī.

1944. gada 25. jūlijā teātris ver durvis jaunai darba sezonai, bet tas ir tikai formāli. A. Amtmaņa-Briedīša pedantiski rakstītajā, lakoniskajā dienasgrāmatā lasām, ka aktieri tiek norīkoti nocietinājumu darbos. 7. augustā sāk rakt tranšejas ap Drāmas teātra ēku. Tuvojas atbrīvotāja Padomju Armija. J. Zariņš saņem rakstisku rīkojumu nosūtīt visu vērtīgo teātra inventāru uz Vāciju, taču sasaiņotās kastes izdodas izglābt, un tas dod iespēju pēc atbrīvošanas ātri atsākt darbu. Toties lieli ir cilvēku zaudējumi — fašistu propagandas samulsināti, ar varu aizdzīti vai mirkļa panikai pakļāvušies no teātra ansambļa ir atlūzuši 64 cilvēki. Smagākais zaudējums — režisora J. Zariņa emigrācija, kaut gan padomju teātrim piederīgais mākslinieks drīz uzņem sakarus ar dzimteni un arī atgriežas Padomju Latvijā 1962. gadā. Taču, kā to savos rakstos uzsvēris aktieris R. Zandersons, zīmīgi ir tas, ka teātrim un dzimtenei uzticīga paliek gandrīz visa «vecā

gvarde», 1919. gada Strādnieku teātra kodols ar A. Amtmani-Briediti priekšgalā.

Fašisti atkāpjoties iznīcina daudzas Rīgas vēsturiskās celtnes, ir bažas arī par Drāmas teātra likteni, tādēļ aktieri rīko apsardzi. Kā raksta A. Amtmanis-Briedītis, tad «galvenie sargātāji bija aktieri Maksis Grīviņš, Kirils Martinsons, Viktors Gruziņš un es».¹² Sevišķu pašizliedzību parāda K. Martinsons, mazo lomu tēlotājs, kas strādā teātrī no dibināšanas dienas un visu mūžu ar vislielāko atdevi un precizitāti ir veicis jebkuru teātra uzdevumu.

No 10. oktobra trīs dienas Rīgā blāzmo ugunsgrēki, bet 13. oktobra rītā pilsētas ielās parādās Padomju karaspēks. Bez saukšanas vai apziņošanas visu Rīgā palikušo mākslinieku pirmais gājiens ir uz savu teātri.





Straujais kāpums

40. un 50. gadi.

Teātra uzdevumi dzīves
sociālistiskajā jauncelsmē.

A. Grigulis — literārās daļas vadītājs.

V. Lāča «Vedekla».

A. Amtmanis-Briedītis —

Drāmas teātra galvenais režisors.

V. Baļunas ieguldījums
ansambļa izaugsmē.

N. Pogodina «Kremļa kuranti»
un «Cilvēks ar šauteni»

«Padomju laikā guva atrisinājumu
ilgās cīņās par dzīves patiesību
dramatiskajā rakstniecībā, par reā-

lismu. Padomju iekārta piepildīja latviešu tautas sensenos sapņus par brīvu
un patstāvīgu dzīvi, un šajā jaunajā dzīvē kā zelta zīle ieauga teātra
māksla.

Kā lielos svētkos Drāmas teātri apmeklētāji tikās pirmajās izrādēs pēc
Rīgas atbrīvošanas Lielajā Tēvijas karā. Ar latviešu Gvardes strēlniekiem
Latvijā atgriezās arī brīvā skatuves mūza» (J. Sudrabkalns).¹

Drāmas teātris sāk darbu 1944. gada 20. oktobrī — nedēļu pēc Rīgas
atbrīvošanas. Bet tā paša gada 12. novembrī jau notiek pirmās izrādes.

Teātra direktors, tāpat kā 1941. gada pavasarī, ir pieredzējušais mākslas
darbinieks A. Āboliņš, bet gadu vēlāk, viņam pārejot citā darbā, direktora
un arī mākslinieciskā vadītāja postenī stājas A. Austrīņš, cilvēks, kas
1917. gadā kopā ar A. Upīti izstrādāja Strādnieku teātra statūtus un līdz ar
to nosprauda šī kolektīva programmu darbam 1919. gadā. A. Austrīņa
nopelni teātra darbības nostiprināšanā grūtajos pēckara gados ir lieli. Viņa
vadības laikā tiek stabilizēta trupa, dibināta dramatiskā studija, noslēgts
radošas sadraudzības līgums ar Maskavas Dailes teātri, organizēts plašs
šefības tīkls republikas pilsētās un laukos. Par ilggadēju direktora viet-
nieku kļūst K. Bērzs (Vinters), kas aktiera gaitas bija sācis Strādnieku
teātri buržuāziskajā Latvijā, bet pēc tā likvidēšanas strādājis Drāmas teātrī.

A. Austrīņam pārejot darbā uz 1945. gadā nodibināto LatvPSR Teātra
biedrību, īsu laiku teātra direktors ir A. Vaivars, bet no 1949. līdz 1953. ga-

dam R. Zandersons, kas pēc E. Feldmaņa kursu absolvēšanas 1930. gadā sācis strādāt par aktieri Nacionālajā teātrī. Arī tagad līdztekus direktora pienākumiem R. Zandersons uzstājas uz skatuves atbildīgās lomās, interesējas par režijas darbu. Kopā ar saviem kolēģiem O. Lejaskalni, S. Grīsi, K. Bēržāju arī R. Zandersons bija evakuējies uz PSRS iekšieni, izgājis sūro karavīra ceļu un vēlāk tika iesaistīts Ivanovā nodibinātajā Latvijas PSR Valsts Mākslas ansambli. 1943. gada rudenī minētie mākslinieki ar padomju valdības gādību tika komandēti uz Maskavas Dailes teātri, kur ievērojamā aktiera un režisora V. Staņicina vadībā praktiskās nodarbībās guva izpratni par sociālistiskā reālisma mākslas principiem un K. Staņislavska darbības metodes izmantošanu. Viņu pieredze kļūst par nozīmīgu pamatni turpmākajos teātra meklējumos šajā virzienā. Šiem māksliniekiem ir arī jo bagāts iespaidu klāsts par Maskavā redzētām padomju teātra izrādēm.

Līdzīgi daudziem latviešu progresīvās mākslas aizstāvjiem un izpratējiem J. Sudrabkalns ir rakstījis, ka Drāmas teātra saknes cieši savijušās ar krievu kultūru un «daudzi paši ievērojamākie latviešu teātra vecmeistari sakās esam guvuši visaugstākos skatuves dailes sniegumus Maskavā un Pēterburgā».² Šim saknēm pēckara gados nāk stipri, zaļoksni dzinumi, un, dzejnieka vārdus turpinot, tagad iesākas patiess latviešu un krievu kultūras draudzības laikmets. To nodrošina Padomju Latvijas ciešā iekļaušanās brāļu tautu saimē, kas radošos kontaktus padara pastāvīgus un jaunās republikas mākslai nenovērtējami auglīgus. Rīgā viesojas izcili padomju teātra kolektīvi. 1949. gadā notiek pirmās Drāmas teātra viesizrādes Maskavā, kurām seko plaša, labvēlīga iztirze. Ipaši nozīmīga ir Maskavas Dailes teātra ievērojamo meistarū — M. Knēbeles, J. Rajevska, N. Gorčakova un citu palīdzība Drāmas teātrim padomju un krievu klasiskās dramaturģijas darbu iestudēšanā.

1945. gada sākumā par teātra literārās daļas vadītāju jeb — precīzāk — mākslinieciskā vadītāja vietnieku repertuāra jautājumos kļūst rakstnieks frontinieks A. Grigulis. Tā kā direkcijai pēckara pirmajā posmā ir milzums rūpju par tīri organizatoriskām lietām, tad ideoloģiskā vadība lielā mērā gulstas uz A. Griguļa pleciem. Jo pati atbildīgākā nozare taču teātrī vienmēr un tobrīd it sevišķi ir repertuāra izvēle. A. Grigulis ir teātra cilvēks. Līdzīgā postenī viņš bija darbojies bij. Strādnieku teātrī, no 1926. gada skatījies visas bij. Nacionālā teātra izrādes, 1940./41. gadā rakstījis kritiskus rakstus par Drāmas teātra uzvedumiem. A. Grigulim ir labi pārredzams šī ansambļa veidošanās un pretrunu ceļš pagātnē. Uzskatot par galveno darba uzdevumu padomju repertuāra ieviešanu, A. Grigulis lielu vērību veltī arī krievu un aizrobežu klasiskajai dramaturģijai, tā apstiprinot progresīvās kultūras pieredzē sakņoto domu, ka klasiskā literatūra kļūst gan par radošu stimulu izpildītājiem māksliniekiem, gan arī par māksliniecisku kritēriju, ideālu topošajai, jaunajai literatūrai. Vēlākajos gados šī samērojāmība ar pasaules mākslu, šis atgādinājums — būt cienīgiem klasiskā mantojuma turpinātājiem — neredi atstāta novārtā, kaut gan padomju teātrim kā visprogresīvākās sabiedrības mākslai to darīt ir tiešs pienākums. A. Grigulis rūpējas par lugu tulkošanu, rediģēšanu, iesaistot šajā steidzīgi veicamajā darbā savas paaudzes literātus V. Brutāni, V. Luksu, J. Vanagu

un citus. Līdzīgi kā savā laikā K. Freinbergs, tikai degsmīgāk, ar lielāku partejisku ieinteresētību rakstnieks, sākot jaunu uzvedumu, lasa lekcijas par autoru, laikmetu, sociālo vidi, disputos ar aktieriem un režisoriem noskaidro lugas ideju, konflikta būtību un stilistiskās iezīmes. Laikrakstos A. Grigulis vada šādu sarunu arī ar topošās izrādes skatītāju. Būtiski ir tas, ka rakstnieks pret atrast tādus literārus darbus, kas sekmē gan teātra reālistisko principu tālākattīstību, gan arī kopumā to vārdos grūti formulējamo, bet ar māksliniecisku izjūtu un talantu uztveramo repertuāra *iekšējo sasauksmību*, kas piešķir vienam teātrim individuālus, no citiem atšķirīgus vaibstus. A. Grigulis aktīvi piedalās režisoru izvēlē attiecīgajai lugai, un viņa padomi tiek uzklausi, arī dalot lomas. «Tā praktiski A. Grigulis ir viens no tiem, kas nosprauž Drāmas teātra galveno attīstības maģistrāli kā ideoloģiskajā, tā mākslinieciskajā ziņā. [...] Ar pilsonisku atbildību un drosmi, komunistisku partejiskumu un kaujiniecisku operativitāti Grigulis realizē praksē tos principus par teātra misiju tautas audzināšanā, dzīves veidošanā un sabiedriskās domas aktivizēšanā, kādu vēlāk (un arī tanī laikā — *L. Dz.*) aizstāv visos savos rakstos un teātra recenzijās.»³

Teātra administratīvi organizatoriskais darbs nekad nav tieši izmērojams un konkrēti fiksējams, taču pēckara posmā tas darba varonības ziņā pielīdzināms visu to padomju iestāžu vadītāju pašai izziņotajai, entuziasma pilnajai rīcībai, ar kādu īsā laikā tiek atjaunota saimnieciskā dzīve republikas rūpniecības un laukos. 1944. gada rudenī taču trūka paša galvenā — padomju repertuāra. Ne velti pēc pirmās Drāmas teātra izrādes 1944. gada 12. novembrī «Cīņa»⁴ rakstīja, ka tā gan ir pirmā izrāde atbrīvotajā pilsetā, bet vēl ne *padomju teātra* sezonas atklāšana, jo teātris vēl neatbilstot tiem uzdevumiem, kādus skatuves mākslai izvirza sociālistiskā iekārta, komunistiskā partija.

Pirmās izrādes ir sabiedriski nenozīmīgas un arī mākslinieciski novadējušas. Kā izsakās A. Upīts, vecum vecā R. Blaumaņa «Saldenā pudele» (pirmais atjaunojums) izrādījies pavisam, pavisam tukša. 23. novembrī tai seko A. Brigaderes «Raudupiete». Abas šīs A. Amtmaņa-Briediņa atjaunotās izrādes ir padomju organizācijas spēka apliecinājums, normālas dzīves ātru atjaunošanas tempu demonstrācija. Bet ne vairāk. Pēc mēneša teātris jau var parādīt kaut ko savam laikam tuvāku — Raiņa «Ģirtu Vilku», A. Brodeles viencēlienu «Pienākums», ceturto cēlienu no K. Simonova lugas «Krievu ļaudis» — darbu, ko evakuētie aktieri bija rūpīgi, metodiski iestudējuši Maskavā V. Staņicina vadībā.

No pirmajām izrādēm pilnvērtīgāko iespaidu atstāj R. Blaumaņa «Pazuđuša dēla» pārstudējums, kura dzīvo nervu uztur Ž. Katlapa Krustiņš, L. Spilbergas Roplainiete, B. Rūmnieces Aža, bet jaunas, spilgtas krāsas ienes J. Osis — Inķis un arī jaunangazētie aktieri — V. Silenieks (Roplainis), M. Štāle (Ilze) un citi.

Tai pašā laikā sākas pirmās latviešu padomju oriģināllugas — V. Lāča kara laikā sarakstītā darba «Vedekla» — iestudēšana. To veic kopīgi A. Amtmanis-Briedītis un no Padomju Savienības atbraukusi režisore Vera Baļuna, agrākā rīdziniece. Lugas darbība risinās okupētajā Latvijā dzirnavnieka Krūminga ģimenē, kurā, kā sacījis A. Grigulis, tipizēti visi tā vēsturiskā perioda sociālie grupējumi.

«Vedeklas» pirmizrāde notiek 1945. gada 3. februārī. Karš vēl nav beidzies. No asiņojošās Kurzemes atplūst arī nacionālistiskās propagandas raidītās baumas par «izšķirējām kaujām» pie Berlīnes, par spēku kopošanu, mežos ložņā bandīti, un bailīgi pasaulē raugās nogaidītājs, savas ādas sargātājs. V. Lāča 1943. gadā sarakstītajai lugai Latvijā ir aktuāla sabiedriski politiska nozīme. Par teātra pirmo uzdevumu kļūst cīņa par cilvēka apziņu, kas piesārņota buržuāziskās Latvijas un fašistu okupācijas gados. 1945. gada 20. martā Rīgā sāk darbu Padomju Latvijas inteliģences pirmais republikāniskais kongress, kurā par inteliģences uzdevumiem runā Latvijas PSR Tautas Komisāru Padomes priekšsēdētājs rakstnieks V. Lācis, uzsvērdams radošo darbinieku visupirmo pienākumu: «ar visu sakni mums jāizstrādā fašistiskās ideoloģijas nezāles un buržuāziskais nacionālisms».⁵ Kongresa dalībnieki apmeklē izrādi «Vedekla». Ar šo iestudējumu teātris apliecina gribu veikt šo pienākumu. Visspilgtāk izrādē izceļas divi raksturi — fašists Blossfelds un buržuāziskais nacionālists Krūmings, kurus tēlo J. Osis un A. Amtmanis-Briedītis. Pēdējais, V. Baļunas un A. Griguļa pārliecināts, pēc turpat desmit gadu pārtraukuma atsāk aktiera gaitas uz Drāmas teātra skatuves (trīs lomas tēlotas Liepājā 1940./41. g. sezonā). Lugas saturs uzskatāmi pierāda, ka jaunajos apstākļos par izšķirošu faktoru aktiera un režisora darbā kļūst pasaules uzskata jautājums, mākslinieka partejiskums un sociālistiskā reālisma principu apguve, kas no šī brīža iet roku rokā ar Staņislavska metodes elementu organisku, personiski izprastu lietojumu, jo, kā mēdz teikt A. Amtmanis-Briedītis, katrs nopietns aktieris strādā pēc savas metodes, *studējot Staņislavski*.

Teātra darbinieki mācās arī marksisma-leņinisma vakara universitātē.

Positīvos varoņus ar lielu pašatdevi un cilvēcisku pievilcību «Vedeklas» izrādē tēlo Z. Katlavs un O. Krūmiņa, kas līdz ar šo sezonu pārnāk uz Drāmas teātri. Viņu sniegums izraisa arī diskusijas. Negatīvos tēlus radot, Drāmas teātra aktieru reālistiskā daba, bagātā, profesionāli vērīgā uztvere sniedz pieredzes materiālu trāpīgai tipizācijai. J. Osis savās piezīmēs par Blossfelda lomas tēlojumu pat atsaucas uz atmiņā fiksētu prototipu. Turpretim pozitīvajos tēlos aktieri iedvesmojas no mērķtiecīga idejiskā uzdevuma, bet raksturiem (bieži vien jau dramaturģiskajā materiālā) trūkst konkrētības un tie nekļūst pilnasinīgi. Vislielākā grūtība ir iemiesot mākslā to cilvēku, kas līdzās dzīvē ik dienu, ik brīdi veidojas un aug, pieņemdamies jaunās dzīves izpratnē un apliecinājuma spēkā. Par šo problēmu kā kardinālo latviešu padomju teātri referē A. Grigulis Pirmajā republikas režisoru konferencē, kas notiek Rīgā 1945. gada oktobrī. Arī V. Baļuna, kritiski vērtējot «Vedeklas» uzvedumu, raksta: «Mēs varējām godīgi nospēlēt lugas sīzētisko līniju, bet nespējām pilnībā atklāt tās ideju. Tas notika tāpēc, ka mūsu izpratne par pozitīvo varoni bija vēl ierobežota un aktieri nebija sagatavoti tādu svarīgu uzdevumu risināšanai.»⁶

Positīvā varoņa problēma ilgstoši ir aktuāla visai padomju mākslai pēckara periodā.

Ir brīži tautas dzīvē, kad profesionālie vērtējumi paliek it kā otrā plānā, jo priekšējā izvirzās sasauksme ar sabiedrisko aktualitāti. Tā bija 1919. gadā ar «Augšāmcelšanās» uzvedumu, tā arī tagad, kur «Vedeklas»

izrāde vispirms ir sociālpolitiski nepieciešama dotajā vēsturiskajā situācijā. Iestudēta martā, līdz sezonas beigām tā tiek izrādīta piecdesmit reizes (vispār 72 reizes). Laikrakstu vērtējumi ir atzinīgi, Latvijas Komunistiskā partija pateicas teātrim par atbalstu fašistiskās propagandas apkarošanā un sociālisma bāzes radišanā Latvijā. Bet, no otras puses, — pašu mākslinieku (V. Baļunas, A. Griguļa, Z. Katlapa) *iekšējā radošā neapmierinātība* ir pareizā attieksme pret sasniegto un labākā garantija jauniem, drošākiem meklējumiem pozitīvā varoņa atveidē. Jāpiezīmē, ka abas šīs puses prafa izvērtēt arī Andrejs Upīts jau 1919. gadā, runājot par Strādnieku teātra darbību.

Pēckara gados par Drāmas teātra galveno režisoru kļūst A. Amtmanis-Briedītis, pirmspadomju mākslas labāko reālisma tradīciju pārstāvis. Sajā postenī režisors paliek līdz sava garā mūža noslēgumam 1966. gadā. Viņa darbības mērķi — dzīves un mākslas patiesības nesaraujamā vienība un mijiedarbība, māksla kā sabiedrības virzītājspēks, saturīgs repertuārs kā teātra stūrakmens — tagad gūst saskaņu un atbalstu. Taču izvirzās arī jaunas, sabiedriski un mākslinieciski augstākas prasības. To arī uzsvēris K. Kundziņš savā plašajā apcerē par režisora darbu: «A. Amtmanis-Briedītis apzinās, ka arī viņam, tāpat kā visiem, kas strādājuši agrākajā teātrī, jāpārskata viss savs iepriekšējais darbs un jāapgūst daudz jauna, lai spētu iet līdz sociālistiskās sabiedrības attīstībai, lai atbilstu tās prasībām. Nepietiek ar kaut kādu veco paņēmienu pielāgošanu, bet jāapgūst jauna metode — sociālistiskā reālisma metode. A. Amtmaņa-Briedīša jauno, augstāko daiļrades posmu ievada *nopietnas studijas* (izcēlums mans — L. Dz.), lai varētu veikt jaunus uzdevumus.»⁷ Tani laikā viņu jau dēvē par sirmo meistarū, jo režisoram ir 60 gadu.

Sis studiju un pārvērtēšanas process mākslinieka darbā šķiet nepietiekami uzsvērts, jo vairākos apskatāmā laikposma rakstos atzīmēta samērā viegla Drāmas teātra «ieaugšana» sociālistiskā reālisma mākslā. Lielās līnijās vērtējot, Drāmas teātris *formas ziņā* it kā bija tuvāks sociālistiskā reālisma prasībām. Taču, kā jau iepriekšējās nodaļās teikts, reālistiskā tendence saskarsmē ar vēsturiski un idejiski izkropļotu saturu nereti bija pārvērtusies ārējā čaulā, sadzīves kopijās, jo nebija iekšējā piepildījuma, ar ko šos paņēmienus apgārot. Patiesības līdzība — tas ir viens no pirmajiem jautājumiem, ko savās domās, savos personiskajos rakstiskajos uzmetumos vispirmām kārtām analizē A. Amtmanis-Briedītis. Kā visā izrāžu uzbūvē, tā aktieru darbā. Sajā teātrī vienmēr ir bijuši aktieri (publika tos augstu vērtējusi), kas uz skatuves pārdzīvojuma brīžos raud ar istām asarām un smejas no visas sirds. Jūtība, tēla emocionālā pārdzīvojuma pārvēršana par savējo pieder pie aktiera dabas, talanta. Bet šie pārdzīvojumi ne vienmēr trāpīja mērķi, jo neizrietēja no tēla kopsakarīgi izprastas dzīves un apstākļu konkrētības. Bieži tie bija jūtu uzplūdami «vispār», ko radījusi aktiera spēja «uzkurbulēt» savu temperamentu, uzliesmot. Sī «vispār» vietā režisors arvien neatlaidīgāk sāk prasīt «konkrētu domāšanu». Akadēmiskā drāmas teātra arhīvā saglabājušies daudzi A. Amtmaņa-Briedīša režijas eksemplāri, un tajos mēs atrodam šos vārdus, piemēram, «dialogā jāatrod tēla *konkrētā domāšana*, lai dotajos apstākļos būtu attaisnojoša darbība». Visbiežāk šī prasība tiek pārvērsta noteiktos uzdevumos, bet, kā liecina A. Jau-

nušans un K. Pamše, tā ietverta arī režisora iemīļotajā teicienā «izjust to runājamo vārdu». Jo «izjust» nozīmējis saprast, konkrēti priekšā statīt, jēgu atklāt.

Septiņdesmitajos gados kritikās par Drāmas teātra izrādēm it kā no jauna atskan prasība pēc lielākas vārda un darbības konkrētības. Protams, ikkatrs attīstības loks nāk ar pastiprinātām pretenzijām, kurās ietilpst šī jaunākā posma dzīves un mākslas pieredze un ideāls, taču, caurskatot A. Amtmaņa-Briediņa atstātos materiālus un iztaujājot laika biedrus, rodas ieskaits, ka šī režisora konsekventi pieprasītā «konkrētā domāšana» ir kādā vēlākā periodā (gan viņa paša, gan sekotāju jaunradē) mazāk kopta, savvaļā palaista. Un tad, kā saka A. Amtmanis-Briedītis: «Aktieris sāk runāt tukšus vārdus, bez kā viņš zinātu, *kamdēļ* jārunā. Katrai domai, katram sapnim taču ir dzenulis kaut ko konkrētu pārvērst par īstenību. Un vārds ir šīs domas rezultāts.»⁸ Un šī konkrētības nepieciešamība nav ar reizi apgūstama, tā — visu aktiera mūžu darbā attīstāma.

A. Amtmanis-Briedītis ir virišķīga, patstāvīga personība, tādēļ viņa studiju apzīmējumam neder tikai vārds «apgūt», vispirmām kārtām viņš jaunie pazīto materiālu vērtē un šajos vērtējumos veido *savus uzskatus*, ar kuriem tad arī stājas ansamblā, sabiedrības priekšā. Sis ceļš nodrošina režisoram lielo autoritāti un kolektīva uzticību. Režisors lasa darbus par sociālistisko reālismu, literatūras klāsts ir bagātīgs un citāti tajos gados ir vienmēr pie rokas, bet A. Amtmanis-Briedītis, kā redzam nublicētajās piezīmēs, meklē pats savus vārdus, lai varētu tos atkārtot ar pilnu iekšējas pārliecības spēku: «Sociālistiskais reālisms nav izaudzis tikai šodien, bet viņa saknes meklējamas cilvēku ilgās daudz agrākā laikā, tikai šodien mums lemts ar viņu tikties vaigu vaigā. Sociālistiskais reālisms mums palīdz atklāt mīlestības būtību uz darbu, ļaužu labklājību un sociālisma jēgu, šķiru cīņu, cilvēka dvēseles un garīgās dzīves dziļumus. Sociālistiskais reālisms ir cilvēka būtības mēraukla, kas gaišā valodā runā un atklāj pagātnes ēnas un palīdz iztulkot to, ko cara un buržuāziskās Latvijas laikā nedrīkstēja uz skatuves dēļiem pateikt.

Teātrim, kas it kā meža hiacinte ir kopjama un sargājama, vajadzēja eksistēt starp cilvēkiem, kas pat viņu nemīlēja, bet tikai to izmantoja.»⁹

Arī K. Staņislavska sistēmas studijām A. Amtmanis-Briedītis pieiet ar patstāvīgu vērtējumu, meklējot tur vispirmām kārtām saskares punktus ar sava paša ilggadējo pieredzi. Jo: pati metode taču ir radīta, šo pieredzi analizējot un sistematizējot. A. Amtmanis-Briedītis visaugstāk aktiera daiļradē vērtē *organisko radošo dabu*. Viņa pārliecība ir: «Vajag būt kopējai metodei, t. i., dabas organikai. Uz to mudina Staņislavskis. Arī Ņemirovičs-Dančenko. Mēs tiecamies, bet vēl īsto ceļu neatrodam.

Ja nav organikas, režisors mētājas uz visām pusēm, dodams gan mūziku, gan kaut ko citu. Nekas neiznāks, kamēr aktieris nebūs organiski visu uzņēmis. Daudzi nesaprot, kas tas ir — teātra patiesība un organiskā patiesība. Vajag aizmirst teatrālos melus.

Es gribu mācīt aktierus skatīties uz dzīvi un ņemt visu no tās. No lugas vajag izzīst tos materiālus, ar kuriem aktieris var veidot lomu.

Man vajag, lai trupa (kolektīvs) augtu (izcēlums mans — L. Dz.).

Es nekad aktierus negribu dzīt uz rezultātu, tas rodas pats no sevis. 147

Visam jāattīstās organiski. Vienam aktierim vajag vairāk, citam — mazāk.»¹⁰

Jau buržuāzijas varas gados A. Amtmanis-Briedītis bija tā personība, kas centrēja ap sevi ansambli. Tagad viņš kļūst kolektīva vadītājs šī vārda vispilnīgākajā nozīmē, jo rūpes par teātra izaugsmi ir arī viņa lielākais personiskais mērķis: «Man vajag, lai trupa (kolektīvs) augtu.» Par A. Amtmani-Briedīti ir ieskaits, ka viņš līdzīgi A. Mierlaukam ir vairāk praktiķis nekā teorētiķis, tomēr jāsecina, ka ar savam raksturam piemītošo lietišķību viņš ir *sev noformulējis* visas pamatatziņas. Arī teātra galvenā režisora uzdevumu: «Var tikai vadīt lugu, bet var arī, lugu vadot, audzināt aktierus. Tā ir liela starpība: tikai vadīt vai vadīt un audzinot radīt ansambli.»¹¹ Režisors prot radīt ansambli un cienīt kopu darbu. Ikkatrs, kas teātrī ar A. Amtmani-Briedīti saskāries, kā neizdzēšamu zīmogu patur prātā mākslinieka iemīļoto teicienu: «Strādāt katram par sevi nozīmē nestrādāt nemaz.» Tāda nostāja dzēš vecā premjerisma pēdas, neļauj attīstīties jaunam aktieriskajam egoismam un principā noņem no dienaskārtības banālo (bet mūžīgo!) teātra dilemmu par aktiera vai režisora prioritāti.

1945. gadā pie teātra tiek nodibināta dramatiskā studija, un tās mākslinieciskais vadītājs ir A. Amtmanis-Briedītis (direktors — K. Bērziņš, mācību daļas vadītājs — R. Baltisvilks). Studijas trešā izlaiduma audzināšanā izcili nopelni ir V. Baļunai, bet A. Amtmaņa-Briediņa pedagoģiskais darbs un mūža pārbaudītās atziņas attīsta toreizējos audzēkņos cieņu pret sava teātra tradīcijām, pret tām grūtajām cīņām, kādās pagātnē vajadzēja aizstāvēt savus radošos mērķus.

Paši pirmie pēckara gadi, kuros A. Amtmanis-Briedītis ar lielu enerģiju un izpratīgumu nododas padomju mākslas mērķu un metodes apguvei, diemžēl netiek uzreiz kompensēti ar nozīmīgākiem iestudējumiem. A. Upīša «Peldētāja Zuzanna» un jaunā luga «Spuldzes maisā» ir labi profesionāli uzvedumi ar atsevišķiem spilgtiem tēliem, jo A. Upīša raksturi dramiešu vecākajai un vidējai paaudzei atveras it kā paši no sevis. Par grūtu pārbaudījumu režisoram kļūst M. Gorkija lugas «Pēdējie» iestudējums, kas tiek gatavots ārkārtīgi rūpīgi. Lasot A. Amtmaņa-Briediņa piezīmes, nevar apšaubīt pareizo teorētisko pieeju: «Katra doma, katrs pārdzīvojums, katra attieksme izriet no konflikta un virzās uz konfliktu ne tāpēc, ka personāžam ir tādas un tādas rakstura īpašības, bet gan tāpēc, ka personas pieder pie sociālas grupas, kas mirst. Tieši šis sociālais pamats, sociālais sejs nosaka personāžu psiholoģiju.»¹² Strādājot pie šīs lugas, A. Amtmani-Briedīti aktīvi nodarbina jautājums par sociālās un psiholoģiskās (rakstura) patiesības vienotību tēlā. Padomdevēju režisors atrod smalkjūtīgā konsultanta Maskavas Dailes teātra režisora J. Rajevska personā. Tomēr piemērot īsto atslēgu visam ansamblim neizdodas, tēli cieš no pārlieku stingri notraktēta viennozīmīguma.

Pirmos divus trīs pēckara gadus A. Amtmaņa-Briediņa radošajā darbā var apzīmēt par daudzpusīgi izvērstu pārvērtēšanas procesu. Viņš pārvērtē savas profesionālās atziņas un labākos panākumus kā režisors gūst lugās («Peldētāja Zuzanna»), kur uz labi zināmu vielu un pazīstamu vidi var paskatīties ar citādu, kritiski saasinātu skatienu («Pēdējos» režisoram vajadzēja iepazīt svešāku sabiedrisku slāni). A. Amtmanis-Briedītis pārvērtē arī

savu aktiera daiļradi, sekmīgi uzstādamies V. Baļunas režijās. Tāda ir viņa daba — censties nonākt tiešā sadarbībā ar tiem māksliniekiem, kuri talanta ziņā šķiet līdzinieki. Tā savā laikā viņš kā aktieris «atdeva» sevi Smilģim, lai iepazītu Dailes teātra vadītāja spēku un līdz ar to skaidrāk apzinātos savējo. Arī tagad režisors ar lielu radošu interesi seko V. Baļunas darbam, lai to līdz kaulam izprastu un arī daudz ko mācītos. Kolēģes režisētājās izrādēs A. Amtmaņa-Briediša augstākie aktiermākslas sniegumi saistās ar porcelāna meistara Atvasaras un inženiera Zabeļina tēliem, kuriem «Mālā un porcelānā» un «Kremļa kurantos» ir dziļi un pārlicinoši jāizdzīvo sava mūža pārvērtēšanas brīži. Paša aktierdarbā un dzīvē izjusto A. Amtmanis-Briedītis prot atdot arī K. Klētniekam, kurš A. Brodeles lugā «Skolotājs Straume» noiet Atvasaram un Zabeļinam līdzīgu iekšējās pāraugšanas ceļu. Ar visām iebildēm pret dramaturģisko materiālu un dažu ainu plakātismu šis ir pirmais veiksmīgākais A. Amtmaņa-Briediša padomju lugas iestudējums. Tomēr vērienīgākos un mākslinieciski pārlicinošākos uzvedumus pašos pirmajos pēckara gados rada V. Baļuna un E. Feldmanis.

Veras Baļunas talants ir audzis visciešākā saskarsmē ar tiem cilvēkiem, kas veido padomju teātra galveno maģistrāli. Maskavas Dailes teātra pamatievirze, mācības un prakse Vahtangova studijā, ilga sadarbība Rostovas teātrī ar J. Zavadski — radošā ziņā vispatstāvīgāko J. Vahtangova principu tālākattīstītāju. V. Baļuna ierodas Rīgā, uzsūkusi sevī visu padomju teātra attīstības procesu, un kā dzīvinošu plūsmu pieslēdz to latviešu teātrim. Viņas temperamentīgajā stāstījumā Staņislavskis, Vahtangovs no vispārējiem jēdzieniem kļūst par dzīviem, iztēlē ieraugāmiem cilvēkiem, kas rada jaunu, var pat sacīt — cilvēciski pietuvinātu interesi par šo ģeniālo mākslinieku mērķiem un centieniem. Kā atceras K. Pamše, tad «ne katreiz tas bija Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko izvirzīto prasību uzskaitījums; tie bija tēlaini stāsti, bet dažkārt arī mazas noveles par lieliem māksliniekiem un lieliem cilvēkiem».¹³

Izaugusi Padomju Krievijā, piedzīvojusi revolūciju, pilsoņkaru, sociālisma celtniecības gadus un Lielo Tēvijas karu, komuniste V. Baļuna kā savējo zināja visas padomju valsts biogrāfiju, un tādēļ tik bagāti ir viņas ierosmes avoti, padomju lugas iestudējot. Pie tam sevišķi svarīgs ir tas apstāklis, ka V. Baļuna pieder pie padomju mākslinieku plejādes, kurai jaunās dzīves apliecinājums ir gājis roku rokā ar pasaules kultūras, it sevišķi krievu klasiskās kultūras, apzināšanu un novērtēšanu. V. Baļunas māksla nekad nav maksājusi nodevas proletkultiskajai bravūrai vai sociālajai vulgarizācijai.

Ipaši tuva māksliniecei ir krievu klasika A. Ostrovska dramaturģija. A. Ostrovska citadelē, Mazajā teātrī, kur saglabātas viskonsekventākās klasika interpretācijas tradīcijas, 1935. gadā režisors K. Hohlovs uzņēmās drosmi iestudēt «Vilkus un avis» «pa jaunam» un «laikmetīgi», lai Murzaveckas un pārējo negācijas būtu līdz galam atmaskotas. Šai nolūkā Murzaveckas muiža bija pārvērsta par klosteri un viņa pati kā šīs iestādes priekšniece ar pudeli rokā vārtījās pa klostera trepēm, dīvdomīgi amizēdamās ar padoto mūķeni Glafiru. Šīs izrādes satriecoši negatīvais iespaids V. Baļunai palika kā mūža brīdinājums no sociālas un idejiskas vulgarizēšanas. Viņa kā režisore iekšēji ir ilgi gatavojusies apliecināt uzticību Ostrovskim.

1945. gada nogalē V. Baļuna iestudē A. Ostrovska komēdiju «Vilki un avis», un šīs izrādes triumfs nodrošina režisorei pilnīgu ansambļa un sabiedrības uzticību.

Pāri režijas eksemplāra pirmajai lapai V. Baļuna toreiz, 1945. gadā, ieraksta: «Tautai vajaga komēdiju!» Tā arī kā spilgtu raksturu komēdija par «vilkiem», kas apriņ «avis», izrāde tiek traktēta. Iestudējumu konsultē Maskavas Dailes teātra režisors B. Veršilovs.

Režisore izvēlas «Vilkus» arī tādēļ, ka aktieru ansamblī nav jauniešu. Studija tikko organizējas. Vajaga tādu lugu, kur var, mākslinieces vārdiem runājot, «sastādīt veco meistarbu buķeti». Tas spoži izdodas, un šī luga kā nozīmīgs pavērsiens iezīmējas E. Ezeriņas, A. Klints, B. Rūmnieces, A. Amtmaņa-Briediņa, J. Oša, V. Gruzīņa, R. Baltaisvilka biogrāfijās. Berkutovs ir viena no pirmajām lomām, kur uzstājas tikko no Dailes teātra pārnākušais H. Zommers. Uzvedums pārliecinoši pierāda, cik auglīga un organiski tuva Drāmas teātra māksliniekiem realīstiem ir krievu klasiskā dramaturģija un cik rosinoša ir šī sastapšanās viņu aktiermākslas tālākajai izkopšanai. Mēģinājumu laiks «Vilkiem un avīm» — pieci mēneši.

Līdzās tīri mākslinieciskajai uzvarai šī izrāde tanī laika posmā iegūst arī pedagogiski nozīmīgu misiju. Studisti, jaunie aktieri teātrī ļoti skaidri apjauš savu nepieciešamību, piemēram, V. Līne jau pirmajā sezonā tēlo galvenās lomas «Peldētājā Zuzannā» (pārmaiņus ar V. Vārnu) un arī «Pēdējos». Uzvedumā «Vilki un avis» kā kopumā savākts spēks parādās vislabākās Drāmas teātra aktiermākslas tradīcijas, kas jauniešos izraisa cieņas, arī distances un grūtā darbā sasniedzamas virsotnes izjūtu. Latviešu mākslai tas ir ļoti nozīmīgi, ka atbraucēja režisore, sākot studijā jaunās maiņas audzināšanu un dāsni atdodot krievu padomju teātra pieredzi, vienlīdz augstu vērtē arī nacionālās aktiermākslas tradīcijas, iepotējot audzēkņos *turpinātāju* lielo atbildību. Tā ir ļoti būtiska mākslas attīstības problēma, kuru vislabāk formulējis A. Liniņš (starp citu, arī V. Baļunas audzēknis vēlāk teātra fakultātē): «Jaunībā pieļauj daudz kļūdu, iztērē enerģiju nevajadzīgi, iedomādamies sevi sācēju lomā. Varbūt tas notiek tāpēc, ka šis princips mācību procesā nav pietiekami iztirzāts, nav dialektiski un vēsturiski izanalizēts. Bet vai gan turpināt ir mazāk atbildīgi nekā sākt? Vai te ir mazāk daiļrades problēmu un tās tālākās attīstības iespēju?»¹⁴

V. Baļuna gan šos jautājumus teorētiski neiztirzā, bet to nozīmību apzinās, un uzvedums «Vilki un avis» ir viens no nozīmīgākajiem locekļiem tradīciju turpināšanas ķēdē.

Kā J. Vahtangova skolniece un J. Zavadzka līdzgaitniece V. Baļuna režijas darbā ar aktieri īpaši lielu nozīmi piešķir improvizācijai. Viņas pirmā ekspozīcija parasti ir labi izstrādāta, tomēr diezgan vispārēja, var pat teikt kultūrvēsturiska, ja runa ir par klasiku. Bet par pašu galveno kļūst, A. Klints vārdiem runājot, režisores «tēlainie ceļojumi» kopā ar aktieriem uz «nepazīstamo zemi». «Viņa saņēma aktierus ieinteresētības gūstā ar stāstiem «no pagātnes», kuros vajadzīgā detaļa bija izvērzīta tuvplānā, un tieši tuvplāna notikumi bija tie, kas mums iedeva «ceļa zīmes» pa «Ostrovska zemi»»¹⁵

Režisore ir apveltīta ar aizrautīgu aktiertalantu un ļoti bieži lieto parādīšanas paņēmieni. V. Baļuna prot ar milzīgu baudu un ļoti organiski aktie-

rim izspēlēt priekšā viņa lomas momentus. Uz dažiem aktieriem spilgtais paraugs iedarbojas paralizējoši, citiem viņu mākslinieciskā daba neļauj kļūt par imitatoriem, un viņi uz brīdi jūtas vēl vairāk sasaistīti (ši iemesla dēļ režisorei grūti sadarboties ar L. Freimani, Ž. Katlapu, K. Sebri), bet daļai aktieru, piemēram, A. Klintij, arī J. Osim un citiem, redzētais tieši atmodina radošo potenciālu un dzimst vēlēšanās izdarīt tāpat un vēl interesantāk. Arī V. Līne un it īpaši A. Jaunušans kā aktieris ļoti labiedarbīgi ir izjutis šo rosinājumu, režisores parādīšanu pārtverot un pārvēršot par savējo. Tāpēc arī vēlāk, pašam vadot režijas un daudz lietojot priekšā rādīšanas metodi, A. Jaunušanam grūti saprast aktierus, kam tā traucē.

Režisori, kuriem ir labas dotības attiecīgajos momentos nospēlēt lomu aktierim priekšā, vienmēr un visur sastopas ar pretrunu, ka daļai ansambļa tas aktivizē jaunrades procesu, daļai bremzē. To pierāda visas pasaules teātra vēsture, par to lasām izcilāko padomju režisoru darbu analizēs.

V. Baļunas darba īpatnība ir tā, ka, sākotnēji uzskicējot tēla raksturu, režisore nekad pie šī pirmā iespaida nepaliek pati un neatstāj arī tēlotāju. Kā cilvēku virspusīgi iepazīstot, V. Baļuna arī uz lomu ikreiz izceļ citu skata punktu, citu pozīciju. Daļa aktieru, kas nostiprinājuši sevī sākotnējo variantu un virzās uz to kā uz rezultātu, mēģinājumos strādā ļoti smagi, iekšēji aizstāvēdami ar pirmo reizi nofiksēto tēla būtību un prasdami no režisores konsekvenci. Tie, kas spēj mainīties līdzī, uzvar, un viņu tēli veidojas bagāti, daudzšķautņaini. Varbūt pat ar zināmu sevis pārvarēšanu šim procesam pakļaujas A. Amtmanis-Briedītis. Laba radoša saskaņa V. Baļunai veidojas ar A. Klinti, J. Osi un it īpaši ar L. Spīlbergu. Apveltīta ar lielu psiholoģes talantu, V. Baļuna tieši un netieši atrod sadarbības ceļus ar visu vadošo aktiersastāvu.

Lai panāktu organisku autora un aktiera radītā tēla saplūsmi, V. Baļuna savās režijās (un līdz ar to visā teātra darbā) par vienu no būtiskākajiem momentiem izvirza tēzi «darīt visu kā pirmo reizi». Kā zināms, tas bija augstākais «sistēmas» likums arī J. Zavadska mākslā, un tas ir ļoti grūti sasniedzams, jo aktieris taču visu zina iepriekš, daudzkreiz lasījis lugu, lomu, un improvizācijas sajūtai pretī, tīri dabiski, turas arī psihofiziskie bremzējošie faktori. V. Baļuna šo prasību izvirza kategoriski un attiecina kā uz klasiku, tā uz laikmetīgo drāmu. Režisores ieguldījums krievu klasikas, īpaši A. Ostrovska, interpretācijā ir nepārspēts Drāmas teātra vēsturē. «Vilkiem un avīm» seko «Talanti un pielūdzēji» ar V. Līni — Nēģinas, A. Klinti — Domnas Panteļejevnas, E. Zili — Veļikatova un A. Videnieku — Meluzova lomā. Studijās par A. Ostrovska laikmetu, vidi un valodu teātrim palīdzību sniedz arī Mazā teātra aktrise J. Turčaņinova un A. Ostrovska daiļrades speciālists V. Filipovs, bet V. Baļunas fantāzija kā izcils tulks šo pagātnes informāciju mēģinājumos pārvērš dzīvās iztēles gleznās un virza uz aktieru emocionālās atsaucības izraisīšanu. Šī darba «... mērķis bija», raksta režisore, «ievirzīt aktieru iztēli tā, lai tie psiholoģiski pareizi sāktu izjust savas lomas un apstākļus, kuros norisinās darbība, lai aizrautos ar patstāvīgu darbu ārpus mēģinājumiem».¹⁶

Tā kā A. Ostrovskis savas lugas rakstīja tieši teātrim, aktierim, un viņš to darīja, labi pārziņot aktiera «instrumentu», tad V. Baļuna izvēlas šī dramaturga darbus gan ar nolūku bagātināt un pilnīgot vecākās

paaudzes mākslinieku jaunradi, gan ar pedagoģisku mērķi — audzināt iesācējus aktierus tieši ar Ostrovski. Režisores vārdiem runājot, «Ostrovska akadēmijā «vispilnīgāk var izvērtēt» savu meistarības «arsenālu», precizēt savus trūkumus, lai tos novērstu un izstrādātu jaunus spēles paņēmienus».¹⁷ «Līgava bez pūra» iegūst etapa nozīmi ar to, ka šeit *saliedētā ansamblī* parādās visjaunākā paaudze — V. Līne, J. Kubilis, A. Jaunušans un vecmeistari — B. Rūmniece, L. Ērika, A. Amtmanis-Briedītis, A. Milbrets. Veļikatovs («Talanti un pielūdžēji») un Paratovs («Līgava bez pūra») ir pirmās lomas, kur savu vīrišķīgo, reālistiska spēka pilno talantu apliecina uz Drāmas kolektīvu pārnākušais Dailes teātra premjers E. Zile. Pēc kāda laika V. Baļuna iestudē komēdiju «Arī gudrinieks pārskatās», kas, tāpat kā trīs iepriekšējās izrādes, parāda Drāmas teātra aktierus kā Ostrovska dramaturģijas visaugstākās klases interpretus. «Arī gudrinieks pārskatās» turpina paaudžu saliedēšanu, jo te līdzās visās recenzijās cildinātajam A. Vīdenieka Glumovam un ģeniālajai B. Rūmniecei — vecajai Glumovai, V. Silenieka Mamajevam, L. Ērikas Mamajevai, A. Klints Turusina, L. Bāra Krutickim, E. Ezeriņas Manefai atkal spilgti sevi parāda A. Jaunušans, J. Kubilis, M. Grīnberga.

Arī A. Amtmanis-Briedītis šajā aktīvajā A. Ostrovska apgūšanas periodā iestudē komēdiju «Ne vienmēr runcim krējuma pods» un vēlas īstenot tos pašus principus. Bet viņa izrāde iekrīt primitīvas sociālas shēmas slazdā, kas, starp citu, tolaik zeļ un plaukst arī kritikā — gandrīz no katras izrādes tiek prasīts, lai tā «radītu sašutumu pret kapitālistisko iekārtu» un «liktu izjust padomju morāles pārākumu». Arī V. Baļuna savos ievadvārdos programmas grāmatiņās šad tad atkārtu šīs klajās frāzes, tomēr viņa uzsver arī pretējo: «Inscenējuma («Līgava bez pūra» — L. Dz.) būtība prasa īstus, dziļus pārdzīvojumus, izvairoties no primitīvi vulgāra socioloģisma, kas tēlus krāso tikai ar baltu vai melnu. Tāda pieeja būtu apvainojoša ģeniālajam dramaturgam, un ne jau par tādu teātra «filozofiju» viņš visu mūžu cinījies. Mūsu šīsdienas teātra prasības ir daudz nopietnākas.»¹⁸

Programmas nozīme ir vairākiem V. Baļunas padomju darbu uzvedumiem, un kopumā to ir divdesmit. Iestudējot L. Rahmanova lugu «Nemierīgais vecums», kurā risināta tēma par krievu demokrātiskās inteligences attieksmi pret padomju varu (profesora Poļežajeva prototips ir akadēmiķis I. Timirjazevs), V. Baļuna pirmo un ... arī pēdējo reizi sastopas ar L. Špīlbergu, kas rada neaizmirstamu profesora dzīves biedres Marijas Ļvovnas tēlu.¹⁹ L. Špīlbergā režisore sastop tieši to nepārtraukti jaunu atziņu alkstošo un mūžam ar sevi neapmierināto aktrises tipu, kuru viņi ar J. Zavadski bija izvirzījuši savā laikā par aktiera ideālu, lai realizētu varbūt visgrūtāko no viņu skolotāja J. Vahtangova prasībām — pārvērst *katru izrādi par mēģinājumu publikas klātbūtnē*. Tā ir visfiligrānākā improvizācijas forma, ko, pēc V. Baļunas ieskata, var veikt tikai tāds aktieris, kas ārkārtīgi mīl savu lomu, mīl pilnīgi kā dzīvu cilvēku, izjūt tās reālo eksistenci izrādē radīto cilvēcisko attiecību tīklā (K. Staņislavskis sacītu «dzīvo lomas kodolā»). Ko atstāt, ko tālāk attīstīt, ko novērst? Tā pēc katras izrādes ilgās pārrunās režisore un aktrise centās satvert tovar dzimušās, jaunās fineses, tās dārgās, ar pirmreizību apdvestās jaun-

rades sekundes, kuras arī V. Ņemirovičs-Dančenko uzskatīja par izšķirošām, — vai izrādē vispār ir dzīva, vai tā elpo vai ne. Ja vairs nav nevienas šīs «nebijušās sekundes», tad var uzskatīt, ka mākslas darbs ir pārvērties amatnieciskā darinājumā.

V. Baļunai patīk vārds «radošā apsēstība», un šo īpašību vispilnīgākā izpausmē režisore atrod L. Špilbergā. Atcerēsimies, A. Klints savos rakstos vienmēr runā par kolēģes tieksmi ik vakaru «lomu pārradīt no jauna». Patiesi — kā pirmo reizi. Sadarbībā ar V. Baļunu un partnerībā ar L. Špilbergu sava talanta un meistarības virsotnē paceļas profesora Poļežajeva lomas tēlotājs K. Klētnieks.

Kritika augstu novērtē V. Baļunas darbu arī K. Simonova populārās lugas «Viņa jautājums» («Divas Amerikas») interpretācijā, kur pirmo reizi kā režisors asistents ar aktieriem strādā arī Z. Katlaps. Stāsts par pēckara gaļu Ameriku un žurnālistu Smitu, kas vēlas paust patiesību par Padomju Savienību, gūst lielus panākumus izcilā aktieru tēlojuma dēļ. Smitu tēlo K. Klētnieks, bet viņa sievas Džesijas lomā O. Krūmiņa parāda ļoti bagātu sievietes jūtu gammu. J. Oša Merfijs, V. Silenieka Džefersons un it īpaši A. Klints Mega kļūst par nozīmīgiem pakāpieniem šo aktieru biogrāfijās.

Tolaik teātris nemaz neiestudē jaunākās aizrobežu dramaturģijas darbus (izrādīta tikai Dž. Prīstlija luga «Ieradies inspektors» 1945. gadā), un aktieriem tēlot mūsdienu cilvēku nozīmē tēlot tikai padomju cilvēku. Iestudējumu sākot, A. Grigulis uzsver, ka K. Simonova darbs aktieriem paver iespēju reālistiski patiesi atklāt citas tautas dzīvi un citas nācijas raksturus. Drāmas teātra mākslinieki to veic labi, jo no režijas puses tiek vedināti pareizā virzienā — nevis «taisīt amerikāņus», bet meklēt vispirms kopējo, cilvēcisko, uz kā jo asāk projicējas dažādie pasaules uzskati un sociālie mērķi.

Atbildīgākais pārbaudījums V. Baļunai padomju dramaturģijas interpretācijā ir N. Pogodina «Kremļa kurantu» iestudējums, jo te pirmo reizi uz latviešu skatuves tiek interpretēts V. I. Ļeņina tēls.

Panākumu pirmā ķīla ir tā, ka režisore nekļūdās pašā galvenajā — atbilstošu tēlotāju izvēlē. Ļeņina lomā — R. Zandersons, komunist, cilvēks ar plašu skatienu uz sabiedriskām parādībām, ar pārliecinātu padomju dzīves perspektīvas izjūtu. Ļeņina tēls nav *nospēlējams*, tas ir aktierī attīstāms, balstoties vienlīdz stipri gan uz profesionālo talantu, gan uz mākslinieka pilsoņa pozīciju. Laimīga sakritība, ka ar neuzbāzīgu grimu (pēc rūpīgām ikonogrāfiskām studijām) ir panākta arī portretiskā līdzība. Dziļš sevis pārvērtēšanas process Zabeļinā ir sasauksmīgs ar A. Amtmaņa-Briediša cilvēcisko «es», spirts un laimīgi starojošs jaunās dzīves apliecinājums strāvo no V. Lines būtības, un tieši tas ir vispirmām kārtām nepieciešams Mašas tēlam. Z. Katlapa talanta vīrišķīgais un reizē aizrautīgi jauneklīgais pozitīvais spēks ir īpašība, bez kuras nevar tapt matrozis Ribakovs, kas iemīlējies revolūcijā un jaukā Mašā.

Izrādi konsultē M. Knēbele, kas 1941. gadā kopā ar V. Ņemiroviču-Dančenko strādājusi pie šīs lugas pirmiestudējuma Maskavas Dailēs teātrī un vēlāk izrādē vairākkārt ievadījusi jaunus tēlotājus. M. Knēbeles galvenais nopelns ir tas, ka viņa piešķir mēģinājumiem radošu drosmi, atbrīvo no

saspringuma, ko rada lielā atbildība. Šī izrāde izvirza aktieriem, it īpaši R. Zandersonam, to uzdevumu, kas pēc gadiem divdesmit nokļūs visas aktiermākslas degpunktā. Tas ir jautājums par *domas procesa pārraidi*. V. I. Ļeņina tēla atveide padomju teātrī pirmo reizi īstenībā liek saasināt uzmanību šajā virzienā, par ko varam pārliecināties, izsekojot V. Ļemiroviča-Dančenko un M. Knēbeles vadīto «Kremļa kurantu» mēģinājumu stenogrammām.²⁰ (MADT uzvedumā V. I. Ļeņinu tēloja A. Gribovs.) M. Knēbele dalās Maskavas Dailes teātra pieredzē, lai kopā ar V. Baļunu saīsinātu grūto jaunrades ceļu. Mēģinājumos tiek atkārtoti uzsvērtas prasības pēc «domas enerģijas», kas piemīt ģeniāliem cilvēkiem. Tur ir iedvesma, ir arī momentānā orientēšanās cilvēkos. So īpašību ļoti organiski uztver R. Zandersons, radot pārliecību: V. I. Ļeņins atšķiras no pārējiem personāžiem ar to, ka viņam vajag mazāk izpētes laika, lai nokļūtu sarunu biedra būtībā. Viens skatiens — un trāpīts mērķī. Strādājot pie V. I. Ļeņina tēla režijas, V. Ļemirovičs-Dančenko bija cīnījies pret aktiera «izskaidrojošo žestikulāciju». Viņš to necieta vispār, bet V. I. Ļeņina tēlā uzskatīja par pilnīgi nepieļaujamu. Kā raksta M. Knēbele, V. Ļemirovičs-Dančenko «prasījis, lai Ļeņins, runājot par nākotni, sapņo par pilnīgu valsts reorganizāciju un tanī brīdī ir tā savu domu aizrauts, ka gandrīz neredz cilvēku, ar kuru runā. Viņš tikai jūt to, it kā aicina savā pasaulē. Uzmanības objekts ir ne partneris, bet tās domas, ar kurām grib partneri aizraut. Un tanī pašā laikā Vladimirs Ivanovičs tiecās pēc tā, lai vadoņa personība spētu momentāni «ietvert partneri» sevi.»²¹ Gandrīz pretēji uzdevumi, *vienlaicīgas reakcijas*, kas vispār dzīvē vairāk vai mazāk pazīstamas ik cilvēkam, bet skatuves mākslā ir viens no augstākajiem meistarības sliekšņiem. Vai to pilnībā izdodas aktieriem apgūt? Nē. Taču pareizais virziens tiek dots. Kā V. I. Ļeņina lomas tēlotājam, tā arī visam lugas ansamblim. Sešdesmitie gadi, kad padomju teātris atkal pastiprināti pievēršas dramaturģiskajai ļeņiniānai, nes jaunus rezultātus, jo domāšanas process ir dziļāk iesaņņojies aktieru jaunradē vispār. M. Knēbeles idejas par domas pārraidi, par «simultāndomāšanu» ārkārtīgi aizrauj Ž. Katlapu un kļūst nozīmīgas ne vien viņa tēlotājam Ribakovam, bet arī turpmākajam režijas darbam.

V. Baļuna ir vienisprātis ar M. Knēbeli par to, ka V. I. Ļeņins šajā izrādē izceļams kā idejas cilvēks, sapņotājs, un par vienu no spilgtākajām ainām top saruna ar Pulksteņņu meistarū, ko tēlo J. Osis (1955. g. pārstudējumā J. Osis atveidos Zabeļinu, bet Pulksteņņu meistarū — V. Svarcs). Kā atceras šo skatu režisore V. Baļuna: «Svarīgi bija aizraut šo cilvēku ar tām lielajām, radošajām perspektīvām, kādas tagad ir Krievijā. Centos panākt, lai Ļeņins savu priekšlikumu izvirzītu ar lielu uzticību, sak, man ir doma, ko varat realizēt tikai jūs, es to nododu jūsu rokās. [. . .] Staņislavska vārdiem runājot, Ļeņins katram deva savu virsuzdevumu. Viņš saredzēja arī tālāko — to, ka ikviens no šiem cilvēkiem pulcinās ap sevi domubiedrus, palīgus, tā nesot šo ideju tālāk un tālāk. [. . .] Ļeņins viņiem nesolīja zelta kalnus, bet atklāja viņos sapņotājus un pavēra iespējas sapņus realizēt, un tas bija pats galvenais.»²² J. Oša Pulksteņņu meistars un B. Rūmnieces Vecīte ar bērnu — šīs epizodes kļūst par augstākajām virsotnēm viscaur saskaņotajā ansablī, kur *ikviens* dalībnieks apzinās sava uzdevuma atbildību. V. Baļuna ir pratusi radīt īpašu radošu atmosfēru šīs vēsturiskās

izrādes tapšanai. Sī uzvara tālu pārsniedz mākslinieciska sasnieguma ietvarus, «Kremļa kurantu» saviļņojošajai izrādei ir milzīga idejiski audzinoša nozīme.

Aina, kad zemnieka Čudnova istabā straujā gaitā ienāk R. Zandersona atveidotais V. I. Leņins, katrā izrādē izvērtās par saviļņojošu notikumu — skatītāji piecēlās kājās un aplaudējot saņēma Iljiča sveicienus. Tas ir vislielākais gandarījums režijas un aktiera R. Zandersona darbam — viņam ticēja kā Leņinam. 1947. gada 11. jūlijā par Rīgas izrādi rakstīja «Pravda», novērtējot šo izrādi kā latviešu padomju skatuves mākslas idejiskās un mākslinieciskās gatavības apliecību.

Nākošo lappusi leņiniānā pašķir teātra galvenais režisors A. Amtmanis-Briedītis. Kā Zabeļina lomas tēlotājs «Kremļa kurantos» viņš nopietni izstudē vēsturiskos materiālus un V. I. Leņina darbus, vērīgi ieklausās M. Kņebeles pieredzē, ļoti daudz mācās no V. Baļunas. Zabeļina pārdomas, šaubas un tirdošo jautājumu — vai es atbilstu jaunās dzīves prasībām? — A. Amtmanis-Briedītis ļoti dziļi gremdē savā personībā: «Tā bija iekšēja cīņa ar sevi . . .» režisors saka, un šajā cīņā viņš uzvar, tādēļ arī «pēc diviem gadiem — 1949. gadā ienāca prātā doma, vai to labo, idejiski vērtīgo, ko guvām «Kremļa kurantu» sagatavošanas laikā, nevajadzētu turpināt, skatuviski iedzīvinot citu N. Pogodina lugu — «Cilvēks ar šauteni?»»

Sis lugas uzvedums ir nozīmīgs pavērsiens A. Amtmaņa-Briedīša daiļradē un visa teātra turpmākajā attīstībā. Te A. Amtmanis-Briedītis parāda sevi kā *liela vēriena padomju režisoru*, kas idejiski precīzi spēj risināt vienu no padomju mākslas galvenajiem uzdevumiem — atklāt vadoņa un masas attiecsmes Oktobra revolūcijas notikumus. Ja «Kremļa kurantos» lūzums notiek galvenokārt intelīgences aprindās, tad lugā «Cilvēks ar šauteni» galvenā tēma ir par revolūcijas mērķu un būtības iesakņošanas masu, vienkāršā cilvēka apziņā. Tāpat kā «Kremļa kurantos», Leņina tēlu veido R. Zandersons. Kā atceras režisors, tad «divas vadoņa īpašības dominēja Riharda Zandersona tēlojumā: monumentalitāte un vienkāršība. Leņina monumentalitāte izpaužas tālredzībā, tautas psiholoģijas izpratnē, pārlicības spēkā. Vienkāršība — tā ir Leņina māka sarunāties ar cilvēku, iedziļināties apslēptos viņa dvēseles nostūros, prasme runāt saprotami.»²⁴

Un te nu svarīgi ir izvēlēties zaldāta Šadrina lomas tēlotāju, cilvēku, kura dvēselē vērīgi ieskatās Leņins, ar kuru sarunājoties atklājas vadoņa lielā vienkāršība un «prasme runāt saprotami». Iljiča un Šadrina sastapšanās skats ir divu pasaulu mijiedarbība — Šadrinam sāk galvā rasties cits, konkrēts priekšstats par revolūciju un tās vadoni, un Leņins tuvāk iepazīst vienkāršā krievu cilvēka domāšanu. Visus pārsteidz režisora izvēle piešķirt Šadrina lomu Ž. Katlapam, jo šķiet, ka teātrī ir daudz aktieru, kas varbūt labāk varētu noraksturot šo zemnieciņu zaldāta šinelī. Taču A. Amtmanis-Briedītis nemeklē tipāžu, bet gan Leņina sarunu partneri — un tas nozīmē talantīgu, *gudru* aktieri, kas spēj no vadoņa izteiktajiem vārdiem aizmetināt smadzenēs savu domu. Un tāpēc režisors Šadrina lomu iedala Ž. Katlapam. Lielā režijas darba pieredze uzvedina A. Amtmani-Briedīti uz pareizo atziņu, ka pārlicinoši parādīt Leņina ģēniju uz skatuves var tikai *caur partnera novērtējumu*. Tāpēc arī skats Smoļnijā, kur sastopas Leņins ar Šadrinu, kļūst par izrādes centrālo ainu, kur skatītāja acu priekšā risinās

spraiga domu darbība. R. Zandersons par to raksta: «Šai dialogā mums abiem ar Sadrina lomas tēlotāju Ž. Katlapu bija jāpārvar grūtības skatuviskās runas meistarībā. Ļeņins ar jautājumiem apgrūtina Sadrinu, kas, tīri vai svīzdams, cenšas ar savu zemniecisko domāšanu līdzti tikt neatlaidīgajām Ļeņina domām. Tikai ļoti trāpīgs vārds var izkustināt Sadrinu.»²⁵

Otra Sadrina «universitāte» kļūst saruna ar Petrogradas strādnieku Cibisovu, ko pārliecinoši tēlo E. Zile.

Veidojot šo izrādi, A. Amtmanis-Briedītis bieži uzsver treju patiesību — vēsturiskās, sadzīviskās un mākslinieciskās — nesaraujamo vienotību. Izrādē «Cilvēks ar šauteni» izdodas to pilnam īstenot, jo te režisoram raksturīgais sulīgais sadzīviskums apvienots ar vēlēto monumentalitāti un pat apgarotu patētiku inscenējuma finālā, kad, uz bruņuvilciena stāvot un karogam pāri skatuvei plīvojot, Ļeņins uzrunā sapulcējušos tautu.

Kā «Kremļa kurantiem», tā izrādei «Cilvēks ar šauteni» dekoratīvo ietēriņu gatavo L. Grasmanis, un abi šie vērienīgie inscenējumi pieder pie mākslinieka izcilākajiem darbiem. «Kremļa kurantos» ierosmes bija gūtas, iepazīstot Maskavas uzveduma metus, bet sadarbībā ar A. Amtmani-Briedīti dzimst oriģināls telpas risinājums, kur ar gaismu iespaidu panākta trauksmaina revolūcijas laika atmosfēra.

1949. gadā A. Amtmanis-Briedītis pārtrauc aktiera darbu (1967. g. viņš vēl nospēlē epizodisku lomu A. Griguļa lugā «Baltijas jūra šalc»). Var uzskatīt, ka viņa «studiju laiks» pie V. Baļunas ir beidzies. Tagad abi vadošie Drāmas teātra režisori stāv līdzās, dažkārt viņu starpā rodas arī laba, bet tai pašā laikā spīva radoša sacensība.

A. Amtmanis-Briedītis ap šo laiku tiek iesaistīts arī sabiedriskajā darbā, gūst daudz jaunu iespaidu, ilgu laiku piedaloties PSRS Valsts prēmiju komitejā, kur jāiepazīst un jāizvērtē viss labākais, kas ik gadus top padomju mākslā.

E. Feldmaņa isā, spraigā darbība

uz padomju skatuves.

H. Zommerera režijas darbs.

Komēdijas (īpaši klasiskās) likteņi

Drāmas teātri pēc E. Feldmaņa nāves

«Varbūt nemaz nebūtu slikti, ja mēs šodien šad un tad atcerētos to virtuozitāti, to teatrālo vitalitāti un to ritma disciplīnu, ar kādu Ernests Feldmanis veica sarežģītus teātra uzdevumus un guva spožus sasniegumus. Mums šodien būtu iespējams vieglāk tikt pāri vienam otram grūtākam sliksnim, īpaši komplicētā komēdiju pasaulē. [. . .] Man ir neapgāžama pārliecība, ka Feldmanis ir labākais komēdiju un tieši komēdiju režisors, kāds vien latviešu skatuvei bijis» (A. Grigulis).²⁶

Tikai trīs pēckara sezonas paspēj nostrādāt Drāmas teātrī E. Feldmanis kā trešais režisors līdzās V. Baļunai un A. Amtmanim-Briedītim, bet seši viņa iestudējumi iezīmējas Drāmas teātra vēsturē sevišķi spilgti gan augstās mākslinieciskās kvalitātes dēļ, gan arī tādēļ, ka E. Feldmaņa — izcilā

komēdiju interpretētāja — praksei pēc viņa nāves nav pārliecinoša turpinājuma.

1945. gadā, mēnesi pirms Lielā Tēvijas kara beigām, E. Feldmanis dāvina skatītājiem bezrūpīga prieka, dziesmu un deju pilnu izrādi — R. B. Seridana «Jauko māņu dienu», kur skaistās V. Valdmaņa dekorācijās un M. Spertāles izmeklēti gaumīgos un greznos kostīmos darbojas no mīlestības un mazliet arī no vina noreibuši cilvēki, jauni un veci. Visapkārt dveš kara nodarītais posts, dzīves atjaunošanas darbs prasa pārcilvēciskus spēkus. Un tos cilvēkiem dod arī šī izrāde, no kuras strāvo aizrautīgs, azartisks prieks dzīvot šajā pasaulē. Ar šīs lugas iestudējumu E. Feldmanis netīši atkārtó sava kādreizējā studiju biedra J. Vahtangova drosmīgo izvēli, kad pilsoņkarā izmocītajai Maskavai kā spirdzinošs prieka malks tika piedāvāta delartiskā «Princese Turandota». «Jauko māņu dienu» Drāmas teātrī uzved 139 reizes, un ar to ir sasniegts visaugstākais izrāžu skaits šī teātra vēsturē līdz tam laikam. Elegance, grācija, bezrūpība — tas viss izrādē ir cilvēka vitālā spēka un garīgā možuma izaicinājums iznīcībai un nomācībai, kuru pasaulei uzsūtījis fašisms. Ar šo domu sāk «Jauko māņu dienas» mēģinājumus E. Feldmanis, un aktieri ļaujas prieka un spāniskās mūzikas stihijai. Skaisti dzied un skaisti mīl O. Krūmiņas Leonora, kuras dziedājumu jau skatītāji bija iemīļojuši Dailes teātra dziesmu spēlēs. Elegantā milētājā režisors pārvērš arī smagnējo Z. Katlapu, jo E. Feldmanis pazīst savu audzēkni un prot viņu «pasniegt». Jauks ir otrs milētāju pāris — Z. Salna un V. Gruziņš, bet vislielāko jautrību raisa O. Lejaskalnes precību kārā duenja un viņas partneris Mendozo — K. Klētnieks. Tieši šajos tēlos režisors sāk aktīvi risināt komiskā pārspilējuma (hiperbolās) un mākslinieciski disciplinētās gaumes attiecības — tas viņu sevišķi interesē komēdiju interpretācijā, un pie šī jautājuma E. Feldmanis atgriežas katrā nākamajā darbā.

Ipaši nozīmīga ir E. Feldmaņa sadarbība ar A. Griguli, iestudējot viņa pirmos dramatiskos darbus «Uz kuru ostu?» un «Kā Garpēteros vēsturi taisīja». Pirmās lugas darbība sākas 1938. gadā, kad Ulmaņa valdība, kara draudiem pastiprinoties, uzņēma sadarbības kursu ar fašistisko Vāciju. Šis darbs latviešu padomju literatūras vēsturē tiek vērtēts kā *pirmā* satīriskā komēdija, kas tēlo valsts apjoma notikumus un plašā vērīenā atmasko buržuāziskās Latvijas vadošo aprindu nodevīgo politiku. Līdz ar to arī šis darbs, kā vairāki pēckara gadu uzvedumi, ir ar lielu sabiedrisku un politisku nozīmi. E. Feldmaņa prasme, idejiski precīzais skatiens uz savas tautas un paša nesen pārdzīvoto laiku pierāda arī mākslinieka sabiedriskās izpratnes briedumu. Par to varam pārliecināties, caurskatot rūpīgi sastrādāto režijas eksemplāru, vēl vairāk — lasot un uz klausot skatītāju iespaidus. Tā kā pēc autora ieceres uz skatuves darbojas galvenokārt tikai negatīvie personāži, tad režisora uzdevums ir, pirmkārt, pārliecinoši parādīt buržuāzisko nacionālistu kaitīgo dabu, neaizmirstot lugas idejisko virsuzdevumu un tai pašā laikā radot spilgtu raksturu galeriju. Pārzinot Drāmas teātra bagātās raksturošanas mākslas tradīcijas, šī darba puse prasa no režisora lielu uzmanību un līdzsvara izjūtu. Otrkārt, ir nepieciešams radīt tādu atmosfēru, kurā visu laiku ir jūtama revolucionārā spēka klātbūtne. It īpaši grūti to ir izdarīt četrdesmito gadu vidū, kad priekšstati par sabiedrisko

pretpēku cīņas parādīšanu uz skatuves nav noskaidroti. E. Feldmanim pilnam izdodas radīt pārliecību par šī pretpēka eksistenci, un atsevišķie pozitīvie tēli, piemēram, šoferis Žoržs (R. Zandersons), šķiet kā signāli no citas, cīņas gatavības pilnas pasaules. Nozīmīga latviešu padomju mākslai ir arī E. Feldmaņa pieeja negatīvo tēlu raksturošanai, kas balstīta uz smalku psiholoģismu un nevienā gadījumā — uz kariķējumu. Svarīgākais uzdevums ir parādīt šos cilvēkus tieši tādus, kādi viņi vēl nesen dzīvoja mums līdzās vai valdīja pār mums un kad tik daudzi tomēr nesaskatīja šo ļaužu patieso, prettautisko un pat asiņaini atbaidošo būtību. Sajā virzienā izcilus tēlus rada L. Erika, L. Špilberga, O. Starka-Stendere, A. Videnieks, L. Bārs, V. Svarcs, K. Kvēps. Pirmo lielo lomu — Skaidriti — šajā izrādē ar panākumiem nospēlēja V. Līne.

Runājot par izrādi, A. Grigulis raksta, ka viens no visviltīgākajiem un bīstamākajiem latviešu tautas ienaidniekiem ir buržuāziskais nacionālists, kas «daudzus gadus bija pratis staigāt maskās, un ne visiem viņa seja bija pilnīgi pazīstama. Ienaidnieka melīgā aģitācija un propaganda bija kvēpinājusi neskaidrības miglu, kuru nācās izkliedēt, lai ienaidnieka seja kļūtu skaidra visā vēsturiskā stājā.»²⁷

Problēma — cilvēks un maska ir saistījusi E. Feldmani kopš divdesmitajiem gadiem, kad viņš iestudēja L. Pirandello lugu «Seši tēli meklē autoru», un padomju apstākļos tā iegūst sociālā atmaskojuma pamatievirzi. Īstenībā režisoru šai posmā visvairāk interesē tieši tēlu pašatklāsmē, kas saistās ar aktiera uzdevumu ik tēlā aizstāvēt savu patiesību, būt pārliecinātam par rīcības pareizumu. Pēc uzveduma «Uz kuru ostu?» E. Feldmanis šo tendenci tālāk risina Dž. Pristlija lugā «Ieradies inspektors». Šīs lugas režijas eksemplārā uzsvērts: «Uzdevums — buržuāziskās sabiedrības labklājības un ārēji cienījamā stāvokļa atsegšana ar viņu *iekšējo, garīgo* mazvērtības un samaitātības saturu.»²⁸

Ikkatrā režijas eksemplārā E. Feldmanis — par vieglas, aizrautīgi iedvesmotas skatuves darbības karali dēvētais režisors — ir pedantiski izstrādājis atbildes par lugas un izrādes ideju, virsuzdevumu, kodolu, caurviju darbību, žanru utt. Ļoti plaši raksturots kolorīts, kas arī vienmēr kļūst par ierosmes avotu dekoratoriem V. Valdmanim un L. Grasmanim, ar kuriem kopā režisors strādā. Un pašās beigās režisors vienmēr uzraksta sev izrādes mērķi. Reizēm tas formulēts plaši, reizēm lakoniski. Piemēram, izrādes «Ieradies inspektors» mērķis ir izteikts vienā vārdā: «Atjēgties!» Tas arī tieši izriet no caurviju darbības, kura apzīmēta šādi: «Visiem domāt, rūpēties un strādāt tikai priekš sevis, personīgā materiālisma (materiālās labklājības — *L. Dz.*) labad.»²⁹ Tātad, jo spēcīgāk personāži atklās savas egoistiskās un mantkārīgās tieksmes, jo dziļāk skatītājs apjēgs šī procesa būtību. Nevis labot Pristlija rādītos buržujus, bet *bridināt mūs*. Tāds ir E. Feldmaņa tālredzīgais un mākslinieciski aktīvais mērķis, aicinot laikus «atjēgties». Ja kopumā ar nožēlu jāatzīst, ka E. Feldmaņa radošajai darbībai nav mantinieku, tad varbūt šī — cilvēka un maskas tēma, šis satraukti brīdinošais sauciens pēc atjēgas ir vienīgais, kam varam saskatīt turpinājumu A. Jaunušana režijās.

Ar labiem panākumiem E. Feldmanis iestudēja arī A. Grigūļa satīrisko komēdiju «Kā Garpēteros vēsturi taisīja», kuras literāro tekstu iznīcinoši

nokritizē A. Upīts. Tā ir komēdija par procesiem, kas norit Latvijas laukos 1945. gadā, un A. Grigulis atkal ir izvēlējis to paņēmienu, ko atbalsta arī E. Feldmanis, — te notiek «budža atmaskošana ar viņa paša rīcību, ar viņa «pārgudrības» hiperbolizēšanu līdz absurdam, lai tādējādi viņu satricē viņa paša stulbums».³⁰

Lugas pirmizrāde notiek 1946. gada Oktobra svētku priekšvakarā, bet tā paša gada 23. augustā Rakstnieku savienībā notiek ļoti plaša sapulce, kurā E. Feldmanis uz visiem iebildumiem pārliecinoši atbild: «Sī luga ir īsta, smalka satīras komēdija. Tai jātuvojas ar smalku pieeju. Ar lielu mīlestību es strādāšu pie šī darba.»³¹ Te jāpiebilst, ka visi Drāmas teātra režisori tajā periodā cieši sadarbojas ar pirmajiem padomju lugu autoriem un parāda viņu darbiem lielu (reizēm pat nekritiski lielu) aizstāvību. A. Amtmaņa-Briedīša pārliecība ir tāda, ka bez nacionālās dramaturģijas nevar runāt par kādas padomju tautas nacionālā teātra attīstību, un šajās pozīcijās turas visa režija.

Sākot komēdijas «Kā Garpēteros vēsturi taisīja» iestudēšanu, 1946. gada 10. septembrī E. Feldmanis pirmajā mēģinājumā plaši izklāsta savas domas, un tās nav attiecināmas tikai uz šo darbu vien. Tā ir darbības programma ilgākam laika periodam, bet diemžēl tā netiks īstenota. Šo līdz šim nepublicēto materiālu diezgan rūpīgi ir pierakstījis centīgais aktieris un pedagogs Aug. Gulbis, kas tolaik atrodas Drāmas teātrī. (Vēlāk pieraksts nonāk pie mākslas vēsturnieka H. Kaupiņa un glabājas viņa bagātajā fondā J. Raiņa Literatūras un mākslas muzejā.) E. Feldmanis ir teicis, ka šis aktuālais sižets ir jāspēlē mainīgos tempos un jārevidē iesakņotā reālpsiholoģiskā darbošanās. Izrādes mērķis ir padarīt negatīvos tipus nevarīgus un smieklīgus pašatklāsmes ceļā, bet žanriski luga ir noslogota ar autora ironiju, un jāspēlē a la «Revidents»: «Lai būtu tēlu tipiskums, bet nedrīkst ienest iekšā Blaumaņa tipus. Kaut ko svaigu. Nav jātēlo tradīcija. Lai nenāktu iekšā nekas no vēsturiski klasiskā tēla, ne no sadzīves tipiēm. [. . .] Divas frontes — pozitīvā fronte un pretfronte: galvenie blēži, spekulanti, tikai «es», tikai «man». Tā ir caurviju darbība — nervoza, visādas mahinācijas, visādas blēdības, tā ir ritmos saraustīta darbība. Kontrdarbību rada pozitīvā fronte ar mieru un lielu nosvērtību, tā ir plūstoša līnija pretī negatīviem tipiēm. [. . .]

Lielu formu, bet arī lielu, lielu disciplīnu, lai mēs «nešautu pār šņori». Tāpat ar mizanscēnām — vajaga dzelzs disciplīnu. [. . .]

Jācinās pret «frāzes apspēlēšanu» — vārdam jābūt sasildītam, bet ne kailam. Vēl mums dzīvo vecā rādīšana. Ticība un naivums. «Cernoviku» nevajaga redzēt — viss kā pirmo reizi, vajadzīga scēniskā redze un scēniskā dzirde, bet ne signāla redze un signāla dzirde. Es *pirmo reizi* redzu, es *pirmo reizi* dzirdu, bet nevis tā — krīt gala vārds un nu es runāju. Nemācieties lomu tā, lai signāls varētu kārtot jūsu tekstu. Ir sevi jāsaīndē un tēlā arī mājās jādzīvo, ne spēlēt spēles dēļ, bet dzīvot dzīvošanas dēļ: ko es darītu, ja es tādos apstākļos dzīvotu. Katrā cilvēkā ir visas cilvēcīgās īpašības: dusmas, sāpes, prieks, ļaunums utt. — es tāds esmu, es tāds varu būt. Tēlojošai filmas lentei jūtos jābūt, jo viss ir jāredz, kā es ietilpinos vispārējā atmosfērā, un lai šī tēlojošā lente nepārtrūktu no priekškara pacelšanās līdz priekškara nokrišanai.»³² Te ir skaidri jūtama E. Feldmaņa

labā skola, Staņislavska metodes izpratne, kuru bagātinājusi mūža pieredze. Un beidzot normālā mēģinājumu procesā režisors var savam darbam nodoties ar to pamatīgumu, kāds viņam raksturīgs, bet agrāk nebija realizējams. Kā vienas skolas pārstāvji metodes jautājumos E. Feldmanis ar V. Baļunu teorētiski ļoti labi sapratās, kaut arī praksē izpaužas abu personību atšķirības. Abi viņi apveltīti ar lielu radošu fantāziju, tikai V. Baļunai fantāzija galvenokārt kalpo aktiera emocionālās pašsajūtas radīšanai, lietojot pašas mākslinieces izteicienu, aktiera «iztēles kairināšanai», turpretim E. Feldmanis vairāk patur vērā arī to, ka fantāzijas talants var kļūt draudīgs un pat izrādei kaitīgs, ja tas kaut mirkli zaudē saikni ar tēlu sistēmu. Tas ir atgādinājums par «filmas lentu». Arī V. Baļuna vienmēr ir uzsvērusi, ka aktieris nedrīkst spēlēt lomu, viņam ir jāspēlē izrāde. Tātad — vienādi ieskatī. Tikai E. Feldmanis kā *programmās jautājumu* izvērza arī fantāzijas disciplinēšanu, lai tas nebūtu tikai režisoriskās vadības, bet jau paša aktiera meistarībā iestrādāts moments: vislielākajā fantāzijas brīvībā sajust saistību ar tēlu sistēmu. Lieki piebilst, ka *tieši* komēdiju iestudējumos tas ir ārkārtīgi svarīgi.

«Kā Garpēteros vēsturi taisīja» kļūst par jaunu pakāpienu komiskās hiperbolas izpratnē, un, kā saka A. Grigulis, vairāki aktieri, E. Feldmaņa vadīti, it kā paši atrod sevī komiķa talantu. Vispirmām kārtām tas attiecināms uz L. Bāru — budža Vēža lomas tēlotāju: «Ja Ludviģš Bārs šodien mūsu teātra saimē ir izcila personība, īpaši komisko tēlu traktējumos, tad tas daudzējādā ziņā Ernesta Feldmaņa nopelns.»³³ Iezīmīgas lomas rada arī P. Cepurnieks, V. Gruziņš, V. Silenieks, E. Ezeriņa, O. Starka-Stendere un meistars J. Osis.

Līdztekus A. Grigūļa lugu iestudējumiem E. Feldmanis turpina arī klasiskās komēdijas līniju, un «Jauko māņu dienai» seko tā paša autora «Mēlnesības skola», kur atkal režisors risina jautājumu par maskām, kuru nēsāšana dzīvē kļuvusi daudziem par paradumu. Šajā izrādē īpaši izceļas O. Lejaskalnes, A. Klints, L. Bāra sniegums, bet kritika ievēro arī K. Sebra Bekaitu, kuram šī ir viena no pirmajām lielajām lomām.

Līdzīgi studiju biedram J. Vahtangovam noslēdzas mūžs arī E. Feldmanim — ar darbu pie komēdijas (V. Šekspīra «Jautrās vindzorietes»), ar prieku, ko dāvina cilvēkiem nāves tuvuma apdraudēts mākslinieks. Sī Šekspīra luga jau trešo reizi atgriežas uz Drāmas teātra skatuves, un tai ir izveidojušās savas tradīcijas, kuras E. Feldmanis netaisās apstrīdēt tiktāl, cik tās dzīvas J. Oša agrāk tēlotajā Falstafā, A. Klints Peidža kundzē, M. Smithenes Kviklijā. Kā stāvējis, tā stāv uz šīs skatuves līksmais Vindzoras ozols, šoreiz L. Grasmaņa skatījumā tverts. Režisoram kopā ar asistenti N. Katlapu izdodas aktieros atraisīt milzīgu spēles prieku. It īpaši tas attiecināms uz J. Oša Falstafu, kas tēlā sasniedz to lielo aktierisko brīvību, kad jūti — vari darīt visu, tava Falstafa, visu laiku lielākā izēdāja un dzērāja, organiskajai eksistencei skatītāji tic pilnīgi. Jo mākslinieks, kas ļoti respektē E. Feldmaņa disciplinētās fantāzijas rēģulu, «arī visdedzīgākajā spēles priekā aizrāvies, vienmēr prata apstāties pie robežas, aiz kuras beidzas komēdija, bet sākas bufs».³⁴ Bufs E. Feldmaņa iestudējumā varētu ieviesties tad, ja būtu gribēts. Aktieru ansambli līdzās J. Osim, A. Klintij, M. Smithenei un citiem spoži izceļas arī mīsis Fordas tēlotāja

O. Lejaskalne, kas pēckara gados ar lieliem panākumiem piedalījies visos trijos E. Feldmaņa klasisko komēdiju uzvedumos.

No jaunības dienām E. Feldmani ir interesējusi ritma dažādība, ko viņš reizēm centies panākt arī ar tīri mehāniskiem darbības tempa paātrināšanas paņēmieniem. Spriežot pēc režijas eksemplāra, tieši «Jauto vindzoriešu» izrādē režisors atkal pastiprināti pievērsies šim jautājumam: «Tems ātrs (fizisks), dzīvnieciski vitāls (pretēji franču ātrai domāšanai un jušanai).»³⁵

Ar tik lielu ieinteresētību pret temporitma nozīmi izrādes struktūrā un tēla veidošanā neviens pēc E. Feldmaņa latviešu padomju režijā nav darbojies. Tas ir visu praksē lietots un attīstīts, bet nesistematizēts un arī no kritikas puses pilnīgi savvaļā atstāts elements.

E. Feldmanis mirst 1947. gadā piecdesmit astoņu gadu vecumā, un līdz ar to pamazām vien Drāmas teātra ansamblis attālinās no klasiskās Rietumeiropas komēdijas, lai gan sava repertuāra izvēlē šo līniju teātris cenšas paturēt vēl tik ilgi, kamēr vien tā spēj dot cik necik vērā ņemamus rezultātus.

E. Feldmaņa iesākto darbu komēdiju interpretācijā sākumā it spraidī tiecas turpināt H. Zommers, jau 1948. gadā iestudējams Lope de Vegas lugu «Suns uz siena kaudzes». H. Zommeru īpaši interesē spāņu renesanses meistari. Izrādē «Suns uz siena kaudzes» pievērs uzmanību ar atsevišķiem krāšņi atveidotiem tēliem — tā ir L. Ērikas Diāna, kura valdzina ar sievišķīgi gudro šarmu, kustīgs kā dzīvsudrabs ir R. Baltaisvilka Tristans (tā līdzās A. Ostrovska Apolonam Murzaveckim ir otra izcilākā šī mākslinieka loma Drāmas teātrī). Krietni liela loma — grāfs Federiko — šeit ir A. Jaunušam (vēl pirms A. Ostrovska Karandiševa!), un tā jaunā aktiera daiļradē aizsāk veselu plejādi komisku tipu — smieklīgu, pūderētu aristokrātu.

H. Zommers ir ļoti erudīts mākslinieks, ar lielu praktiskā režisora un aktiera pieredzi. Īpaši vērienīgs bija viņa režijas darbs Jelgavas teātrī 1940./41. gadā, kad tapa L. Paegles «Dievi un cilvēki», A. Upīša «Zirnekļis» un citi teātra vēsturē nozīmīgi inscenējumi. H. Zommersa režijas eksemplāros jūtama liela domas skaidrība, tās labā mākslinieks nereti arī pārkārto autora tekstus, racionāls ir skatuves telpas izplānojums — faktiski topošā izrādē ir kā gatava grafiska shēma, kurā tikai atliek ieiet un darboties. Bet tieši tāda pieeja vismazāk attaisnojas komēdiju uzvedumos. Tāpēc arī visi H. Zommersa iestudējumi (tai skaitā Lope de Vegas «Meitene ar krūzi» un Tirso de Molinas «Dons Hils Zaļbiksis») ir kulturāli, solidi klasikas interpretējumi saskaņā ar renesanses laikmeta ideāliem un uzvedības normām, bet bez tā dzīvības nerva, kas sajūtams ikvienā E. Feldmaņa inscenējumā. H. Zommers labprāt sadarbojas ar bijušajām Dailes teātra kolēģēm — V. Vārnu un O. Krūmiņu. V. Vārna kā aktrise arī tiecas uz šādu rūpīgi izstrādātu tēlojumu un ir īsta H. Zommersa aktrise. O. Krūmiņa gan respektē strikto režijas zīmējumu, bet viņa ir vairāk komēdijiska azarta (E. Feldmaņa skola!), radošas drosmes, varbūt arī sievišķīgas valdonības, kas, piemēram, Huanu izrādē «Dons Hils Zaļbiksis» ļauj pieskaitīt visizcilākajiem aktiermākslas sniegumiem šinī laikā. Otra šīs izrādes lielā veiksmē — L. Bāra Karamančels, Huanas sulainis. H. Zommersa režijās izceļas tie aktieri, kas paši uzdrošinās ar savu temperamentu un spēles prieku lauzt

grafiski izplānotās līnijas, bet iestudētāja režijas plāni un mēģinājumu veids to pārāk neveicina. Labākā H. Zommera komēdijas izrāde ir E. Zālītes «Vārds sievietēm», kur aktieri ienes daudz laikmetīgās dzīves vērojumu un improvizācijas.

H. Zommera režijas stils dod daudz labākus rezultātus, sastopoties ar dramatisku vielu. Daudzi aktieri vēlas strādāt ar režisoru, kas «visu zin, ko viņš grib». Tā ir droša un noteikta virzišanās uz sprausto mērķi. Tā strādā H. Zommers, iestudējot vienu no četrdesmito gadu labākajām izrādēm — Dž. Londona «Mārtiņu Idenu» ar Z. Katlapu titullomā, V. Vārnu Rutes Morzes un L. Bāru veļas mazgātāja Džo Daukina lomā. Režisors savās piezīmēs jautā: «Kas inscenētājam režisoram jāparāda ar «Mārtiņa Idenu» uzvedumu? — Vitāli spēcīga, apdāvināta censoņa — individuālista traģēdija.»³⁶ Tā arī izrādē izskan spēcīgi, un kritika Z. Katlapa Mārtiņu Idenu pieskaita pie aktiera labākajām lomām.

Gan Rietumeiropas, gan krievu klasisko komēdijas līniju tiecas turpināt arī V. Baļuna, iestudējot K. Goldoni «Viesnīcnieci» ar V. Lini Mirandolīnas lomā un V. Šekspīra «Spītnieces savaldīšanu» ar V. Lini — Katarīnu un E. Zīli — Petručio (šajā izrādē 1951. gadā kā teātra fakultātes studente Biankas lomā sekmīgi uz Drāmas teātra skatuves debitē vēlāk veiksmīgā raksturotāja H. Romanova). Taču klasiskā komēdija izrādē neatbalso to režisores humora izjūtu un izdomu, ar ko viņa spēj aktieri aizraut mēģinājumos. Par šo jautājumu zīmīgi spriež tolaik aktīvais teātra kritiķis J. Kalniņš, analizēdams V. Baļunas iestudēto N. Gogoļa «Revidentu». Viņš min piemērus, «kas liecina, ka nosliece uz kariķēšanu ir gan atsevišķās sīkās detaļās, gan tēlos, gan arī režisores iecerē. Pirmajā cēlienā pilsētas priekšnieks sarunājās ar pastmeistaru par vēstuļu atplēšanu. Zemļāņika (P. Cepurnieks) sarunu grib noklausīties. Un skatītājs redz, ka Zemļāņika — P. Cepurnieks, lai dzirdētu sarunu, par visu vari cenšas sagriezt galvu un visu augumu komiskā pozā. Tiesa, poza ļoti raksturīga, pieņemama, bet pagaidām mēs neredzam, ka tajā nostājas Zemļāņika, — to dara tikai aktieris. Te laba, pareiza iecere vēl nav guvusi pārliecinošu atrisinājumu. Cits piemērs. Anna Andrejevna (E. Ezeriņa) beidz rakstīt un straujumā iesprauž spalvu sev matos. Var šādu rīcību pieņemt, var tai noticēt, bet pagaidām māksliniecei tas neizdodas dabiski, redzam viņas rīcībā apzinātu nolūku, tīši meklētu komiku. [.] Ja «Revidenta» tēli uz skatuves nedzīvo savu parasto ikdienas dzīvi, bet jūtam, ka viņi apzinās savu smieklīgumu, vai arī skatītājs redz, kā ar ārējiem spēles paņēmieniem viņi iznāk smieklīgi, tad vairs pilnam nenoticam to realitātei» (izcēlums mans — L. Dz.).³⁷

Šī recenzija paceļ ļoti būtisku jautājumu komiskā tēla tapšanā. Ja H. Zommera režijās komiskā situācija visbiežāk ir iepriekš paredzēta un jau mēģinājumos aktieriski tiek zināmā mērā konstruēta, tad V. Baļunas mēģinājumu process ir vienmēr radošs, arī komēdijisko atradumu ziņā dzirkstošs. Var pat iedomāties, kā režisore sakairināja E. Ezeriņas iztēli tiktāl, ka aktrisei *patiesi* gribējās iespraust spalvas kātu matos, vai arī — režisore šo momentu tik koši parādīja, ka tēlotāja vēlējas to paturēt, par savu padarīt. Bet izrādē acīmredzot pārstāj iedarboties V. Baļunas maģiskais «pirmo reizi», un situācija kļūst ārišķīga. Tas nozīmē, ka tikai visas tēlu sistēmas un izrādes uzdevuma izjūta var attaisnot šos momentus, bet komē-

dijā to ir daudz grūtāk īstenot nekā drāmā, kur V. Baļuna prot gandrīz nekļūdīgi radīt tādus emocionālos priekšnosacījumus, lai dramatiskā situācija attaisnotos, būtu piepildīta. Šo «noslēpumu», ko V. Baļuna virtuozī pārvalda psiholoģiskās drāmas novadā, komēdiju inscenējumos zina tikai E. Feldmanis. Viņa mēģinājumu procesu A. Grigulis raksturo šādi: «Komēdiju inscenējumos «komēdija» veidojās lēni un pakāpeniski. Ernests Feldmanis nekad neforsēja komēdijas attīstību (t. i., triku, komisko izdarību, pārpratumu fiksēšanas nozīmē — *L. Dz.*). Vajadzēja būt lielam ticības spēkam sev un vajadzēja arī lielu uzticību no aktieru puses. Lūk, kādēļ Feldmaņa komēdiju inscenējumos nekad nebija sajūtams tas, kas ir visnāvējošākais komiskā kategorijai uz skatuves, proti, spēle «uz rezultātu». Viss izauga, kaut arī lēni, tomēr pakāpeniski un organiski.»³⁸

Par vienīgi īsti veiksmīgo E. Feldmaņa tradīcijas turpinājumu Drāmas teātri kļūst Dž. Flečera «Spāniešu priesteris» iestudējums, ko veic režisors N. Katlapa sadarbībā ar inscenētāju A. Amtmani-Briedīti. Šis izrādes panākumus nodrošina J. Oša priesteris Lopess un L. Bāra zvaniķis Djego, kuru dialogos valda tā azartiskā, artistiskā sacensība, kad divi vienlīdz spēcīgi partneri cenšas izlikt cilpas otram un izvairīties no pretinieka izdomas slazda. Tad arī viss notiek «kā pirmo reizi» un katrā izrādē ir tīras jaunrades momenti.

Piecdesmito gadu vidū vēl Ž. Katlaps iestudē V. Šekspīra «Sapni vasaras naktī», pompozi košā formā tiecoties atainot seno atēniešu (šajā izrādē grieķi ir grieķiskāki nekā pašam Šekspīram) mīlas, prieka un jautro pārpratumu nakti, bet te arī vairāk gribēta nekā īsta prieka, un atkal kā no pagātnes iznirst vecais pārmetums par Drāmas teātra aktieru smagnējību, kaut arī ansamblis un režisors ir pavisam citi. Dzīvo, protams, tikai amatnieku skati, jo te ir sadzīviskais tiešums un joks brīvā improvizācijā ikreiz dzimst pats no sevis. Sadzīves komisms pāriet Drāmas teātra aktieriem asinīs no paaudzes uz paaudzi.

Pēc šīs izrādes uz ilgu laiku teātris novēršas no klasiskās komēdijas, un, kad 1964. gadā J. Zariņš iestudē V. Šekspīra «Divpadsmito nakti», tad režisoram atliek konstatēt, ka šādu uzdevumu veikšanai aktieru psihiskais un fiziskais aparāts ir stipri ierūsējis, un šo trūkumu izdodas pārvarēt tikai atsevišķiem tēlotājiem. Arī A. Jaunušana pievēršanās dažiem klasisko komēdiju iestudējumiem neatjauno E. Feldmaņa skolu. «Noslēpums» ir pazaudēts. Acīmredzot šajā jomā ir vajadzīgs īpašs talants un katrā ziņā sistemātisks aktiermākslas treniņš.

A. Amtmaņa-Briedīša un V. Baļunas
radošās sadarbības raženākais posms.

H. Ibsena «Leļļu nams».

A. Upiša «Zaļā zeme». Režijas
pretstatu vienība un tās ietekme
uz aktiermākslu

11* 1949. gadā teātris svinīgi atzīmē trīsdesmit gadu jubileju, un tajā tiek izdarīts pirmais rezumējums par piecās pēckara sezonās paveikto. Ir ar ko lepoties. Par V. Baļunas inscenēto A. Griguļa lugu «Māls un porcelāns»

iegūta PSRS Valsts prēmija, veiksmīgi uzsākta latviešu padomju teātra ļeņiniāna, trejos studiju izlaidumos izaudzināta spēcīga jauno aktieru maiņa. Bet reti kad teātris savā jubilejā var būt tik spēcīgu radošu ieceru pilns, kā tas ir tobrīd Drāmas teātrī. (Jau svētku reizē iestudētais V. Lāča «Zvejnieka dēls» ir darbs, kas paver varenu perspektīvu latviešu klasiskās literatūras apguvei.) Vēsturiskā atskatā šķiet, ka ap šo laiku, kad vienlīdz spēcīgi nostājas līdzās A. Amtmaņa-Briedīša un V. Baļunas talanti, sākas Drāmas teātra klasiskās attīstības posms, kura nozīmi nemazina arī atsevišķas kļūmes.

Tanī pašā gadā, kad top N. Pogodina «Cilvēks ar šauteni», A. Amtmanis-Briedītis strādā pie V. Lāča «Zvejnieka dēla» inscenējuma. Tā ir ne tikai padomju mākslinieka idejiskā polemika ar agrāko, 1934. gada iestudējumu, bet reālistiskās metodes radikāls un teorētiski nopamatots pārvērtējums. Šī izrāde ir uzskatāma par vienu no dzīvākajām saitēm ar to progresīvo spēku cīņu, kas zemdegās nemitīgi gruzdēja Drāmas teātra pagātnē. Kā toreiz — 1934. gadā, isi pirms fašistiskā apvērsuma Latvijā, uz vadošās skatuves nokļuva V. Lāča darbs? «Zvejnieka dēla» dramatisēšanu ierosināja tolaik pavisam jaunais aktieris R. Zandersons, viņu atbalstīja R. Baltaisvilks, H. Avens, A. Milbrets un dekorators V. Valdmanis. Pie dramatisēšanas ķērās R. Baltaisvilks, Oskaru vajadzēja tēlot Ž. Katlapam. Tas bija sākotnēji iecerēts kā jauniešu iniciatīvas darbs. Direkcija dramatisējumu uzticēja V. Zonbergam (Sauleskalnam), un tādējādi izrāde tika iekļauta pamatreperuāri. Taču, kā atceras R. Zandersons un H. Avens, starp direkciju un uzveduma iniciatoriem izraisījās ass strīds, kas vērtās plašumā un kļuva par tālāku atbalsi nesen notikušajam tā saucamajam Nacionālā teātra aktieru «dumpim». V. Valdmaņa liecība par šo situāciju ir šāda: «Sākot darbu, nokļuvām ar direkciju konfliktā. Par lugas galveno ideju. Kā traktēt? Teātra saimnieki «Zvejnieka dēlā» bija izlasījuši (vai gribēja izlasīt — *L. Dz.*) tikai Oskara un Anitas mīlas attiecības. Mēs, šīs izrādes radītāji, ko citu — Oskara un zvejnieku cīņu ar saviem ekspluatatoriem un dažādiem politikāņiem, sektantiem, kuri tolaik apmigoja tautas prātus. Kam taisnība? Griezāmie pie autora. Izrādījās: mēs, jaunie, bijām romānu pareizi izpratuši. Teātrī notika oficiāla apspriede, kurā uzaicināja arī Vili Lāci. Autors piekrita mūsu viedoklim, ka dramatisējumā, tāpat kā romānā, galvenā līnija ir sabiedriski politiska rakstura.

Vilis Lācis, toreiz jauns cilvēks, aktīvi piedalās lugas sagatavošanas darbā. Bieži vien mēģinājumos sniedza ļoti vērtīgus padomus.»³⁹

Tātad sava darba mēģinājumu gaitai seko ne vien progresīvs rakstnieks, bet arī cilvēks, kas no 1928. gada bija Komunistiskās partijas biedrs. Tāpēc arī dažkārt mēģinājumos notiek cīņa ik par teikumu, ik par rakstura iezīmi, kas būtu tuvāka šī darba sociālajai būtībai. Izrādē top vairāki tēli, kas pilnam atbilst arī padomju inscenējuma prasībām — O. Lejaskalnes Olga, R. Baltaisvilka Roberts, V. Svarca Banders, H. Avena Džims un A. Milbreta Bundžiņa. J. Šāberts Oskara lomā, kā atceras H. Avens, bijis «pasauss, bez iekšējas kvēles un sirsnības. Šāberts to tēloja savā ierastajā manierē.»⁴⁰ Tomēr pēc iniciatoru prasības 1934. gada rudenī Oskara lomā sāk uzstāties arī Ž. Katlaps, bet Anitu (pārmaiņus ar M. Zilavu) tēlo S. Grīslis. Nav grūti ievērot, ka ap šo izrādi ir centrējušies daudzi mākslinieki,

kuri padomju laikā kļūst par pirmajiem aktivistiem. Tie ir O. Lejaskalne, S. Grīsele, R. Zandersons, V. Valdmanis.

Šis fakts jāatgādina tādēļ, ka dažos rakstos un A. Amtmaņa-Briediša grāmatā «Pretim saulei» (bet ne atmiņās, no kurām šis darbs tapis!) pārlietu izcentrēta toreizējā inscenējuma šaurība un Oskars tanī gandrīz jau parādās ar topošā kapitālista vaibstiem. To, protams, valdošā šķira būtu vēlējusies, un to — gan par pašu romānu, gan par izrādi runājot — centās saskatīt atsevišķi recenzenti, tomēr ne dramatisējuma tekstā, ne arī aculiecinieku atmiņās tik lielus izkropojumus nevar atrast.

Bet ko saka pats A. Amtmanis-Briedītis, kurš gan trīsdesmitajos gados inscenēja tikai romāna otro daļu? (Pirmās daļas režisors bija A. Alksnis.) Režisors savās personiskajās piezīmēs (un līdzīgi arī uzveduma ekspozīcijā) raksta: «1934. gadā «Zvejnieka dēls» bija viena cilvēka vientuļa cīņa pret netaisnību, aizspriedumiem. Oskars vairāk ar intuīciju, ar savu kvēlo sirdi cīnās pret garozām, piķieriem, brāļiem Teodoriem. Šodien ar to vien nepietiek. Oskars 1949. gada izrādē ir stipras gribas cilvēks, kas apzināti cīnās pret sociālo netaisnību, par jaunas iekārtas nepieciešamību.»⁴¹ Un tādēļ režisors sev izvirza nākamo uzdevumu — pastiprināt dramatisējuma (tā autors atkal ir V. Sauleskalns) buržuāziskās saeimas deputāta balsu zvejošanas līniju, tipizējot Garozu kā veselās šķiras pārstāvi, jo tikai sociālo negāciju pastiprinājums var izraisīt Oskarā vajadzīgo pretsparu. Sākot darbu, A. Amtmanis-Briedītis arī saka: «Sacerējuma idejisko piesātinātību, filozofisko jēgu nevar atklāt ar vecajiem štampiem, ar teatrālām pozām, ar ierastiem paņēmieniem. Tādēļ aktierim jāiedziļinās tēla psiholoģijā, laikmetā, apstākļos, kādos darbojas viņa varonis.»⁴²

Darbā pie «Zvejnieka dēla» izkristalizējas režisora domas par reālismu tagad un agrāk. A. Amtmanis-Briedītis apzīmē veco, Nacionālā teātra reālismu par «statisku» iepretim tagadējam — «dinamiskajam» reālismam, ar kura palīdzību «vēsturiski procesi jāprot atsegt to revolucionārajā attīstībā, jāizceļ demokrātiskās idejas».⁴³ «Dinamisko» reālismu A. Amtmanis-Briedītis indentificē ar sociālo reālismu, kas risina šīs iekšējās likumsakarības un iesaista indivīda likteni sabiedrisko spēku kustībā. Un tas ir tas jaunais, ko arī Ž. Katlapa Oskaram (ja pat tas kā personība abos uzvedumos maz atšķirtos) var dot tikai padomju skatuve, sociālistiskā reālisma metode. Šo momentu arī uzsver recenzijā rakstnieks J. Vanags, runājot par Ž. Katlapu: «Aktieris pasvītvoja milzīgo enerģiju, kas vēl neatraisīta snauž krūtīs, un aso domu, kas *analīzes pavedieniem* (izcēlums mans — L. Dz.) sasaista vienā pretinieku ierindā visus šos Garozas, Piķierus, brāļus Teodorus, Robertus.»⁴⁴

So pretspēku nometne ir spēcīgu aktieru rokās — te darbojas J. Osis, L. Bārs, E. Zīle, R. Baltaisvilks, arī O. Lejaskalne. Un līdz ar to spēcīga izaug pretestība Ž. Katlapa, L. Freimanis, V. Līnes veidotajos tēlos. Tādējādi šīs izrādes tapšanas procesā ideāli atrisinās pozitīvā pretspēka, pozitīvā varoņa jautājums. Taču tajā brīdī vēl spēkā ir socioloģiski vienkāršota prasība pēc «idejas rupora», un par tādu te ar skaļāku, te ar klusāku balsi ierunājas Liepnieka tēls, kura frāzainībai velti cenšas dzīvību piešķirt sirsnīgais A. Videnieka talants. Cik reižu netiek apspriests un pieņemts izrādes fināls, līdz beidzot Oskara vienkāršie beigu vārdi: «Jā, Anita! Būsim

arī mēs kā jūras dziļumi. Mēs nebaidāmieš un nevairāmieš vētru. Mēs ticam dzīvei un savam darbam. Darbam, kas reiz pārveidos pasauli,» līdz beidzot šis nobeigums vidū «piebriest» ar papildinājumu: «Vētru mums vēl būs daudz, ciņu būs daudz, jo tas, Garozas pulks, kas šodien aizgāja, nerimsies. Tie vienmēr, līdz pēdējam elpas vilcienam būs mūsu ienaudinieki, tie ienīs katru mūsu domu, katru centienu. Bet ko viņi mums var padarīt. Mēs ticam dzīvei, utt.» 1955. gadā, kad «Zvejnieka dēls» tiek atjaunots, šie šķērskriskie uzbiezējumi ir svītroti. Bet toreiz, 1949. gadā, kritikā par «Zvejnieka dēla» izrādi rakstīti: ««Zvejnieka dēls» uz teātra skatuves ir ciņas sauciens, kas aicina visus zemniekus apvienoties kolhozos.»⁴⁵

Šis vienkāršotās prasības teātris sastop ne jau pirmo reizi, un ir pamats domāt, ka atsevišķos gadījumos pieredzes bagāti mākslinieki ir dziļāk izpratuši Komunistiskās partijas izvirzītos uzdevumus, nekā tie tulkoti kritikā, kura gan bieži bija vienota ar vispārējo žurnālistiku un atsevišķos gadījumos atradās zemā profesionālā līmenī.

Asas diskusijas Rakstnieku savienībā un teātra mākslinieciskajā padomē raisa ikkatra E. Feldmaņa inscenētā A. Griguļa luga, un tas nerimstas arī tad, kad V. Baļuna 1947. gadā iestudē pirmo A. Griguļa drāmu «Māls un porcelāns», kur vecā glazūras meistara Ātvasaras (A. Amtmanis-Briedītis) stūrgalvīgo vienpatību salauž inženiera Skultes (Z. Katlaps) un mazmeitas Kaivas (V. Līne) aizrautīgais darbs, ticība jaunajai iekārtai. Tā kā šeit pozitīvais varonis, t. i., Niklāvs Skulte, ir padomju īstenības cilvēks, tad viņam «idejiskais pastiprinājums» netiek prasīts, bet strīdi ir par finālu, jo sākotnējā variantā plūdus, fabrikai mālus vedot, Skulte aiziet bojā. Pozitīvajam varonim vajag dzīvot, jo citādi kādam var likties, ka ar personāžu kopā mirst arī viņa ideja. Autoram un teātrim ar šo prasību ir jāreķinās, kaut arī tas galīgi nesaskan ar režisores V. Baļunas pārliecību.

Abi šie uzvedumi tiek augstu novērtēti — vispirms «Māls un porcelāns», tad «Zvejnieka dēls» saņem PSRS Valsts prēmiju. Tas ir milzīgs gandarījums visam kolektīvam. Liels notikums ir arī viesizrādes Maskavā, kuru centrā atrodas A. Griguļa un V. Lāča darbi. Viesizrāžu repertuārā ir arī R. Blaumaņa «Ugunī», A. Ostrovska «Talanti un pielūdžēji», N. Virtas «Kaut kur Eiropā», Dž. Flečera «Spāniešu priesteris», A. Brodeles «Skolotājs Straume». Cik daudz tas nozīmē visam ansamblim, spilgti apliecina vecākās teātra aktrises B. Rūmnieces attieksme. Teātra vadība, gribēdama pasaudzēt mākslinieci, ir iecerējusi viesizrāžu braucienā Krusas māti (lugā «Māls un porcelāns») atdot citai aktrisei. Un tad viss kolektīvs kļūst liecinieks B. Rūmnieces runai: «Es gribu pati, dzirdiet, pati. Nedariet man tādas sāpes. Vai jūs gribat, lai mirstu, — tad ņemiet manu lomu, bet ar labu jūs to nedabūsit.»⁴⁶ Atņemot viņai darbu nozīmē atņemt dzīvību. Aktrises patiesīgums gūst cieņu un apbrīnu Maskavas skatītājos, kuri vispār augstu vērtē latviešu mākslas devumu.

Pēc sekmīgajām viesizrādēm Latvijas PSR Ministru Padome (toreiz tā ir republikas kompetence) teātrim 1949. gada septembrī piešķir Akadēmiskā teātra nosaukumu. Tas ir lielākais Padomju valsts un partijas uzticības apliecinājums, jo Drāmas teātris ir pirmais, kas Latvijā saņem šo nosaukumu.

Taču līdzās šai rosmīgā darba atzinībai savu nodevu prasa arī aplami izvirzītās vulgārās socioloģizēšanas tendences, un Drāmas teātris, tāpat kā citas republikas mākslas iestādes, uz brīdi pazaudē orientāciju un sāk iestudēt ļoti vājus dramaturģiskus darbus. Parādās asas recenzijas, kas kolektīvā izraisa pārrunas un atnes arī zināmu atvieglojuma sajūtu, jo Drāmas teātra aktieri un režisori ar savu tiešo patiesības uztveri asi reaģē uz minēto lugu samākslotību, īstenības lakojumu, frāžainību un uzved tās nemilēdami, kā oficiālu pienākumu pildot. Teātra prasības pret oriģināldramaturģiju pieaug, un repertuārs pakāpeniski uzkrāj īstas lielas mākslas vērtības.

Kā ar pozitīvo, tā ar negatīvo pieredzi bagātināts, Drāmas teātris piecdesmitajos gados sasniedz augstas jaunrades virsotnes, un šo «klasisko periodu» 1950. gadā ievada divas izrādes, kurās vispārliciecināšāk atklājas V. Baļunas un A. Amtmaņa-Briediša personības, gan arī tas, cik spēcīgi abi šie talanti ir radoši pilnīgojuši viens otru.

V. Baļuna iestudē H. Ibsena «Leļļu namu».⁴⁷ Sai lugai, kas vairākkārt agrāk uzvesta uz latviešu skatuvēm, tikai padomju laikā, t. i., V. Baļunas interpretācijā, atrasta tāda pieeja, kur gēmenes drāma cieši balstīta sociālajā vidē. Vēl vairāk — tā pierāda individuālā pārdzīvojuma *neiespējamību* ārpus laikmeta un attiecīgās sabiedrības normām. Tā izslēdz personības neatkarību un līdz ar to izvirza problēmu par faktoriem, kuri labvēlīgi vai postoši iedarbojas uz cilvēka domām, jūtām, sapņiem. Vārdos atkārtoti deklarēto individa un sabiedrības saistību atklāt ik tēla *iekšējā* dzīvē, pie tam emocionāli un augsti mākslinieciski — tas joprojām ir viens no grūtākajiem teātra uzdevumiem. Vienmēr un it īpaši toreiz. V. Baļuna šajā ziņā kļūst par drosmīgu ceļa cirtēju divu galveno iemeslu dēļ. Pirmkārt, tādēļ, ka viņa kā māksliniece ir izaugusi un strādājusi *tikai* padomju teātrī un ar pašām pirmajām patstāvīgās radošās darbības dienām bāzējusies uz daiļdarba marksistiski-leņinisku analīzi, kas allaž izvirza centrā rakstura veidošanos sociālās vides ietekmē. Bet oriģinālais V. Baļunas režijās vispār (un «Leļļu namā» tas izvirzās īpaši spilgti) ir tas, ka māksliniecei ir ļoti dzīva, sievišķīgi jūtīga un smalka cilvēku savstarpējo attiecsmju izpratne, kas noraida jebkuru vulgāru risinājumu un pieļauj neskaitāmu variāciju iespējas. Cilvēka, it īpaši sievietes, sirds labirinti režisorei ir mūžam saistošs izpētes lauks. Pieskaroties mīlestības jūtu atklāsmei, režisores psiholoģes un, ja varētu tā teikt, režisores sievietes talants atveras vissmalkākajā attiecsmju niānsētībā. «Leļļu nama» izrādē it sevišķi saviļņo Noras — V. Līnes un advokāta Krogstā — A. Jaunušana dialogi, kur divi dažādu iemeslu dēļ nelaimīgi un strupceļā iedzīti cilvēki cīnās par savu personisko laimi. Cīnās, ne tik vien kā saprazdami viens otra stāvokli, bet dziļi, cilvēciski līdzīgi jūzdami. Taču viņi ir sastapušies uz vienas laipas. Tā ir Helmera (E. Zīle) šaursirdības būvēta laipa, un neviens šajā greizi iekārtotajā pasaulē nevar to padarīt platāku, lai vietas pietiktu viņiem abiem — Norai un Krogstā.

Noras sarunu ar doktoru Ranku režisore uzskata par vienu no visģeniālāk uzrakstītām mīlestības ainām pasaules dramaturģijā, un K. Klētnieks nāvei nolemtā Ranka lomā atklājas kā smalks rezignācijas un, var pat teikt, trauslu jūtu aktieris. Tikai V. Baļunai ir bijusi prasme tik dziļi

pavērt šī aktiera dvēseli, jo biežāk ir izmantotas viņa spilgtās raksturotāja dotības.

Tēlojot jaunās, mīlošās varones, V. Līnes lomās agri sāk izpausties liela emocionalitāte, kas var iekvēloties pēkšņi un dažkārt pat it kā izplūst. Aktrises pārdzīvojumi aizrauj, lielas asaras ātri sarieties skaistajās zilajās acīs, un skatītājs ar uzticīgu atsaucību vienmēr ir gatavs visu dot par šo *isto* pārdzīvojuma brīdi. V. Baļunas talants, kā teikts, vispār ir virzīts uz to, lai aktieris sasniegtu šo īpašo emocionālo pacēlumu, augsto jūtības pakāpi, un tādēļ režisorei sadarbība ar V. Līni ir tik saskanīga. Un arī Noras lomā rodas daudzas iespējas «dzīvot lielās jūtās», aizkustinot skatītāju ar savām sāpēm un patiesi dramatisko pārdzīvojumu. Taču šinī izrādē režisore varbūt striktāk jā jebkad cīnās par konsekventu, visos komponentos izsvartotu uzveduma ieceres realizāciju, un izrādes karkass uzbūvēts tikpat stipri, kā tas mēdz būt A. Amtmaņa-Briediša uzvedumu plānos. V. Baļunas iecerētajai Norai vajag atklāt, ka līdzās jautrajai spēļu pasaulei *nepārtraukti* attīstās kāda cita, kas nav redzama viņas vīram, kas aug un veidojas, Norai pašai nemanot. Tikai tad Norai pietiks spēka atstāt šo māju — un viņa atšķirsies no pārējām laimīgajām vai nelaimīgajām sievietēm. Lai to panāktu, V. Baļuna rada savu iekšējās vadības sistēmu, kurai emocionalitāte jāievirza vajadzīgajā gultnē: «Izstrādāju aktrisei veselu kustību un mizanscēnu partitūru, kurai viņu ļoti stingri pakļāvu, jo nedrīkstēju pieļaut, ka aktrise stihiski pakļaujas pārdzīvojuma impulsam; jūtas, kas izsauktas spontāni, bieži vien nespēj atklāt tēla būtību. Tas, ka aktieris vai aktrise spēj patiesi dzīvot dotajos apstākļos, vēl ne tuvu nav loma.»⁴⁸ Sis atzinums rāda, ka režisore ieved aktierus nākamajā, augstākā radišanas lokā. Sākuma gados vajag enerģiju ziedot galvenokārt tam, lai panāktu šo patieso dzīvošanu dotajos apstākļos. Vieniem aktieriem, piemēram, B. Rūmniecei, tas nav jāmāca, jo viņa, runājot P. Pēterona vārdiem, «var noderēt par reālistiskās aktiera mākslas paraugu un dzīvu, kaut intuitīvi tvertu «fiziskās darbības metodes» piemēru».⁴⁹ Patiesās skatuves dzīves radišanas metodi ātri tver un ar līdzšinējo pieredzi iekšēji sabalso A. Klints elastīgais talants. Bet, piemēram, L. Ērikai, kurai salondāmu un cēlo varoņu lomas uzslāņojušas arī savu, kaut ļoti kulturālu un formā koptu, tomēr zināmu ārējās izteiksmes manierīgumu, šis ceļš ir krietni grūts. Taču V. Baļuna tā neizbīstas. Iedalot viņai padomju rūpnīcas direktores Benediktas Krusas lomu «Mālā un porcelānā», bet pēc tam komunistes Hannas Lihtas tēlu N. Virtas lugā «Kaut kur Eiropā», režisore kārtu pa kārtai pakāpeniski noņem vecos «šampus», kas visbiežāk izpaužas jūtu spēlē un emocionālo stāvokļu fiksācijā, no K. Staņislavska viedokļa — imitācijā.

Ar jauno, no paša sākuma metodiskā darbā audzināto aktieru paaudzi šis ceļš ir īsāks, jo nav jācīnās ar deformētu pieredzi, bet galvenokārt ar aktieriskās dabas, temperamenta īpatnībām, tās attīstot vai iegrožojot.

«Dzīvot dotajos apstākļos vēl ne tuvu nav loma,» raksta režisore V. Baļuna, ar to it kā vēl un vēlreiz pasvītrodama, ka, *tikai* dzīvojot tēlu sistēmā, ikvienam aktierim apzinoties izrādes virsuzdevumu un mērķtiecīgi uz to virzoties, top pilnvērtīga loma. Citiem vārdiem — ja aktieris ik lomā spēlē visu lugu. Tā tas notiek izrādē «Leļļu nams», kurā šī saskaņa un mijiedarbība panākta visaugstākajā mērā.

«Leļļu nama» pirmizrāde notiek 1950. gada 5. janvārī, bet tā paša gada 8. aprīlī pirmo reizi veras priekšskars A. Upīša «Zaļajai zemei», un šai dienai vēsturiski ir lemts kļūt par teātra radošo spēku visaugstāko apliecinājumu. Doma par «Zaļās zemes» dramatisēšanu A. Amtmanim-Briedītim rodas tūlīt pēc romāna iznākšanas, un, kad rakstnieks 1947. gadā nodod teātrim komēdiju «Spuldzes maisā», režisors ierosina A. Upīti ķerties pie dramatisēšanas. Mākslinieku ir savaldzinājuši «Zaļās zemes» raksturi, valoda, viņa iztēlē atainojusies paša izdzīvotā rentnieka dēla jaunība, viss Valles «Zvanītāju Bukās» aizvadītais zēnības laiks, un šis atmiņas vairs nedod miera. Nekad un neko režisors tik ļoti nav vēlējies īstenot uz skatuves. Tā kā A. Upīts daudzo darbu dēļ no dramatisēšanas atsakās, to sāk darīt pats A. Amtmanis-Briedītis kopā ar V. Sauleskalnu. Bet, kad teātra literārās daļas vadītājs Z. Grīva (1947. g. rudenī viņš nomaina šinī postenī A. Griģuli) iepazīstina ar skatuves variantu A. Upīti, rakstnieks to noraida: «Sauleskalns pieradis pie Viļa Lāča. Man ir citādi cilvēki un ar citādu valodu. Tas nav mans dialogs.»⁵⁰ Un isā laikā nogādā teātrim savu variantu ar piedominājumu: «. . . Izrādi lai taisa Briedītis. Viņš pazīst laikmetu un cilvēkus. Un labs meistars. Noteikumi: ko viņš uzskata par nepieciešamu — var svītrot, bet neko nerakstīt klāt. Ja vajadzīgs, var mainīt ainu vai kādu izlaist. Pazīstu teātri un saprotu, ka tas kādreiz nepieciešams. Bet rakstīt klāt neko!»⁵¹

Tai pašā 1948. gadā luga «Zaļā zeme» tiek publicēta, un to uzskata arī par izrādes kanonisko tekstu. Taču tas neatbilst īstenībai, jo izrādē teksts ir stipri mainīts. Drāmas teātra arhīvā glabājas šī pati nelielā, zaļā grāmatīņa, vismaz trīskārt uzblīdusi no režisora A. Amtmaņa-Briedīša ielēmēm un piezīmēm. Lugas un izrādes teksta salīdzinājums varētu būt īpaša pētījuma objekts ar zinātnisku nozīmi, jo nav *nevienu* lappusi, kuru nebūtu skāris A. Amtmaņa-Briedīša zīmulis. Pat tādu atsevišķu teikumu nebūs pārāk daudz, jo mainīta vārdu kārtība, padarot frāzi trāpīgāku, dialogu «āķīgāku». No lugas divpadsmit ainām apvienošanas ceļā radītas vienpadsmit. Un tomēr tas ir A. Upīts. Ir daudz klāt rakstīts, bet tikai no romāna teksta. Acīmredzot ar autoru panākta vienošanās par klātrakstīšanu no viņa paša vielas. Piemēram, ainā Raudas krogā, kur pēc autora teksta Veckalacis pļāpā, kas tas miljons tāds varētu būt. Režisors šīs lomas tēlotājam A. Milbretam iedod prātojumu par apaļo zemi: «Kāpēc manam zirgam nereibst galva un man pašam cepuri nenes prom? Un vai mans švāģers tur otrā pusē Amerikā stāv ar kājām uz augšu? Kāpēc viņš nekrīt nost?» Un tas nav jocīguma dēļ. Veckalacim nule tika jautāts, vai šā sievas brālis no Amerikas sūtīšot miljonu vai ne. Kaut ko izmuldējies par šo izgudroto miljonu, taujātais tagad *grib izvairīties* no skaidrākas atbildes un aizvedina uz filozofēšanu par zemeslodes riņķošanu. A. Amtmanis-Briedītis vienmēr nekļūdīgi jūt, kad kāds iesākts dialogs apraujas mehāniski. Dramatisējumā viņš tādā reizē no romāna piemeklē tekstus, bet, ar jauno lugu autoriem strādājot, bieži ievēl tekstā ķeksīti un saka: «Te viņiem vēl vajag runāt.» Vai: «Te viņi par daudz runā.» Lugas sasvītrot viņš prot kā neviens. Istenībā tas ir līdzīgs smalkjūtīga redaktora darbam, jo režisora svītrojumu dažkārt pat autori paši nepamana. A. Amtmaņa-Briedīša svītrojumi ir ar skolas nozīmi reģijas profesijā. Tādās izrādēs kā «Zaļā zeme» A. Amtmanis-Briedītis

ikkatru epizodi redz kā tēlu, un, ja, darbību izvēršot, Viliņam (tēlo M. Gri-
viņš) pietiek ar vienu: «Cst. . . trrr . . . bokstaboļ!», tad arī nekas klāt ne-
tiek rakstīts. Kā atceras R. Zandersons: «Viliņš visā ainas gaitā lielā skur-
bumā stāv pie kroga letes, visu cenšas saprast un, ja kas arī nonāk līdz viņa
alkohola aizmiglotajai apziņai, tad izrunā vienu un to pašu nesakarīgo
frāzi: «Cst . . . trrr . . . bokstaboļ!».⁵² Taču zālē nav neviena, kas šo tēlu ne-
būtu ievērojis. Bet Glupjajam Miķelim (tēlo K. Martinsons) pietiek tikai ar
autora divām trāpīgām remarkām — kad Brīviņu Vanags lielībā uzsauc
atnest spaini no stadulas: «Ubags, kusties, kad tev pavēl!», tad: «Miķelis
teciņus laukā.» Bet, kad saimnieks salej viņu Miķeļa turētajā spainī un iz-
sūta ārā ratus nomazgāt, tad tikai divi vārdi: «Miķelis iztek.» Un K. Mar-
tinsons tā arī savu lomiņu pakalpiģi tecīņus noskrien.

A. Upīts inscenējumam uzzīmē plānu, lai skaidri būtu pārredzama dar-
bības vieta. Tajā kā zila lente vijas Daugava, dzelzceļš, sikāki laukceļi, no
kuriem var nokļūt Brīviņos, Silagaiļos pie Kalviciem vai Ķepiņos pie Sveķ-
āmura un citās vietās, kas dramatisējumā minētas.

Telpas un lietu īstenumums izpaužas arī gleznotāja L. Grasmaņa dekorā-
cijās un kostīmos, kas pierāda sadzīvīskā reālisma sulīgo spēku, ja vien
darbs ir māksliniecisks un ar izrādi harmoniskā vienotībā saskaņots. Ja
Kalvicu mājā pie stenderes (un ne pie sienas!) cilpiņā (bet ne vispār) ir pa-
kārts Hēkera kalendārs, bet stūrī aizsālis logs ar sešām (!) rūtīm un katūna
aizkariem, tad šādi autora norādījumi (plus režisora tikpat precīzie pie-
metinājumi, starp citu, tieši A. Upīša valodā un stilā) spēj radīt tādu pašu
telpas radīšanas prieku, kāds rodas aktieriem, kuru jaunradi savdabīgi
iedvesmo konkrētas detaļas fiksējums tekstā vai remarkā. Iespējams, ka
radīšanas prieku stimulē tā cilvēciskā interese, kāda pamostas ik māksli-
niekā, izlasot vai dzirdot šādas norādes. Kāds ir Hēkera kalendārs? Un
Vecāmāte, bērnu aijājot, nevis vispār šūpo, bet ar «cilpā iemauktu kāju
šūpuli kustina». Tas ir īpašs *konkrētības izjūtas prieks*, kas valda ansamblī,
A. Upīša tēlus atveidojot un «Zaļās zemes» ideju iedzīvinot.

A. Amtmaņa-Briedīša ekspozīcijas parasti ir ļoti lietišķas. Viņš vispār
neatzīst ilgus galda periodus, būdams tai pārliecībā, ka *teorētiski* aktierim
tēlu var izskaidrot dažu stundu laikā, un balstīdamies uz atzinumu, ka arī
K. Staņislavskis savā pieredzē nonāca pie tā saucamā galda analīzes pe-
rioda saīsināšanas. Kādēļ? «Tādēļ, ka aktieri pakāpeniski sāka pārvērsties
par literātūrzinātniekiem un viņu eksistences organika (pats svarīgākais
A. Amtmaņa-Briedīša teātri — *L. Dz.*) pazuda, aktiera ķermenis klusēja.
Aktieris sāk fantazēt kā literāts, bet ne kā artists» (J. Zavadskis).⁵³ Reži-
sors ļoti baidījās no «apklusuša ķermeņa» un tūlīt sāka kopā ar aktieri mek-
lēt to fizisko darbību, kas ved uz tēla serdi. Lakoniskajās analīzēs A. Amt-
manis-Briedītis iepazīstina ar izrādes ideju, pēc tam galvenais uzdevums
ir skaidri noteikt gribas un darbības līnijas katram tēlam un fiksēt kon-
flikta mezglus. Ko viens grib, kādā darbības veidā to realizē un kur šī cil-
vēka intereses saduras ar otru. Reizēm šis «karkass» ir arī pārlieku vien-
kāršs, jo A. Amtmaņa-Briedīša uztverē tēls ir kā dots lielums, viņš neprasa
un īpaši nevirza aktieru jaunradi uz to, ko varētu nosacīti apzīmēt par ne-
pārtrauktu iekšēju kustību vai vēlākā laikā tā saucamo iekšējo procesu.
(V. Baļuna «Leļļu namā» tiecās, lai Norā, kā viņa teica, *pašai to nemanot*,

augtu un veidotos cita, iekšēja pasaule.) A. Amtmaņa-Briediņa tēls, savā gribas līnijā koncentrēts (protams, atkarībā no tēla rakstura), iet uz konfliktu punktu, tanī vai nu lūst, vai iet tālāk savā konsekvencē, bet pamatā pārmaiņas rada tikai šie loģiski noskaidrotie un psiholoģiski nopamatotie lūzuma brīži. Tos A. Amtmanis-Briedītis nosprauž arī «Zaļajā zemē», bet šinī gadījumā viņa ekspozīcijā ieaužas ārkārtīgi emocionāla un spilgta personiskā pieredze; kas prasās pieslieties, saaugt ar A. Upīša vielu. Tā kādā no pirmajiem mēģinājumiem režisors atceras pagājušā gadsimtena beigas, kad viņš pats līdzīgi Mazajam Andram devās pirmo reizi uz Rīgu. R. Zandersons — tolaik teātra direktors — ir pierakstījis režisora stāstījumu: «Vairāki Valles pagasta zemnieki bija sarunājuši vest uz Rīgu pārdošanai savus ražojumus, un patēvs paņēma arī mani līdz, jo vienam zirgam pietrūka braucēja (upitiska konkrētība — *L. Dz.*). Tā man radās izdevība pirmo reizi redzēt to lielo pilsētu, par kuru līdz šim biju dzirdējis bezgala daudz nostāstu, dziedājis tautas dziesmās un lasījis grāmatās. Piebraucot pie Daugavmalas no Torņakalna puses, acu priekšā pavērās Rīga visā tās skaistumā. Braucot pāri laužu pilnajam tiltam, gājēju vidū varēja redzēt gan uz darbu ejošus strādniekus ar pusdienu sainišiem rokās, gan amatniekus, gan tirgotājus, gan nenosakāmas profesijas ļautiņus. Pāri tilta margām bija redzami lielie nami un saulē mirdzošie torņu silueti. Krastmalā starp mazām būdīnām rosījās tirdznieku mudžeklis, kur blakus latviešu valodai skanēja gan skalu vāciešu buldurešana, gan lielgām valoda, kādā runāja istie vācieši, kas sevi uzskatīja par šās pilsētas saimniekiem. Viss redzētais mani tā pārsteidza ar savu īpatnību un pirmreizību, ka puspavērtu muti vēroju un aizgūdamies uzņēmu iespaidus. Manu trokšņainās pilsētas skatu apbrīnošanu pārtrauca no iepriekšējā vezuma skaļš sauciens: «Alpi, uzmanī vezumu, ka tevi neapzog!»⁵⁴ Uz šo Rīgu režisors vada Lielo Andri (V. Gruzīņš), Mazo Andri (K. Strāders) un pazemojuma nesalauzto L. Freimanes Ošu Annu. Un no šīs Rīgas nāk R. Baltaisvilka Ješka (vēlāk šo lomu tēlo J. Kubilis) ar saviem blaurīgajiem draugiem — kreicskolniekiem. Sīrsnīgi un emocionāli A. Amtmanis-Briedītis stāsta par savām ganu gaitām — kā māte aizmigušam kājās pastalas uzāvusi, lai vēl puika to brītiņu paguļ, kā dienvidos nācies lapas šķīt un lopu ēdmaņai kapāt. Režisors inscenē pats savu dzīvi, un, kā atceras tēlotāji, tad viņa atmiņas iedarbojušās uz aktieriem gandrīz ar sugestīvoju pārlicības spēku.

Sādu sugestīvoju varu pār aktieri ļoti bieži iegūst arī V. Baļunas fantāzijas «lidojumi», kurus ļoti spilgti atcerējās A. Klints. Piemēram, kā režisore, A. Ostrovska «Talantus un pielūdzējus» iestudējot, gleznojusi izvirtušā kņaza Duļebova lomas tēlotājam V. Svarcam tos apartamentus, uz kuriem viņš *varētu* aizvest aktrisi Neginu: «Tev tur ir mahagoni mēbeles no franču firmas ar persiešu paklāju vidū. Tev ir galds, kas pārklāts ar īstu Briseles rokdarbu, no kakta uz tavu mīlestību skatās vislabākā Afrodītes kopija. Veselu klēpi «maršalnīla» rožu tu esi licis atnest, un vīrs galvas tev čivina zaļais Āfrikas papagailis.»⁵⁵ Jāpiezīmē, ka režisores lugu eksemplāros šādi «stāsti» nav ierakstīti, mājās sacerēti visos sīkumos — tie vienmēr ir mirkļa iedvesmoti, tālab tik dzīvi, aizraujoši. Amtmaņa-Briediņa stāstījums ir mākslinieciski apstrādāts atmiņā saglabātais īstenības pieredzējums, bet V. Baļunas aizraujošos stāstus veido dažādu iespaidu kompozīci-

jas, taču abiem kopīga ir detaļu precizitāte. Mahagoni koka un nevis vispār skaistas mēbeles, nevis vispār rozes, bet «maršalnīla» rožu klēpis. Tāpat kā A. Amtmanim-Briedītim māja noteikti ir nojumta ar garkūļu salmiem utt. Un, kad režisors to ir izteicis, aktierī rodas īpaša, dzīva interese ieraudzīt šīs rozes, šo jumtu. Tā var pat robežoties ar tīri privātu, cilvēcisku zinātkāri, bet kopā ar šo aktīvās intereses momentu dzimst arī konkrēts priekšstats par tēlu, kas to rožu aromātu elpo vai zem tā jumta dzīvo.

Sie aizraujošie stāsti, kas V. Baļunas režijās ir tik bieži sastopami, A. Amtmaņa-Briedīša daiļradē tieši «Zaļajā zemē» sasniedz tikpat augstu sugestijas pakāpi un raisa minēto konkrētības izjūtas prieku aktieru darbā.

Sajā saskares punktā divas atšķirīgas režijas pieejas satuvinās, un tas spēcīgi atbalsojas aktieros, jo tieši šī mākslinieciskā konkrētības izjūta, precīza sadzīves apstākļu atklāsmes bauda ir viens no momentiem, kas sekmē tā aktiera tipa veidošanos, ar ko Drāmas teātra ansamblis piecdesmitajos gados atšķiras no citiem teātriem. Vēlākajā posmā attieksme pret sadzīves detaļu visā mākslā un arī teātrī mainās — tā visbiežāk kalpo mūsdienu cilvēka konfrontācijai ar pagātņi, ar tautas vēsturi vai arī eksotikas radīšanai (piemēram, vērpjamais ratiņš modernas džinsu meitenes istabā, — tādu ainu var iedomāties kā dzīvē, tā uz skatuves!). Piecdesmitajos gados šī precīzā sadzīves detaļa ir atslēga uz tēla patieso eksistenci.

«Zaļās zemes» inscenējumā, kā teikts recenzijā, «atbilstoši autora koncepcijai izdevies skaidri izdalīt triju sociālu formāciju pārstāvjus — lepnos zaļās zemes īpašniekus, kuri apmierināti ar visu esošo, bet kuru dzīvē jau briesīti un plešas deģenerācijas dīgļi, apstākļu verdzinātos un apmātos, kas tiecas uzsisties uz augšu un tikt par zaļās zemes īpašniekiem, un ilūzijas atmetušo jauno paaudzi, pionierus, kas meklē jaunus ceļus.»⁵⁶

Katrā no šīm grupām izceļas tēli, kuru likteņus nosaka šķiriskā piederība, un tā atklājas visā viņu eksistences kopumā. Varens savā spēka apziņā izslienas J. Oša Brīviņu Vanags, kuru veidojot priekšstatos saaužas kopā aktiera tēva nostāsti par šādiem bramanīgiem kungiem un A. Upīša prototipa apraksts: «Brīviņu gruntnieks Brīviņš ir manā pagastā Krieviņu māju saimnieks Krūmiņš, ko astoņdesmito gadu beigās šad un tad tiku cieņā un apbrīnā novērojis, ar maizes kulīti pār plecu uz pagastskolu iedams un sniegā iebriods, lai viņš kārtīgi varētu kamanās pabraukt garām uz pagastmāju.»⁵⁷ Varenajā sētā košas kā pujuenes grozās lepnā, bet arī klusas nākotnes bažas slēpjošā O. Lejaskalnes Līzete un viņas vizdegunīgā meita — I. Pabērza, kuru atdod stulbajam Jorgim. Šo pusidiotu artistiskā gaumīgumā atvedo K. Klētņieks. Brīviņu laukos savu vareno milža spēku atdod labsirdīgais un naivais priekšpūsis Mārtiņš, kas ir P. Cepurnieka izcilākā loma. Pa sētu tekalēdama skraida iztapīgā A. Klints Leikartu Lība un precību kārā Smalko Anna — E. Ezeriņa. R. Puriņa Ansonu Mārtiņš, savu slavenu teicienu par «cūku būšanu» burkšķēdams, V. Silenieka dzīvnieciskais Bramanis un L. Bāra Preimanis — visi viņi cenšas tuvāk saSPIESTIES ap Brīviņu galdu, īpaši tajā skatā, kad «labais» kungs kalpus cienā ar Rīgas groku un vēligu smaidu.

Šo sociālo «idilli» pārtrauc Osienes ienākšana, kur varenā spēkā realizējas A. Amtmaņa-Briedīša iemiļotais kontrastu princips. Šī aina režiso-

ram ir visdārgākā visā izrādē, un viņš ilgi nav ar to mierā, lai gan visiem šķiet, ka O. Starka-Stendere ideāli atbilst šai lomai. Un tā arī ir. Pēc aktrises pāragrās nāves A. Amtmanis-Briedītis ar bažām lūkojas pēc vietnieces, līdz atrod izcilu šīs lomas atveidotāju arī Valmieras teātra aktrīsē E. Radziņā. Režisors mākslinieces lielo dramatisko talantu bija pamanījis jau Jelgavas teātrī, kur E. Radziņa tēloja Mariju Uljanovu I. Popova lugā «Ģimene». Gados vēl jaunajai aktrisei piemīt arī lielas ārējās transformēšanās spējas, un tā Osienes loma lielā mērā ietekmē mākslinieces pārnākšanu uz Drāmas teātri 1954. gadā. Un atkal izrādē ar satriecošu traģisku spēku skan Osienes vārdi: «Zaļā zeme. No mūsu asinīm un sviedriem tie Brīviņi zaļo. Zaļo... Jums viņa ir zaļa, — kas mums viņa ir? Kājām tie gruntnieki mūs min, tos nabagos. [...] Dubļos.» Sajos dubļos ir iedzīta Ješkas piesmieta Ošu Anna, kuru L. Freimane atveido ar lielu iekšēju spēku un mēmām sāpēm acīs, līdz pamazām viņā iegailējas naida un pretestības spēks: «Arī pele kož pretī, kad viņu žņaudz saujā.»

Kontrasti. A. Amtmanis-Briedītis šo jēdzienu izprot ļoti plaši — viņš kontrastainībā saskata gandrīz vai dzīves jēgu: sāpes nomaina prieks, līdzās stāv dzīvība un nāve. Un nekas neatrodas tik tuvu blakus kā vienas un tās pašas parādības komiskā un traģiskā puse. Režisors par to bieži runā, stāsta dažādus piemērus, atstāj domu uzmetumus, bet plašāk iecerētu apceri nepagūst izstrādāt. Kontrastu atklāsme mākslā režisoram nozīmē dzīves līdzsvara apliecinājumu, un «Zaļajā zemē» skatuviski šos kontrastus izdodas atklāt vispārliedzinošāk. Jau pieminētā «groka aina» ar Osienes sāpju kļiedzienu, tad A. Videnieka Zarēnu Kārļa un V. Līnes — Lienas šķiršanās, kurai seko Smalko Annas — E. Ezeriņas gaudas par zaudēto Līču Žani (tēlo H. Avens). Un abas gauži raud, katra savā kalpa gultas galiņā, sakaltušo piparkūku sirdi krimzdamas, tikai Lienas sāpes ir klusas, dziļas, līdzjūtību raisošas, Annas skaļas, ar smiekliem uztvertas. Bet abu sāpes ir patiesas. Kontrastaini — uz smiekliem un asarām būvēta arī aina, kad Liēna nokļūst pie Sveķāmura. Ar brāļa Teodora un šī «prūšu ķēma» lomu A. Amtmanis-Briedītis apstiprina jaunu perspektīvu varoņlomu tēlotāja E. Zīles radošajā darbā.

Vienlīdz spilgts sociāls un psiholoģiski precīzs kontrastējums ir arī visā tajā atmosfērā, kas mutuļo ap slimo Brīviņu gruntnieku. Režijas eksemplārā A. Amtmanis-Briedītis par Brīviņa nāvi ierakstījis vienu teikumu: «Mirdams nevar nomirt.» Nāve, kas nenāk savā laikā, pēc režisora filozofijas, ir viens no briesmīgākajiem sodiem cilvēkam. Par šo domu viņi bija vienojušies ar J. Osī — Vanaga tēlotāju. Izpūris, pusizdzisis, slābā linaudekla kreklā viņš klīst pa māju, un tikpat smags trieciens kā Ješkas bezkaunīgā izšķērdība ir pusgraudnieka Oša (K. Kvēps) mierīgā balsī teiktā līdzība: «Redziet, Brīviņu kungs... Tādi nu mēs esam... abi. Tā mēs gājām — jūs pret dienvējiem... es pret ziemeļiem vien... Un galā satikāmies... abi vienādi. Tāpēc man nav naida pret jums...» Pēc autora teksta, Ješka, māju tirgodsams, ar tēvu nerunā. Vecais tikai kā rēgs raugās uz šo postošo rosību. Līdz kādā izrādē, kā režisors sacītu: «viņiem vajadzēja ko runāt». A. Amtmanis-Briedītis jūt, ka situācijai (viņš konsekventi nelieto vārdu «mizanscēna», kas vedina domāt uz ko tiši, teatrāli taisītu) trūkst vārdiskās galotnes. Un divu aktieru tekstos improvizatoriski parādās

neliels, bet savā nežēlibā drausmīgs papildinājums. Vecais Brīviņš lūdz paciesties ar izrīkošanu tikmēr, kamēr nomiršot. Un Ješka izgrūž: «Kad tad tu beidzot mirsi?» Tāds mazs nieks, maza formalitāte — viens vecis nevar laikā nomirt.

Vienīgi pēdējā ainā, Rīgā, kur pilsētas proletariātam piepulcējas arī Ošu bērni, A. Amtmanis-Briedītis (līdz ar autoru) neatrod to pilnskanīgo risinājumu, kas liktos mākslinieciski apmierinošs. Viņa radošā iecere tiecas visu darbību atstāt tikai laukos, un to režisors arī īsteno 1955. gadā, atmetot uzforsēto finālu. Mazā māla picīņa, kuru kā talismanu režisors satina vīstoklītī 1921. gadā, kļūva par mūžam zaļojošu lauku — «zaļo zemi» šajā teātrī.

«Zaļās zemes» iestudējums ir trešais, kas saņem PSRS Valsts prēmiju.

Tāpat kā vienlīdz spēcīgi līdzās stāv V. Baļunas iestudētie «Kremļa kuranti» un A. Amtmaņa-Briediša «Cilvēks ar šauteni», tā arī «Leļļu nams» un «Zaļās zemes» interpertācijas ir darbi, kuros abi režisori parādās spēcīgi katrs savā ziņā, un tai pašā laikā te ir maksimāls viņu darba metodes pietuvinājums, kas apliecina divu personību savstarpējo bagātināšanās procesu.

Drāmas teātra vēsturi ir veidojuši ļoti daudzi spilgti talanti, bet auglīgākie vienmēr ir bijuši tie posmi, kad režijas darbā pamatprincipos ir valdījuši harmonijas principi. Ir ļoti vērtīgi, ja aktieris no dažādiem režisoriem dabū jaunus impulsus un priekšstatus, viņa radošais aparāts kļūst elastīgs, metodes ziņā vērīgs, tomēr tikai atsevišķi aktieri spēj šos impulsus sevī attīstīt, izvērtēt un tā praktiskajā darbā padarīt tālāk nozīmīgus. Uz visu ansambli to nekad nevar attiecināt, kaut vai tā iemesla dēļ, ka viesrežisors ar visu kolektīvu nedabū strādāt. Tādēļ tikai ilgāks *sistemātisks* darbs dod rezultātus un mērķtiecīgi sāk iedarboties uz aktieru personību veidošanos. Ap 1950. gadu pēc ilgākas savstarpējas «iztaustišanās» pie šī radošā kopsaucēja nonāk V. Baļuna un A. Amtmanis-Briedītis, bet abas izrādes — «Leļļu nams» un «Zaļā zeme» — veido it kā simboliskus jaunrades vērtus, kuros ieiet Drāmas teātris — teātris ar savdabīgu un neatkarojamu māksliniecisko seju. Kā atceras A. Liniņš, kas ap to periodu sāk strādāt Drāmas teātrī un tēlo atbildīgas lomas pie abiem meistariem, «šis ir laiks, kad A. Amtmaņa-Briediša izrāžu stingrie loģiskās uzbūves «karkasi» bieži vien organiski sakļaujas ar V. Baļunas smalkajām psiholoģiskajām «mežģinēm», un no šīm abu režisoru stiprajām pusēm (galējās konsekvencēs runājot) veidojas aktieris — spēcīgs reālists lietu būtības uztverē un jūtīgs tēla dvēseles pētniecībā, bagāts fantāzijā».⁵⁸

No tā brīža krasāk nošķiras arī katram režisoram piederīgākās reperetuāra tendences. Apliecinājuši vienotību un radošu tuvību, abi mākslinieki atkal tiecas pēc lielākas savas patības izpausmes.

Padomju dramaturģijā A. Amtmaņa-Briediša interesi saista tie darbi, kur notiek cilvēku apziņas mošanās, dzīves pārvērtējums lielu vēsturisku notikumu ietekmē. Tādēļ viņš ar radošu aizrautību inscenē igauņu rakstnieka A. Jakobsona drāmu «Cīņa bez frontes līnijās», kuras darbība risinās buržuāziskajā Igaunijā Kondoru ģimenē. Bagātais Tits Kondors (E. Zile) nopērk kokzāģētavu, kurā strādā viņa brāļi, un grib tos padarīt

par streika kustības bremsētājiem. Kad tas neizdodas, viņš, tāpat kā ar citiem strādniekiem, izrēķinās arī ar brāļiem. Sarežģītā situācijā nonāk strādnieka Kondora dēls Augusts, students, kura apziņa iziet likloču ceļu no vienas ģimenes ietekmes uz otru. Šajā lomā skatītāju uzmanību pievērš Ē. Brītiņš. Iespaidīgas lomas šai izrādē rada J. Osis, K. Klētņiņš, V. Svarcs O. Lejaskalne, O. Krūmiņa, V. Vārna un it sevišķi H. Avens — Tēvocis Sims.

Darbs, kas turpina A. Jakobsona lugā uztvertās tendences šķiru cīņas sociālo pretspēku traktējumā un ar ko A. Amtmanis-Briedītis pamatoti lepojas, ir P. Maļarevska «Pirms vētras» iestudējums, kas režisoriskā vēriena ziņā ir pielīdzināms «Zaļajai zemei», jo arī tā lielajā ansamblī katram ir sava pagātnē un nākotnē izvēsta, lugas kopējai idejai pakļauta dzīve. P. Maļarevska luga, kas stāsta par 1912. gada streiku Sibīrijas zeltraktuvēs, nav izcils literārs materiāls, un Padomju Savienībā tā guvusi tik iespaidīgu skatuvisko izveidi tikai Rīgā un Irkutskā. Ilgi un rūpīgi studējot vēstures materiālus, kurus režisors pasūta arī Maskavā, lasot daiļliteratūru un aprakstus par sibīriešu dzīvi un parašām, A. Amtmanis-Briedītis tā piesūcina savu iztēli ar faktiem, ka mēģinājumos rodas pārlicība, it kā viņš patiesi būtu bijis aculiecinieks notikumiem, kas risinājušies firmas «Lena Goldfields» raktuvēs pie Ļenas upes.

Izrādē ir daudz izcilu aktierdarbu — L. Freimanes un jaunās aktrises E. Dūdas revolucionāri noskaņotā skolotāja Svetlova, O. Starkas-Stenderes Glafira, kuras puisēnu, mātei redzot, policijas žandarms nogalina ar kājas spērienu, E. Zīles streikotāju vadonis Fjodorovs, P. Cepurnieka paglēvais Ņikiforovs ar verteno sievu Malaņju — E. Ezeriņu, J. Oša Jerjominis un viņa sieva Anna, kas bezcerīgi iemilējusi citu cilvēku. Šajā lomā smalkā dramatismā ieskanas S. Grīsles balss, jo pirmajos pēckara gados aktrise saistīja skatītāju uzmanību satīriskā komēdijā (gleznotāja Podiņa A. Griguļa lugā «Uz kuru ostu?», Līdaciņa — E. Zālītes «Vārds sievietēm»). Izrādes pašas augstākās virsotnes ir Z. Katlapa radītais raktuvju pārvaldnieks Demčinovs un arī L. Bāra tēlotais Demčinova mājas ārsts Polozovs.

Abās minētajās izrādēs (it sevišķi uzvedumā «Pirms vētras») A. Amtmanis-Briedītis dod savu koncepciju attiecībā uz negatīvo tēlu raksturojumu. Klajais ienaidnieka atmaskojums, kas uzreiz jūtams uzvedībā, maskā un bieži vien arī nepārprotamos tekstos, daudzās izrādēs un lugās degradēja pozitīvos spēkus: neredzēdami tik atklāti demonstrētu ienaidnieku, tie šķīta mulķīgi un akli.

Ienaidnieku traktējums izrādē «Pirms vētras» un it sevišķi Z. Katlapa gudrā pieeja ir viens no pavērsiena momentiem šīnī ziņā vispār mūsu teātros. To precīzi uztvēris arī kritiķis J. Pabērzs: «Katram no šiem ienaidniekiem ir sava individuāla seja, nekādi lēti spēles paņēmieni necenšas atgādināt skatītājam: raugies, lūk, zem jēra kažoka slēpjas vilka pelēkā spalva. Te varmāku un viņu sulaiņu istā daba atklājas darbībā, likumsakarīgi izriet no viņu sociālā stāvokļa un interesēm. Aktieri spējuši realizēt šo nostādni. Nekur nejutām tīksmināšanos ar nelietību, ar garīgo kroplumu. Visi viņi ir tipiski savas šķiras pārstāvji, kur katrs no viņiem, atsevišķi ņemts, ir dzīvs cilvēks ar savām vājbām un ar savām stiprajām pusēm.»⁵⁹

Otrs režisora pārliecinošs atzinums saistās ar revolucionārās kustības tiešo, demonstratīvo atveidi uz skatuves. Bieži būdams Maskavā un skatīdamies labākās izrādes, A. Amtmanis-Briedītis padomju režijas meistarū vidū izvēlas tās personības, kuru daiļrade viņu interesē visvairāk. Viens no tiem ir Aļeksejs Popovs, kuru līdzīgi A. Amtmanim-Briedītim saista masu skatu problēma un mērķis, lai katrs personāžs tur būtu ar savu uzdevumu kopējā uzdevumu ķēdē. Tā tas ir arī izrādē «Pirms vētras». Taču revolucionāro cīņu lugās tikpat svarīgi ir radīt aizskatuves atmosfēru, kas pauž cīņas gatavību, revolucionāro noskaņojumu un var radīt lielāku pārliecību nekā statistu pulki masu ainās. Režisors A. Jakobsona un P. Maļarevska lugu atsevišķās ainās panāk spēcīgu revolucionārās atmosfēras izjūtu. A. Griguļa darbības laikā teātrī par šo jautājumu daudz tika diskutēts un kā spilgtākais piemērs minētas M. Bulgakova «Turbinu dienas», kur tikai ienaidnieku satraukums un nemierīgā reakcija rada iespaidu par revolucionāro spēku klātbūtni. Līdzīgi «Turbinu dienām» A. Amtmanis-Briedītis inscenē arī iespaidīgo finālu izrādē «Cīņa bez frontes līnijas», kur bagātnieki caur zīda aizkaru vēro demonstrantus, dzird dziesmas, policijas svilpes, draudīgus izsauceņus. Tāpat uzveduma «Pirms vētras» no beigumā režisors atsakās no masu demonstrācijas — tikai daži zeltrači ar savu nabadzīgo iedzīvi uz muguras, pilni klusas iekšējas apņēmības atstāj raktuvju kantori, bet kora dziesma aiz kulisēm rada iespaidu par to milzīgo streikotāju pulku, kas cauri taigai iet augšup gar Ļenas krastu un kam tūlīt pievienosies šie klusējošie spītīgie stāvi.

Līdztekus V. Baļunas režijā galvenās repertuāra līnijas veido A. Arbuza psiholoģiskās drāmas un arī krievu un aizrobežu klasikas inscenējumi. Viens no latviešu teātrī maz izmantotiem avotiem ir O. Balzaka romāni (vēl mazāk lugas!), un šķiet likumsakarīgi, ka uz raksturstudijām ievirzītais Drāmas teātra ansamblis pievēršas šim klasiķim. 1949. gadā teātra literāro daļu sāk vadīt dzejniece V. Brutāne, un viņa uzvedina režisorī V. Baļunu uz domu iestudēt «Eižēnijas Grandē» dramatizējumu, jo tas pieder pie tā saucamajiem īsajiem Balzaka romāniem un ir iezīmīgs «ar spriegu darbību, spilgti un koncentrēti veidotiem raksturiem, bez jebkādiem blakus novirzieniem no centrālās sižeta līnijas. Raksturi atklāti straujā dinamikā, ko izraisa dažāda veida pretrunas. Tās ir īpašības, kas nepieciešamas arī dramatiskam sacerējumam, tāpēc šis prozas darbs var vilināt pārveidot to dramatiskā formā» (A. Grigulis).⁶⁰

V. Baļuna ar lielu režisorisku konsekvenci šajā izrādē izseko ceļu, kā cilvēciskās attieksmes pakāpeniski pārvēršas par naudas attiecībām, kur noteikta cena ir arī Eižēnijas jaunajai sirdij. Līdzīgi tam, kā sākotnēji režisore izrādes sagatavošanas ietvaros lika akcentu uz vienu Staņislavska sistēmas elementu, kam pievērsa lielāko pedagoģisko vērību, tā arī gandrīz vai katrā uzvedumā viņa izvēlas vienu aktieri, kura radošā aparāta pārveidei veltī vislielāko uzmanību. Atcerēsimies darbu ar L. Ēriku «Mālā un porcelānā». Šinī izrādē tas ir V. Silenieks, spilgts raksturotājs (M. Gorkija Ļešs, A. Griguļa Klaips, R. Blaumaņa Sutka), bet aktieris ar paraupju iekšējo struktūru. Veidojot vecā Grandē lomu, aktieris V. Baļunas vadībā apgūst augstāku raksturošanas izpratni, kurā cilvēka būtībai *nav* obligāti jāizpaužas lomas ārējā zīmējumā, jo par V. Silenieka veidotajiem

tēliem kritika bieži rakstīja apmēram tā: «No pirmā skata viņā redzams rūdīts blēdis.» V. Baļuna par Grandē tēva tapšanu stāsta: «Aktiera V. Silenieka dotības bija ļoti piemērotas šai lomai un tieši tai interpretācijai, kādu es vēlējos. Viņa vīrišķība, sonorā balss, organizētās kustības — tas viss bija tēlam ļoti vajadzīgs, jo es nevēlējos, lai Grandē kungs būtu parastā un jau sen zināmā skopuļa tips, salicis, drebošiem, trīcošiem pirkstiem, ķerkstošu balsi. Gribēju, lai tēlā dominē temperaments, drosme, kaislība, lai viņš savu zeltu mīl vīrišķīgi, kaislīgi, apgaroti, tā, kā varētu mīlēt dārgu sievieti (ļoti raksturīgs V. Baļunas režijas piedāvājums, kas tēla ideju nereti pietuvina intimitātei — *L. Dz.*). Pie tam lai šai naudas kārei cauri lauztos spēcīgā darba cilvēka filozofija (Grandē agrāk bija muceņi — *L. Dz.*), jo ir liela starpība, vai bagāts grāfs kļūst par skopuli vai cilvēks sācis ne no kā un, pateicoties iegūtajam, kļuvis par bagātnieku skopuli.»⁶¹ V. Baļunas vadīts, V. Silenieks šajā lomā pārsteidz ar satriecošo traģisko pārdzīvojumu un smalko psiholoģiju. Bagāti veidoti tēli ir V. Līnes Eiženija, A. Klints Grandē kundze, O. Starkas-Stenderes kalpone Naneta un A. Videnieka Šarls.

Rietumeiropas klasikas klāstā nozīmīgs ir V. Šekspīra «Otello» iestudējums, jo šī luga vispār pēc E. Smiļģa uzveduma nav Latvijā iestudēta. Kā atceras titullomas telotājs Z. Katlavs, šis uzvedums tapis ļoti smagi: «Šekspīra cilvēki ir titāni ar neierobežotu domāšanas kaislību un spēcīgām asinīm. Tiem tikt klāt nav viegli. Jāvairās no divām briesmām — tos nedrīkst pieplacināt pie zemes, bet nedrīkst arī pacelt tik augstu mākoņos, ka zeme vairs nav redzama. Mēs savā «Otello» no sākuma «pārdomājāmies», tādēļ izrāde riteja pasmagi, gausi. Un tikai vēlāk, kaut arī nesvītojam nevienu teksta rindu, nepārveidojam nevienu mizanscēnu, «Otello» sāka dzīvot īstu dzīvi, izrāde saīsinājās par veselām četrdesmit minūtēm. Bija atrasts īstais pārdzīvojuma ritms.»⁶² Tā ir tipiska liecība par Drāmas teātra un V. Šekspīra attiecībām — pārliekā pietāte pret ģeniālo autoru ievēro kaut kādā godbijīgā stingumā, kas ir tieši pretējs V. Šekspīra tēlu vitalitātei un gara brīvībai. V. Šekspīrs nekļūst šī teātra autors, kaut arī šinī uzvedumā ir vairāki saistoši tēli — Z. Katlapa Otello, R. Zandersona Jago, J. Kubiļa Kasio, H. Romanovas Emilija un it īpaši V. Līnes Dezdemona, kuras jūtās pret Otello ir ieausta arī aktrises karsti vēlēta, bet nenospēlētā Džuljeta.

1952. gadā, iestudējot «Otello», V. Baļuna kā asistentu iesaista aktieri A. Jaunušānu; to var uzskatīt par viņa režisora gaišu aizsākumu.

V. Baļuna tiecas teātra repertuārā iekļaut tos padomju autoru darbus, kuros izjūtama Čehova tradīcijas atbalss, tas lielais jūtu pasaules smalkums, kas izceļ sirds inteliģenci un uzmanību pret otru cilvēku kā augstāko humānisma bausli. Cauri A. Afinogenovam, kur M. Grīnberga ar Mašeņkas tēlojumu tā paša nosaukuma lugā ieraksta savu vārdu teātra vēsturē, cauri A. Arbuzovam V. Baļuna it kā visu mūžu ir tuvojusies A. Čehova dramaturģijai, tieši viņa šķītusi aicināta atvērt šo komplicēto, niansēto pasauli, bet tas viņas mūžā nav noticis. Veiksmīgi iestudējusi A. Čehova tiešākā priekšteča I. Turgeņeva «Mēnesi uz laukiem», režisore it kā apstājusies pie Čehova sliekšņa. Tādēļ var teikt, ka V. Baļunas Čehovs ir A. Arbuzovs, kura balsī māksliniece pratusi ieklausīties sevišķi jūtīgi.

Režisore pazīst A. Arbuzovu no Maskavas laikiem, kad viņa lugas uzveda J. Zavadskā teātrī studijā. V. Baļuna ir pārliecināta, ka visos Arbuzova darbos skan viņa jaunības, romantikas un mīlestības atbalsis, un šajā atmosfērā — mazliet skumjajā, bet neatvairāmajā pagātnes un tagadnes salīdzinājumā — ir tapušas visas V. Baļunas interpretētās A. Arbuzova lugas. Sākot ar «Taņu» (1953), kurā titullomu tēlo V. Līne un Hermani — J. Kubilis, kam arī A. Arbuzovs kļūst par vienu no vistuvākajiem autoriem. Uz ilgāku laiku aktiera daiļradē redzamu vietu sāk ieņemt varoņi ar tām pastiprinātajām skaistuma un harmonijas alkām, kas tik raksturīgas A. Arbuzova varoņiem.

Vecmāmuļas loma «Taņā» ir pēdējais jaunais darbs, ko savā garajā aktrises mūžā sagatavo B. Rūmniece. 1953. gadā noslēdzas latviešu teātra mātes dzīve.

Jaunības sapņi, kas pārvēršas par jautājumu — cik no tiem piepildīti, kur palikušas dienas? Tas ir precīzi atšifrēts vadmotīvs V. Baļunas iestudētajai A. Arbuzova lugai «Klejojumu gadi». Dzīves jauncelsmes periodā, kad tempi izšķir visu, kā mēdza rakstīt laikraksti, šī izrāde uz brīdi aptur ikdienas trauksmainībai pakļauto cilvēku ar jautājumu: kur paliek dienas? Dienas, kuru varēja arī nebūt, jo vēl nupat plosījās karš un tu varēji nepalikāt dzīvajos, kā mazā sapiere Zojka, ko izrādē ļoti emocionāli tēlo V. Vārna. Pārliecināši domu par mūža vērtību un jēgu risina J. Kubiļa Vederņikovs, V. Līnes Olga, A. Videnieka Lavruhins, K. Sebra Soldatenkovs. E. Dūdas radītais trauslais telegrāfistes Ļusjas tēls liecina, ka šīs jaunās aktrises ārēji atturīgā parādība un īpašs sirds jūtīgums sāk ieņemt savu vietu Drāmas teātra ansambli.

V. Baļuna ļoti daudz strādā ar A. Klinti, un šajā izrādē māksliniece rada neaizmirstamu krustmātes Tasjas tēlu. Artistiski krāšņā raksturojuma meistare šinī lomā sasniedz maksimālu ārējā zīmējuma atturību. Krustmāte Tasja — pusakla un tikpat kā kurla, bijusī aktrise. A. Klints «neapspēlē» nevienu no šīm iezīmēm un tai pašā laikā izceļ visas. Atcerēdamās jaunību, krustmāte dzied:

Gribēšu — mīlēšu,

Gribēšu — pievilšu,

veltījot šo mazliet frivolo dziesmiņu jaunajam, temperamentīgajam J. Kubiļa ārstam Vederņikovam, it kā jautājot: «Vai jums, jaunais cilvēks, arī dzīvē gadīsies sastapt tādas sievietes, kāda es biju?» Izcili A. Klints nospēlē mirkli, kad pienāk ziņa — vācieši esot Maskavas pievārtē. Ar lielu iekšēju mieru, pat ar izaicinājumu viņa novērtē šo faktu un aiziet stāvēt rindā pēc makaroniem. Krustmāte Tasja citu neko nevar — tikai savaldīties un nepakļauties panikai.

Sajā lomā A. Klints valkā raibu tamborētu vestīti, ko viņai dāvājusi J. Skaidrite. Šī vestīte kļūst it kā ceļa zīme uz lomas būtību, jo aktrises ļoti cienītā J. Skaidrite vienu lietu prata kā neviens — ar atturību un gara kultūru vienmēr saglabāt ap sevi lielas mākslinieces auru, arī tad, kad vecumā gandrīz visi bija aizmirsuši viņas slaveno pagātni. Tādām vestītēm, somiņām, ziediem vai cepures spalvai — dažādiem rekvizītiem A. Klints jaunradē ir īpaša nozīme, tie ir it kā aktrisei vien zināmi tēla noslēpuma

glabātāji. Tik lielā mērā šī īpatnība piemītusi vienīgi A. Klintij, un tā sasaucas vistiešākā veidā ar A. Amtmaņa-Briediša un V. Baļunas «konkrētības skolu». A. Klints lomu veidošanā liela nozīme ir arī tērpa kolorītam — varbūt to sekmējusi mākslinieces pastāvīgā interese par glezniecību, kompozīcijas un krāsu studijas, kurām viņi kopā ar A. Amtmani-Briedīti savulaik tik aizrautīgi nodevās.

Ja A. Amtmanim-Briedītim ir viens ceļš un V. Baļunai — otrs, tad ir arī tādas izrādes, kur bez programmas norādes grūti būtu pateikt, kurš režisors tās radījis. Vienlīdz abi varētu būt uzveduma autori, piemēram, tādai izrādei kā A. Korneičuka «Ukrainas stepēs». Šāda tipa luga arī neprasa nekādu īpašu inscenētāja meistarību vai pieeju, bet rokrakstu līdzība visvairāk izpaužas aktieru spēles veidā, kas ir abu režisoru kopdarba rezultāts. Piemēram, J. Oša Galuška — kolhoza «Klusā dzīve» priekšsēdētājs, kas «baļuniskā» improvizācijas priekā un ar «briediski» precīzu lauku cilvēka ķeriemu pin pa skatuves, t. i., sētas, vidu žogu, lai enerģiskais kaimiņš, kolhoza «Nāve kapitālismam» priekšsēdētājs Cesnoks — E. Zīle nevilktu viņu uz komunismu, šim, Galuškam, ir sociālismā esot gluži labi. Vai arī viņu raženās sievas — E. Ezeriņa un O. Lejaskalne, tāpat abi jocīgie večuki — A. Mīlbrets un R. Puriņš. Viņu un daudzu citu aktieru personības vienlīdz spēcīgi ietekmējuši abi meistari, kas, tik dažādi būdami, prata vest teātri uz vienu mērķi. Ja teikts, ka A. Amtmanis-Briedītis daudz mācījās no V. Baļunas, tad arī viņa atzīst to pašu: «Lai labāk izprastu Briediša domas virzienu, šad un tad noskatījos viņa mēģinājumus. Mani sevišķi ieintrigēja Briediša darbs pie «Mērnīeku laikiem». Apbrīnojama bija viņa māka saasināt aktiera izteiksmes līdzekļus un tā panākt raksturu spilgtumu. Ne mazāk interesanti bija vērot režisora metodi izrādes žanra veidošanā.»⁶³

Teātru vēsturē ir pazīstams tas īpašais harmoniskas sadarbības mērs, kurā atrodoties pat vispretišķīgākās radošās personības spēj dot kaut ko vienotu. Spilgtākais piemērs tam — K. Staņislavska un V. Nemiroviča-Dančenko kopējā platforma. Drāmas teātrī šo ideālo radošo klimatu sastopam piecdesmito gadu pirmajā pusē. Bet tad, kā atceras V. Baļuna, abiem režisoriem arvien retāk radusies vēlēšanās pārrunāt radošus jautājumus un līdz galam izstrīdēt pretējos viedokļus: «Mēs sākām kļūt *pārāk* (izcēlums — *L. Dz.*) patstāvīgi.»⁶⁴ Teātru radošajā attīstībā šādiem brīžiem, kas nav nekādi no ārpuses regulējami un ietekmējami, nereti ir ļoti liela nozīme. Nav zināms, kā risinātos tālākais kopdarbs, jo ar 1956. gadu Baļuna tiek iecelta par galveno režisori Rīgas Krievu drāmas teātri.

1955. gadā V. Baļuna iestudē savu pēdējo darbu Drāmas teātrī kā štata režisore. Tas ir A. Griguļa «Karavīra šinelis», viena no tā perioda izcilākajām oriģināllugām. Tā ir luga par cilvēka garīgo apsūkumu, par gvardes leitnanta Edvīna Gulbja aizmirsto karavīra šineli, kas simbolizē ideālus, kuru vārdā cilvēki izcīnīja grūto karu. Edvīns Gulbis, aizmirsis savu meža inženiera diplomu un aicinājumu, iekūlies tirgus spekulantos un iestīdzis pārlicībā, ka arī tā var itin labi dzīvot. Šī tirgus vide ir ļoti spilgta, un tās noraksturošanai teātrī ir vareni meistari — A. Klints rada tējzāļu pārdevēju Peli, viņas vieglprātīgo meitu efektīgi tēlo O. Krūmiņa vai E. Rādziņa, bet A. Jaunušans Augusta Pulvermahera tēlā rada vienu no saviem

visizcilākajiem komēdijas tipiem. Komiskajai līnijai izvēršoties visā krāšņumā, sāk rasties šaubas par šīs izrādes žanru un mērķi, proti, par Ž. Katlapa tēlotā Edvīna Gulbja dramatisko likteni. Kā redzams no pieņemšanas izrādes protokoliem,⁶⁵ V. Baļuna ar lielu pārliecināšanas spēku aizstāv dramatisko līniju, un izrāde pamazām arī gūst vienotu pilnskaņu. Pulvermahera pasaule kļūst par sliekšni, uz kuras Ž. Katlapa Edvīns pēdējā brīdī apstājas.

«Karavīra šinelī» nelielā lomā uz skatuves parādās jaunais aktieris G. Cilinskis.

Jauna tikšanās ar Drāmas teātra ansambli režisorei notiks tieši pēc desmit gadiem.

Z. Katlapa režijas mērķi.

Viņa sadarbība ar A. Amtmani-Briedīti.

R. Blaumaņa lugu interpretācija.

Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi»

Ž. Katlaps pieder pie tiem aktieriem, kas visradošāk uztver E. Feldmaņa un J. Zariņa ierosmes par patstāvīgā darba nozīmi aktiera personības veidošanā. Ar savu pieeju lomām Ž. Katlaps vispār paplašina aktiera radošās patstāvības jēdzienu Drāmas teātrī, ietverot tajā ne tikvien *tiesību* uz savu ieskatu par lomu, bet arī *prasību*, lai režisors ar to rēķinātos. Tāpēc par viņu jau agri un bieži ir sacīts — savu lomu režisors. To var, protams, sacīt arī par vairākiem citiem aktieriem, tomēr Ž. Katlapa daiļradē šī īpašība izpaužas viskonsekventāk un ir ar izšķirošu nozīmi arī viņa režisora pieredzē. Ja pamatos Drāmas teātra režisoru darbs ir ievirzīts tā, lai iespējami drīzāk aktieris un režisors nonāktu pie vienotiem secinājumiem par tēla būtību, tad Ž. Katlaps — tieši pretēji — ir ieinteresēts šo dažādo uzskatu noskaidrošanas procesu paildzināt, tādējādi izraisot aktieros lielu aktivitāti, patstāvīgas meklēšanas tieksmi.

Ž. Katlapam ir cieša pārliecība, ka aktierim jābūt intelligentam cilvēkam, ar izkoptu intelektu, un viņš pats ir šajā ziņā cildenākais paraugs: Ž. Katlaps labi orientējas citās mākslas nozarēs, bet četru svešvalodu zināšanas (kas apgūtas pašmācībā) ļauj sekot pasaules teātru atziņām. Līdzīgi V. Baļunai, A. Amtmanim-Briedītim un arī A. Mierlaukam Ž. Katlaps izvērza skatuves māksliniekam arī ļoti augstas ētiskās prasības kā tiešajā darbā, tā arī sadzīvē.

Režijas darbam Ž. Katlapu pievērs V. Baļuna, un viņi kopīgi strādā pie K. Simonova lugas «Viņu jautājums». Inscenējot divos izpildītāju sastāvos Raiņa «Zelta zirgu», atklājas abu mākslinieku pretējie uzskati atsevišķos jautājumos. Un viens no tiem ir aktiera radošās iniciatīvas atraisīšana. Ž. Katlapa ideālu varētu pat apzīmēt par jauna aktiera tipa radīšanu Drāmas teātrī. Par savu mērķi Ž. Katlaps saka: «Katra režisora uzdevums ir «izlasīt» autoru un radīt izrādi, bet es visvairāk esmu vēlējis sekmēt atbrīvota un patstāvīgi domājoša cilvēka radīšanu ikvienā aktierī. Es nevēlos aktieri pakļaut vai pat aizraut, es gribu ar viņu par kaut ko svarīgu

vienoties, līdz galam izdibinot, ko viņš man kā režisoram var piedāvāt.»⁶⁴ Šis vienošanās pamatā var būt režisora priekšlikums, bet tikpat labi arī aktiera argumentēts ierosinājums, kuru ir akceptējis režisors. Z. Katlaps tikpat kā nekad nerādīja aktierim priekšā lomas zīmējumu, acīmredzot tādēļ, ka pats piederēja pie tiem māksliniekiem, kuriem šī metode nepalīdz tēla veidošanā.

Z. Katlapa režisora autoritāti apstiprina pirmā patstāvīgā izrāde — R. Blaumaņa «Ugunī» (1948), kur viņš pats ar izciliem panākumiem tēlo Edgaru. Lugas interpretācijā režisoram izdodas atrast izlīdzinājumu starp abām pusēm — sociālo un psiholoģisko, no kurām agrākajos inscenējumos vienmēr viena pārspilēta. «Ugunī» vai nu traktēta kā milas drāma, vai arī tanī pārlieku pasvitrots muižas slāņu sociālais tipizējums. Z. Katlapa izrāde ir blaumaniska šī vārda dziļākajā, ētiski audzinošajā nozīmē.

Labiem rezultātiem vainagojas režisora darbs ar ansambli. Šajā izrādē piedzimst aktrise L. Freimane, kuras Kristīne kļūst par augstāko etalonu sievietes garīgajam spēkam visā tā laika latviešu padomju mākslā. Un arī vēlāk. L. Freimanes Kristīne — tas ir lielums, ar kuru samēro mūsdienu sievietes ētiku, dzīves uzdevumu: mīlamu cilvēku saudzēt, bet šajā saudzībā arī augšup celt. Kristīnes motīvs izveidojas par aktrises galveno daiļrades tēmu un atbalsojas daudzās citās lomās — V. Lāča Anitā, «Skroderdienu» Elīnā, A. Griguļa Elgā, kura simboliski atdod Edvinam karavīra šineli, viņa dzīves jēgu, atbalsojas A. Līvesa Mahtā «Jaungada naktī». Un visbiežāk tieši Z. Katlapa tēlotais varonis ir bijis tas, kas vēl un vēlreiz skatuves partnerībā pārbauda aktrises tēmas noturību un attīstību. Pats nozīmīgākais ir tas, ka Z. Katlapa režisora pieeja ir atminējusi Kristīne aktrises cilvēcisko būtību. L. Freimane par šo sadarbību vairākkārt ir stāstījusi tēlainā līdzībā: «Te es varu teikt tikai vienu — pie viņa es jutu tādu labu aizvēju, it kā mani pasargādams, viņš vēja pusē turētu lielu lakatu. Atceros vecu, vecu pastkarti: bailīgs bērns iet pa laipu pāri bezdibenim, bet pār viņa galvu spārnus izpletis sargeņģelis. Arī tā es varētu salīdzināt mūsu kopīgo darbu, es jutu, ka Katlaps ir par mani nomodā.»⁶⁷

Otrs aktieris, kuru režisors burtiski atklāj skatītājiem, ir K. Sebris. Tieši desmit gadus viņš jau bija kaut ko darījis uz šīs skatuves mazās lomās, E. Feldmaņa izrādēs zem bieza grima mazliet pamanīts, bet turpat arī aizmirsts. Z. Katlaps uzmin K. Sebra aktieriskā sastinguma «mīklu», viņā ir *pastiprināta* prasība pēc loģikas, pēc atbildēm uz tūkstoš «kāpēc» savā lomā un visā izrādē.

Metodes, kā Z. Katlaps strādā ar L. Freimani un K. Seبری, ir kardināli atšķirīgas, jo pirmajā gadījumā režisors stimulē intuīcijas aktrises talantu, otrajā — dzelžainas loģikas meklētāju. Par šo jautājumu tautā, Z. Katlaps atbild: «Lidījai Freimanei jānosprauž liels gabals un jāļauj pašai turp iet, uzmanīgi šo gaitu vērojot, kurpretim K. Sebris vēlas, lai būtu precīzi ceļa rādītāji uz visiem pagriezieniem. Viņam vajaga noteikti zināt, kurp iet. Bet... ja mēs abi ar aktieri būsim rādītāju nospraušanā kļūdijušies, Sebrim vienmēr pietiek uzņēmības un vīrišķības sākt citādi. Es varbūt atklāju viņa šķietami vieglprātīgajā dabā neatlaidīgu, strādīgu urķi.»⁶⁸ (Sarunas ar Z. Katlapu pierakstītas 1965. g. decembrī Drāmas teātrī, A. Brigaderes lugas «Lolītas brīnumputns» sagatavošanas laikā — L. Dz.)

Vairāk kā jebkurš no Drāmas teātra režisoriem Ž. Katlaps atļauj aktieriem kļūdities vai, precīzāk sakot, «izkļūdities». To uzsver arī režisore N. Katlapa, kas apskata periodā daudz strādā teātrī par režisora asistenti un kustību konsultanti. Māksliniece raksta: «Labi zinādams tēla galveno uzdevumu un ņemdams vērā, ka aktieri paši ir domājuši par saviem tēliem, Zanis Katlaps ļāva viņiem darboties un realizēt savas ieceres, kaut dažviet tās bija nepareizas. Toties visa mēģinājumu procesa gaitā viņš pakāpeniski, aktieriem nemanot, ievirzīja viņus režisora paredzētajās sliedēs.»⁶⁹

Viens no Ž. Katlapa pedagogiskajiem paņēmieniem ir režisora rakstītās zīmītes, kas rada īpatu tuvības atmosfēru aktiera un režisora starpā un tai pašā laikā ar rakstītā vārda palīdzību liek rūpīgāk pārdomāt režisora aizrādījumu, kas, vārdos vien pateikts, neaizķertos smadzenēs.

Laikā no 1948. līdz 1963. gadam līdzās radošā aktiera slodzei un režisora asistenta pienākumiem Ž. Katlaps patstāvīgi sagatavo divdesmit izrādes. Vairāku laikmetīgu izrāžu literārais materiāls ir vājš, tomēr atsevišķos gadījumos režisoram izdodas radīt tik dzīvu skatuves atmosfēru un tēlu apjomīgumu, ka shematiski būvētais materiāls iedzirkstas lielā pievilcībā. Tā tas notiek ar A. Tiklija «Kalevas meistariem», kur L. Freimanis, L. Sniedzes, O. Krūmiņas, O. Starkas-Stenderes, A. Videnieka, K. Martinsona un citu aktieru spēles prieks rada kolorītus raksturus, tā ka skatītājs ar apbrīnu un interesi vēro šos karēļu mežu cirtējus, kas mīlēdami un dziedādami neaizmirst arī darbu un vada šņācošos zāģus kā vijolnieki locīņu. Skatītāji un kritiķi īpašu atzinību veltī J. Kubiļa Ēro Perkonenam — Kalevas meiču siržu lauzējam. Šī loma ievada mākslinieka bezbēdīgo skaistuļu plejādi, un aktieris uz skatuves bieži uznāk ar dziesmu un vienmēr ar smaidu. Vēlāk pats Ž. Katlaps arī šo smaidu dzēš, iedalot aktierim dramatisko Hamleta (īstenībā Hamleta maskas nēsātāja aktiera) lomu A. Kusani lugā «Centra uzbrucējs mirs rītausmā» un Blaumaņa Krustiņu, tādējādi uzticot J. Kubilim vienu no paša izcilākajām lomām.

Režisora Ž. Katlapa ievērojamākais sasniegums ir izrāde, kas veidota pēc F. Dostojevska romāna «Noziegums un sods». Tajā Raskoļņikovu tēlo A. Videnieks, viņa izsekotāju Porfiriju Petroviču — K. Sebris, Marmeladovu — A. Jaunušans. Soņa ir jaunās aktrises A. Liedskalniņas pirmā lielā dramatiskā loma.

Literatūrzinātnieka M. Bahtina 1929. gadā sarakstītais pētījums «Dostojevska poētikas īpatnības», kas sešdesmito gadu beigās tiek par jaunu izdots un kļūst visai pasaulei par F. Dostojevska romānu filozofiskās izpratnes atslēgu, liek arī mums rēķināties ar šī darba esamību, vērtējot vai, precīzāk sakot, pārvērtējot Ž. Katlapa inscenējumu un pieeju tēlu sistēmai. Ļoti vienkāršoti runājot, viena no M. Bahtina akcentētajām šķautnēm Dostojevska romānos ir tēlu polifoniskums atšķirībā no monoloģiskā romāna, kur autora pozīcija vairāk vai mazāk saistās ar vienu (galveno!) varoni vai ideju. Polifoniskā romāna ideju sadursmei raksturīgs tas, ka katrā tēlā ir daļa objektīvās patiesības, ar kuru solidarizējas arī autors. Precīzāk laikam būtu sacīt, ka autors solidarizējas ar šīm vairākām patiesībām, jo vienas — neapstrīdamās — neatzīst.

Gan ar literatūras studijām, gan ar savu mākslinieka intuīciju Ž. Katlaps ievēd aktierus F. Dostojevska tēlu pasaulē tieši šādā virzienā, norai-

dot līdzšinējos darbos iepazīto (un citu autoru sacerējumos atrodamo) divu patiesību cīņu. Uzvedumā nav vainīgo un nevainīgo, katrā tēlā iekšēji risinās patiesību cīņa. Un īpaši spilgti tas notiek abu galveno varoņu — Raskoļņikova un Porfirija Petroviča smadzenēs un dvēselēs. Kas notiek Raskoļņikovā? Viņa cilvēciskā daba sacelās cīņā pret nežēlības filozofiju un sirdsapziņas svaros kritē «par», te «pret». A. Videnieks, kas radījis tik daudz gan komisku, gan dramatisku tēlu un ilgos gadus, lolojot sapni par kņazu Miškinu, iepazīnis Dostojevskā daiļradi, ir ideāli atbilstīgs Raskoļņikova lomas interprets, jo viņa mākslas galvenās iezīmes ir dziļš humānisms un sevišķs, pastāvīgi vibrējošs, pat nervozs jūtīgums. Tas ir aktieris, kas spējīgs risināt lielo Dostojevskā tēmu, — mīlēt cilvēci kopumā un būt personiski satrauktam un atbildīgam par tās likteni, par tās degradāciju. Z. Katlaps aktierī šo būtisko pazīmi atver līdz galam, tādēļ pamatots ir D. Vārdaunes atzinums, ka A. Videnieka Raskoļņikovs «ir viens no spilgtākajiem un patiesākajiem aktieru sniegumiem visā latviešu padomju skatuves mākslā».⁷⁰

To pašu var teikt par K. Sebra izmeklētāju. Vienā no lomas tapšanas etapiem K. Sebris ieraksta savā eksemplārā: «Porfiriji ir ļoti labs cilvēks.» Šinī mirklī aktiera prāts ir nosvēries izmeklētāja patiesības pusē. Citbrīd apziņa koncentrē negācijas: nē, tomēr nē, nav labs. Z. Katlaps ļauj meklēt, ļauj «izklūdoties», līdz pamazām kā aktieris, tā režisors atmin šī rakstura būtību, kurā, nosacīti runājot, ietilpst kā «labais», tā «slihtais». Tās vārds ir — *kaislība*. Porfiriji Petrovičs ir izmeklētājs pēc aicinājuma, pēc dziļākās kaislības, un K. Sebris nonāk pie pārliecinoša secinājuma, ka ar tādu pašu psiholoģisku interesi un kaislību, ja vien tas nebūtu ar likumu noliegts, viņa Porfiriji Petrovičs izmeklētu noziegumu, ko veicis pats cars. Viņā sēž izmeklēšanas gēnijs, kas tiecas piepildījuma, atklājuma.

Tāpēc režisoram un tēlotājam aplams šķiet kritikas vērtējums, kurā teikts: «Savu talantu Porfiriji atdevis, lai tiesas izmeklētāja amatā sargātu pastāvošās iekārtas pamatus.»⁷¹ Tas ir iesīkstējies uztveres stereotips, kuru lauzt lielā mērā aicināta šī izrāde. Pret dalījumu melnā un baltā, sliktā un labā.

Patiesa vainas apziņa un arī mazliet demonstratīva savas sāpes izciešana ir tas labā plus ļaunā mezgls, kas cieši savelkas A. Jaunušana Marmeladova monologā (tanī visa loma) un beigās nožņaudz viņu: «Jo vajag taču tā būt, lai ikvienam cilvēkam būtu iespējams kaut vai uz kurienu iet.» Bet Marmeladovam nav, kurp iet. Un pie tā vainīgi ir kā apstākļi, tā viņš pats, jo nav arī nekam pretojies.

«Noziegumu un sodu» iestudējot, Z. Katlaps īsteno savu režijas mākslas galveno mērķi — mācīt aktieriem domāt, domāt tēlā tā, it kā katrs no viņiem ik dienas risinātu savu dzīvi. Mēģinājumi noris tik saistoši, ka to gaitai zālē visu laiku seko šajā vai citās lugās neaizņemtie aktieri.

Dostojevskā varoņu pasaule koncentrē tās īpašības, kas Z. Katlapam kā režisoram ir visraksturīgākās — analītisks psiholoģisms, tēla un aktiera cilvēciskā «es» smalkjūtīgs, bet tai pašā laikā ļoti mērķtiecīgs pietuvinājums un humānās atziņas, kas mūžīgi, visos laikos būs aktuālas cilvēkam. Z. Katlapa režisora un arī aktiera talants sliecas uz vispārcilvēcisku, filozofisku tēmu risināšanu mākslā.

Pēc savas pamatvirzības Ž. Katlapa režisora darbība pārmet tiltu uz septiņdesmito gadu teātra mākslas procesiem, kad prasība pēc tēlā domājoša un radoši patstāvīga aktiera kļūst neapstrīdama un kad izvērsas «izsētās» patiesības princips. K. Staņislavska pazīstamais izteikums par to, ka labajā tēlā jāmeklē sliktais, un otrādi, iegūst jaunu, filozofiski padziļinātu izlietojumu. Ar «Noziegumu un sodu» Ž. Katlaps ir ceļā uz to. Un par tiešāko turpinājumu var kļūt V. Sekspīra «Hamlets», bet nekļūst. Kādēļ? Visvienkāršāk būtu to nosaukt par neizdevušos izrādi, taču uzveduma kļūme ir ar principiālu raksturu visā Ž. Katlapa režijas darbā. Ar savu metodi tuvodamies jaunākā laika prasībām, viņš liktenīgi nesajūt un nedzird citu laikmeta prasību — lasīt klasiskus darbus ar aktuāla interpretētāja attieksmi. Tas nav māksliniecisks kurlums, bet Ž. Katlapa dziļākā pārliecība, ka katrs dramaturģijas darbs pieder vispirms savas tapšanas laikam un tā vērtīgās idejas spēj saviļņot cilvēkus bez kāda īpaša uzsvēruma. Tā, kā tas notiek, grāmatu lasot. Intervijās un programmas grāmatiņā Ž. Katlaps visur uzsver šo nesaraujamo saikni ar Sekspīra laikmetu, ar renesanses krīzes jausmu, jo tieši šajā «tragēdijā ielieta šī laika rūgtākā vilšanās». Tāda arī ir izrāde, par kuru J. Kalniņš raksta: «Stingrāk nekā Dailes teātri (abi teātri 1959. g. iestudē «Hamletu» — *L. Dz.*) ievērota tā vēsturiskā patiesība, ko ietver «Hamlets» kā XVII gs. Anglijas literārais darbs. Līdz ar to notiek tā, ka visa izrāde rit no mūsu šodienas patālāk. Tieši rūgtums par savu (domāts Sekspīra — *L. Dz.*) laikmetu ir izrādē dominējošā pamatskaņa.»⁷²

Lielā iedziļināšanās Sekspīra laika vēsturē un literatūrā šeit dod atgriezenisku rezultātu. Tas ir pirmais atsvešinātības slānis, bet otru rada respekts pret Sekspīra interpretācijas tradīcijām, kas jo dāsni izpaužas šajā izrādē gan A. Spertāla greznajā dekorācijā, gan kostīmos un galma etiķetes ievērošanā. Sai smagnēji plūstošajai, ļoti greznajai dzīvei sitas cauri A. Videnieka saspringtā vai dažviet rezignējoši apcerīgā doma, kuru augstu vērtē Dailes teātra Hamleta lomas tēlotājs H. Liepiņš: «Viņš (A. Videnieks — *L. Dz.*) ļoti labi risināja domu. To dara gandrīz visi tēlotāji, bet viņš domu kā ar ultrastaru ieraidīja zālē. Tā ir vislielākā māksla — raidīt domas, nevis vārdus kā rezultātu.»⁷³ Sāds Hamlets, protams, arī radās auglīgā sadarbībā ar Ž. Katlapu, taču tā bija aktiera solista raidīta doma, kas maz saskārās ar partneru karaliskajā greznībā iegrimušo dzīvi. Režisors, arī par Hamletu runājot, pasvītro, ka viņš visus tragiskos atklājumus pārdzīvo un izjūt ne kā «atsevišķs jūtīgs cilvēks, bet kā augstās gudrības mācījies princis, kas sevī jūt atbildību par taisnību visiem».⁷⁴ Un, kā tas mēdz bieži notikt klasiskajās izrādēs, — prinči, karaļi un karalienes savu daļu paņem, ja vien viņiem atstāj kaut spraugu, pa kuru ielauzties izrādē. Bet «Hamleta» vārti bija tam diezgan plaši vaļā.

Jo neatlaidīgāk sāk skanēt prasība pēc saasināta režisoriska skatījuma, kas atklātu klasiskā darba attiecību pret aktuālām sabiedriskām, tikumiskām un estētiskām problēmām, jo šķietami atturīgāka kļūst Ž. Katlapa pozīcija šinī plāksnē. Ļoti iespējams, ka dziļi izglītoto mākslinieku četrdesmito gadu beigās un piecdesmito gadu sākumā bija nokaitinājušas tās nereti sastopamās vulgārās prasības, lai par katru cenu būtu skaidri deklarēta klasiskā darba šodienīgā ideja. Pret to asi vērsas P. Pētersons pašā

pirmajā almanaha «Teātris un dzīve» numurā 1956. gadā. Tieši par klasikas iestudējumiem tur ir teikts, ka «godīgiem pret šim lugām jābūt režisoriem un uz skatuves jāizceļ tajās tas, kas tur tiešām arī ir vērtīgs, nevis jāpievelk un jāpiedomā tai kādas jaunās, ar lugas būtību nesaskanīgas «idejiskas vērtības», kuras izrādes saturs nespēj iznest».⁷⁵

Godīgums, par kuru runā P. Pētersons, ir viena no spilgtākajām Z. Katlapa cilvēka un arī mākslinieka īpašībām. Kā režisors viņš nekad nav izdomājis lugas būtībai svešas, deklaratīvas «idejiskas vērtības», bet kā inscenētājs nav spējis samazināt distanci starp klasisko darbu un aktualitāti arī tad, kad prasības jau ievirzījušās citā, filozofiskā plāksnē. Arī «Noziegumu un sodu» Z. Katlaps lasīja ar pilnīgu uzticību autoram, un šajā dziļi objektīvajā skatījumā laikmetiski aktuāls atklājas pats Dostojevskis. Tas arī nosaka šīs izrādes novatorismu. Turpretim V. Sekspīra darbi — kā «Sapnis vasaras naktī», tā «Hamlets» — un vēl citi režisora uzvedumi ievēlās laikmeta un darbības norises vides kapsulā kā, piemēram, rumāņu mūsdienīgu autora M. Sebastianu luga «Nezināmā zvaigzne». Vismazāk tas attiecināms uz padomju lugu iestudējumiem, kuru pamatā jau ir aktuālas īstenošanas problēmas (S. Aļošina «Viena pati», A. Jakobsona «Sargeņģelis no Nebraskas»).

Ipaša vieta Z. Katlapa un visa teātra attīstībā ir viņa iestudētajai Dž. Kiltija dokumentālajai drāmai «Mīļais melis» (1962).

Z. Katlapa režijas mākslas pretruna veidojas starp viņa novatorisko pieeju aktiera jaunrades procesam un daudz tradicionālākajiem ieskatiem par režisora interpretētāja uzdevumiem. Lasot kādu darbu, ko viņš pats saasināti laikmetīgi uztver, Z. Katlaps it kā notic, ka visi — aktieri, skatītāji — būs apbruņoti ar tikpat asu aktualitātes izjūtu un viņa, režisora, iejaukšanās *īpaši* nemaz nav vajadzīga. Radošās, patstāvīgās personības uztveri, ko Z. Katlaps tik augstu novērtē un prot stimulēt aktieros, viņš, liekas, attiecina pārāk plaši arī uz skatītāju, nevēloties tam uzspiest savu lasījumu un izpratni. Režisorisko formulu «es skatītājam itin neko neuzspiežu» reizēm šķietama modernisma aizsegā kā izdevīgu pozu izvēlas mākslinieki, kuriem pašiem arī nav sava viedokļa uz dramatisko vielu. Z. Katlapam tas bija vienmēr, bet viņa caurviju princips — «neko neuzspiest» dažkārt aizvēra vārtus uz viņa oriģinālo atziņu dārgo krātuvi. Režisora ticība izvēlētajā dramatiskā darba autoram bija visvarena, varbūt pat pārāk liela. Tādas pārdomas radušās, klātesot dramatiskajā brīdī, kad 1963. gadā Drāmas teātrī sakarā ar E. M. Remarka «Trīs draugu» iestudējumu notiek konflikts, kura rezultātā Z. Katlaps ilgāku laiku atsakās no režijām.

Mākslinieks mirst 1968. gadā, tieši tanī dienā, kad, nolēmis atsākt režisora darbu, Z. Katlaps ir sagatavojies pirmajam mēģinājumam.

Z. Katlapam ļoti tuva ir R. Blaumaņa tēlu pasaule ne vien dramaturģijā, bet arī prozā un dzejā, tādēļ A. Amtmanis-Briedītis viņu izvēlas par savu līdzgaitnieku, 1953. gadā uzsākot nozīmīgo darbu — Blaumaņa klasiskā mantojuma pārvērtēšanu. Z. Katlapam nav tāda inscenētāja vēriena, kāds piemīt A. Amtmanim-Briedītim, bet abiem māksliniekiem ir skaidra loģika, kurai viņi virišķīgi pakļauj savas aktieriskās dabas emocionālās ierosmes, un tādēļ sadarbība ir saskanīga. A. Amtmanis-Briedītis respektē

Ž. Katlapa smalkās analītiķa un psihologa dotības un ļauj lielajos inscenējumos filigrāni izstrādāt lomu iekšējās partitūras. Īpaši R. Blaumaņa «Indrānu» iestudējumā abu mākslinieku darbs nav atdalāms viens no otra.

R. Blaumaņa darbu interpretācija uz latviešu padomju skatuves ir nozīmīgs kultūrvēsturisks pavērsiens, kurā liels ir arī to cilvēku nopelns, kas uzņēmās atbildību par šo darbu un sekmēja tā izdošanos. Pat vīstalantiģākie režisori savos eksperimentos ir saistīti ar teātra vadību, un tā 1953. gadā nonāk V. Bergmaņa pieredzējušās rokās. V. Bergmanis labi pārzina latviešu teātra vēsturi, kopā ar A. Amtmani-Briedīti un citiem vecākās paaudzes māksliniekiem ir uzstājies Jaunajā Rīgas teātrī. Meklētāja daba viņu aizved 1921. gadā uz Padomju Savienību, kur V. Bergmanis gūst lielu pieredzi arī kā aktieris un režisors, bet galvenokārt kā teātra dzīves organizētājs. Pēc ilgas prombūtnes atgriezies Padomju Latvijā, V. Bergmanis veic lielu darbu vairāku teātru, bet it sevišķi Drāmas teātra, attīstībā. Viņa administratīvi saimnieciskā prakse vienmēr ir cieši saistīta ar teātra galveno — idejiski estētiskās audzināšanas uzdevumu, un šajā ziņā V. Bergmanis ir apveltīts ar īpašu un reti sastopamu direktora talantu. Kopā ar direktora vietnieku K. Bērzāju viņi vada teātri tanī virzienā, lai nostiprinātu un attīstītu tā radošās īpatnības, kas tiektin tiecas pretī R. Blaumaņa reālistiskajai dramaturģijai, bet tās lielākā daļa tolaik nav kritiski izvērtēta un tālab no skatītāja šķirta.

R. Blaumaņa jaunatklāsmes darbā aktīvi iesaļēdzas arī jaunais teātra kritiķis filologs G. Treimanis, kas 1952. gadā pēc V. Brutānes uzņemas vadīt literāro daļu.

Būtu aplami uzskatīt teātra pievērsanos R. Blaumaņa lugām, kurās attēlota patriarhālā lauku sēta un parādītas humānas attiecības saimnieku un kalpu starpā, tikai par atsevišķu cilvēku radošas uzdrīkstēšanās jautājumu, kaut arī to nevar par zemu novērtēt. Taču ir skaidrs arī tas, ka visā Padomju Latvijas politiskajā un sabiedriskajā dzīvē ir pienācis laiks atmet buržuāziskās koncepcijas un iet savu ceļu, ko spēj tikai un vienīgi ar sociālistiskā reālisma metodi apbruņoti mākslinieki, jo tikai viņi prot, A. Griģuļa vārdiem runājot, «atklāt Blaumaņa darbos reālismu, atklāt to sava laika dzīves īstenību, ko rakstnieks spējis ietvert savos darbos, atdalīt to ar īpašiem akcentiem no visāda veida piejaukumiem».⁷⁶

Milzīga nozīme šajā procesā ir literatūras pētnieka A. Griģuļa argumentētajiem spriedumiem, kuri konsultāciju veidā ietekmē pirmā iestudējuma — «Ļaunā gara» — tapšanas gaitu un vēlāk nostiprina izrādes būtisko uzvaru plašās publikācijās.

«Bet par visām lietām Blaumanis atklāja pašu raksturīgāko tā laika zemniecības dzīvē, — viņš saskatīja, ka, kapitālismam ielauģoties laukos, mainās cilvēka raksturs (izcēlums mans — L. Dz.). Tās īpašības, kas valdīja, pastāvot patriarhālajām attiecībām, saīra, patriarhālā idille, kas maskēja ekspluatāciju, izgaisa, tajā vietā sāka valdīt kapitālismam tik raksturīgā ciniskā naudas vara, kas pakļāva visas cilvēku attiecības, ieskaitot ģimeni, mīlestību utt. [...]»

Blaumanis šo jautājumu nenostāda un nerisina kā sabiedrisku problēmu. Viņš savos darbos dod tikai sadzīves ainas — rāda visdaģādākos precību gadījumus, dažādi atklātas mīlestības attiecības, bet reālistiskie

raksturi šajos darbos ne tikai kā pieļauj plašākus sabiedriska rakstura secinājumus, bet pat padara tos obligātus. Tik spilgti viņš pasniedz raksturu.»⁷⁷

Sie A. Griguļa vārdi sasauca ar A. Amtmaņa-Briediša sniegto režisora eksplikāciju, kas arī saprotams, jo režisors ļoti augstu vērtē rakstnieka kritisko domu un viņus visu mūžu saista arī draudzīgas attiecības.

Laimīga ir izvēle sākt padomju blaumaniānu tieši ar «Ļauno garu», kur naudas varas postošā iedarbība uz raksturiem saskatāma visklajāk. Ja agrākajos šīs lugas iestudējumos dominēja Mantrauša tēma un it īpaši A. Mierlauka klasiskais tēlojums to nostiprināja, tad jaunajā interpretācijā uzveduma smaile vērsta pret Cīruļu saimnieci Annu, ko tēlo O. Lejaskalne. Tikai viena diena ir piešķirta Annai, lai izvērstu savu raksturu, kad laikrakstā kļūdaini iespiesta laimestu saraksta dēļ necerētā bagātība kā zemes-trīce sagrauj šīs lauku sētas šķietamo harmoniju. Bet ko tikai Annas temperaments un bramanība neiespēj! Viņa sarīko dzīres, kundziski izriko saimi, pārved sevi citā ļaužu kārtā un attiecīgi izveidē brāļa Andrieva jūtas pret kalponīti. Aktrise parāda, ka tas viss nav viņas dabā pēkšņi radies, bet jaunajos apstākļos atklājusies rakstura sociālā būtība. Pārlicinoši māksliniece spēj izvērst tēla perspektīvu, ko A. Amtmanis-Briedītis nosauc par «budzenes sapni»: viņa dzīvos pavisam citādi un citādi valdīs pār gājējiem un visādiem nabagiem.

Piezīmēs «Kā iestudēt Rūdolfa Blaumaņa komēdiju «Ļaunais gars»» A. Amtmanis-Briedītis raksta par izrādes finālu, kam interpretācijā ir izšķirēja nozīme: «Kad atklājas, ka noticis pārpratums, Anna it kā pāraug, tiecas visu izlīdzināt. Bet šai vietā mēs autoram vairs neticam .. neesam pierakstījuši neko klāt, bet Annas tēlotāja vairs nesniedz priekšstatu, ka viņā patiesi būtu noticis dziļš garīgs lūzums, kas nekādi nevar izrietēt no visas viņas agrāk tik spilgti atklātās būtības! Vienīgi zināma neērtības sajūta uz brīdi aplāpē viņas bravūribu.»⁷⁸

Fināla izveidē A. Amtmanis-Briedītis balstās uz paša rakstnieka neapmierinātību ar «Ļaunā gara» nobeigumu, par ko viņš 1892. gadā rakstījis vēstulē P. Blauam: «Mani sevišķi iepriecināja Tava smalkā garša, kurai lugas beigas nav pa prātam. Dārgais, vai Tu domā, ka es ar tām beigām esmu mierā. Pēc Mantrauša aiziešanas vēl vajadzēja viena gala resp. kna-laefekta, bet, tā kā tā nevarēju un nevarēju izdomāt, tad bij jāņem zvans, mūzika un saule palīgā — priekš publikas vairuma gluži laba barība.»⁷⁹

Galvenā konflikta risinājums pārveido arī pārējo tēlu tradicionālās pazīmes, tās kļūst sociāli šķautņainākas, jūtīgākas. Tas attiecas gan uz M. Smithenes Jāņa māti, kurai šīs izrādes perspektīvā būtu vieta tikai Cīruļu pirtiņā, tāpat kā vecajai Indrānietei, gan arī uz E. Dūdas Ievu un A. Liniņa Andrievu, kuru mīlestību Anna saarda.

Komiskajās situācijās jautrību radot, tomēr neaizmirst savas kārtas piederību un visas izrādes jēgu P. Cepurnieka Vilks un arī R. Puriņa Lapsa, kura dēlu Pieteri atveido K. Strāders ar viņam piemītošo komisko naivitāti, pat bērnišķību. Sajā interpretācijā par vienu no interesantākajiem tēliem izvēršas E. Britiņa Juris, bagātā Vilka dēls. Šis jauneklis prātis saimniekot gudrāk, prātis organizēt ražošanu, taču E. Britiņa Juris ir arī

labs dēls, kas, kā teikts recenzijā, «vienmēr pestī tēvu laukā no dažādām kļūmīgām situācijām, ir pietiekami simpātisks, lai mēs noticētu, ka Ievas draudzīgā attieksme pret viņu ir īsta un neliekuļota».⁸⁰ Šis piemērs tikai apstiprina domu, ka režisors raksturus netiecas tiši kropļot ar uzspiestām sociālām negācijām.

It kā pa ceļam, neizvirzot to par galveno uzdevumu, A. Amtmanis-Briedītis atrisina arī mākslīgi radīto «ebreju problēmu», kuras būtība bija tāda, ka Blaumaņa sirsnīgi mīloto kolorīto žīdu notēlojumā mēģināja saskatīt vienas tautības pazemošanu. Šajā situācijā V. Svarcs ir visatbilstošākais Ābrama lomas tēlotājs, jo aktierim vispār ir raksturīga liela labsirdība, sirsnīgs humors un īpaša spēja kļiedēt ap sevi visu ļauno, negatīvo, radot saskanīgu izlīdzinātību.

Mantrauša loma tagadējā uzvedumā atvirzās otrā plānā, un K. Kvēps atturīgāk nekā agrākie šīs lomas interpreti parāda mantkārības izpostītā cilvēka garīgo deģenerāciju.

«Ļaunā gara» iestudējums ir ar principiālu nozīmi visa latviešu teātra tālākajā darbā, kas arī rezumēts laikraksta «Cīņa» vērtējumā: «Blaumaņa lugas var ieņemt pienācīgu vietu mūsu teātra repertuārā, *pareizi* lasīta un izprasta latviešu dramaturģijas klasika var veikt nozīmīgu sabiedrības audzināšanas darbu.»⁸¹

Pirmo panākumu iedvesmoti, A. Amtmanis-Briedītis un Ž. Katlavs sāk «Indrānu» iestudēšanu, lai arī šajā šķietamajā ģimenes drāmā atraktu pamatīgi iebūvētus sociālos pamatus. Kā liecina mēģinājumu gaita, īpaši liels ir Ž. Katlapa ieguldījums šīs izrādes tapšanā, kur tēlu sistēmā režisors *objektīvi* redz to, ko nosacīti saucam par «izsētās» patiesības principu un kas tik konsekventi pēc dažiem gadiem īstenojas «Noziegumā un sodā». Nav tiša pāridarījuma, cietēju un ļaundaru, katrai paaudzei un līdz ar to katram tēlam ir sava vēsturiski attaisnojama patiesība. Ž. Katlavs prot ik aktierī šo savu patiesības izjūtu attīstīt, un, piemēram, Noliņa lomas tēlotājs A. Liniņš analītisko darbu pie «Indrāniem» pieskaita pie visradošākajiem procesiem tanī laikposmā Drāmas teātri. Šajās analīzēs aktīvi iesaistās arī vecākās paaudzes aktieri, piemēram, Indrānmātes tēlotāja M. Smithene. Viņa pieder pie māksliniekiem, kas ne vien intuīcijas ceļā atrod tēla būtību, bet arī cenšas šo iekšējo sajūtu iepriekš neizrunāt («Es nevaru izņest sirdi uz tirgus laukuma,» viņa saka), lai vārdi nenožogotu un nevienkāršotu brīvi kuplojošo, intuitīvi tverto tēla dvēseli. Mēģinājumos pie galda M. Smithene drīzāk aizsargā savu iekšējo redzējumu, nekā dalās par to pārrunās. Ž. Katlapa doma pieredzējušo mākslinieci aizrauj, pārlicina, un viņa kļūst aktīva līdzdomātāja visai izrādei.

Stiprs savā taisnības izjūtā top E. Zīles Edvarts, kuru A. Amtmanis-Briedītis režijas eksemplārā nosaucis par «saprātīga atrisinājuma cilvēku» jebkurā situācijā. Ļoti noteiktas ir V. Silenieka tēlotā Indrāna līnijas, kurās izpaužas arī šī aktiera būtība. Tas ir cietas dabas raksturs, tāpat kā Edvarts, un, pirtīņas priekšā sēdēdams, viņš, kā raksta abi režisori programmas grāmatiņā, «ir sastrēdzis nelokāmā cīņas gatavībā, lai dabūtu gandarījumu par neredzēto, nedzirdēto apkaunojumu».⁸²

Abas puses tiecas samierināt M. Smithenes Indrānu māte, kurā ir jau notikusi dzīves vērtību pārvērtēšana, un viņa saprot, ka nekāda prieka

nevar dot manta, ja cilvēkam nav sirdsmiera, nav garīga spēka, nav arī veselības. Tāda ir mātes patiesība, vispārinātāka, filozofiskā ziņā augstāka par tēva un dēla konkrēto ciņu. Bet šī ciņa rit asi un nežēlīgi, tajā mātes sauciens pēc cilvēcības un mīlestības izgaist bez atbalss.

«Indrānu» iestudējumos visgrūtāk ir atrisināms pēdējais cēliens pirtiņā, kur autors emocionāli dzīvo līdzīgu veco Indrānu bēdām. Drāmas teātra režijai izdodas šo skatu atrisināt traģiskā iepriekšējās darbības kopsakarībā, kā to uzsvēris arī kritiķis J. Kalniņš: «Tādējādi šis cēliens neizskan kā veco Indrānu likteņa apraudājums, bet kā iepriekšējās divu paudžu ciņas nenovēršamas sekas. Tas ir skaudrās ciņas nobeigums, satricinošs, bet arī likumsakarīgi nenovēršams, tāpēc nekas te nav žēlojams un aizejošais nav atpakaļ saucams.»⁸³

Līdzīgi «Ļaunā gara» izrādei arī šeit visi ansambļa dalībnieki šķiet tieši savās vietās: gan E. Ezeriņas cietnējā Ieva, gan E. Dūdas sirsnīgā Zelmiņa, I. Pabēzras taisnā, nepieglaimīgā Līze, M. Grīnbergas aušīgais Edžiņš un A. Liniņa iekšēja nemiera plosītais Noliņš. Notēlojusi prāvu skaitu nīpru meiču padomju autoru lugās, M. Mainiece Gustes lomā izceļas ar to ansambliskumu un formas atturību, kas raksturo aktrises turpmākās raksturtēlotājas gaitas. Šīs izrādes dekoratīvo iekārtu ar dzīvu norises laikmeta izjūtu veido L. Grasmanis. Viņa devums sadzīviskā skatuves reālisma radošā izpratnē sasaucas ar šī virziena augstāko šedevru — A. un M. Spertālu ieguldījumu «Skroderdienu» inscenējumā.

«Skroderdienas Silmačos» 1955. gadā ir A. Amtmaņa-Briediša nākamais solis Blaumaņa pārvērtējumā. Sinī lugā, kas rāda liksmi un ziedēšanu dabā un cilvēku sirdīs, sociālo pretrīkību grodus ir grūtāk sameklēt, un tas arī teātrim pirmajā variantā tik pārliecinoši neizdodas.

Iedalot Antonijas lomu O. Lejaskalnei, režisors vēlējās tieši tādu Silmaču saimnieces tipu un nebūt nebaidījās, ka tajā varētu pavīdēt līdzība ar Cīruļu Annu, ko arī kritika tūdaļ saskatīja. A. Amtmaņa-Briediša uz tverē abas viņas — Anna un Antonija — piederēja pie viena celma un vienas pārliecības: nauda var visu. Par naudu var nopirkt arī jaunu vīru, tāpat kā savā laikā viņa pati tika pārdota vecajam Silmačam, un ne jau nu ar varu vien, «gribējās būt par lielu māju saimnieci», Antonija saka.

Ir iesakņojies tāds ieskats, ka šo līniju A. Amtmanis-Briedītis uzsvēris tikai lugas sociālās rehabilitācijas labad. Tas, protams, ir vērā paturams. Bet jāpiebilst arī, ka dažkārt raksturu analizēs (un to liecina izteikumi, režijas eksemplāri, aktieru atmiņas) viņš mīl uzsvērt un aizstāvēt kādas pamatīpašības stipru konsekvenci, nemainību. Īpaši tas attiecināms uz ētiskas dabas pārkāpumiem, kuru recidīvi cilvēka dabā paliek un agri vai vēlu atkal atbalsojas. Režisors necieš lugas par «kritušo sievieti» morālo atdzimšanu, kuras gan savā laikā daudz izvēlējās viešņa L. Stengele, un A. Amtmanis-Briedītis vajadzēja šīs izrādes režisēt. Mākslinieka ir ļoti stipra tautas pārliecība, ka tas, kas paņēmis adatu, zags arī zirgu. Režijas darbs pie Ļ. Tolstoja «Dzīvā miroņa» liecina, kā krustojušies Protasova lomas tēlotāja A. Videnieka un inscenētāja ieskati par Mašas (V. Līne) tīro, iedvesmojošo mīlestību. A. Jaunušans atceras, kā A. Amtmanis-Briedītis traktējis tiesas skatu, kur Maša atskrien pie Protasova: «Te viņa jau

nāk no sveša vīrieša. Tāda ir viņas čigānietes daba. To nevar mainīt.»⁸⁴ Līdzīgus piemērus var atrast vairākus, vēlreiz uzsverot domu, ka A. Amtmanis-Briedītis pamatā mīl cirst skaidras, reizēm arī vienvirzīgas raksturu šķautnes. Plūstošās līnijas viņam svešākas. Arī Silmaču Antonijā viņš saskata šo «pirktās mīlestības» sakņojumu: «Vai tad mazums bija arī tolaik meitu, kas tomēr atšācītu Silmačam, un, ja ne Dūdars, tad kāds cits *milams* būtu gadījies?» Apmēram tā skan režisora ētiskais lomas nopamatojums, kas arī varen labi sabalso ar vēlēto sociālo līniju. Antonijas traktējumu analizējot, ir jāievēro, ka režisors *nebūtu* tiši pārspilējis saimnieces sociālo raksturojumu, ja tas nesakņotos arī A. Amtmaņa-Briediņa uzskatos par cilvēka dabu, par tās mainīgajām un noturīgajām īpašībām. Tad jau it viegli šāds sociāls pārspilējums būtu izslējis arī minētajā Vilku Jura raksturojumā «Ļaunajā garā», tad tik liela un stipra nebūtu jauno Indrānu taisnība utt.

Arī Antonijas un Dūdara (R. Puriņš) attiecības beigās kārtojas kā lietīšs darījums. Atzinīgi novērtējot «Skroderdienu» iestudējumu, visi recenzenti nosoda šādu Antonijas traktējumu, un tā *objektīvi* šis gadījums kļūst pamācošs visiem teātriem, lai pārspilētas šķiriskuma pazīmes nesadragātu darba māksliniecisko veselumu. A. Amtmanis-Briedītis vienmēr rēķinās ar to, kāda ir aktiera iekšējā struktūra, un arī pēc bargajiem aizrādījumiem nemaina neko O. Lejaskalnes Antonijā. Sī loma ir uzbūvēta «uz viņu», un, kā raksta režisors: «Aktieris paliek viņš pats. [...] Aktieris nevar aiziet arī no sevis, — tad viņš nokaus lomu. Viņam jādzīvo ar savām jūtām lomas jūtās.»⁸⁵

Taču «Skroderdienu» māksliniecisko spēku nosaka ne tikai Antonijas—Dūdara—Aleksa attiecības. Izrādes milzīgos panākumus rada visa ansambļa kopdarbs, kur gandrīz ik loma veido nozīmīgu zaru daudzu izrādes dalībnieku biogrāfijās un ir uzskatāma par klasisku aktiermākslas sasniegumu. Tas attiecas uz veceņu trijotni A. Klints, E. Ezeriņas un M. Smitheņes izpildījumā, uz A. Jaunušana Rūdi, J. Kubiļa Joski, V. Līnes Zāru un K. Klētnieka Ābramu. Pirmajā inscenējumā no Kristīnes tīrajām mīlestības stīgām savu Elīnu veido L. Freimane. Ieviņa ir M. Grinberga, bet Kārleņu pārmaiņus tēlo A. Liniņš un K. Strāders.

1965. gadā kopā ar Ž. Katlapu (1955. g. šis izrādes asistents ir K. Pamše) režisors atjauno «Skroderdienas Silmačos» un Antoniju tēlo sievišķīgi pievilcīgā E. Radziņa, pirmā inscenējuma Elīnas lomas dublante. (Ar šo lomu 1954. gadā aktrise sāk darbu Drāmas teātra ansambli.) Šinī pārstudējumā tiek radīta jauna, psiholoģiski daudz smalkāka jūtu gamma; tagadējā Antonijā Aleksis (K. Trencis) varēja iemīlēties pa īstam, saldo viņa pudeli tirgus dienā iztukšojis un bez tās arī. Tāda Antonija varēja kļūt Elīnas nopietna sāncense lēnīgā puīša domās.

Pirmiestudējuma Aleksis — Ž. Katlaps 1965. gadā tēlo Dūdaru, un viņu attiecības ir senu jūtu pilnas, ārēji attālinādamies viņi visu laiku tomēr tuvojas viens otram, un beigās Antonijas roka tik iederīgi iegulst Dūdara plaukstā. Neparasts ir Ž. Katlapa Dūdars — smalkjūtīgs, mazliet arī rezignēts, gudrs vērotājs ar lielu sirds inteligenci. Viņa klātbūtnē cilvēki tā kā pierimst trakajā dzīves skrējienā, jo šis Dūdars liek viņiem uz sevi mierīgi paskatīties: par šo to nokaunēties un arī uzdrošināties.

Šī izrāde dzīvo visilgāko mūžu, un cauri tai dažādos atjaunojumos iziet visas Drāmas teātra aktieru paaudzes, uzsverot savu attieksmi pret Blaumaņa cilvēkiem un A. Amtmaņa-Briedīša kopto reālistiski krāšņo stilu. «Skroderdienas Silmačos» kļūst par spoguļi, kurā parāda jaunatrsto un arī to, kas laika gaitā tiek pazaudēts.

1958. gadā Z. Katlaps kā žanrā dzirkstīgu joku lugu iestudē R. Blaumaņa komēdiju «No saldenās pudeles». Režisors par šo iestudējumu raksta: «Ja necentīsimies Blaumaņa cilvēkos sameklēt apzinātu, mērķtiecīgu šķiru cīņu, ko mēs tik un tā tur nevarēsim atrast, tad skaidri redzēsim, ka ikviens Blaumaņa tēls rikojas pēc tiem apstākļiem, kādos tas ir iekļuvis, un par savām interesēm cīnās uz dzīvību un nāvi. Piemēram, Krišs gan pārmet, ka Mārtiņu te turot par saimnieku. Bet vai tāpēc iznīcināta robeža starp saimniekiem un kalpiem? Pati Lavīze pavisam skaidri pasaka: «Tu žēlīgs tētīt, ar tik labu puisī tak arī mīļi jāsadzīvo!» Tātad — ar labu puisī. Un Mārtiņš arī nedzīvo pasaulē kā dzimis saimnieku labdaris. Tiklīdz zūd Marija, tad viņu Ezerlaukos vairs nevar noturēt ne «ar to arklu ar četriem lemešiem», ne ar «pāri par diviem tūkstošiem drošos papīros». [. . .] «No saldenās pudeles» ir varen dzirkstīga joku luga, kurā cīnās divas tik nopietnas lietas kā manta un mīlestība. Un cauri visām putrām un jucekļiem mīlestība iznāk kā pilnīga uzvarētāja.»⁸⁶

To teikdams, Z. Katlaps vēl it kā pasvīturo domu, ka Blaumaņa darbu lasījumā sevišķi bīstamas vulgārās socioloģizēšanas tieksmes un būtu aplami meklēt «Saldenajā pudelē» šķiru cīņas atblāzmu. Šīs lugas vērtības atrodas ētikas un tautiskuma slāņos. Izrādes komiskā spēka ratu vissparīgāk griež E. Ezeriņas Lavīze, kas ir klasisks tēls latviešu skatuves blaumaniānā, un R. Puriņa, bet it īpaši A. Jaunušana Tauskšis. Šī izrāde iezīmīga ar to, ka savu saderību ar Blaumani apliecina jaunākās paaudzes aktieri — Auces lomā A. Liedskalniņa, I. Hincenberga, kas dublē L. Freimani Marijas lomā, Mārtiņš — K. Trencis, kura talants šādās lomās parādās visstiprāk, E. Brītiņš un V. Jakāns, kas tēlo Pičuku. Kriša lomā izvirzās A. Upenieks. Šī loma, kurā tās vairākkārtējais tēlotājs A. Amtmanis-Briedītis agrāk ienesa «sava veida laikmeta kritiku», tagad ir no tā atbrīvota, un Krišs rādīts kā cilvēks, kam patīk tračus izraisīt un sakāpināt līdz galējai robežai.

Sešdesmito gadu sākumā Z. Katlaps kā režisors pievēršas «Pazudušajam dēlam», un dažām lomām ir izvēlēti tēlotāji, kas traģiskajā žanrā ilgāku laiku nav ustājušies (J. Osis — Roplainis, A. Klints — Aža). Uzveduma labākie sniegumi saistās ar J. Kubiļa Krustiņu, E. Ezeriņas Roplainieti, K. Sebra Inķi un K. Klētņieka Mikus tēvu. Kā Krustiņa sirdsapziņa ir A. Klints Aža, kuras lielajās, dzidri zilajās acīs ir mātes dziļo sāpju atspulgs un mūžīgs pārmetums Krustiņam par viņas dēla Reiņa pazudināšanu. Par cik izrāde ir centrēta tikai uz aktieru darbu, tajā sāk parādīties kāda iezīme, kas vēlāk progresē arī citos teātros, piemēram, vienlaicīgi Dailes teātrī iestudētajā «Ugunī», — sākās Blaumaņa vienkāršības «spēlēšana» un kaut kāds abstrakts patiesīgums, kas vietumis robežojas ar māksliniecisku necilību, viduvējību.

«Pazudušā dēla» iestudējums kopumā pierāda, ka sešdesmito gadu sākumā vēsturiski objektīvā interpretācija režijā vairs neiztur kritēriju. Arī

mūžīgās idejas, ko glabā klasiķu darbi, teātrī gūst spožumu un asumu tikai tad, kad tās spodrīna un smailina laikmetīga interpretētāja doma. Kā tas notika «Ļaunā gara» iestudējumā.

Pamazām interese par Blaumani Drāmas teātrī apstāst. Pēc «Pazudušā dēla» izrādes teātris, kas atdeva padomju mākslai R. Blaumani, vairs viņa dramaturģijai nepievēršas, un dzīvības saikni uztur tikai atjaunotās «Skroderdienas Silmačos».

Padomju laikā Drāmas teātra režisori maz ieinteresējušies par Raiņa lugām. 1947. gadā H. Zommers kopā ar teātra māksliniecisko vadītāju A. Austriņu iestudē «Pusideālistu», bet gadu vēlāk V. Baļuna un Z. Katlaps — «Zelta zirgu». Abās izrādēs akcentēta viena interpretācijas linija, kas iestudētājiem šķitusi laikmetiski nozīmīga. «Pusideālists» ir vērsti pret buržuāziskā nacionālisma atliekām tautas apziņā, bet «Zelta zirgā» atspoguļota tautas atbrīvošanas ideja ar Antiņu (R. Zandersons un K. Trencis) kā stipru cilvēku, cīnītāju. Tomēr tā ir vairāk inscenētāju iecerēs un vārdos pausta aktualitāte, kas skatītāja uztverē vēlēto mērķi nesasniedz. Lai to panāktu, ir vajadzīga cita interpretācijas pozīcija — nevis vispārīgi piemērot un meklēt atbalsi klasiskajā darbā izlasītajai aktuālajai idejai, bet gan pirmām kārtām saklausīt un konkretizēt šo aktualitāti sabiedrībā un no šī viedokļa lasīt lugu, atvērt tās tēlus un izveidot to dzīvo izrādes un skatītāju saskares tiltu, ko mēdz saukt par laikmetiskumu vai, precīzāk, — klasiskā mākslas darba sociālo un estētisko nepieciešamību tieši šīnī brīdī un šīnī jautājumā.

Būtu vēsturiski aplami šo prasību izvīrīt 1947./48. gada izrādēm, jo jaunus klasikas interpretācijas principus briedēs nākamais laiks, taču tikpat aplami būtu atkārtot izteikumus par to, ka, piemēram, «Pusideālista» iestudējums devis vērā ņemamu ieguldījumu buržuāziskā nacionālisma apkarošanā.

Ilgi lolots A. Amtmanis-Briedītis ir «Jāzēpa un viņa brāļu» iestudēšanas plāns, kuru viņš īsteno 1956. gadā. Tāpat kā Raini, viņa ģeniālo darbu radot, neatstāja «Jāzēpa sāpe» par brāļu naidu un nodevību, tā arī A. Amtmanis-Briedītis nesa sirdī savu «Jāzēpa sāpi», kas saistījās ar Aspazijas skaļo nopelumu otrā tēlotāja labā 1920. gada izrādē. Māksliniekam Jāzēpa loma bija ārkārtīgi tuva, ja ne pati dārgākā viņa bagātajā aktiera mūžā. Sākot «Jāzēpa un viņa brāļu» mēģinājumus, šī sāpe iznira augšup — viņš saprata, ka apzinīgi un neapzināti bija dzīvojis ar Raiņa lugas domām visus ilgos gadus. Šo dziļi personisko motīvu fiksējis arī režisora asistents K. Pamše, kad viņi ar inscenētāju pārrunājuši uzveduma struktūru: «Tā jau ir viena no Raiņa dramaturģijas ģenialitātes pazīmēm,» sacījis A. Amtmanis-Briedītis, «ka blakus tēmas nav tikai galvenā rotājums — tās ir vērtības, kas veido visu dramaturģijas kompozīcijas celtni. Tādēļ arī vismazākajai lomiņai jāmirdz. Tiku jau savā laikā runājis arī ar Raini. Bet Rainis vārdos bija skops. Un tad — es nesapratos ar Aspaziju. Viņa izturējās tā, it kā būtu «Jāzēpa» autore. Es iecirtos un gribēju parādīt, ka pats protu atrast vērtības, kas ir lugā un kas ir lomā, un ka Jāzēpa tēls man skanēs. Laikam jau izdevās. Kritika nepēla, publikai patika. Bet tādas bagātības kā Rainim viena iestudējuma laikā jau nemaz nevar aptvert.»⁸⁷



Andrejs Upīts

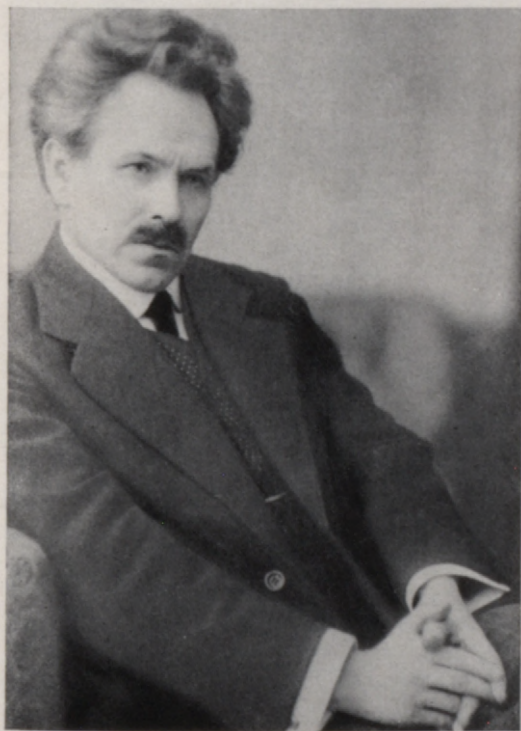


B. Bjernsona
«Pāri mūsu spēkiem»,
2. d. (1919).
Oto Herre — J. Osis.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.

Aleksis Mierlauks



Zeltmatis



Alfrēds Amtmanis-Briedītis



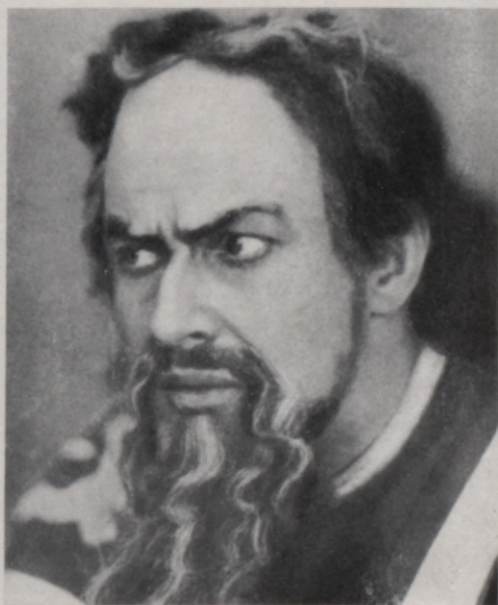
Reinholds Veics

Kārlis Freinbergs

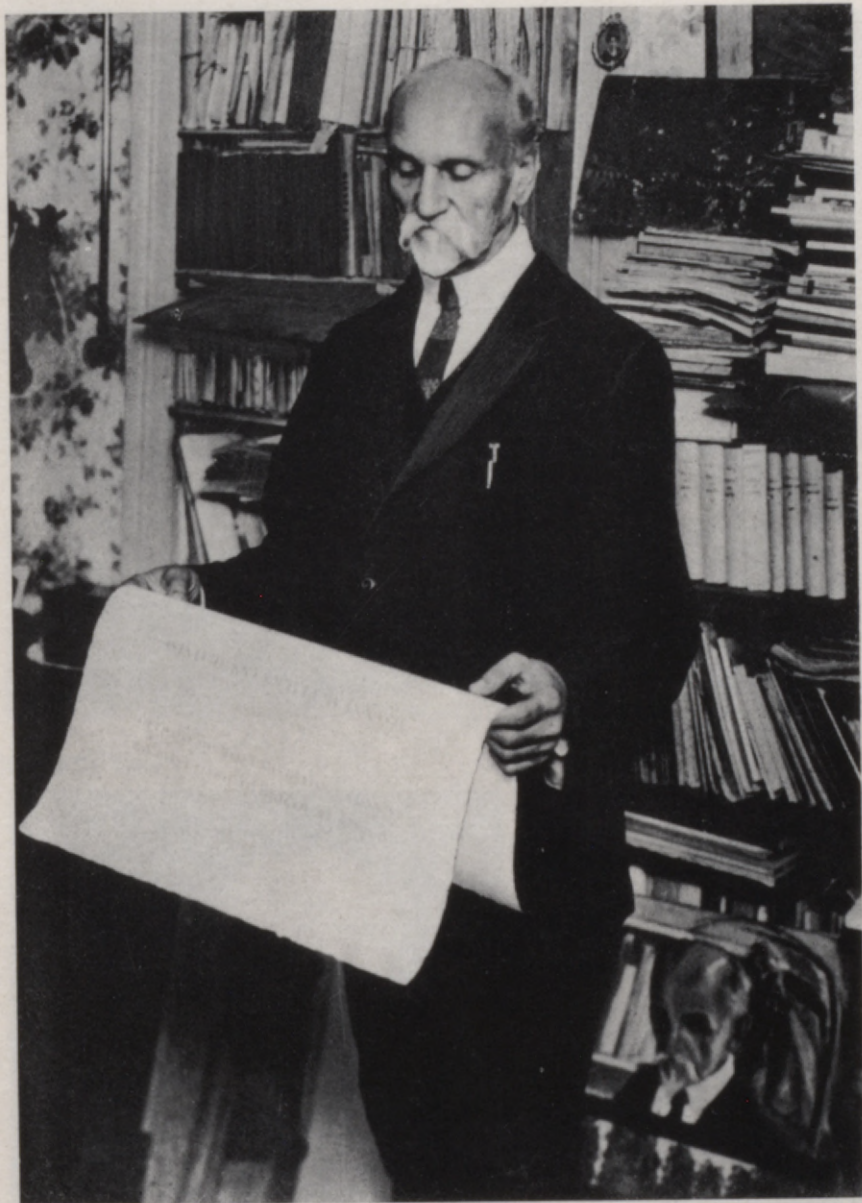




H. Manna «Legro kundze» (1920).
Skats no izrādes.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.



H. Ibsens
«Troņa tīkotāji» (1921).
Skule — J. Osis.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.



Rainis

Raiņa
«Jāzepe un viņa brāļi» (1920).
Jāzepe — A. Amtmanis-Briedītis.
A. Mierlauka rež.



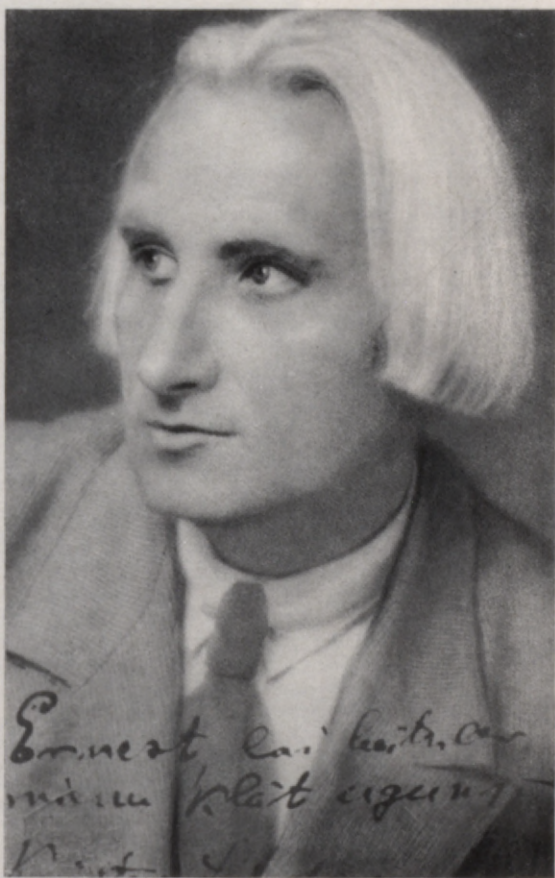
Raiņa
«Spēlēju, dancoju» (1921).
Skats no izrādes.
A. Mierlauka rež.





Frīcis Rode

Kristaps Linde



Ernests Feldmanis



V. Sekspira
«Vindzoras jautrās sievas» (1922).
Falstafs — T. Valdšmits,
Braslas kundze — L. Spilberga,
Pāža kundze — A. Mača. K. Lindes rež.



Brāļu Kaudzišu
«Mērnieku laiki Slātavā» (1922).
Oļiņiete — E. Jēkabsone.
F. Rodes rež.



A. Brigaderes
«Maija un Paija» (1922).
Paija — L. Spīlberga.
A. Mierlauka rež.



Lilija Stengele

V. Sekspira
«Hamlets» (1923).
Hamlets — J. Ģermanis.
F. Rodes rež.



F. Molnāra
«Lilioms» (1923).
Muškātne — A. Brehmane.
E. Feldmaņa rež.

F. Molnāra
«Lilioms» (1923).
Skats no izrādes





Anta Klints



V. Šekspira
«Maldu komēdija» (1925).
Adriana — L. Ērika.
E. Feldmaņa rež.

Aspazijas
«Boass un Rute» (1925).
Abimeleks — J. Osis.
A. Mierlauka rež.



Rasina «Fedra» (1926).
Skats no izrādes.
F. Rodes rež.



A. Strindberga «Līgava ar kroni» (1925).
Skats no izrādes.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.

Nacionālā teātra režijas kolēģija (1926).
Sēž (no kreisās): A. Amtmanis-Briedītis,
A. Mierlauks, K. Freinbergs;
stāv: F. Rode, E. Feldmanis





V. Sekspira «Vētra» (1926).
Ferdinands — J. Lejiņš,
Prospers — T. Lācis,
Miranda — P. Baltābola.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.



O. Vailda
«Ideāls vīrs» (1926).
Grāfs Kevešems — T. Valdšmits.
E. Feldmaņa rež.



O. Vailda
«Ideāls vīrs» (1926).
Roberts Čilterns — T. Lācis



A. Alunāna
«Lielpils pagasta vecākie» (1928).
Augstkalns — T. Valdšmits,
Lidiņš — T. Podnieks.
A. Mierlauka rež.



R. Blaumaņa
«No saldenās pudeles» (1927).
Ezerlauku māte — A. Brehmane.
A. Amtmaņa-Briediša rež.

R. Blaumaņa
«Ļaunais gars» (1929).
Lūciņš — A. Mierlauks.
A. Mierlauka rež.

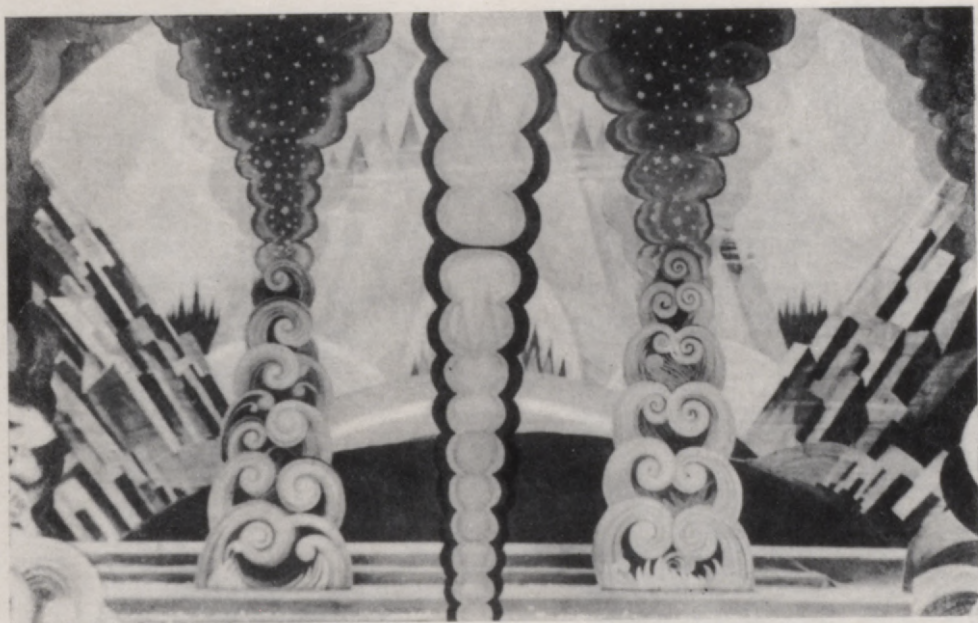




Raiņa «Ilja Muromietis» (1928).
Vladimirs — V. Svarcs.
A. Amtmaņa-Briediša rež.



Raiņa
«Ilja Muromietis» (1928).
Peļķa — O. Lejaskalne



Raiņa «Hija Muromietis» (1928). L. Liberta dekorācija

Aspazijas «Zalkša līgava» (1928).
Ziednese — M. Smithene. A. Mierlauka rež., J. Kugas dek.





Pēc Aspazijas «Zalkša līgavas» pirmizrādes (1928).
Centrā — rež. A. Mierlauks, dzejniece, dek. J. Kuga

E. Zālītes «Bīstamais vecums» (1927).
Lizete — E. Jēkabsone, Hermine — A. Jēkabsone.
A. Mierlauka rež.





J. Pētersona
«Tagad pasaulei jāpārveidojas» (1930).
Ērika — L. Spilberga.
A. Mierlauka rež.

Z. Romēna
«Doktors Knoks
jeb Medicīnas triumfs» (1926).
Knoks — R. Kalniņš,
Dāma melnā — E. Jēkabsone.
F. Rodes rež.





A. Gulbja «Avantūriste» (1927).
Paukuls — K. Lagzdiņš.
A. Mierlauka rež.



R. Blaumaņa
«Uguni» (1919, 1928).
Vešeriene — B. Rūmniece.
A. Mierlauka rež.



E. Vulfa «Pasaka par nāvi» (1927).
Skats no izrādes.
J. Zariņa rež.



Jānis Zariņš



K. Zariņa
«Gulbju dziesma» (1929).
Lilija — M. Riekstiņa.
J. Zariņa rež.

K. Zariņa
«Gulbju dziesma» (1929).
Skats no izrādes





E. Rostāna
«Sirano de Beržeraks» (1934).
Sirano — T. Lācis,
Roksana — L. Ērika.
J. Zariņa rež.

H. Ibsena «Heda Gablere» (1929).
Heda Gablere — M. Leiko.
E. Feldmaņa rež.



R. Serifa
«Ceļa galā» (1929).
Stenhops — J. Ģērmanis,
Reilijs — Z. Katlavs.
E. Feldmaņa rež.



A. Upīša
«Žanna d'Arka» (1930).
Skats no izrādes.
E. Feldmaņa rež.





A. Upīša
«Zanna d'Arka» (1930).
Zanna — P. Baltābola



V. Sekspira
«Dots pret dotu» (1929).
Izabella — L. Erika.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.



V. Sekspīra
«Dots pret dotu» (1929).
Eskals — J. Zariņš



V. Sekspīra
«Makbets» (1927).
Makbets — J. Osis,
Makbeta kundze — J. Skaidrite.
I. Smita rež.



A. Strindberga
«Eriks XIV» (1932).
Eriks XIV — M. Čehovs.
M. Čehova rež.

A. Tolstoja
«Jāņa Briesmīgā nāve» (1932).
Jānis Briesmīgais — M. Čehovs.
M. Čehova rež.

A. Ostrovska, N. Solovjova
«Belugina precibas» (1928).
Gavriils Belugins — A. Mierlauks,
Viņa sieva — B. Rūmniece.
A. Mierlauka rež.



V. Sekspira
«Hamlets» (1932).
Hamlets — M. Čehovs.
M. Čehova rež.





A. Ostrovska, N. Solovjova
«Belugina precibas» (1928).
Jeļena — A. Klints,
Andrejs Belugins —
A. Amtmanis-Briedītis

A. Ostrovska «Mežs» (1936).
Nesčastīģvevs — T. Lācis,
Ščastīģvevs — T. Podnieks.
T. Lāča rež.



Z. B. Moljēra
«Iedomu slimnieks» (1939).
Tuanete — A Klints.
J. Jurovska rež.

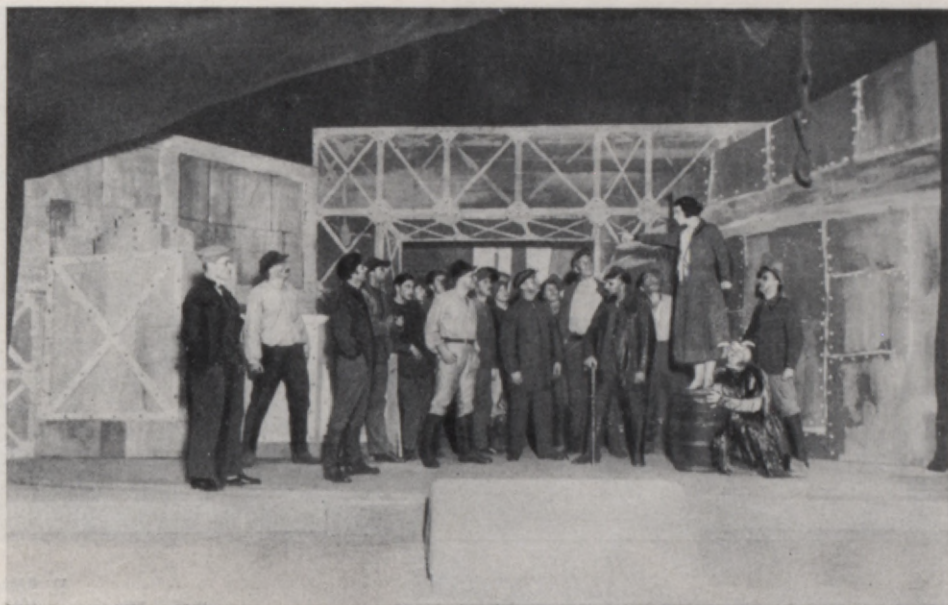
F. Bruknera
«Anglijas Elizabete» (1931).
Elizabete — M. Leiko. A. Amtmaņa-Briediņa rež.



F. Dalgrēna «Vermlandieši» (1929).
Skats no izrādes.
A. Mierlauka rež.

J. Akuratera «Priecīgais saimnieks» (1928).
Skats no izrādes.
A. Amtmaņa-Briediša rež.





M. Ziverta
«Nafta» (1931).
Skats no izrādes.
A. Mierlauka rež.



R. Blaumaņa
«Skroderdienas Silmačos»
(1935).
Skats no izrādes.
Priekšplānā
Antonija — L. Stengele,
Aleksis — J. Sāberts.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.



F. Šillera
«Dons Karloss» (1940).
Skats no izrādes.
J. Zariņa rež. V. Valdmaņa dek.



Jānis Zariņš

Jurijs Jurovskis



K. Treņova
«Ļubova Jarovaja»
(1940).
Maļiņins —
K. Lagzdiņš,
Panova — L. Stengele.
J. Zariņa rež.







Alfrēds Amtmanis-Briedītis

Vera Baļuna



R. Blaumaņa
«Skroderdienas Silmačos» (1941).
Skats no izrādes.
Priekšplānā Pindaks — J. Osis.
J. Zariņa rež.

M. Ziverta «Nauda» (1943).
Inkasents — M. Vērdiņš,
Uška — K. Klētnieks,
Krimināluzraugs — P. Cepurnieks,
Runcis — V. Gruzīņš.
A. Amtmaņa-Briedīša rež.



Ernestis Feldmanis



R. B. Šeridana
«Jauko māņu diena» (1945).
Leonora — O. Krūmiņa,
Fernando — Z. Katlavs.
E. Feldmaņa rež.



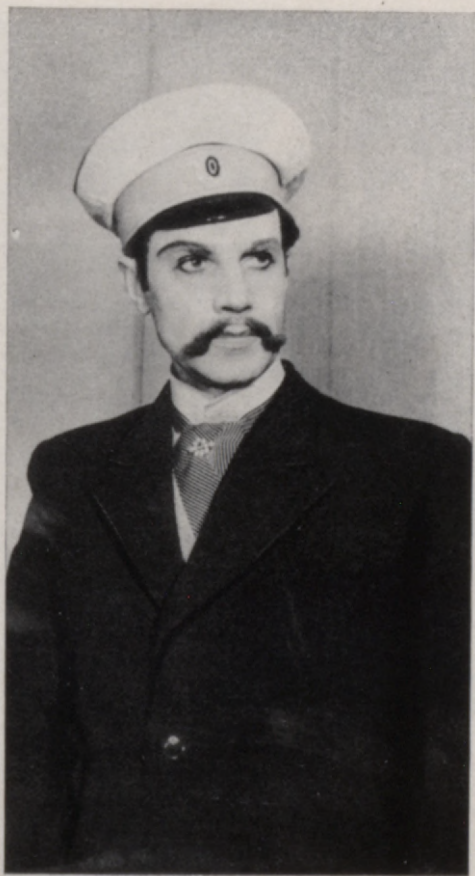
A. Grigūļa «Māls un porcelāns» (1947).
Skats no izrādes. V. Baļunas rež.

V. Šekspīra «Jautrās vindzorientes» (1947).
Misis Forda — O. Lejaskalne, Falstafs — J. Osis,
Misis Peidža — A. Klīns. E. Feldmaņa rež.





A. Ostrovska «Vilki un avis» (1945).
Kupavina — A. Klints,
Cugunovs — A. Amtmanis-Brieditis.
V. Baļunas rež.



A. Ostrovska
«Līgava bez pūra» (1948).
Paratovs — E. Zile.
V. Baļunas rež.



A. Ostrovska
«Līgava bez pūra» (1948).
Jefrosiņa Potapovna — B. Rūmniece

A. Ostrovska
«Līgava bez pūra» (1948).
Knurovs — A. Amtmanis-Briedītis



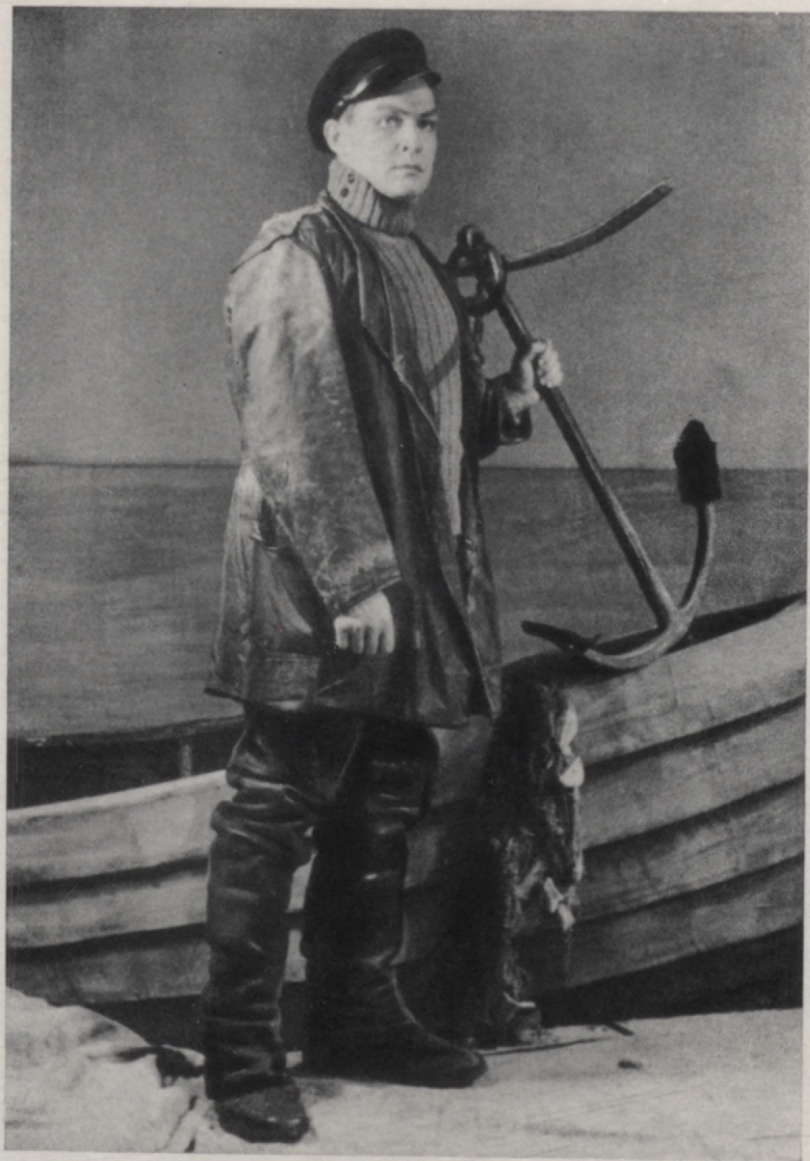
N. Virtas
«Kaut kur Eiropā» (1949).
Minna — M. Smithene.
V. Baļunas rež.



P. Roziša «Ceplis» (1953).
Aulis — K. Klētņieks,
Austra Zile — O. Krūmiņa.
A. Amtmaņa-Briediša rež.



N. Pogodina
«Cilvēks ar šauteni» (1949).
V. I. Ļeņins — R. Zandersons.
A. Amtmaņa-Briediša rež.



V. Lāča «Zvejnieka dēls» (1949).
Oskars — Z. Katlaps.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.

V. Lāča
«Zvejnieka dēls»
(1949).
Anita — L. Freimane



V. Lāča
«Zvejnieka dēls» (1949).
Garoza — J. Osis,
Banders — V. Silenieks





H. Ibsenā
«Leļļu nams» (1950).
Nora — V. Line.
V. Baļunas rež.

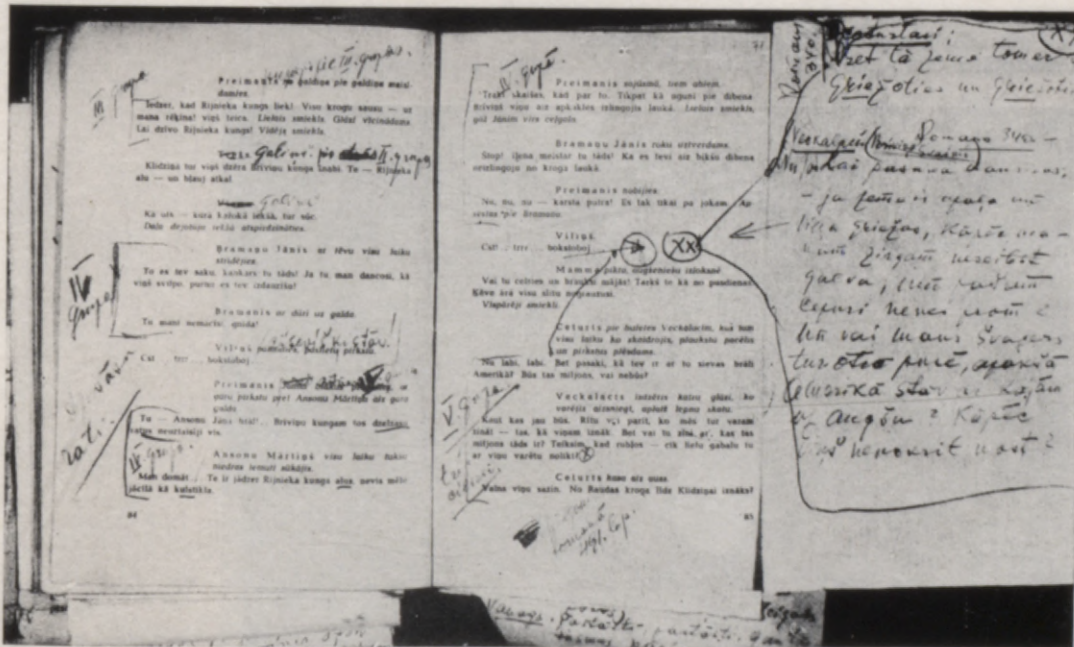
H. Ibsenā
«Leļļu nams» (1950).
Nora — V. Line,
Ranks — K. Klētnieks





Andrejs Upīts

A. Amtmaņa-Briediša
režijas eksemplārs
A. Upīša «Zaļajai zemei»





A. Upīša «Zaļā zeme» (1950).
Skats no izrādes. A. Amtmaņa-Briediņa rež.

A. Upīša «Zaļā zeme» (1950). Skats no izrādes.
Priekšplānā Ošu Anna — L. Freimane





P. Maļarevska «Pirms vētras» (1952).
Anna — S. Grisle, Svetlova — E. Dūda. A. Amtmaņa-Briediņa rež.

A. Griguļa «Karavīra šinelis» (1955).
Pulvermahers — A. Jaunušans, Edvīns Gulbis — Z. Kallaps. V. Baļunas rež.





Tirso de Molinas «Dons Hils Zaļbiksis» (1952).
Huana — O. Krūmiņa, Karamančels — L. Bārs. H. Zommerera rež.

V. Sekspira «Otello» (1952).
Dezdemona — V. Līne, Otello — Z. Katlaps. V. Baļunas rež.





Vilis Bergmanis un Alfrēds Amtmanis-Briedītis

R. Blaumaņa «Ļaunais gars» (1953).
Ieva — E. Dūda, Jāņa māte — M. Smīthene,
Andrievs — A. Liniņš. A. Amtmaņa-Briediņa rež.





R. Blaumaņa «Indrāni» (1954).
Indrānu māte — M. Smithene,
Indrānu tēvs. — V. Silenieks.
A. Amtmaņa-Briediša rež.



R. Blaumaņa
«Skroderdienas Silmačos»
(1955).
Antonija — O. Lejaskalne.
A. Amtmaņa-Briediša rež.



R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» (1955).
Pindaciša — A. Klints, Bebene — M. Smithene

P. Roziša «Ceplis» (1953).
Kļaviņš — Z. Katlavs, Ceplis — J. Osis.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.





Brāļu Kaudzišu «Mērnieku laiki» (1950).
Prātnieks — V. Gruzīņš, Oļiņiete — O. Lejaskalne,
Oļiņš — R. Puriņš.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.

A. Deglava «Rīga» (1958).
Cipfelbrinka madama — I. Hincenberga,
Molcenberga madama — E. Ezeriņa,
Stēnlizena madama — M. Smithene.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.



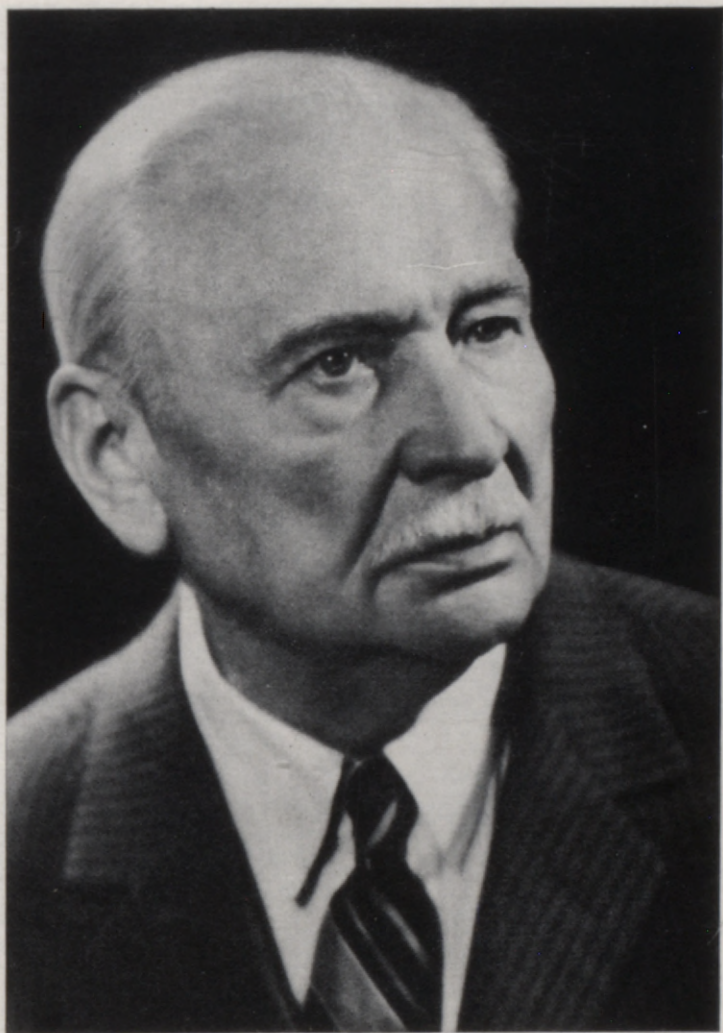
A. Deglava «Rīga» (1958).
Krauklišu Pēteris — J. Kubilis



Raiņa
«Zelta zirgs» (1948).
Antiņš — R. Zandersons,
Saulcerīte — V. Vārņa.
V. Baļunas rež.







Alfrēds Antmanis-Briedītis

Raiņa
«Jāzeps un viņa brāļi» (1956).
Jāzeps — Z. Katlavs,
Potīfers — J. Osis.
A. Amtmaņa-Briedīša rež.

Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» (1956).
A. Špertāla dekorācija



J. Ļutovska
«Ģimenes lieta» (1955).
Irēna — A. Liedskalniņa,
Felikss — K. Trencis.
A. Jaunušana rež.

J. Ļutovska
«Ģimenes lieta» (1955).
Juzefs Kaminskis — O. Šalkonis,
Felikss — G. Cilinskis





Z. Grīvas «Medūzas plosts» (1959).
Līvija — M. Zemdega,
Magdalēna Birnbauma — A. Klīns.
A. Jaunušana rež.



A. Arbužova
«Esi sveicināta, mīlestība!»
(«Irkutskas stāsts») (1960).
Viktors — J. Kubilis,
Vaļa — A. Liedskalniņa.
A. Jaunušana rež.

P. Pētersona
«Man trīsdesmit gadu» (1962).
Roze — V. Line,
Illārijs — V. Jakāns.
A. Jaunušana rež.





P. Pētersona
«Man trīsdesmit gadu»
(1962). Kaspars — I. Adermanis,
Vents — O. Salkonis,
Vidaga — I. Mača,
Illārijs — V. Jakāns



V. Panovas
«Atvadas baltajām naktīm»
(1961).
Vaļeriks — G. Cilinskis.
A. Jaunušana rež.



F. Dostojevskis «Noziegums un sods» (1957).
Raskolņikovs — A. Videnieks. Z. Katlapa rež.



R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» (1965).
Dūdars — Z. Katlavs, Antonija — E. Radziņa.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.

R. Blaumaņa «No saldenās pudeles» (1958).
Ezerlauku māte — L. Ērika, Lavīze — E. Ezeriņa,
Taukšķis — A. Jaunušans. Z. Katlapa rež.





R. Blaumaņa
«No saldenās pudeles» (1958).
Pičuks — Ē. Britiņš,
Auce — A. Liedskalniņa

A. Kusani
«Centra uzbrucējs
mirs rītausmā» (1962).
Skats no izrādes.
Z. Katlapa rež.





Zanis Katlaps



Dž. Kiltija
«Mīļais melis» (1976).
Stella Kempbela — E. Radziņa,
Bernards Sovs — K. Sebris.
Z. Katlapa iestudējuma atjaunojums



Kārlis Pamše

N. Pogodina
«Trešā, patētiskā» (1958).
V. I. Ļeņins — R. Zandersons.
K. Pamšes rež.



A. Upīts,
A. Amtmanis-Briedītis,
Z. Grīva un V. Rūja
«Zannas d'Arkas» uzveduma
ģenerālmēģinājumā 1962. gadā



A. Upīša «Zanna d'Arka» (1962).
Skats no izrādes.
A. Amtmaņa-Briediņa rež.







A. Puškina
«Mazās traģēdijas» (1963).
Viencēliens «Mocarts un Saljeri».
Saljeri — K. Sebris,
Mocarts — J. Kubilis.
J. Zariņa rež.

A. Puškina
«Mazās traģēdijas» (1963).
Viencēliens «Akmens viesis».
Dons Karloss — V. Akurāters,
Laura — V. Line.
J. Zariņa rež.

F. Kūna «Nībelungu kredīts» (1961).
Zigfrīds Bloks — K. Sebris,
Ungerna kundze — E. Ezeriņa,
Amālija — B. Indriksone,
K. Pamšes rež.



A. Puškina
«Mazās traģēdijas» (1963).
Viencēliens «Skopais bruņinieks».
Barons — K. Klētņiņš,
Hercogs — K. Trencis.
J. Zariņa rež.



V. Sekspira «Divpadsmitā nakts» (1964).
Marija — E. Radziņa. J. Zariņa rež.



B. Brehta «Trisgrašu opera» (1965).
Krogus Džennija — L. Freimane. A. Jaunušana rež.



A. Arbuzova
«Mans nabaga Marats» (1965).
Marats — J. Kubilis.
V. Baļunas rež.

A. Arbuzova
«Mans nabaga Marats» (1965).
Leoniķis — G. Cilinskis,
Lika — A. Liedskalniņa





Alfrēds Jaunušans



V. Borherta
«Tur laukā, aiz durvīm» (1967).
Bekmanis — U. Dumpis.
A. Jaunušana rež.



J. Smūla
«Mežonīgais kapteinis
Kihnu Jens» (1967).
Jens — K. Sebris,
Manne — L. Freimane.
M. Kublinska rež.



T. Viljamsa «Ilgu tramvajs» (1969).
Blanša — A. Liedskalniņa. A. Jaunušana rež.

Mihails Kublinskis



K. Sajas
«Tātad dzīvoju» (1972).
Viencēliens «Poliglots».
Profesors — J. Kubilis,
Tā, kuru viņš gaidīja —
R. Garne.
M. Kublinska rež.

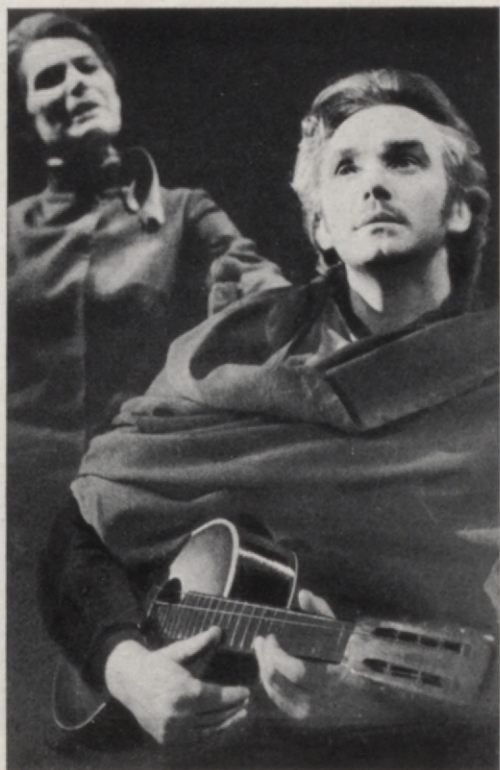


K. Sajas
«Tātad dzīvoju» (1972).
Viencēliens «Poliglots».
Marija — H. Romanova



J. Ivaškeviča
«Vasara Noānā» (1969).
Sopēns — I. Burāns,
Zorža Sanda — E. Radziņa.
M. Kublinska rež.





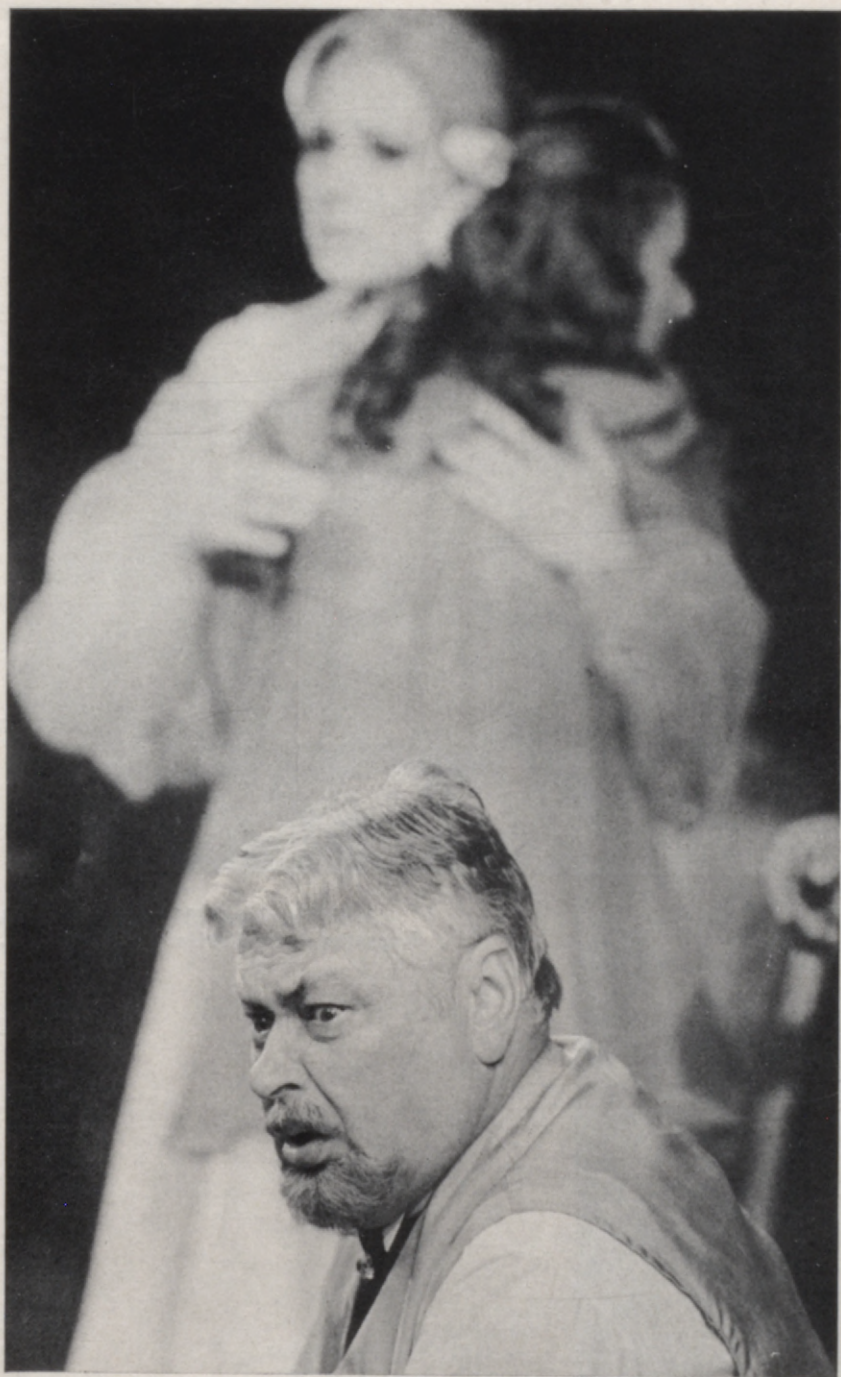
M. Friša «Santakrusa» (1971).
Pelegrins — G. Cilinskis.
M. Kublinska rež.



O. Salkonis
mēģinājumā ar aktieriem
K. Sebri un G. Cilinski



A. Ostrovskā «Vilki un avis» (1973).
Kupavina — A. Kairiņa. V. Baļunas rež.





Raiņa
«Pūt, vējiņi!» (1968).
Uldis — Ģ. Jakovļevs.
A. Jaunušana rež.

Raiņa
«Pūt, vējiņi!» (1968).
Gatiņš — E. Girsensons,
Barba — D. Kvelde



A. Ostrovska
«Vilki un avis» (1973).
Ļiņajevs — K. Sebris



V. Lāča
«Piecstāvu pilsēta» (1970).
Lauma — E. Dūda,
Valdis — J. Kaminskis.
A. Jaunušana rež.

V. Lāča
«Piecstāvu pilsēta» (1970).
Valdis — J. Kaminskis,
Kārlis — G. Cilinskis

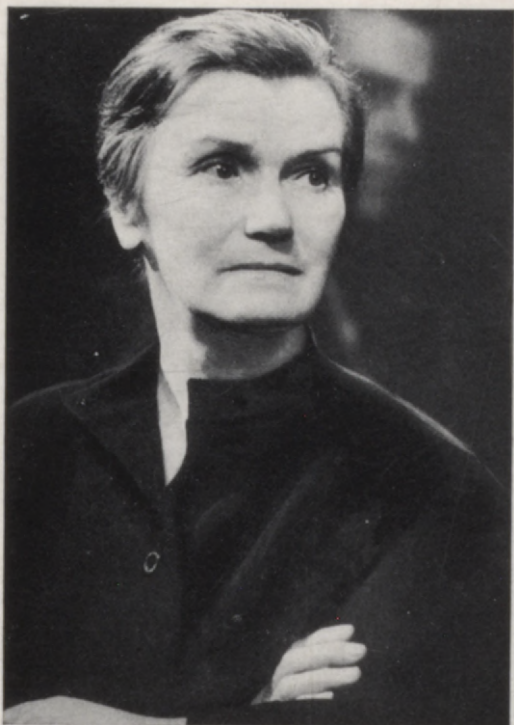


P. Putniņa
«Paši pūta, paši dega» (1972).
Skaidras māte — E. Miezīte.
A. Jaunušana rež.



F. Molnāra
«Lilioms» (1971).
Lilioms — U. Dumpis.
A. Jaunušana rež.





H. Gulbja
«Cīruliši» (1975).
Zelma — L. Freimane.
J. Bebriša rež.

H. Gulbja
«Silta, jauka ausainīte» (1973).
Velta Raudiņa — V. Līne.
A. Jaunušana rež.

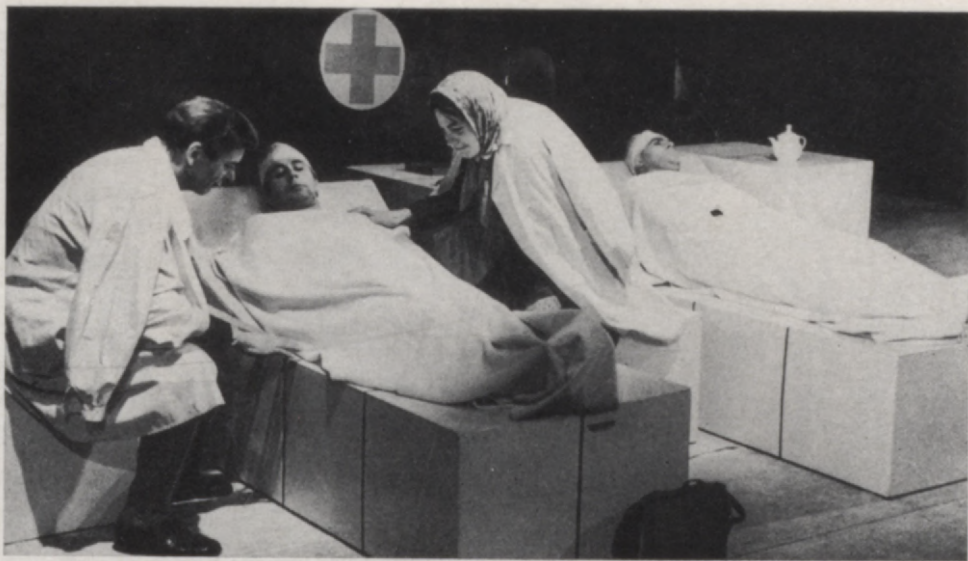




J. Bebrīss
H. Gulbja «Cīrulišu» mēģinājumā
ar Elmāra lomas tēlotāju
J. Lejaskalnu



H. Gulbja
«Cīruliši» (1975).
Vizma — I. Tirole,
Raimonds — J. Pļaviņš



H. Gulbja «Aijā, žūžū, bērns kā lācis» (1968).
Skats no izrādes. A. Jaunušana rež.

E. Braginska, E. Rjazanova «Reiz Jaungada nakti» (1970).
Valentīna — H. Romanova, Tatjana — A. Ziemele,
Teicējs — E. Ģirģensons, Nadja — V. Līne. A. Jaunušana rež.





A. de Misē «Lorencačo» (1973).
Lorenzo — Ģ. Jakovļevs.
A. Jaunušana rež.



O. Zahradnika
«Zvanu solo» (1974).
Pane Konti — L. Erika.
V. Baļunas rež.

V. Baļuna ar A. Ostrovska
lugas «Vilki un avis»
uzveduma dalībniekiem
L. Freimani un A. Videnieku
pirms kārtējās izrādes (1978).

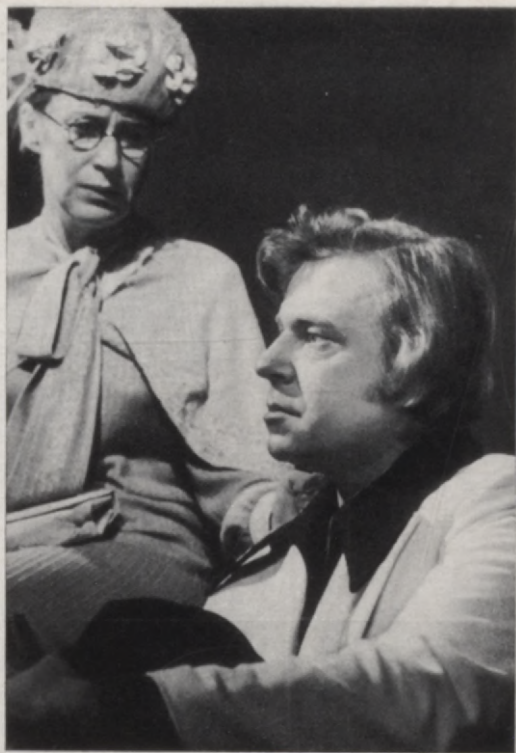




R. Blaumaņa
«Skroderdienas Silmačos» (1975).
Bebene — L. Freimane,
Tomuliša — E. Radziņa.
A. Amtmaņa Briedīša un A. Jaunušana rež.

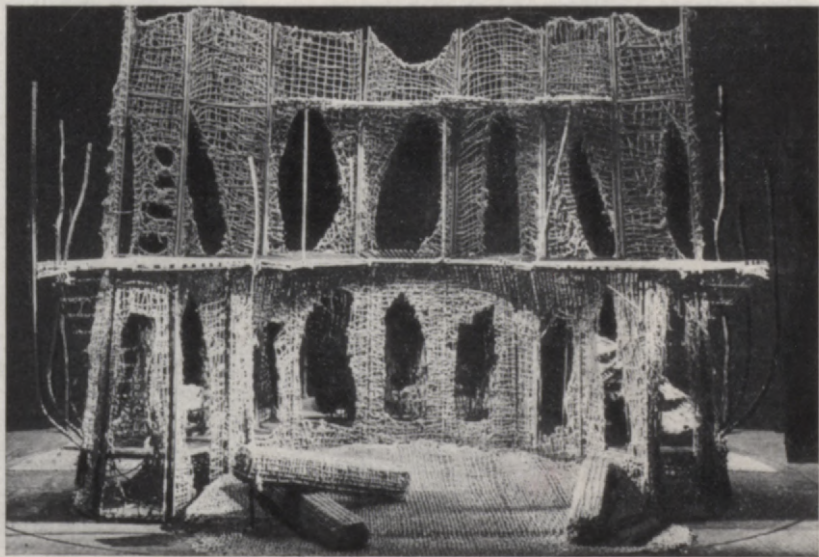


R. Blaumaņa
«Skroderdienas Silmačos» (1975).
Ābrams — U. Dumpis



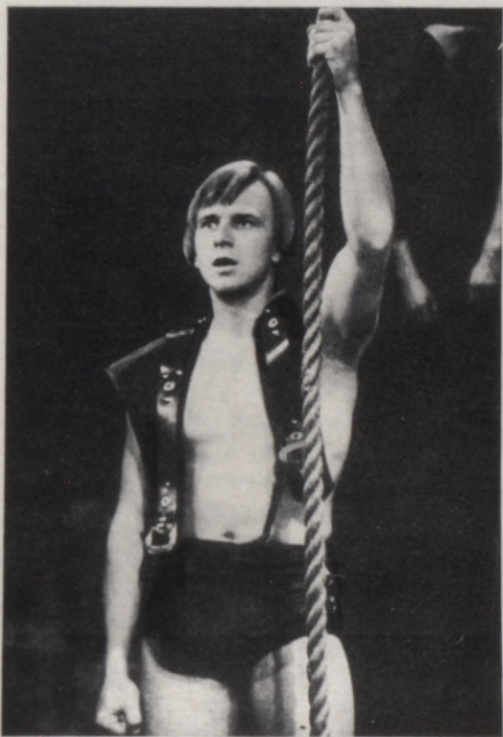
T. Viljamsa
«Jaunības putns
ar saldo balsi» (1977).
Krustmāte Nannija — H. Dancberga,
Šāns Veins — J. Lejaskalns.
A. Jaunušana rež.

A. Upīša
«Laikmetu griežos» (1977).
G. Zemgala scenogrāfija





A. Upīša
«Laikmetu griežos» (1977).
Klāvs — K. Trencis,
Krišs — V. Lūriņš.
A. Jaunušana rež.



A. Upīša
«Spartaks» (1977).
Spartaks — R. Zagorskis.
V. Lūriņa rež.



L. Ģurko «Elektra — mana mīla» (1977).
Elektra — L. Kugrēna, Orests — J. Kaijaks. M. Kublinska rež.

Iestudējuma «iznēsāšana» bija notikusi paralēli padomju literatūrzi-
nātnieku pētījumiem par Raini un viņa pasaules uzskatu, kas atspoguļots
«Jāzepā un viņa brāļos». Līdzīgi Blaumaņa lugu interpretācijai arī šini
gadījumā teātris pārliecinoši pierāda Raiņa darba nozīmību, jo, kā raksta
J. Kalniņš: «Tas, ka sabiedrisko cīņu vietā «Jāzepā» ar lielu spēku izvir-
zītas un risinātas morāles problēmas, nav mums ļāvis ierādīt šai lugai
pienācīgo vietu ne paša Raiņa dramaturģijā, ne latviešu literatūrā vispār.
Lugas uzvedums teātrī lielā mērā palīdz skaidrāk izprast šo sarežģīto, daž-
viet pretrunīgo darbu, pareizāk to novērtēt.»⁸⁸ Sie vārdi sacīti lugas iestu-
dēšanas laikā. 1973. gadā nāk klajā V. Hausmaņa pētījums «Raiņa dra-
maturģija», kur analizēta «Jāzepa un viņa brāļu» filozofija, tēli, bet to-
reiz — 1956. gadā — teātris gāja meklētāja ceļu roku rokā ar pētniecisko
domu, kas tiecās uztvert Raiņa darbu dziļākās kopsakarības. Tāpat kā to
darīja Dailes teātris, īpaši ar «Spēlēju, dancoju» iestudējumu. Tas ir piec-
desmito gadu vidus, laiks pēc vēsturiskā PSKP XX kongresa, kad mākslā
ar lielu kategorismu tiek noraidīti sastinguši, dogmātiski paņēmieni un pa-
plašinās sociālistiskā reālisma metodes ietvari. Arī Padomju Latvijas māks-
slas dzīvē tas ir laiks, kad radošā vienotībā uz dziļāku izpratni ievirzās
kā literatūrzinātnes doma, tā daiļrades prakse teātros. To apliecina «Jāzepa
un viņa brāļu» iestudējums.

A. Amtmanis-Briedītis traktē šo lugu kā monumentālu mīlas un naida
tragēdiju, atsedzot abus šos jēdzienus plašā, filozofiskā plāksnē, par cen-
trālo asi izvirzot Jāzepa patiesības meklētāju domu un viņa sapni par nā-
kotnes sabiedrību, kurā valdīs patiesss humānisms, kurā nepastāvēs jautā-
jums par ļaunā piedošanu vai atriebšanu, bet katra cilvēka ētikas augstā-
kais pienākums «būs ļauno labajā vērst».

Režisors saprot, ka šis uzdevums izvirza aktierim jaunos, nebijušus
daiļrades uzdevumus, īpaši Drāmas teātra aktieriem, kas mazāk saskā-
rušies ar klasisko ideju drāmu. Grāmatā «Pretim saulei» A. Amtmanis-
Briedītis uzsver: «Lai katrs aktieris savus tēlus pareizi atveidotu, bija jāpa-
domā, kā nomest veco rutīnu, atmirstošo kailo deklamāciju, teatrālās
pozas, bija jāattīsta mūsdienīgs skatījums uz seno tragēdijas vielu.»⁸⁹

Režisors strādā kopā ar skatuves gleznotāju A. Spertālu, kostīmu māks-
linieci M. Spertāli, kustību konsultanti N. Katlapu un režisoru K. Pamši.

Jāzepu tēlo Z. Katlaps un tikko teātra fakultāti beigušais J. Bebrišs.

A. Amtmaņa-Briediņa inscenētāja spēks vispilnīgāk atklājas pirmajā
daļā — brāļu grupējumos, viņu nemanāmajā, *iekšēji* birstošajā naidā pret
Jāzepu. Brāļu sirdis patiesi šis naidis krājies slāņiem, «kā mēsli ziemas
kūtīs», šo salīdzinājumu A. Amtmanis-Briedītis atkārtoti vairākkārt, varbūt
tā pretīgi suģestējošās tēlainības dēļ. Kā atceras režisors, tad A. Mierlauks
šos skatus vairāk izvērsis *ārējā* ekspozīcijā, dinamiskās pozās. Šoreiz
ietekmīgi ir acu skatieni, arī «runājošās muguras», kā režisors saka. (Stu-
diju prakses laikā man bija iespēja sekot izrādes tapšanas gaitai.) A. Amt-
manis-Briedītis cenšas panākt to, lai ik brīdī ikviens izrādes dalībnieks būtu
iesaistīts kopējā darbībā. Viņš nekļūdīgi redz katra aktiera acis, vai tajās
atspoguļojas uzveduma pašreizējais notikums, vai arī tas tiek veikli mar-
ķēts ar «aktīvu pozu» vai dziļdomīgi urbjošu skatienu. Reizēm mēģinājumos

notiek arī nervu eksplozijas, un, kā liekas, režisors tām tiši ļauj vaļū, lai tikai neiestātos garlaicīgs miers un vienaldzība, lai aktieri visu laiku būtu «karsti».

Izrādē pārlicinošāka un norisēs patiesāka izdodas lugas pirmā puse. Vizuāli iespaidīga gan dekorācijās, gan plastiskajā izpausmē ir Ēģiptes daļa, kuru režisors B. Ļovovs-Anohins savā recenzijā nosauc par operisku un vairāk «Aīdas» uzvedumam piemērotu. Varbūt tiešām pārmērīgi ieviesta ir kustību stilizācija, taču galvenā vaina ir tā, ka ļoti aptuveni atklājas Potifera un Asnates filozofiskās linijas. Iznāk tā, ka abas šīs nozīmīgās lomas izgaismo galvenokārt Jāzepa vērtējums, viņa domas stars, bet ne dialogi. Taču arī tā Raiņa darba pamatideja skan izrādēs emocionāli, spraigi, kā Jāzepa nule atklāta jauna un dziļa patiesība, kuru ar kaislu vēlēšanos gribas pavēstīt pasaulei. Un šī ieguvuma dēļ otrajā plānā atkāpjas visi kritiskie sīkprasījumi un iebildes.

Ar jaunības pievilcību un alkainu meklētgrību Jāzepu tēlo J. Bebrīšs, un tā ir viena no visiespaidīgākajām jauno aktieru debijām latviešu padomju teātrī, ko ar cieņu atzīmē visi recenzenti. Taču Raiņa domas kalngaliem šo tēlu pietuvina Z. Katlaps.

Z. Katlapa inteliģence, viņa personība tik dziļi spēj ievadīt aktiera domu Raiņa varoņa pasaulē, ka tā aiziet līdz pašai tēla tapšanas sākotnei; aktieris nevis atveido dzejnieka tēlu, bet gandrīz jau to kopīgi rada. Tā ir reti sastopama jaunrades forma, pēc tās pieaug prasība septiņdesmitajos gados, taču tikai retie spēj to aizsniegt, jo bieži pietrūkst divu galveno priekšnosacījumu — inteliģences, kas ļautu tuvoties dzejnieka (šīnī gadījumā Raiņa) kultūras līmenim, un tik lielas radošas koncentrācijas spējas, kas vienīgā ļauj uzminēt dzejnieka radošos dzinulus un *emocionāli* restaurēt tēla tapšanas procesu. To spēj Z. Katlaps, īpaši izrādes pēdējā cēlienā radīdams vienu no visaugstākajām vērtībām latviešu aktiermākslas vēsturē. (Bija arī izrādes, kur pirmo pusi tēloja J. Bebrīšs, bet otro — Z. Katlaps.)

Vienpadsmit brāļu grupā, tāpat kā 1920. gadā — tikai laikmeta korigētā atturīgākā estētiskā formā —, iezīmīgs ir katrs tēls, uzminēta katra rakstura konkrētība atbilstoši Raiņa iecerei. So pusi režisors atstāj vairāk pašu aktieru ziņā un galvenokārt pievēršas ansambļa veidošanas principam. To savā recenzijā konkrētā piemērā akcentē arī L. Akurātere: «Lūk, vienpadsmit brāļu grupa! Režisora gribas ievirzīta, tā tagad izaugusi par spēcīgu mākslinieciskās izteiksmes ansambli, kas daudzkrāsaini un cieši saskaņoti nes izrādē naida, zemiskuma, skaudības un tomēr arī nevarīgu alku tematū — pacelties, kļūt citiem, labākiem. Te runā katrs aktieris. Piemēram, to traģismu, kādu dažādās izrādēs Ludvigs Bārs iezīmē Simona izlīgšanas ainā ar Jāzepu, var nosaukt pat par griezīgu. Viņa gāzelīgajā, sakropļotajā gaitā, nevarīgajā, no bailēm izmisīgajā skatienā atspoguļojas tāda sašaurinātas uztveres nabadzība, ka skaidras kļūst Jāzepa sāpes par pazemotu cilvēcību: lai vērstu ļaunu labā, jārod lielā taisnība, kur varēs visus pacelt, kur nebūs sienas vairs starp es un cits.»⁹⁰

Īpaši iezīmīgi brāļu grupā ir E. Ziles Juda, K. Sebra Levijs, A. Vidnieka Izašars, V. Jakāna Benjamiņš.

Sirds gudrību un patriarhālu spēku pauž K. Klētnieka Jēkabs.

Trīs aktrises — V. Līne, I. Hincenberga un B. Indriksone — tēlo Dinu, katrai ir sava pievilcība, un loma tomēr paliek tikai epizode. «Dinai ir ārkārtēja nozīme Jāzepa dzīvē, ar Dinu Rainis tēlo vienreizēju mīlas brīnumu, pēc kura vīrietis var ilgoties visu mūžu, un Jāzeps to visu mūžu nevar aizmirst. Dinas zaudējums neļauj viņam Ēģiptē stingri nostāties uz reālās zemes, Dinas dēļ Jāzeps grasās atriebt brāļiem, un traģēdijas nobeidumā viņš aiziet, lai simboliski tiktos ar Dinu, ar pazudušo brīnumu.»⁹¹ Tā grāmatā «Raiņa dramaturģija» šo tēlu raksturo V. Hausmanis. Tādas Dinas izrādē nav. Tāda Dina ir bijusi M. Smithene, par kuru viedīgi sacījis Rainis — pēc viņas grūti šajā lomā būšot iedomāties citu aktrisi.

Mākslas zinātņu doktors K. Kundziņš ir daudzkārt skatījis «Jāzepu un viņa brāļus» kā A. Mierlauka inscenējumā 1920. gadā, tā A. Amtmaņa-Briediša uzvedumu. Salīdzinot Dinas tēlus abās izrādēs, zinātnieks izteic šādu ieskatu: «Velta Līne varēja tapt par ļoti labu Dinu, domāju, ka attiecībā uz šo tēlu bija režijas kļūda: trūka otrā plāna, apziņas, ka Dina mirst, ka tā ir viņas vienīgā tikšanās ar Jāzepu. Viņa to skaidri zina, bet Jāzepam nesaka. Mirdzai Smithenei bija ļoti skaidra šī liktenīgā mirkļa apjausma, un tas viņas tēlam piešķīra gan dziļumu, gan arī iekšējo trauksmi. Ja te nav spēcīgi izstrādāts otrais plāns, tad tēls kļūst sekls, epizodisks.»⁹² Taujāta par šīs lomas noslēpumu, M. Smithene atbild, ka tādām lomām kā Dina spēks ir jākrāj; ne dzīvē, ne mākslas sīkumos to nedrīkst izšķiest, maldīgi domājot, ka stundu pirms izrādes izdosies spēcīgo uguni uzpūst. Ir nepieciešama garīga un arī fiziska koncentrēšanās. Iejūta. Tas pats, kas kļuva par virzītājspēku Ž. Katlapa Jāzepam. Personiskās koncentrācijas moments aktiermākslā nav kontrolējams no ārpus, tas ir mākslinieka apziņas jautājums. Taču daudzie ar izklaidību, nemērķtiecīgu darbību veidotie tēli (pretēji režisoru prasībai mēģinājumos) izvirza šo jautājumu dienas kārtībā un liek vēl un vēlreiz analītiski atcerēties latviešu izcilākās aktiermākslas sasniegumus. A. Amtmaņa-Briediša darbs ar aktieriem, «Jāzepu un viņa brāļus» iestudējot, ir nepārtraukta, sakveldēta cīņa par šo augsto koncentrācijas pakāpi; tā vispār atzīstama par viņa režijas mākslas principu. Tāpat kā cilvēkā gribu, tā aktieri koncentrēšanās spējas meistars uzskata par visu mūžu kopjamām un attīstāmām īpašībām, bez kurām nav iespējama pilnīga talanta izpausme. Režisora nepublicētās piezīmes glabā kādu ierakstu, kam ir zināms sakars tieši ar koncentrēšanos un kas attiecas uz režisora atbildību par aktieriskās formas saglabāšanu: «Ne jau no tā labā vien veidojas skaistais, esi uzmanīgs un izbēdz no sliktā ... un audi varens. Tas tad būsi tu pats. Arī nebīsties, ka tevi kāds aktieris lamā. Režisora pienākums jau ir ik ar katru lugu aktieri kā pirtī nomazgāt, pēc ģenerālmēģinājumiem palaist viņus uz skatuves, atdot skatītājiem, bet pašam nostāties malīnā un vērot, kā viņš ar katru izrādi demontējas un paliek nevarīgāks un netīrāks savā tēlā. Un tad — sāc atkal visu to procedūru no gala.»⁹³

Ar «Jāzepu un viņa brāļiem» teātris rod lielu atzinību republikā un ārpus tās. 1956. gadā notiek I Baltijas teātru pavasaris, un Drāmas teātra uzvedums skatē tiek atzīts par labāko, līdz ar to tā izpildītāju ansamblis gūst uzvarētāja tiesības uzstāties Maskavā. Arī galvaspilsētas kritika augstu novērtē A. Amtmaņa-Briediša inscenējumu un aktieru tēlojumu.

Episko darbu dramatisējumu nozīme

A. Amtmaņa-Briediņa daiļradē.

Raksturu veidošanas problēmas.

Jaunākās paaudzes režisori —

K. Pamše un A. Jaunušans. J. Ļutovska

«Ģimenes lieta» — pavērsiens teātra darbā

«Zaļās zemes» iestudējums A. Amtmanim-Briedītim ir arī viņa mākslinieka galvenās sūtības pašapzināšanās. Par visu vairāk teātra mākslā viņu saista plašas laikmeta epopejas, kurās atsevišķa cilvēka liktenis tiek pārbaudīts asos laikmeta griežos. Tāpat kā A. Mierlaukam, tautas luga kā žanrs vienmēr bijusi tuva arī A. Amtmanim-Briedītim, taču tikai padomju teātrī ar vēsturiski neizkropļotu un partejiski principiālu skatienu ir iespējams pārlūkot un izvērtēt savas tautas pagātņi.

Nenoguris režisors cenšas uzmundrināt dramaturģus radīt šādus darbus, taču atsaucība ir ļoti maza, un nedaudzie rezultāti A. Amtmani-Briedīti neapmierina nepavisam, par ko viņš asi izsakās savās «Domās par dramatisējumiem»: «Arvīda Grīguļa «Baltijas jūra šalc» ir pavisam negatava luga. Kurš katrs stāsta dramatisējums būtu bijis vērtīgāks. Zaņa Grīvas «Nemierīgie ūdeņi» labi domāta, ar brīnišķīgu materiālu, bet nav mākslinieciska izveidojuma.»⁹⁴ Un tomēr kā galvenais režisors viņš atbalsta šo lugu iekļaušanu repertuārā, pats iestudē gan «Baltijas jūra šalc», gan arī Z. Grīvas «Snīga sniegi . . .», atdodams šiem uzvedumiem visu savu talanta spēku un gandrīz fanātiski ticēdams, ka šie iestudējumi kļūs par pakāpienu jaunu, augstvērtīgāku šāda virziena darbu radīšanā. Un ne tikai dramatiskajā plāksnē vien. Jaunajās lugās režisoram bieži vien pietrūkst veselīga humora. «Te tak nav par ko smieties,» viņš nereti saka, izlasījis žanrā apzīmējumu «komēdija».

Pagātnes un arī padomju laika episkie sacerējumi kļūst par nozīmīgu virzienu A. Amtmaņa-Briediņa režijas mākslā un visā Drāmas teātra jaunrades programmā. Iestudējums, kas uztur «Zaļās zemes» līmeni, ir P. Roziša «Ceplis», kurā parādītas buržuāziskās Latvijas valdošās aprindas un centrālā figūra ir veikalnieks Ceplis, kas konkurences ciņā pret sīkražotājiem tos iznīcina. Kopā ar režisori N. Katlapu un rakstnieku V. Saulskalnu veidojot dramatisējumu, režisoram šķiet sevišķi svarīgi pasvītrot ārzemju kapitāla ietekmi uz vietējo rūpniecību, tādējādi atmaskojot «neatkarīgās» Latvijas ekonomisko pakļautību imperiālistisko valstu monopolēm.

Romānā spilgti parādīta arī valdošo aprindu neķītrā morālā dzīve. Šo darbu līdzīgi «Zaļajai zemei» A. Amtmanis-Briedītis rada kā kritiska skatiena izgaismotu gājienu pa pagātņi, ar konkrētām atmiņām par paša pieredzēto. Mēģinājumus ievada stāstījumi par «Uniona» bankas nesegto čeku afēru, par «Lombarda» un «Zelta lata» tīšajiem bankrotiem, kuros sīkražotāji un mazie veikalnieki paspēlē visus savus ietaupījumus, nerunājot nemaz par tiem vienkāršajiem cilvēkiem, kas zaudē savu niecīgo, sūri sakrāto naudiņu.

Izšķiroša nozīme šī darba iekļaušanai repertuārā ir arī tam apstāklim, ka «Ceplī» ir bagāts materiāls spilgtu raksturu radīšanai un loma J. Oša

varenajam talantam — pats Edgars Cepelis. Arī aktiera atmiņa glabā līdzīgus faktu uzkrājumus, daudzu ceļu vaibstus, kas viņam ļauj sasniegt tik lielu tipizācijas pakāpi lomas galīgajā izveidē.

Tāpat kā «Zvejnieka dēla» iestudējumā, tikai šoreiz daudz uzkrītošākā formā teātris sākumā pieļauj kļūdu, ievadot dramatisējuma darbībā «svešķermeņus» — sadomātus strādnieku šķiras pārstāvjus, kas cīnās pret Cepli. Iepretim mākslinieciski sulīgajiem negatīvajiem personāžiem šie deklarātievi cīnītāji izskatās ļoti bāli, un tas izraisa asu nosodījumu. «Zaļo zemi» inscenēt šini ziņā bija vieglāk, jo te bija skaidra paša autora idejiskā nostādne, turpretim par P. Rozīti literatūras kritiķi pamatoti raksta, ka viņa darbos ir asa kapitālistiskās pasaules kritika, tomēr rakstnieka protests ir sīkburžuāziski aprobežots un pasīvs, jo viņš nav saskatījis revolucionārā proletariāta augsmi šajā pasaulē. Līdz ar to arī teātris it kā jūtas aicināts šo «kļūdu» labot, taču izvēlētais ceļš ir mehānisks, nemāksliniecisks.

A. Amtmanis-Briedītis analītiski apsver izteikto kritiku un koriģē visa uzveduma iekšējo struktūru, par «Ceļa» pozitīvo pretspēku pārvēršot skatītāja kritisko attieksmi. Un tikai. Jo spēcīgāk J. Oša Cepelis izpletiesies savā darbības vērīenā, jo lielāka kļūs viņa kapitāla vara, jo asāk iezīmēsies viņa negatīvās un sociāli bīstamās kontūras vēsturiskajā panorāmā. Tādā pavērsienā tiek sasniegts izcils rezultāts, ko novērtē arī kritika. J. Marts (J. Laganovskis) raksta par uzveduma iespaidīgo finālu: «Kad, piemēram, dodoties uz banketu pie prezidenta, Cepelis liek šoferim mest likumu, lai nebrauktu gar ostu, kur streiko strādnieki un «visādi var gadīties», — tas skan iespaidīgāk, uzskatāmāk rāda strādniecības cīņas noskaņojumu nekā Auļa (Karps Klētnieks) un Pētera Caunes (Alfrēds Videnieks) noslēpumainās saucukstēšanās. [...] Cepelis paliek uzvarētājs — jā, bet tikai starp sev līdzīgajiem, apstiprinot P. Rozīša pareizo atzinumu, ka kapitālisma iekārtā «goda vīrs bija nevis tas, kas prata un gribēja darbu strādāt, bet gan tāds, kas bija dziļāk iekampis valsts kasē, nodrošinājumus izputinājis un, mākslīgi bankrotējot, kļuvis bagāts». Viņa apbalvošana un uzaicinājums piedalīties prezidenta rautā it kā pieliek punktu atzinumam, ko gūstam visā izrādē, ka buržuāziskā valsts aizstāv tikai bagātnieku intereses, neprasot, kādā ceļā šīs bagātības iegūtas.»⁹⁵

J. Osis un A. Amtmanis-Briedītis, kopīgi un grūti strādājot pie Ceļa lomas, vairāk kā jebkad pārliecinās par to, ka pareizi atrasta tēla idejiskā nostādne neprasa ne vismazāko negāciju tišu uzrādījumu. Raksturs var būt ne vien ārēji simpātisks — un tāds ir J. Oša Cepelis: aizrautīgi enerģisks, temperamentīgs, ar labu humoru —, bet arī dažu cilvēcisko jūtu pārdzīvojumā galēji patiess. Kad Cepelis naktī pēc uzdzīves pārrodas mājās un sieva Berta (viens no L. Freimanes savdabīgākajiem, analītiski precīzi izsvartajiem raksturiem!) paziņo par gaidāmo bērnu, J. Oša Ceļa tēva prieks ir pāri plūstošs, tikpat dziļi patiess, kāds tas varētu būt nule minētajam strādniekam Caunem, piemēram, ja viņa sieva pateiktu tādu vēsti. Vairākkārt jautāts, kāds ir viņa meistarības pirmais bauslis, J. Osis vienmēr ir atbildējis: «Es meklēju cilvēku,» ietverot savā «cilvēkā» visas viņa eksistences puses — sociālo, morālo, arī estētisko ideālu, temperamentu utt.

Ir viena pozīcija, ja aktieris *saprot*, kāda ir viņa tēla šķiriskā būtība un to atceras darbības gaitā, tad šī izpratne ir viņa kontroles signāls, ciktāl

var atļauties visu to, ko nosacīti sauksim par lomas «cilvēciskošanu» negatīvā raksturā. Bet nākamā, grūtākā un retāk sasniedzamā pakāpe ir tā, kad par šo šķirisko būtību vairs nav jādama, kad tā ir it kā iesūkusies aktiera organikā un lomas ietvaros pārvērtusies par personiskās pārliecības izjūtu: «Es esmu Ceplis.» Par to raksta aktiera ilggadīgais ģērbtuvē biedrs E. Zīle, uzsverot lielo koncentrētību, ar kādu J. Osis nāk uz katru izrādi: «Pavisam citāds viņš ienāk teātri, kad izrādē nav jāpiedalās. Tad Osis ir atraisīts, it kā bezrūpīgs, dzīvodams pats savu dzīvi. Bet, ja priekšā izrāde, tad kāda daļa no skatuves tēla kodola jau mirdz Jāņa acīs. Un ģērbtuvē top arī šī tēla ārējais veidols. Kostīms un grimis jau nobeigti, bet Jānis Osis vēl atrod laiku īsi pirms uziešanas uz skatuves ieskatīties lomas eksemplārā. Teksts sen zināms, bet par jaunu pārlasītās rindas liek atcerēties katru skata uzdevumu («tēla gribu», kā mēs to sakām), valodas un dialoga ritmu. Un, kad noskan trešais zvans, tad pa ģērbtuvē durvīm uz skatuvi aiziet ne vairs Jānis Osis, bet Briviņš, Ceplis vai Garoza ... Tas jau ir cilvēks ar citu izskatu, soļu ritmu un arī ar citu domāšanu.»⁹⁶

J. Oša tēlojums Cepļa lomā ļauj pārliecinoši apzināties, ka latviešu skatuvei ir talanti, kurus var saukt par pasaules mēroga aktieriem. So domu izteikuši kā A. Amtmanis-Briedītis, tā arī A. Jaunušans.

Arī «Cepli», tāpat kā «Zaļo zemi», A. Amtmanis-Briedītis spēj pacelt tajā sabiedriska un mākslinieciska nozīmīguma pakāpē, kad pat nelielās epizodēs (balles skatā) uzstājas vadošie teātra aktieri. Līdzās L. Freimanes Bertai lielākās lomas ir O. Krūmiņai (Austra), A. Liniņam (Grāmatvedis Caune), V. Sileniekam (Nagānis), V. Vārņai (Valentīna) un V. Gruziņam (Virsnieks Sausais).

Tiecoties pārskatīt savas tautas pagātni šķiriskajā izvērtējumā, A. Amtmanis-Briedītis pievēršas arī V. Lāča «Zītaru dzimtas» inscenēšanai, kur atkal sadarbojas ar dramaturģu V. Sauleskalnu. Centrā paturēta romāna galvenā tēma — vienotas dzimtas sairšana. Zītaru dzimtas locekļi kā dramaturģijā, tā arī izrādē noraksturoti spilgti, meistariskā tēlojumā izceļas J. Oša Brengulis, K. Sebra Zītaru Ernests, E. Radziņas Elza, O. Lejaskalnes Zariene, bet par O. Krūmiņas Annu, krodzinieka Mārtiņa sievu, O. Dunkers (vienlaik aktīvs recenzents) raksta īpaši cildinoši: «Šī tēla pārliecinošā atklāsmē aktrises individualitātei liekas pasveša (ļoti daudz māksliniece tēlojusi tā dēvētās vieglas uzvedības sievietes vai salondāmas — L. Dz.), bet vedina domāt, ka ļautu aktrisei spēlēt ne vienu vien vienkāršas sievietes lomu.»⁹⁷

«Ceplī», pozitīvo pretspēku meklējot, teātris bija gatavs to piekarināt mehāniski, toties «Zītaru dzimtā», kur Kārļa tēlā ir paša autora iezīmēta pozitīvā spēka atšķelšanās, dzimtai sairstot, šī līnija paliek gandrīz neievērota un mākslinieciski neizcelta. Rītausmas gaisma izrādē ieplūst tikai ar J. Kubiļa Jāņa un E. Dūdas Lauras sirsniņo, lirisko mīlestības duetu, bet pats galvenais motīvs ir pamests novārtā.

Cik viegli to pateikt! Bet radošais process nav aptiekas svāri, kur viss un uzreiz precīzi nosakāms. Šis izrāžu salīdzinājums pierāda, cik grūta ir bijusi A. Amtmaņa-Briediņa vēlāk jau gloricētā gaita, pagātnes materiālu pārveidojot laikmetīgās izrādēs, cik daudz izturības un radošas elastības tā prasīja no mākslinieka, kura mūžs jau ritēja astotajā gadu desmitā.

Kā jau sacīts, episko darbu dramatisējumi jeb tautas izrādes, kā tās dēvēja A. Amtmanis-Briedītis, ne vien skaidro pagātnes notikumus no šķīriskā viedokļa, bet arī dod vispateicīgāko vielu spilgtu sadzīves tipu un laikmeta kolorīta radīšanai. Tas vislielākā mērā attiecināms uz brāļu Kaudzišu «Mērnieku laikiem», A. Deglava «Rīgu» un Zeiboltu Jēkaba «Dullo baronu Bundulu».

«Mērnieku laiki» pa divi lāgi tika izrādīti buržuāziskās Latvijas Nacionālajā teātrī Zeltmata dramatiskajās kompozīcijās. 1922. gadā romānu uzved ar nosaukumu «Mērnieku laiki Slātavā», un iestudēšanā režisoram F. Rodem padomus dod Kaudzītes Matīss. Tā centrā ir izvirzīta Kaspara un Lienas mīlestības traģēdija; šīs lomas tēlo J. Ģermanis un M. Smithene. Tomēr skatītāju uzmanību saista Kaudzišu tipi, it īpaši T. Podnieka Ķencis, B. Rūmnieces Annuža, E. Feldmaņa Dreķberģis. 1927. gadā A. Mierlauks iestudē citu dramatisējumu — «Viltus mērnieki Čangalē», kur vielas izkārtojums pavisam neizdevies, «tīrās pabiras no iepriekšējā», kā teikts recenzijā «Domās».

Kā padomju mākslinieks A. Amtmanis-Briedītis oponenti agrākajiem «Mērnieku laiku» iestudējumiem, parādot zemniecības noslāņošanās procesu un kapitālisma ienākšanu laukos. So atšķirību plaši analizē K. Kundziņš* savā apcerē «Mērnieku laiki» Akadēmiskajā drāmas teātrī.⁹⁸ Līdz ar to spilgtāk izceļas Prātnieka (V. Gruzīņš) līnija, Oļiņietes (O. Lejaskalne vai E. Ezeriņa) «tirdzniecība» ar Lienu. Izrādē liela nozīme ir kalpam Andrievam (P. Cepurnieks), kura tekstus dramatisētais Valdis Grēviņš papildinājis ar Kaudzītes Reiņa aforismiem. Tādā pavērsienā nepazūd arī mīlestības stāsts, kur savu iekšējo spēku un cilvēcisko krietnumu pauž Ž. Katlapa Kaspars, bet L. Freimane Lienas ārprāta skatā sasniedz sava traģiskā talanta virsotnes. Ķencis — L. Bārs, Pāvuls — V. Silenieks, Svauksts — K. Sebris, Pietuka Krustiņš — A. Jaunušans un citi sniedz tieši tādus tēlus, kādus skatītājs, E. Brencēna ilustrāciju iespaidots, no viņiem gaida un pieprasa.

Latviešu buržuāzijas tapšanas ceļš deviņpadsmitā gadsimta otrajā pusē, kad Rīgā arvien kuplākā skaitā sarodas lauku bezzemnieki, lai pilsētā rastu labāku dzīvi, plašā vērienā parādīts A. Deglava «Rīgā». Romāna pirmo daļu «Patrioti» A. Amtmaņa-Briedīša iecerētajam inscenējumam dramatisē Valdis un Valts Grēviņi. Režisors ir stingrs Gustava Freitāga drāmas uzbūves principu aizstāvis un arī dramatisējumos cenšas pēc tā, lai darbība pakāpeniski attīstītos, sasniegtu kulmināciju un nonāktu pie atrisinājuma. Un lai viscaur būtu jūtami kontrasti. «Zaļajā zemē» un «Ceplī» tas arī izdodas. «Rīgas» materiāla pretestība ir lielāka, un izrāde veidojas kā sadzīves ainas ar bagātu tipu galeriju. Uzveduma galvenā persona ir pati Rīga. Bet ar plašo sadzīvisko vērienu un tipizācijas iezīmēm ikvienā tēlā tieši šis iestudējums ļoti skaidri pierāda A. Amtmaņa-Briedīša nacionālā kolorīta izjūtu. Almanahā «Teātris un dzīve» (3.) kritiķis J. Kalniņš izdara secinājumu par atšķirīgām nacionālās specifikas izpausmēm E. Smilģa un A. Amtmaņa-Briedīša daiļradē, salīdzinot Raiņa «Spēlēju, dancoju» inscenējumu un A. Deglava «Rīgu» Drāmas teātrī. 1959. gadā

* Recenzija parakstīta ar pseidonīmu R. Upmalnieks.

J. Kalniņš raksta, «ka nacionālā specifika mūsu teātros izpaužas visspilgtāk divos dažādos veidos. Pirmkārt, tas ir Eduards Smilģis, kas rada dziļi latviskas, poētiska mirdzuma apņemtās izrādes. «Spēlēju, dancoju» tam bija vislabākā liecība. Tas ir svētku dienas latviskums, kur mirdz rotas, skan drēbju piekariņi, uz skatuves ir īpatni latviskās telpu uzbūves, un reizē šis latviskums ietverts ļaužu rīcībā, domāšanā, attieksmēs, notēloto personu raksturos. [..]

Turpretim A. Amtmanis-Briedītis pirmām kārtām ielūkojas savas tautas ikdienā. Svešs viņam ir minētais svētku mirdzums, patoss un jūsmīga varonība, skanīgs cildenums. Viņa cilvēki sūksti 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 neizsmelamās iespējas šai ziņā paver «Rīga» ar saviem tautību pretstatiem un dažādiem sociālajiem slāņiem. Tur ir latvieši, kas kļuvuši par kārkļuvāciešiem, un ienācēji no laukiem, kas par tādām vēl tikai top, tur ir vācu madāmiņas, tirgoņi, rātes vīri, nacionālās atmodas laika censoņi utt. Vajag dziļi pazīt savas tautas dzīvi, tās vēsturi, lai uz skatuves uzvestu visu šo laikmeta daudzveidību, tēlu galeriju. A. Amtmaņa-Briediņa uzvedumā tie visi dzīvo skaudri reālistisku dzīvi. Un šai stingrajā atbilstībā dzīves skaudrajai realitātei arī sakņojas A. Amtmaņa-Briediņa izrādes dziļi 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 ievērojamākām vietām pagājušās sezonas (1957./58. g. sezona — L. Dz.) latviešu teātra dzīvē.»⁹⁹

«Rīgas» plašajā personāžā īpaša vieta ir J. Kubiļa Krauklišu Pēterim, jo šajā lomā visskaidrāk iezīmējas latviešu buržuāzijas attīstības ceļš, un šis tēls ir vienīgais, kas veido izrādes sižetisko mugurkaulu. Pakāpeniski no biklā lauka pārtopot pašapzinīgā, elegantā veikalniekā, J. Kubilis ar šo lomu pārliecinoši ierindoja Drāmas teātra meistarū pulkā.

Sadzīves tipu veidošana Drāmas teātrī un it īpaši A. Amtmaņa-Briediņa izrādēs ir ar skolas nozīmi latviešu aktiermākslā un prasa detalizētu pētījumu. Taču dažas pamatiezīmes režisora darbā ir labi saskatāmas, un tām ir saistība ar šī teātra gadu desmitos izkoptajām raksturošanas tradīcijām. Atbilstība dzīves īstenībai, cilvēka dabas organikai un autora dotajam raksturojumam ir galvenās prasības, ko var arī apvienot vienā jēdzienā — tēla dzīves patiesīgums.

Par visu vairāk A. Amtmanis-Briedītis apkaro tos raksturošanas paņēmienus, kas kā ārišķīga tradīcija pielipusi zināmu ļaužu grupu tēlojumam. Šai sakarā viņš nereti atceras B. Rūmnieces atstāstītu epizodi no latviešu teātra jaunības gadiem — par R. Blaumaņa režisora darbību: «Pirmo reizi redzēju Blaumani tuvāk mēģinājumos «Ļaunā garā». Dzīvs un šiverīgs, saulaini laipns. Kā jau skatuvei vēl pasvešs, bija ar aizrādījumiem atturīgs, bet vienu neesmu visā skatuves gaitā aizmirsusi. Kā dzīvē, tā arī mākslā vēl nemākule, domāju vai, labāk teikt, nepārdomāju par ārējo tēlu, kas man jāatdarina Jāņa mātē. Vecs! Nu kas tur, — pirmais bija, kā tolaik

visi darija, veselīgos, baltos zobus pataisīt melnus, uzlikt baltu vai sirmu parūku un pielipināt labi biezas baltas uzacis, apsiet lakatiņu, varbūt vēl ap ausīm izplūkāt kādu sirmu matu šķipsnu, un vecene gatava! Jauna jau biju, tas tiesa, un arvien centāties būt labi veci! Pēc lugas dažiēn atkārtojumiem vienreiz Blaumanis saka: «Ziniet, jums nevajadzētu to Jāņa māti tik neglītu tēlot! Par piemēru, ne tik dziļas ēnas zem acīm,» un pamāca vienu otru sejas smiņķēšanu. Un tur nu manī atausa pārdoma, arī vecs var būt glīts — ne jau arvien bez zobiem un vispār nevērīgs ārienē uz skatuves.»¹⁰⁰

A. Amtmaņa-Briedīša sadarbībā ar aktieriem «raksturu meklēšanā» tipisks varētu būt tāds dialogs, ko atstāsta Olga Krūmiņa.¹⁰¹

Režisors: Kāda tava persona ir? Kā tu domā?

Aktrise: Prasta. Liela vīra sieva, bet prasta bāba.

Režisors: Bet vai kāds cilvēks par sevi domā, ka viņš ir prasts? Vai tad tava «bāba» tā par sevi domā?

Aktrise: Nu viņa jau iedomājas sevi smalku.

Režisors: Redzi, miļumiņ, tad to *smalkumu* arī spēlē. Un iznāks prastums.

Teorētiski vienkārši ir A. Amtmaņa-Briedīša padomi, bet tikai aktieris var pilnībā novērtēt, cik tie ierosinoši, cik skaidrojoši tālākam jaunrades procesam. Cik daudz nianšu ienes minētās X personas centīgie «smalkuma meklējumi» un kādos kontrastos nonāk ar tēla iekšējo saturu.

Vecs var būt glīts, un nelaimīgs milētājs katrā ziņā nebūs lempīgs vai stostīķis, plāpu kule ne vienmēr būs ātrrunīga, un bārdāma ne vienmēr sēdēs tā, lai būtu redzams, kur zeķes beidzas. Šādi «raksturošanas» paņēmieni A. Amtmanim-Briedītim, tāpat V. Baļunai un Z. Katlapam ir noraidāmi, bet vēlāk A. Jaunušana režijās — pat sīkākajā dīglī tiek apkaroti. Taču ar visu to aktierī šī zemākās pakāpes «raksturošanas» tendence nereti atrod spraugu, kur izlauzties.

A. Amtmanis-Briedītis vispirms ļauj katram aktierim savu raksturu meklēt. Daļa aktieru, piemēram, M. Smithene, to gandrīz vienmēr atrod autora valodā. A. Amtmanis-Briedītis saka: «Smithene ar vārdu iznes uz skatuves sirdi.» Ārējā raksturojuma iezīmes, piemēram, pīpmanīšas Bebenes atkarēnā apakšlūpa vai Ostrovska Uļitas gliemežvākiem līdzīgās acis, — ir ienākušas tēlā nemanot, organiski, ja to kāds aktrisei neteiktu, viņa to nebūtu fiksējusi. Un tas nav vienīgais piemērs. Iztēles uzkrājumiem ir liela nozīme A. Klints, E. Ezeriņas, J. Oša, K. Sebra un citu daiļradē, un to ietekmē aktiera cilvēciskā vērtīguma dotības, jo ievērošanas spējas nav visiem vienādas.

Katrā gadījumā A. Amtmanis-Briedītis tiecas pēc tā, lai ārējās rakstura pazīmes būtu iekšēji attaisnotas un saistītas ar cilvēka dabu, viņa domāšanu, temperamentu, cilvēka dzīves, t. i., tēla darbības, mērķi. Vecākā paaudze šajā pozīcijā ir ļoti stingra, bet no jaunākās paaudzes aktieriem visaugstāko meistarību sasniedz A. Jaunušans, kura Rūdis, Pulvermahers un barons Bunduls ir īsti raksturmākslas šedevri. Sajās lomās nav nevienas tiši uzspēlētas nianse, kurai nebūtu sakņojuma tēla iekšpusē. Teātrim nav izdevies atrast viscaur veiksmīgu skatuves formu Zeiboltu Jēkaba romānam, un «Dullā barona Bundula» panākumus nosaka galvenokārt A. Jaunušana

komiskā aktiera talants. Ir viena lieta radīt cilvēku, komisku vai dramatisku tipu, kurā ir noteiktas gribas un emociju līknes, bet īpaši sarežģīts profesionāls uzdevums ir atveidot uz skatuves pusidiotu duburi, kas tikai ar pašu virsējo apziņas slānīti reaģē uz tikko saņemto informāciju un tūdaļ atgrūž to atpakaļ kādā absurdā teikumā. Bet, ja skatuves apstākļi prasa padomāt, tad A. Jaunušana Gusto fon Bundels imitē domāšanu tādā pozā, kādā viņš «domātāju» iztēlojas.

Turpinot B. Rūmnieces tradīciju Drāmas teātrī, arī jaunākajā aktieru paaudzē ir mākslinieki, kas minimāli izmanto grimu rakstura veidošanā, piemēram, L. Freimane, taču arī grima māksla ir dažāda — tā var būt rupja, butaforiska un var lielā mērā palīdzēt aktierim atrast tēla organiku. Jaunākā laika estētika izturas noliedzoši pret grimu un ārējās raksturošanas paņēmieniem vispār, un tur ir sava līkumsakarība, ko rakstā «Dažas mūsdienu latviešu teātra stilistikas iezīmes» skāris kritiķis V. Hausmanis: «Šodien, skatoties to pašu «Zaļās zemes» izrādī, tā liktos ar mazlietiņ «taisītiem» raksturiem, gluži vienkārši tāpēc, ka septiņdesmito gadu skatuves izteiksmes valoda kļuvusi citāda, atturīgāka, iekšēji smalkāka...»¹⁰² Piekritot V. Hausmaņa domai, jāpiebilst, ka «Zaļās zemes» vai «Rīgas» raksturi šķiet «taisīti» skatītāju atmiņu atskatā, bet ne izrāžu rašanās laikā. Teātris mainās līdz ar skatītāju un viņa estētiskajām prasībām, toreiz šīs abas puses atradās saskaņā, un skatītāji noraidīja kā teatrāli taisītu vai ārēji ākstīgu to aktieru devumu, kuru darbībai nejuta iekšējas patiesības seguma. Sešdesmitajos gados fiziskās pārtapšanas problēma kļūst aktuāla ne vien Drāmas vai latviešu teātrī vispār, bet arī visas pasaules teātrī. Par to raksta angļu teātra kritiķis Kenets Tainens savā grāmatā «Uz skatuves un kinomākslā», analizējot Lorensa Olivjē tēlojumu Otello lomā: «Šodien tikai retais aktieris nolaižas vai pazemojas līdz precīzai fiziskai pārtapšanai raksturā... maldīgi domājot, ka tā ir viegla un apšaubāma māksla.»¹⁰³

Līdzās septiņdesmito gadu teātra attīstības tendencei konkrētu cilvēku, V. Hausmaņa vārdiem runājot, «parādīt smalkākiem līdzekļiem vairāk no «iekšpusēs»» vērā paturama ir arī Drāmas teātra meistarū lielā pieredze iemiesānā tēlā «no ārpusēs». Daudzu aktieru biogrāfijās figurē «liktenīgā detaļa», kas precīzi uzvedusi uz tēla būtības pēdām. Par to pārliecināties arī 1972. gadā A. Jaunušana iestudētajā P. Putniņa «Paši pūta, paši dega» izrādē, kur daudzi aktieri atraduši ideālu līdzsvarojumu starp ārēji pāspilgtinātu formu un rakstura būtību. Piemēram, E. Radziņa Augustes Biezais vai I. Adermanis Franča Āmena tēlos. Septiņdesmito gadu beigās radītais U. Dumpja Ābrams «Skroderdienu» atjaunojumā pierāda ārējā raksturojuma dzīvotspēju arī jaunā reālistiskās mākslas attīstības lokā un jaunākā aktieru paaudzē. Pilnīgi ignorējot ārējās raksturmākslas iespējas, teātris var pa citu ceļu nonākt pie īstenības noliegšanas. Proti: dzīve piedāvās kolorītākus uzvedībā, valodā oriģinālākus tipus, nekā tos atturīgais aktieru tēlojums pasniegs uz skatuves. Īpaši svarīgs šis jautājums ir tautas lugas iestudējumos, kur visbiežāk parādās īpatnēji, kā mēdz sacīt, «no dzīves norakstīti» personāži.

Ja romānu «Zvejnieka dēls», «Zaļā zeme», «Ceplis», «Mērnieku laiki» un «Rīga» dramatisējumi lielā mērā izveido Drāmas teātra spēcīgāko jaunrades zaru, tad, sākot ar «Zītaru dzimtu» un it īpaši ar «Dullo baronu

Bundulu», sākas lejupslīde, kuras simptoms ir ainu ilustratīvisms, nespēja pārvērst episkās vērtības dramaturģiskajās. Dramatizēšanai nepakļāvīgs materiāls ir arī A. Upīša romāns «Plaisa mākoņos», kura inscenēšanai režisors nododas ar lielu aizrautību. Neizdodas V. Lāča romānu «Uz jauno krastu» un «Kapteiņa Zundaga atgriešanās», tāpat D. Zigmontes «Jūras vārtu» skatuves varianti. Ikvienā ir savi spilgti raksturi — L. Freimanis un E. Radziņas Ošu Anna, J. Oša Paceplis un Ž. Katlapa Tauriņš, G. Cilinska Manfreds Pusruncis, M. Zemdegas Ieva Dziesma, bet tās ir atsevišķas veiksmes, kas nemaina uzveduma kopējo vērtējumu.

Viens no pēdējiem A. Amtmaņa-Briedīša prozas darbu inscenējumiem ir A. Kivi «Septiņi brāļi». Labs profesionāls darbs, kas piecdesmitajos gados varbūt tiktu ierindots teātra veiksmēs. Tautisks humors, skarbās ziemeļu dabas atmosfēra, visi brāļu tēlotāji kā radīti šim spilgti raksturīgajām lomām — I. Adermanis, G. Cilinskis, K. Trencis, V. Gruziņš, J. Bebrīšs, A. Upenieks un pa vidu draiskais nebēdnieks Ē. Brītiņš — Ēro. Pēc tā paša dramatizējuma V. Panso izrāde Tallinā skan, Somijas Turku pilsētas teātrī šis uzvedums ir tas pats, kas latviešiem «Silmači», bet Rīgas izrādē trūkst tā, ko arvien noteiktāk prasa teātra attīstības process un ko A. Amtmanis-Briedītis tobrīd (1963. gadā) vairs nespēj dot. Skatītāju vairs neapmierina objektīvs skats uz šiem tēliem, kas liecina par cilvēka un dabas tuvību, par vīra spēku, kurš pārveido pasauli. Pieaug prasība pēc *konceptijas*, pēc tās režisoriskā lasījuma šķautnes, kas neizgaismo visu literāro vielu, bet gan vienu dzīvo saskares punktu, kurš izraisa skatītāja aktivitāti, īpašu kopības izjūtu. Tas pats liktenis piemeklē M. Solohova «Plēsuma» izrādē, kurai nav īsta adresāta un nav arī skatītāju atbalss. Režisors bieži dzird jauno prasību pēc laikmetīguma, taču viņš nekad nav varējis pieņemt to, ko pats nav pilnībā sev noskaidrojis. A. Amtmaņa-Briedīša izpratnē laikmetīguma jēdziens ir vienmēr saistīts ar literārā darbā tēloto vēsturisko apstākļu, vides un sociālo strāvojumu atainojumu. Režisors uzskata, ka tieši par mūsu laikmetu runā tie darbi, kas sarakstīti mūsu dienās un veltīti mūsdienu aktuālajai problemātikai. Arī «Zaļajā zemē» vai «Ceplī» viņš nemeklē kādu īpašu laikmetīgumu (un, kad to ar sacerētajiem proletāriešiem darbā ievada, tad iznāk neveiksmes), A. Amtmanis-Briedītis kā mūsu laikmeta cilvēks pārlasa šos darbus un *vēsturiski* pareizi izvērtē vielu.

Režisors ir atdevis latviešu skatuvei vēsturiski noskaidrotu, no marksisma-ļeņinisma pozīcijām izvērtētu tautas pagātni, emocionāli iedarbīgā un mākslinieciski spilgtā formā aplūkojis savas tautas likteņgaitas gan no dramatiskās, gan no komiskās puses. Lai šo gājienu turpinātu uz jaunākās literatūras pamata, pietrūka vēriena vispirms jau pašai literatūrai un pietrūka arī līdzgaitnieku — dramatizētāju, kuri dažkārt darbam piegāja amatnieciski, sekojot tikai ilustratīvajam principam.

Ne velti sešdesmito gadu otrajā pusē mainās dramatizējumu principi, un literāro darbu pārveidi skatuvei visbiežāk veic paši režisori saskaņā ar iecerēto koncepciju. Drāmas teātrī A. Amtmaņa-Briedīša aizvērto lappusi 1967. gadā ar jaunu skatienu atver A. Liniņš, inscenējot E. Līva «Velna-kaula dvīņus» ar G. Cilinski Kaspara lomā. Tā ir bijušā aktiera viesrežija. Septiņdesmitajos gados savu vārdu dramatizējumu inscenēšanā saka A. Jaunušans, uzveddams V. Lāča un A. Upīša prozu.

Līdzās vecākās paaudzes režisoriem piecdesmito gadu vidū pirmos patstāvīgos darbus iestudē K. Pamše un A. Jaunušans, kuru jaunrades metodes ir visai atšķirīgas, un tādi izveidojas arī abu mākslinieku turpmākie likteņi.

K. Pamše debitē 1953. gadā ar profesionāli vērtīgu Teātra fakultātes Režijas nodaļas diplomdarbu — A. Ostrovska «Meža» izrādi, kurā piedalās teātra labākie aktieri. Nešťastļivcevu tēlo Ž. Katlaps, bet Ššťastļivcevu — A. Jaunušans. Taču par izrādi, kurā atzinīgi vērtētas K. Pamšes režisora dotības, kļūst A. Upīša drāmas «Balss un atbalss» iestudējums gadu vēlāk. Šīs lugas iekļaušana repertuārā sasaucas ar vispārēju klasikas pārvērtēšanas tendenci, un ap šo laiku arī citos teātros parādās A. Upīša darbi. Drāmas teātris uztic K. Pamšem visai grūtu uzdevumu, ko varētu nosaukt par «Balss un atbalss» dzīvotspējas pārbaudi. Ir zināma šīs lugas lielā vēsturiskā nozīme: 1911. gadā sarakstītais darbs ir pirmā reālistiskā drāma par strādnieku šķiras cīņu, tās darbība noris pēc 1905. gada revolūcijas sakāves. Sī luga izrādīta arī Padomju Latvijas Strādnieku teātrī 1919. gadā. Un tagad no režijas interpretācijas atkarīgs, vai izrādei ir tikai tautas pagātnes balss vai arī tā var radīt dzīvu atbalsi jaunākā laika skatītājos. K. Pamšem izdodas pierādīt pēdējo. Uzvedumā spēcīgi izskan jautājums, kas aktuāls jebkurai paaudzei jebkurā vēsturiskā situācijā, kad jāizšķiras par to, vai saglabāt uzticību ideālam vai dzīvot mierīgi un «ēst savu maizei». Par iestudējuma virszuđevumu režisors izvēlas galvenā varoņa Avota vārdus, kas sacīti meitai Rasmai: «Ir vēl kas augstāks par tavas pašas sāpēm un izmisumu.» Cildinot K. Pamšes režiju, kritiķis J. Kalniņš raksta: «Kā pašu vērtīgāko teātra sniegumu gribas atzīmēt to, ka izdevies radīt dziļi reālistisku sava laika sociālās vides notēlojumu. Tāpēc, kaut arī lugā daudz teoretizēšanas, it īpaši skatos ar Avotu, ik brīdi mēs gandrīz visas personas uztveram kā dzīvus, no sava laika sociālajiem apstākļiem izaugušus cilvēkus. Nekur nav vērojama aizraušanās tikai ar autora galvenās idejas deklaratīvu aizvadišanu līdz skatītājam, kas šai lugā, kur atsevišķi skati uzrakstīti teorētiskas diskusijas vai pārsprīdumu garā, viegli bija iespējams. [.] tā ir laba, ar sociālistiskā reālisma metodi veidota izrāde.»¹⁰⁴

Režisora darbs kā dziļš arums ir gājis cauri aktieru talantiem, daudzos māksliniekos atklājot jaunas, pārsteidzošas krāsas. Centrālo — Avota lomu tēlo V. Silenieks ar «apvaldītu traģismu», kā teiktis recenzijā, Jāņa cinisms un izaicinājums it kā otrādi apvērs J. Kubiļa saulainas labsirdības caurstrāvoto talantu, bet vislielākais pārsteigums ir L. Freimanis Anna, jo šī aktrise līdz tam ir apliecinājusi galvenokārt dzīves pozitīvos spēkus gan klasikā, gan padomju dramaturģijā. Bet par viņas Annu recenzijā teikti šādi vārdi: «Vulgaritāte, panaīva aprobežotība, gluži primitīva dziņa dzīvot kaut kā vieglāk — tas viss L. Freimanis tēlojumā atzaigojas ļoti daudzkrāsaini un tik patiesi, ka te var teikt — zudusi robeža starp skatuves tēlu un dzīvi. Tā ir liela, patiesa māksla.»¹⁰⁵

Degenerēto dzērāju Dzilnu spilgti noraksturo H. Avens, labas aktierveiksmes ir A. Liniņa Kulmanis, L. Bāra Frēze, H. Topša Zariņš.

«Balss un atbalss» iestudējums apstiprina K. Pamšes prestižu, pie tam ar piebildi, ka viņa pieeja darbam tuva A. Amtmaņa-Briedīša skaudrajam reālismam, un te varētu iezīmēties meistara tradīcijas turpinājums. Par

pārliecinošāko pierādījumu tam top darbs ar lielu sabiedrisku nozīmi — N. Pogodina «Trešā, patētiskā» — V. I. Leņinam veltītās triloģijas beidzamā daļa. So izrādi K. Pamše veido kopā ar konsultanti M. Knēbeli. Atšķirībā no abu iepriekšējo daļu — «Kremļa kurantu» un «Cilvēka ar šauteni» — uzvedumiem šis inscenējums ir emocionālāks, vairāk pietuvināts Leņina cilvēciskajai personībai, un šo iezīmi ar taktu un iejūtu uztvēris R. Zandersons — izcilākais proletariāta vadoņa tēla interprets latviešu teātrī. Par viņa sniegumu «Cīņa» raksta: «Aplūkojamā uzvedumā vēl īpaši atzīmējama mākslinieciski atturīgi skicētā un tomēr skaidri jauzamā cīņa starp neapturamajām plašās darbības alkām un nomācošās slimības radītā paguruma vēstīm, kas tik raksturīga Leņina dzīves pēdējiem gadiem. Aktieris nav ļāvis nekādiem naturālistiskiem sīkumiem un nevajadzīgiem līdzjūtības prasījumiem aizklāt galveno — Leņina cildenās personības milzīgo spēku. Un tas arī piešķir visai izrādei to neaizmirstamo kopnoskaņu, ko ar tiešiem virsraksta un lugas žanra apzīmējumiem norādījis autors.»¹⁰⁶ Par nopelniem V. I. Leņina tēla atveidošanā R. Zandersons 1959. gadā saņēma LatvPSR Valsts prēmiju.

Tāpat kā visā N. Pogodina leņiniānā, arī šīnī izrādē ir ļoti svarīgi, lai režija spētu radīt Leņina domas iedarbību, tās atstarojumu visas izrādes personāžā. Tas lieluties izdevies L. Freimanei un S. Grīslī Marijas Uljanovas tēlā, E. Radziņai Irīnas Sestroreckas, E. Zilem Djatlova, E. Brītiņam Vaļerika lomā un citiem. Dziļi «drāmiski» šajā izrādē ir daži raksturtēli — J. Oša kapitālists Gvozdiļins un O. Salkoņa sētnieks — tatārs Abdilda.

«Balss un atbalss» un «Trešā, patētiskā» ir kā idejiski, tā mākslinieciski nozīmīgākais K. Pamšes devums Drāmas teātrim. Otra režisora daiļrades līnija saistās ar satīriskajiem uzvedumiem, un potencē viņa talantā satīriķa dotības ir lielākas nekā jebkuram no šī teātra režisoriem. K. Pamše iestudē dienvidslāvu autora B. Nušiča satīrisko komēdiju «Ministrienes kundze», kur O. Lejaskalne sniedz gaumīgi šaržētu galvenā personāža — Živkas raksturojumu un izteiksmīgus tēlus izveido A. Liedskalniņa, H. Zommers, A. Jaunušans. J. Anerauda viduvējā satīriskajā darbā «Kaut kur pie Gaujas» nomirdz A. Klints, A. Korņeicuka lugā «Kāpēc smaidīja zvaigznes» īstas komēdijiskas vērtības rada E. Radziņa un K. Sebris, bet F. Kūna politiskajā satīrā «Nibelungu kredīts», kas vērsta pret Rietumvācijas revanšistiem, fenomenālus panākumus gūst E. Ezeriņas Ungera kundze (grimējusies mazliet pēc Hitlera!) ar savu dzīves devīzi: «Neko neredzēt, neko nezīnāt, neko nedzirdēt!» Bet raksturīgi ir tas, ka no K. Pamšes režijām atmiņā galvenokārt paliek tēli, detaļas, bet mazāk uzveduma mērķis, jēga.

K. Pamšem Drāmas teātra aktieru studijas izsniegtajā raksturojumā norādīts, ka viņam piemīt literāras dotības. Tās viņš izkōpis savā tālākajā dzīvē, radot saistošas grāmatas par L. Špilbergu, A. Klinti, rakstot par A. Amtmani-Briedīti, pie kura tik daudzkārt strādājis par otro režisoru. Literāri aizraujošas, pēc aktieru atmiņām, allaž ir bijušas režisora ekspozīcijas, viņa stāsti par lugu tapšanu, autoriem, par ideju. Tas atspoguļojas arī piezīmēs, kuras inscenētājs rakstījis programmu grāmatīņām. K. Pamše ciena aktiera patstāvību, necenšas rādīt priekšā. Viņam ir laba telpas izjūta. K. Pamše ir viens no pirmajiem, kas sazaro teātra kontaktus ar jaunajiem scenogrāfiem, sadarbojoties ar A. Kiršfeldu, L. Bērziņu, G. Zemgalu. Taču

tieši darbā ar aktieri viņam reizēm pietrūkst prasmes iestrādāt tēlu dziļumā, attaisnot situācijas, kas dažkārt — īpaši komēdijās — ir ļoti spilgtas, bet liekas sadomātas, ārišķīgas. K. Pamše pieder pie režisora sarunu biedra tipa, no kura ierosmēm bagātinās tie aktieri, kas prot un alkst patstāvīgi strādāt, mazāka rādās viņa spēja šo patstāvību atmodināt un — galvenais — izrādes koptēlu attīrīt no liekā, teatrālā. So pārmetumu rodam arī J. Kalniņa vērtējumā par K. Pamšes darbiem: «Viņš iestudējis vairākas satīriskas komēdijas, bet allaž tajās pats režisors it kā pieticīgi līdzī staigā personāžiem, saliek viņus bez lielākas mākslinieciskas jaunrades uz skatuves un pavisam neiekvēlojas par to augstāko, vispārīgo domu, kas ar izrādi būtu pasakāma. Bet, ja nejūtam tādu domu, kuru režisors pauž ar visu sirdsdegsmi, tad tādā satīriskās komēdijas izrādē skatītājs jūtas, kā ne-labā sabiedrībā iekļuvis, — cilvēki tur dara visādas nelietības, ir egoisti, mietpilsoņi, un nav neviena, kas viņus nopietni sauc pie kārtības. K. Pamše kā režisors uzvedumā ieliek ārkārtīgi maz sava, ja par «savu» nesauc dažādus maznozīmīgus mizanscēnu izkārtojumus, palētus jokus komēdijās u. tml.»¹⁰⁷ K. Pamše ir izvēlējis ļoti dažādu repertuāru, tas nebūt nav nopē-lums, bet šajā daudzveidībā ir grūti (un nevienam kritiķim, kas par reži-soru rakstījuši, tas nav īsti izdevies) uztvert galveno, būtisko — māksli-nieka personības izpausmi, kas saistīta pirmām kārtām ar kvēlu vēlēšanos paust savu viedokli izvēlētajā dramatiskajā materiālā. «Balsis un atbalss» skarbaiss reālisms, ārišķībām izpušķotie satīrisko komēdiju inscenējumi un — romantiskās mīlestības cildinājums, kas tik neierasti ieskanas Drā-mas teātra kopainā ar A. Dimā «Kamēliju dāmu» un A. Kasonas «Trešo vārdu». Tie ir trīs K. Pamšes režisoriskās darbības zari — bet kurā visvai-rāk ir viņš pats? Varbūt tieši šajā trešajā līnijā, jo bija vajadzīga liela ra-došas nepieciešamības izjūta, lai nāktu klajā ar «Kamēliju dāmu» laik-posmā, kad savu uzvaras gājienu Padomju Savienībā teju, teju sāk B. Brehts, noraudams buržuāzijas liekulības maskas daudz nežēlīgākā veidā, nekā to spēj izdarīt Dimā-dēls. Un V. Līnes jūtīgajā tēlojumā, īpaši divspēlēs ar K. Trenča Armānu, režisoram izdodas skatītāju aizkustināt un atgādināt par dziļu jūtu mūžīgumu. Izrāde ir emocionāli iedarbīga, stilis-tiski izturēta.

Vēl emocionālāk romantiskās mīlestības tēma (un tai pretī — aristokrā-tisko aprindu liekulības motīvs) izskan «Trešajā vārdā». Galveno lomu — Pablo atveido J. Kubilis, aktieris, kurā šī romantiskā stīga ir atsaucīga, viņa talantam piederīga. Šo lomu ļoti spēcīgi tēlo arī V. Zandbergs, kas vienu sezonu ir saistījies Drāmas teātrī. Pablo mīlestību — mājskolotāju Margu — ar lielu sirds atvērtību rada A. Liedskalniņa un M. Zemdega.

Pablo krustmātes atveido O. Lejaskalne un M. Smithene vai E. Mieziņa. M. Smithenes Anhelina — vecs, labsirdīgs un naivs bērns — ir ievērojamās aktrises pēdējā lielākā loma līdzās Indrānu mātei un Bebenei. Tāpat kā citās A. Kasonas lugās, kuras piecdesmito gadu beigās Latvijā izrāda daudz, arī «Trešā vārda» sižets ir mazliet neparasts. Spānijā kalnos izaudzis skaists dabas bērns, līdz 24 gadu vecumam vairījies no saskarsmes ar civilizāciju. Daba ir viņa skolotāja, jo Pablo neprot ne lasīt, ne rakstīt. Un, kad nu viņa krustmātes nolemj zēnu izglītēt, viņš iemīlas savā skolotājā, kuras acis šķiet kā stirnai kalnos. Izrādē viena no skaistākajām vietām ir tā, kur

Marga māca Pablo lasīt un saprast Vitmena dzejoli par zaļo zāli. K. Pamše sadarbibā ar mākslinieku L. Bērziņu ir radījis visus priekšnoteikumus, lai aktieru dialogā skanētu īsts, nemākslots poētiskums. Trāpīgiem vilcieniem noraksturota arī ārēji smalkā aristokrātu vide, kurā Pablo iepazīst melus, savtību un liekulību. Viņam riebjas šie cilvēki, viņš izaicina tos un vēlas atpakaļ kalnos, kur visiem trim vārdiem — Dzīvība, Nāve un Mīlestība — ir tīra, neaptraipīta skaņa. Šajā Pablo protestā ir kaut kas no Sova Elīzas Dūlītas izaicinājuma «smalkajai sabiedrībai», un K. Pamše meistarīgi inscenējis šo ainu, kurā Pablo atmasko un izsmej «civilizētos mežņus». «Trešais vārds» gūst lielu popularitāti un piedzīvo 224 izrādes.

Kā «Kamēliju dāma», tā «Trešais vārds» ir aktieru karsti milētas izrādes, un tās ieved skatītāju kādā neparastā atmosfērā, kur viņš kļūst nai-vāks, no skepses atbrīvots un ļaujas iestātam par brīnišķīgām mīlestībām, kas atmiņā pārcilājamas kā skaisti, mazliet smeldzīgi sapņi.

Ipaša vieta K. Pamšes režijās un visā Drāmas teātra darbībā ir A. Čehova «Kaijas» iestudējumam 1960. gadā, jo līdz tam tikai vienu reizi (1953. gadā) teātris ir sastapies ar Čehova dramaturģiju viesrežisora A. Leimaņa neveiksmīgajā «Ķiršu dārza» iestudējumā. Šai izrādei ir plaša rezonanse arī speciālistu vidū ārpus republikas robežām. P. Markovs to cildina kā Maskavas Dailes teātra tradīciju turpinājumu (it īpaši kopējās atmosfēras ziņā, ko lielā mērā sekmē A. Spertāla īsti čehoviskās dekorācijas), citi kritiķi, arī A. Grigulis neatrod izrādē tos apakšstrāvījumus, kas tik būtiski šī autora daiļradei. Tādēļ daudzviet virsroku gūst sadzīviskais fons. Taču kā izrādes kritizētāji, tā aizstāvji ir vienprātis par L. Freimanes veiksmi Arkadinas lomā. Par savu lomu māksliniece raksta: «Ir tāda skatuves patiesība, ka visinteresantākās ir tās lomas, kuru raksturi nav viengabalaini, kur nedominē tikai viena vai otra īpašība, bet vesela rakstura īpašību grupa. Bet blakus šai patiesībai pastāv vēl viena — un proti, ka šādas lomas ir visgrūtākās. Un tāda ir Arkadina. Ar viņas dēla vārdiem runājot, tā ir psiholoģisks kuriozs. Viņa ir gudra, jūtīga, skopa, skaudīga, nenovīdīga. [.] Arkadina bez gala mīl savu darbu, ļoti mīl savu dēlu, ar pēdējās mīlestības spēku viņa pieķērusies savam mīļākajam, viņa līdz sīkumainībai mīl savu naudu un tomēr — pāri visam un par visu vairāk viņa tomēr mīl tikai pati sevi.»¹⁰⁸

Divdesmitā gadsimta otrajā pusē tieši A. Čehova dramaturģija ar daudzšķautņainajiem raksturiem kļūst par vienu no galvenajām platformām, uz kuras progresīvā režija veido jaunu aktiera tipu, kas spēj *vienlaicīgi* apvienot sevī vispretējākās īpašības un to ārējās izpausmes, t. i., tuvina aktieri vēl dziļākai cilvēka organikas atklāsmēi. L. Freimanes darbs «Kaijas» ansamblī ir jūtams radošs izrāviens šajā virzienā. Ņīnu tēlo V. Line, Trepļevu — J. Bebrīšs un V. Zandbergs, bet Trigorinu — Ž. Katlaps un V. Akurāters.

Pēc V. Baļunas aiziešanas A. Amtmanis-Briedītis, Ž. Katlaps un K. Pamše, kopīgi strādājot, nodrošina ansamblī pamatos vienotu režijas metodi un, neraugoties uz individuālajām atšķirībām, cenšas turpināt tradicionālās Drāmas teātra režijas tālākattīstību.

1966. gadā K. Pamše aiziet no Drāmas teātra un pēc neilga pārtraukuma sāk strādāt Rīgas Operetes teātrī.

1955. gadā A. Jaunušans iestudē pirmo patstāvīgo izrādi Drāmas teātrī. Tā ir poļu rakstnieka J. Ūtovska luga «Ģimenes lieta» («Apsūdzība»), kas kļūst par republikas mērogā novērtētu notikumu.

Lugā, kuras autors pēc profesijas ir ārsts, tiek risināta problēma, kas (sal. ar A. Griguļa «Mālu un porcelānu») pēckara gados ir tipiska sociālistiskās iekārtas zemēm. Pieredzējis pulēšanas meistars Juzefs Kaminskis strādā ar pārbaudītām, vecām darba metodēm, kuras apdraud viņa paša dēla Feliksa racionalizācijas plāni. Līdzās šai tēmai rodas plaiss Kaminsku ģimenē, tajā vientuļa jūtas māte, nav satiecības arī Felksam ar sievu Irēnu, bet jaunākais dēls Tomašs sadraudzējies ar kaut kādu Rutkovski, kurš indē šaudīgā jauneklā smadzenes un noved to līdz nozieguma sliekšnim. Labi savita intriga, spraigs dialogs un dzīvi cilvēki — tāda ir šī luga, kuru vienmēr iniciatīvas pilnais direktors V. Bergmanis, atbalstot teātra komjauniešu ierosinājumu, nodod režisoram A. Jaunušanam. Jauns ir arī izrādes dekorators A. Jablovskis, bet lomās — nule Teātra fakultāti beigušie jaunieši A. Liedskalniņa, G. Cilinskis, O. Salkonis vai arī jaunie aktieri ar neilgu darba pieredzi — B. Indriksone, H. Romanova, I. Hincenberga, H. Topsis, K. Trencis, V. Jakāns, A. Liniņš, Ē. Britiņš. Izrāde top divos sastāvos, un divās atbildīgās lomās ir arī V. Selga un K. Ozols.

Lugas materiālā nav nekā tāda, kas vedinātu uz īpašu novatorismu, no «Ģimenes lietas» itin viegli varētu izlaisīt apmēram tādu pašu mēreni labu, sadzīviski patiesu un psiholoģiski līdzsvarotu izrādi, kādas ap šo laiku ir teātra afišā, kā, piemēram, L. Ūonova «Vienkāršais cilvēks» (rež. H. Zommers), K. Simonova «Kādas mīlas stāsts», S. Aļošina «Viena pati» (abām rež. Z. Katlavs) vai citas. Bet A. Jaunušans prot aktierus aizraut, mēģinājumi notiek brīvdienās, vēlu vakaros, un šī ansambļa *kopīgā vēlēšanās radīt vienmēr ir bijusi pamatā jaunai kustībai mākslā.*

Izrādes pieņemšanas protokolā, kas datēts ar 1955. gada 12. novembri, mākslinieciskās padomes locekļi ierauga it kā to pašu labi pazīstamo reālistisko Drāmas teātri, tikai lielāka iekšēja spraiguma, jaunības enerģijas un — galvenais — dziļāk tvertas aktiera organikas izpausmē. Šī ansambļa dalībnieki ir tik pilni savu tēlu dzīves, ka vārdos pateiktais un konkrētā rīcībā izdarītais ir tikai daļa no bagātā, iekšējā lomas veseluma.

Visplašāk jauno uzvedumu analizē A. Amtmanis-Briedītis, kura runā atspoguļojas gan viņa paša izpratne līdzīgu mūsdienu lugu interpretācijā, gan arī tas jaunais, ko pieteic A. Jaunušana režijas metode. Pēc meistara ieskata, lugā noris divu paaudžu cīņa, jaunais stājas vecā vietā. Tā ir sadzīves luga, reāla, ciņas pilna, un šī konflikta atklāsme viņu apmierina. Bet «inscenējumā ņem pārsvaru ireālais, mistiskais, kaut kāda «arcibačevščina», un tā šī luga pakļauta pavisam citādam spēles veidam».¹⁰⁹ Smalki saskatītas, psiholoģiski komplicētas, *ar sevi* iekšējā konfliktā esošas tēlu pasaules A. Amtmanim-Briedītim ir svešas. A. Jaunušana režisēto tēlu dzīves it kā mutuļo savā pašreizējās tapšanas procesā, turpretim A. Amtmanis-Briedītis aizstāv loģiskā analizē noskaidrotu iekšējo darbību, kas noteikti un nepārprotami tiek raidīta uz mērķi.

Tāpēc J. Kalniņš, kas savos sezonas pārskatos almanahā «Teātris un dzīve» ilgā periodā vissistemātiskāk seko teātru attīstības gaitai, par šo izrādi raksta: «A. Jaunušans kā režisors meklē atšķirīgu pieeju uzvedumam,

un gluži reālistiskā «Ģimenes lieta», ko citādi Akadēmiskajā drāmas teātrī varbūt mēs redzētu kā stipri parastu sadzīves lugu, iezīmējas ar īpatnēju nokrāsu gan tēlu zīmējumos, gan konfliktu risinājumos, kur bija gan gaudīgi lietots neuzbāzīgs krāsu spilgtums, gan nepārprotami īpatnējs, analītiski akcentēts lomu psiholoģiskais zīmējums. [.] A. Jaunušānu nesaista sīkā sadzīves patiesība, izrādes kopējās noskaņas rakturojumā viņš pastiprinātu uzmanību pievērš domai un ar to saistītam psiholoģiski analītiskam tēlu attiecību raksturojumam.»¹¹⁰

Tāds, varētu sacīt, ir šīs izrādes radītais ārējais iespaids. Taču profesionālā ziņā svarīgāka ir «iekšējā» metodes puse, kuru A. Amtmanis-Briedītis nosauc par «arcibačevščinu». Vai tad A. Jaunušana izrādei nebūtu saikņu ar to desmit gadus nu jau konsekventi meklēto iekšējo patiesību, tēlu psiholoģisko analīzi, pēc kuras tiecās V. Baļuna, Ž. Katlaps un kuru kā aktieris dziļi sevī meklēja A. Amtmanis-Briedītis Zabeļinā vai Atvasarā? Vai bez šī tā saucamā otrā plāna atklāsmes būtu tapušas varenās izrādes, J. Oša un citu meistarību lomas? Taču nē. Bet radošs process nav līnija, kas tikai virzās augšup no panākuma uz panākumu. Tas dod arī negāciju nogulsnes, un visos teātros Staņislavska metodes apguve piecdesmito gadu vidū sasniedz zināmu stagnāciju.

Šīs stagnācijas pazīmes un pazīmes ir dažādas — gan pārlietu kultivēts «dabiskums», aizmirstot to, ka dabisks, atraisīts aktieris nav mērķis, bet gan priekšnoteikums tēla radīšanai. Tieši Drāmas teātrī laikmetīgo darbu, kā arī M. Gorkija lugu «Barbari» un «Dibenā» izrādēs sāk iesakņoties pārlietu skolnieciska sekošana Staņislavska mācībai par darbības procesa pakāpenību, partnera domas uztveri, apzināšanu un savas atbildes noraidi. Vairākos rakstos vietrāpīgāk un profesionāli pamatotāk šo parādību ir analizējis P. Pētersons, tālab arī tik principiāli nozīmīga ir viņa atsauksme par A. Jaunušana pirmo inscenējumu laikrakstā «Ciņa» ar nosaukumu «Jaunekļa izrāde».

Jau recenzējot V. Baļunas iestudēto M. Gorkija lugu «Dibenā» tai pašā 1955. gada pavasarī, P. Pētersons par tēlotājiem raksta: «Rogas iespaids, it kā šiem cilvēkiem kāds iepriekš pateicis, ka viņus novēros, viņos noklausīsies un ka tie vairs nerunā un nerikojas tā kā ik dienas, bet kaut kā samācīti, īpaši gudri. It kā būtu jāatnāk citu reizi, kad viņi būs paši savā nodabā. [.] Vēsums, kas valda izrādē, režisores rūpīgi uzraudzītās attieksmes skatuves un skatītāju starpā, kur it kā iepriekš paredzēts, kurā vietā būs jādzīvo līdz, — šī atmosfēra traucē arī no izrādes paņemt tās idejisko kodolu.»¹¹¹ (Recenzents gan izslēdz no šīs plūsmas trīs izcilus tēlus — J. Oša Tatāru, A. Videnieka Aktieri un V. Jakāna Aļošku.)

Sarunā par «Ģimenes lietu» P. Pētersons turpina šo domu, uzsverot, ka te «nesastopam tās mūsu sadzīves lugām raksturīgās «psiholoģiskās pauzes», kuras rodas, kopējot dzīvi, bet aizmirstot, ka dzīvē cilvēki domā arī pašā runāšanas procesā, domā, kamēr runā otrs cilvēks, nevis tikai nogaida, ko tad nu izteiks otrs, tad lēni pārdomā savu un tad tikai sāk runāt».¹¹²

Šī saasinātā «vienlaikus domāšana un runāšana» ir tā, kas samulsina A. Amtmani-Briedīti, kurš savas pārlietības dziļumos izprot to kā zināmu jucekļa ieviešanu tur, kur viņš visu mūžu tiecies pēc iespējami lielākas skaidrības.

Otra A. Jaunušana izrādes novatorisma iezīme tāpat saistāma ar parādību, kas nav specifiska tikai Drāmas teātrim vien. Tā ir piecdesmito gadu vidū visai padomju mākslai raksturīgā tendence uz žanru daudzveidību un lielāku formas izteiksmību. Ne vien klasikā, kur allaž ir pastāvējusi interese par interpretācijas formu, bet arī attiecībā uz mūsdienu dramaturģiju. Šīs formas paspilgtinājums raksturīgs izrādei «Ģimenes lieta», kur, kā apraksta P. Pētersons, «... V. Jakāns, kas Tomaša lomā it kā dejodams uzdejo uz kāpnēm un pazūd otrā stāva istabā, H. Romanova, kas Mātes lomā izmeklē zīmīgu, varbūt pat nelogisku vietu, kur nolikt krēslu, lai slepeni parunātos ar vedekli (bet ne vienmēr dzīvē visu nosaka sausa loģika), B. Indriksone un G. Cilinskis, kas nebaidās no neparastā, izpaužot divu tikko apprecējušos jaunu cilvēku savstarpējās jūtas, smagais aizkars uz gaiteni, kas tiek atvērts un aizvērts tieši tad, kad to prasa noskaņa, utt. Šīs norises, kas izrādē padarītas spilgtākas, nekā tās mēdz būt dzīvē, tomēr netraucē izrādi, bet gluži otrādi — padara to saprotamāku un saistošāku, jo kalpo iekšējā satura atklāšanai. Režisors nav palāvējis pašplūsmei — sak, spēlējiet tikai dabiski, gan jau viss cits atklāsies pats no sevis. Diemžēl mēs bieži no šīs ačgārnās pozīcijas esam vērtējuši skatuviskās formas jautājumu un tādējādi radījuši pelēcīgas izrādes.»¹¹³

A. Jaunušans sevi lielā mērā uzskata par V. Baļunas audzēkni arī režijā, un viņa ceļš šajā jomā hronoloģiski sākas tieši tanī gadā, kad V. Baļuna aiziet no Drāmas teātra. A. Jaunušana metode sakņojas V. Baļunas psiholoģiskajā cilvēka izjūtā, viņš «Ģimenes lietā» strādā ar V. Baļunas bijušajiem studentiem, un šajā pagrieziena brīdī A. Jaunušans faktiski izdara to, kas ir katra talantīga skolnieka aicinājums: viņš turpina aizsākto jaunā attīstības lokā saskaņā ar savas paaudzes laikmeta izjūtu un mākslas prasībām, bet šajā turpinājumā ir arī zināms noliegums visam tam, kas V. Baļunas psiholoģiskā teātra virzienā sāka sastingt par dogmu. Un zīmīgi, ka tas visredzamāk atklājas tieši M. Gorkija lugas interpretācijā. Daudzi piemēri padomju teātra vēsturē var pierādīt patiesību, ka tieši M. Gorkija idejiski un mākslinieciski absolūti nedalāmā tēlu pasaule visāsāk signalizē gan par novatorismu, gan arī par krīzes situāciju kādā teātra dzīves posmā.

Bet atgriezīsimies vēlreiz pie A. Amtmaņa-Briedīša pozīcijas attiecībā uz «Ģimenes lietu». Jau pieminētajā pieņemšanas izrādes protokolā viņš izvirza A. Jaunušanam vienu galveno vēlējumu — saglabāt vārda kultūru. Nākotne pierādīs, ka tas nebija velti sacīts, bet diemžēl netiks arī viscaur vērā paturēts. Tālāk seko it kā otršķirīgi aizrādījumi, kas sava lakonisma dēļ tomēr vienmēr ir absolūti iedarbīgi uz aktiera darbu: «Indriksonei nav balss modulāciju. Tas nerodas pats no sevis — ir jāstudē. Liedskalniņa noelso savu tekstu. Hincenberga visu lomu izrunā caur smaidu. Šalkonim nedzird trešo daļu no teksta, lai gan vietām viņš bezgala labs. Tas pats ar Cilinski.»¹¹⁴ Tā runāja vecie režisori. Tā ir arī A. Mierlauka balss, kas cauri laikiem mūžam prasa skaidru, dzirdamu vārdu no skatuves.

Vairāk kā jebkurš no klātesošajiem, kas vērtē «Ģimenes lietas» izrādi, A. Amtmanis-Briedītis tālredzīgi nojauš, ka viņam blakus sāk veidoties *citāds* teātris. Drāmas teātra vēsturē nekad nav bijis *ilgstoši* vienota režijas virziena, un atkal ir noticis pavērsiens, kur viens talants tiecas blakus veidot savu, diezgan neatkarīgu jaunrades darbnīcu, kas atšķirsies gan no

galvenā režisora darba, gan no Ž. Katlapa un K. Pamšes iestudējumiem. Un A. Amtmanis-Briedītis piešķir A. Jaunušanam to, kas viņam visvairāk nepieciešams, — pilnīgu radošu neatkarību gan repertuāra, gan aktieru izvēlē. Katrā sezonā A. Jaunušanam tiek iedalīts vismaz viens iestudējums. Par galvenā režisora attieksmi A. Jaunušans saka: «Briedītis vērīgi sekoja manu izrāžu tapšanas gaitai. Ģenerālmēģinājumos viņu vienmēr varēja redzēt skatītāju zālē. Sadalot lomas mākslinieciskās padomes sēdēs, viņš bieži augstsirdīgi atteicās no kāda viņa iestudējumam ļoti nepieciešama aktiera, ja man tieši šis aktieris likās ļoti vajadzīgs. Reizēm Briedītis izteica vienu otru ļoti būtisku piezīmi, taču tās vairāk attiecās uz skatuves gaismošanu un tehniku, bet nekad viņš neiejaucās manā darbā, to traucējot vai pārveidojot, kaut gan ļoti bieži daudz ko neatzina, daudz kas viņu neapmierināja, daudz kas pat kaitināja. To visu es uzzināju vēlāk — izrādes pieņemšanā un ražošanas apspriedēs. Viņš ļāva man ķepuroties pašam.»¹¹⁵

Nākamajā sezonā A. Jaunušans iestudē M. Zīverta «Ākstu». 1938. gadā Dailes teātrī skatīta, šī izrāde bija mākslinieku dziļi savīļņojusi, it īpaši I. Laivas apgarotais sniegums Kendela (pārgērbtās meitenes Henrietes) lomā un A. Mitrēvica tēlotais āksts Džigs.

Ja A. Amtmaņa-Briedīša mākslas rosinošākie impulsi nāk no bagātiem dzīves īstenības vērojumiem, kas daudzslāņaini krājušies viņā no pašas bērnības, tad A. Jaunušana personības tapšanā lielu vietu ieņem emocionāli izjusti mākslas iespaidi, kas kļuvuši par spēcīgākajiem pārdzīvojumiem viņa jaunībā. Ar pirmajiem apzinīgā «es» veidošanās soļiem teātris un arī kino ir kļuvuši A. Jaunušana galvenie logi uz pasauli. Ir pat tā, ka dažkārt viņš mākslā iegūto iespaidu kā primāro projicē atpakaļ īstenībā, meklējot tam salīdzinājumu, kritēriju un arī to ideālu, ko teātra iespaidi viņā kā cilvēkā ir radījuši. Daudzas dzīvi skaidrojošas un virzošas atziņas A. Jaunušans ir vispirms iepazinis estētiski «apstrādātā» veidā, un no tā izriet viena viņa režijas mākslas skaldne — zināma īstenības estētizācija, ko jau pirmajās izrādēs ievēro teātra kritika.

M. Zīverta «Āksts», kas top sadarbībā ar smalko stilistu A. Spertālu, šo estētizācijas līniju pieteic visspilgtāk. A. Jaunušana biogrāfijā ar skaudrumu un traģisku nežēlību bija ienācis karš, un šī izrāde top kā skaistas, pie sirds nēsātas relikvijas atdzīvinājums līdz ar atmiņām par Dailes teātra iestudējumiem un B. Sosāra komponēto smeldzīgo āksta dziesmu «Reiz dzīvoja kāds muļķa āksts . . .». Te izpaužas arī zināms pieprasījums pēc kompensācijas par savai paaudzei nolaupīto estētisko baudījumu, pēc kā režisoram pašam vienmēr ir bijušas lielas, līdz galam neapmierināmas alkas. Skaistuma nesātība, kas atsevišķos gadījumos pārvēršas par skaužamu ārēju izskaistinājumu, dziļākā sakņojumā ir režisora iekšējā prasība samērot dzīvi ar to skaistuma un harmonijas ideālu, kādu savā mākslas iespaidu kopumā ir jaunībā izveidojusi A. Jaunušana pasaulizjūta.

Tāpēc arī Šekspīra (tēlo K. Kļētnieks un Ž. Katlaps) traģēdiju, kā lasām uzveduma ekspozīcijā, režisors meklē pretrunā starp pasauli, kādu Šekspīrs *gribēja* to skatīt un kāda tā *patiesībā bija*. Sajā procesā liela nozīme ir Ākstam, kuru tēlo V. Jakāns un arī pats A. Jaunušans. Taču izrādē šī režisora dziļi personiskā tēma neiegūst aizraujošu pilnskanību, tajā pietrūkst smeldzīgās traģikas.

Lugā ir plaši izvēsta saruna par jauna tipa teātri, kurā Sekspīrs ir novatorisks radītājs. Arī pats A. Jaunušans šajā izrādē jo spilgti pieteic sevi kā nesamierināmu meklētāju, ar lielu vēlēšanos ienest Drāmas teātrī spilgtāku formu, drosmīgāku teatrālismu, radīt skatuviskas krāsainības svētkus.

Ja «Gimenes lietā» dominēja raksturu paspilgtinājums, iekšējās dzīves krāsainība, tad «Ākstā» pārlicinošu virsroku gūst inscenējuma teatrālais vēriens, bet abas šīs puses līdzsvarot izdodas trešajā iestudējumā — E. de Filipo traģikomēdijā «Filumena Marturano», kuru atkal režisors veido kopā ar A. Spertālu, itāliešu glezniecības un dabas iedvesmotu mākslinieku.

Arī šīs izrādes koptēls ir estetizēts. Filumenas ārļaulības dēļi — komiji un asenizatori — prot nēsāt fraku mātes kāzu dienā kā īsti aristokrāti, nemaz nerunājot par veikalnieka Domenico Soriano eleganci, kuru vēl izceļ E. Ziles iznesība un vīrišķīgais šarms. Taču tobrīd — 1958. gadā — šāds uzskaitinājums vēl nerada īpašu pretestību, jo ir saskaņā ar skatītāja mazliet idealizēto un stipri nekonkrēto priekšstatu par «dzīvi ārzemēs». Ar tādu pašu greznu izšķērdību ir iestudēta «Filumena Marturano» arī Maskavā, J. Vahtangova teātrī, un šo uzvedumu kritika izvirza par lugas etalonu. Ka Eduardo de Filipo traģikomēdijās attēlotie ļaudis īstenībā dzīvo stipri trūcīgāk, tas noskaidrojas tikai tad, kad autors atved uz Maskavu paša iestudētās izrādes, un tur ir redzama Domenico Soriano māja ar atlupušām tapetēm, turpretim Rīgā viņš dzīvo lieliskā savrupmājā ar visu tai nepieciešamo inventāru. Skatoties itāliešu iestudējumus, ataust tik tuvu rodamā (un tomēr neuztvertā) izpratne par ciešo saiti starp šīm izrādēm un itāliešu neoreālistu filmām ar to nemīlīgo, skarbo īstenības vaigu.

Paies laiks, un Drāmas teātri, arī A. Jaunušana izrādes, kritika bargi apsauks par ārējas izskaistināšanas tendenci, un patiesība tad prasītu, lai šo tiesu sāktu jau ar «Filumenas Marturano» izrādi. Un tomēr mēs neatradīsim liecības, kur tas tiktu darīts, jo šo izrādi sargā tās lielās cilvēkpatiesības, ko režisors ir izsekojis aktieru ansambli. Aktieru dvēseles ir caurspīdīgas, atklātas un kailas, bez rutīnas un spēles viltus. Te nu ir noticis tas, ko A. Amtmanis-Briedītis vēlējas, — lai jaunajās lomās aktieri ieietu tīri, kā pirtī noberzti. Stāsts par sievieti, kurai vajadzēja pelnīt naudu, pārdodot sevi uz ielas, un kura uzdrošinājās laist pasaulē savus trīs bērnus, lai saudzētu dzīvību, kas tapusi viņā, ir izrādes dramatiskā un sociālā linija. To caurvij veikli nospēlētā Filumenas miršanas komēdija, kas vajadzīga, lai dabūtu sev par vīru un bērniem par tēvu pusmūža palaidnieku Domenico Soriano, kam sods par visu ir neziņa, kurš no trim Filumenas dēļiem ir viņējais. Itālijā šai lugai lielā mērā simpātijas nodrošina katoļticība, kas aizstāv dzīvību Filumenas klēpī; padomju teātris vairākos gadījumos akcentē buržuāziskās morāles un sociālās netaisnības momentu. A. Jaunušans arī patur vērā lugas sociālo fonu, un tā asākā šķautne izlaužas E. Ezeriņas traģiskajā Rozālijas tēlā, kura ik brīdi domā par savu triju bērnu likteni, jo viņai neizdodas tos nodrošināt tādā izņēmuma kārtā, kā tas laimējas uzņēmīgajai Filumenai. Taču pats galvenais ir tas, ka A. Jaunušans šeit pieteic vienu no savām vadošajām režijas tēmām, ko varētu nosaukt par cilvēka izaicinājumu sociāliem apstākļiem. Tādiem apstākļiem, kuros objektīvi varēja aiziet bojā, kļūt par līdzjūtību raisošu upuri. Starp simtiem Nea-

poles ielas meitu viņa, Filumena Marturano, spēj saglabāt sevī sievietes lepnumu un izaudzināt trīs dēlus par krietniem cilvēkiem. Šo izņēmuma spēku kas tiek pierādīts *par spiti* visgrūtākajām situācijām, A. Jaunušans aizsāk šinī izrādē, un tas dažādās variācijās visies cauri visai viņa režijas jaunradei. Lai šo tēmu īstenotu, inscenētājam ir vajadzīga liela aktrise galvenajai lomai. Sākumā viņš tādu redz tikai Lilitas Bērziņas personā, un viešņa no Dailes teātra arī ar izcilu aktierisku spožumu veic šo uzdevumu. Tomēr izrādes ilgā un slavenā skatuves dzīve cieši saauž to ar Elzas Radziņas vārdu. Viņas traktējumā pilnestīgi atklājas vienkāršā sieviete, lasīt un rakstīt nepratēja, bet sirds un cilvēcības likumu sargātāja. Jo tālāk pagātnē aiziet karš, jo lielāks kļūst arī cilvēku egoisms, jo skaļāk skan vārdi: «Man uz to ir tiesības,» un šīs «tiesības» pārvēršas par bruņām, kuras vairs netais cauri cilvēcību, maigumu, izpalīdzību. A. Jaunušans ir spējis šādai izpratnei atvērt aktrises būtību, un E. Radziņas talanta jūtība, dvēseles redzīgums no dzīves īstenības nes iekšā jaunu un jaunu informāciju, liekot skatītājiem atcerēties mūžīgos, cilvēka būtībai piederīgos sirds likumus gan ar maigu lūgumu, gan ar sarkasmu, gan ar dusmām un draudiem, gan ar sievietes viltīgo prātu. Visus līdzekļus liek lietā E. Radziņas Filumena, A. Jaunušana sūtīta humānisma likumu sardzē, un šī kļūst par vienu no izcilās aktrises nozīmīgākajām lomām.

Filumenas dēlu trijotni rada J. Kubilis, A. Liniņš un E. Ozols.

1959. gadā A. Jaunušans iestudē oriģināllugu — Z. Grīvas traģikomēdiju «Medūzas plost». Risinot sižetu par mākslinieka sūtību un apstākļiem, kuros tiek pārbaudīta ideāla noturība, atkal skan režisoram nozīmīgā tēma — apstākļi un cilvēka pretestība tiem. Tā arī spēcīgi strāvo uzvedumā, jo galveno varoni — gleznotāju Justu Ragaini Z. Katlaps veido tieši tādā pavērsienā: viņš grimst arvien dziļāk, iet pretī savai garīgajai nāvei, ko veicina buržuāziskā vide, bet tēla *paštiesa* liek arī sevī atrast straujās lejupslīdes cēloņus. Režisora tēma — tanī laikposmā reti lietots un vēl retāk konkretizēts jēdziens. Ja A. Amtmani-Briedīti taujātu par viņa tēmu, nav grūti iedomāties viņa atbildi: «Es taisu lugu, un katrā lugā būs arī mana tēma,» kaut arī lielajos inscenējumos varēja saskatīt viņa režisora personības vadmotīvu, ko nosacīti apzīmējam «cilvēks laikmetu griežos».

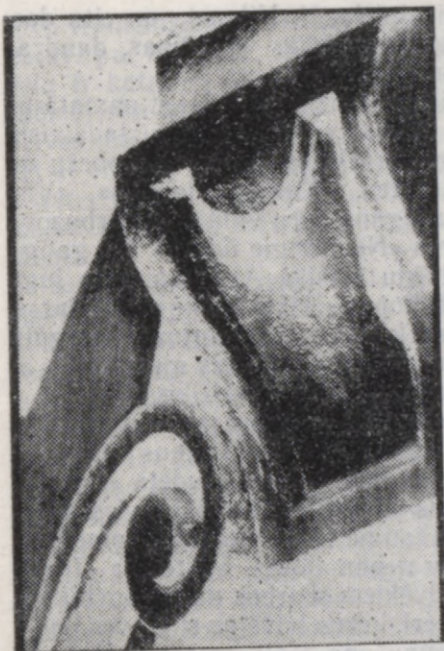
Arī A. Jaunušans šo savu tēmu nekur nemeklē un nedeklarē tīši, tas vienkārši ir viens no viņa esības būtiskākajiem jautājumiem: cik cilvēks var izturēt, cik liels ir viņa spēks un uzticība ideālam — humānisma, mākslas, sabiedriskās cīņas ideālam. To mākslinieka personībā ierakstījusi viņa paša dzīve, biogrāfija, kur daudzkārt jāatbild uz jautājumu: vai es to spēšu? A. Jaunušans vaigu vaigā ir sastapies ar nāvi, kopš bērnības vēlējies kļūt aktieris, bet varējis tuvoties kā *iesācējs* izvēlētajai profesijai tikai uz trīsdesmit gadu sliekšņa. Režisors nes mākslā to, ko izzinājis par dzīvi *caur sevi*, un viņam ir nojausma par to, ka cilvēks spēj turēties pretī dzīves grūtībām daudz vairāk, nekā pats to dažkārt apzinās. Šo procesu cilvēkā pētīt un arī veicināt A. Jaunušans jūtas iekšēji aicināts, un tas viņa dialogam ar skatītāju piešķir to personiskumu un uzticību, kāda rodas, ja cilvēks stāsta nevis sacerētu, bet izdzīvotu un izjustu patiesību.

«Medūzas plostā» redzam buržuāziskās Latvijas inteligences aprindas sadzīvīskās situācijās, kurās kā zivis ūdenī jūtas izcilie Drāmas teātra

meistari — A. Klints, O. Lejaskalne un O. Krūmiņa, M. Smithene, K. Sebris, L. Bārs un citi. J. Kalniņš, vērtējot lugu, pamatoti jautā: «Vai te nav pasmiešanās par kritiņu pretinieku? Kur te plašāki vispārinājumi...? Tādus dramaturģiskajā materiālā grūti atrast.» Bet izrādi mākslas limenī pacel tieši režija, jo, kā raksta recenzents: «A. Jaunušana vispārējā tendence, kas vērojama viņa režijās, — nesekot, pieticīgi komentējot, autoram pa lugas lappusēm, bet meklēt *savu domu, savu estētiski idejisko ideālu* (izcēlums mans — L. Dz.), ko ar izrādi pateikt, šī tendence devusi daudz laba «Medūzas plostā» inscenējumam. Režisors nav palicis tikai pie sīku sadzīves patiesību izrādīšanas, kā tas vērojams daudzos jo daudzos republikas teātru uzvedumos.»¹¹⁶

«Medūzas plostā» debitē divi vēlāk populāri Drāmas teātra aktieri — M. Zemdega un I. Adermanis, kas dublē K. Trenci Klāva lomā.

Pirmās četras A. Jaunušana režijas ir pieteikušas spilgtu personību gan ar savu pieeju dramaturģiskajam materiālam, gan ar izaicinājumu Drāmas teātrī kupli sazarotajam sadzīvisko tipu raksturojumam, gan ar psiholoģiski padziļināta, daudzslāņaina aktiera tēla veidošanas tendenci.



Radošās darbības paisumi un bēgumi

60. gadu pirmā puse.

Teātris un laikmeta prasības.

A. Arbuzova «Irkutskas stāsts».

Vērtību pārvērtēšana.

1962./63. gada sezona.

Tradīciju dzīvotspēja treju

meistaru — A. Amtmaņa-Briediša,

J. Zariņa, V. Baļunās — iestudējumos.

A. Amtmaņa-Briediša novēlējums

Ar lielu spraigumu visās Padomju zemes dzīves jomās ienāk sešdesmitie gadi. 1961. gadā PSKP XXII kongress pieņem izvērstu komunistiskās sabiedrības celtniecības programmu, kurā īpaši uzsvērta ikviena padomju cilvēka personiskā atbildība un iniciatīva partijas sprauto mērķu īstenošanā. PSKP Programmā izskan aicinājums mākslas darbiniekiem attīstīt radošās formas, stilus un žanrus visā to daudzveidībā: «Sociālistiskā reālisma mākslā, kas pamatota uz tautiskuma un partejiskuma principiem, drosmīgs novatorisms dzīves mākslinieciskajā atveidojumā apvienojas ar visu pasaules kultūras progresīvo tradīciju izmantošanu un attīstīšanu.»¹

Piecdesmito un sešdesmito gadu mijā Drāmas teātris stāv šo jauno laikmeta prasību priekšā vāji sagatavots. A. Amtmanis-Briedītis 1958. gadā ar A. Deglava «Rīgu» ir galvenajās līnijās pabeidzis savu šķirisko un ētisko tautas pagātnes izvērtējumu, ir izskanējusi N. Pogodina «Trešā, patētiskā», interesī piesaista P. Pētersona pirmā luga «Balto torņu ēna» (1959) par mākslinieka sūtību, par ikvienas dzīves papildījuma nepieciešamību. Tā ir aktiera E. Zīles debija režijā, un šajā lietpratīgajā uzvedumā izceļas E. Radziņas, H. Romanovas, B. Indriksones un it īpaši Latgales meitenes Anastasijas tēlotājas A. Liedskalniņas sniegums.

Repertuārā ir ne mazums vērtīgu darbu. Pateicoties G. Treimaņa aktivitātei, teātrim ir nodibināti pastāvīgi radoši kontakti ar vairākiem padomju dramaturgiem, kuru lugas tālab Rīgā parādās vienlaicīgi vai pat ātrāk nekā citos mūsu zemes teātros. Tas attiecināms uz A. Arbuzova,

N. Pogodina, Maskavā dzīvojošā turku dzejnieka N. Hikmeta un citu darbiem. Taču, ja trūkst kompasa un repertuāra iekšējās vienotības, daudzas labas lugas kopumā teātra virzienu neveido.

Ir atsevišķi jau iepriekš minēti profesionāli vērtīgi darbi, bet pamatā uz sešdesmito gadu sliekšņa Drāmas teātris stāv ar veselu krājumu sadzīviski sīku, pelēcīgu izrāžu, un šī pelēcība kā plīvurs klājas ir pār aizrobežu un latviešu klasiku («Hamlets», «Uriels Akosta», «Kaijas lidojums», «Visi mani radi raud»), ir pār mūsdienu autoru lugām, kuru vidū ir A. Arbusova «Tālais ceļš» un «Zudušais dēls», Z. Grīvas «Nemierīgie ūdeņi». Kā galīga radoša apjukuma liecinieces parādās armēņu klasiķa A. Širvanzade luga «Armenui» vai arī rumāņu rakstnieka V. J. Popas «Take, Janke un Kadars». Te teātra labākie aktieri pārvērtušies par kādas tautas aptuveni apgūtu ārēju raksturzīmju atdarinātājiem. *Quo vadis?* Ko teātris mums grib ar šīm izrādēm sacīt? — Tā vienotā balsī jautā skatītājs un kritiķis.

Istenībā šajā posmā, konkrēti 1960. gadā, ir tikai viens jauns darbs, kas rada dzīvu atbalsi skatītājos, kas pilnēstīgi apliecina Drāmas teātri kā radošu padomju mākslas iestādi, — tā ir A. Jaunušana iestudētā A. Arbusova luga «Irkutskas stāsts», kurai teātris piemeklē vilinošāku virsrakstu «Esi sveicināta, mīlestība!», jo afišā figurē jau ne viena vien vāji apmeklēta izrāde, un bažas par skatītāju interesi nav nepamatotas. Un tomēr «Irkutskas stāsts» — jo tā ir izrāde par darba cilvēkiem skarbos dabas apstākļos, Angaras upes krastā, te ir celtni un buldozeri, kurus būvē uz skatuves dekorators K. Miežītis, tiecoties saprast A. Jaunušana reāli un tai pašā laikā nosacīti ieraudzīto vidi. M. Knēbele kādreiz ir teikusi, ka A. Arbusova lielākais nopelns esot tas, ka viņš padomju darba cilvēkiem — traktoristiem un buldozeristiem — iedevis čehoviskas dvēseles. Tieši tā autoru arī ir izlasījis A. Jaunušans — viņš Drāmas teātrī mūsdienu cilvēkam piešķir bagātu iekšējo pasauli, atverot ceļu uz dziļu un jūtīgu cilvēkpeņniecību padomju dramaturģijā. Tiesa, pirmo soli šajā virzienā ir jau spēris A. Amtmanis-Briedītis 1958. gadā, smalkjūtīgi interpretējot A. Līvesa lugu «Jaungada naktī», kur dziļās cilvēciskas izaugsmes un maiņas sāpēs atklājās L. Freimanis Mahta un Z. Katlapa Rode. Taču «Irkutskas stāstā» atvēziens ir daudz spēcīgāks. A. Liedskalniņas Vaļa, G. Cilinska un I. Adermaņa Sergejs Serjogins, J. Kubiļa Viktors Boicovs... Šajos tēlos ar pārliecinošu iekšējās dzīves konkrētību un gandrīz vai radošu gaišredzību ir atšifrēts tas, ko sauc par laikmetīgumu un kā pazīmes īstenībā nav ārēji aprakstāmas. Tas izpaužas mākslas radītāju un skatītāju vienotībā ap risināto problēmu, vienlīdz spēcīgā abu pušu ieinteresētības pakāpē, skatuves varoņa domu un rīcības salīdzināšanā ar savējām.

Līdz tam padomju lugās pie izkropļotām dzīvēm tā vai citādi bija vainojams karš (arī A. Līvesa lugā «Jaungada naktī» ceļa strādnieka Rodes likteni bija saārdījis karš), A. Arbusovs pirmais noteikti ierunājas par to, ka vaina ir jāsāk meklēt paša cilvēka patērējošā un bezatbildīgā attieksmē pret dzīvi. Kara laikā dzimušie bērni nu jau pieauguši, kā pavulgārā kasierīte Vaļa apvēluši ap sevi ērtu dzīvīti, kurā itin viegli var iztikt bez kādiem tur ideāliem, par kuriem miljoni esot karā atdevuši dzīvības, bet tie jau ir tādi patētiski, pamācoši vecākās paaudzes stāsti. Viena dzīve šajā lugā iesākusies nepareizi. Bet vai tikai viena? A. Jaunušans precīzi tver A. Arbu-

zova trauksmes signālu un raida to tālāk. Jo viņš kā mākslinieks tobrīd ir gatavs par to runāt, iepriekšējos darbos režisors jau ir tiecies noskaidrot, cik liela ir katra cilvēka atbildība par savu likteni, un tagad ar maksimālu sabiedrisku ieinteresētību iztirzā šo jautājumu laikmetīgā materiālā. Un, ja dzīves ievirzītas greizi, tās jālabo — ne ar lozungiem, ne ar pārmācībām, bet ar cilvēka radošo iespēju atklāsmi viņā pašā. Ar šo režijas darbu A. Jaunušans pirmo reizi var pateikt to, ko vēlāk atkārtos vairākkārt: «Mans ideāls mākslā ir cilvēka iekšējās pasaules atklāsmē līdz lielam redzīgumam.»

Sajā uzvedumā maksimāli izpaužas režisora sabiedriskā pozīcija: pilsoniskā atbildība — īpašība, ko tik konkrēti nevarētu attiecināt ne uz vienu līdzšinējo Drāmas teātra režijas darbu. Tā ir mākslinieka atbildība līdz personiskuma pakāpei par to paaudzi, kura nule pieteic sevi dzīvē un par kuru ir jābūt nomodā, ir enerģiski jāiejaucas, lai cilvēku ietekmētu tajā posmā, kad viņa iekšējā pasaule vēl jūtīga, vēl tikai iebojāta. A. Jaunušanā pašā ir kaut kas no A. Arbuzova varoņa Sergeja Serjogina, kurš nenobīstas no Vaļkas pozējošās vulgaritātes un ar drošu ticību sāk viņas kodolā ievirzīt to spoguli, kas konfrontē cilvēka uzvedību un viņa būtību.

Izrādēs varoņu likteņi skatītāju patiesi ieinteresē. A. Liedskalniņas Vaļa kļūst par izcilu jaunās aktrises talanta apliecinājumu. Daļai publikas un arī kritiķiem, kas pieraduši pie tradicionālām Drāmas teātra izrādēm, mulsinošā ir izrādes radošā nosacītība, kas būtībā ietverta jau pašas lugas novatoriskajā uzbūvē (kora komentāri, gredzenveida kompozīcija ar analītisku atskatu pagātnes notikumos), bet sasaucas ar A. Jaunušana teatralās formas meklējumiem, kuri pieņemamas mākslinieciskajā spēkā no izrādes uz izrādi.

Vērtējot šo izrādi, J. Kalniņš pateicis viedīgus vārdus: «Paies gadi, bet pie «Esi sveicināta, mīlestība!» uzveduma Akadēmiskajā drāmas teātrī domas atkal un atkal atgriezīsies kā pie laba, visai neparasta notikuma latviešu teātra dzīvē. Atcerēsimies Antru Liedskalniņu, atcerēsimies, ka ar šo izrādi Akadēmiskajā drāmas teātrī ienācis kas jauns — pirmo reizi visos pēckara gados te tik sekmīgi izmantota teatralā nosacītība, ko līdz šim, par abiem lielajiem Rīgas teātriem runājot, piedēvējām vai vienīgi Dailes teātra specifikai. Šai izrādē Akadēmiskais drāmas teātris it kā kļuvis pret skatītāju neparasti aktīvs, aģitējošs, skatītājs vairāk, nekā to šai teātrī esam parādūši, kļuvis par izrādes idejiskās domas līdzrīsinātāju un līdzveidotāju.»²

Un turpat kritiķis arī jautā — vai var teātris kaut ko nostādīt līdzās šim saturam un formas ziņā laikmetīgajam uzvedumam? — Nevar.

Mākslinieki sajūt šo plaisu, kas izveidojusies starp teātri un laikmeta prasību daudzpusīgi, padziļināti atveidot cilvēku, šim mērķim izmantojot visdažādākos izteiksmes līdzekļus, un katrs pēc savas izpratnes cenšas atsaukties uz dzīves un mākslas procesu attīstību. Bet šie centieni ir stihiski, un kritika ne bez pamata raksta par to, ka vienā namā un uz vienas skatuves var ieraudzīt vismaz trīs dažādus teātrus. Līdzās tam sākas sērija bažīgu izteikumu par Drāmas teātra «sejas» zudību, jo šis jēdziens tiek identificēts pamatos ar A. Amtmaņa-Briedīša tautas likteņstāstiem, kuriem harmoniski pieklāvās V. Baļunas un Ž. Katlpa reālsiholoģiskie cilvēku

iekšējās pasaules pētījumi. Tā ir nesenā, slavenā vakardiena, kuru daudzi apraud, bet neviens nezina, kā varētu to uzturēt dzīvu.

1960. gadā mainās arī teātra vadība. Pensijā aiziet V. Bergmanis, un viņa vietā par direktoru ieceļ rakstnieku Valdi Rūju, kas guvis aktiera izglītību Dailes teātra otrajā studijā. Teātra literāro daļu no 1960. gada pa neilgam laikposmam vada rakstnieces O. Lisovska, D. Zigmonte un teātra zinātniece L. Dzene.

Un tad nāk nozīmīgā 1962./63. gada sezona, kuras apskats var kalpot vēsturiskam pierādījumam, cik ātri teātris spēj atgūt jaunrades tonusu, ja necenšas ārišķīgi piemēroties laikmeta prasībām, bet, pirmkārt, noorientējas uz vērtīgu repertuāru un, otrkārt, katrs režisors (bet līdzīvi arī aktieris) sevī noskaidro būtiskākos jautājumus: kas tad šodienas dzīvē ir tālāk attīstāms, kas skaužams, un ko es ar savu izrādi varu nodot sabiedriskās domas rīcībā? Istenībā tas ir režisora koncepcijas jautājums, kas noskaidro katra režisora kopību ar savu laiku un tā aktuālākajām problēmām, kā arī formu, kādā visiedarbīgāk, vistrāpīgāk novadīt uzveduma ideju līdz skatītāja apziņai. Kā pareizi atzīmē kritiķis V. Hausmanis rakstu krājuma «Uz labu ražu» ievadā, «nav domājams, ka E. Smilģim vai A. Amtmanim-Briedītim, iestudējot plašos klasikas darbus, nebūtu bijis savas režisora koncepcijas. Tāda bija, to apliecina kaut vai E. Smilģa ekspozīcijas plāns «Spēlēju, dancoju» iestudējumam vai A. Amtmaņa-Briediša piezīmes «Zaļās zemes» uzvedumam. Taču sešdesmitajos gados prasība pēc režisora koncepcijas kļūst visaptveroša.»³ Tas nav vairs radošas patvaļas jautājums, bet padomju estētikas tendence, kas disciplinē un orientē talantu, vēl noteicošāku padarot mākslinieka pasaules uzskata nozīmi daiļradē.

Protams, būtu vulgāri spriest, ka pēkšņi Drāmas teātra vadošie režisori nolemj radīt konceptuālas izrādes (A. Amtmanis-Briedītis pat necentās teorētiski šo jēdzienu noformulēt) un tādas top. Režisora koncepcijas pamatā ir mākslinieka pasaulizjūta, tie jautājumi, kas viņu visvairāk savilņo sabiedriskajā dzīvē, morāli ētiskajā plāksnē, sadzīvē un aicina reagēt — iejaukties, izskaidrot, izsmiet, uzrādīt tiklab pozitīvā, kā negatīvā digļus. Kā jau to teicu par A. Jaunušana iestudēto «Irkutskas stāstu». Un tā Drāmas teātri cita pēc citas un dažādu režisoru vadībā dzimst vairākas izrādes, kuru tapšanu diktējusi dziļa radoša nepieciešamība — uzrunāt laikabiedru tieši ar šo materiālu un tieši tādā veidā. Plašā rakstā analizējot Drāmas teātra 1962./63. gada sezonu, kritiķis M. Grēviņš raksta: «Viena sezona var būt spogulis, kurā, nenoslēpjot neko, nevienu vaibstu, nevienu sīku rievīņu, atplauksnās teātra spēja visā tās daudzveidībā. [...] Arī šajā sezonā ir kļūmes un neveiksmes, un tomēr tās devums kopvērtējumā ļauj šo sezonu nosaukt par pagrieziena sezonu, par sociālistiskā reālisma, par satura pirmtiesības un Drāmas teātra progresīvo tradīciju apliecinājuma sezonu.»⁴

Kādi tad ir šī pagrieziena posmi? Pirmais. A. Jaunušana iestudētā P. Pētersona luga «Man trīsdesmit gadu», kurā režisors turpina «Irkutskas stāstā» iesākto sarunu par cilvēka atbildību. Tā ir viņa personiskā tēma un sešdesmito gadu literatūras, mākslas, arī žurnālistikas galvenā tēma — *atbildība*. Lai cilvēks spētu atbildēt un līdz ar to cienīgi pārstāvēt, aktīvi veidot sabiedrību, viņam vispirms ir jāatbild pašam par sevi. Arvien skarbākā intonācijā tiek prasīts no cilvēka norēķins par viņa dzīvi un darbu.

Dzejā šo jautājumu izvirza O. Vācietis un I. Ziedonis, parādās simboliski kontrolsvāri, kuros šo atbildību sver un mēro. P. Pētersons savā lugā izvirza kontrolposteni — trīsdesmit gadus. Jo, kā raksta A. Grigulis, «tie ir aptuveni tie gadi, kad jau nodzīvoti pirmie desmit patstāvīgās dzīves gadi, nodzīvots posms, pēc kura jau var vērtēt: kā tu savu mūžu esi ievirzījis, ko tu jau esi veicis, kā tālāk veidosies tava dzīve?»

Sižetiskajā risinājumā autors centrā izvirza kādreizējo inženierzinātņu studenti Rozi. Pirms desmit gadiem viņa pārtraukusi studijas un dzīvojuši egoistisku, varbūt pat izlaidīgu dzīvi. Beidzot viņa nonākusi krustcelēs. Būdamā bez sabiedrības, bez dzīvokļa, bez darba, viņa atrodas situācijā, kas liek vērtēt un pārvērtēt savu dzīvi.»⁵

Sabiedriskās dzīves izvirzītā personiskās atbildības problēma kļūst par spēcīgu radošu kustību. Un, ja A. Jaunušans šo jautājumu ar «Irkutskas stāstu» ir pacēlis kā viens no pirmajiem, tad, dabiski, P. Pētersons tieši viņam nes savu lugu, kurā Rozes loma rakstīta V. Linei. Tā top viens no pirmajiem apliem šīs nozīmīgās tēmas risinājumu ķēdē, kas turpmāk latviešu teātra mākslā izveidosies stipra un spēcīga. Bet iztece ir šeit, Drāmas teātrī, A. Jaunušana un P. Pēterona radošajā vienībā, ko veido kopēja nepieciešamība tieši tā runāt ar skatītāju un tūlīt.

Izrādes aizstāvība prasa no A. Jaunušana lielu vīrišķību, bet režisors ir līdz galam pārliecināts par šī darba vajadzību un cīnās par to kā par savu dzīvību. Var saprast arī iebildumus, jo būtībā taču mainās dramaturģijas varonis, bez tam Rozes raksturs ir tik spilgti uzrakstīts, ka viņa nostāda neizdevīgā situācijā visus tos — lugā tā ir tilta cēlāju grupa —, kas taisās viņu glābt. Arī par to teikts A. Griguļa recenzijā: «Tas var dot pat kļūmīgu vispārinājumu: var jau arī viegli un jautri padzīvot, gan jau galu galā atradīsies kādi vairāki ļaudis, kas visu atkal griezīs par labu. Līdz tādām kļūmīgam vispārinājumam ir tikai viens solis, kas gan netiek sperts, jo lugu vajadzīgajā proporcijā notur pareizais zemteksts.»⁶

Tieši šajā zemteksta atklāsmē stiprs ir A. Jaunušana talants, un viņa izrādē V. Līnes Roze top par tādu vērtību, kas uzkrājusi lielu neapmierinātību ar līdzšinējo dzīvi un spēj ieraudzīt sevi gan tajā jaunības spogulī, ko viņai priekšā noliek studiju biedrs Kaspars (I. Adermanis), gan arī savā dubultniekā, komponistā Torā (V. Akurāters), kurš arī apstājies uz trīsdesmitgadības sliekšņa un sācis taupīt dārgās, vienreiz lemtās dienas un stundas. R. Paula komponētā P. Pēterona «Dziesma par liko gurķi» kļūst kā Rozei, tā arī Toram par emocionālāko pašatklāsmes brīdi.

A. Jaunušanam ir svešas deklarācijas vai radošās programmas. Dziļākajā būtībā arī tobrīd viņš vēlas uzvest uz skatuves sava laika cilvēku. Un, ja saskan mākslinieka un laikmeta pulss, tad neviens neprasa pēc programmas. To prasa tad, ja rodas nesaskaņas.

Ar šo izrādi A. Jaunušans orientējas uz visprasīgāko skatītāju, uz jaunatni, uz inteligenci. Bet drīz vien, lugā skartajai problemātikai plašāk dzīvē sazarojoties, izrāde kļūst par īsti demokrātisku, visiem saprotamu darbu. Ar laiku tajā ienāk arī otrs interesants tēlotāju pāris — L. Freimanis Roze un J. Bebriša Tors.

Ūztvēris P. Pēterona lugas būtību, A. Jaunušans saprot, ka tai — brīvajā pantā rakstītai — nepieciešama arī citāda skatuves forma, kas saistāma

ar nosacītības jēdzienu. Režisors to prasa no galvenā mākslinieka K. Mieziša vēl konsekventāk, bet meistaram ir svešs tāds stils, viņa spēks ir reālistiski sadzīvīskā — gleznieciskā tradīcija. «Man trīsdesmit gadu» izrādē režisora iecerētā vide ir kā liels, aizsāktu darbu būvlaukums, kurā pieturu meklē Roze, sirds nemiera dzīta ceļiniece brūnajā mētelītī ar lētu somiņu rokā. Istenībā šo dekorāciju izveido režisors pats, un tās koptēls ir amatniecisks, bet tajā — par spīti visam — ir nosacītība, lakonisms un — galvenais — brīvs gaiss, ko aktierim elpot, telpa, kuru apdzīvot.

Katra liela mākslinieka dzīvē ir brīži, kad maksimāli satuvinās viņa «es» un laikmeta jaunā, progresīvā doma un kad tieši viņš kļūst par vienu no jaunrades centriem. Sešdesmito gadu sākums ir A. Jaunušana dzīvē tas brīdis, kad ar viņa vārdu saistās vispārdrōšākie meklējumi un cerības. Nelielā laukumā, kuru A. Amtmanis-Briedītis ir atvēlējis jaunā kolēģa režijas centieniem, Alfrēds Jaunušans uzceļ savu teātri. Ar viņa vārdu jau saistās Drāmas teātra nākotne.

Otrs teātra radošais pavērsiens 1962. gadā saistās ar Z. Katlapa iestudēto Dž. Kiltija dokumentālo drāmu «Mīlais melis», kuras pamatā ir Stellas Kempbelas un Bernarda Šova sarakste. Šajā izrādē, kur trīs stundas uz skatuves tikai divi aktieri apmainās monologiem, nav inscenējuma šī vārda vispārpieņemtajā nozīmē, jo arī tādas lugas nav. Ir divi aktieru sastāvi — L. Freimane un E. Zīle, E. Radziņa un K. Sebris. Vēlāk Šova lomā uzstājas arī Z. Katlaps. Katra aktiera biogrāfijā par šīm lomām var lasīt plašas apceres, tajās izpaudies ne vien viņa talants, bet arī mākslinieciskā personība, iekšējā attieksme pret problēmām, ko risina divi pasaules kultūras cilvēki savās vēstulēs. Šajā uzvedumā pierādās viss, ar ko ir stiprs un neatkārtojams Z. Katlapa režisora talants, — inteliģence un plašais redzes loks, bez kura nav iespējams vadīt šādu lugu režiju, prasme saklausīt aktiera individualitāti un sakausēt to ar tēla būtību nedalāmā vienotībā. Z. Katlapa režijas izteiksmei raksturīgs ir *tuvplāns*, kas dod iespēju nesteidzīgi izsekot aktiera domas ceļam un jūtu strāvojumiem. Z. Katlaps nav sevišķi veiksmīgs telpiskajā režijā, inscenējuma izrādē. Seit pēc tā nav vajadzības, un var tikai iedomāt, cik lielas perspektīvas pavērtos režisoram nākotnē, dokumentālās drāmas un tā saucamā istabas teātra tālākattīstībā. Varbūt arī viņš te daudz ko nepieņemtu, taču viens ir neapstrīdams — šāda tipa teātrim Latvijā pamatus liek tieši Z. Katlaps. Režisors ir viens no pirmajiem, kas saprot — kaut kas jādara, lai Drāmas teātra pelēcīgajā ainavā ienestu dzīvību, krāsainību. Viņš cenšas pēc tā, iestudējot A. Griguļa dramaturģiski samāksloto «Nekur tā neiet kā pasaulē», un pārsteidz ar režisoriskā zīmējuma asprātību, pat pārgalvību. Meklējumi lakoniskas, bet izteiksmīgas formas virzienā notiek arī A. Kusani satīriskā farsa «Centra uzbrucējs mīrs rītausmā» oriģinālajā inscenējumā sadarbībā ar mākslinieku P. Šenhofu. Te ir aktierveiksmes, kas pilnam atbalso izrādes ieceri par katras profesijas ģeniālo cilvēku zelta krātiņu, kuru izveidojis talantu uzpircējs Lupuss (to iespaidīgi tēlo K. Sebris). Runa ir par J. Kubiļa aktieri Hamletu, G. Cilinska futbolistu Kačo un citiem. Taču arī te paliek plaša starp inscenējuma pieteikumu un visu ansambli. No šī viedokļa «Mīlais melis» ir Z. Katlapa režisora ideāla piepildījums un spēcīgākā izpausme. Viņš nespēj ienest jaunu strāvu ar formas novatorismu (un vai kāds to spēj?), bet

izdara to ar cilvēka dvēseles un domas tuvplāna atklāsmi. Šajā sakarā M. Grēviņš raksta: «Tas viss liek vēlreiz pārdomāt to, ko vispār saucam par novatorisma jēdzienu, un atcerēties, ka īstais novatorisms meklējams nevis formas efektos, bet gan *saturā*, skaidrā, izteiksmīgā un dziļā satura atklāsmē.»⁷

«Mīlais melis» kļūst par rosinātāju dokumentālās drāmas tapšanai par Raiņa un Aspazijas dzīvi, kurā J. Bebriša režijā latviešu dzejnieku vēstules lasa L. Freimane un I. Adermanis. Bet «Mīlais melis», J. Bebriša atjaunots, pēc četrpadsmit gadiem sāk jaunu dzīvi teātra mazajā zālē. Stella Kempbela un Bernards Sovs kļūst par E. Radziņas un K. Sebra mūža lomām, kurās kā kristāla spogulī lasāms viss, kas gadu gaitā iezīmējies jauns viņu personībās. Tik plānu un caurspīdīgu sienu starp aktieri un lomu pratis iezīmēt režisors Ž. Katlaps.

Trešais pagrieziena Drāmas teātra kopainā sešdesmito gadu sākumā — A. Amtmaņa-Briediņa iestudētā A. Upīša «Zanna d'Arka». Ja arī nebūtu A. Upīša 85. dzimšanas dienas, kas liek aktīvāk pārlūkot šī rakstnieka mantojumu, režisors tobrīd jūt iekšēju nepieciešamību izvēlēties liela mēroga darbu, kas pelēcīgajā ainavā ienestu spēcīgu traģisku satricinājumu un atklātu teātra radošās potences, kurām viņš ticēja vienmēr. Izvēle apstājas pie «Zannas d'Arkas», kurā A. Amtmanim-Briedītim dārgais reālisma jēdziens paceļas monumentālā vērīenā, radošā spēkā un formas krāsainībā. Meistars it kā saslienās protestā pret to sadzīvisko patiesības drupinājumu, kas neviļus saviesies vairākās viņa iestudētajās izrādēs. Un noprotēstē arī tobrīd augsti pacelto lozungu par lakonisko vienkāršību kā vienīgo un pirmo īsti laikmetiskas izrādes pazīmi. A. Amtmanis-Briedītis «Zannā d'Arkā» izlasa un patur vērā lugas satura laikmetiskumu, kas izvirza tautu kā vēstures veidotāju un skaidro tautas masas un indivīda attieksmes. Bet šīs idejas atklāsmēi inscenētājs ir iecerējis izteiksmīgu, pat teatrāli krāšņu izrādes formu, kas sasaucas ar reālistiskā monumentālisma principiem «Jāzēpa un viņa brāļu» uzvedumā. Kā spilgtā gaismas starā «Zannas d'Arkas» izrādē var saskatīt A. Amtmaņa-Briediņa reālistiskās metodes dzīvotspēju un arī augšupmaiņas spēju. Tā netieši par šī uzveduma mērķi kļūst arī teātra reālistisko tradīciju radoša rehabilitācija un šī virziena jaunrades spēju pierādījums. J. Kalniņš raksta, ka «uzvedumā ienācis kaut kas no lielo operu spožuma un stila. Ja runājam, ka šodienas skatuves mākslu raksturo lakonisms un vienkāršība, tad šīs īpašības A. Amtmanis-Briedītis nav meklējis. Bet par to nav arī iemesla izsacīt pārmetumus: gluži slikti būtu tad, ja mēs visus uzvedumus sāktu vērtēt pēc kāda iepriekšēja vienveidīga pieņēmuma par to, kas uz šodienas skatuves ir laikmetīgs un kas nav pieļaujams. Arī «Zannas d'Arkas» uzvedums apliecina, ka šie izrādes izveides komponenti *vispār iegūst otršķirīgu nozīmi, ja uz skatves dzīvo aktiera dzīvais vārds, viņa dvēsele, atklājas cilvēku dzīves, viņu domas* (izcēlums mans — L. Dz.). Tas var notikt ļoti dažādā veidā, laikmetīga izrāde nav tikai kāda viena stila izrāde. Un «Zanna d'Arka» skan laikmetīgi. To īpaši var sacīt par izrādēm, kad Zannas d'Arkas lomā redzam V. Līni. Aktrise ļauj mums dziļi ieskatīties Zannas dvēselē, saista Zannas skaidrība, viņas kvēlā vēlēšanās redzēt savu dzimteni brīvu, savilņo Zannas dziļā cilvēcība: kā smagu, bet nenovēršamu

pienākumu viņa uzskata asiņainās kaujas. Viņa negavilē, kad izcīnīta uzvara, jo tā ir pirktā par cilvēku dzīvībām, bet pasaulē pietiktu telpas arī tiem, kas palikuši kaujas laukā. [...] Ipaši spēcīgi V. Līnes tēlojumā ir skati, kur Zanna sāk apzināties, ka visi no viņas raisās vaļā. Sais skatos strāvo liels traģisms.»⁸

Istenībā cīņa par liela vērēna klasiskās traģēdijas interpretāciju A. Amtmaņa-Briediša daiļradē ir atklāta un visu mūžu līdz galam neizcīnīta. Skaitliski šo iestudējumu padomju laikā nav daudz, un starp tiem nozīmīgākie ir F. Sillera «Dons Karloss» (1955), J. Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» (1956) un 1962. gadā A. Upīša «Zanna d'Arka». Visos šajos gadījumos traģēdijas risinājums režisoram ir saistīts ar lielas skatuviskas formas uzvedumu, kur inscenējuma kolorīts, skatu dinamika un kontrasti rada atbilstoši noskaņotu fonu varoņu darbībai. Izšķirēja loma te ir sadarbībai ar scenogrāfu, un šajā gadījumā tas ir G. Zemgals, kurš 1961. gadā kļuvis par teātra galveno mākslinieku. F. Sillera un Raiņa darbu inscenējumos ir A. Spertāla dekorācijas ar izcilu māksliniecisku vērtību, bet tās dzīvo tomēr savu patstāvīgu dzīvi, tikai atsevišķos momentos radot pilnīgas viengabalainības iespaidu, piemēram, brāļu Kanaānas skatos «Jāzēpā» vai arī «Karlosa» troņa telpā, pa kuru, šaubu dzenāts, ar plīvojošu sveci rokā klīst K. Sebra Filips. Sākot kopējo darbu pie «Zannas d'Arkas», G. Zemgals jau ir labi informēts par A. Amtmaņa-Briediša prioritāti režisora un dekoratora attiecībās, kas var beigties ar pilnīgu nesaderību (kā tas kādreiz notika ar O. Skulmi, H. Ibsena «Troņa tīkotājus» iestudējot) vai arī it kā divu pasaulu līdzās sadzīvošanu (sadarbība ar A. Spertālu, viņam veidojot traģēdiju skatuves ietērpu). K. Mieziša dekorāciju maketus pieņemot, nereti gadās, ka režisors lūkojas, lūkojas mākslinieka radītajā telpā, tad izvelk no kabatas un atvāž savu pamatīgo nazi, pieiet pie maketa, izgriež pāris caurumus un īsi komentē apmēram tā: «Man cilvēkiem šeit ir jānāk iekšā un pa šejieni atkal jātiek ārā.» Tāda ir A. Amtmaņa-Briediša prasība — lai dekorācija kalpotu aktierim, skatuves dzīves nepieciešamībai.

Tāpat kā vienmēr, arī «Zannas d'Arkas» izrādei režisors ir sastrādājis darbības skici katrai aintai, ko nodod mākslinieka rīcībā. Un šajā uzvedumā arī piedzimst scenogrāfs G. Zemgals ar izteikto un skatuves mākslā tik nepieciešamo spēju *kopā* ar režisoru izstrādāt viedokli par izrādes formu, kolorītu. Šajā ziņā G. Zemgals iet vēl daudz tālāk par savu skolotāju A. Spertālu. Un «Zannas d'Arkas» uzvedums ir tam pirmā, spilgtākā liecība. Ipašu uzmanību saista precīzie ainu raksturojumi ar kolorīta palīdzību — sarkanais Šinonas pili, pelēkzilais Zannas kara nometnē, melnbalts cietumā utt. Ļoti iedarbīgi kopā ar R. Grinblata komponēto mūziku ir gaismas efekti batāliju skatos.

«Zannas d'Arkas» izrādi noskatās arī A. Upīts un vēstulē kolektīvam pateicas par izcilo uzvedumu, it īpaši uzteikdams masu skatu dalībniekus, jo šeit mazsvarīgas lomas ar meklēšanu nevarot atrast.

Taču starp tēlotājiem īpašu vietu ieņem E. Brītiņš dofinā lomā, par kuru J. Kalniņš raksta: «Zimīgs maskā, gaitā, ik kustībā, bailīgs, neuzņēmīgs, glēvs un reizē psihopātiski uzmācīgs un ļauns — tāds dofins klīst pa savu pili, steidzīgi rikšodams tādā kā cik-cak gaitā.»⁹

kāda ļoti jūtīga cilvēciska tēma, kas īpaši tēmēta uz Zannas sāpi par dofiņiem, kurus ved kronēt uz Reimsu un kuri nejūt par to ne mazāko pateicību, par dzīvību, kas atdota tautai, un vēlēšanos zināt: vai bija vērts? Šādas intonācijas izrādē visbiežāk ienāk no aktiera vai režisora personiskās izjūtas, un to cēloņi ir grūti izpētāmi. Ir tikai skaidri nojaušams, ka te skatuves notikums atbalso kaut ko vairāk, nekā teksts vien spētu izraisīt. Tur, kur A. Upītim ir vairāk loģisks prāta izsekojums, A. Amtmanim-Briedītim ievibrējas kāda ērkšķaini smeldzīga stīga un pilnam atbalsojas V. Līnes tēlā. Un tikai pēc režisora nāves zināmu cēlonību tam var atrast mākslinieka dienasgrāmatas ierakstā, kas izdarīts deviņas dienas pēc gaviļaini notikušās «Zannas d'Arkā» pirmizrādes: «Cik man šodien smagi — to nevienam nevaru izteikt... Grūti, grūti, grūti. [...] Es šodien raudu... tik grūti man ir... un man liekas, ka šī diena ir pēdējā diena manā mūžā. Es esmu ilgi dzīvojis, bet nekā neesmu sasniedzis, izņemot ciešanas un sāpes...»¹⁰ Liekas neticami, ka stiprs, ar tautas atzinību vainagots cilvēks atzīstas sev: «nekā neesmu sasniedzis», tā ir visu lielo mākslinieku neapmierinātība ar paveikto un, lai cik divaini tas liktos, neziņa — vai mūža ziedojums ir ko vērts. Neviens nevarēja iedomāties, ka A. Amtmanis-Briedīša vīrišķīgajā dabā ir tik dziļa un traģiska sāpju izjūta, kas tieši traģēdiju inscenējumos pilnīgi izteikta tā arī netiek. Katrā uzvedumā ir tikai daļa no tās, bet «Zannā d'Arkā» varbūt šī sāpe izpaužas visspēcīgāk. Nebūt nav svarīgi noskaidrot, vai «Zannā d'Arkā» šo motīvu īpaši «cilvēcisko» režisora personiskā izjūta, vai arī otrādi — traģēdijas analīze uzvedinājusi uz sava dzīves gājuma pašanalīzi. Būtiskā ir saskare, mijiedarbība, kas spēj radīt neatkārtojamas mākslas pārdzīvojuma minūtes, tās, kuras V. Nemirovičs-Dančenko nosauc par izšķirošām visas izrādes vērtējumā. Ar «Zannu d'Arku» A. Amtmanis-Briedītis atver teātrim ceļu uz traģēdiju, lai tās lielo kaislību un mērķu ugunīs attīrītos viss liekais, jaunradi smacējošais.

Ceturtais pagrieziena punkts šī perioda teātra vēsturē ir J. Zariņa iestudētās A. Puškina «Mazās traģēdijas» 1963. gadā, kas ir meistara pirmais darbs pēc atgriešanās dzimtenē.

Arī garajos prombūtnes gados J. Zariņš saglabājis uzticību skatuves reālisma principiem, un arī Anglijā skatītās izcilo meistarū P. Holla, P. Bruka un citu izrādes ar L. Olivjē, P. Skofilda piedalīšanos bija tikai nostiprinājušas uzskatus par reālisma formu daudzveidību pasaules progresīvajā mākslā un par K. Staņislavska metodi kā vispāratzītu jaunrades priekšnoteikumu. Kaut arī režisors sastop jaunu, padomju laikā izaugušu aktieru paaudzi, viņš sāk darbu itin kā no tās vietas, kur tas kādreiz tika pārtraukts. Toreiz viņš bija viens no metodiskā darba pionieriem, tagad šī pieeja jau dziļāk ansambli iesakņota, un ir samērā viegli atrast kopēju valodu. J. Zariņš sāk darbu ar ļoti grūtu materiālu, jo trīs A. Puškina traģēdijas ir kā lielu traģisku attīstības procesu kulminācijas momenti, kas prasa no aktiera īpašu emocionālu gatavību un iepriekš izdzīvotā skaidru pārziņu, lai īstenotos rakstnieka paša izvirzītā prasība pēc «kaislību patiesības un izjūtu ticamības».

Padziļinātas analīzes gaitā režisors lielu vērību veltī improvizācijai, kura tieši lomu tapšanas procesā Drāmas teātrī ir maz izkopta. Kā J. Zariņš

formulē šo improvizācijas veidu? Atbilde: «Ja aktieris kādai vietai tā īsti netiek klāt, ar zināmā mērā īsiem teikumiem, ar nedaudziem autora dotiem vārdiem, ja viņš nevar sevi ierosināt, viņam tas laika sprīdis ir par īsu un vajaga garāku laika periodu, lai iekšējais process secīgi attīstītos, tad mēs dodam viņam iespēju improvizēt, mēs radām viņam apstākļus garākā darbības procesā panākt to, ko viņš īsumā nevar izdarīt.» Turpretim improvizācija izrādē, pēc J. Zariņa domām, «var notikt tikai ar vienu ļoti bagātu un ļoti apķērīgu mākslinieku, kurš saprot, cik tālu viņa improvizācija izrādē var iet».¹¹

Mēģinājumu procesā līdzās tēlu darbības līniju un izrādes uzdevuma izpētei liela vieta ierādīta arī jautājumam par temperamentu, ko parasti mēdz uzskatīt par katra aktiera dabas dāvanu. J. Zariņš viskonsekventāk izvirza temperamentu kā aktiera meistarības elementu. «Bieži vien aktieris tik vien zina, kā to vārdu «temperaments», bet viņš temperamentu kurbulē, tas ir — sevi satrako. Profesionālam, metodiski izglītotam aktierim ir jāprot sevi izstrādāt temperamentskaļu. Nevar būt nekādas apzinīgi raidītas emocijas, ja aktierim šī emocionālā skala ir ļoti šaura un īsa.»¹²

Šie ir divi momenti J. Zariņa metodiskajā darbā, kas Drāmas teātra aktieros nav īpaši iekopti un kas arī izrādē īstenojas ar dažādiem rezultātiem. Vislabākos panākumus dod režisora sadarbība ar I. Adermani dona Huana un J. Kubili Mocarta lomā. Abi aktieri «Mazajās tragēdijās» atklāj sevī pilnīgi jaunas aktiermākslas kvalitātes. J. Kubilis par Mocarta un dzejnieka Garsijas Lorkas lomas atveidojumu Z. Grīvas lugā «Noziegums Granādā» 1965. gadā saņem LatvPSR Valsts prēmiju.

J. Zariņš vienā izrādē apvieno visas trīs tragēdijas kā cilvēka esības trīs galējās izpausmes, zūdot harmonijai: te ir alkatības tragēdija («Skopais bruņinieks»), talanta un mākslas amatnieka nesamierināmais konflikts («Mocarts un Saljeri») un dzīves baudas tragēdija («Akmens viesis»). Šajā izrādē J. Zariņa domas loģiskā skaidrība apvienojas ar dziļu poētiskumu, un tas atspoguļojas arī kopā ar G. Zemgalu radītajā skatuves telpā, kurā vienoto fonu veido seni, blāvi izgaismoti gobelēni. Kā atzīmē kritika, tad šajā scenogrāfijā režisora mizanscēnas veidojas kā tēlu plastiska metafora, kas cieši vienota ar Puškina vārda tēlainību.

Tieši aktiermākslas metodiskais padziļinājums ir tas jaunais spēks, ko J. Zariņš ar savu rūpīgi gatavoto izrādi šajā posmā ieplūdina Drāmas teātra reālistiskajā tradīcijā.

Šīs četras izrādes — «Man trīsdesmit gadu», «Miļlais melis», «Zanna d'Arka» un «Mazās tragēdijas» — vienas sezonas ietvaros kardināli izmaina teātra novērtējumu presē, pierāda ansambļa dzīvotspēju un paver jaunu reālistiskās mākslas attīstības perspektīvu. Un, ja meklēsim atbildi, kā tas bija panākams, tad, jāteic, ka, pirmkārt, ar vērienīga repertuāra izvēli, orientējoties uz visprasīgāko skatītāju, un, otrkārt, ar katra režisora cilvēciskās ieinteresētības, kaut vai cilvēciskās sāpes daļu inscenējuma veidošanā. Šī ieinteresētība nodrošina mākslinieka personības un sabiedrības kopizjūtu izrādē. Tas attiecināms arī uz J. Zariņa izvēlēto A. Puškina darbu, jo režisoru vienmēr ir nodarbinājusi dziļi inteligēntas personības veidošanās un viņš vienmēr ir vēlējis, lai cilvēks pilnam apzinātos sevi kā pasaules kultūras vērtību mantinieku, humāno ideālu tālākveidotāju.

Tātad sešdesmito gadu sākumā, režijas spēkiem konsolidējoties, nostiprinās pārliecība, ka *ir* visas iespējas Drāmas teātrim ieturēt līdzšinējo kursu, ka radošais sastingums ir bijis tikai šķitums. Kā pierādījums tam parādās vēl A. Jaunušana iestudētā F. Garsijas Lorkas «Bernardas Albas māja», kas vairāk nekā jebkurš cits darbs apliecina režisora saikni ar Drāmas teātra tradīcijām. Tas izpaužas gan H. Likuma monumentālajā dekorācijā — masīvajā bezlogu telpā, kas nomāc visu dzīvo, gan aktrišu ansambli, kur top vesela plejāde neaizmirstamu tēlu — E. Ezeriņas un L. Ērikas Bernarda Alba, O. Lejaskalnes un S. Grīslas Ponsija, A. Klints Marija Hosefa, E. Radziņas Angustiasa, I. Mačas Magdalēna, H. Romanovas Amēlija, L. Freimanes un E. Dūdas Martirio, V. Līnes Adela, V. Vārnas Kalpone. Kritikā izskan doma, ka tik spēcīgu dramatisku aktrišu vienību būtu grūti atrast kādā citā padomju teātrī, un maz šī luga arī ir mūsu zemē iestudēta.

Ipaši spēcīgi atmiņas par vērtībām, kuru radīšanā Drāmas teātrim nav pagaidām līdznieka, uzvedī arī sakarā ar V. Baļunas iestudēto A. Arbu-zova lugu «Mans nabaga Marats» 1965. gada pavasarī. Tajā darbojas tikai trīs personas, un tās atveido režisores skolnieki — A. Liedskalniņa, G. Cilinskis, J. Kūbilis.

V. Baļunas inscenējums ir psiholoģiskās analīzes paraugstunda, kuru siki iztirzājis savā rakstā J. Kalniņš: «Uzvedums valdzina ar savu poētiskumu, to cilvēku attiecsmju savdabīgo iekšējo spriegumu, ko mūsu teātros pratusi izraisīt vienīgi Vera Baļuna. Kā visās viņas labākajās izrādēs, arī «Nabaga Maratā» skatuve un skatītāju telpa it kā piestrēdzinās ar smalkiem cilvēku attiecību režģiem un jūtīgi uztveram pat vissīkāko dvēseles vibrāciju.»¹³ Sai izrādei ir lieli panākumi, jo tā rosina domāt par to, cik cieši katra cilvēka personiskā laimes daļa iekļaujas jēdzienā par sabiedrības laimi. V. Baļunas izrādei nav tā trāpījuma noteiktas problēmas centrā, kādu atrodam A. Jaunušana iestudētajā «Irkutskas stāstā» vai vēl vairāk P. Pētersona «Man trīsdesmit gadu» uzvedumā. Bet izrādē «Mans nabaga Marats» notiek tas, ko tiešām vienīgi V. Baļuna prot panākt darbā ar aktieri, — viņa uzirdina aktiera un tālāk — aktieris skatītāja — dvēseles augsni, un tā kļūst uzņēmīga, jūtīgi reaģējoša uz visu vērtīgo un saudzējamo cilvēku savstarpējās attiecsmēs. Tāpēc arī nebūt ne skaistvārdīgais J. Kalniņš ir nosaucis V. Baļunas izrādes par «dvēselīgām». Un šādu uzvedumu vieta laikmetiskuma prasību griezienā ir visai maz izpētīta. Tātad — psiholoģiski analītisks dramaturģisko norišu atvērums, spēja uztvert iekšējās dzīves vibrācijas. Jaunākā estētika nāk ar lielāku konkrētīzācijas prasību, un, ja salīdzinām V. Baļunas iestudējumu ar A. Šapiro, L. Heifeca vai A. Efrosa izrādēm, tad patiesi var tur saskatīt konkrētāk realizētu noteiktu režisora koncepciju, kas dažkārt viegli noformulējama vārdos. Taču sava dziļa jēga ir arī polifoniski atklātai tēlu dzīvei, kuras radīšanā meistare ir V. Baļuna, un, koncepcijas teātrim arvien vairāk saasinoties uz vienu smaili, uz vienas centrālās idejas īstenojumu izrādē, septiņdesmitajos gados teātris atkal grieziesies atpakaļ, lai rūpīgāk apsektu polifonisko izrāžu principus, kurus ar sava laika izpratni latviešu teātrī nozīmīgi iestudējusi V. Baļuna. (Viena no izrādēm, kas jaunas atziņas pakāpē paceļ polifoniskā uzveduma principus, ir režisora A. Šapiro 1978. g. iestudētais M. Bulgakova «Moljērs».)

Visas apskatītās izrādes vairāk vai mazāk spilgti veido dzīvo tradīciju likni, kurai blakus tomēr ir sakrājušies arī pseidopatiesīguma sārņi.

Sešdesmito gadu vidū viens pēc otra apraujas Ž. Katlapa un K. Pamšes režijas pavedieni, mazveiksmīgs ir E. Ziles turpinājums šajā jomā, J. Zariņa metodiskam darbam noskaņotais talants ir pretrunā ar viesrežisora situāciju, tādēļ arī V. Sekspīra «Divpadsmitā nakts» tikai daļēji atspoguļo mākslinieka iecerēto, bet A. Amtmaņa-Briedīša varenais mūžs iet pretī savam noslēgumam. Par radošo centru kļūst A. Jaunušana režijas darbi, kurus viņš iestudē pēc Augstāko režijas kursu beigšanas.

Kaut arī oficiāli pēdējais A. Amtmaņa-Briedīša inscenējums skaitās A. Brigaderes «Lolitas brīnumputns», tomēr to pēc slimā meistara plāna lietišķā realizē asistents O. Salkonis. Istenībā pēdējais uzvedums ir F. Rokpeļņa kompozīcija «Viņš trīsreiz sauca mani», kurā izmantotas Raiņa nepabeigtās lugas un kuras centrā ir paša Raiņa personība. Atkal Rainis, atkal traģēdija — A. Amtmaņa-Briedīša līdz galam neizpētītā zeme. Režisors šim darbam gatavojas ilgi, studē vēstures materiālus (īpaši par Kaju Grakhu), salīdzinādams tos ar Raiņa traktējumu. Viņu dziļi saviļņo Grakhu demokrātiskās valsts ideāls un nespēja to īstenot vergturu sabiedrībā. Kopā ar G. Zemgalu A. Amtmanis-Briedītis meklē dekoratīvo fonu — ar vienu prasību, lai būtu maksimāls lakonisms. Tieši pretēji «Zannas d'Arkass» inscenējuma principam. Šoreiz vajag tā. Ar apbrīnojamu skaidrību režisors saklausa laikmeta prasību pēc domas koncentrētības un visu laiku atkārtō sev un aktieriem, ka nedrīkst turēties pie vecā, ir jāisina ceļš no skatītāja līdz aktierim. Kad mākslinieks veido savu pēdējo iestudējumu, viņā noris dziļš dialektisks process, kurā viņš it kā tiecas savam teātrim parādīt ceļu uz nākamību. To rāda lugas materiāla izvēle, aktīvais sadzīvīsko formu noliegums, kaut gan šīs formas viņš pats bija izkojis līdz augstai meistarībai, bet tagad apzinās, ka tām draud stagnācija. To rāda arī aktieru izvēle šim darbam: lielākās lomas iedalītas A. Videniekam (Rainis) un L. Freimanei (Kornēlija Grakha), aktieriem, ar kuriem režisors sastrādājas smagi. Kaja Grakha lomā izteiksmīgi reprezentējas I. Adermanis un J. Lejaskalns.

Liekas, ka šajā darbā A. Amtmanis-Briedītis tiecas apliecināt mākslā tik nepieciešamo spēju mainīties, nesastingt, meklēt citus jaunrades avotus, ja līdzšinējie rādās izsmelti. Viņš taču varētu pilnam atsperties uz «Zannas d'Arkass» neapstrīdētajiem panākumiem, uz 1962./63. gada veiksmīgo sasniegumu taisnes, bet nedara to. Pat melnais samts režisoram tai brīdī šķiet par daudz «teatrāli pieņemts materiāls», dekorācijā viņš apstiprina to kā kompromisa piedāvājumu, bet patiesībā būtu iekšēji mierā ar gluži tukšu skatuvi, uz kuras tikai *aktiera būtība* — kaila kā adata. A. Amtmanis-Briedītis ir interesanti šo uzvedumu klausīties pa mikrofonu, lai uzvertu pašu galveno — aktiera traģiskā temperamenta izpausmi. Šī izrāde ir lielā meistara garīgais testaments Drāmas teātrim. Tas pats novēlējums tiek vārdos izteikts sarunās ar A. Jaunušanu, kura dotībās viņš redz daudz ko atšķirīgu no sava gājuma, un tādēļ vienīgā prasība ir, lai allaž Drāmas teātra izrāžu centrā paliktu cilvēks. Kā raksta A. Jaunušans: «Galvenā doma, ko risinājām, bija tā, ka viss mainās, arī teātris. Visu laiku viens aiziet, otrs atnāk, mainās uzskati, parašas, pieņēmumi, mode, gaume,

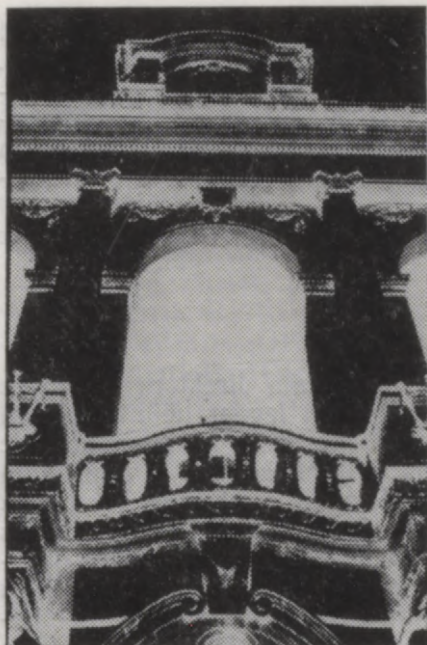
taču cilvēku gan nevajag pazaudēt. Cilvēks jā saglabā teātrim un teātri, tad mūžam dzīvs būs teātris.»¹⁴ Bet dažas dienas pirms savas nāves (1966. g. 15. V), kā atceras A. Jaunušans: «Viņš sacīja ļoti skaistus vārdus par siltiem vējiem un lietiem (cilvēks un daba visu mūžu bija A. Amtmanim-Briedītim nesaraujami vienoti — *L. Dz.*), ar ko vienmēr sākas pavasaris un kam jāizpūš un jā aizskalo viss nejaukais, nedraudzīgais cilvēku savstarpējās attiecībās gan dzīvē, gan mākslā.»¹⁵

Ar šo sarunu atstāstu ansamblim 1966. gada rudenī A. Jaunušans sāk savu galvenā režisora darbību.

*

Mainās teātra vadība. No 1964. līdz 1974. gadam direktors ir Imants Filipsons, pieredzējis partijas darbinieks, kas ātri iegūst lielu autoritāti teātra kolektīvā. Līdz 1970. gadam direktora vietnieka pienākumus veic K. Bērziņš, kamēr viņa vietā stājas Zigfrīds Kalniņš, kas teātra tehniskajā personālā strādā kopš 1951. gada, bet no 1955. gada ir atbildīgs par teātra uzveduma daļu. Administratīvi mākslinieciskajā ziņā Z. Kalniņš ir izgājis V. Bergmaņa pieredzes skolu. I. Filipsona un Z. Kalniņa prasmīgais organizatoriskais darbs labvēlīgi ietekmē katram kolektīvam grūto paaudžu maiņas posmu. Viņi cenšas saglabāt tās teātra ētikas un iekšējās disciplīnas normas, kas bijušas raksturīgas šim ansamblim A. Amtmaņa-Briedīša vadības laikā.

Kopā ar A. Jaunušanu par viņa palīdzi literārajos jautājumos sāk strādāt A. Lunačarska Valsts teātra institūta absolvente teātra zinātniece Rita Melnace, kura kļūst par ilggadēju un pieredzējušu darbinieci šajā postenī un īstu teātra cilvēku.



Paaudžu maiņa

A. Jaunušana režijas
kritikas prasību krustugunis.
Cilvēks — A. Jaunušana sociālās
izpētes un humānās intereses objekts.
Cilvēks — abstraktais
un cilvēks sociālvēsturiski konkrētais.
V. Borherta «Tur laukā, aiz durvīm».
H. Gulbja lugu uzvedumi.
T. Viljamsa «Ilgu tramvajs»

Jaunieceltajam galvenajam režisoram kritika uzdod jautājumu: vai mainīsies teātra seja? Uz to A. Jaunušans atbild: «Negatavojos ne ko noārdīt līdz pamatiem, ne arī varbūt uzcelt ko pilnīgi jaunu. Katrā vecā teātrī ir savas tradīcijas. Ir tādas, kas stimulē, ir tādas, kas bremzē. Pirmās visiem spēkiem centīšos saglabāt, otrās — iznīcināt.»¹

Atšifrējot šo nostāju, varētu piebilst, ka režisors turpinās viņam uzticēto cilvēkpētniecību, kas galu galā ir visas pasaules un visu laiku mākslas centrālais uzdevums, bet šajā procesā tieksies pēc arvien patiesākas, «caurspīdīgākas» formas, kas skatītājam palīdzētu aktīvāk iepazīt un veidot sevi, nevis vērot teātri dzīvei līdzīgas ainas, kuras pēcāk rosinātu padomāt arī par sevi vai sniegtu kādas vispār vērtīgas atziņas par cilvēka eksistenci. Tātad — sešdesmito gadu teātra vispārējā tendence aktivizēt skatītāja uztveri skatuves darbības norises laikā, citiem vārdiem — likt domāt tai līdzī.

Var rasties tāds jautājums: ja teātra mākslas ceļš (un arī Drāmas teātra ceļš) ir nepārtraukta cīņa par arvien dziļāku patiesības atklāsmi ar aktiera — cilvēka starpniecību, no kurienes tad rodas šīs «tradīcijas, kas bremzē», vai, citiem vārdiem, «štampi»? Kurš tad no A. Jaunušana priekšgājējiem vai līdzgaitniekiem būtu vainojams to kultivēšanā? Tas ir ļoti sarežģīts jautājums, un atbilde uz to meklējama tradīciju un novatorisma dialektiski mijiedarbīgajās attieksmēs, jo, kā raksta padomju filozofs J. Borevs: «Nav iespējams izprast mākslu vēsturiski, tas ir, kā procesu, nepado-

mādot, kādā veidā noris šī mijiedarbība.»² Bet zinātnieks tūdaļ piebilst, ka estētikā vēl ārkārtīgi vāji sīkāk klasificēta mākslā notiekošā mijiedarbība un parasti iztiek ar primitīvu tradīciju un novatorisma pretnostatījumu. Šajā kompleksā liela nozīme ir arī kritikai, kuras uzdevums — nostiprināt vērtīgos jaunatklāsmes momentus un sekmēt to turpināšanos. Un līdzās tam tikai reti as- un tālredzīgi praktiķi vai pētnieki spēj laikus noreagēt uz pirmajiem tradīciju stinguma krampjiem un, teiksim, aktiermākslā nekļūdiģi nošķirt patiesu eksistenci tēlā no eksistences stāvokļa profesionālas demonstrācijas. Līdz ar to nevēlamā parādība («štamps») skaidri ieraugāma tad, kad tā jau krietni samilzusi. Ne velti režisors A. Efross ir vairāk-kārt uzsvēris, ka «štamps» — viņa ienaidnieks — ir mūžīgs jaunrades pavadonis. «Štamps», pret kuru jau cīnījās A. Jaunušans savās pirmajās izrādēs (tad viņam bija zināma režisoriska distance!), būtu nosaucams par «patiesības hameleonismu», piemērošanos tēla dzīves patiesībai. Režisors saasina uzmanību pret to, izvirzot savu «caurspīdīgā aktiera» ideālu, un tas ir nozīmīgs pavērsiens teātra reālistiskās mākslas tālākajā attīstībā. Ar to vajadzēja sākt, un tas ir jāpatur vērā visu laiku. Nākamais A. Jaunušana solis ir pastiprināta žanru daudzveidības meklēšana repertuārā, lai autoru un lugu dažādība patiesi sašūpotu visu ansambli. Parādās K. Goldoni «Kjodžas skandāls», P. Merimē «Sieviete — debess un elle», jau krietni aizmirstais francūzis M. Paņols ar savu romantisko «Mariusu», paradoksu klasiķa O. Vailda «Ideāls vīrs», Ļ. Tolstoja «Anna Kareņina»... Daudzi no tiem līdzīgi M. Živerta «Ākstam» ir režisora jauno dienu sapņi. Sapņi vai nu tieši par kādu no šim lugām, vai arī vispār par krāsainu, teatrāli piesātinātu priekšnesuma veidu.

Žanri patiešām ir daudzveidīgi, un pati tendence apsveicama, bet ansamblī tomēr dziļāka, personiskāka žanra izjūta neieviešas. Galvenokārt tādēļ, ka režisors nespēj atsevišķos gadījumos («Kjodžas skandālā») īstenot iecerēto improvizācijas principu, atraisīt aktieru iniciatīvu un žanriski dažādās izrādes galu galā tomēr veido tai pašā ierastajā kārtībā, kas jau padomju laika teātrī strikti nostabilizējusies, — analīzes periods pie galda, aranžēšana mēģinājumu zālē, tad pāreja uz skatuves, un visos gadījumos ļoti liela vieta režisoriskajai priekšā rādīšanai. Līdz ar to šī reforma paliek pusceļā — lugu daudzveidīgie žanri tiek iestudēti vienādā režisora metodē, bez improvizācijai nepieciešamās negaidītības, radošā pārsteiguma. Notiek tieši tā, kā šādu situāciju raksturo G. Tovstonogovs grāmatā «Par režisora profesiju»: «Bieži gadās, ka pašam režisoram ir ļoti precīza žanra izjūta, bet viņš ir pilnīgi bezspēcīgs, lai atrastu līdzekļus, kā to īstenot darbā ar aktieriem. Viņš steidzas iespējami ātrāk sasniegt rezultātu, bet nevar pie tā secīgi un pakāpeniski aizvest izpildītāju. Savukārt aktieris arī grib uzreiz satvert, kā viņam šķiet, veselumu, bet satver kaut ko vispārēju.»³

Sajās izrādēs (un arī vēlāk Dž. Fārķera «Kavalieru viltības» uzvedumā) A. Jaunušans interesējas par iespēju atjaunot E. Feldmaņa komēdijiskās tradīcijas principus, it sevišķi attiecībā uz vieglu frāzes pasniegumu. Taču šajā darbā, kas brīžam arī vainagojas tīri labiem panākumiem, metodiski aizmirstas pats galvenais E. Feldmaņa «vieglās runas» princips — ļaut aktierim runas lokanību iestrādāt, izjust ne pa teikumiem, bet pa garākiem

periodiem. Tas ir jautājums arī par tādu īpašību, kā pacietība, kurai režisora profesijā ir milzīga nozīme. A. Jaunušana talants ir steidzīgs, nepacietīgs.

Režisora lielākais ieguvums tobrīd — labāka trupas iepazīšana, jo šajās izrādēs ir daudz eksperimentālu lomu dalījumu, — lielās lomās līdzās vadošajiem meistariem parādās D. Kvelde, I. Mača, R. Garne, J. Lejaskalns, E. Beseris, J. Mētra. «Annā Kareņinā» Vronska lomā kā partneris V. Līnei debitē no Liepājas teātra pārnākušais J. Pļaviņš.

Taču kritikā šis periods tiek vērtēts galvenokārt kā atkāpe no tām laikmetīgā režisora pozīcijām, kādās A. Jaunušans tika atzīts pēc A. Arbužova un P. Pētersona lugu iestudējumiem. Vispār jāpiezīmē, ka reti kāda mākslinieka radošie sasniegumi tiek tik ātri aizmirsti, kā tas notiek ar A. Jaunušanu. Vairākām izrādēm — P. Merimē «Sieviete — debess un elle», bet it sevišķi B. Brehta «Trīsgrašu operai» — tiek izvirzīti asi pārmetumi par idejiskas mērķtiecības trūkumu, par lugu sociālā fona ignorēšanu. Tajos ir daudz objektīvas patiesības, jo, piemēram, P. Merimē viencēlienu kompozīcijā režisors vēlējās turpināt tēmu, kas viņam jau kļuva dārga M. Ziverta «Ākstā» — proti, aktiera darba slavinājums, aktiera — cilvēka brīvais gars, kas stāv pretī visādiem (arī baznīcas) kropļošanas centieniem. Mākslinieka talanta slavinājums, kuru izrādē «Sieviete — debess un elle» pauž L. Freimanis aktrise Klāra Gasula ar P. Pētersonu un R. Ores dziesmu «Aktrise esmu un tādēļ — lepni paceļu galvu», pēc tam spēcīgi atbalsosies arī F. Molnāra «Liliomā». Vēlāk par «Merimē jautājumu» A. Jaunušans saka: «Vērtējot iestudējumu, daļa kritiķu pārmeta Merimē izpratnes trūkumu. Varbūt, bet ļoti negribējās bakstīt ar pirkstu acīs. Akcentēju domu, ka nekas nedrīkst kropļot cilvēku un noslāpēt viņā cilvēcisko. Merimē raksturotie reliģiskie spaidi man šobrīd liekas vairāk smieklīgi nekā briesmīgi.»⁴ Taču tajā brīdī kaislības jau bango tik augstu, ka nevienu režisora paša pozīcija (kopā ar kompozīcijas autoru — P. Pētersonu izstrādāta) neinteresē. Vēl bargākas ir kritikas par B. Brehta «Trīsgrašu operas» iestudējumu. Ir tiesa, dzelīga satīra, kas raksturīga arī šim B. Brehta agrīnajam darbam, nav A. Jaunušana stiprā puse. Viņa mākslinieka personībā ir vairāk apliecinoša humānisma nekā brehtiskā, izaicinošā sociālā protesta. To vairāk varēja atrast I. Mitrēvices inscenējumā Liepājas teātrī tai pašā laikā. A. Jaunušans vairākos galvenajos tēlos pieļāva ij amizējošu komismu (I. Adermaņa Mekhīzs un K. Sebra Brauns), ij īstu emocionālu dramatismu (L. Freimanis Krogus Džennija). Vistuvāk Brehta vēlētajam žanram piekļaujas D. Kvelde Pollija un it īpaši A. Liedskalniņas bālskropstainā Lusija. Var sacīt, ka A. Jaunušans zināmā mērā humanizē Brehtu un, kā raksta A. Grīgulis, «tā ansambļa saspēles daļa, kas saistās ar raksturus veidojošām attiecībām, sižetiskām situācijām, sarunu formām, ir izstrādāta daudz labāk».⁵ Patiesi — apvienot sadzīvīskā tēlojumā stipro ansambli ar B. Brehta «episkā teātra» principiem ir grūts uzdevums, un te pirmo reizi izvirzās jautājums, kurš drīz vien jāanalizē sakarā ar citu teātru izrādēm, jo rodas «visai pretrunīgi vērtējumi, kas galvenokārt izriet no priekšstatiem par to, kā vajadzētu iestudēt Brehta lugas, vai Brehts dramaturgs vienmēr un visos apstākļos būtu jāspēlē saskaņā ar Brehta teorētiku formulējumiem un Brehta režisora praksi, un kā šī saskaņa īsti saprotama.

Izskaidrošanās, iekšējais dialogs ar Brehtu palīdz veidoties radošām personībām arī ar citu individualitāti un dzīves skatījumu.»⁶ Tā šī jautājuma būtību rakstā «Brehtiski — nebrehtiski...» formulē kritiķe V. Freimane. Varbūt tieši tāpēc arī Drāmas teātra izrādes aizstāvības pozīcijā nostājas vispāratzītie brehtologi Anna Lācis un Bernhards Reihs. Bet A. Jaunušana «cilvēciskotajā» uzvedumā sakņotā L. Freimanes Brehta zongu interpretācija vēlāk izvērsas par veselu tēmu aktrises daiļradē, un vācu valodā emocionāli izpildītie zongi rada lielu rezonansi vācu sabiedrībā, kā VDR, tā arī Vācijas Federatīvajā Republikā, Austrijā un Luksemburgā. Tieši ar savu cilvēcisko, dramatiski jūtīgo izpildījumu L. Freimane gūst atzinību kā oriģināla B. Brehta interprete.

Līdzās kritikas pārmetumiem par estetizēšanu uz sociālās problemātikas rēķina skan pretī citas neapmierinātas balsis — par necieņu pret Drāmas teātra tradīcijām, par to, ka pazūd no šīs skatuves tik iemīļotie un mākslinieciski spēcīgie raksturtēlojumi. Vai tiešām uz pilnīgu neatgriešanos? Šie prasījumi it kā pastāvīgi tirda A. Jaunušanu ar dilemmu: kas ir labāk — slikts jaunradītājs vai labs epigonis? Ir tiesa, A. Amtmanis-Briedītis prata nostādīt varoni lielās tautas likteņa kolīzijās, šis varonis sociāli, ētiski un sadzīviski *vienmēr* bija saistīts ar attiecīgo laikmetu un līdz ar to ar visu vēsturiskās attīstības procesu. A. Jaunušana cilvēks ir vispārinātāks, mazāk sociāli un arī sadzīviski precizēts. Režisors tēmē cilvēkā iekšā, viņu visvairāk interesē, kā strādā tas mehānisms (dvēsele!), kas cilvēkam kā vienīgai apzinīgai un emocionālai būtnei pasaulē ir piešķirts.

Abi kritikas prasījumi apstiprinoši krustojas izrāžu formas vērtējumā, kas patiesi daudzreiz ir stiepta, detaļās izplūdusi. Un tam par iemeslu ir režisora lielā fantāzija, kas katrā autora atvirzē (ko A. Amtmanis-Briedītis tūlīt būtu nocirtis kā lieko zaru) saskata kādu motivāciju un, kad šis teksts jau «iebarots» tēlotājam, tad A. Jaunušana aktiermīlestība neļauj viņam vairs to atņemt. Pat ja redzētu tādu nepieciešamību. Taču viens ir fakts: šie kritikas ķīviņi gan par Drāmas teātra sejas saglabāšanu, gan par režisorisko ieceru «socioloģizēšanu» pakāpeniski izveido viņā *absolūtu radošu neatkarību* ar tās pozitīvajām un arī negatīvajām sekām.

Pozitīvā izpausme saistās ar to, ka pilnīgi negaidīti A. Jaunušans spēj piedāvāt skatītājam tādus darbus, kas viņu bez šaubīšanās atkal izvirza teātra mākslas avangardā. Tāda izrāde ir V. Borhera «Tur laukā, aiz durvīm». Istenībā pirmais A. Jaunušana programmas darbs galvenā režisora postenī. Bet negatīvā puse ir tā, ka viņa radošā patstāvība distancējas ne vien no kritikas sprieduma, bet arī no sabiedriskās domas prasības, ko ikviens mākslinieks cenšas saklausīt ne tikai teātra recenzentu atzinumos vien. Teātris A. Jaunušanam pārvēršas par zināmā mērā noslēgtu pasauli. To, protams, ietekmē uzdevumi, kas vispārēji padomju teātrim zināmā laika posmā, bet viņa receptori, liekas, ne vienmēr ir tik jutīgi problēmas pirmsākuma signālu uztverē, kā tie bija, A. Jaunušanam uzvedot A. Arbužova un P. Pētersona lugas. Šī piezīme nebūt nav saistāma ar nolūku apvainot kritikas spriedumus kā negatīvus A. Jaunušana režisora personības izveidē. Taču bez ievēribas to nevar atstāt, jo tik diametrāli pretēji nav vērtētas neviena cita vadošā režisora izrādes, pie tam ar minimālu interesi par to, ko īsti vēlas pats mākslinieks. Dažkārt viņa radošie centieni ir ļoti

brīvi tulkoti. Katrs mākslinieks jāaplūko individuāli, un, ja vienam minētā radošā neatkarība var būt vislielākais spēka apliecinājums, tad citam tā saistās ar zināmu vēlēšanos iekapsulēties savā laboratorijā. Bet nesteigsimies priekšā lietu secībai. Būtu ērti analizēt režisora darbu, ja sabiedriski nozīmīgo izrādi — V. Borherta «Tur laukā, aiz durvīm» (1967) — varētu uzskatīt par atbildi uz izvirzītajām prasībām pēc dziļāka sociāla pasaules skatījuma, bet šis uzvedums top *paralēli* A. Jaunušana «estetizētajam vispārcilvēciskajam teātrim», ja tā apzīmēsim žanriski daudzveidīgo krāsaino izrāžu kopu. Režisors nereti pārsteidz tad, kad to no viņa vismazāk gaida vai pat vairs negaida nemaz.

A. Jaunušans sastop šo lugu, kas sarakstīta tieši pirms divdesmit gadiem un ir rakstnieka autobiogrāfisks sāpju kļiedziens par kara radītajām šausmām, sastop un tūdaļ karsti vēlas iestudēt. Pavisam nerēķinoties ar to, cik tā būs kases luga, lai gan tanī periodā teātris spiests par skatītāju cinīties visai nopietni.

V. Borherts pats drāmas priekšvārdā paredz, ka šo lugu tās skarbā patiesīguma dēļ neviens negribēs ne uzvest, ne arī skatīties. Teātri tai maz pievēršas. Vienlaikus ar Drāmas teātri to iestudē J. Miltinis Panevēžā ar D. Baņoni apakšvirsnieka Bekmaņa lomā. Rīgā šo tēlu atveido nesen Teātra fakultāti beigušais A. Jaunušana audzēknis U. Dumpis.

Pirmais impulss lugas uztverē režisoram saistās ar personisko kara pārdzīvojumu, kas varētu pārtapt vispārējā kara nežēlības atmaskojumā. Otrs ir lugas būtībā ietvertais filozofiskais slānis: V. Borherta darbs izteic vācu tautas nodotās paaudzes noskaņojumu. Hitlera armijas apakšvirsnieks Bekmanis pēc fašisma sagrāves no gūsta atgriežas Rietumvācijā, kur nav nevienam vajadzīgs. Viņš ir gan šīs situācijas, gan arī savas sirdsapziņas upuris, jo Bekmani plosa pārmetums par ciešanām, ko vērmahts atnesis pasaules tautām. Šī tēma izvērstā J. Miltiņa izrādē, un D. Baņonis atklāj, kāda mēroga traģisko vainu varonī spēj atvāzt divdesmitā gadsimta kolīzijas. A. Jaunušans, paturot vērā šo autora aspektu, izrādei tuvojas tomēr no citas puses — viņš izlaiž uz skatuves *neērtu cilvēku*, cilvēku no kara, lai konfrontētu to ar miermīlīgi progresējošo tieksmi uz mantisko labklājību, kuru režisors skaidri apjauš kā sava laikmeta *jauno nežēlību*. Šai intonācijai pakļaujas arī izrādes ritms, kopā ar G. Zemgalu radītā pelēki drēgnā telpa — nemīlīga, it kā aktieri nepieņemoša skatuve ar slēgtām durvīm. «Kas attiecas uz inscenējumu, tad tas patiešām dod brīvu ceļu urbjošai domai, kas meklē izskaidrojumu. Skatuvē tumši un tukši foni, iegaismojumi un izgaismojumi, daudzas un dažādas durvis, starp kurām nevienas nav istas,»⁷ raksta savā vērtējumā S. Freinberga. Teātri ir it kā daudz piemērotāki Bekmaņa lomas tēlotāji, kas meistarībā varētu samēroties ar D. Baņoni, U. Dumpim skatuves pieredze ir vēl ļoti maza. Bet šajā jaunajā aktierī ir ārkārtīgi stipra patiesības izjūta un arī kategorisms. Ar savas paaudzes jaunieša — maksimālista attieksmi caurstrāvots, viņa Bekmanis skarbi un pat izaicinoši reaģē uz to tauku kārtiņu, kas sāk vilkties miera dzīvei pa virsu. Režisoram vajadzīgs tāds varonis, no visneiecietīgākās paaudzes, kas šķērž īstenību ar nežēlīgām, nopratinošām intonācijām.

vēku un mantu, par lietu kultu mierīgā, pārtikušā zemē. Septiņdesmitajos gados tā kļūs iecienīta tēma, parādisies arī Drāmas teātrī P. Putniņa «Paši pūta, paši dega» uzvedums, taču viens no pirmajiem tricieniem ir dots izrādē «Tur laukā, aiz durvīm». Te ir atkal orientācija — un neklūdīga — uz visprasīgāko skatītāju, kuru kādu brīdi režisors bija pametis. Režisora arhīvā ir daudz vēstuļu, kas to apstiprina. Daudz rakstījuši jaunieši.

Izrādē ir vairāki vērienīgi veidoti tēli. Starp tiem J. Oša Apbedīšanas biroja īpašnieks, E. Radziņas Elba — upes un dzīvības prasīgais simbols.

Ja par V. Borherta lugas interpretējumu var sacīt, ka tas ir trauksmes zvans, agrīna brīdinājuma pilns un tādēļ vēl ne visu uztverts, tad tāni pašā 1967. gadā A. Jaunušans sāk iestudēt izrādi, kas nāk visistākajā laikā, — tā ir H. Gulbja luga «Aijā, žūžū, bērns kā lācis», kur teātris pierāda spēju koncentrēt sevī laikmeta visaktuālākās problēmas un iedarboties uz cilvēka domāšanu stiprāk par citiem mākslas veidiem. Ir ļoti svarīgi uzminēt tiklab pozitīvā sākumu, kā arī sliktā aizmetņus, bet tieši šo pirmamānīšanu neviena paaudze pilnam negrib mākslas cilvēkiem uzticēt, un tādēļ šis process vienmēr saistīts ar cīņu, ar radošā iniciatora idejiskās pārliecības un mugurkaula izturības pārbaudi. H. Gulbja lugas iestudējumā režisors ar spēcīgu atvēzienu konkretizē jēdzienu «rītdienas sabiedrība» — tas nav nekas abstrakts, tie ir mūsu bērni, jaunatne, un personiskā atbildības sajūta, par kuru A. Jaunušans jau ir runājis A. Arbužova un P. Pētersona lugās, jāaudzina no bērniecības. Kas tas ir — kolektīvā atbildība? Vai aiz tās it viegli nevar izkūņoties pilnīga bezatbildība? Tā ir aizbildniecības profanācija, kas satrauc visu ansambli kā vienādi ieinteresētu cilvēku kopumu. Vēl dziļākā griezumā virzās sešdesmito gadu sākumā dzimušais process, kas nebeigsies, kamēr pastāvēs interese par cilvēku un viņa nākotni. Kurss ir uzņemts ļoti noteikti. Par to raksta G. Priede, O. Vācietis, I. Ziedonis, A. Dripe savās satrauktajās publikācijās. Tiesa, H. Gulbja intonācija ir skaudrāka nekā A. Jaunušana izrādē (par to liecina režisores E. Kaidu iestudētais uzvedums «Vanemuines» teātrī Igaunijā), tomēr galvenais ir veikts: uzvedums rosina asas diskusijas par audzināšanas jautājumiem, un luga tiek izrādīta 250 reizes. Istenībā tā noiet no skatuves tādēļ, ka gadu gaitā autora dotie skolēni pieaug par vīriem. Zēnus tēlo: M. Vērdušs, vēlāk Ģ. Jakovļevs (Jānis), E. Girgensons vai A. Licītis (Artis), Z. Neimanis (Imants). Sociāli trāpīgā raksturojumā vecākus tipizē I. Mača un A. Videņieks, H. Romanova, B. Indriksone, J. Lejaskalns un citi.

Teātra vēsturē šī izrāde īpaši nozīmīga ar to, ka 1970. gada 15. janvārī (dienā, kad pirms 58 gadiem Liepājā sāktas skatuves gaitas) pēdējo reizi Vecmāmiņas lomā uzstājas A. Klints. A. Jaunušans par šo vakaru raksta: «Skatījos pēdējo reizi viņas Vecmāmiņu H. Gulbja lugā, un māksliniece to nospēlēja kā vienmēr — uzticīga savai skatuves dzīves devīzei: «No skatuves vajag — visu dzirdēt, redzēt un saprast.»⁸ Šajā vakarā atvadījusies no skatuves, māksliniece pēc mēneša atvadās arī no dzīves.

Pēc dažiem gadiem A. Jaunušans iestudē otru H. Gulbja satīrisko komēdiju «Silta, jauka ausainīte». Ja pirmajā gadījumā sabiedrībā izsauktā rezonanse aizēnoja debates par izrādes estetizēto formu, tad otrā gadījumā presē izvirzās pārmetumi par to, ka «sabiedrisko asumu» (šo ne visai bieži konkretizēto prasību!) aizsedzot sadzīvīskums, kupli nospēlētas raksturu

pazīmes. Bet režisors taču ir sacijis, ka konsekventi centīsies Drāmas teātrim raksturīgo «sadzīves patiesību padziļināt, piesātināt ar filozofisku patiesību».⁹ Vai viņš to nespēj vai arī neprot? Šajā gadījumā vispirms ir jāpatur vērā A. Jaunušana viedoklis par mākslas iedarbības robežu. Līdzīgi G. Tovstonogovam un citiem padomju režisoriem viņš vairākkārt uzsvēris, ka māksla neko kardināli nevar mainīt sabiedriskajā kārtībā, tā var tikai saasināt uzmanību, rosināt domāšanu vēlām virzienā: «Es uzskatu, ka prasība pēc lielāka, pēc maksimāla asuma dažkārt ir liekulīga. Svarīgi ir tas, lai kāda sasāpējusi problēma tiktu pacelta un skatītājos ievadīta. Reizēm izkāpināti «drosmīgs» atrisinājums var kļūt maldinošs.»¹⁰ Šāds ieskaits izteikts sarunā tieši par izrādi «Silta, jauka ausainīte».

Attiecībā uz sabiedriski nozīmīgo satura un sadzīviskas formas sakarību A. Jaunušana domas ir pilnīgā saskaņā ar H. Gulbja uzskatu, kurš raksta: «Laiks sen pārvērtēt, kas īsti ir sadzīves luga, ja runājam par mūsu šodien, ja autors ir gribējis runāt par sīkiem, vēl tikko saskatāmiem aizmetņiem un aizmetnīšiem, no kuriem var izaugt diezgan liki un kropli zari mūsu sabiedrības vainagā. [...] Rakstot jebkuru savu lugu, centrā vienmēr esmu saskatījis kādu *sabiedrisku* problēmu, un es ar labāko gribu nevaru ieraudzīt robežu, kur beidzas sīkais, sadzīviskais nelietis un kur sākas lielais, sabiedriskais nelietis, vai otrādi: kur beidzas pelēkā, grūti pamanāmā ikdienas «sadzīviskā» varonība un sākas lielā, heroiskā.»¹¹

Arī A. Jaunušans neizvirza tēlu vai tēlus kā šās sabiedriskās problēmas nesējus, bet gan kā problēmas *skartus* cilvēkus, tiecoties noskaidrot, cik aktīva vai vienaldzīga ir skatītāju attieksme pret to. Viņš necenšas pēc kādas parādības *atsvešināšanas* no zālē sēdošā cilvēka, bet allaž uztur *līdzību* starp skatītāju un lugas personāžu. H. Gulbja lugu izrādes — tam visspilgtākais pierādījums. No tā varam secināt: sešdesmitajos gados, kad ar lielu (pat vispārinošu!) pārliecības spēku ieviešas B. Brehta teātra teorija, kas būtībā noraida teātri kā reālās dzīves tiešu atspoguļotāju un noliedz skatītāja emocionālo līdzpārdzīvojumu, vispār *līdzību* izrādes varoņiem, nav īsti vienota un arī analītiska viedokļa par to, kā reālpsiholoģisks, var pat sacīt, tradicionāls teātris virzās pretī aktuālo problēmu risināšanai. A. Jaunušans ir režisors, kuru B. Brehta teorija skārusi un arī ieinteresējusi vismazāk, viņš nav izmantojis tās priekšrocības, ko «atsvešināšanās princips» (vai nu pilnīgi, vai daļēji lietots) varētu dot sociālo problēmu atklāsmē, bet gājis tām pretī pa savu — reālpsiholoģiskā teātra ceļu. Šo momentu kritika nav ievērojusi. Ir tiesa — B. Brehta teorija ietekmējusi ne vien režiju, bet arī dramaturģiju, ne bez tās taču radušies arī, teiksim, zongī H. Gulbja lugā «Aijā, žūžu, bērns kā lācis», un tas tad arī ir vēl vairāk vedinājis kritiku izvirzīt A. Jaunušanam prasības «brehtiskā garā». Pie tam ne sterilā veidā, bet jau no tā skata punkta, ko devusi, ja var tā teikt, latviešu jaunākā režijas mākslā (P. Pētersona, O. Krodera, A. Šapiro) asimilētā B. Brehta teorija. Taču šīs teorijas iedarbība uz latviešu teātri kopumā (tradicionālāko režiju ieskaitot) tālu vēl nav izpētīta.

Sešdesmito gadu sākumā A. Jaunušans iestudē divas G. Priedes lugas — «Miks un Dzilna» (1963) un «Tava labā slava» (1965). Šī autora intonācija tomēr paliek Drāmas teātrim sveša. A. Jaunušana spilgtais, formas ziņā krāšņais talants nespēj uzvedumos izraisīt to, ko I. Ziedonis

nosauc par Gunāra Priedes tēlu «paškusības ilūziju»: it kā dramaturgs zem galda turētu magnētu un dzelzs skaidiņas (tēli!) šķietami kustas pašas, bet tos vada rakstnieka neredzamā roka. Prakse rāda, ka arī G. Priedes lugu režisora rokai ir jābūt «neredzamai». A. Jaunušana režisora talants ir valdonīgāks un savu izrādes tēlu likteņvadītāja roku nekad zem galda netur, tāpēc arī G. Priedes lugu uzvedumi nepieder pie viņa veiksmīgākajām režijām, kaut arī abās izrādēs ir vairāki spilgti aktieru sasniegumi — A. Klints, E. Ezeriņas, O. Lejaskalnes, E. Radziņas, J. Kubiļa, M. Vērdiņa un citu tēlotās lomas.

H. Gulbja komēdijas turpretim režisoram ir ļoti tuva dramaturģiska viela, un A. Jaunušana talants tajās izvēršas drošs un krāšņs. Abām izrādēm scenogrāfs ir G. Zemgals, kura skatuves risinājums ir ideāli sabalstsots ar režisora ieceri: vienā gadījumā («Aijā, žūžū, bērns kā lācis») tie ir bērnu rotaļu klucīšiem līdzīgi podesti, otrā («Silta, jauka ausainīte») — ar poliētilēna plēvi pārvilktās turīgās bodnieku ģimenes mēbeles. Dominē lietas, uzbāzīgas, nomācošas, kas pakļauj sev cilvēku, kaut arī pēdējais savā pašpārliecinātajā egoismā jūtas stīps un valdonīgs. Izrādē «Silta, jauka ausainīte» šīs lietu pasaules «varenos» vērienīgi tēlo V. Līne, L. Freimane, M. Zemdega, G. Cilinskis, U. Dumpis, J. Kubilis, J. Pļaviņš, J. Kaminskis, I. Adermanis,

Par autoru, kas visskaidrāk kristalizē A. Jaunušana pozīciju, kļūst T. Viljams, kura luga «Ilgu tramvajs» tiek iestudēta 1969. gadā.

T. Viljamsa drāmas sižets saistās ar dzīves aizlauztās Blanšas ierašanos Jaunorleānā pie savas precētās māsas Stellas, bet te izraisās ass konflikts starp Blanšas dvēselisko trauslumu un Stellas vīra Stenlija praktisko, brutālo dzīves filozofiju, un šai sadursmē zaudē Blanša, atstājot pasaulē lūgumu pēc saudzības, iejutības un katra cilvēka traģēdijas cēloņu noskaidrošanas.

Lai turpinātu iesākto tematu par A. Jaunušana izrāžu vērtēšanas kritērijiem, citēsim atsaukumi, ko ļoti kompetentā analizē par izrādi devis teātra teorētiķis B. Reihs: «Viljamsa varone, sākumā bez pašas vainas, nokļūst ļoti sarežģītās situācijās, kas sajauc visu viņas dzīvi. No šiem sarežģījumiem viņa vairs nespēj izkļūt. Nepretodamās viņa dzīvo šo jauno dzīvi, kas kļūst aizvien sarežģītāka. Tā īstenībā ir viņai sveša dzīve. Tagad viņa tēlo, jo viņai nolemta šāda loma. Šajā aspektā nelaimīgās un pagrimumās Blanšas individuālais liktenis rāda kādu būtisku amerikāņu dzīves īpašību — saskaņas zudumu starp cilvēku un viņa rīcību, kas noved pie personības zaudēšanas. *Iestudējumā labprāt būtu saskatījies šo atsvešināšanos starp Blanšu un viņas dzīvi (izcēlums mans — L. Dz.), tas ir, brīžus, kad viņa rodas iekšēja izbrīna par sevi pašu, brīžus, kad viņa domās paskatītos pati uz sevi un to, kas ap viņu notiek, apjaustu to pati un līdz ar to liktu apjaust arī skatītājiem.»¹²*

Tātad pretenzijas pret izrādi izvirzītas tieši brehtiskā garā, lai gan ir minēts, ka iestudējums «daudzējādā ziņā līdzvērtīgs oriģinālam», t. i., T. Viljamsa lugai. Bet B. Brehta un T. Viljamsa teātri ir pilnīgi pretēji, ko pat ar nīknumu ir uzsvēris pats T. Viljams jau 1953. gadā: «Esmu lasījis «domājošu dramaturgu» lugas (tā viņus dēvē, lai nošķirtu no mums, kuriem atļauts vienīgi pārdzīvot) un laikam lasījis tās agrāk un pratis novērtēt ne

mazāk par tiem ļaudīm, kas šodien piesauc viņu vārdus kā Aristofana var-
des savas maģiskās formulas. Bet dzīvā teātra, skatīšanai un pārdzīvoju-
mam radītā teātra nevaldāmo žilbinošo liesmu nekad nespēs noslāpēt jaunu
vai vecu kritiķu ugunsdzēsēju brigādes. [..]

Dinamisks ir vārds, kas pašlaik tiek diskreditēts, tāpat, šķiet, arī vārds
organisks, bet šie apzīmējumi joprojām izsaka dramatiskās vērtības, kuras
es cienu augstāk par visu un cienu jo augstāk, jo tās vairāk noniecina šie
pašieceltie glābēji, kas uzņēmušies glābt to, ko nekad nav īsti iepazinuši.»¹³
Polemiskā asumā, kā redzam, T. Viljamss neatpaliek no B. Brehta.

Un, lūk, šo «skatīšanai un pārdzīvojumam radīto» teātri kā sev tuvāko
ir izvēlējis A. Jaunušans. Arī citos rakstos T. Viljamss ir uzsvēris orga-
nisko saiti starp sevi, mākslinieku un līdzilvēkiem: «Es esmu cilvēces pār-
stāvis, un, kad es kritizēju ļaužu attieksmi pret saviem līdzilvēkiem, tad
es katrā ziņā kritizēju arī pats sevi: pretējā gadījumā tas nozīmētu, ka es
sevi nepieskaitu cilvēku ciltij, stādu sevi tai pāri.»¹⁴

Kas konkrēti A. Jaunušanu tik dziļi ir ieinteresējis lugā «Ilgu tram-
vajs»? Intervijā režisors saka: «Zināt, man ļoti patīk Viljamss. Reizēm
saka, ka viņa veidotie tēli ir patoloģiski. Nedomāju. Tā ir nevienkāršota
pieeja dzīvei, cilvēku iekšējās pasaules atkailināšana. Mani saista galvenā
tēma — par cilvēku savstarpējo neiecietību, kas izaug līdz gluži kroplīgām
formām. Tas ir raksturīgi ne tikai amerikāņu dzīvē vien. Cilvēki nemeklē
saprašanos, tikmēr necieš viens otru, kamēr aiziet līdz noziegumam. Mēs
skatāmies pasaulē ar aizspriedumiem, gribam izveidot citus cilvēkus pēc
savas gaumes, bet cilvēki neļaujas citiem sevi veidot, paši grib veidot
sevi...».¹⁵

Atsvešinātība. Eskeipisma filozofija. Bezcerība. Arvien pieaugošā cil-
vēku vientulības izjūta. A. Jaunušans pilnīgi izprot sociālo pamatni, no
kuras izaugusi T. Viljamsa luga. Bet galvenokārt viņu interesē tas, kas
nepieder «tikai amerikāņu dzīvei vien». Katrā cilvēkā ir sava vaina un sava
taisnība — tikai ar tādu izpratni šajā lugā var izvērst tēmu par savstar-
pējo neiecietību: «Blanša nav upuris, bet Stenlijs nav ļaundaris, kad izmet
viņu no nabadzīgā, šaurā mājokļa. Viņam ir sava stabila taisnības izjūta
pret šitādām dāmām, kas Lorelā varēja apmierināt vesela pulka seksuālās
vajadzības. Viņam ir taisnība, ka ar tādām parādībām jācīnās. Un citu
viņš neredz. Neredz! Blanša redz savas māsas un viņas vīra Stenlija dzīvī-
tes īso amplitūdu, šauru ideālu, bet viņas pašas ilgas ir kļiedzošā kontrastā
ar bankrotējošās dzīves perspektīvām, taču svarīgi ir tas, ka viņā —
Blanšā — vienīgajā šīs ilgas ir,»¹⁶ tā runā ar ansambli režisors. Šajā izrādē
A. Jaunušans izvērza kā principu «morālo neitralitāti» pret saviem varo-
ņiem, ko P. Bruks uzskata par vienu no visgrūtāk sasniedzamajām režijas
kvalitātēm, jo neveiksmes gadījumā tas var novest pie amorfas, vispārējas
noraksturošanas, kur pazūd darba ideja jeb tas, ko K. Staņislavskis sauc
par «virsvirsuzdevumu».

«Ilgu tramvaja» uzvedumā A. Jaunušans kopā ar aktieriem notur ide-
jisko un māksliniecisko līdzsvaru, un tas ļoti lielā mērā ir atkarīgs no
Blanšas lomas tēlotājas A. Liedskalniņas, «kura izmisīgi, bezcerīgi un
tomēr arvien no jauna meklē šo ceļu pie cilvēkiem, alkst saprotošu, nesav-
tīgu attiecību, — te ir viņas cilvēciskā pārākuma avots. [..] Izgājusi cauri

visiem elles lokiem līdz pat prāta aptumsumam, Liedskalniņa atdod savai Blanšai pašcieņu un domas skaidrību. Tverot vienīgo balstu — ārsta (H. Topsis) roku, robotam līdzīgās māsas — sardzes (I. Hincenberga) pavadībā Blanša lēnā gājienā virzās projām no skatuves, no tiem, kuri kā liekus apgērba gabalus nometuši pēdējās cilvēciskuma atliekas, cauri skatītāju zālei, it kā garām citai, viņai nepieejamai pasaulei. «Es vienmēr esmu bijusi atkarīga no svešu cilvēku laipnības» — atslēga Blanšas baiļu un ilgu noslēpumam. Režisora A. Jaunušana atrastais fināls ir vairāk nekā tikai efektīgs izrādes nobeigums, tas vēlreiz tēlaini aizvada līdz skatītāju apziņai un izjūtai, ka pārdzīvotā drāma kā fokusā koncentrē sevī necilvēciskas sabiedrības patiesu atspulgu.»¹⁷ Tā laikrakstā «Cīņa» recenzijā «Ar padomju mākslinieka acīm» izrādi vērtē teātra zinātniece V. Freimane, uzsverot, kā autora un režisora humānistiskā ideāla saderību, tā arī A. Jaunušana interpretācijas precīzo sociālo erudīciju.

A. Liedskalniņas partneri «Ilgu tramvajā» ir G. Cilinskis un J. Pļaviņš (Stenlijs), E. Dūda un R. Garne (Stella), U. Dumpis un R. Ceplītis (Mičs). Uzveduma koptēla radīšanā liels ir G. Zemgala ieguldījums — ļoti reāla, priekšmetiski pat uzsvērti sablivēta, sadzīviska dekorācija, kurā katra lieta it kā spiežas virsū Blanšai, atgādinot viņas klātbūtnes nevēlamību Stellas šaurajā dzīvoklītī un pasaulē vispār.

Teicu, ka galvenā režisora darbības sākumā A. Jaunušans centās pēc lielākas žanriskās daudzveidības, zināmā mērā virzot šo žanrisko iedarbību pret aktieri no ārpuses. T. Viljamsa «Ilgu tramvajs», tāpat tai sekojošās E. Braginska un E. Rjazanova komēdija «Reiz Jaungada naktī» un F. Molnāra «Lilioms» atgādina patiesību, ka izrādes žanrs izaug «no iekšpuses», režisora koncepcijas, no personāža attieksmju risinājuma. Visām šīm izrādēm, kuras ir pilnīgi atšķirīgas savā starpā, ir tā vienojošā īpašība, ka uzveduma idejas vārdā režisors ir spējis *disciplinēt savu fantāziju*, apseglot savas iztēles aumaļaino zirgu, kas tā vien raujas mākslinieku aizvest tālos klajumos. Šeit A. Jaunušans spēj savu iztēli kontrolēt, fantāzija kalpo viņam, un nevis otrādi.

Izrādē «Reiz Jaungada naktī» A. Jaunušana spārnotā fantāzija dabū atgrūdienu no lugas situācijas: vieglā vecgada vakara reibulī Jevgeņijs Lukašins iekāpj lidmašīnā un nokļūst Leņingradā — taisni tādā pašā ielā un dzīvoklī, kāds viņam ir Maskavā. Tāds pats ielas nosaukums, tāds pats dzīvokļa plānojums, tādas pašas nesēn iegādātas mēbeles, tādi paši durvju rokturi un zvanu pogas. Standarts! Šis vārds mobilizē režisora iztēli, un viņš katrā mēģinājumā nes iekšā arvien jaunus dzīves standarta novērojumus, kurus gaviļēdami uztver un aktīvi komentē visi izrādes dalībnieki. Sākas kopējs uzbrukums standartam, ko mums dzīve uzspiež no ārpuses, bet šajā uzbrukumā dzīves uzspiestajam standartam ir viena sociālpsiholoģiska kļūme, kuru asi uztver režisora acs un sāk aplūkot visu fantāzijas gigantu kontrastējošā gaismā. Standarts cilvēku kaitina — jā, nomāc ikreiz, kad personiskās vēlmes var realizēt tikai standartformās, — jā, tā ir, bet vai tad šis pats cilvēks arī standartu nerada, vai pēc tā netīko — «lai man būtu tas, kas kaimiņam, pilnīgi neatkarīgi no tā, cik tas man vajadzīgs un cik man piederīgs», kā sacīja režisors. Šis pavērsiens iedod izrādei citu šifru, arī visjautrākajos brīžos paturot vērā gogolisko mākslas

uzdevumu — nesmieties komēdijā tikai par otru, bet — par sevi arī. Šo vieno šifru visprecīzāk skatītājos ievadija A. Jaunušana izdomātā loma, no autoru remarkām veidotais Teicējs, ko eleganti tēloja E. Girgensons. Galveno varoņu lomās kā izcili komēdijas interpreti parādās I. Adermanis un E. Beseris, bet it īpaši V. Līne galvenās varones Nadjas Seveļovas tēlā.

Sajā izrādē ir sasniegta vienlīdz augsta ansambļa komēdijiskā aizrautība un mākslinieciskā paškontrolē, kad, liekas, var atļauties itin visu — E. Besera Ipolits apjukumā un dusmās pēkšņi ar visu ādas jaku paiet vannas istabā zem dušas un sāk ziepēties, un skatītājiem ir tā ticamības—neticamības sajūta, ko spēj nodrošināt tikai precīzi iestrādāts un aktīvi uzņemts režisora priekšlikums, un aktieris, J. Zariņa vārdus atceroties, ir tajā jaunrades kvalitātē, kad viņam var atļaut (un uzticēt) jebkuru visriskantāko situāciju.

Smalki izjuts liriski fantastiskās drāmas žanrs raksturo arī vienu no visoriģinālākajām Drāmas teātra izrādēm — F. Molnāra «Liliomu». Te šķietami rotaļīgā formā A. Jaunušans ne vien ar «morālu neitralitāti», bet arī ar dziļu iemilēšanos skatās uz cilvēka būtību, kura nav tikai sociālās un psiholoģiskās izpētes, bet arī apbrīnas un sajūsmas objekts. Šī izrādē (atšķirībā no pārējo uzvedumu mēģinājumu procesa) top ļoti surdinētā, uzmanīgā tēla un aktiera kopizjūtas meklēšanā, it kā atceroties A. Amtmaņa-Briediša bieži uzsvērtu domu par to, ka svarīgi ir ikvienā lomā saglabāt «tēla noslēpumu», citiem vārdiem, neatļaut skatītājā uzkundzēties apziņai, ka viņš varētu justies viszinīgs par kāda cilvēka radošajām iespējām vai arī rakstura negācijām. Šī vēlme vienmēr pavada A. Jaunušanu, bet varbūt tieši «Liliomā» ir realizējusies viskonsekventāk. Visā izrādē un visos tēlos. Iekšēju cīņu ar sevi, ar nespēju pateikt mīļus, siltus vārdus savai Jūlijai, madonniski tīri mīlošajai A. Kairišas Jūlijai (tā rakstījis V. Hausmanis) izcīna U. Dumpja Lilioms, un šajā cīņā ir arī atbalss no A. Jaunušana mākslas rūpes — lai cilvēki saprastu viens otru, nemeklējot šo saprašanos *tikai* vārdos vai izrīcībās, bet mācoties sirds šifrus.

Ģ. Jakovļeva Liliomā ir spēcīgas, nenoslāpējamas mākslas alkas, viņš patiesi nemaz «nevar būt sētnieks», kā lugā ir teikts. Kas dzimis mākslinieks, tam šī sūtība jāpiepilda. Un šī Lilioma poetizējošais skatiens arī pārvērš D. Kveldes Jūliju no pelēka priekšpilsētas skuķa starojošas mīlas pilnā būtnē. Ar dziļu cilvēcisku noslēpumu, čapliniski skumju smaīdu šī izrādē dzīvo J. Kubiļa Fičūrs, sīkais zaglis, Lilioma traģikomiskais draugelis. Liliomam no dzīves aizejot, Fičūram pazūd visas pasaules krāsas, paliek tikai vientulības pelēkā. Jūlijas draudzene Marija ir viena no spilgtākajām I. Tomsones lomām Drāmas teātrī. Filigrāns tēls ir E. Radziņas veidotā Muškātne, karuseļa īpašniece. Pēc «Lilioma» pēdējās izrādes (luga bija repertuārā vairāk nekā trīs gadus) V. Hausmanis publicē «Vēstuli Liliomam». Šajā neparastajā recenzijas formā E. Radziņas Muškātnei vēltā rindas: «Viņai Tu, Liliom, nozīmēji ļoti daudz, man liekas, ka ar Tevi saistījās viņas iekšējais spožais uzliesmojums. Viņu apspīd mazliet vēlīns saules stars, un Tevī viņa saskata savu ilgu sapni. Tādēļ viņa tik nešpetni no karuseļa padzen Jūliju, jo jauš sev draudus. Sievietes daudz ko nojauš intuitīvi, vārdiem nepasacītu, un laikam gan karuselī varēja manīt, ka Tev patīk Jūlija. Ar mazliet rūgtenu smaīdu es atceros, kā Muškātne sakārtoja

Tavu matu šķipsnu (mirušajam Liliomam — *L. Dz.*) un kā aizgāja, būdama pārliecināta, ka viņa Tevi milējusi vairāk nekā Jūlija. Viņa Tevi tiešām milēja, bet mīlestības ir dažādas.»¹⁸ Otra Muškātnes lomas tēlotāja ir H. Romanova.

«Lilioma» izrādē liela vieta ir Im. Kalniņa komponētajai mūzikai ar M. Caklā tekstiem.

Sešdesmitajos gados sakarā ar V. Meijerholda un A. Tairova režijas mantojuma kritisku izvērtēšanu rodas arī kāpināta interese par viņu izrāžu formas jautājumiem. Šī procesa ietekmē ieviešas paņēmieni, kas raksturīgi minēto mākslinieku radošajai darbībai un tagad, it kā jaunatklāti, dod lielas iespējas veidot laikmetīgu izrāžu stilu. Teātros vērojama ļoti plaša paņemienu izvēle, brīva attieksme pret izrādes struktūru, jo bieži tiek atkārtota doma — nespēlēt lugu, bet problēmu, ko var risināt jauktā struktūrā.

Taču, kā norāda V. Meijerholda daiļrades pētniece Ņ. Veļehova rakstā «Runājot ar Meijerholdu...»¹⁹, drīz vien visatļautajā paņemienu brīvībā izvirzās tādu izteiksmes līdzekļu komplekss, kurus varētu saukt par migrējošiem.²⁰ Un šo «migrējošo paņemienu» vidū ir arī zongveidīgs dziedājums, kas ievīts izrādē kā emocionāls vai arī «atsvešinošs» moments. Daudzās izrādēs un dažādos teātros muzicēšana uz skatuves pieņem vienu formu — tas ir aktieris ar mikrofonu rokā, kas parādās vietā un arī nevietā.

Kad ungāru dramaturģijas skatē vērtēja Rīgas «Lilioma» izrādi, visi atzina tās augsto muzikālo kvalitāti, taču atskanēja daudzas balsis (arī no pašmāju kritiķiem), kas vaicāja, kālab mūzika koncentrēta tikai prologā «dziedošajā karuselī», kur katrs tēls it kā piesaka savu motīvu. Nāca ierosinājumi dziesmas sadalīt pa visu uzvedumu. Tā bija prasība pēc ierastā. Bet režisors A. Jaunušans bija izfantazējis šo prologu, lai radītu priekšstatu par Lilioma, lieliskā karuseļa iekšā saucēja, profesiju, lai skatītāja apziņā iezīmētu to virpuļojošo skanīgo Lilioma pasauli, kas viņu vilka un sauc visu izrādes laiku, un neļauj kļūt par sētnieku. Ja dziesmas būtu «izšķīdinātas» pa visu izrādi, «Liliomu» varētu pieskaitīt kārtējiem moderniem «dziesmotajiem» iestudējumiem. Ja atceramies V. Meijerholda teicienu, ka režijas ideja vispirms izpaužas caur aktieri, bet «neaktieriski» — pirmām kārtām ar muzikāli emocionālo formu (līdzās telpai un kustībai), tad «Lilioma» izrādē ir ļoti tipisks piemērs šai tēzei.

Līdzīgi kā tautā uz patstāvīgu dzīvi ir iegājušas B. Sosāra radītās «Āksta dziesma» un «Kavalieru dziesma» vai Ind. Kalniņa «Silavas valsis», tā arī Im. Kalniņa radītā «Lilioma» mūzika dzīvo ārpus teātra. Vai nav paradoksāli, ka visbiežāk tāds liktenis ir tieši tām dziesmām, kuras bijušas būtiski, saturiski saistītas ar visu uzveduma jēgu?

Izejot cauri kritikas krustugunim, ar savām klasiskajām izrādēm (minētajām būs jāpieskaita arī Raiņa «Pūt, vējiņ!») A. Jaunušans pierāda, ka ir atradis *savu ceļu* psiholoģiskajā, uz aktiermākslu bāzētajā teātra tālākattīstībā. Šīs izrādes dzima laikposmā, kad līdzās atsevišķu režijas paņemienu devalvācijai rodas arī pastiprināta prasība pēc vienkāršības, un parādās bīstami pseidopatiesības štampi, kas izpaužas *koķetēšanā* ar šķietamu organiku. To diezgan ilgi iznāk grūti apkarot, jo šis štamps ir sevišķi vilgīgs. A. Jaunušans to atšifrē ātri. Viņu nenodarbina tāda veida vienkāršības

problēma, un tādēļ šis «vienkāršošanās vilnis» A. Jaunušana izrādes skar ļoti maz. 1972. gadā režisors saka: «Man mazāk interesants un svarīgs ir rezultāts, vairāk saista pats process, process, kura laikā es redzu, jūtu, kā dzimst doma, kā tā tiek risināta un novesta līdz darbībai (t. i., rīcībai, lēmumam — *L. Dz.*). Un mani patiešām neinteresē, vai tas notiek vienkārši vai patosā, jo arī meli var slēpties kā vienkāršībā, tā patosā. Pats galvenais — patiesība. Un cik bieži starp patiesību un vienkāršību teātru praksē tiek likta vienlīdzības zīme! Patiesais ne vienmēr ir vienkāršs. Liekas, pats grūtākais ir aizkļūt līdz patiesībai. Mēs bieži apstājamies pusceļā. Šī vienkāršība jau ir kļuvusi par tādu kā recepti, vispārēju slimību. Es varu vai no ādas lēkt laukā, kad redzu šos tā saucamos intelektuālos, domājošos aktierus, kuri savu domāšanas procesu attēlo, grābstoties gar seju, pieri, degunu, jaucot matus, tieši tāpat kā kādreiz, kad lielu kaislību momentos aktieris bolija acis un laužīja rokas. Te vietā senais sakāmvārds: «Tie paši vēži citā kultūrē.» Patiesība izpaužas visnegaidītākajās formās, tikpat neatkarotām un interesantās kā cilvēki uz pasaules.»²¹

Šādā pašā pārliecībā ir arī A. Liniņš: «Aktiera niknākais ienaidnieks teātrī, manuprāt, ir nevis apkarotais teatrālisms — spilgta aktivitāte, bet gan pārprasta organika — viltus dabiskums. «Dabiskums», kas tiek sajaukts ar neinteresantu informatīvu sižeta atreferējumu, eksistenci paštēlā.»²²

A. Amtmaņa-Briediņa uzticēto «cilvēku mākslā» A. Jaunušans turpina pētīt tālāk, centrā izvirzīdams problēmas par personības atbildību savā un sabiedrības priekšā, par egoismu un nesaprašanos, kā arī pētīdams cēlonību — kā pēc tas notiek? Tas ir viņa galvenais jautājums atšķirībā no A. Amtmaņa-Briediņa mākslā vairāk uzsvērtās pamatintereses: kas ar mani notiek?

Šī darbības sfēra sarado A. Jaunušana mākslas mērķus ar daudzu citu padomju un aizrobežu progresīvo mākslinieku centieniem. Viņš ir daļa kādā noteiktā laikmeta radošās domas kustībā. To apstiprina kaut vai dažu viņa laikabiedru izteikumi.

«Manai aktiera un režisora dabai vistuvākā ir psiholoģiskā māksla. [...] darbi par to, cik sarežģītas ir cilvēku savstarpējās attiecības, vīrieša un sievietes attiecības, laulība, par vientulību un kopību, par to, kā cilvēki meklē ceļu cits pie cita un paši to aizsprosto. Man patīk šīs šķietami banālās, patiesībā universālās, mūžīgās tēmas, kas ikvienā laikā un vietā, ikvienā situācijā ikvienam cilvēkam jārisina no jauna un kas ikreiz atklājas jaunā aspektā. Nekad neapnik pētīt cilvēku [...]

Sabiedrisko problemātiku uztveru kā dzīves sastāvdaļu, kuru teātra mākslā nevar ignorēt, ja grib atklāt patiesību par cilvēku. Tikai nevajadzētu gan apgalvot vienā balsī ar Brehtu (nemīlu viņu!), ka tieši šādu jautājumu risināšana uz skatuves ir vienīgais sociālistiskās teātra mākslas ceļš» (poļu aktieris un režisors Andžejs Lapickis).²³

«Cilvēkos apslēpts daudz laba un iespēju mīlēt, bet tas viss ir ieslēgts, nepieejams. Gribas palīdzēt atvērties aktierī šiem avotiem un caur aktieri arī skatītājiem zālē.

Mēs šodien runājam par dzīves skarbumu, nežēlību, meklējam konfliktus, bet, jo vairāk ir ļaunā, jo vairāk cilvēkos jāatklāj labais. Šīs domas mani

pašreiz nodarbina visvairāk» (Maskavas Mazā teātra režisors Leonīds Heifecs).²⁴

«Atzinīgais uzklapējums pa plecu «šī literatūra liek domāt» neko neizsaka. Domā (un visai intensīvi) ir necilvēks, jo viņam cilvēcība ir jāpieviļ (vismaz ar frazeoloģiju). Svarīgi, lai domāšanu virzītu visaptveroša, noturīga humanitāte, ko mēdz dēvēt par sirdi» (dzejnieks Māris Čaklais).²⁵

Katra no šīm tēzēm varētu būt attiecināma uz A. Jaunušana izvēlēto kursu mākslā.

V. Lāča dielīģija A. Jaunušana režijā.
Rainis un R. Blaumanis Drāmas teātrī.
Lauku cilvēka dzīves atklāsme
P. Putniņa lugās

1967. gadā A. Liniņš dramatisē un iestudē Drāmas teātrī E. Līva romānu «Velnakaula dvīņi», kas veidots kā galvenā varoņa retrospektīvās pārdomas, kuru gaitu ar iekšēji kāpjošu intensitāti un dzelžainu vīrišķību izseko G. Cilinska Kaspars, viena no ievērojamā aktiera vizuālākajām lomām. Tas ir jauna tipa dramatisējums, kura veidotājs kļūst par ieinteresētu personu, kas dalās ar skatītāju savā attieksmē pret literāro vielu. Drāmas teātrī šāds ceļš šķiet radoši perspektīvs, lai turpinātu teātra tradīcijas tautas likteņpopeju inscenēšanā. A. Liniņš tiek aicināts par autoru V. Lāča romāna «Putni bez spārnēm» dramatisējumam, kurā viņš vēl spilgtāk apstiprina pārliecību par literatūru kā brīvi komponētu teātra izrādes pamatu iepretim agrāk respektētajam literārās vielas primāta principam. Ciešā sadarbībā ar režisoru A. Jaunušanu tapušais dramatisējums kļūst par pamatu divām atsevišķām, bet tematiski saistītām izrādēm «Piecstāvu pilsēta» un «Putni bez spārnēm». Šis lieluzvedums tiek papildināts ar A. Čaka dzeju, ar avižu hronikas ziņām par attiecīgo laikposmu, t. i., ekonomisko krīzi divdesmito un trīsdesmito gadu mijā.

Ja vērtējam šo izrādi salīdzinājumā ar A. Amtmaņa-Briedīša lielajiem inscenējumiem, tad viena no kopīgām līnijām ir iestudētāja personiskā attieksme, biogrāfiska līdzdalība atainotajos notikumos, sava veida *režisorisks memuārisms*. To savā rakstā «Laikmeta šķērsgriezums» uzsvērusi kritiķe M. Augstkalna: «Viņš (A. Jaunušans — L. Dz.) abos romānos ir izjutis sasaukšanos ar savas bērnības un agrinās jaunības Rīgu, kas ar saviem krasajiem strādnieku nomaļu un buržuāziskā centra kontrastiem atstājusi mākslinieka emocionālajā atmiņā nedzēšamas pēdas. Tāpēc, šķiet, var saprast triloģijas reducēšanu skatuvei uz pirmā un trešā romāna materiālu, jo otrā daļa — «Pasaules jūrās» satur daudz mazāku režisora «klātbūtnes» lādiņu. Uzvedumā (tā vien gribas abus izrāžu vakarus, vismaz rakstot par tiem, apvienot vienā) ir sasniegta tā konkrētā detaļa, faktu un raksturu ticamība, kas tik «materiāli» uztverama vienīgi tad, kad notikumiem ir līdzdzīvots. No šīs absolūtās konkrētības izriet cilvēka un laikmeta, ko simbolizē alkatīgās un reizē vienaldzīgās kapitālistiskās pasaules tēls, skaudrās sociāli precīzi attēlotās pretīšķības. Tas viss ir romānos, un tas viss arī nofiksēts režisora iztēlē.»²⁶

Aina krāmu tirgū, kur Voldis Vītols (J. Kaminskis) un Kārlis Liepzars (G. Cilinskis) diņģējas ar bodniekiem, balle Āgenskalnā, dieliņu dalīšana ostas krogū — visās šajās epizodēs meklētājs varēja saskatīt A. Amtmaņa-Briediņa skolu laikmeta un raksturu panorāmas veidošanā. Tieši masu skatu inscenēšanā A. Jaunušans bija no meistara visvairāk mācījies — kā viņš atrada katram epizodiskam tēlam raksturīgo iezīmi, tieši to, kas pasvītrotu originalitāti šī cilvēka attieksmē pret skata galveno notikumu, un kā prata ļaudis «sapārot», bieži izmantojot tik iemīļoto kontrastu principu. Veids, kādā A. Amtmanis-Briedītis un A. Jaunušans pārnes režisūrā savas jaunības memuārus, ir salīdzināms kā būtības, tā arī formas ziņā.

«Piecstāvu pilsēta», kuru režisors eksplikācijā nosaucis par «cerību daļu» (galvenais varonis Voldis Vītols ierodas Rīgā cerību pilns!), ir veidota kā plaša sabiedrisko attieksmju mozaika, kur apvienots šķietami nesavienojamais: tradicionāli veidotas, spilgtas sadzīves epizodes ar nosacītām, pat simboliskām ainām, kur ar ritma palīdzību vai vienas detaļas izcēlumu raksturoti buržuāziskās pilsētas kontrasti. Otrajā jeb «bezcerības daļā» A. Jaunušans kopā ar dramatisētāju ir izvēlējušies vienas personas likteni, kurš it kā izcelts no pilsētas klēpja, no tās «murdošajiem kontrastiem», kā raksta uzveduma recenzente L. Akurātere. Kritiķe precīzi formulējusi gan režisora nolūku, gan arī skatītāju reakciju: «Otrajā kompozīcijas daļā vēstījuma dramatisms pieaug. Mozaikas zīmējumā un sakārtojumā jūtama it kā nikna neatlaidība, lai gan epizodes pašas par sevi sniegtas maksimāli atturīgi. Izsekojot Volda trauslās draudzenes Laumas Gulbīš liktenim, teātris sabiezina vienu noteiktu negāciju, kas noder kā cilvēku antagonistisko attiecību atspoguļojums. Šī negācija, mazliet variēta, atkārtojas un atkārtojas, guldamās kārtām skatītāju uztverē. Uzveduma veidotāju nolūks šajā brīdī ir satricināt. Satricināt, lai varētu atbrīvot skatītāja apziņu no remdenas konstatācijas, no stāvokļa — «man tas jau viss ir zināms». Šajā brīdī rodas tik intensīvs vienas krāsas sabiezējums, ka skatītājs var vai nu tikai krasi atstumt teātra piedāvāto īstenības ainu, vai arī, ejot kopā ar teātri, iegremdēties atsegtajā pasaules panorāmā un tautāt: kāpēc? par ko? kur cēlonība?»²⁷

Tāda arī ir izrādes iedarbība uz skatītājiem, kuri krasi sadalās uzveduma aizstāvjos un noliedzējos.

Plašajā laikmeta ainā A. Jaunušans kā savas dvēseles zīmes ievij arī vairākus motīvus, kas viņam īpaši tuvi cilvēku raksturpētniecībā. Viens no tiem skar Volda un Kārļa savstarpējās attiecības. Kārlis palīdzēja Voldim atsperties pilsētas burzmā, bet tajā brīdī, kad Voldis vairs nevēlas samierināties ar Latvijas šauro dzīvīti un ar A. Čaka dzejoli par pasaules lieluma alkām izsaka pēc būtības protestu pret savu sabiedrību un laiku, visnotaļ paužot varoņa sabiedriski progresīvo tendenci, tad... A. Jaunušans it kā apgriež otrādi jau šķietami noskaidroto situāciju, lai aplūkotu to no cita — no humānās morāles viedokļa. Režisors apvaino Voldi egoismā: projām pasaulē posdamies, steidzīgi savas mantas kravādams un braši dzejas rindas par tāluma alkām skandēdams, J. Kaminska Voldis ir nepamana, kā no viņa istabas izklibo uz mūžu sakropļotais G. Cilinska Kārlis, kuram būtu nepieciešams drauga atbalsts. Pat visprogresīvākajā cilvēka sociālajā virzībā A. Jaunušana mākslinieka kodekss pieprasa rēķināties ar

līdzcilvēku. Istenībā tas ir jautājums par laimes cenu, kas šinī situācijā atbalso izrādē «Pūt, vējiņi!» pausto domu par laimes cenu. Pēc A. Jaunušana ieskata, nevar būt nekādas — ne personiskās, ne sabiedriskās laimes, ja tās dēļ «trejas dzīves neziņā», kā raksta Rainis. So otrā plāna caurspīdību izstrāvo abi aktieri, bet J. Kaminskim Voldis ir vispār izcilākā aktierveiksme. Citkārt viņa vīrišķīgi paraupjā talanta artistiskā elastība labāk atklājas komiskos raksturos (piemēram, Gido Bombāna lomā izrādē «Silta, jauka ausainīte»).

Otrs īsti jaunušanisks interpretācijas piesitiens ir saistīts ar Laumas tēlu, kuram vispār režisors veltījis vislielākās simpātijas. Un tomēr finālā arī Laumai tiek izvirzīts pārmetums, ka viņa kļuvusi par upuri, ka viņa vairs *negrib* dzīvot citādi. Režisora eksemplāra piezīmēs rakstīts: «Ja nebūtu cilvēku, kas spēj pretoties liktenim, pasaulē nebūtu progressa.» Ar dziļu traģismu un dvēselisku trauslumu Laumas tēlu izdzīvo un arī šo nozīmīgo lomas pavērsienu akcentē E. Dūda.

Ceturtais caurviju tēls panorāmā ir Millija Riekstiņa, Kārļa kādreizējā līgava, dzejnieka Purvmiķeļa (atveido J. Lejaskalns) daiļā un izvirtusī sieva. Aktrise A. Kairiņa šo grūto un arī pikanti riskanto uzdevumu veic ar tādu gaumi un artistiskumu, ka kritika viņas garīgo ekvilibristiku salīdzina ar virves deļotājas virtuozitāti. Spilgtus tēlus rada arī S. Grīse un I. Hincenberga Gulbienes lomā, I. Tomsons, H. Romanova, J. Pļaviņš, I. Burāns, P. Cepurnieks, L. Bārs, V. Jakāns un citi. Uzvedumā liela nozīme ir P. Plakida dziesmām ar A. Čaka tekstiem, kuras «stopkadros» it kā pāršķeļ darbības plūsmu.

V. Lāča diļoģija dod gandrīz neierobežotas iespējas režisora fantāzijai, un A. Jaunušans tās arī izmanto. Režisoram pašam piemīt garīga nesātība, uzņemot mākslas iespaidus, un savu uztveres spēju A. Jaunušans samēro ar skatītāju, bet, kā raksta L. Akurātere: «Viņa paša mērs acimredzot nav līdzīgs pārpildītas skatītāju zāles mēram. Bet, kad uztvērējs noguris, daudz kas paslid garām.»²⁸ Tā notiek arī šinī uzvedumā, un visnotaļ talantīgais devums modina bažas par režisora nespēju valdīt pār savu fantāziju.

Nacionālās literatūras klasika teātrī ir tā, kurā visskaidrāk redzams, ko ik paaudzē radošā darba turpinātāji cenšas saglabāt, ko kardināli pārveidot. Attiecībā uz prozas darbu dramatisējumiem A. Jaunušans savu kredo izsaka V. Lāča diļoģijā.

Savrupu vietu Drāmas teātra repertuārā ieņem Rainis, kas padomju laikā tik maz iestudēts, un savrupu vietu A. Jaunušana daiļradē ieņem arī izrādē «Pūt, vējiņi!».²⁹ Tas pagaidām ir viņa *vienīgais* Raiņa interpretējums, kurā atklājas novatorisks skatījums uz pazīstamo lugu. Pilnīga atteikšanās no etnogrāfiskās atribūtikas (G. Zemgala dekorācijā tikai Dugavas zilie un zemes brūnganzaļie toņi), patriarhālās Mātes sētas ass sociālo pretišķību uzsvērums. Ulda un Baibas mīlestībā pasvitrota saderība, savstarpējā nepieciešamība Raiņa «jaunās zemes spēkam» un «smalkajam skaistumam», kautrībai, «kas cilvēcības zieds un ļaužu laime». Un šo skaisto, rītausmā dzimušo *vērtību* — Ulda un Baibas mīlestību izjauc savtīgie, postošie spēki. Šajā izrādē režisors krietnu vainas daļu atrod arī tajos personāžos, kuri līdzšinējās interpretācijās netika visai bargi tiesāti, kā, piemēram, Gatiņš un Anda, leckājīte. Arī Ciepā ir saskatītas

dramatiskas šķautnes. Jaunā traktējuma akcentus kā savu tēlu dabai piederīgus organiski uztver aktieri. E. Girgenzona un A. Līciša Gatiņā pat ļauni, Baibu ievainojot, izskan vārdi:

Tad ne spiesta atsedzies,
Bet ar viltu — viņu gūt.

Par galveno intrigas vērpēju kļūst Anda (A. Liedskalniņa un V. Freimūte), kura provocē Ulda un Baibas konfliktu derību ainā, jo pašai sāp neiegūstamais daugavietis, kuru vēl varētu atvēlēt māšai, bet ne «sedzacei». Ciepai I. Tomsones un M. Mainieces sniegunā sāp pašas neizdevusies dzīve, un šī sāpe pāraug cita laimes postišanā.

Māti ar lielu iekšēju spēku tēlo L. Ērika, atsaucot atmiņā dzirdētos cildinājumus par mākslinieces māti H. Freimani — izcilo šīs lomas interpreti Jaunajā Rīgas teātrī. Bet H. Romanovas dramatiski piesātinātais Mātes traktējums paver pilnīgi jaunu lappusi izcilās komēdiju aktrises daiļradē. Orta ir A. Klints pēdējā jauniestudētā loma, kurā, tāpat kā H. Gulbja Vecmāmiņā, starot staro visaptveroša mīlestība pret bārenīti, pret cilvēkiem vispār. Asāka, sūrā mūža gājuma rūdināta ir S. Grisles Orta, un līdz ar to tā arī tuvāka režisora skaudrajai iecerei.

Zanes loma ir pirmā, ko uz Drāmas teātra skatuves rada A. Kairiša. Viņu dublē R. Garne. Didzis — J. Lejaskalns un J. Pļaviņš.

Atbilstošu A. Jaunušana traktējumam D. Kvelde veido savu Baibu, kvēli iemilēt spējīgu, strauju, taisnīgu, bet nespējīgu pieņemt savu laimi par jebkuru cenu. Sākumā Uldi tēlo pārmaiņus G. Cilinskis un Ģ. Jakovļevs, vēlāk par vienīgo šīs lomas atveidotāju paliek tikai Ģ. Jakovļevs. Viņa tēlā ir rīta vēja spirtums un dziļa mīlētspēja. Sāpīgos iekšējos lūzumos viņa bravūrība iegūst to lielo dvēseles redzīgumu, ko ir vēlējis Rainis un kas ir pats dārgākais arī A. Jaunušana mākslā. Ģ. Jakovļevs ir izcilākais Ulda lomas atveidotājs uz padomju skatuves.

A. Jaunušana darbība vispār padziļina *interpretācijas* jēdzienu Drāmas teātra režijas mākslas vēsturē. A. Amtmanis-Briedītis ir uzsvēris, ka «režisors ir patstāvīgs autors kādas izrādes radīšanā. Dramaturga idejas, tēlus režisors izlasa savā valodā, piedodams tiem jaunu skaņu, savu redzes viedokli.»³⁰ Tā ir viena no meistara atziņām, kuru A. Jaunušans ir konsekventi tālāk attīstījis, paužot jo suverēnu attieksmi pret literāro darbu. «Pūt, vējiņi!» izrādē tas sevišķi skaidri saskatāms.

Par īpašas izpētes objektu varētu kļūt pēc pirmiestudējuma (1955) trīskārt atjaunotās R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos». Kā teikts, 1965. gada pārstudējumā A. Amtmanis-Briedītis tiecās uz psiholoģisku padziļinājumu tēlu sistēmā, un īpaši tas skāra Antonijas (E. Radziņa) un Dūdara (Ž. Katlapa) tēlus. Otrajā izrādes redakcijā A. Jaunušana nepārspējamam Rūdim līdzās stājās Ē. Brītiņa pilsētnieciski švītīgais skroderzellis, D. Kveldes koķetē Zāra, bet O. Lejaskalne ir tagad Tomuļiša, pēc 1955. gada Antonijas atkal atgriežoties lomā, kuru viņa atveidoja jau 1941. gada inscenējumā.

Trešo atjaunojumu veic kopā A. Jaunušans un M. Kublinskis, ievēdot vairākus jaunus tēlotājus un vēl jūtīgāk, psiholoģiski niansētāk izsekojot

attiecību veidojumiem. Līdzās E. Radziņai Antonijas lomā parādās V. Līne ar gavilējošu un skurbu sirdi. Uzvedumā darbojas ģirbošais E. Girgensonas Kārlēns, A. Ziemeles Ieviņa, maigā, baltā V. Freimūtes Auce, liriski trauslā E. Dūdas Zāra, O. Salkoņa Ābrams cienīgi nostājas līdzās K. Klētnieka krāšņajam raksturtēlam. K. Klētnieka Ābrams, tāpat kā šarmanti lietišķais J. Kubiļa Joske un A. Klints Pindaciša, iziet cauri trejiem «Silmaču» lokiem un «noturas» šajā ansambli visilgāk. Aleksi ar lielu temperamentu, ar grūti valdāmu dabu un dūsmām uz sevi spilgti atveido J. Pļaviņš, kļūdamas par interesantāko šīs nepateicīgās lomas atveidotāju vispār Drāmas teātrī. A. Jaunušana aktivizētajā Alekša līnijā atbalsojas kaut kas no Blaumaņa Edgara trakulīgā, sevi nekontrolējošā rakstura, un ar šādu puisi iestājas velētais psiholoģiskais līdzsvarojums centrālajā trijotnē, kas tagad izskatās šāda: Antonija (E. Radziņa un V. Līne), Dūdars (I. Adermanis un arī V. Gruzīņš), Alekss (J. Pļaviņš un arī K. Trencis). 1969. gada «Silmačus» var vēl uzskatīt par A. Amtmaņa-Briedīša darba atjaunojumu, un viņa inscenējuma veselīgā, sulīgā augsne ir kļuvusi par jaunu, talantus raisošu spēku. Gandrīz viss ansamblis ir izgājis cauri «Silmačiem», izjutot prieku par līdzdalību kā lomās, tā arī masu skatos.

1974. gada pavasarī, kad pēc tradīcijas Jāņu priekšvakarā Drāmas teātrī izrāda «Silmačus», tēlotāju sastāviem mījoties, notiek līdzšinējā ansambļa atvadišanās no savām lomām. Izrāde vēl nav novecojusi, bet, ja tas būtu noticis, — vai tad vairs būtu iespējama turpmākā skatuves dzīve?

1974. un 1975. gadu mijā radītie «Silmači» vairs tikai nosacīti ir saucami par atjaunojumu. Palikušas gan tās pašas A. Spertāla dekorācijas, kuru realisms ir klasisks. Kopš rakstnieka dzīves laikiem Blaumaņa skatuvei bija izveidojies tradicionāls iekārtojums saskaņā ar remarkām — sēta-lievenis, košas koku lapotnes, iekštelpā skapis, gulta, galds pēc vajadzības. A. Spertāla nopelns ir tas, ka viņš šo tradicionālo un ik latvieša sirdij dārgo skatījumu, dabas un telpas saskaņu, ir novedis līdz visaugstākajai mākslinieciskajai pilnībai. Šim dekorācijām ir īpaša vieta A. Spertāla izsmalcinātās gaumes un stilizācijas caurvītajā daiļradē. Viņa mākslinieka talants nav audzis no pakāpes uz pakāpi tieši šādas tradicionāli gleznieciskas scenogrāfijas attīstībā, tas vairāk izkopts pasaules klasikas inscenējumos. Bet varbūt tieši tā lielā pasaules kultūra, kas raksturo šī mākslinieka personību, ļāva viņam ar tādu nomainīgu, nenovecojošu mākslinieciskumu paskatīties uz savu tradicionālāko priekšgājēju veikumu latviskās vides scenogrāfijā un pacelt to jaunā, nemirstīgā kvalitātē. Sajās dekorācijās tikai nedaudz koriģētas ārējās norises, situācijas, bet M. Spertāles kostīmi — jauni. Jo: kostīms ir raksturam, t. i., cilvēkam, piederīgs, un — nu jāteic pats galvenais — raksturi un to attieksmes režijas lasījumā ir mainīti. Kardinali tas noticis ar Antonijas un Dūdara tēliem, kurus atveido A. Kairiša un Ģ. Jakovļevs. Viņu duetā ir iezīmēts jauns spriegums, kas izstrāvo pa visu ansambli. Kā recenzijā raksta P. Pētersons: «Antonijas raksturā atklājas jauna, kādreiz ārējiem līdzekļiem meklēta šķautne — varmācība. Ne saimi izriķot. Tur viņa ir pat pārlietu laipna. Bet jūtas pakļaujot. Alekša, Elīnas, Dūdara, arī savējās. Jūtu budziskums ir pat jaunāks nekā izkalpināšana darbā, un tam Blaumaņa dotajā Antonijas

darbības partitūrā ir dabiska vieta. Bet Dūdars viņai ir cienīgs, līdzvērtīgs partneris, pretinieks. Viņš ātri orientējas dotajā situācijā un, pats it kā malā stāvēdams, tomēr aktīvi stimulē tās drīzāku lūzumu sev par labu.»³¹

Pārsteidzošā interpretācija modina *jaunu interesi* par lugu, kuras teksts tautā jau folklorizējies, un tā kļūst skatāma kā nezināms darbs. Jaunā satura izsekošanas aizrautībā var piedot, ka līdz ar to spēcīgi sagriļojas nesen reabilitētā Alekša līnija, un tagad viņš kļūst gluži lieks Antonijas un Dūdara siržu tuvciņā.

«Atjaunota» ir arī vecoņu trijotne, kuras šajā uzvedumā kā ņipras un visu dzīves prieku pilnas sievas tēlo trīs PSRS Tautas skatuves mākslinieces — V. Līne (Pindaciša), L. Freimane (Bebene), E. Radziņa (Tomuliša). Otrajā sastāvā skatām I. Tomsoni, I. Tiroli, H. Romanovu.

Trešais «jaunums» ir tāds šī vārda vistiešākajā nozīmē — tie ir visjaunākās paaudzes aktieri, kuri sāk savu skatuves dzīvi šajā Drāmas teātra vistipiskākajā izrādē — L. Kugrēna ir Ieviņa, M. Sika — Elīna, G. Vāgenheima — Zāra, V. Soriņš — Rūdis, A. Kvēps — Aleksis, J. Skanis — Joske.

Arvien jaunākas paaudzes piedalās arī masu skatos. Līdz ar to aiziet pagātnē tā īpatnā noskaņa, ko uznesa uz skatuves aktieri, kuri atcerējās savas jaunības Ligo svētkus, norises, kas bija *vēl tuvas* Blaumaņa attēlotajām. Laiks nav atpakaļ pagriežams. Bet tas nav tikai šis īpašs noskaņas jeb nacionālā aromāta jautājums vien. Tā ir arī problēma, kas saistās ar šim teātrim ļoti nozīmīgo raksturu radīšanu, kurā notiek jūtamas izmaiņas, kas visskaidrāk izsekojamas R. Blaumaņa tautas lugās. Ja zūd īstenības redzējums, īstenības izjūtas pamatne, rakstura tapšanas ceļš kļūst mākslinieciski sterilāks. Sešdesmito gadu sākumā bija tendence «uzspēlēt» R. Blaumaņa raksturu vienkāršību, septiņdesmito gadu sākumā teātris atkal tiecas radīt spilgtu tipāžu, bet tāpat — *ar spēlēšanos*. Šo procesu analizē V. Hausmanis: «Drāmas teātra aktieri sāk zaudēt kādreiz tik izkopto raksturu veidošanas mākslu. Bija laiks, kad vajadzēja cīnīties pret rakstura īpašību *ārēju* spēlēšanu, pret aizraušanos ar ārējiem paņēmieniem. Bet līdzī šai pareizajai cīņai sāk pauptēt raksturu veidošanas prasme vispār. Vecajās «Skroderdienās» daudzi raksturi bija ļoti īsti, dabiski, organiski. Tos skatījām arī A. Klints un E. Ezeriņas, J. Kubiļa un A. Jaunušana atveidē. Tagadējās (1975. g. — *L. Dz.*) «Skroderdienās» ir daudzi interesanti, bet *spēlēti* raksturi [..] Atšķirību spēles veidā var redzēt, ja salīdzina J. Skani Joskes lomā un U. Dumpi Ābrama tēlā. J. Skanis darbojas atbrīvoti, daudz fantazējis un radījis interesantu tēlu, tikai līdzās viņam uz skatuves *dzīvo* U. Dumpja Ābrams. U. Dumpja Ābramam ir bārda un ūsas, viņš iet mazliet šļūcošā gaitā — tā būtu ārējā raksturojuma atribūtika, taču viņā ir pats galvenais — dzīvs, niānsēm bagāts konkrēts cilvēks. U. Dumpis ar savu darbu pierāda, cik ietilpīga ir viņa māksla, tajā es saskatu Drāmas teātra labāko tradīciju attīstību, J. Oša un A. Klints tradīciju turpinājumu. Un tad turpat līdzās labi *izrādīts* raksturs savu pievilcību zaudē.»³²

Arī citu kritiķu vērtējumā U. Dumpja veiksmē iztīrāta kā principiāla tieši sakarā ar Drāmas teātra aktieru raksturmākslas tālākattīstību, kas balstāma galvenokārt uz precīzu iekšējās pasaules uzminējumu un aktiera iejūtas konkrētību, pagātnes cilvēka raksturu meklējot.

U. Dumpja sniegums nosaukts par meistardarbu un ir pielīdzināms tādām izcilām raksturtēlam kā E. Radziņas veidotā melnūsainā, pašapziņīgā lauku sieva Auguste Biezais P. Putniņa lugā «Paši pūta, paši dega». Arī šajā izrādē teātris saskaras ar raksturveidošanas problēmu, tikai laikmetīgā repertuārā. Šajā uzvedumā komiskā (un arī iekšēji atvieglinātā) plāksnē atbalso V. Borherta lugā «Tur laukā, aiz durvīm» saklausītais brīdinājums par mantiskās labklājības draudiem cilvēka garīgajai pasaulei: P. Putniņa dramaturģija turpina G. Priedes lugā «Pa valzivju ceļu» asi izvirzīto problēmu par padomju cilvēka attieksmi pret materiālās pasaules vērtībām. P. Putniņa tautas lugas kolorītie raksturi dod lielas iespējas Drāmas teātra režijai pārbaudīt ansambli šajā meistarības virzienā. Līdzās E. Radziņas meistariskajam tēlam lielā konkrētībā — un līdz ar to organiskā mākslas patiesīgumā — darbojas A. Liedskalniņa, I. Tirole, I. Tomšone, H. Romanova, E. Miežite, I. Adermanis, K. Sebris, J. Kubilis, E. Beseris, J. Pļaviņš un citi, bet arī te ir saskatāmi daži «meistarotāki» tipi.

Saskaņā ar P. Putniņa izvēlēto dramaturģiskās uzbūves principu arī A. Jaunušana inscenējumā uzsvērts dzīves nepārtrauktais plūdums, kurā kā gadalaiki ritmiski mijas prieki ar bēdām un veca cilvēka bēres ir tikpat dabisks sadzīves notikums kā jauniešu kāzas. Bet bīstamākais ir tas, ka šajā dzīves procesā cilvēki pamazām zaudē dabisko pasaules uztveri, vienkāršību, savstarpējo attieksmju skaistumu. Bēres vai kāzas kļūst par vietu, kur «pašiem» izrādīties, ar savu turību palepoties — lai pie zārka mans krāšņākais kronis gulētu tavējam, prastākajam, pāri, lai kāzās mana kuplā dāvana nepaliktu nepamanīta. Šis lielmanības gars, jaunais kundziskums ir izrādē ļoti iespaidīgi un trāpīgās detaļās izvērsti, vēl un vēlreiz apliecinot A. Jaunušana lielās dzīves novērotāja spējas. Izrādē «Paši pūta, paši dega» ir daudz ironijas pret jaunajām sadzīves tradīcijām, kuras dažkārt sāk pieņemt ārēji ākstīgas pašapliecināšanās formas. P. Putniņš kopā ar A. Jaunušanu jūtas vienlīdz atbildīgi, lai šis skaistās tradīcijas nepārvērstos savā pretstatā. Cilvēku materiālajai labklājībai pieaugot, rakstnieka un teātra kopējais brīdinājums jaunajai mietpilsonībai nāca visīstākajā laikā, un «Paši pūta, paši dega» piedzīvo lielu izrāžu skaitu — vairāk nekā simtu.

Pēc šīs izrādes Drāmas teātrim veidojas regulāra sadarbība ar P. Putniņu, un te tiek iestudētas arī viņa lugas «Ū-uū!» (1974) un «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» (1978, rež. E. Freibergs).

Runājot par A. Jaunušana iestudētajām P. Putniņa lugām, ir vērojams kāds īpatnējs moments, kas izriet no režisora attieksmes pret uzvedumiem, kuros darbojas lauku ļaudis. A. Jaunušans ir pilsētā audzis. Viņa personībā neizpaužas dabas nepieciešamība, kam bija tik liela nozīme A. Amtmaņa-Briediša dzīvē. Katrā meistara dienasgrāmatas lappusē ir kāds dabas vērojums. Vienā dienā viņš piezīmē īpatnēju mākoņu krāsu, reizēm gaisa temperatūru, citkārt ir tāds ieraksts: «Dūmakains. Saule krekliņos.» Daba un cilvēks vienmēr ir vienots A. Amtmaņa-Briediša pasaulizjūtā, kā jau daždien dzimušajam laucīniekam, zemniekam. A. Jaunušana skatiens ir citādāks. Saskarsmē ar lauku dzīvi un ļaudīm A. Jaunušans allaž ir uztvēris īpatnējākos, spilgtākos tipus un sakrājis tos savā

mākslinieka intuīcijas mantnīcā. Arī kā aktieris viņš ir tēlojis vairāk tikai laukos dzīvojošus cilvēkus, kam ir pilsētnieka būtība, — kā skroderēns Rūdis, kā Noliņš, ko viņš spēlēja «Indrānos» pārmaiņus ar A. Liniņu. Bet Blaumaņa Tūkšķis, kā arī filmā «Mērnieku laiki» radītais Ķencis ar savu kolorīto īpatnību tieši vēl nostiprina A. Jaunušana intuitīvos priekšstatus par lauku cilvēku kā par citādu, īpatnēju tipu gan domāšanā, gan — un tas ir galvenokārt — ārējā uzvedībā. Līdz ar to, lauku vidi inscenējot, režisors nereti tiecas uz ārēji paspilgtinātu cilvēka raksturojumu, kam aktieris — attiecīgās lomas tēlotājs ne vienmēr spēj sevī atrast iekšēju piepildījumu. To pierāda abu P. Putniņa lugu iestudējumi, bet vairāk drāma «U-uū!». Režisors tiecas uzsvērt lugā parādītās Derumu dzimtas stiprumu, nesalaužamību un arī lielas, grūti apvaldāmas kaislības, radot izrādē situācijas, kur tām spilgti izpausties. Veco Derumu Pēteri G. Cilinskim tiešām izdodas piepildīt ar savas zaļoksnās vīrišķības spēku, šo spīvo Derumu dzimtas dabu uztver arī I. Burāns — viņa dēla lomā, un tomēr kritika atzīmē, ka ir daudzas vietas, kur šīs kaislības un rakstura gribasspēks negūst organiskas izpausmes, kālab, izsakoties P. Pētersona vārdiem, cilvēki šķiet kā nedabīgi piepūtušies.

Tieši Drāmas teātri, kur skatīta A. Amtmaņa-Briediša radītā «Zaļā zeme» un R. Blaumaņa lugas, A. Jaunušana attieksmei pret dabu un lauku dzīvi ir liela, visam ansamblim izšķirīga nozīme. «Zaļās zemes» turpinājumu skatītājs vēl it kā gaida, bet nav tādas personības, kas šo virzienu varētu izjust sev organiski tuvu un līdz ar to kopt tālākā mākslinieciskuma pakāpē.

**M. Kublinska režisora darbības
raksturojums. J. Bebrīša ieguldījums
H. Gulbja dramaturģijas atklāsmē
un interpretācijā.
V. Baļunas atgādinājums
par krievu klasikas nozīmi Drāmas teātra
repertuārā**

M. Kublinskis ir saistīts ar Drāmas teātri kopš 1957. gada, kad sāk strādāt par rekvizitoru un uzstājas nelielās epizodēs. Pēc atzīstamas veiksmes Kļaida lomā T. Draizera «Amerikāņu traģēdijā» (K. Pamšes režija) M. Kublinskis kļūst štata aktieris un paralēli sāk mācīties režiju Teātra fakultātē. 1965. gadā jaunais režisors iestudē savu diplomdarbu — lietuviešu dramaturga G. Kanoviča lugu «Lai viņš iet prom», kurā pieteic sevī kā jūtīgu psihologu ar niānsētu iekšējo attieksmju izsekojumu. Kad A. Jaunušans iestudēja P. Pētersona «Man trīsdesmit gadu», M. Kublinskis bija viņa asistents. Un izrāde «Lai viņš iet prom», kuras literārais materiāls gan nav tik augstvērtīgs, it kā sasaucas ar 1962. gadā ieskandināto trauksmi par cilvēku. M. Kublinskis par savu iestudējumu raksta: «Cilvēk, apstājies un ieskaties sevī. Ir divdesmitā gadsimta sešdesmitie gadi — cilvēces līdzšinējo sasniegumu pārvērtēšanas gadi, kad ikviens cenšas izprast savas kļūdas, atklāti izanalizēt tās, atmetot nost nevajadzīgo, kļūdaino, un meklēt

patieso. Un par to var runāt tikai skaidri, kaisli, vienkārši.»³³ Atturīgs ir arī debitanta scenogrāfa A. Freiberga darbs, un šajā izrādē centrā ir izvirzīts aktieris. Nozīmīgi darbi top A. Klintij, M. Zemdegai, I. Mačai, G. Cilinskim, H. Topsisim, J. Kubilim, V. Jakānam un citiem tēlotājiem.

Pirmās izrādes pieteikumu turpina tie M. Kublinska iestudējumi, kuros jau pati dramaturģija balstās uz psiholoģisko analītiskumu, kā R. Narečona «Pirms tiesas sprieduma», V. Rozova «Absolventu salidojums», M. Roščina «Valentīns un Valentīna». Tomēr cilvēka iekšējās pasaules skatījums te kļūst paviršāks, virspusējāks. Režisoru arvien vairāk saista inscenēšanas iespējas, sadarbība ar scenogrāfiem iespaidīgas skatuves telpas veidošanā, vispār izrāžu ārējā forma. Tā ir vesela novirze režijas mākslā, par ko rakstā «Mans štamps — mans ienaidnieks» trāpīgi izsakās režisors A. Efross: «Mēs dažkārt apvijam tik smalku pinumu riņķī un apkārt lugai, ka tā pati būtībā paliek neskarta. [...] manuprāt, inscenēšanas māksla — tas vispirms ir jautājums par literārā darba iekšējo izstrādājumu un iekšējo uzbūvi. [...] tas, protams, nenozīmē, ka es noliedzu papildlīdzekļus, kas iedarbotos uz skatītāju, tādu papildlīdzekļu meklējumus, kurus var nosaukt par skatuviski izteiksmīgiem. Es tikai gribēju teikt, ka šie līdzekļi, lai cik labi būdami, nekad neaizpildīs iekšējo tukšumu.»³⁴

Abas šīs puses — psiholoģisko piesātinātību un inscenējuma iespaidīgumu — M. Kublinskis spēj saskaņot vienā no savām labākajām izrādēm — K. Sajas diptihā «Tātad dzīvoju». Pirmajā daļā «Poliglots» risinās smalkjūtīga saruna par liela zinātnieka prāta atklājumiem, kas ir disonansē ar tām vienkāršajām gudrībām, kuras ikvienam cilvēkam sniedz viņa sirds pieredze un bez kurām nav iekšējā līdzsvara arī visu apbrīnotas, izcili erudītas personības mūžam. Šo sirds pieredzi Profesoram (tēlo J. Kubilis) atklāj vienkārša sieviete Marija, kuras dvēseles bijīgo, kluso un tai pašā laikā dziļo spēku režisors ir saklausījis citkārt tik teatrāli koši reprezentētajā H. Romanovas talantā.

Otrā daļa «Abstinentis» sižetiski ir veltīta pretalkohola tēmai — apārstēto dzērāju draugi iedzen nāvē. Taču šo tēmu režisors kopā ar scenogrāfu G. Zemgalu izvērs par satricinošu līdzību, kurā atklājas tie inerces spēki, tās pieņemtās sadzīves normas, kas neļauj cilvēkam izrauties no ierastības un sākt citādu dzīvi. Abstinentu — ierēdni Vaitasi ar tragisku vērienu rada J. Kubilis. Vairāki aktieri darbojas abās daļās, un režisors viņus parāda galējos žanriskos pretpolos. Piemēram, klusajai, pelēkajai Marijai H. Romanova «Abstinentā» nostāda pretī biezās, satīriskos triepienos veidoto spekulanti Klapatauskieni.

M. Kublinskis ir iestudējis vairākus darbus, par kuriem pēc pirmizrādes izteikts ne mazums kritisku piezīmju un vēlējumu, bet gala rezultātā šie uzdevumi ir iegājuši Drāmas teātra vēsturē ar neizdzēšamu nozīmību. Tās ir izrādes, kur galvenās lomas uzticētas teātra vadošajiem meistariem. Var pat teikt, ka laika gaitā šie aktieri, kuriem viņu lomas ļoti dārgas, iekšēji tuvas, kļūst it kā par uzveduma līdzrežisoriem, radot ap savu tēlu arvien plašākus, saistošākus apļus iedarbībā uz partneriem un tādējādi centrālajā lomā ietvertu ideju «iesūcinot» visa inscenējuma audos. Taču arī tādā gadījumā nevar par zemu novērtēt režisora pareizo tēlotāju izvēli un viņa

radīto atmosfēru kā labvēlīgāko priekšnoteikumu, kas stimulē aktiera augsmi lomā. M. Kublinska inscenētajā J. Smūla lugā «Mežonīgais kapteinis Kihnu Jens» K. Sebris rada nemirstīgo Jenu, kas personificē visu šī aktiera mākslas būtību. Te ir vīra spēks un drosme, neizsikstošs optimisms un ticība veselajam saprātam. Ar šo tēlu K. Sebris izsaka savu ētisko kritēriju, kas saistās ar pārlicību, ka pasaulē ir bijuši un nekad nezudīs tādi cilvēki, uz kuriem var paļauties un kuru vārdam ir noteiktības svars. Goda vīri. J. Smūls atzīst K. Seبری par izcilāko šīs lomas tēlotāju, un Rīgas uzvedums pārdzīvo visus lugas iestudējumus citās republikās, Igauniju ieskaitot.

Vairākās ainās režisors ierādījis augsti māksliniecisku un emocionāli noskaņotu vīdi K. Sebra Jena atklāsmei — piemēram, lūgšanas skatā, kur, sveču liesmām plīvojot, Jens runā par cilvēka spēku pārvarēt grūtības, par vīrišķību un biedriskumu.

Arī Sofokla «Elektra» ar traģisko aktrisi L. Freimani titullomā kļūst par ievēribas cienīgu mākslas dzīves notikumu. Māksliniece izceļ tēmu par jūtu maksimālismu, par *bezkompromisu* kā svētu normu, ja runa ir par varmācību pret cilvēku.

Kas cilvēcības likumus grib kājām mīt,
Būs mirt. Tad ļaundaru un negēju būs maz.

Kas spējis cilvēku nogalināt, tas cilvēks vairs nav un saudzību nepelna. «Elektru» režisors kopā ar A. Freibergu veido monumentālā dekorācijā — visu skatuvi aizsedz kāpnes ar paceļamo tiltu.

Veiksmīgas režijas un aktieru sadarbības piemērs ir arī J. Ivaškeviča jaunības drāma «Vasara Noānā» ar E. Radziņu Zoržas Sandas un I. Burānu Šopēna lomā. Šīs izrādes pilnestīga līdzautore ir arī kostīmu māksliniece M. Spertāle, kuras veidotie tērpi visaugstākajā harmonijā sadzīvo gan ar tēlotājiem, gan ar G. Zemgala gleznieciski dāsno scenogrāfiju un režisora ieceri. Greznais Zoržas Sandas brūnā samta tērps ar zelta rozi un zaļo šalli pieder pie latviešu kostīmmākslas klasikas. E. Radziņas Zorža Sanda — pretrunīga, sievišķīga, eksaltēta būtne, atrodas nepārtrauktā cīņā ar sevi un arī ar apkārtējo sīkgarīgo vīdi. Vietumis pat, ejot pretī lugas vielai, aktrise ar savu radošo spēku izveido lielu, vispārinātu rakstnieces personību, no kuras viss sīkais, mietpilsoniskais, cilvēciska paguruma vai jaunrades moku izsauktais atlec kā zviņas un neskar darbu, ko viņa radījusi, neļauj to pazemot vēstures priekšā. Tāpat kā J. Smūls K. Sebra Jenu, tā arī J. Ivaškevičs E. Radziņas Sandu stāda izcilā vietā, kā arī augsti novērtē I. Burānu — Šopēna estētiski izsmalcināto, iekšēji vibrējošo interpretu. Abi aktieri iegūst dārgāko, kas šādās lomās lemts, — iespēju tapt salīdzinātiem ar cilvēces gara milžiem. M. Kublinska inscenējums ir vienīgais pasaulē, kur šī luga guvusi tik lielus panākumus.

Uz E. Radziņas talantu lielā mērā balstās arī I. Erķēna «Kaķu spēle», kuras ass ir dzīvei līdz galam atdevīgā Erži Orbanne, šī sieviete, kas, režisora vārdiem runājot, spēj «milēt nīstot un nīst milējot».

ska aktiermākslas virsotnēm. To pašu var teikt par A. Jaunušana atveidoto titullomu V. Šekspīra «Henrijā IV».

Šī loma īstenībā ir teātra galvenā režisora atgriešanās aktiermākslā, jo ilgāku laiku A. Jaunušans no tēlošanas bija atteicies. Henrija interpretējumā īpaši saistošas ir tās nianšes, kurās atklājas karaļa filozofiskā asredzība nāves tuvumā un liela, cilvēciski smeldzīga vientulības sajūta. Falstafu šinī izrādē atveido K. Sebris, un tā ir ļoti piederīga loma šī mākslinieka talantam.

Tomēr vairākos iestudējumos jaužama režisora nevērība pret izvēlēto autoru un viņa attēlotajiem cilvēkiem; un šo nevērību it kā kompensē A. Efrosa pieminētais smalkais pinums «riņķī un apkārt lugai». Izskaidinājuma veidi ir dažādi — gan dekorāciju pašvērtība, gan kostīmu «kļiedzošais gaumīgums», gan mūzikas izlietojums. Visi šie momenti jau sakuplo 1974. gadā M. Fermo komēdijā «Krit klauzot durvis», bet kritisko robežu sasniedz I. Turgeņeva lugas «Mēnesis uz laukiem» iestudējumā, kur izpaužas klasiskā darba humāni filozofiskās būtības pilnīgā nesavienojamība ar režisora manieri. Kritikā izskan prasība, lai teātris pievērstu uzmanību izskaidināšanas tendencei, kas ved uz ilustratīvismu formā un uz zināmu cinismu cilvēku savstarpējās attiecībās.

Teātra galvenā režisora A. Jaunušana un M. Kublinska daiļradē ir daudz atšķirību, taču kopējais ir tas, ka abiem piemīt spilgta iztēle un inscenētāja talants, kas reizēm pārmāc galveno, proti, aktiera domas un pārdzīvojuma uztveri. A. Jaunušana iestudējumos sabiedriski ētiskais ideāls ir humānāks, dzīvi apliecinotāks, M. Kublinska uzvedumos, īpaši septiņdesmito gadu sākumā, ironiskāk tverts, ar skeptiskāku attieksmi pret cilvēka jūtu pasauli un gara cildenumu. M. Kublinska režijās inscenējuma formas ir rafinētākas, estētiski modernākas, turpretim A. Jaunušana izteiksmības meklējumi — arī minētajā periodā — it kā ietiecas aktiera darbības skaidrošanā, ārējā papildināšanā. Sevišķi spilgti tas izpaudās neveiksmīgajā R. Rolāna «Kolā Briņona» uzvedumā, kur, kā raksta L. Akurātere, «Kārļa Sebra radītais Briņons, iekļaudamies šajās dekoratīvajās ainās (domātas kā Kolā atmiņu materializācijas — *L. Dz.*), arī pats kļūst dekoratīvs».³⁵

Minētā režisorisko pretpolu satuvināšanās uz ilustratīvisma pamatnes nodara postījumu patiesi dziļas, cilvēkpetnieciskas mākslas attīstībai, un pat līdz septiņdesmito gadu beigām šī tendence netiek pilnīgi pārvarēta.

Asāko izrāvienu pretvirzienā M. Kublinskis izdara ar 1977. gadā iestudēto ungāru rakstnieka L. Ģurko drāmu «Elektra — mana mīla». Šim uzvedumam režisors izmanto 1975. gadā izbūvēto Aktieru zāli, nelielu telpu, kur askētiskā melnbaltā formā risinās saturiski piesātināta saruna par mākslas kardinālo jautājumu — cilvēka attieksmi pret īstenību. Inscenējums no jauna parāda režisora spējas strādāt arī šajā virzienā, kas ne vienmēr ir bijis mērķtiecīgi īstenots. Izrādē aktierveiksmes ir L. Kugrēnai un M. Feldmanei (Elektra), M. Zemdegai, I. Braunai, J. Kaijakam, U. Dumpim, I. Burānam. Tas ir pavērsiens režisora daiļradē.

Līdztekus aktiera darbam atsevišķas izrādes iestudē J. Bebrišs, kas veiksmīgi debitē režijā 1964. gadā ar J. Anerauda satīrisko komēdiju «Karlalistes gals». Taču J. Bebriša lielākais nopelns ir H. Gulbja dramaturga

talanta atklāsme un pārliecinošs apstiprinājums. Ar 1967. gadā iestudēto lugu «Viena ugunīga kļava» sākas H. Gulbja dramaturģijas dzīve uz Drāmas teātra skatuves, un tā kļūst nozīmīga visas republikas mērogā. Izrādē «Viena ugunīga kļava» J. Bebrišam izdodas radīt skatuves atmosfēru, kurā saklausāma H. Gulbja klusā, bet savā pārliecinātībā noteiktā rakstnieka balss. Tā runā par pazīstamu, jau arī Drāmas teātrī dzirdētu problēmu — par dzīves piedāvātajām, bet neizmantotajām iespējām, taču runā ar tās iekšējās nepieciešamības diktātu, kas atgādina: šis jautājums nav modes tēma, tā ir katra cilvēka dzīves dzīvošana un līdz ar to mūžam aktuāla. H. Gulbja piedāvātais «kontrolpostenis» ir četrdesmit gadi: tā ir likteņa apcere, kad jau mūža lielākā daļa iztērēta, maldugunis dzenājot. Uzveduma veiksmi noteic galvenās lomas tēlotāja J. Kubija radītais Ģirts Pakalns, kas analītiskā procesā piecās ainās izstaigā svarīgākos mūža krustceļus, kur varēja... arī pagriezties uz pretējo pusi, radošāko, produktīvāko. Pēc pirmās laimīgās satikšanās J. Bebrišs iestudē vairākas H. Gulbja lugas. Vēsturiski vērtējot, komēdija «Mans mīlais, mans dārgais» (sarakstīta 1965. gadā) ir viena no pirmajām latviešu lugām, kas vērs uzmanību uz lietu kultūru, uz «sapņiem par mantām», kuri spēj nokaut jebkādu ideālu. Vēl ar labsirdīgu smaidu par to runā 1969. gadā iestudētā izrāde, kuras centrā ir H. Romanovas un V. Jakāna komiskais pāris. Lugā «Un visi nāks pie manis» J. Bebrišs akcentē rakstnieka trauksmi par personiskās laimes nesaskaņu ar sabiedrisko laimi, sabiedrisko vajadzību, par to, ka cilvēkam ir tiesības sev izvēlēties vietu, bet arī «vietai» (kas aptver zināmu cilvēku kopienu) ir sava prasība, sava sāpe. Cilvēku kustība, plūstamība izārda aizmetušās šūnas tautas dzīvajā organizmā, izposta ligzdas dziesmai, kultūras dzīvei, par ko ir runa šajā lugā. «Kādam ir jāpaliek, lai pie viņa varētu nākt,» saka kinomehāniķis Reinis, kuru dziļā lugas jēgas izpratnē tēlo U. Dumpis. J. Bebrišs ir autoram līdz galam uzticīgs. Viņš kā režisors ir stiprs kopā ar literārā darba kvalitāti, prot novākt šķēršļus, lai netaptu traucēta aktiera un tēla sastapšanās. Mazāk viņš spēj aktivizēt, atrast pedagoģiski iedarbīgus līdzekļus, lai stimulētu šo procesu. Reizēm viņa izrāžu līnijas šķiet plūstošas, aptuvenas, pietrūkst tā, ko saucam par režisorisko zīmējumu, striktu gribas un uzdevumu līniju.

J. Bebriša režijās lielus radošus panākumus gūst tie aktieri, kas, režisora un autora kopnodoma ierosināti, tiecas un arī spēj strādāt ļoti patstāvīgi un kas izjūt zināmu pretestību A. Jaunušana detalizēti izstrādātajai režijas partitūrai attiecībā uz veidojamo tēlu. No šī viedokļa galvenā režisora un J. Bebriša metodes atšķiras tā: kā vienā (A. Jaunušana metodē) par daudz, tā otrā — par maz. Ar J. Bebrišu ļoti rezultatīvi sastrādājis J. Kubilis, daudz viņa izrādēs spēlē I. Tirole, arī Ģ. Jakovļevs, H. Romanova, bet īpaši rosinoša viņa nemanāmā režisora klātbūtne ir L. Freimanei, kura H. Gulbja «Cīrulišos» radījusi vienu no saviem šedevriem — Zeltu, mātes tēlu ar lielu vispārinājumu, tautiskumu. Dziļā cilvēciskā vienkāršībā tiek risināta doma par mūžiem, kas bija jāsaņem kā likteņa uzvelta nasta un jāspēj aiznest līdz galam, un tiem pretstatā parādīta jaunā, kā raksta S. Radzobe, «darītājpaudze», kurai ir dota izvēles iespēja, savu dzīvi veidojot. Un kā tā tiek izmantota? Pa zaļi plašo J. Dimitera

un režisora radīto lauku noskan šis mātes jautājums, gaidot atbalsi. Izcilu raksturtēlojumu Zelmas lomā sniedz arī V. Līne.

Nozīmīgs ir J. Bebrīša devums latviešu dokumentālā teātra veidošanā, kuram aizsākumu deva Ž. Katlapa iestudētais Dž. Kiltija «Mīlais melis». Kopā ar S. Viesi režisors rada lugu «Zvaigzne iet un deg, un...», kurā izmantota Raiņa un Aspazijas sarakste. Dramatiski spēcīgu Aspazijas personības raksturojumu sniedz L. Freimane.

Ar M. Satrova dokumentālās drāmas «Sestais jūlijs» inscenējumu J. Bebrīšs dod savu ieguldījumu latviešu padomju teātra leņiniānas turpināšanā. Uzvedums veidots lakoniskā, lugas uzbūvei tuvā formā, un tās centrā — J. Kubiļa radītais V. I. Leņina tēls, principiāli nozīmīgs latviešu skatuves ieguvums.

1976. gadā J. Bebrīšs atjauno «Mīlo meli», ko E. Radziņa un K. Sebris runā Aktieru zālē. Atšķirībā no Ž. Katlapa iestudējuma režisors ievieš partneru dialoga saistību, kas attieksmes padara impulsīvākas, *partneriski* jūtīgākas. Abi aktieri bagāti izmanto jauno piedāvājumu, un šis iekšēji dinamizētais režijas pavērsiens dod jaunas, spēcīgas asinis izrādes dzīvībai.

Neveiksmīgi ir J. Bebrīša klasikas interpretējumi (A. Čehova «Tēvocis Vaņa» un P. Bomaršē «Figaro kāzas»), kuru aizstāvībai režisors publicējis plašus, savu koncepciju izklāstošus rakstus. Tajos daudz interesantu domu, kas tomēr nav īstenotas izrādē un aktieru tēlojumā.

Ar A. Korņeičuka lugas «Platons Krečets» iestudējumu 1964. gadā kā patstāvīgs režisors Drāmas teātri debitē Oļģerts Salkonis. Šī izrāde ir viņa režijas diplomdarbs. O. Salkoņa uzvedumiem raksturīga liela uzticība izvēlētajam autoram un A. Amtmaņa-Briediša iedibinātajām Drāmas teātra režijas tradīcijām. O. Salkoņa režisētajās izrādēs tapušas vairākas nozīmīgas aktierveiksmes, piemēram, E. Radziņas Marija Oktobris Ž. Robēra lugā «Satikšanās». Sajā iestudējumā savu pirmo ievērojamo lomu — Ružjē nospēlē Ģirts Jakovļevs. Viens no veiksmīgākajiem šī režisora uzvedumiem ir D. Pavlovas un V. Tokareva «Dienas kārtībā — mīlestība» (1969), kurā nozīmīgus tēlus rada V. Līne, I. Mača, M. Zemdega, R. Garne, E. Dūda, G. Cilinskis, I. Adermanis, J. Kaminskis, E. Brītiņš un citi. Sajā izrādē savu pēdējo lomu — Golovinu iestudē Jānis Osis.

Līdztekus režijai O. Salkonis turpina aktiera darbu un veic režisora asistenta pienākumus. 1974. gadā O. Salkonis kļūst par republikas Valsts Televīzijas un radioraidījumu komitejas radioraidījumu galveno režisoru.

Drāmas teātris maz pievēršas krievu klasikai, un pēc V. Baļunas aiziešanas īsteni nav neviena režisora, kas praktiski novērtētu šīs dramaturģijas labvēlīgo ietekmi uz aktieru ansambļa izaugsmi. Tādēļ par ievērojamu notikumu kļūst 1973. gadā V. Baļunas atkārtoti iestudētā A. Ostrovska luga «Vilki un avis». Atšķirībā no pirmā uzveduma, kuru režisore veidoja kā spilgtu raksturu komēdiju, šo izrādi gatavojot, V. Baļuna iedziļinās A. Ostrovska iecerē un tajos vēsturiskajos, sabiedriskajos notikumos, kas mudināja rakstnieku pirms simts gadiem šo lugu sacerēt. Cauri komēdijas «ažūram» režisore vēlas izvilkt dienas gaismā satricinošo dokumentālo patiesību. Cara laika Krievijā 1874. gada oktobrī sešpadsmit dienas ilga prāva, kurā izskatīja klostera priekšnieces Mitrofānijas krimināllietu,

apsūdzot viņu kukuļņemšanā, orgiju rīkošanā, dokumentu viltošanā. Apstākļi, cenzūra spieda A. Ostrovski par visu to pavēstīt atvieglotā, komēdijiskā formā.

Laikā, kad dokumentālā izziņa iekaro arvien lielāku nozīmību daiļdarba idejas uztverē, arī V. Baļuna ar patiesu radošu interesi tiecas atbrīvot A. Ostrovska tribūna garu, dod nopratni par viņa sociālo tendenci un sabiedrisko drosmi: «Es gribu atrast lugas nervu, atrast tās spraugas, pa kurām kā strūkla izsitīsies ārā *vēsturiskais notikums*. Tiesā impēriju — vai tas var būt? Tiesā augstāko ideju nesējus — vai tas var būt?»³⁶ sacīja mēģinājumā režisore.

Izvirzot pretenzijas pret J. Bebriša iestudēto P. Bomaršē lugu «Figaro kāzas», P. Pētersons kā vienu no neveiksmes iemesliem min autora sociālās tendences neizjušanu, «revolūcijas brieduma laikmeta spraigās atmosfēras» trūkumu.³⁷ To nejut daudzi režisori. Tam par pamatu ir pārprasts, savulaik kultivēts «mūsdienīgums», zināms režisorisks egocentrisms: ko «es» saskatu šinī lugā, bet var būt, ka autora ideja ir bagātāka, pārliecinātāka un tādā arī laikmetīgāka? Tādēļ pavērsiens uz saknēm, uz lugu tapšanas apstākļu noskaidrošanu iezīmē jaunu, dziļāku pieeju klasiskā mantojuma izpratnei, kad tiek izpētīts, vai autora personība nevar kļūt režisoram palīdzīga, viņa darbus interpretējot. Šo nepieciešamību sevī stipri izjut V. Baļuna. Apskatā «Teātris 1973. gadā» V. Hausmanis uzsver šīs izrādes principiālo nozīmi Drāmas teātra repertuārā: «Režisore pasacījusi jaunus vārdus par klasikas mūsdienīgu interpretāciju. V. Baļuna nav meklējusi speciāli oriģinālu koncepciju; sava pamatdoma režisorei, protams, ir, bet viņa audzē to no A. Ostrovska un viņa daiļrades būtības, nevis dziedē kaut kur lugai blakus.»³⁸ Viena no šīm «pamatdomām» ir par sirdsapziņas ietilpību, ko demonstrē Murzavecka (L. Freimane un H. Romanova) un Čugunovs (izcils A. Jaunušana raksturtēlojums). Otra — attiecas uz Apolonu (J. Kubilis un J. Lejaskalns), kas atklājas kā savā vidē nepiemērots cilvēks, jo nekā negrib šajā rijīgajā pasaulē. Tikai savu suni. Savos spilgtajos tēlos šīs tēmas pieteic arī A. Kairiša, A. Liedskalniņa, K. Sebris, G. Cilinskis, A. Videnieks. Taču ne dalot pa tēmām un klasificējot tās pēc asociatīvas aktualitātes, klasikas inscenējums iegūst laikmetīgumu. Par to vērā paturamu viedokli ir izteicis G. Tovstonogovs: «Liekot skatītājam vilkt paralēles, izraisot viņā asociācijas starp pagātni un tagadni, mēs, protams, saīsinām ceļu un pietuvinām klasiku mūsdienām. Bet tūkstoši atsevišķu sakritību nevar aizstāt galveno, garīgo pamatsaikni starp klasisko lugu un mūsu dzīvi.»³⁹

Uz šo pamatsaiknes atklāsmi ir virzīts V. Baļunas pēdējais, vērienīgais režijas darbs Drāmas teātrī. Un viņas krievu klasikas interpretācijas tradīcijas gaida turpinājumu. V. Baļuna iestudē arī O. Zahradņika «Zvanu solo», un šīs izrādes vēsturisko nozīmi noteic L. Ērikas sniegums panes Konti lomā. 1976. gadā aprit septiņdesmit gadu, kopš aktrise uzstājas teātrī. Panes Konti loma ir apliecinājums izcilās latviešu mākslinieces gara spēkam, izkoptajai formai, inteliģencei un neizsīkstošajam skatuves šarmam. Šajā lomā uzstājas arī viešņa — Lilita Bērziņa.

V. Baļuna šķiras no dzīves 1978. gada pavasarī, un pēdējā gaitā viņa izvada no Drāmas teātra skatuves.

70. gadu sākums —
teātra radošo spēju kulminācija.
Viesizrādes Maskavā. Pretrunu iezīmes.
M. Gorkija «Vasarnieki».
A. de Misē «Lorencačo». Nobeigums

Septiņdesmito gadu sākumā Drāmas teātris gūst lielas radošas uzvaras. Iepriekšējā laika periodā radītās izrādes ilgi noturas repertuārā, iekšēji bagātinās un veido teātra galveno magistrāli. Te ir gan padomju autoru darbu veiksmīgas interpretācijas, to vidū H. Gulbja un P. Putniņa lugu iestudējumi, te ir Rainis («Pūt vējiņi!»), R. Blaumaņa «Silmači» klasiskajā 1969. gada atjaunojumā, te ir V. Lāča diļģijā piedāvātā skaudrā pagātnes analīze, ir V. Baļunas augstu izceltā krievu klasikas tēlu nozīmība, ir vispār padomju teātrī jaunatklāti aizrobežu klasiķi, kā A. de Misē, Dž. Fārkers. Ar neizsīkstošiem panākumiem kopš pirmizrādes 1969. gadā tiek rādīts T. Viljamsa «Ilgu tramvajs», J. Smūla «Mežonīgais kapteinis Kihnu Jens», J. Ivaškeviča «Vasara Noānā». Drāmas teātra izrādes tiek ļoti kupli apmeklētas. Par spilgtu sasniegumu demonstrāciju kļūst Drāmas teātra viesizrādes Maskavā 1972. gada vasarā. Maskavas Dailes teātra telpās desmit dienās teātris parāda labākās izrādes, gūstot nedalītu kritikas un skatītāju atsaucību. Teātra kritiķis A. Solodovņikovs «Pravdas» slejās raksta, ka šī teātra uzvedumiem cauri vijas vadmotīvs, ko varētu saukt par «cilvēcības apliecinājumu», un secina: «A. Upīša teātris, bez šaubām, atrodas pacēlumā. Tam ir visi vajadzīgie priekšnoteikumi tālākai augšmei — talantīga vadība, ar interesantām individualitātēm bagāta trupa, radošo eksperimentu plašums. Mūsu daudzdnāciju mākslā Padomju Latvijas vadošais teātris ienes neatkārtojamu nacionālo krāsu un tradīciju savdabību.»⁴⁰

Teātra augsto profesionālismu uzteic arī laikraksta «Sovetskaja kuļtura» recenzente N. Sorokina: «Jau arī šie liecina par teātra galvenā režisora A. Jaunušana un visa kolektīva plašajām mākslinieciskajām interesēm, par kultūru, par cenšanos pārvarēt teatrālās domāšanas šaurību, kas dažkārt pavīd stabilās trupās, par teātra vienlīdz nopietnu attieksmi kā pret savu jaunradi, tā pret skatītāju, kuram tas palīdz paplašināt atziņu loku un veido gaumi dzīves parādību dziļai izpratnei. Šī teātra māksla atklājas katras izrādes notikumu loģikas neatlaidīgā izsekojumā, kad it kā no iekšpuses izgaismojas galvenais teātra princips: vērība pret sociālpsiholoģiskiem procesiem, pret cilvēcības atklāsmi cilvēkā un vēlēšanās apliecināt augstus tikumiskus ideālus.»⁴¹

Par augstvērtīgajiem iestudējumiem galvenajam režisoram A. Jaunušanam 1972. gadā piešķir Latvijas PSR Valsts prēmiju, bet 1973. gadā — PSRS Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukumu. Viņš ir trešais latviešu režisors — pēc E. Smiļģa un A. Amtmaņa-Briediša —, kas izpelnās šo atzinību. PSRS Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukumu šajā posmā saņem arī četri vadošie aktieri — L. Freimane, V. Līne, E. Radziņa un K. Sebris.

Sakarā ar PSRS izveidošanas piecdesmito gadadienu teātris kļūst par Vissavienības festivāla laureātu, un te izšķiroši panākumi ir J. Bebrīša

iestudētajai A. Čhaidzes lugai «Lietu nodos tiesai» ar M. Zemdegu un K. Sebri galvenajās lomās.

Turpinās teātra radošie kontakti ar Rostokas Tautas teātri — pirmajām sekmīgajām viesizrādēm VDR 1969. gadā seko otras — 1974. gadā. Sadarbības nostiprināšanā lieli panākumi ir direktoram I. Filipsonam, un aktīvi šo līniju turpina Valdis Blūms, kas kļūst par Drāmas teātra direktoru 1974. gadā. 1978. gadā V. Blūms tiek iecelts par LatvPSR Operas un baleta teātra direktoru. Tomēr piebilstams, ka H. A. Pertena vadītais Rostokas Tautas teātris pēc savas publicistiskās ievirzes ir patāls Drāmas teātra psiholoģiskās mākslas principi, tālab arī sadarbības galvenā nozīme ir sabiedriska un politiska rakstura. Taču latviešu kolektīvam tā sniedz daudz jaunas profesionālas informācijas par sociālistiskās mākslas formu daudzveidību, par teātra uzbūves un vadības principiem.

Septiņdesmito gadu sākumā teātra darbu cildina arī republikas teātra kritika, kā galveno panākumu avotu uzsverot režijas prasmi izcelt aktieri. V. Hausmanis šajā sakarā raksta: «Teātri ir spējīga, kvalitatīva režija, bet teātri ir arī plaša meistarumu plejāde. Vēl lieku reizi gribas atgādināt, ka tā nav nejaušība, bet režijas ilgas un mērķtiecīgas darbības rezultāts. A. Jaunušans ilgstoši un neatlaidīgi centies audzināt aktierus un kopt ansambli, līdzās sevis izteikšanai viņam arvien prātā bijis otrs uzdevums: izkopt aktieri, kas spēš, ja ne šodien, tad rīt viņa ieceri izteikt. Tagad šāda situācija ir radusies, tā nav panākta ne vienā dienā, ne vienā gadā, vajadzīgi vismaz pieci seši gadi, lai stabilizētu un nostiprinātu teātri.»⁴²

Tajā pašā laikposmā, kas iezīmē teātra kulmināciju, top ievērojamas A. Jaunušana izrādes, kurās līdzās pozitīvajiem sasniegumiem iezīmējas arī dažas pretrunas, kas kļūst būtiskas ansambļa tālākajā darbībā. Par vienu no pretrunīgākajiem darbiem uzskatāms M. Gorkija drāmas «Vasarnieki» inscenējums. Vienmēr ļoti saistošas un pārdomātas ir A. Jaunušana režisora ekspozīcijas. Vienkopus savāktas, tās dotu plašu izziņu par režisora spēju dziļi lasīt autoru un atklāt tā darbu laikmetīgā, reizēm pat pārsteidzoši novatoriskā pavērsienā. Tas attiecas arī uz «Vasarnieku» ekspozīciju. Šīs izrādes tapšanas gaitu dokumentējusi teātra zinātniece A. Burtņiece, un viņas apcerē «Kas ir «vasarnieki?»» lasām: ««Vasarniekos» A. Jaunušana uzmanību piesaistīja dzīvē labi situētu, pārtikušu cilvēku traģēdijas, ko izraisa viņu garīgais apsikums. «Cilvēka dzīvē nedrīkst iestāties sastingums, tāpēc arī Gorkijs rakstīja šo lugu,» teica kādā mēģinājumā režisors, virzīdams sarežģīto tēlu gribas un darbības līniju uz šīs domas pakāpenisku atklāsmi. Strādājot ar aktieriem pie lomām, par izejas pozīciju A. Jaunušanam kļūst jautājums: «Kādi mēs bijām agrāk? To mēs meklēsim visā lugas gaitā.» Lugas varoņu konfrontācijā ar savu pagātņi režisors saskata vienu no galvenajām iespējām spiltāk atklāt tēlu tagadni, viņu sastingumu, garīgo šaurību. Pēc režisora koncepcijas visi šie lugas varoņi ir talantīgi, gudri cilvēki, kas jaunībā pašu spēkiem ieguvuši labu izglītību, daudz strādājuši, mācījušies, līdz ieņēmuši sabiedrībā to labi situēto cilvēku stāvokli, kādā viņi atrodas pašlaik — lugas «Vasarnieki» darbības periodā. [...] Tomēr daudzi no viņiem nav tik aprobežoti, lai neaptvertu savu traģēdiju. Viņi gan izvairās par to domāt un atklāti runāt, tomēr ik pa brīdīm viņi atkal atgriežas pie savas jaunības sapņiem, un tad viņus pārņem nežē-

līgs izmisums. Tieši šiem cilvēka dvēseles atklātības brīžiem režisors iestudējumā veltī vislielāko uzmanību. Tad nesaudzīgi tiek norauta ārējā galantuma, pieticības un apmierinātības maska. Katram no lugas tēliem Jaunušans iestudējumā rod iespēju nesaudzīgi nostāties aci pret aci ar sirdsapziņu un jautāt: «Vai tāds es biju, un vai par to es sapņoju?»⁴³ Taču izrādē šī iecere atbalsojas maz. Kādēļ tā noticis? Mēģinājumos izvirzītās prasības ir tādas pašas kā agrāk — spēlēt nevis tekstu, bet domu, nevis sižetu, bet procesu. Un tomēr daudzos izrādes momentos dominē teksts un sižets. Nav īstas saskaņas starp režisora ieceri un scenogrāfisko ietēru, ko veidojuši M. Kitajevs un kostīmu māksliniece M. Spertāle, taču — galvenais — režisora aktīvā doma neklūst par tikpat aktīvu tēlu darbības līniju. Visspēcīgāk tā izpaužas U. Dumpja radītajā rakstnieka Saļimova lomā. A. Burtņiece par to raksta: «Katram tēlam šajā izrādē A. Jaunušans deva plaši izvērstu biogrāfiju, domāšanas un uzskatu evolūciju. Taču tepat jāpiebilst, ka vērotajos mēģinājumos aktieru radošā izdoma gan bija visai maza. Pa lielākai daļai viņu darbs aprobežojās ar vairāk vai mazāk apzinīgu režisora doto uzdevumu izpildi.»⁴⁴ Tātad — vainojama ansambļa pasivitāte sabiedriski nozīmīgas domas risinājumā. Daļēji tas tiesa. Bet līdz ar to izvirzās jautājums par režisora darba metodi — cik tā ir tiekusies aktivizēt šo aktiera pilsonisko attieksmi? Un vai M. Gorkija dramaturģija, kurā cilvēka sociālā un intīmā, iekšējā dzīve savīta tik grodi kā neviena cita autora darbos, nesignalizē par kādu būtisku pretrunu režisora un aktieru sadarbībā, kas krājusies zemslānī ļoti ilgi un ar šī materiāla starpniecību saskatāmi izlauzusies virspusē?

V. Meijerholds ir sacījis, ka viņa sabiedriski nozīmīgākie darbi dzimuši, *saglabājot savu režisora koncepciju* tādā mēģinājumā atmosfērā, kad pāri gāžas daudz cilvēku (aktieru!) iniciatīva, «kad ar elkoņiem jālaužas cauri impulsu un variāciju masai».⁴⁵ A. Jaunušana prakse ir balstīta uz to, ka viņš savu koncepciju realizē galvenokārt tikai ar savu iniciatīvu, kas, protams, ir saskaņota ar režisora priekšstatu par aktiera īstenošanas iespējām, virzīta uz to paplašināšanu utt. G. Cilinska vārdiem runājot, viņš aktieri «piepako» ar šo savu iniciatīvu un, kad saņemts tēlotāja iekšējais akcepts, šī ideja tiek iestrādāta aktierī līdz režisora ideālam — «caurspīdīgumam». Var jautāt — kādēļ tad sešdesmito gadu izrādēs vai, teiksim, slavenajā «Ģimenes lietā» šis vadošās iniciatīvas jautājums nekļuva par problēmu? — Lieluties tādēļ, ka režisors strādāja ar aktieriem, bieži vien ar jaunāko paaudzi, kuri kā cilvēki jau pirms lugas tapšanas bija it kā uzticējuši viņam savus ideālus: nav vajadzības vēl skaidrot, ko aktieris grib, ja šī griba jau ir kopīga, mēģinājumus sākot.

Taču ir darbi, kas pieprasa *abpusēju iniciatīvu*, un tāda vispirms ir M. Gorkija dramaturģija. Tās būtība prasa ievērot šo momentu režisora metodē. Tas, pirmkārt. Otrkārt, viena no septiņdesmito gadu būtiskākajām režijas mākslas pazīmēm ir tā, ko J. Miltinis sauc par «integrālo vērtēšanu». Šī laikposmā kardinālais jautājums par personības attīstību, par personīgās iniciatīvas īpatsvaru ir skāris arī aktieri — cilvēka visistēnāko, visspēcīgāko atveidotāju mākslā. Aktiera meistarības jēdziens sevī ietver pieredzē un zināšanās dibinātu viedokli par cilvēka sociālo un ētiski morālo eksistenci. Un režisora uzdevumos ietilpst šo viedokli vispirms

uzzināt, lai to akceptētu vai apstrīdētu. Tas kļūst par vienu no izšķirošākajiem momentiem ceļā uz tēla dzīves konkretizēšanu, ko principā vēlas arī A. Jaunušans. Tikai konkrētības pamatā jebkurā dzīves jomā ir personiski izzinātais, personiski pārbaudītais, un ļoti būtiski tas skar tieši aktiera mākslas jaunāko, uz konkrētību tendēto izpaušmi. Sī izpratne A. Jaunušana režijas mākslā ir maz izstrādāta. Treškārt, laika gaitā Drāmas teātris ir izveidojies par spilgtu meistarū teātri, un tas šo personības izpaušmes jautājumu paceļ kvadrātā. Ja meistars nav amatnieks, tad tas ir cilvēks ar īpatu pasauleskatījumu, ar savu attieksmi pret dzīves parādībām. Par tādu situāciju raksta A. Efross: «Tavā priekšā atrodas Teņins vai Raņevska, vai kāds cits. Viņi aktīvi dzīvo, piekrīt vai protestē, un vajag lielā mērā rēķināties ar viņu redzes viedokli.»⁴⁶ Aktiera skatījuma ignorēšana kļūst par vienu no iemesliem neveiksmei «Kolā Briņona» izrādē, kur gan ir ļoti vājš R. Rolāna darba dramatisējums, bet režisors arī absolūti neatrod kopēju valodu ar K. Sebrī — Kolā lomas tēlotāju. Šo nesaskaņu kā problemātisku jautājumu režisora darbā iztīrā L. Akurātere: «Alfrēds Jaunušans — visu iestudējumu lomu līdzjutējs, visu dzīves gabalu krāšņais izstāstītājs aktieriem un lielākoties arī uzmanīgs lomas uzdevumu piemērotājs aktieriskajām mentalitātēm — šoreiz laikam būs iecerējis Kolā Briņonu visa uzveduma metos, *pārāk vadoties no savas mentalitātes, no savas organikas un aktieriskās prasmes iekļauties jebkura uzveduma stilistikā*» (izcēlums mans — L. Dz.).⁴⁷ M. Gorkija «Vasarnieki» kļūst par brīdinājumu ļoti būtiskām, var sacīt antilaikmetiskām iezīmēm A. Jaunušana darbā, kuras, savlaicīgi neizanalizētas un nenovērtētas, aizved pie lielākām kļūmēm. Tāda ir izrāde «Kolā Briņons», kuru pats režisors atzīst par neveiksmi un noņem no repertuāra.

Vairāku apstākļu dēļ saistoša ir A. Jaunušana inscenētā A. de Misē luga «Lorencačo».⁴⁸ Vispirms jau tādēļ, ka tas ir šī sacerējuma pirmiestudējums padomju teātri. Ar pārliecinošu spēku izrādē izskan divas caurvītas filozofiskas tēmas. Viena no tām ir diskusija par katram lielu sabiedrisku pavērsienu laikmetam raksturīgo tendenci — sevi apliecināt. A. de Misē lugā tas sižetiski saistīts ar renesansi, bet autora domas kveldina 1830. gada revolūcijas pieredzējums, kad tika nodoti skaistos vārdos tērtie ideāli. Lielā laikmetā katrs grib būt liels — lai es arī kas būtu, lai noskanētu mans vārds. A. Jaunušans apgriez medaļai otru pusi un konturē izrādē ēnu, kas krīt pāri šiem cēlajiem vārdiem «sevi apliecināt». Te ir aktuāls brīdinājums ikvienam, lai netiktu sperts liktenīgais solis, kas noved egoismā, šaurībā, *tikai* sevis apliecināšanā, bez sociālā konteksta, bez vēsturiskās piederības izjūtas. Arī otra filozofiskā tēma ir vispārcilvēciska un ikvienai sabiedrībai iepazīstama. Tā attiecas uz cilvēku un masku, kas, ilgi nēsāta, var pieaugt pie sejas un — nav vairs atraujama.

Abas šīs līnijas emocionāli krustojas Lorencačo tēlā, kurā ar pārliecinošu spēku izpaužas Ģ. Jakovļeva talants. Kā «Cīņā» raksta V. Freimane, viss paliktu tikai deklarācija, ja Ģ. Jakovļeva organiskā aktierdaba «dziļi neizjustu nešķiramās psihiskās un fizioloģiskās pārmaiņas, kas notiek viņa varonī, ja aktieris nespētu pārdzīvot Lorencos mokošo un augošo atkarību no netikumu indes, no instinktiem, pār kuriem vairs nevalda. Jā, spēlēti —

tā tad maskas tiesa — ir Lorencačo ģiboni, pārspīlētais glēvums, lišķa zemiskums, ar ko viņš iemidzina hercoga (tēlo G. Cilinskis — *L. Dz.*) un viņa rokaspuīšu uzmanību. Bet kāre, ar kuru viņš tver kausu, jaunā skepse, netīcība labajam cilvēkā, kura skārusi pat attieksmi pret vistuvākajiem, pēkšņi un negaidīti zemiski impulsi liecina, ka sagandēta jau pati cilvēciskā serde. Taču Ģ. Jakovļeva Lorencos traģisms ir tik liels tieši tāpēc, ka viņš neganti, izmisīgi cinās pats ar sevi, cinās līdz pašam galam, kaut arī apzinās, ka nespēj vairs apturēt savas personības sairuma procesu.»⁴⁹

Vērojot mēģinājumu procesu, varēja izsekot, kā A. Jaunušans «pārsūkņēja» aktierī savu Lorencačo redzējumu un cik organisks, paties tas kļuva Ģ. Jakovļeva individuālajās izpausmēs. Nav likuma bez izņēmuma. Un šāds izņēmums ir Ģ. Jakovļeva talants, kuram ir piederīgs tieši tāds režisors kā A. Jaunušans ar visu savu iniciatīvas prioritāti daiļrades procesā. Tas ir īpaši iztirzājams sadarbības variants, kas balstās uz Ģ. Jakovļeva paātrināto reakciju, uz aktierisku «bezaizspriedumainību», kur režisora piedāvājumu atlase notiek zināmā mērā neapzināti, bez apstrīdējuma konsekvences. Ģ. Jakovļeva talantam ir vajadzīgs slēdzis, kas iedarbina viņa domas un emociju potences, un šis «slēdzis» ir režisora iniciatīva. Ģ. Jakovļeva mākslas spēks ir tieši tur, kur daudziem mūsdienu aktieriem atklātos vājums, viņu radoši atraisa, rosina otra, t. i., režisora, piedāvājums, strikts, mērķtiecīgs, kas prasa no aktiera tikai vienu — iekšēju apstiprinājumu. Un to Ģ. Jakovļevs spēj dot, viņš ideāli materializē savā organikā A. Jaunušana ieceres. Līdzīgā ievirzē strādā arī A. Liedskalniņa, E. Dūda un vēl citi A. Jaunušana metodei īpaši atbilstīgi aktieri. Tikpat dziļi, kā režisors izjūt un spēj izsmelt autcru, šie aktieri izjūt un izsmēļ režisora ieceri, uzņemot to sevī kā auglīgu sevis bagātinājumu. Taču tas ir viens aktiera tips un teātrī nebūt ne dominējošais. Un te tad arī ievelkas robeža, kur vienam aktierim radošs moments citam pārvēršas par bremsējošu. A. Jaunušanam nereti pietrūkst elastības (vai arī, kā teiktu Nikolajs Mūrnieks, režisora viltības) dažādot savu pieeju aktieru tipiem un arī aktieru personībām. Fatāli palaujoties uz «savu» aktieri (Ģ. Jakovļeva līdzinieku!), režisors maz domā par līdzekļiem, kā maksimāli izmantot cita tipa māksliniekus, viņu rezerves.

Līdzās pozitīvajām vērtībām «Lorencačo» atklāj brīdinošu simptomu, ko nosacīti var saukt par sociālo ilustratīvismu. Tā pierādījumam vēl viens citāts no V. Freimanis recenzijas: «Režisors Alfrēds Jaunušans šoreiz nav lāga sadarbojies ar Alfrēdu Jaunušanu inscenētāju, kas, aizrāvis reprezentatīvas monumentālas vēsturiskas freskas radīšanā, kopā ar G. Zemgalu uzbūvējis greznumā, zelta kolonnu, zeltītā starppriekškara mirdzumā ne vien žilbinošu, bet arī jau nomācošu jaunbagātnieku Florences fasādi.

Netrūkst iespaidīgu, izteiksmīgi aranžētu masu skatu, bet daudz ir arī ārišķīgu izdarību, skaļuma, neista patosa.»⁵⁰ Pārsteidzoši ir tas, ka neapvaldītas fantāzijas radītās ilustratīvās ainas parādās A. Jaunušana daiļradē tieši tad, kad šī parādība tiek teātrī nežēlīgi apkarota un skatītājs pret to kļuvis neiecietīgs.

pārvarēt apstākļus un ar maksimālu individuālu atbildību vadīt savu dzīvi. Par spīti visam. «Rainim ir dzejolis, kas sākas ar rindām:

Ir vārds — saukts «Tomēr».

To pieminat,

Kad visus jau nomāktus

Domājat.

Cilvēkam ir grūti, viņš var maldīties, nonākt uz izmisuma sliekšņa, bet ir vārds «Tomēr», un tas palīdz izdzīvot. Sī «Tomēr» dēļ ir vērts iet uz teātri un skatīties A. Jaunušana izrādes, tās dara stipru mūsu ticību labajam cilvēkā» (V. Hausmanis).⁵¹

A. Jaunušana *cilvēks* — tas ir vesels jēdziens. Ar sava laika izpratni A. Amtmanis-Briedītis skatīja cilvēku kopsakarā ar laikmetu un dažkārt, «savu cilvēku» vēstures griežos vērtējot, vienkāršoja viņa iekšējās pasaules izpēti. Un tanī brīdī nāk A. Jaunušans, lai pievērstu, lai saasinātu mūsu uzmanību uz šiem iekšējiem, psiholoģiski nevienkāršojamiem, dziļi individuālajiem procesiem. A. Amtmaņa-Briedīša cilvēks bija ne vien saistīts, bet bieži vien arī *atkarīgs* no sava laika. A. Jaunušana mākslas cilvēkam gribas motīvs ir spēcīgāks, tas bieži spēj izspītēt vissmagākajiem apstākļiem. Bet laiks nestāv uz vietas. Un jauns attīstības loks sabiedriskajā dzīvē un ar to cieši saistītajā mākslā atkal izvirza centrā kolīziju — cilvēks un laikmets, liekot analizēt arī tādas situācijas, kur visu atbildību nevar prasīt *tikai* no cilvēka. Bet A. Jaunušans paliek sev uzticīgs. Viņš kā pirmais režisors Padomju Savienībā iestudē A. Vampilova drāmu «Pīļu medības», kas spēcīgāk par citiem dramaturģijas darbiem akcentē domu par to, ka galvenā varoņa Zilova bojā ejā vainojama arī apkārtējā vide, jo cilvēks, kas dzīvo sabiedrībā, nevar viens pats veidot savu dzīvi. Bet Drāmas teātrī, kā raksta kritiķe S. Radzobe, «tiek absolutizēta cilvēka griba. Viss ir sakoncentrēts cilvēka «iekšpusē», apkārtne it kā netiek ņemta vērā.»⁵² Zilova (tēlotājs U. Dumpis) traģēdija traktēta kā dzīves veiksmnieka izsmelšanās, iekšējas degradācijas process.

Var teikt, ka septiņdesmito gadu vidū noslēdzas A. Jaunušana vadītā teātra liels darba cēliens. Var to noslēgt ar uzvaru konstatāciju, var noslēgt ar pretrunu atvērumu. Pēdējais ceļš šķiet vairāk piemērots radošam kolektīvam un tā vadītājam. Kā tas allaž notiek vēsturē, arī Drāmas teātra sešdesmit gadu ilgajā gājumā vienmēr jaunas vērtības dzimušas pretrunu asajā klēpī. Tādēļ arī apskatu noslēdzu ar A. Jaunušana atziņu: «Teātris nekad nav sastindzis, teātris nav muzejs. Un reizēm šķietams pagrimums var būt solis uz jaunu pacēlumu.»⁵³

*

Septiņdesmito gadu beigās ienāk teātrī jauna aktieru maiņa. Tie ir A. Jaunušana audzēkņi — L. Kuģrēna, G. Virkava, M. Sika, G. Vāgenheima, J. Skanis, J. Kaijaks, L. Grabovskis un citi, kuriem tiek uzticēti atbildīgi uzdevumi. Režijā sevi pieteic no Valmieras teātra pārnākušais Edmunds Freibergs. Sajā jomā debitē arī aktieris I. Adermanis, kas iestudē

V. Korostiļova lugu «Pirosmani, Pirosmani, Pirosmani...». Titullomu, gruzīnu gleznotāju, ar izciliem panākumiem atveido A. Jaunušans.

Teātris pieaicina arī viesrežisorus. 1976. gadā bijusi Leļļu teātra galvenā režisore Tina Herberga inscenē Z. Rasina «Fedru» ar L. Freimani un E. Radziņu galvenajā lomā. Pēc piecdesmit gadiem teātris atgriežas pie šīs lugas (šoreiz P. Pētersona latviskojumā), kas tika izrādīta F. Rodes režijā ar A. Brehmani — Fedru. Tāpat kā antīkās tragēdijas (iestudētas ar četrdesmit gadu atstarpi Sofokla «Kēniņš Edips» un «Elektra!»), arī klasicisma drāmas interpretācijas tradīcijas Drāmas teātrī nav regulāri koptas.

1975. gadā Rostokas Tautas teātra režisors Zigfrīds Betgers kopā ar scenogrāfu Falku fon Vangelīnu inscenē F. Sillera «Laupītājus». Kārli Moru atveido Ģ. Jakovļevs, Franci — J. Pļaviņš, Amāliju — M. Feldmane. So uzvedumu ar lieliem panākumiem teātris parāda arī Rostokā 1978. gadā — trešajās viesizrādēs Vācijas Demokrātiskajā Republikā.

1977. gadā teātrī viesojas Moldāvijas PSR Tautas skatuves mākslinieks Jons Sandri Škurja, kas iestudē J. Druces lugu «Zemes un saules vārdā». Šis uzvedums, kurā galvenās lomas tēlo A. Kairiša un Ģ. Jakovļevs, gūst lielu atzinību — PSRS dramaturģijas festivālā «Zemes un saules vārdā» iestudējums izvirza Drāmas teātrī par pirmās vietas ieguvēju.

1978. gadā Jaunatnes teātra galvenais režisors Ā. Šapiro iestudē M. Bulgakova lugu «Moljērs». Titullomā teicami uzstājas A. Jaunušans, bet saules karalis Ludvigs XIV pieder pie J. Kubiļa meistardarbiem.

1977. gads ir nozīmīgs arī A. Jaunušana darbībā. Teātra galvenais režisors veiksmīgi inscenē sarežģīto T. Viljamsa lugu «Jaunības putns ar saldo balsi», īpaši akcentējot tēmu par mākslinieka spēju pārvarēt krīzi, atgūt jaunrades potences. Tāpat kā «Ilgu tramvajā», arī šajā izrādē skan režisora paša cilvēciskais kredo, ko pauž L. Freimanes (un A. Liedskalniņas) tēlotā galvenā varone aktrise Aleksandra Delago. Šī izrāde pauž uzticību sev, savai mākslas izpratnei.

Uzticību teātra tradīcijām redzam A. Jaunušana pirmreizīgajā saskarsmē ar A. Upīti. Sakarā ar rakstnieka un Drāmas teātra dibinātāja 100. dzimšanas dienu teātra galvenais režisors sadarbībā ar dramaturgu P. Putniņu inscenē A. Upīša «Laikmetu griežos». Tas ir ārēji un iekšēji dinamisks, liela vēriena inscenējums — deviņdesmit trijās ainās jāizskan cilvēka un tautas liktenim. Kritikas attieksme ir dalīta, taču šīs izrādes pieteikumā ir arī tādas vērtības, kas, mērķtiecīgi koptas, var veidot turpinājumu A. Amtmaņa-Briedīša iesāktajai gaitai. Tā vai citādi — A. Upīša vietas skatuviskais lasījums pievērš A. Jaunušana uzmanību tam, ko viņš kopš V. Lāča diloģijas laika nebija pētījis, t. i., cilvēka un noteikta vēsturiska laikmeta saistībai. T. Viljamsa un A. Upīša darbu uzvedumi ir A. Jaunušana jaunrades spilgtākās zīmes.

M. Kūblinska režijā tā ir L. Ģurko «Elektra — mana mīla» ar skaudrā vienkāršībā risināto problemātiku. Un trešais pieteikums — V. Lūriņa inscenētais A. Upīša «Spartaks», kur režisors debitants izved uz skatuves savu un par sevi nedaudz vecāku aktieru paaudzi. Spartaku tēlo R. Zagorskis. Šī izrāde saista ar jaunības spēku, maksimālismu un darītgrību. P. Pētersons (kurš savā laikā apsveica arī A. Jaunušana iestudēto J. Ļutovska «Ģimenes lietu») vērtē izrādi: «Jā, viss nav panākts, bet izdarīts ir

galvenais — atklāts traģēdijas pamatkodols, un A. Upīša sarežģītais, klasikas plauktos noliktais darbs ir atdots ar kaislu atdeves spēku, ir nodots tiem skatītājiem, kuriem tas šodien visvairāk ir vajadzīgs un kurus no šī darba līdz šim nošķīrusi kāda siena, kuru bieži uzceļam starp klasiku un šodienu, — šis darbs ir atdots, ir nodots jaunatnei, kura nāks to skatīties, jūtot tajā šodienas pulsu.»⁵⁴

Teātrī strādā dažādas aktieru paaudzes, un tās vada dažādu paaudžu režisori. Septiņdesmito gadu beigās režijas centieni, gadu desmitu stipri koncentrēti tikai ap A. Jaunušanu, kļūst sazarotāki un diferencētāki. Bet katrā no tiem ir attīstības spēks. Teātris ir kustībā, un ar šī topošā posma radīto vērtību analīzi sāksies jauna Drāmas teātra vēstures lappuse, kura tiks datēta ar septiņdesmito un astoņdesmito gadu miju.

Literatūras norādes un piezīmes

Sākums

- ¹ «Cīņa», 1919, 8. febr.
- ² Turpat, 11. febr.
- ³ Latvijas PSR Valsts Drāmas teātra 30 gadi. R., 1949, 16. lpp.
- ⁴ «Māksla», 1967, 1. nr., 2. lpp.
- ⁵ Turpat.
- ⁶ «Literatūra un Māksla», 1967, 21. okt., 10. lpp.
- ⁷ «Ziņotājs», 1917, 12. maijā.
- ⁸ Turpat.
- ⁹ Turpat.
- ¹⁰ «Cīņa», 1919, 14. febr.
- ¹¹ Bērziņš A. Latvju teātra vēsture. R., 1935, 102.—103. lpp.
- ¹² M. Smithenes atmiņu pieraksts. Glabājas L. Dzenes arhīvā.
- ¹³ «Literatūra un Māksla», 1969, 22. febr., 8. lpp.
- ¹⁴ «Cīņa», 1919, 23. febr.
- ¹⁵ Latvijas PSR Valsts Drāmas teātra 30 gadi, 23. lpp.
- ¹⁶ RLMVM, H. Kaupiņa fonds, 300375. inv. nr.
- ¹⁷ «Cīņa», 1919, 28. febr.
- ¹⁸ «Māksla», 1967, 1. nr., 2. lpp.
- ¹⁹ «Cīņa», 1951, 28. janv.
- ²⁰ Upīts A. Rudens zelmenis. R., 1970, 30.—34. lpp.
- ²¹ «Cīņa», 1919, 6. apr.

A. Mierlauka direkcija Nacionālajā teātrī

- ¹ Upīts A. Kopoti raksti, 18. sēj. R., 1952, 385. lpp.
- ² Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas. Rokraksts. RLMVM, 256202. inv. nr.
- ³ Turpat.
- ⁴ «Valdības Vēstnesis», 1919, 2. dec.
- ⁵ «Brīvā Zeme», 1919, 9. dec.
- ⁶ «Jaunākās Ziņas», 1920, 27. febr.
- ⁷ «Latvijas Sargs», 1920, 27. febr.
- ⁸ Glabājas DŽ. Skulmes personiskajā arhīvā.
- ⁹ «Brīvā Zeme», 1920, 29. febr.
- ¹⁰ Grēviņš V. Aleksis Mierlauks. R., 1956, 126. lpp.
- ¹¹ Freinbergs K. Kopā ar Raini. R., 1974, 81. lpp.

- ¹² Materiāli publicēti žurnālā «Skatuves Vēstnesis», 1920, 3. nr., 77.—78. lpp.
- ¹³ Gulbis A. Manas atmiņas par Raini un Aspaziju. Rokraksts. RLMVM, H. Kaupiņa fonds, 301769. inv. nr.
- ¹⁴ «Skatuves Vēstnesis», 1920, 3. nr., 79. lpp.
- ¹⁵ Turpat, 86. lpp.
- ¹⁶ Freinbergs K. Kopā ar Raini, 81. lpp.
- ¹⁷ Teātris un dzīve, [16.]. R., 1972, 124. lpp.
- ¹⁸ M. Smithenes atmiņu pieraksts. Glabājas L. Dzenes arhīvā.
- ¹⁹ Teātris un dzīve, 18. R., 1974, 102. lpp.
- ²⁰ Raiņa dienasgrāmata. Šeit un vēlāk Raiņa dienasgrāmatu ieraksti citēti pēc A. Upīša Valodas un literatūras institūta publicēšanai sagatavotajiem Raiņa Kopoto rakstu materiāliem.
- ²¹ Sudrabkalns J. Par teātri. R., 1973, 11. lpp.
- ²² Grēviņš V. Aleksis Mierlauks, 126. lpp.
- ²³ «Jaunākās Ziņas», 1920, 19. nov.
- ²⁴ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- ²⁵ «Jaunākās Ziņas», 1919, 18. dec.
- ²⁶ Turpat, 1919, 20. dec.
- ²⁷ «Brīvā Zeme», 1919, 23. dec.
- ²⁸ Saruna ar J. Zariņu 1975. gada 8. decembrī. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
- ²⁹ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- ³⁰ «Jaunākās Ziņas», 1920, 21. febr.
- ³¹ «Brīvā Zeme», 1920, 20. janv.
- ³² Turpat, 1920, 4. febr.
- ³³ «Latvijas Kareivis», 1920, 4. jūn.
- ³⁴ Abu aktrišu tēlojuma plašu salīdzinājumu sk. grām.: Gudriķe B. Skatuvei atdota sirds. R., 1966. (Monogrāfija veltīta P. Baltābolai.)
- ³⁵ Skices daļēji publicētas K. Kundziņa «Latviešu teātra vēstures» 2. sēj.
- ³⁶ «Sociāldemokrāts», 1921, 13. febr.
- ³⁷ Turpat, 1921, 20. febr.
- ³⁸ «Brīvā Zeme», 1921, 31. martā.
- ³⁹ «Latvijas Kareivis», 1921, 6. apr.
- ⁴⁰ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- ⁴¹ Turpat.
- ⁴² «Skatuves Studija», 1920, 1. nr., 5. lpp.
- ⁴³ Turpat, 2. lpp.
- ⁴⁴ Turpat.
- ⁴⁵ Turpat, 5. lpp.
- ⁴⁶ Turpat, 1920, 2./3. nr., 40. lpp.
- ⁴⁷ «Strādnieku Avīze», 1920, 19. sept.
- ⁴⁸ Turpat.
- ⁴⁹ «Latvijas Sargs», 1921, 21. maijā.
- ⁵⁰ Turpat.
- ⁵¹ Turpat.
- ⁵² Sk.: Gudriķe B. Teodors Lācis. R., 1977, 46. lpp.
- ⁵³ «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1921, 7. nr., 631. lpp.
- ⁵⁴ Turpat, 45. lpp.

Raiņa laiks

¹ Sīkāk par šo jautājumu sk. grām.: Freinbergs K. Kopā ar Raini. R., 1974, 91. lpp.

² RLMVM, Aug. Gulbja fonds, 170408. inv. nr.

³ Nacionālā teātra direkcijas protokolu grāmata. Glabājas A. Upīša Valodas un literatūras institūta fondos.

⁴ «Jaunākās Ziņas», 1921, 19. aug.

⁵ Turpat.

⁶ Nacionālā teātra direkcijas protokolu grāmata.

⁷ Sīkāk par šo jautājumu sk. grām.: Hausmanis V. Rainis un teātris. R., 1965.

- ⁸ Rainis J. Literārais mantojums, 1. R., 1957, 455. lpp.
- ⁹ Turpat, 457.—458. lpp.
- ¹⁰ Turpat, 466. lpp.
- ¹¹ Turpat.
- ¹² «Domas», 1925, 3. nr., 235. lpp.
- ¹³ Freinbergs K. Kopā ar Raini, 85. lpp.
- ¹⁴ Rainis J. Literārais mantojums, 1, 466. lpp.
- ¹⁵ RLMVM, B. Skujenieces fonds, 107260. inv. nr.
- ¹⁶ Rainis J. Literārais mantojums, 2. R., 1961, 77. lpp.
- ¹⁷ Detalizēti A. Tairova uzskati par teātra un literatūras mijiedarbi iztirzāti grām.: Головащенко Я. Режиссёрское искусство Таирова. М., 1970.
- ¹⁸ Sudrabkalns J. Par teātri. R., 1973, 13.—15. lpp. (Raksts «Aleksandra Tairova «Režisora piezīmes»».)
- ¹⁹ Rainis J. Literārais mantojums, 2, 77. lpp.
- ²⁰ «Latvijas Vēstnesis», 1923, 31. okt.
- ²¹ Turpat, 1922, 3. martā.
- ²² «Komunisma Rīts», 1977, 13. janv.
- ²³ Sīkāk par šo izrādi sk. grām.: Gudriķe B. Teodors Lācis. R., 1977, 76.—77. lpp.
- ²⁴ Grēviņš V. Jānis Osis. R., 1962, 39. lpp.
- ²⁵ «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1922, 1. nr., 90. lpp.
- ²⁶ «Pēdējā Bridī», 1927, 6. okt.
- ²⁷ Plašs izklāsts ar nosaukumu «Jauns Hamleta iztulkojums» sniegts «Teātra Vēstnesī», 1922./23. g. sezona, 8. nr., 113.—127. lpp.
- ²⁸ «Jaunākās Ziņas», 1923, 16. febr.
- ²⁹ J. Zariņa atmiņu pieraksts. Glabājas L. Dzenes arhīvā.
- ³⁰ «Latvijas Vēstnesis», 1925, 31. janv.
- ³¹ «Jaunākās Ziņas», 1924, 2. febr.
- ³² «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1922, 10. nr., 1069. lpp.
- ³³ Turpat, 1924, 3. nr., 322. lpp.
- ³⁴ «Latvijas Vēstnesis», 1925, 31. janv.
- ³⁵ «Pēdējā Bridī». 1927, 6. okt.
- ³⁶ «Ilustrēts Zurnāls», 1921, 1. nr., 2. lpp.
- ³⁷ «Latvijas Vēstnesis», 1922, 21. apr.
- ³⁸ «Latvis», 1922, 21. apr.
- ³⁹ «Latvijas Vēstnesis», 1925, 25. apr.
- ⁴⁰ RLMVM, Aug. Gulbja fonds, 170408. inv. nr.
- ⁴¹ J. Zariņa atmiņu pieraksts.
- ⁴² Teātris un dzīve, 21. R., 1977, 130. lpp.
- ⁴³ «Jaunākās Ziņas», 1922, 21. sept.
- ⁴⁴ Turpat, 1922, 30. dec.
- ⁴⁵ Turpat, 1921, 27. apr.
- ⁴⁶ Turpat, 1921, 25. apr.
- ⁴⁷ Nacionālā teātra direkcijas protokolu grāmata.
- ⁴⁸ Turpat.
- ⁴⁹ «Teātra Vēstnesis», 1922./23. g. sezona, 7. nr., 106. lpp.
- ⁵⁰ Turpat.
- ⁵¹ Sk.: «Teātra Vēstnesis», 1922./23. g. sezona, 7. nr., 106.—107. lpp.
- ⁵² «Latvijas Vēstnesis», 1924, 22. nov.
- ⁵³ Sudrabkalns J. Par teātri. R., 1973, 40.—41. lpp.
- ⁵⁴ «Brīvā Zeme», 1923, 3. nov.
- ⁵⁵ Grots J. Kopoti raksti, 6. sēj. R., 1971, 58. lpp.
- ⁵⁶ «Jaunākās Ziņas», 1924, 12. janv.
- ⁵⁷ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas. Rokraksts. RLMVM, 256202. inv. nr.
- ⁵⁸ Turpat.
- ⁵⁹ «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1924, 1. nr., 78. lpp.
- ⁶⁰ RLMVM, H. Kaupiņa fonds, 300375. inv. nr.
- ⁶¹ Turpat.
- ⁶² «Teātra Vēstnesis», 1923./24. g. sezona, 6. nr., 14. lpp.
- ⁶³ Rainis J. Literārais mantojums, 1, 457.—458. lpp.
- ⁶⁴ Grots J. Kopoti raksti, 6. sēj., 30.—31. lpp.
- ⁶⁵ Rainis J. Kopoti raksti, 5. sēj. R., 1978, 100. lpp.
- ⁶⁶ Freinbergs K. Kopā ar Raini, 155. lpp.

Skatuves reālisma attīstības loki

- 1 «Teātra Vēstnesis», 1925./26. g. sezona, 1. nr., 1. lpp.
- 2 «Domas», 1925, 7. nr., 689. lpp.
- 3 «Teātra Vēstnesis», 1925./26. g. sezona, 1. nr., 2. lpp.
- 4 Turpat, 1. lpp.
- 5 Grotis J. Kopoti raksti, 11. sēj. R., 1971, 110. lpp.
- 6 «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1926, 12. nr., 544. lpp.
- 7 «Brīvā Zeme», 1926, 29. nov.
- 8 «Brīvā Tēviņa», 1926, 29. nov.
- 9 Sudrabkalns J. Kopoti raksti, 5. sēj. R., 1960, 400. lpp.
- 10 «Ilustrēts Zurnāls», 1929, 2. nr., 58. lpp.
- 11 Pētersons J. Komēdijas. R., 1970, 4. lpp.
- 12 «Teātra Vēstnesis», 1931./32. g. sezona, 2. nr., 11. lpp.
- 13 Grotis J. Kopoti raksti, 6. sēj. R., 1971, 308. lpp.
- 14 Turpat.
- 15 Turpat.
- 16 Pamaševs K. Nemierā ar sevi. R., 1966, 146. lpp.
- 17 Grēviņš V. Aleksis Mierlauks. R., 1956, 150. lpp.
- 18 Grotis J. Kopoti raksti, 6. sēj., 331. lpp.
- 19 «Domas», 1926, 4. nr., 315. lpp.
- 20 Kalniņš J. Saņiras asajā gaismā. R., 1957, 100. lpp.
- 21 Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas. Rokraksts. RLMVM, 256202. inv. nr.
- 22 Grotis J. Kopoti raksti, 6. sēj., 53.—54. lpp.
- 23 Turpat, 53. lpp.
- 24 «Latvis», 1925, 9. okt.
- 25 Kāpums mūža garumā. Atmiņas par A. Amtmani-Briedīti. R., 1971, 38. lpp.
- 26 Saruna ar A. Amtmani-Briedīti 1965. gada 6. aprīlī. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
- 27 Sudrabkalns J. Kopoti raksti, 5. sēj., 350. lpp.
- 28 Gudriķe B. Teodors Lācis. R., 1977, 82. lpp.
- 29 Amtmanis-Briedītis A. Pretim saulei. R., 1963, 159. lpp.
- 30 Hausmanis V. Rainis un teātris. R., 1965, 97.—99. lpp.
- 31 Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- 32 Hausmanis V. Rainis un teātris, 99. lpp.
- 33 «Ilustrēts Zurnāls», 1928, 3. nr., 89. lpp.
- 34 Grotis J. Kopoti raksti, 6. sēj., 171. lpp.
- 35 «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1928, 3. nr., 307. lpp.
- 36 «Latvis», 1928, 16. febr.
- 37 Grēviņš V. Jānis Osis. R., 1962, 65. lpp.
- 38 «Teātra Vēstnesis», 1928, 5. nr., 4. lpp.
- 39 Sudrabkalns J. Par teātri. R., 1973, 70.—71. lpp.
- 40 Turpat, 71. lpp.
- 41 Grotis J. Kopoti raksti, 6. sēj., 121. lpp.
- 42 Sudrabkalns J. Par teātri, 213. lpp.
- 43 Grotis J. Kopoti raksti, 6. sēj., 314.—315. lpp.
- 44 Turpat, 312. lpp.
- 45 Sudrabkalns J. Kopoti raksti, 5. sēj., 534. lpp.
- 46 Grēviņš V. Jānis Osis, 71. lpp.
- 47 Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- 48 Turpat.
- 49 «Pēdējā Brīdī», 1931, 19. jūn.
- 50 «Jaunākās Ziņas», 1935, 5. aug.
- 51 Klīnits A. Tā nebija lietaina diena. R., 1974, 232.—233. lpp.
- 52 «Pirmdienā», 1925, 27. jūl.
- 53 «Правда», 1928, 27. okt.
- 54 «Jaunākās Ziņas», 1928, 1. nov.
- 55 Turpat.
- 56 Театральная энциклопедия, т. 3. М., 1964, с. 600.
- 57 «Jaunākās Ziņas», 1928, 6. nov.
- 58 Grotis J. Kopoti raksti, 6. sēj., 206. lpp.
- 59 Grēviņš V. Aleksis Mierlauks, 178. lpp.
- 60 «Baltijas Vēstnesis», 1920, 15. jūn.

- ⁶¹ L. Ēriks atstāsts 1960. gada 9. novembrī. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā. Līdzīga saruna ar režisoru minēta arī V. Grēviņa monogrāfijā par Aleksi Mierlauku.
- ⁶² Sudrabkalns J. Kopoti raksti, 5. sēj., 380.—381. lpp.
- ⁶³ Turpat.
- ⁶⁴ «Teātra Vēstnesis», 1927./28. g. sezona, 1. nr., 8. lpp.
- ⁶⁵ Akurātere L. Anta Klints. R., 1962, 87. lpp.
- ⁶⁶ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- ⁶⁷ Amtmanis-Briedītis A. Pretim saulei, 191. lpp.
- ⁶⁸ Grēviņš V. Aleksis Mierlauks, 180. lpp.
- ⁶⁹ Sudrabkalns J. Par teātri, 228. lpp.
- ⁷⁰ Turpat.
- ⁷¹ Turpat, 129. lpp.
- ⁷² «Teātra Vēstnesis», 1926./27. g. sezona, 6. nr., 13. lpp.
- ⁷³ «Lauku Darbs», 1929, 4. apr.
- ⁷⁴ Grots J. Kopoti raksti, 6. sēj., 204. lpp.
- ⁷⁵ «Literatūras Avīze», 1931, 2. nr., 11. okt.
- ⁷⁶ Turpat, 1931, 5. nr., 22. nov.
- ⁷⁷ Turpat.
- ⁷⁸ Saruna ar A. Griguli 1977. gada 13. decembrī. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
- ⁷⁹ Akurātere L. Anta Klints, 70.—71. lpp.
- ⁸⁰ V. Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nod., A. Bērziņa fonds, 45948. inv. nr.
- ⁸¹ «Teātra Vēstnesis», 1922./23. g. sezona, 5. nr., 76. lpp.
- ⁸² Grots J. Kopoti raksti, 6. sēj., 112. lpp.
- ⁸³ «Pirmdienā», 1926, 93. nr.
- ⁸⁴ Kalniņš J. Satīras asajā gaismā. R., 1957, 120.—121. lpp.
- ⁸⁵ Sudrabkalns J. Par teātri, 109. lpp.
- ⁸⁶ «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1927, 12. nr., 532. lpp.
- ⁸⁷ «Karogs», 1966, 6. nr., 158. lpp.
- ⁸⁸ Sudrabkalns J. Kopoti raksti, 5. sēj., 485. lpp.
- ⁸⁹ Hausmanis V. Lilija Erika. R., 1968, 93. lpp.
- ⁹⁰ Gudriķe B. Skatuvei atdota sirds. R., 1966, 177. lpp.
- ⁹¹ «Teātra Vēstnesis», 1929./30. g. sezona, 4. nr., 15. lpp.
- ⁹² Turpat.
- ⁹³ Grots J. Kopoti raksti, 6. sēj., 235. lpp.
- ⁹⁴ Zariņš J. Mans darbs teātri. R., 1974, 38.—39. lpp.
- ⁹⁵ Sis brošūras teksts ietilpināts grām.: Zariņš J. Mans darbs teātri.
- ⁹⁶ J. Zariņa radioruna 1977. gada 16. septembrī. Atšifrējuma pieraksts glabājas A. Upīša Valodas un literatūras institūta fondos.
- ⁹⁷ V. Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nod., A. Bērziņa fonds, 45907. inv. nr.
- ⁹⁸ Grots J. Kopoti raksti, 6. sēj., 219. lpp.
- ⁹⁹ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- ¹⁰⁰ «Teātra Vēstnesis», 1931./32. g. sezona, 8. nr., 5. lpp.
- ¹⁰¹ Sudrabkalns J. Kopoti raksti, 5. sēj., 498. lpp.
- ¹⁰² «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1930, 2. nr., 205. lpp.

Viesrežisori

- ¹ «Domas», 1927, 4. nr., 308. lpp.
- ² Plašāk par tiešo sadarbību ar Nacionālā teātra viesrežisoriem sk. grām.: Zariņš J. Mans darbs teātri. R., 1974.
- ³ Sudrabkalns J. Par teātri. R., 1973, 67. lpp.
- ⁴ «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1928, 1. nr., 69. lpp.
- ⁵ «Domas», 1927, 4. nr., 308. lpp.
- ⁶ «Teātra Vēstnesis», 1928./29. g. sezona, 7. nr., 6. lpp.
- ⁷ «Pēdējā Brīdī», 1929, 12. martā.
- ⁸ «Teātra Vēstnesis», 1929./30. g. sezona, 2. nr., 5. lpp.
- ⁹ V. Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēkas

- Reto grāmatu un rokrakstu nod., A. Bērziņa fonds, 78849. inv. nr.
- ¹⁰ «Lauku Darbs», 1930, 5. jūn.
- ¹¹ Zariņš J. Mans darbs teātrī, 75. lpp.
- ¹² «Jaunākās Ziņas», 1930, 21. janv.
- ¹³ Sudrabkalns J. Kopoti raksti, 5. sēj. R., 1960, 482. lpp.
- ¹⁴ RLMVM, H. Kaupiņa fonds, 300375. inv. nr.
- ¹⁵ «Teātra Vēstnesis», 1931./32. g. sezona, 7. nr., 4. lpp.
- ¹⁶ Turpat, 2. lpp.
- ¹⁷ «Sociāldemokrāts», 1932, 12. martā.
- ¹⁸ Pamišes K. Nemierā ar sevi. R., 1966, 144. lpp.
- ¹⁹ «Teātra Vēstnesis», 1931./32. g. sezona, 9. nr., 5. lpp.
- ²⁰ Turpat, 6. lpp.
- ²¹ Zariņš J. Mans darbs teātrī, 77. lpp.
- ²² Sudrabkalns J. Par teātri, 241. lpp.
- ²³ «Jaunākās Ziņas», 1932, 11. sept.
- ²⁴ Teātra skolas nodarbību process daļēji fiksēts J. Zariņa pierakstos, kas glabājas RLMVM, Aug. Gulbja fondā, 170488. inv. nr.
- ²⁵ Zariņš J. Mans darbs teātrī, 85. lpp.
- ²⁶ Чехов М. Путь актера. М.—Л., 1928, с. 166.
- ²⁷ V. Lāča Latvijas PSR Valsts bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nod., A. Bērziņa fonds, 78816. inv. nr.
- ²⁸ «Domas», 1923, 8. nr., 476. lpp.
- ²⁹ Par to sīkāk sk. grām.: Ирд К. Размышляя о театре. . . Л., 1973, с. 19—30.
- ³⁰ Saruna ar J. Zariņu 1977. gada 17. novembrī. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
- ³¹ RLMVM, Aug. Gulbja fonds, 170408. inv. nr.
- ³² Sudrabkalns J. Kopoti raksti, 5. sēj., 488. lpp.
- ³³ «Teātra Vēstnesis», 1930./31. g. sezona, 6. nr., 4. lpp.
- ³⁴ «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1931, 3. nr., 309. lpp.
- ³⁵ Fross E. Ceļš. R., 1975, 226. lpp.
- ³⁶ «Sievietes Pasaule», 1934, 2. nr., 7. lpp.
- ³⁷ «Sociāldemokrāts», 1934, 26. janv.
- ³⁸ «Brīvā Zeme», 1934, 27. janv.
- ³⁹ «Celtne», 1935, 8. nr., 634. lpp.

Protesta, apsūkuma, reakcijas gadi

- ¹ «Jaunā Diena», 1932, 27. okt.
- ² Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas. Rokraksts. RLMVM, 256202. inv. nr.
- ³ Turpat.
- ⁴ «Jaunākās Ziņas», 1933, 11. febr.
- ⁵ «Universitas», 1933, 1. febr., 2. nr., 26. lpp.
- ⁶ «Brīvā Zeme», 1933, 16. febr.
- ⁷ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- ⁸ «Jaunā Diena», 1933, 13. apr.
- ⁹ Grēviņš V. Jānis Osis. R., 1962, 80. lpp.
- ¹⁰ V. Lāča Valsts bibliotēkas Reto grāmatu un rokrakstu nod., A. Bērziņa fonds, 78873. inv. nr.
- ¹¹ Saruna ar J. Zariņu 1977. gada 27. novembrī. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
- ¹² Zariņš J. Mans darbs teātrī. R., 1974, 79.—80. lpp.
- ¹³ «Daugava», 1939, 2. nr., 198. lpp.
- ¹⁴ «Teātra Vēstnesis», 1931./32. g. sezona, 7. nr., 3. lpp.
- ¹⁵ Teātris un dzīve, 21. R., 1977, 126. lpp.

Vēsturiskais pagrieziena

- ¹ Latvijas PSR Valsts Drāmas teātra 30 gadi. R., 1949, 22. lpp.
- ² «Padomju Latvija», 1940, 15. aug.
- ³ «Brīvais Zemnieks», 1940, 9. sept.
- ⁴ «Karogs», 1940, 2. nr., 317. lpp.
- ⁵ J. Zariņa radiatoruna 1977. gada 16. sep.

- tembrī. Atšifrējuma pieraksts glabājas ZA A. Upīša Valodas un literatūras institūta fondos.
- ⁶ Sikāk par šo uzvedumu sk. grām.: Latviešu padomju teātra vēsture. R., 1973, 24. lpp.
- ⁷ «Cīņa», 1941, 12. janv.
- ⁸ «Padomju Latvija», 1941, 19. febr.
- ⁹ «Cīņa», 1941, 27. apr.
- ¹⁰ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas. Rokraksts. RLMVM, 256202. inv. nr.
- ¹¹ Zariņš J. Mans darbs teātrī. R., 1974, 121. lpp.
- ¹² Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- ¹ Sudrabkalns J. Kopoti raksti, 5. sēj. R., 1960, 620.—621. lpp.
- ² Turpat, 651. lpp.
- ³ Gudriķe B. Arvīds Grigulis — dramaturgs un teātra kritiķis. R., 1976, 33.—34. lpp.
- ⁴ «Cīņa», 1944, 14. nov.
- ⁵ Turpat, 1945, 21. martā.
- ⁶ Baļuna V. Kur palika dienas. R., 1974, 124. lpp.
- ⁷ «Karogs», 1953. 11. nr., 87. lpp.
- ⁸ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas. Rokraksts. RLMVM, 256202. inv. nr.
- ⁹ Turpat.
- ¹⁰ Teātris un dzīve, [13.]. R., 1969, 41. lpp.
- ¹¹ Turpat.
- ¹² M. Gorkija «Pēdējie». Programma. R., 1946.
- ¹³ Teātris un dzīve, [13.], 66. lpp.
- ¹⁴ «Padomju Jaunatne», 1977, 16. okt.
- ¹⁵ Klints A. Tā nebija lietaina diena. R., 1974, 116. lpp.
- ¹⁶ Teātris un dzīve, 9. R., 1965, 225. lpp.
- ¹⁷ Turpat.
- ¹⁸ A. Ostrovska «Līgava bez pūra». Programma. R., 1948.
- ¹⁹ Par L. Spilbergas Mariju Ļovovnu V. Baļuna uzrakstījusi portretu «Viņas pēdējā loma», kas lasāms almanahā Teātris un dzīve, 1. R., 1956, 193.—203. lpp.
- ²⁰ Немирович-Данченко В. Репетиции «Кремлевских курантов». Стенограммы. М., 1969.
- ²¹ Кнебель М. О. Вся жизнь. М., 1967, с. 371.
- ²² Baļuna V. Kur palika dienas, 146. lpp.
- ²³ Amtmanis-Briedītis A. Pretim saulei. R., 1963, 243. lpp.
- ²⁴ Turpat, 247. lpp.
- ²⁵ «Karogs», 1959, 11. nr., 145. lpp.
- ²⁶ Turpat, 1969, 6. nr., 159. lpp.
- ²⁷ A. Griguļa «Uz kuru ostu?». Programma. R., 1946.
- ²⁸ Feldmanis E. Režijas eksemplārs Dž. Pristlija lugai «Ieradies inspektors». RLMVM, 161473. inv. nr.
- ²⁹ Turpat.
- ³⁰ Gudriķe B. Arvīds Grigulis — dramaturgs un kritiķis, 76. lpp.
- ³¹ RLMVM, M. Kaupiņa fonds, 170472. inv. nr.
- ³² Turpat.
- ³³ «Karogs», 1969, 6. nr., 160. lpp.
- ³⁴ Grēviņš V. Jānis Osis. R., 1962, 132. lpp.
- ³⁵ Feldmanis E. Režijas eksemplārs V. Sekspīra lugai «Jautrās vindzorietes». RLMVM, 161472. inv. nr.
- ³⁶ Dž. Londona «Mārtiņš Idens». Programma. R., 1948.
- ³⁷ «Padomju Jaunatne», 1952, 17. apr.
- ³⁸ «Karogs», 1969, 6. nr., 160. lpp.
- ³⁹ Atmiņas par Vili Lāci. R., 1975, 193. lpp.
- ⁴⁰ Turpat, 200. lpp.
- ⁴¹ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- ⁴² Turpat.
- ⁴³ Amtmanis-Briedītis A. Pretim saulei, 213. lpp.
- ⁴⁴ «Literatūra un Māksla», 1949, 10. apr.
- ⁴⁵ «Cīņa», 1949, 9. apr.
- ⁴⁶ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- ⁴⁷ Par šīs izrādes tapšanas gaitu sk. grām.: 269

Straujais kāpums

- Baļuna V. Kur palika dienas, 169.—175. lpp.
- ⁴⁸ Baļuna V. Kur palika dienas, 175. lpp.
- ⁴⁹ «Literatūra un Māksla», 1950, 29. okt., 5. lpp.
- ⁵⁰ Atmiņas par Andreju Upīti. R., 1977, 245. lpp.
- ⁵¹ Turpat.
- ⁵² Zandersons R. A. Amtmanis-Briedītis. R., 1953, 100. lpp.
- ⁵³ Завадский Ю. Рождение спектакля. М., 1975, с. 95.
- ⁵⁴ Zandersons R. A. Amtmanis-Briedītis, 95.—96. lpp.
- ⁵⁵ Klīnits A. Tā nebija lietaina diena, 117. lpp.
- ⁵⁶ «Literatūra un Māksla», 1951, 22. apr.
- ⁵⁷ «Cīņa», 1950, 6. jūn.
- ⁵⁸ Saruna ar A. Liniņu 1978. gada 2. februārī. Pieraksts glabājas A. Upīša Valodas un literatūras institūta fondos.
- ⁵⁹ «Literatūra un Māksla», 1952, 21. dec., 5. lpp.
- ⁶⁰ Grigulis A. Kopoti raksti, 7. sēj. R., 1966, 408.—409. lpp.
- ⁶¹ Baļuna V. Kur palika dienas, 176. lpp.
- ⁶² «Māksla», 1964, 1. nr., 26. lpp.
- ⁶³ Kāpums mūža garumā. Atmiņas par A. Amtmani-Briedīti. R., 1971, 112. lpp.
- ⁶⁴ Turpat, 113. lpp.
- ⁶⁵ Drāmas teātra sēžu protokoli. 1955. gads. Glabājas A. Upīša Valodas un literatūras institūta fondos.
- ⁶⁶ Saruna ar Z. Katlapu 1965. gada 14. decembrī. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
- ⁶⁷ Dzene L. Lidija Freimane. (Aktrises atmiņu pieraksts.) R., 1971, 35.—36. lpp.
- ⁶⁸ Saruna ar Z. Katlapu 1965. gada 14. decembrī.
- ⁶⁹ Teātris un dzīve, 21. R., 1977, 130. lpp.
- ⁷⁰ Turpat, 3. R., 1959, 216. lpp.
- ⁷¹ «Cīņa», 1957, 2. okt.
- ⁷² Turpat, 1959, 10. apr.
- ⁷³ Dzene L. Dialogs ar Hariju Liepiņu. R., 1977, 60. lpp.
- ⁷⁴ V. Sekspīra «Hamlets». Programma. R., 1959.
- ⁷⁵ Teātris un dzīve, 1., 38. lpp.
- ⁷⁶ Grigulis A. Kopoti raksti, 7. sēj., 424. lpp.
- ⁷⁷ Turpat, 425. lpp.
- ⁷⁸ «Literatūra un Māksla», 1954, 7. febr.
- ⁷⁹ Blaumanis R. Kopoti raksti, 7. sēj. R., 1959, 305. lpp.
- ⁸⁰ «Cīņa», 1953, 3. nov.
- ⁸¹ Turpat.
- ⁸² R. Blaumaņa «Indrāni». Programma. R., 1954.
- ⁸³ Kalniņš J. Pa gadu kāpnēm. R., 1966, 336. lpp.
- ⁸⁴ Saruna ar A. Jaunušanu 1976. gada 19. novembrī. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
- ⁸⁵ Teātris un dzīve, [13.], 43. lpp.
- ⁸⁶ R. Blaumaņa «No saldenās pudeles». Programma. R., 1958.
- ⁸⁷ Kāpums mūža garumā. Atmiņas par A. Amtmani-Briedīti, 146. lpp.
- ⁸⁸ Kalniņš J. Pa gadu kāpnēm, 267. lpp.
- ⁸⁹ Amtmanis-Briedītis A. Pretim saulei, 224. lpp.
- ⁹⁰ «Padomju Jaunatne», 1956, 29. sept. (Recenzija parakstīta ar L. Pečakas vārdu)
- ⁹¹ Hausmanis V. Raiņa dramaturģija. R., 1973, 170. lpp.
- ⁹² Saruna ar K. Kundziņu 1978. gada 28. aprīlī. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
- ⁹³ Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas.
- ⁹⁴ Teātris un dzīve, [13.], 38. lpp.
- ⁹⁵ «Literatūra un Māksla», 1953, 7. jūn.
- ⁹⁶ Jānis Osis. Jubilejas programma. R., 1965.
- ⁹⁷ «Padomju Jaunatne», 1958, 13. jūn.
- ⁹⁸ «Literatūra un Māksla», 1951, 25. febr.
- ⁹⁹ Teātris un dzīve, 3. R., 1959, 38. lpp.
- ¹⁰⁰ R. Blaumaņa «Ļaunais gars». Programma. R., 1952.
- ¹⁰¹ Saruna ar O. Krūmiņu 1976. gada 17. aprīlī. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
- ¹⁰² «Literatūra un Māksla», 1978, 6. janv., 10. lpp.
- ¹⁰³ Тайнен К. На сцене и в кино. М., 1969, с. 127.
- ¹⁰⁴ Kalniņš J. Pa gadu kāpnēm, 308.—309. lpp.

- ¹⁰⁵ Kalniņš J. Pa gadu kāpnēm, 309. lpp.
¹⁰⁶ «Cīņa», 1959, 20. janv.
¹⁰⁷ Teātris un dzīve, 4. R., 1960, 37.—38. lpp.
¹⁰⁸ A. Čehova «Kaija». Programma. R., 1960.
¹⁰⁹ Drāmas teātra mākslinieciskās padomes sēžu protokola izraksti. Glabājas A. Upīša Valodas un literatūras institūta fondos.
¹¹⁰ Teātris un dzīve, 2. R., 1957, 18.—19. lpp.
¹¹¹ «Padomju Jaunatne», 1955, 29. apr.
¹¹² «Cīņa», 1956, 22. janv.
¹¹³ Turpat.
¹¹⁴ Drāmas teātra mākslinieciskās padomes sēžu protokolu izraksti.
¹¹⁵ Kāpums mūža garumā. Atmiņas par A. Amtmani-Briedīti, 13.—14. lpp.
¹¹⁶ Teātris un dzīve, 4., 29. lpp.

Radošās darbības pauzumi un bēgumi

- ¹ Padomju Savienības Komunistiskās partijas Programma. R., 1961, 117. lpp.
² Teātris un dzīve, 5. R., 1961, 26. lpp.
³ Uz labu ražu. R., 1975, 15. lpp.
⁴ Teātris un dzīve, 8. R., 1964, 27.—30. lpp.
⁵ «Rīgas Balss», 1962, 3. sept.
⁶ Turpat.
⁷ Teātris un dzīve, 8., 43. lpp.
⁸ Kalniņš J. Pa gadu kāpnēm. R., 1966, 325.—326. lpp.
⁹ Turpat, 326. lpp.
¹⁰ Kāpums mūža garumā. Atmiņas par A. Amtmani-Briedīti. R., 1971, 150. lpp.
¹¹ J. Zariņa radioruna 1977. gada 16. septembrī. Atšifrējuma pieraksts glabājas A. Upīša Valodas un literatūras institūta fondos.
¹² Turpat.
¹³ Kalniņš J. Pa gadu kāpnēm, 259. lpp.
¹⁴ Kāpums mūža garumā. Atmiņas par A. Amtmani-Briedīti, 15. lpp.
¹⁵ Turpat.

Paaudžu maiņa

- ¹ Teātris un dzīve, 11. R., 1967, 176. lpp.
² Borgevs J. Estētika. R., 1972, 151. lpp.
³ Товстоногов Г. О профессии режиссера. М., 1966, с. 146.
⁴ Teātris un dzīve, 11., 175. lpp.
⁵ Grīgulis A. Kopoti raksti, 7. sēj. R., 1966, 511. lpp.
⁶ Uz labu ražu. R., 1975, 76. lpp.
⁷ «Literatūra un Māksla», 1967, 28. okt., 8. lpp.
⁸ «Māksla», 1970, 2. nr., 51. lpp.
⁹ Teātris un dzīve, [12.]. R., 1968, 34. lpp.
¹⁰ Saruna ar A. Jaunušānu 1976. gada 16. decembrī. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
¹¹ «Literatūra un Māksla», 1972, 27. maijā, 11. lpp.
¹² Turpat, 1969, 1. nov., 11. lpp.
¹³ Six American Plays for Today. The Modern Library. N. Y., 1961, pp. 7.—8.
¹⁴ «Teatr», 1975, № 12, с. 180.
¹⁵ «Padomju Jaunatne», 1969, 23. martā.
¹⁶ A. Jaunušāna saruna ar aktieriem T. Viljamsa lugas «Ilgu tramvajs» mēģinājumā 1969. gada 6. maijā. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
¹⁷ «Cīņa», 1969, 14. dec.
¹⁸ «Literatūra un Māksla», 1974, 28. dec., 11. lpp.
¹⁹ Театральные страницы. М., 1969, с. 242—299.
²⁰ Plašāk par to esmu rakstījusi almanahā Teātris un dzīve, [16.]. R., 1972, 45.—54. lpp.
²¹ Turpat, 17. R., 1973, 21. lpp.
²² Turpat, [15.]. R., 1971, 94. lpp.

- 23 «Literatūra un Māksla», 1973, 24. nov., 10. lpp.
- 24 Turpat, 1974, 5. maijā, 8. lpp.
- 25 Turpat, 1970, 11. apr., 9. lpp.
- 26 Teātris un dzīve, [15.], 7.—8. lpp.
- 27 «Padomju Jaunatne», 1971, 16. febr.
- 28 Turpat.
- 29 Plašāk par J. Raiņa «Pūt, vējiņi!» izrādi esmu rakstījusi žurnālā «Māksla», 1969, 2. nr., 32.—35. lpp.
- 30 Amtmanis-Briedītis A. Atmiņas. Rokraksts. RLMVM, 256202. inv. nr.
- 31 «Literatūra un Māksla», 1975, 17. janv., 7. lpp.
- 32 Teātris un dzīve, 20. R., 1976, 12. lpp.
- 33 G. Kanoviča «Lai viņš iet prom». Programma R., 1965.
- 34 Режиссерское искусство сегодня. Сб. статей. М., 1962, с. 293, 294.
- 35 «Literatūra un Māksla», 1974, 10. aug., 2. lpp.
- 36 V. Baļunas aktieriem teiktie vārdi A. Ostrovska lugas «Vilki un avis» mēģinājumā 1973. gadā. Pieraksts glabājas L. Dzenes arhīvā.
- 37 «Literatūra un Māksla», 1976, 10. jūl., 7. lpp.
- 38 Teātris un dzīve, 18. R., 1974, 4. lpp.
- 39 Товстоногов Г. О профессии режиссера, с. 78.
- 40 «Правда», 1972, 31 авг.
- 41 «Советская культура», 1972, 2 сент.
- 42 Teātris un dzīve, 17., 14. lpp.
- 43 Turpat, 35.—36. lpp.
- 44 Turpat, 38. lpp.
- 45 «Literatūra un Māksla», 1974, 9. febr., 16. lpp.
- 46 Эфрос А. Репетиция — любовь моя. М., 1975, с. 127.
- 47 «Literatūra un Māksla», 1974, 10. aug., 2. lpp.
- 48 Plašāk par A. de Misē «Lorencāčo» uzvedumu esmu rakstījusi žurnālā «Māksla», 1973, 3. nr., 30.—32. lpp.
- 49 «Cīņa», 1973, 25. apr.
- 50 Turpat.
- 51 Teātris un dzīve, 19. R., 1975, 15. lpp.
- 52 «Literatūra un Māksla», 1976, 24. jūl., 11. lpp.
- 53 Teātris un dzīve, [12.], 34. lpp.
- 54 «Literatūra un Māksla», 1977, 23. dec., 2.—3. lpp.

Izmēnītie Izrāžu un teātra dzīves hronika*

Hronikā sakopoti svarīgākie dati par pirmuzvedumiem: pirmizrādes datums, iestudējuma veidotāji un galveno lomu tēlotāji klasikas uzvedumos, kā arī teātra vēsturē nozīmīgākās pirmizrādēs. (Plašāks padomju laika uzvedumu tēlotāju saraksts atrodams «Latviešu padomju teātra vēstures» divos sējumos.) Atzīmēti arī svarīgākie notikumi teātra radošajā dzīvē — nosaukuma maiņas, kolektīva apbalvojumi, jubilejas, viesizrādes.

Hronikā minētas tikai aktieru viesizrādes, režisoru viesošānās Drāmas teātrī plašāk apskatītas tekstā.

* Izrāžu un teātra dzīves hroniku sastādījusi Ligita Bērziņa.

Saīsinājumi

Atjaunojums

- * Tūrsat, 1974, 5. numurs
- * Teātris un dzīve, 1973, 1. ceturksnis
- * Padomju Teātris, 1973, 1. ceturksnis
- * Tūrsat
- * Plašāk par J. Kļaviņu: Teātris un dzīve, 1973, 1. ceturksnis, 2. lpp. 26-27. pp.
- * Arhivārs: Pasaules Teātris, 1973, 1. ceturksnis, 7. lpp.
- * Teātris un dzīve, 1974, 10. lpp.
- * G. Štālmaieris: Teātris un dzīve, 1974, 10. lpp.

atj.	— atjaunojums
dek.	— dekorators
dramatiz.	— dramatizētājs
insc.	— inscenētājs
instr.	— instrumentācija
komp.	— komponists
kompoz.	— kompozīcija
konsult.	— konsultants
kost. m.	— kostīmu mākslinieks
mūz.	— mūzika
rež.	— režisors
rež. asist.	— režisora asistents
skat.	— skatīt
skat.	— skatuve
vies.	— viesojas

- * Teātris un dzīve, 1974, 1. lpp.
- * Teātris un dzīve, 1974, 1. ceturksnis, 2. lpp.
- * Teātris, 1972, 31. numurs
- * Čehovska vārdzīmju, 1973, 1. ceturksnis, 19. un 20. lpp.
- * Tūrsat, 1974, 5. lpp.
- * Tūrsat, 39. lpp.
- * Teātris un dzīve, 1974, 10. lpp.
- * G. Štālmaieris: Teātris un dzīve, 1974, 10. lpp.
- * Teātris un dzīve, 1974, 10. lpp.

Padomju Latvijas Strādnieku teātris

1919. GADS

12. *februāri* pirmo reizi kopā pulcējas jaunā teātra kolektīvs.
22. *februāri* 1. literāri dramatiskais vakars. Programmā: 1) S. Berģa referāts «Buržuāziskais un proletāriskais teātris»; 2) deklamācijas (P. Baltābola, B. Skujeniece, J. Simsons); 3) Borodina kvartets; 4) solo dziesmas (A. Benefelde, P. Sakss).
23. *februāri* PLST atklāšana. A. Upīša runa. L. Paegles «A u g š ā m c e l š a n ā s». (Pirmizrāde Operas namā.) Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Mārtiņš Laukudūre — T. Podnieks, Laukudūres māte — B. Rūmniece, Andrejs Akmens — A. Amtmanis-Briedītis, Vakar-gailis — J. Simsons, Aina — T. Banga, Raita — M. Smithene, Balks — R. Veics, Romans — R. Kalniņš, Dzelzsgriezējs — J. Mārsietis, Planku nesējs — A. Mierlauks, Tabakas griezēja — E. Jēkabsons, Zemnieks — J. Osis.
27. *februāri* 2. literāri dramatiskais vakars. Programmā: 1) A. Upīša referāts par Raiņa liriku; 2) K. Freinberga referāts par Raiņa drāmu; 3) deklamācijas (P. Baltābola, A. Brehmane); 4) J. Mediņa «Uguns un nakts» prologs (dzied J. Kārklīņš); 5) «Suņa mūžs» (lasa J. Simsons); 6) Raiņa «Ģirts Vilks».
8. *martā* 3. literāri dramatiskais vakars, veltīts A. Upīša darbiem. Programmā: 1) F. Mierkalna referāts; 2) deklamācijas (P. Baltābola); 3) fragments no romāna «Ziemeļu vējš» — Robežnieka nāve (J. Simsons); 4) fragments no «Strādnieces mūžs» (B. Skujeniece); 5) fragmenti no romāna «Pēdējais latvietis» (R. Veics, L. Laus).
9. *martā* A. Upīša «Viens un daudzie». Rež. A. Mierlauks. Vaivars — A. Mierlauks, Lūcija — M. Smithene, Ringolds Pētersons — R. Kalniņš, Marija Niedra — A. Brehmane, Kaspars Zaļums — A. Amtmanis-Briedītis, Zelma — P. Baltābola, Laiviniete — B. Rūmniece, Tālaviešu Zanders — F. Līcis.
14. *martā* A. Upīša «Balss un atbalss». Rež. A. Kokalis. Avots — J. Simsons, Jānis — A. Amtmanis-Briedītis, Anna — I. Vēsmiņa, Rasma — M. Smithene, Dzilna — T. Podnieks, Frēze — R. Veics, Kulmanis — E. Lauberts.

28. *martā* M. Betherā «Pirmie viļņi» (Operas namā). Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. R. Suta. Berta — P. Baltābola, Klingers — A. Mierlauks.
11. *aprīlī* A. Upīša «Saule un tvaiks». Rež. E. Lauberts. Vilands — T. Podnieks, Vilanda kundze — E. Jēkabsons, Laura — T. Banga, P. Baltābola, Jēkabs Salnis — A. Amtmanis-Briedītis, Salniene — B. Rūmniece, Rozenfelds — R. Veics.
18. *aprīlī* K. Freinberga «Tumsā un salā». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Sibra — R. Veics, Birziņš — A. Amtmanis-Briedītis, Alma — A. Brehmane, Zelma — M. Šmithe, Mārtiņš — J. Osis.
2. *maijā* M. Gorkija «Ienaidnieki». Rež. A. Mierlauks. Zahars Bardins — E. Lauberts, Poļina — B. Rūmniece, Jakovs Bardins — T. Podnieks, Tatjana — T. Banga, Nadja — M. Riekstiņa, Mihails Skrobotovs — R. Veics, Kleopatra — I. Vēsmaņa, Nikolajs Skrobotovs — A. Amtmanis-Briedītis, Pečenegovs — A. Mierlauks.
14. *maijā* 4. literāri dramatiskais vakars. Programmā: 1) A. Upīša referāts «Pilsoniskā un proletāriskā māksla»; 2) K. Freinberga referāts par B. Bjernsona «Pāri mūsu spēkiem»; 3) deklamācijas (Raiņa «Ave sol!» — P. Baltābola, E. Verharna «Dziesmas par nākotni» — J. Simsons, E. Verharna «Kalējs» — P. Baltābola); 4) J. Vecozola «Divkaujā». Vanda Lilauska — T. Banga, Slepēpadomnieks — A. Mierlauks. Deklamācijās un izrādē piedalās J. Ģermanis, A. Leitlands, J. Mārsietis, M. Riekstiņa, R. Veics; 5) Grīga kvartets.
16. *maijā* B. Bjernsona «Pāri mūsu spēkiem» (Otrā daļa). Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Eliass Zangs — A. Amtmanis-Briedītis, Rahele Zanga — P. Baltābola, Oto Herre — J. Osis, Holgers — R. Veics, Kredo — M. Smithene, Spera — M. Riekstiņa.
21. *maijā* pēdējā PLST izrāde. B. Bjernsona «Pāri mūsu spēkiem» (Otrā daļa).

Latvijas Nacionālais teātris

1919. GADS

20. *septembrī* A. Mierlauks apstiprināts par māksliniecisko vadītāju.

1. *oktobrī* Nacionālā teātra mākslas komisijas 1. sēde.

28. *oktobrī* sākas mēģinājumi.

30. *novembrī* R. Blaumaņa «Ugunī» (atj. 1928. g.). Rež. A. Mierlauks. Mēvenšterns — V. Svarcs, Frišvagars — J. Osis, Alders — F. Līcis, vēlāk K. Kvēps, Viskrelis — R. Kalniņš, Sutka — J. Šmidts, T. Podnieks, Edgars — J. Ģermanis, J. Sāberts (1928. g.), Pavārs — T. Valdšmits, Kristīne — L. Ērika, M. Leiko (1928. g. vies.), Vešeriene — B. Rūmniece, Horsta madama — H. Freimane, vēlāk L. Iesmaņa-Mihelšone un J. Skaidrīte, E. Jēkabsons (1928. g.), Klenga — L. Laus, vēlāk A. Mierlauks, Akmentiņš — J. Heins-Ozols, vēlāk K. Lagziņš.

6. *decembrī* Raiņa «Zelta zirgs». Rež. A. Mierlauks, dek. (3. un 4. cēl.) N. Strunke. Bierns — J. Ģermanis, Lipsts — A. Amtmanis-Briedītis, Antiņš — F. Līcis, Karalis — T. Valdšmits, Princeše — L. Ērika, Bagātais princis — R. Kalniņš, Baltais tēvs — A. Mierlauks, Melnā māte — I. Vēsmaņa, Vēja māte — J. Skaidrīte, Sniega māte — B. Rūmniece.
19. *decembrī* B. Bjernsona «Pāri mūsu spēkiem» (Pirmā daļa). Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Ādolfis Zangs — J. Plūme, Klāra — T. Banga, Eliass — A. Amtmanis-Briedītis, Rahele — P. Baltābola, Hanna Roberta — L. Spīlberga, Bīskaps — J. Osis.
21. *decembrī* B. Bjernsona «Pāri mūsu spēkiem» (Otrā daļa). Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Eliass Zangs — A. Amtmanis-Briedītis, Rahele Zanga — P. Baltābola, Oto Herre — J. Osis, Holgers — R. Veics, Kredo — M. Smithene, Spera — M. Riekstiņa.
25. *decembrī* A. Brigaderes «Sprīdītis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Sprīdītis — M. Smithene, Lienīte — M. Riekstiņa, Pamāte — L. Iesmaņa-Mihelšone, Vecā māte — B. Rūmniece, Milzis Lutauss — J. Osis, Sīkstulis — J. Mārsietis, Karalis — T. Valdšmits, Princeše Zeltīte — P. Baltābola.
27. *decembrī* B. Bjernsona «Kad jaunais vīns zied». Rež. A. Mierlauks. Arviks — A. Mierlauks, Arvika kundze — H. Freimane, Marna — T. Banga, Alberta — L. Ērika, Helēna — A. Klīnts, Halls — V. Švarcs, Alvīda — L. Spīlberga.

1920. GADS

6. *janvārī* M. Meterlinka «Māsa Beatrise». Rež. B. Skujeniece, dek. V. Tone. Svētā jaunava — B. Skujeniece, Māsa Beatrise — D. Akmentiņa.
17. *janvārī* E. Vulfa «Svētki Skangalē». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Dalbiņš — T. Podnieks, Dalbiņa kundze — E. Jēkabšone, H. Freimane, Lilija — L. Spīlberga, Koša — A. Amtmanis-Briedītis, Bumbiers — A. Mierlauks.
31. *janvārī* E. Naģa «Ministru prezidents». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Bersi — T. Valdšmits, Grāfiene Bersi — J. Skaidrīte, Benke — A. Amtmanis-Briedītis, vēlāk R. Kalniņš, Benkes kundze — L. Spīlberga.
25. *februārī* J. Akuratera «Viesturs». Rež. A. Mierlauks, dek. O. Skulme, komp. A. Kalniņš. Viesturs — J. Ģermanis, vēlāk V. Švarcs.
12. *martā* B. Sova «Kandida». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. O. Skulme. Kandida — P. Baltābola, vēlāk A. Brehmane, Merčbenkss — A. Amtmanis-Briedītis, vēlāk E. Feldmanis.
17. *martā* Fallija «Selgā». Rež. A. Zommers, dek. O. Skulme.
14. *aprīlī* R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» (atj. 1926. g.). Rež. A. Mierlauks. Roplainis — A. Gulbis, A. Timma, A. Mierlauks, Krustiņš — K. Pabriks, J. Zaķis, 277

- A. Zommers, vēlāk K. Kvēps, J. Lejiņš, Mikus — E. Hofmanis, D. Priedenbergs, vēlāk J. Šaberts, Mikus tēvs — M. Gailis, vēlāk T. Podnieks, Pūlišu Pauls — T. Valdšmits, Inķis — P. Dance, J. Mārsietis, vēlāk J. Osis, Roplainiete — L. Iesmiņa-Mihelsone, O. Āriņa, H. Freimane, vēlāk J. Skaidrīte, Ilze — M. Šmithene, vēlāk A. Jēkabsone, Matilde — A. Klints, I. Vēsmiņa, J. Skaidrīte, vēlāk A. Brehmane, L. Erika, Aža — B. Rūmniece.
28. *apriļi* Raiņa «Pūt, vējiņil». Rež. A. Mierlauks. Uldis — A. Amtmanis-Briedītis, V. Svarcs, Baiba — M. Šmithene, Zane — T. Banga, E. Viesture, Anda — L. Ērika, Māte — H. Freimane, J. Skaidrīte, Didzis — T. Valdšmits, T. Podnieks, Orta — B. Rūmniece, Ciepa — O. Āriņa, O. Mackeviča, Gatiņš — F. Līcis.
15. *maijā* H. Manna «Legro kundze». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. O. Skulme. Legro kundze — P. Baltābola, Marija Antuanete — J. Skaidrīte, vēlāk A. Brehmane, d'Orša — L. Ērika, d'Sarklē — D. Akmentiņa (pēdējā jauniestudētā loma), A. Mača, Tušes kundze — B. Rūmniece, Legro — A. Kronbergs.
2. *jūnijā* H. Manna «Legro kundze» ar Mariju Leiko titullomā. M. Leiko pirmo reizi viesojas Latvijā.
15. *septembrī* R. Blaumaņa «Indrāni». Rež. A. Mierlauks, dek. E. Brencēns. Indrānu tēvs — A. Mierlauks, Indrānu māte — B. Rūmniece, Edvarts — J. Ģērmanis, Ieva — J. Skaidrīte, Kaukēns — T. Podnieks, Zelmiņa — M. Šmithene, Līze — P. Baltābola, vēlāk E. Jēkabsone, Noliņš — A. Amtmanis-Briedītis, vēlāk J. Lejiņš, Guste — E. Viesture, vēlāk A. Jēkabsone.
21. *septembrī* O. Vailda «Cik svarīgi būt nopietnam». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Vertings — A. Kronbergs, Monkraifs — A. Amtmanis-Briedītis, Cecilija Kārdju — M. Riekstiņa, Lēdija Braknele — J. Skaidrīte, Fērfaka — L. Ērika, Miss Prizma — B. Rūmniece, Česibls — T. Valdšmits.
29. *septembrī* R. Dēmeļa «Cilvēku draugi». Rež. A. Mierlauks.
13. *oktobrī* E. Vulfa «Meli». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Lidija — E. Viesture, L. Spilberga, Erna — L. Erika, Elza — P. Baltābola, A. Brehmane, Atis Robiņš — F. Līcis, vēlāk J. Šaberts, Klokmaņa kundze — L. Iesmiņa-Mihelsone, B. Rūmniece, Oja — A. Klints.
10. *novembrī* A. Brigaderes «Ilga». Rež. A. Mierlauks. Ilga — L. Spilberga, Ellina — J. Skaidrīte, Zenborgs — V. Svarcs, Grants — V. Segliņš, vēlāk J. Lejiņš, Vilija — A. Klints, vēlāk M. Šmithene.
17. *novembrī* Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi». Rež. A. Mierlauks, dek. J. Kuģa, komp. J. Vītols, dejas iestud. M. Balbo. Jāzeps — J. Ģērmanis, A. Amtmanis-Briedītis, Jēkabs — A. Timma, vēlāk A. Mierlauks, Rubenss — A. Gulbis, Simons — J. Mārsietis, Levijs — J. Osis, Juda — V. Svarcs, Dans — R. Parņickis, Naftalis — J. Heins-Ozols, Gads — L. Šanteklērs, Azers — T. Podnieks, Izašars — J. Lejiņš, Zebulons — D. Priedenbergs, Benjamiņš — F. Līcis, vēlāk K. Kvēps, Dina — M. Šmithene, Potifers — T. Valdšmits, Asnate — L. Ērika, P. Baltābola.

3. *decembrī* Š. van Lerberga «Pans». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. O. Skulme, komp. A. Kalniņš. Pans — R. Parņickis, Pjērs — A. Gulbis, Anna — A. Mača, Paniska — A. Klints, Kirē — T. Valdšmits, Mūks — T. Podnieks, Sādžas priekšnieks — J. Osis, Anis krustmāte — E. Jēkabsone.
23. *decembrī* J. Akuratera «Sis un Tas Itnekas» (atj. 1925. g.). Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis, komp. A. Kalniņš. Dzintars — F. Līcis, vēlāk K. Kvēps, Magone — M. Riekstiņa, Kazaika — A. Klints, Lielā varde — B. Rūmniece.

1921. GADS

12. *janvārī* A. Vildgansa «Nabadzība». Rež. A. Mierlauks.
26. *janvārī* Klitijas «Sulamite». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Zālamans — J. Ģērmanis, Sulamite — L. Ērika, Adnus — A. Amtmanis-Briedītis, Adina — M. Smithene.
18. *februārī* A. Brigaderes «Pie latviešu miljonāra». Rež. A. Mierlauks. Siltars — A. Mierlauks, Vaskis — T. Valdšmits, Vībotnene — B. Rūmniece, Zigrīda — A. Klints, Māliņa — L. Spilberga, Krūmiņa — J. Skaidrīte, Zeltene — E. Jēkabsone.
5. *martā* R. Lotara «Karalis Harlekins». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Harlekins — A. Amtmanis-Briedītis, Pantalone — T. Valdšmits, Kolombina — A. Klints.
17. *martā* L. Iesmiņas-Mihelsoņes 25 gadu skatuves darba jubileja. R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» (atj. 1924. g.). A. Būmaņa mūz., rež. A. Mierlauks. Antonija — L. Iesmiņa-Mihelsoņe, vēlāk A. Brehmane, Aleksis — V. Svarcs, vēlāk J. Šāberts, Kārlēns — M. Smithene, Elina — J. Skaidrīte, vēlāk L. Ērika, Pindaks — J. Osis, Pindaciša — B. Rūmniece, Ieviņa — M. Riekstiņa, Pičuks — J. Lejiņš, vēlāk K. Lagzdiņš, Auce — P. Baltābola, vēlāk A. Mača, Bebene — A. Mača, vēlāk J. Skaidrīte, Tomuļa māte — E. Jēkabsone, Dūdars — A. Mierlauks, Rūdis — F. Līcis, vēlāk K. Kvēps, Abrams — T. Podnieks, Joske — A. Amtmanis-Briedītis, Zāra — A. Klints.
23. *martā* H. Ibsena «Troņa tīkotāji». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. O. Skulme. Hokons — J. Ģērmanis, Inga — B. Rūmniece, Skule Jarls — J. Osis, V. Svarcs, Ragnhilde — E. Viesture, J. Skaidrīte, Zigrīda — P. Baltābola, A. Brehmane, Margrēte — L. Spilberga, Nikolass — A. Mierlauks.
28. *aprīlī* B. Rūmnieces 40 gadu skatuves darba jubileja. A. Saulieša «Pret ziemļiem». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Vecā māte — B. Rūmniece.
6. *maijā* Raiņa «Krauklītis». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis. Jaunais Vents — J. Ģērmanis, Magone — M. Smithene, L. Ērika, Venta māte — B. Rūmniece, Glūds — V. Svarcs, Svešzemnieks — R. Kalniņš, Atslēdzniece — J. Skaidrīte.
25. *maijā* A. Jerviluoma «Ziemeļnieki». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis. Pirmizrādē ir klāt autors. Jusis — J. Ģērmanis, Maija — E. Viesture, L. Spilberga, Atis — J. Lejiņš, Kaisa — B. Rūmniece, Saltus — T. Podnieks.

16. septembrī A. Kicberga «E l k s». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis. Mogri Merts — A. Mierlauks, Marija — B. Rūmniece, Merts — J. Lejiņš, vēlāk J. Šāberts, Mile — M. Riekstiņa, Māzu Ancis — T. Podnieks, Liena — M. Smithene.
21. septembrī V. Damberga «Z i e d u v i e s u l i». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis, komp. Jānis Mediņš.
5. oktobrī E. L. Morselli «G l a u k s». Rež. K. Linde, dek. A. Cimermanis. Glauks — J. Ģērmanis, Skilla — M. Smithene, Kirke — L. Ērika.
12. oktobrī J. Poruka piemiņas vakars ar Raiņa prologu. J. Poruka «H e r n h ū t i e š i». Rež. A. Mierlauks.
19. oktobrī E. Vulfa «S e n s ā c i j a». Rež. A. Mierlauks. Kātiņš — J. Lejiņš, Amols — K. Lagzdiņš, Kātiņa kundze — L. Ērika, Zilbers — T. Valdšmits, Lūcija Tikmane — L. Spilberga, Auka — A. Kronbergs, Filipsons — V. Svarcs, Filipsona kundze — J. Skaidrīte, Mīce — M. Smithene, Buraks — J. Osis, Kociņš — K. Ozolkāja, Stabiņš — T. Podnieks, Kociņa kundze — B. Rūmniece, Stabiņa kundze — A. Brehmane, L. Iesmiņa-Mihelsone, Saša — K. Kvēps.
23. novembrī Raiņa «S p ē l ē j u , d a n c o j u». Rež. A. Mierlauks, dek. J. Kuga, komp. J. Vitols. Tots — J. Ģērmanis, Lelde — L. Ērika, Zemgus — V. Svarcs, Zemgus māte — A. Brehmane, J. Skaidrīte, Leldes māte — E. Jēkabsons, Aklais — J. Lejiņš, Klibais — T. Podnieks, Ragana — B. Rūmniece, Kungs — J. Osis, Velna zēns — K. Kvēps, Trejgalvis — T. Valdšmits, Bluža kāja — K. Linde, Slotas kāja — K. Lagzdiņš.
14. decembrī V. Sekspīra «K a r a l i s L ī r s». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Līrs — K. Linde, T. Lācis (1922. g.), Glosters — A. Gulbis, Kents — V. Svarcs, Edgars — A. Hermans, E. Feldmanis, Edmunds — R. Kalniņš, Līra ners — T. Valdšmits, Gonerila — J. Skaidrīte, Regana — A. Brehmane, Kordēlija — M. Riekstiņa.
19. decembrī J. Jaunsudrabiņa 25 gadu literārā darba jubileja.
20. decembrī J. Jaunsudrabiņa «V i e n a d i e n a». Rež. A. Mierlauks. Zenija — M. Sēnīte, Galdauts — A. Mierlauks, Galdautene — E. Jēkabsons, Klāra — M. Riekstiņa; J. Jaunsudrabiņa «D z ī v ā s u n n e d z ī v ā s p u ķ e s». Rež. A. Mierlauks. Marīte — M. Smithene, Tēvs — A. Timma, Māte — B. Rūmniece.
27. decembrī K. Freinberga «T u m s ā u n s a l ā». Rež. F. Rode. Sibra — J. Osis, Birziņš — J. Lejiņš, Alma — A. Brehmane, Zelma — M. Smithene.

1922. GADS

15. janvārī Z. B. Moljēra 300 gadu piemiņas svētku izrāde. Z. B. Moljēra «T a r t i f s». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Tartifs — R. Kalniņš.
Z. B. Moljēra «S k a p ē n a n e d a r b i». Rež. E. Feldmanis. Argants — J. Osis, Serbinete — L. Ērika, Skapēns — E. Feldmanis.

23. *janvāri* A. Brigaderes «A u s m ā». Rež. K. Linde.
15. *februāri* V. Sardū «G r ā f s d e R i z o r s». Rež. F. Rode. Grāfs de Rizors — V. Svarcs, Doloresa — L. Ērika.
25. *februāri* P. Bomarsē «F i g a r o k ā z a s j e b T r a k ā d i e n a». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Grāfs — R. Kalniņš, Grāfiene — A. Mača, Figaro — E. Feldmanis, Zuzanna — L. Spīlberga, Marselina — B. Rūmniece, Kerubino — K. Kvēps.
15. *martā* Zeltmata «M ē r n i e k u l a i k i S l ā t a v ā». Brāļu Kaudzišu romāna dramatisējums. Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis, E. Brencēna kostīmu meti. Oļiņš — Aug. Gulbis, Oļiņiete — E. Jēkabsons, Liene — M. Smithene, Tenis — T. Valdšmits, Ilze — J. Skaidrīte, L. Iesmiņa-Mihelsons, Kaspars — J. Ģērmanis, Annuža — B. Rūmniece, Prātnieks — J. Lejiņš, Svauksts — R. Kalniņš, Ķencis — T. Podnieks, Pāvuls — R. Parņickis, Pietuka Krustiņš — A. Kronbergs, Dreķberģis — E. Feldmanis, K. Kvēps, Feldhauzens — V. Svarcs.
5. *aprīlī* A. Saulieša «L ī g o!». Rež. A. Mierlauks, dek. E. Brencēns.
19. *aprīlī* V. Sekspīra «V i n d z o r a s j a u t r ā s s i e v a s». Rež. K. Linde, dek. A. Cimermanis. Falstafs — T. Valdšmits, Braslas kundze — L. Spīlberga, Pāža kundze — A. Mača, Veiklā kundze — B. Rūmniece.
24. *aprīlī* D. Akmentiņas vakars. J. Akuratera «L ā č a b ē r n i». Rež. F. Rode. Maija — M. Riekstiņa, D. Akmentiņa (3. un 4. cēlienā), Andrejs — J. Lejiņš.
10. *maiņā* O. Vailda «P a d o v a s h e r c o g i e n e». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Simone Džesso — A. Mierlauks, Beatriče — L. Ērika, Gvido — J. Ģērmanis.
15. *maiņā* V. Svarca 15 gadu skatuves darba jubileja. Raiņa «P ū t , v ē j i ņ i t». Uldis — V. Svarcs.
17. *maiņā*. N. Berīni «Z a i m o t ā j s». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Ceko Andžoljeri — E. Feldmanis.
22. *maiņā* J. Lejiņa vakars. J. Lejiņa «V i e n t u ņ i c i l v ē k i». Rež. J. Lejiņš.
30. *maiņā* A. Deglava piemiņas vakars. A. Deglava «V i e n p a d s m i t ā s t u n d a». Rež. K. Linde.
2. *septembrī* A. Alunāna piemiņas vakars. A. Alunāna «K a s t i e t ā d i , k a s d z i e d ā j a». Rež. K. Linde. Konrads — J. Ģērmanis, Baltauns — T. Podnieks, Skaidrīte — M. Riekstiņa, Labrencis — T. Valdšmits, Margrieta — B. Rūmniece.
14. *septembrī* Sofokla «Ķ ē n i ņ š E d i p s». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Edips — J. Osis, Kreonts — J. Ģērmanis, Jokaste — A. Brehmane.
20. *septembrī* K. Sternheima «K a n d i d ā t s». Rež. A. Mierlauks. Ruseks — A. Mierlauks, Ruseka kundze — J. Skaidrīte.

4. *oktobrī* E. Prūsas «G a i s a d ā r z i». Rež. E. Feldmanis.
18. *oktobrī* G. Zemkalņa «Blinda» («Pasaules līdzinātājs»). Rež. K. Linde, dek. A. Cimermanis. Tads Blinda — J. Ģērmanis, Uršule — M. Smithene.
30. *oktobrī* R. Kalniņa 20 gadu skatuves darba jubileja. E. Naģa «Ministru prezidents». Benke — R. Kalniņš.
15. *novembrī* A. Brigaderes «Maija un Paija». Rež. A. Mierlauks, dek. J. Kuga, komp. J. Vītols. Maija — M. Smithene, M. Riekstiņa, Paija — L. Spilberga, Varis — J. Osis, J. Lejiņš, Plaska — B. Rūmniece, Laima — J. Skaidrite.
24. *novembrī* Aspazijas «Vaidelote». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis, komp. J. Vītols. Oļģerds — K. Linde, Uljana — A. Brehmane, Mirdza — L. Ērika, Laimons — V. Svarcs, Krīvs — A. Mierlauks, Asja — J. Skaidrite.
27. *novembrī* N. Gogoļa «Revidents». Rež. E. Feldmanis. Pilsētas priekšnieks — V. Svarcs, Marija Andrejevna — J. Skaidrite, Hļestakovs — E. Feldmanis, Osips — T. Podnieks.
12. *decembrī* A. Jernefelta «Titus, Jeruzalemes izpostītājs». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Titus Flavijs — F. Rode, J. Lejiņš, Berenika — M. Leiko (vies.), L. Ērika.
29. *decembrī* A. Upīša «Peldētāja Zuzanna». Rež. A. Mierlauks. Baumanis — A. Mierlauks, Baumaņa kundze — E. Jēkabsone, Alise — L. Spilberga, Arturs Klēbergs — R. Kalniņš, Klēbergs — T. Valdšmits, Klēberga kundze — J. Skaidrite, Vabiņš — T. Podnieks, Vabiņa kundze — B. Rūmniece.

1923. GADS

2. *janvārī* R. Blaumaņa piemiņas vakars. P. Ermaņa «Brakos». Rež. A. Mierlauks. Blaumanis — J. Osis. R. Blaumaņa «Ugunī».
12. *janvārī* G. Hauptmaņa «Roze Berndā». Rež. E. Feldmanis. Bernds — J. Osis, Roze Berndā — A. Simsons (vies.), Flama kundze — J. Skaidrite.
24. *janvārī* J. Akuratera «Pieci vēji». Rež. A. Mierlauks.
15. *februārī* V. Sekspīra «Hamlets». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Klaudijs — J. Osis, Hamlets — J. Ģērmanis, Polonijs — T. Valdšmits, Ģertrūde — A. Brehmane, Ofēlija — L. Ērika.
28. *februārī* Andrasa «Ķēniņš Dāvids». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis, komp. Jānis Mediņš.

7. *martā* H. Eldgasta «A g a r t a». Rež. K. Linde, dek. A. Cimermanis.
16. *martā* T. Podnieka 25 gadu skatuves darba jubileja. H. Heijermansa «K ē ž u l o c e k | i». Rež. T. Podnieks. Pankrass Deifs — T. Podnieks.
9. *aprīlī* E. Jēkabsones 20 gadu skatuves darba jubileja. R. Blaumaņa «T r ī n e s g r ē k i». Rež. A. Mierlauks, komp. A. Būmanis. Trīne — E. Jēkabsons, Made — M. Šmithene, Brencis — T. Podnieks.
18. *aprīlī* V. Damberga «M ē s v i ņ u s g ū s t ī s i m !». Rež. E. Feldmanis, dek. V. Tone, komp. Jānis Mediņš. Komēdija — L. Špilberga.
30. *aprīlī* K. Jēkabsona «S i r d s a p z ī ņ a». Rež. K. Linde.
12. *maijā* A. Kivi «K ā z u b r a u c i e n s» («Ciema kurpnieki»). Rež. A. Mierlauks. Tobias — T. Podnieks, Marta — E. Jēkabsons, Esko — E. Feldmanis, Grieta — A. Brehmane, Joako — J. Osis, Sakeri — A. Mierlauks.
17. *jūnijā* G. Vida «A u g s t ā k ā m a t e m ā t i k a». Rež. E. Feldmanis.
1. *septembrī* Aspazijas «A s p a z i j a». Rež. F. Rode, dek. O. Skulme, komp. J. Vitols. Perikls — J. Gērmanis, Tukidids — T. Lācis, Elpinika — L. Špilberga, Aspazija — L. Ērika.
5. *septembrī* S. Garika «A t z ī š a n ā s». Rež. A. Mierlauks. Morlends — T. Lācis, Lavinija — L. Ērika, A. Simsons (vies.)
15. *septembrī* F. Šillera «M ī l a u n v i l t u s». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Fon Valters — V. Svarcs, Ferdinands — E. Feldmanis, Lēdija Milforde — L. Ērika, Millers — A. Mierlauks, Luīze — M. Šmithene, A. Simsons (vies.)
26. *septembrī* J. Kosas «C e | i u n d ū k s t i s». Rež. K. Linde.
1. *oktobrī* Kaudzītes Matīsa 75 gadu jubileja. Zeltmata «M ē r n i e k u l a i k i S l ā t a v ā».
10. *oktobrī* Dž. M. Barija «B r ī n i š ķ i g a i s K r e i t o n s». Rež. F. Rode. Kreitons — E. Feldmanis.
24. *oktobrī* A. Saulieša «S i r d s k a i t e». Rež. F. Rode, dek. E. Brencēns.
31. *oktobrī* F. Molnāra «L i l i o m s». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Lilioms — E. Feldmanis, Jūlija — M. Šmithene, Muškātne — A. Brehmane, Fičūrs — K. Lagzdiņš.
26. *novembrī* T. Valdšmita 30 gadu skatuves darba jubileja. A. Alunāna «K a s t i e t ā d i , k a s d z i e d ā j a». Labrencis — T. Valdšmits.

5. *decembrī* A. Upīša «Laimes lācis». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš. Ješka — J. Lejiņš, Ciepsliņa — M. Riekstiņa, Bukstiņš — K. Lagzdiņš, Baltā čigāniete — L. Špilberga.
25. *decembrī* Raiņa «Mušu ķēniņš». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis, komp. Alfr. Kalniņš. Līdis — E. Feldmanis, Mudīte — M. Smithene.

1924. GADS

2. *janvārī* R. Blaumaņa piemiņas vakars. R. Blaumaņa «Indrāni».
12. *janvārī* J. Jaunsudrabiņa «Zvēru diditājs». Rež. K. Linde. Pēteris — T. Lācis.
15. *janvārī* E. Vulfa nāves dienas atcere. E. Vulfa «Sensācija».
21. *janvārī* A. Brehmanes 15 gadu skatuves darba jubileja. A. Brigaderes «Raudupiete». Rež. E. Feldmanis. Raudupiete — A. Brehmane.
30. *janvārī* J. V. Gētes «Fausts». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Mefistofelis — R. Kalniņš, K. Linde, T. Lācis, Fausts — J. Ģermanis, V. Švarcs, Grietiņa — M. Smithene, M. Riekstiņa.
4. *februārī* L. Ērikas 15 gadu skatuves darba jubileja. E. Vulfa «Meli». Erna — L. Ērika.
18. *februārī* J. Skaidrītes 35 gadu skatuves darba jubileja. V. Šekspīra «Ziemas pasācija». Rež. F. Rode. Hermione — J. Skaidrīte.
5. *martā* A. Brigaderes «Hetēras mantojums». Rež. A. Mierlauks.
17. *martā* B. Šova «Pigmaliōns». Rež. K. Linde. Higinss — R. Kalniņš, Dūlītis — T. Valdšmits, Elīza — M. Riekstiņa, Pikerings — V. Švarcs.
31. *martā* K. Freinberga 10 gadu teātra darba jubileja. O. Vailda «Lēdijas Vindermīres vēdekļi». Tulk. K. Freinbergs. Rež. F. Rode. Lēdija Vindermīre — L. Stengele (vies.), Erlīnas kundze — L. Špilberga, Lords Vindermīrs — J. Ģermanis.
9. *aprīlī* A. Gulbja «Kaspars un Biruta». Rež. A. Mierlauks.
17. *aprīlī* Dž. Bairona 100 gadu nāves dienas atcere. Dž. Bairona «Kains». Raiņa prologs. Rež. K. Linde, dek. A. Cimermanis. Kains — T. Lācis, J. Lejiņš, Abēls — J. Šāberts, Lucifers — K. Linde.
20. *aprīlī* Zeltmata «Arājdēls». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis.
3. *maijā* H. Millera «Kaislība». Rež. L. Stengele. Anna — L. Stengele (vies.), Ferdinānds — E. Feldmanis.

5. *maijā* J. Lejiņa «Ne brauc tik dikti». Rež. J. Lejiņš.
12. *maijā* Zeltmata 30 gadu rakstniecības un 15 gadu skatuves darba jubileja. Zeltmata «Indulis». Rež. F. Rode, komp. J. Kalniņš. Indulis — J. Ģermanis.
26. *maijā* G. Dregeli «Labi pašūta fraka». Rež. F. Rode.
30. *maijā* R. Blaumaņa «No saldenās pudeles». Rež. A. Mierlauks. Ezerlauku māte — B. Rūmniece, Marija — M. Riekstiņa, Lavīze — E. Jēkabsone, Mārtiņš — T. Lācis, Tautkšis — T. Podnieks.
- 1.—4. *jūnijā* viesizrādes Kauņā. Repertuārā:
1. *jūnijā* A. Brigaderes «Maija un Paija»;
 2. *jūnijā* R. Blaumaņa «Trīnes grēki»;
 3. *jūnijā* Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi»;
 4. *jūnijā* Aspazijas «Vaidelote».
31. *augustā* K. Brīvnieka 70 gadu jubileja. Ā. Alunāna «Visi mani radi raud». Rež. F. Rode. Maija — M. Smithene, Andrejs — J. Ģermanis, Fuksis — K. Brīvnieks, vēlāk T. Valdšmits, Brencis — T. Podnieks.
2. *septembrī* R. Blaumaņa «Potivara nams». Rež. A. Mierlauks.
12. *septembrī* J. Akurātera «Tautas darbinieki». Rež. A. Mierlauks.
25. *septembrī* Aspazijas «Ragana». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš. Karalis — J. Osis, Ligita — L. Špilberga, Liesma — A. Simsons (vies.), L. Ērika.
17. *oktobrī* A. Strindberga «Reibonis». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Moriss — E. Feldmanis, Ādofs — A. Amtmanis-Briedītis, Anriete — A. Klints, A. Simsons (vies.).
20. *oktobrī* M. Smithenes 20 gadu skatuves darba jubileja. R. Valtera «Tornī». Rež. A. Mierlauks. Torņnieks — J. Osis, Zofuss — K. Kvēps, Urzula — M. Smithene.
29. *oktobrī* J. Pētersona «Prāta cilvēki». Rež. A. Mierlauks. Ziemeļis — K. Lagzdīņš, Mērija — L. Špilberga, Priednieks — A. Mierlauks, Meta — A. Klints.
12. *novembrī* Ļ. Lunca «Ārpus likuma». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Alonso — E. Feldmanis.
24. *novembrī* A. Mierlauka 40 gadu skatuves darba jubileja. A. Kicberga «Elks». Mogri Merts — A. Mierlauks.
6. *decembrī* Nacionālā teātra darba svētku izrāde. Raiņa prologs. L. Holberga «Zūpu Bērtulis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Jepe (Zūpu Bērtulis) — T. Podnieks, Nille — E. Jēkabsone, Lielkungs — K. Lagzdīņš.

19. *decembri* A. Dimā «Kamēliju dāma». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Divāls — V. Svarcs, Armands — J. Ģērmanis, Margarita Gotjē — L. Spīlberga, L. Stengele (vies.).

1925. GADS

30. *janvāri* V. Šekspīra «Jūlijs Cēzars». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Jūlijs Cēzars — F. Rode, R. Kalniņš, Antonijs — J. Ģērmanis, Bruts — V. Svarcs, Kalpurņa — A. Brehmane, Porcija — J. Skaidrīte.
2. *februāri* V. Šekspīra «Spītnieces precības». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Katrīna — L. Spīlberga, A. Mača, Petručio — E. Feldmanis.
20. *februāri* A. Brigaderes «Sievu kari ar Belcebulu». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Bebrene — A. Klints, Irklītis — L. Ērika, Vazdiķiene — J. Skaidrīte, Trumpene — E. Jēkabsons, Zeltene — B. Rūmniece, Made — A. Brehmane, Vaņķis — A. Amtmanis-Briedītis, Vazdiķis — J. Osis.
3. *martā* E. Reija «Skaistas sievietes». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.
16. *martā* L. Andrejeva «Tas, kuru plīķē». Rež. J. Osis. Konsuella — M. Smithene, Mančīni — K. Lagzdiņš, Tas, kuru plīķē — J. Osis, Brikē — T. Podnieks, Zinida — A. Brehmane, Alfrēds Bezano — J. Šāberts.
8. *aprīlī* A. Bernšteina «Zaģlis». Rež. F. Rode.
24. *aprīlī* B. Sova «Svētā Zanna». Rež. K. Linde, dek. A. Cimermanis. Zanna — L. Ērika, Dofins — E. Feldmanis, Košons — A. Mierlauks.
19. *maijā* Dž. K. Džeroma «Miss Hobss». Rež. E. Feldmanis. Miss Hobss — L. Stengele (vies.).
2. *septembrī* F. Hebela «Judīte». Rež. A. Mierlauks, dek. L. Liberts, komp. J. Kalniņš. Judīte — L. Ērika, Holoferns — T. Lācis.
16. *septembrī* A. Saulieša «Inteliģenti». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.
23. *septembrī* E. Skriba, E. Leguvē «Adriena Lekuvrēra». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Morics — E. Feldmanis, Adriena Lekuvrēra — L. Stengele (vies.).
7. *oktobrī* A. Upīša «Atraitnes vīrs». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Gruntes kungs — A. Mierlauks, Gruntes kundze — E. Jēkabsons, Klēmaņa kundze — B. Rūmniece, Milda Purens — A. Klints, Klāra — A. Jēkabsons, Zoržiks — K. Lagzdiņš, Cinis — A. Amtmanis-Briedītis, Lūcija — L. Ērika.

19. oktobrī Raiņa 60 gadu jubileja. Aspazijas prologs. Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi».
21. oktobrī L. Pirandello «Sešas personas meklē autoru». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Tēvs — J. Osis, Pameita — M. Smithene, Direktors — E. Feldmanis.
26. oktobrī A. Tolstoja, P. Ščogojeva «Carienes savvērestība». Rež. E. Feldmanis.
4. novembrī J. Zeibolta «Mājas naidis». Rež. A. Mierlauks. Jānis — A. Mierlauks, Made — B. Rūmniece.
11. novembrī V. Sekspīra «Maldu komēdija». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Egeons — T. Lācis, Antifols no Efesas — A. Amtmanis-Briedītis, Antifols no Sirakūzām — E. Feldmanis, Luciana — M. Riekstiņa, Adriana — L. Ērika.
18. novembrī Aspazijas «Boass un Rute». Rež. A. Mierlauks, dek. L. Liberts, komp. J. Kalniņš. Boass — J. Ģermanis, Abimeleks — J. Osis, Rute — M. Smithene.
2. decembrī A. Strindberga «Samums»; R. Rolāna «Mīlas un nāves spēle». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Zeroms de Kurvuazjē — T. Lācis, Sofija de Kurvuazjē — M. Leiko (vies.).
9. decembrī A. Strindberga «Līgava ar kroni». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Matīss — J. Lejiņš, Kērsa — M. Leiko (vies.), A. Klints, Kērstas māte — J. Skaidrite, Brita — A. Brehmane.
25. decembrī M. Tvena «Princis un ubaga zēns». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Velsas princis — M. Riekstiņa, Toms — M. Smithene, Mails Hendons — V. Svarcs.

1926. GADS

9. janvārī J. Pētersona «Diplomāti». Rež. A. Mierlauks. Andrejs — A. Mierlauks, Nina — L. Ērika, Rita — A. Klints.
20. janvārī A. Brigaderes «Lielais loms». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Jānis Rudzis — K. Lagzdīņš, Ozolnieku Ance — M. Riekstiņa, Elza — M. Smithene, Ulce — E. Mize.
25. janvārī R. Kalniņa 25 gadu skatuves darba jubileja. Z. Romēna «Doktors Knoks jeb Medicīnas triumfs». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Knoks — R. Kalniņš.

6. *februāri* B. Sova «Sievietes vara» («Kapteiņa Brasbaunda atgriešanās»). Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Cecilija Vainflita — L. Štengele (vies.), Brasbaunds — E. Feldmanis, J. Ģermanis.
18. *februāri* T. Lāča 25 gadu skatuves darba jubileja. G. Kaizera «Grāfienes Lavaletas ziedojums». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. S. Antonovs. Lavalets — T. Lācis, Grāfiene — L. Štengele (vies.).
23. *februāri* E. Medņa «Masku deja». Rež. E. Feldmanis, dek. L. Liberts.
6. *martā* A. Gulbja «Erika Jonase». Rež. A. Mierlauks. Alfrēds Jonass — A. Amtmanis-Briedītis, Erika — L. Štengele (vies.).
13. *martā* J. Jaunsudrabiņa «Jopliks, jotraks». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Jānis — J. Sāberts, Jete — M. Šmithene, Jetes māte — E. Jēkabsons, Berta Bute — A. Klints.
18. *martā* V. Sardū, E. Moro «Madame Sans-Gêne». Rež. E. Feldmanis. Katerīna — L. Spilberga, L. Štengele (vies.), A. Mača, Lefevrs — T. Lācis, Fušē — R. Kalniņš, Napoleons I — A. Amtmanis-Briedītis.
26. *martā* V. Damberga «Neticīgā Kolombine». Rež. F. Rode, dek. V. Tone, komp. J. Kalniņš.
9. *aprīlī* Z. Rasina «Fedra». Rež. F. Rode, dek. A. Cimermanis. Fedra — A. Brehmane, Hipolīts — J. Ģermanis, Tezejs — V. Švarcs, Enona — J. Skaidriete, Teramens — J. Osis, Arisija — M. Šmithene; A. de Misē «Mariannas untumi». Rež. F. Rode. Marianna — L. Erika.
23. *aprīlī* V. Eglīša «Ministra sieva». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
29. *aprīlī* A. Kaijavē, R. de Flēra «Vecmāmuliņa» («Iekarotā laime»). Rež. E. Feldmanis. Treviljaka kundze — B. Rūmniece.
11. *maijā* A. Bisona «Nezināmā». Rež. F. Rode. Zakelīna — M. Leiko (vies.).
17. *maijā* G. Zapoļskas «Traģiskie muļķi». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
19. *maijā* K. Goldoni «Melis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. N. Strunke. Beatriče — M. Šmithene, Rozaura — A. Klints, Kolombine — M. Riekstiņa, Otavio — J. Sāberts, Florindo — K. Kvēps, Pantalone — J. Osis, Lelio — E. Feldmanis, Arlekīns — K. Lagzdiņš.
1. *septembrī* V. Šekspīra «Vētra». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. J. Muncis, komp. J. Kalniņš. Prosperis — T. Lācis, Antonijs — J. Ģermanis, Ferdinands — J. Lejiņš, Kalibans — J. Osis, Miranda — P. Baltābola, Ariels — A. Klints.
15. *septembrī* M. Lengjela «Nakts serenāde». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Antonija — L. Štengele (vies.), L. Spilberga, Piri — A. Klints, Bela Kovaši — V. Švarcs.

29. septembrī A. Saulieša «Nepilnīgais». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis. Māris Valks — T. Lācis.
6. oktobrī J. Jurjina «Varonis aiz pārpratuma». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Teofils van Hutens — Arv. Mihelsons, Burmistrs — J. Osis, Kaina — L. Spilberga, Korespondents — J. Zariņš.
20. oktobrī E. Skriba «Glāze ūdens». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. J. Muncis, komp. J. Kalniņš. Karaliene Anna — L. Erika, Mārlboras hercogiene — A. Klints, Bolinbroks — R. Kalniņš, Mešems — A. Amtmanis-Briedītis, Abigaila — M. Riekstiņa.
3. novembrī A. Brigaderes «Dievišķā seja». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Valerijs — T. Lācis, Jolante — L. Erika, Valeska — L. Spilberga, Vibstiņš — J. Zariņš.
17. novembrī O. Vailda «Ideāls vīrs». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Grāfs Kevešems — T. Valdšmits, Vikonts Gorings — E. Feldmanis, Roberts Cilterns — T. Lācis, Lēdija Cilterna — L. Erika, Lēdija Mākbija — J. Skaidrite, Meibla Cilterna — A. Klints, Čivilija kundze — P. Baltābola.
25. novembrī L. Urvanceva «Vera Mirceva». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Vera — L. Stengele (vies.).
27. novembrī J. Linduļa «Gaigalu dzimta». Rež. A. Mierlauks. Vecais Gaigals — A. Mierlauks, Milda — M. Smithene.
8. decembrī A. Upīša «Kaijas lidojums». Rež. E. Feldmanis. Atauga — V. Svarcs, Kaija — L. Spilberga, Dora — L. Erika, Rumpēters — Arv. Mihelsons, Frīda — A. Jēkabsons, Dzintars — J. Lejiņš, Mada — B. Rūmniece, Brekšis — J. Zariņš.
18. decembrī J. Rozentāla-Krūmiņa «Sarkanais kungs». Rež. A. Mierlauks, otrais rež. J. Zariņš. Sarkanais kungs — J. Ģermanis, Seskis — J. Osis, Dace — M. Smithene.

1927. GADS

12. janvārī J. Akuratera «Apvienosimies». Rež. E. Feldmanis.
2. februārī K. Ieviņa «Putras Dauļa precības». Rež. A. Mierlauks. Nadine — A. Klints, Putras Dauļis — J. Osis.
19. februārī A. Brigaderes «Lolitas brīnumputns». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. J. Kuga, komp. J. Kalniņš. Kēniņš — J. Ģermanis, Kēniņiene — J. Skaidrite, Poķis — J. Osis, Cintis — Arv. Mihelsons, K. Lagzdiņš, Alnis — J. Lejiņš, Lolita — L. Erika, Sūrmis — A. Klints.
5. martā A. de Lorda, P. Sēna «Mans mācītājs pie bagātiem». Rež. E. Feldmanis. Sablezas mācītājs — A. Amtmanis-Briedītis, Pjērs — E. Feldmanis, Kuzinē kundze — L. Erika, Zenevjēva — M. Smithene.

11. *martā* A. Gulbja «Avantūriste». Rež. A. Mierlauks.
26. *martā* G. Hauptmaņa «Doroteja Angermane». Rež. I. Smits. Angermanis — V. Svarcs. Doroteja — L. Spilberga, Mario Malloneks — E. Feldmanis.
6. *aprīlī* V. Sekspīra «Sapnis vasaras naktī». Rež. I. Smits. Tezejs — V. Svarcs, Lizanders — K. Kvēps, Demetrijs — K. Paeglītis, Pamatīšs — Arv. Mihelsons, Stabule — K. Lagzdiņš, Hipolita — P. Baltābola, Hermija — M. Riekstiņa, Helena — L. Ērika, Oberons — J. Lejiņš, Titanija — A. Klints, Rūķītis — L. Spilberga.
20. *aprīlī* E. Vulfa «Pasaka par nāvi». Rež. J. Zariņš, dek. H. Likums, komp. J. Kalniņš. Nāve — T. Lācis.
26. *aprīlī* E. Šķipsnas «Ciānas bērni». Rež. A. Mierlauks.
6. *maiņā* Lope de Vegas «Fuente Ovehuna» («Avju avots»). Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. N. Strunke. Gusmans — J. Osis, Estebāns — V. Svarcs, Mengo — J. Lejiņš, Frondoza — J. Ģermanis, Laurensija — P. Baltābola.
14. *maiņā* Zeltmata (pēc brāļu Kaudziņu romāna «Mērnieku laiki») «Viltus mērnieki Cāngalē». Rež. A. Mierlauks. Grabovskis — J. Ģermanis, Spietūlu tēvs — J. Osis, Ķencis — T. Podnieks, Pāvuls — R. Parņickis, Krodzinieks — J. Zariņš, Raņķis — K. Lagzdiņš.
20. *maiņā* P. Gruznas «Vecpuišu nodoklis». Rež. E. Feldmanis.
1. *septembrī* R. Blaumaņa «No saldenās pudeles». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. J. Kuga, komp. J. Kalniņš. Ezerlauku māte — A. Brehmane, Marija — P. Baltābola, Lavīze — E. Jēkabsons, Taukšķis — T. Podnieks, Mārtiņš — J. Osis, Krišs — A. Amtmanis-Briedītis, Pičuks — J. Lejiņš, Auce — A. Klints.
7. *septembrī* P. Gavo «Šokolādes princese». Rež. E. Feldmanis.
14. *septembrī* J. Janševska «Precību viesulis». Rež. A. Mierlauks. Biezuma Bozumene — E. Jēkabsons, Kramadika — E. Mieze, Iršis — R. Kalniņš, Ķērsta — A. Brehmane, Tēvine — A. Jēkabsons, Pēterene — L. Spilberga, Madaļa — O. Lejaskalne, Cieba — M. Smithene.
24. *septembrī* P. Bertona, S. Simona «Zazā». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Zazā — L. Stengele (vies.), L. Ērika.
5. *oktobrī* B. Sova «Sātana apustulis». Rež. E. Feldmanis, dek. H. Likums. Judīte — L. Ērika, Antonijs — V. Svarcs, Ričards — E. Feldmanis.
18. *oktobrī* E. Zālītes «Bīstamais vecums». Rež. A. Mierlauks. Krasts — K. Lagzdiņš, Lilita — L. Spilberga, Krūms — R. Kalniņš, Ludis — J. Lejiņš.
26. *oktobrī* E. Vollesa «Kurš ir vilkātis?». Rež. J. Zariņš.

12. *novembrī* franču romantisma 100 gadu atcere. A. de Misē «Mariannas untumis un «Venēciešu nakts». Rež. E. Feldmanis.
19. *novembrī* F. Molnāra «Spēle pilī». Rež. I. Smits, dek. A. Cimermanis. Korts — E. Feldmanis, Anni — L. Spilberga.
26. *novembrī* E. Rostāna «Ērglēns». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. S. Lisims. Francis, Reihštates hercogs — J. Lejiņš, Flambo — J. Osis, Meternihs — J. Ģērmanis, Keizars Francis — A. Mierlauks, Ditrihšteins — T. Podnieks.
10. *decembrī* A. Upīša 50 gadu jubileja. A. Upīša «Vesela miesa». Rež. E. Feldmanis. Roberts Sakne — R. Kalniņš, Roberts Sakne — J. Sāberts, Lilija Sakne — P. Baltābola, Uldis Dzintarnieks — K. Kvēps, Sprukstiņš — T. Podnieks, Sprukstiņiete — B. Rūmniece.
16. *decembrī* V. Šekspīra «Makbets». Rež. I. Smits, dek. A. Cimermanis. Makbets — J. Osis, Makbeta kundze — J. Skaidrīte.

1928. GADS

8. *janvārī* Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi». 100. izrāde ar Raiņa prologu.
11. *janvārī* L. Fuldas «Ezeja ēna». Rež. E. Feldmanis.
18. *janvārī* J. Pētersona «Sieviete ar sešiem prātiem». Rež. A. Mierlauks. Pēteris Straume — J. Sāberts, Marta — L. Spilberga, Nora — L. Ērika.
8. *februārī* A. Brigaderes «Izredzētais». Rež. E. Feldmanis. Justs — J. Lejiņš, Jalmars — R. Kalniņš, Rauda — A. Mierlauks, Zenta — L. Ērika, Maija — L. Spilberga.
15. *februārī* Raiņa «Ilja Muromietis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Liberts, komp. J. Kalniņš. Ilja Muromietis — J. Ģērmanis, Klaušinieks — K. Kvēps, Mikula — J. Osis, Pejka — O. Lejaskalne, Svētkalns — J. Zariņš, Latigora — P. Baltābola, Vladimirs — V. Svarcs, Apraksija — A. Brehmane.
24. *februārī* V. S. Moema «Atjautīgā sieviete». Rež. E. Feldmanis. Konstānce — L. Stengele (vies.).
7. *martā* Ā. Alunāna «Lielpils pagasta vecākie». Rež. A. Mierlauks. Lielozols — A. Mierlauks, Milda — M. Riekstiņa, Helēna Veinstein — J. Skaidrīte, Graudiņa kundze — B. Rūmniece, Augstkalns — T. Valdšmits, Līdiņš — T. Podnieks, Dāvs — K. Lagzdiņš.
16. *martā* M. Meterlinka «Baltais tēls». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. H. Likums. Tiltis — K. Kvēps, Feja — A. Brehmane, Baltais tēls — M. Smithene, Gaisma — L. Ērika, Mitile — Z. Lēvenšteine.

31. *martā* Aspazijas «Zalkša līgava». Rež. A. Mierlauks, dek. J. Kuga, komp. J. Kalniņš. Ziednese — M. Smithene, Zalktis — J. Lejiņš, Auglone — B. Rūmniece.
6. *aprīlī* M. Valtera «Kristus atriebšanās». Rež. E. Feldmanis.
20. *aprīlī* H. Ibsena «Sabiedrības pīlāri». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Karstens Berniks — V. Svarcs, Betija Bernika — J. Skaidrīte, Johans Tenesens — J. Lejiņš, Lona — L. Spilberga.
27. *aprīlī* K. Ieviņa «Māte un meitas». Rež. A. Mierlauks.
4. *maijā* J. Vainovska-Sukubura «Dzīvie miljoni». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
11. *maijā* A. Meijaka, L. Alevi «Arvien trakāk». Rež. E. Feldmanis.
1. *septembrī* Raiņa «Rīgas ragana». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. N. Strunke, komp. J. Kalniņš. Dedze — M. Smithene, Pēteris Lielais — J. Osis, Zagata — O. Lejaskalne.
7. *septembrī* B. Šēnes «Mīlas rotaļa». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis.
18. *septembrī* B. Veijera «Mērijas Dugan[es] prāva». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Mērija Dugan[e] — M. Leiko (vies.), P. Baltābola, Vests — R. Kalniņš, Galvejs — J. Osis, Dagmara Lorna — A. Klints.
12. *oktobrī* K. Seinpluga «Otrā jaunība». Rež. E. Feldmanis.
24. *oktobrī* A. Bataija «Kailā». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Loleta — L. Stengele (vies.), Pjērs — J. Lejiņš.
2. *novembrī* J. Janševska «Pirmā nakts». Rež. A. Mierlauks.
10. *novembrī* S. Kšivoševska «Velns un krodziniece». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Katrīna — O. Lejaskalne, Bonifācijs — J. Šāberts, Inferus — A. Kronbergs, Ragainis — E. Feldmanis.
23. *novembrī* J. Akuratera «Priecīgais saimnieks». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Grotēns — J. Osis.
26. *novembrī* A. Amtmaņa-Briedīša 25 gadu skatuves darba jubileja. A. Ostrovska, N. Solovjova «Belugina precības». Rež. A. Mierlauks. Gavriils Belugins — A. Mierlauks, Nastasja Petrovna — B. Rūmniece, Andrejs Gavriļčs — A. Amtmanis-Briedītis, Aģišins — E. Feldmanis, Jeļena Vasiļjevna — A. Klints.
5. *decembrī* E. Medņa «Mīlas teika». Rež. E. Feldmanis.
19. *decembrī* Raiņa «Suns un kaķe». Rež. A. Mierlauks, dek. H. Likums, komp. J. Kalniņš. Suns — K. Lagzdīņš, Kaķene — A. Klints.

9. *janvāri* G. Kaizera «Prezidents». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Blanšonē — A. Amtmanis-Briedītis, Elmira — M. Smithene, Brovna kundze — A. Brehmane, Ravanīni — R. Kalniņš.
18. *janvāri* Z. B. Moljēra «Dons Zuans». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Dons Zuans — E. Feldmanis, Sganarels — T. Podnieks, Elvīra — L. Ērika.
25. *janvāri* T. Hedberga «Juhans Ulfšjerns». Rež. A. Mierlauks. Pirmizrādē ir klāt autors. Juhans Ulfšjerns — J. Osis, Helge Ulfšjerns — J. Lejiņš.
6. *februāri* J. Pētersona «Cilvēki, kas bēg paši no sevis». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis. Oto Brauns — J. Osis, Zenta — A. Klints.
12. *februāri* E. Vajdas «Viņi šķiras». Rež. E. Feldmanis.
25. *februāri* R. Miša «Kaisles untums». Rež. E. Feldmanis.
27. *februāri* A. Brigaderes «Ceļajūtis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
4. *martā* J. Skaidrītes 40 gadu skatuves darba jubileja. I. Surgučova «Rudens vijoles». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Lavrovs — V. Svarcs, Varvara Vasiljevna — J. Skaidrite, Veriņa — A. Klints.
9. *martā* P. Kalderona «Dzīve—sapnis» un M. Servantesa «Divi plāpas». Rež. N. Drīzens, asist. J. Zariņš, dek. N. Strunke. «Dzīve—sapnis». Bazils — V. Svarcs, Sigismunds — J. Ģermanis; «Divi plāpas». Sarmiento — T. Podnieks, Roldāns — K. Lagzdiņš.
20. *martā* F. Molnāra «Melnais briljants». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Kamilla — L. Štengele (vies.).
29. *martā* K. Zariņa «Gulbju dziesma». Rež. J. Zariņš. Kazimirs — K. Lagzdiņš, Valdis — J. Lejiņš, Maksis — K. Kvēps, Greguss — R. Kalniņš, Lilija — M. Riekstiņa.
17. *aprīlī* H. Ibsena «Heda Gablere». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Heda Gablere — M. Leiko (vies.), Tesmanis — J. Šāberts, Juliana — A. Brehmane, Eilerts — A. Amtmanis-Briedītis.
20. *aprīlī* M. Dišleres «Ozolnieka meita». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
7. *maijā* L. Fodora «Plika kā baznīcas žurka». Rež. E. Feldmanis. Zuzija — A. Klints.
11. *maijā* F. Dalgrēna «Vermlandieši». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis. Svens Ersons — J. Zariņš, Līze — A. Brehmane, Ēriks — J. Lejiņš, Brita — O. Lejaskalne, Anna — A. Klints, Nils — K. Lagzdiņš.

31. *augustā* V. Sekspīra «Dots pret dotu». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. H. Likums. Vinčencio — J. Osis, Andželo — J. Ģermanis, Eskals — J. Zariņš, Klaudio — K. Kvēps, Lučio — K. Lagzdiņš, Pompejs — T. Podnieks, Izabella — L. Erika, Marianna — P. Baltābola, Džuljeta — O. Lejaskalne, Tume — E. Jēkabsone.
11. *septembrī* Dž. K. Džeroma «Fannija». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Fannija — L. Špilberga.
18. *septembrī* F. Langeras «Kamielis caur adatas aci». Rež. A. Mierlauks.
19. *septembrī* Raiņa piemiņas vakars, Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi».
2. *oktobrī* A. Brigaderes «Kad sievas spēkojas». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Atis — J. Lejiņš, Sauspurnis — T. Podnieks, Antrīne — L. Špilberga, Laila — A. Klints, Sauspurnene — J. Skaidrīte, Bičulis — J. Osis.
9. *oktobrī* H. Ibsena «Meža pile». Rež. F. Komisarževskis, konsult. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis. Verle — V. Svarcs, Gregerss Verle — J. Ģermanis, Ekdāls — A. Mierlauks, Hjalmars Ekdāls — A. Amtmanis-Briedītis, Gina — L. Špilberga, Hedviga — E. Mīze.
14. *oktobrī* T. Valdšmita atvadīšanās izrāde. L. Naģa «Ministru prezidents». Bersi — T. Valdšmits.
23. *oktobrī* F. Molnāra «Olimpija». Rež. E. Feldmanis, dek. H. Likums. Olimpija — L. Stengele (vies.).
2. *novembrī* A. Zendrupa «Kas vainīgs?». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis.
10. *novembrī* R. Blaumaņa piemiņas izrāde. A. Brigaderes prologs. R. Blaumaņa «Laukais gars». Rež. A. Mierlauks, dek. J. Kuga. Anna — A. Brehmane, Jāņa māte — B. Rūmniece, Andrievs — J. Šāberts, Ieva — M. Smithene, Lūciņš — A. Mierlauks, Ābrams — T. Podnieks.
22. *novembrī* R. Serifa «Ceļa galā». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Stenhops — J. Ģermanis, Osborns — J. Šāberts, Meisons — J. Zariņš, Reilijs — Z. Katlaps.
6. *decembrī* L. Hiršfelda «Sieviete, ko katrs meklē». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis.
18. *decembrī* A. Brigaderes «Sprīdītis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. J. Kuga, komp. J. Kalniņš. Sprīdītis — A. Klints, Lienīte — E. Mīze, Pamāte — J. Skaidrīte, Vecā māte — B. Rūmniece, Sikstulis — A. Mierlauks.

1930. GADS

8. *janvārī* A. Saulieša «Audžu bērni». Rež. A. Mierlauks.
14. *janvārī* Solom-Aleihema «Lielais vinnests» («200 000»). Rež. M. Rubins, dek. N. Strunke. Simele — A. Amtmanis-Briedītis, Beile — A. Klints.

25. *janvāri* H. Bāra «Skatuves zvaigzne». Rež. E. Feldmanis. Lona — A. Simsone (vies.).
12. *februāri* Lope de Vegas «Seviljas zvaigzne». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis. Estrelja — L. Špilberga.
19. *februāri* J. Šaņavska «Advokāts un rozes». Rež. A. Zelverovičs, dek. A. Cimermanis. Vīners — A. Amtmanis-Briedītis, Dāma — L. Špilberga.
27. *februāri* V. Ilges «Grāfiene Dibarī». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Dibarī — L. Stengele (vies.).
8. *martā* A. Upīša «Zanna d'Arka». Rež. E. Feldmanis, dek. H. Likums, komp. J. Kalniņš. Zanna d'Arka — L. Erika, P. Baltābola, Raimons — Z. Katlaps, Brālis Martēns — A. Mierlauks, Dofins — J. Lejiņš.
19. *martā* J. Pētersona «Jauneklis ar sapņainām acīm». Rež. A. Mierlauks. Edgars Tomsons — E. Feldmanis.
26. *martā* M. Dišleres «Iegātnis». Rež. A. Mierlauks.
4. *aprīli* L. Verneija «Tālrūnis zvana» («Lambertjē kungs»). Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Zermēna — M. Leiko (vies.), Moriss — J. Lejiņš.
15. *aprīli* A. Ozoliņas-Krauzes «Katrīna». Rež. J. Zariņš, dek. R. Suta. Katrīna — L. Erika.
26. *aprīli* F. Hebela «Marija Madaļa». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Marija Madaļa — A. Klints, Klāra — M. Leiko (vies.).
7. *maijā* F. Arnolda, E. Baha «Pie sloku ezera». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.
21. *maijā* I. Bračas «Velnis». Rež. A. Mierlauks.
31. *augustā* A. Saulieša «Ķēniņš Zauls». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. N. Strunke, komp. J. Kalniņš. Zāmuels — J. Osis, Zauls — J. Ģermanis.
10. *septembrī* L. Fodora «Pildspalva». Rež. E. Feldmanis.
24. *septembrī* H. Raudsepa «Mikumērdi». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Pirmizrādē ir klāt autors. Jāks — J. Osis, Marete — L. Špilberga, Enns — Z. Katlaps, Juris — T. Podnieks, Juhans — J. Lejiņš.
10. *oktobrī* A. Brigaderes «Suvējas sapnis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.
22. *oktobrī* P. Aldres «Līdumnieki». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.

29. *oktobrī* P. Franka «Pirmās šķiras viesnīca». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis.
3. *novembrī* M. Smithenes 25 gadu skatuves darba jubileja. H. Heijermansa «Septītais bauslis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Zāmuels Dobe — A. Mierlauks, Dobe māte — A. Brehmane, Rikodē — T. Podnieks, Lote — M. Smithene, Barts fon Orts — A. Amtmanis-Briedītis.
14. *novembrī* J. Akuratera «Mīlestības zeme». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš. Jānis Rumpēters — J. Osis.
21. *novembrī* H. Bāra «Zozefīne». Rež. E. Feldmanis. Zozefīne — L. Stengele (vies.), Bonaparts — A. Amtmanis-Briedītis.
24. *novembrī* Puriņu Klāva «Zviedris». Rež. A. Mierlauks.
10. *decembrī* K. Rudzītes «Maliēna». Rež. E. Feldmanis.
16. *decembrī* J. Pētersona «Tagad pasaulei jāpārveidojas». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis. Džems — R. Kalniņš, Irēne — L. Ērika, Ērika — L. Spilberga.
31. *decembrī* F. Molnāra «Labais eņģelis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Lu — A. Klints.

1931. GADS

14. *janvārī* P. Sabatjē, V. de la Fortela «Kaislību ugunīs». Rež. E. Feldmanis. Marsels — V. Svarcs, Žoržs — E. Feldmanis, Sira — M. Leiko (vies.).
20. un 21. *janvārī* viesizrādes Kauņā. R. Blaumaņa «Ugunī», A. Brigaderes «Lielais loms».
31. *janvārī* J. Veseļa «Jumis». Rež. J. Zariņš, dek. H. Likums, komp. J. Kalniņš.
11. *februārī* H. Bergmaņa «Mazpilsētas tirāns» («Markurels»). Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis. Markurels — J. Osis.
26. *februārī* M. Leiko 25 gadu skatuves darba jubileja. F. Bruknera «Anglijas Elizabete». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Elizabete — M. Leiko (vies.), O. Lejaskalne, Sesils — K. Lagzdīņš, Esekss — Z. Katlaps, Filips — J. Ģermanis.
6. *martā* F. Arnolda, E. Baha «Taupības kurators». Rež. E. Feldmanis.
18. *martā* F. Lonsdāla «Vai mēs visi neesam tādi?». Rež. A. Mierlauks.
27. *martā* P. Franka, L. Hiršfelda «Veikals ar Ameriku». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.

2. *aprīlī* V. Zonberga «Kurzemes lielais hercogs». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš.
17. *aprīlī* Z. Sarmāna «Madelona». Rež. E. Feldmanis.
29. *aprīlī* E. Medņa «Tu — brīnišķā!». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis.
6. *maijā* P. Vaičūna «Veltas pūles». Rež. A. Mierlauks, Daube — A. Mierlauks, Daubiene — B. Rūmniece, Jonis — K. Lagzdiņš, Barbara — O. Lejaskalne, Gintauņiene — J. Skaidrīte.
25. *maijā* Z. Geijera «Mainītās lomās». Rež. J. Zariņš.
30. *augustā* Ā. Alunāna «Kas tie tādi, kas dziedāja». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš. Grāfienes lielmāte — J. Skaidrīte, Konrāds — J. Lejiņš, Baltauns — J. Zariņš, Skaidrīte — A. Klints, Ģederts — Z. Katlaps, Labrenčis — T. Podnieks, Margrieta — E. Jēkabsone.
10. *septembrī* P. Armona, M. Zerbidona «Irēnas mīlestība». Rež. E. Feldmanis.
23. *septembrī* M. Ziverta «Nafta». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis. Māriņš — J. Sāberts, Resnais — V. Svarcs, Rūsa — J. Zariņš, Edīte — L. Ērika, Purva velns — K. Kvēps.
30. *septembrī* K. Cukmeijera «Kepenikas kapteinis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Foigts — J. Osis. Pirmizrādē ir klāt vācu režisors M. Reinharts.
14. *oktobrī* J. Pētersona «Pieklīdušais kaķēns». Rež. A. Mierlauks. Austrā — A. Klints, Vera — L. Špilberga, Valgums — Z. Katlaps.
21. *oktobrī* M. Neala, M. Fernera «Nogurušais Teodors». Rež. E. Feldmanis.
16. *novembrī* V. Svarca 25 gadu skatuves darba jubileja. B. Šēnes «Kad sirdis sāk kvēlot». Rež. J. Zariņš. Tamāss — V. Svarcs.
18. *novembrī* A. Brigaderes «Pastari». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. J. Kuģa, komp. J. Kalniņš.
27. *novembrī* F. Hedberga «Kāzas Ulvosā». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis. Jarls Bjelbā — J. Osis, Bengts — J. Sāberts, Sigrida — L. Ērika, Bjerns — T. Podnieks.
9. *decembrī* K. Gandrupa «Trīs blēži». Rež. E. Feldmanis.
20. *decembrī* R. Birknera «Sarkangalvīte». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Sarkangalvīte — A. Klints, Vilks — H. Avens.

25. *decembri* Zeltmata «Antīņa galms». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš.
31. *decembri* F. Arnolda, E. Baha «Melnā primadonna». Rež. E. Feldmanis.

1932. GADS

8. *janvāri* N. Granta «Sieviešu politika». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
18. *janvāri* A. Brigaderes 35 gadu rakstniecības darba jubileja. A. Brigaderes «Ilga». Rež. A. Mierlauks.
23. *janvāri* J. Lošvica «Sahsavairulete». Rež. E. Feldmanis.
3. *februāri* J. Akuratera «Amortalons». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
16. *februāri* K. Zariņa «Zemes spēks». Rež. A. Mierlauks.
2. *martā* A. Lestjāna, J. Vašari «Zaķis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Zaķis — A. Klints, Kurts Bolmanis — J. Lejiņš, Sulainis — A. Amtmanis-Briedītis.
10. *martā* A. Strindberga «Ēriks XIV». Rež. M. Čehovs, asist. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis. Ēriks XIV — M. Čehovs (vies.), J. Lejiņš, Jorāns — J. Sāberts, Karina — M. Šmithene, vēlāk L. Ērika.
18. *martā* V. Grēviņa «Gaisa grābekļi». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis. Bērtulis — T. Podnieks, Made — B. Rūmniece, Pēteris — J. Sāberts, Alfons Priciņš — K. Lagzdīņš.
6. *aprīlī* G. Hauptmaņa «Pirms saules rieta». Rež. A. Mierlauks. Matias Klauzens — J. Osis, Pēters kundze — J. Skaidrīte, Inkena — L. Špilberga.
13. *aprīlī* M. Henekena, E. Vēbera «Monmartras lilija». Rež. E. Feldmanis.
18. *aprīlī* B. Rūmnieces 50 gadu skatuves darba jubileja. R. Blaumaņa «Indrāni». Indrānu māte — B. Rūmniece.
23. *aprīlī* A. Tolstoja «Jāņa Briesmīgā nāve». Rež. M. Čehovs un V. Gromovs, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš. Jānis Briesmīgais — M. Čehovs (vies.), Marija Fjodorovna — L. Ērika, Boriss Godunovs — J. Sāberts, Garaburda — J. Zariņš.
5. *maijā* M. Dišleres «Trakslaiks». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
20. *maijā* T. Pakkalas «Koku pludinātāji». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, konsult. O. Antila (Somija), dek. A. Cimermanis. Turka — Z. Kačlavs, Tolari — T. Podnieks, Huatari — J. Lejiņš, Katri — M. Zilava, Anni — E. Mize.

1. jūnijā E. Pilpota (I. Filpotsa) «Cik grūti tikt pie sievas». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš.
1. septembrī Ā. Alunāna «Seši mazi bundzinieki». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš. Kārlis Krūmiņš — J. Osis, Anna Šteinberg — A. Brehmane, Jānis Krūmiņš — T. Podnieks, Emīlija — E. Mize, Indulis Zvaigznīte — J. Lejiņš, Himelmanis — K. Lagzdīņš.
7. septembrī E. Berka «Tas, ko sauc par mīlestību». Rež. E. Feldmanis. Anna Mervina — M. Smithene.
24. septembrī J. Pētersona «Sievietes sirds labirints». Rež. A. Mierlauks. Anna — A. Brehmane, Aija — A. Klints, Vimba — A. Mierlauks.
5. oktobrī I. Turgeņeva «Muižnieku ligzda». Rež. J. Lejiņš, dek. V. Valdmanis. Liza — L. Ērika, Lavreckis — E. Feldmanis.
15. oktobrī L. Buša-Feketes, A. Gota «Fērika viesoja». Rež. E. Feldmanis. Fērika — L. Spilberga.
21. oktobrī V. Sekspīra «Hamlets». Rež. M. Čehovs un V. Gromovs, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš. Klaudijs — J. Šāberts, Hamlets — M. Čehovs (vies.), J. Ģermanis, A. Oleka-Zilinskis (Lietuva, vies. 1933. g. 4. aprīlī), Polonijs — K. Lagzdīņš, Ģertrūde — A. Brehmane, Ofēlija — L. Ērika.
9. novembrī V. Zonberga «Mākslīgais zīds». Rež. E. Feldmanis.
18. novembrī A. Brigaderes «Karaliene Jana». Rež. J. Lejiņš, dek. N. Strunke, komp. J. Kalniņš.
7. decembrī L. Hiršfelda, R. Estereihera «Ārzemju ceļojums». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
15. decembrī M. Metsanurka «Uz zāļa zāra». Rež. A. Mierlauks.
21. decembrī A. Brigaderes «Maija un Paija». Rež. J. Lejiņš, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš. Maija — M. Zilava, Paija — L. Spilberga, Varis — P. Cepurnieks, Plaska — B. Rūmniece, Laima — J. Skaidrite.
31. decembrī P. Gruznas «Zemes rūķu kolektīvs». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.

1933. GADS

14. janvārī J. Grīna «Kajostro Jelgavā». Rež. J. Lejiņš, dek. V. Valdmanis.
28. janvārī L. Hiršfelda «Zviedru sērkociņš». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.

3. *februāri* J. Janševska «Laimes bērns». Dramatiz. Zeltmatis, rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis.
6. *februāri* L. Ēriks 25 gadu skatuves darba jubileja. A. Kosorotova «Mīlas sapnis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Marija Zardene — L. Ērika.
15. *februāri* F. Molnāra «Pāvilielas zēni». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis.
22. *februāri* L. Holberga «Zūpu Bērtulis» («Kalna Jepe»). Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Jepe — T. Podnieks, Nille — E. Jēkabsone, Lielskungs — K. Lagzdīņš.
3. *martā* E. Kociņas «Lidotājs». Rež. J. Lejiņš.
6. *martā* A. Saulieša piemiņas vakars. A. Saulieša «Līgo!». Rež. A. Mierlauks.
17. *martā* V. Sardū «Fedora». Rež. E. Feldmanis, dek. A. Cimermanis. Fedora — L. Stengele (vies.).
25. *martā* A. Gulbja «Skolmeistari». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis, komp. J. Kaļņiņš.
12. *aprīli* K. Goldoni «Spēju elite». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. N. Strunke.
25. *aprīli* J. V. Gētes «Stella». Rež. J. Lejiņš, dek. V. Valdmanis. Stella — L. Spīlberga, Cecīlija — A. Simsons (vies.).
30. *aprīli* M. Ziverta «Zelta zeme». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.
12. *maiņā* B. Šova «Pārāk patiesi, lai būtu skaisti». Rež. E. Feldmanis. Mopli kundze — M. Smithene, Paciente — I. Graudiņa, Zuzanna — O. Lejaskalne, Obrijs — E. Feldmanis, Bacilis — T. Podnieks.
20. *maiņā* L. Fodora «Dr. Jūlija Sabo». Rež. E. Feldmanis. Jūlija Sabo — L. Stengele (vies.), Lola — I. Mitrēvice, Alberts — J. Lejiņš.
1. *septembrī* Aspazijas «Velna nauda». Rež. J. Muncis, dek. J. Muncis, V. Valdmanis, komp. J. Kaļņiņš. Labrencis — J. Osis, Onta — E. Jēkabsone.
4. *septembrī* R. Blaumaņa piemiņas vakars. R. Blaumaņa viencēlieni. «Sestdienas vakars». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Made — A. Brehmane, Marenica — A. Klints, Bungatiņš — A. Amtmanis-Briedītis, Pupiņa — B. Rūmniece; «Zelta kupris». Rež. A. Mierlauks. Dace — L. Spīlberga, Augusts — Z. Katlavs; «Pēc pirmā mītiņa». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Tautkārņis — T. Podnieks, Eda — E. Jēkabsone.
17. *septembrī* L. Fuldā «Dviņu māsas». Rež. J. Lejiņš, dek. V. Valdmanis.
- 300 27. *septembrī* S. Kedrņinska «Rītdienas laime». Rež. J. Lejiņš, dek. A. Cimermanis.

30. *septembrī* A. Brigaderes piemiņas izrāde. A. Brigaderes «Maija un Paija». Rež. J. Lejiņš.
18. *oktobrī* H. Raudsepa «Salonā un krātiņā». Rež. J. Osis, dek. A. Cimermanis.
28. *oktobrī* J. Akuratera «Vadātājs». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. N. Strunke, komp. J. Kalniņš.
6. *novembrī* E. Feldmaņa 25 gadu skatuves darba jubileja. F. Molnāra «Velns». Rež. E. Feldmanis. Velns — E. Feldmanis.
10. *novembrī* B. Konнора «Nav vērts raudāt». Rež. A. Mierlauks.
18. *novembrī* K. Zariņa «Negudrā Ģertrūde». Rež. J. Osis, dek. A. Cimermanis. Ģertrūde — L. Spilberga.
29. *novembrī* A. Andersona «Baltezeru dzimtas asinis». Rež. J. Lejiņš, dek. V. Valdmanis.
8. *decembrī* E. Vildes «Laimes pūķis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
21. *decembrī* M. Meterlinka «Zilais putns». Rež. J. Muncis, dek. J. Muncis, V. Valdmanis, komp. J. Kalniņš. Tiltis — E. Mieze, Mitile — H. Kīne, Gaisma — I. Mitrēvice.
31. *decembrī* E. Knoblauha «Fauns». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.

1934. GADS

6. *janvārī* A. Laiviņa «Zvaigžņu pulki». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.
21. *janvārī* V. Zonberga «Zēns ar suni». Rež. A. Alksnis, dek. V. Valdmanis, komp. L. Garūta.
24. *janvārī* M. Leiko, A. Ozoliņas-Krauzes «Marija Vaļevska». Rež. J. Lejiņš, dek. A. Cimermanis. Marija Vaļevska — M. Leiko (vies.), Napoleons — J. Sāberts, Fušē — K. Lagzdīņš.
5. *februārī* viesizrāde Tallinā. R. Blaumaņa «Ugunī».
14. *februārī* V. Egliša «Nesaraujamās saites». Rež. A. Mierlauks.
28. *februārī* L. Kamoleti «Māsa Terēze». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Annuss. Terēze — L. Stengele (vies.).
10. *martā* V. Lāča «Zvejnieka dēls» (Pirmā daļa). Dramatiz. V. Zonbergs, rež. A. Alksnis, dek. V. Valdmanis. Kļava — A. Mierlauks, K. Martinsons, Kļaviene — 301

A. Jēkabsons, Oskars — J. Sāberts, vēlāk Z. Katlavs, Roberts — R. Baltails, Olga — O. Lejaskalne, Banders — V. Svarcs, Anita — M. Zilava, vēlāk Z. Grīle, Fredis — K. Lagzdīņš, Zenta — M. Bērziņa, Mālišu Kate — E. Jēkabsons, Garoza — R. Parņicis, Džims — H. Avens, Bundžiņa — A. Milbrets.

28. *martā* J. Lejiņa «Saulei līdzī». Rež. J. Lejiņš, dek. A. Cimermanis.
20. *aprīlī* H. Ibsena «Jaunatnes savienība». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Bratsbergs — V. Svarcs, Zelma — M. Zilava, Tora — I. Graudiņa, Fjelbo — Z. Katlavs, Stensgors — A. Amtmanis-Briedītis, Monsens — J. Osis, Ragna — N. Melbārde, Ringdāls — K. Martinsons, Daniels Heire — T. Podnieks.
30. *aprīlī* K. Zariņa «Zaģatū ligzdā». Rež. J. Osis, dek. V. Valdmanis.
18. *maijā* R. Krodera «Princis vai šoferis». Rež. J. Lejiņš.
1. *septembrī* Doku Ata «Krišus Laksts». Dramatiz. V. Zonbergs, rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. N. Strunke, komp. J. Kalniņš. Krišus Laksts — J. Sāberts, Džons — K. Lagzdīņš, Ancis — J. Osis, Zaģarlauzene — A. Brehmane.
14. *septembrī* R. Fošū «Urzulas gleznas». Rež. J. Osis, dek. V. Valdmanis. Urzula — L. Špilberga.
1. *oktobrī* A. Brigaderes piemiņas vakars. A. Brigaderes «Lielais loms».
13. *oktobrī* E. Rostāna «Sirano de Beržeraks». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis. Sirano de Beržeraks — T. Lācis (vies.), J. Ģermanis, Roksāna — L. Erika, Kristians — Z. Katlavs.
30. *oktobrī* J. Pētersona «Mīlas karuselis». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis.
7. *novembrī* S. Kingsleja «Cilvēki baltās drānās». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis.
17. *novembrī* A. Grīna, V. Zonberga «Dvēseju putenis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. R. Suta.
30. *novembrī* K. Zariņa «Randenes Barbara». Rež. J. Osis, dek. V. Valdmanis. Barbara — L. Špilberga.
19. *decembrī* R. Blaumaņa «Trīnes grēki». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis, komp. J. Kalniņš. Mazbēru tēvs — A. Amtmanis-Briedītis, Mazbēru māte — O. Lejaskalne, M. Bērziņa, Trīne — L. Špilberga, Made — A. Klints, Emilija — L. Stengele (vies.), Abrams — K. Kvēps.
23. *decembrī* S. Curjoniēnes-Kimantaites «Septiņi brāji». Rež. A. Alksnis, dek. V. Valdmanis.

16. *janvāri* J. Akuratera «Vecie un jaunie». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis.
31. *janvāri* A. Dimā «Kīns». Rež. J. Zariņš, dek. V. Valdmanis. Kīns — T. Lācis (vies.).
11. *februāri* A. Brehmanes 25 gadu skatuves darba jubileja. E. Zālītes «Svešas asinis». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis, Anna Roga — A. Brehmane.
28. *februāri* E. Prūsas «Godīguma pārbaude». Rež. A. Mierlauks.
16. *martā* G. d'Anuncio «Frančeska da Rimini». Rež. J. Zariņš, dek. A. Cimermanis. Frančeska — L. Stengele (vies.).
30. *martā* V. Lāča «Zvejnieka dēls» (Otrā daļa). Dramatiz. V. Zonbergs, rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis, komp. K. Lietiņš. Oskars Kļava — J. Sāberts, Anita — L. Spilberga, Roberts — R. Baltaisvilks, Banders — V. Svarcs, Sārtaputns — J. Ģermanis, Marta — I. Graudiņa, Teodors — T. Kuģrēns, Fredis — K. Lagzdiņš, Piķieris — R. Kalniņš, Bundžiņa — A. Mīlbrets, Džims — H. Avens.
8. *aprīli* A. Mierlauka 50 gadu skatuves darba jubileja. E. Vulfa «Svētki Skangalē». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Dalbiņš — T. Podnieks, Dalbiņa, kundze — J. Skaidriete, Lilija — L. Spilberga, Oskars Kosa — K. Lagzdiņš, Sveiklīts — A. Mīlbrets, Bumbiers — A. Mierlauks.
17. *aprīli* M. Meterlinka «Marija Madaļa». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. N. Strunke. Marija Madaļa — A. Klints, Annejs — A. Amtmanis-Briedītis, Lūcijs — Z. Katlaps.
14. *maiņā* E. Medņa «Lielā liesma». Rež. J. Osis, dek. V. Valdmanis.
25. *jūlijā* A. Petusa «Labi vārīts». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.
31. *augustā* R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. J. Kuga, komp. A. Būmanis. Antonija — L. Stengele (vies.), Alekss — J. Sāberts, Kārlēns — R. Baltaisvilks, Elīna — L. Ērika, Pindaciša — M. Bērziņa, Ieviņa — E. Miezīte, Pičuks — Z. Katlaps, Auce — M. Zilava, Bebene — M. Šmithene, Tomuļu māte — O. Lejaskalne, Dūdars — A. Amtmanis-Briedītis, Joske — L. Smits, Zāra — A. Klints.
11. *septembrī* Raiņa 70 gadu dzimšanas dienas atcere. Raiņa «Pūt, vējiņil». Rež. A. Mierlauks.
29. *septembrī* V. Lāča «Senču aicinājums». Rež. A. Alksnis, dek. V. Valdmanis. Juris Indrups — Z. Katlaps, Velta — M. Zilava, Pilots — R. Baltaisvilks.
5. *oktobrī* A. un V. Mrštikovu «Mariša». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Lizāls — V. Svarcs, Lizalka — M. Šmithene, Mariša — L. Spilberga, Frančeks — Z. Katlaps, Horačka — B. Rūmniece.

18. *oktobrī* J. Saņavska «Tilts». Rež. J. Osis, dek. A. Cimermanis. Tēvs — J. Osis, Helēna — A. Klints.
1. *novembrī* K. Jēkabsona «Draudāru vedekla». Rež. A. Alksnis, dek. A. Cimermanis. Ranta — A. Brehmane.
17. *novembrī* J. Akuratera «Kronvalds». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis.
28. *novembrī* Z. Rišpēna «Dzīvība vai nāve». Rež. J. Osis, dek. A. Cimmermanis. Flameola — L. Ērika, Lotro — T. Lācis (vies.).
13. *decembrī* V. Zonberga (pēc J. Zeibolta) «Dullais barons Bunduls». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis, komp. J. Kalniņš. Gusto Bunduls — K. Lagzdīņš, Auriķu lielmāte — O. Lejaskalne, Renāte — A. Klints, Lēberšteiniete — A. Jēkabsons, Fon Tolks — J. Ģermanis.
23. *decembrī* K. Freinberga (pēc E. Hermaņa) «Runcis zābakos». Rež. A. Alksnis, dek. A. Cimermanis. Runcis — K. Kvēps.

1936. GADS

11. *janvārī* L. Zilahi «Viņas pēdējā loma». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Klementīne — L. Stengele (vies.), Rauls — Z. Katlaps.
29. *janvārī* Līgotņu Jēkaba «Bierantos». Rež. J. Osis, dek. A. Cimermanis.
21. *februārī* V. Zonberga «Ziedošais jaunības laiks». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis. Komponists Lācens — K. Lagzdīņš.
27. *februārī* A. Saulieša «Jēkabs Saltups». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Jēkabs Saltups — J. Šāberts, Saltupu māte — J. Skaidrīte, Liena — L. Spilberga.
11. *martā* H. Ibsena «Džons Gabriels Borkmanis». Rež. J. Osis, dek. A. Cimermanis. Džons Gabriels Borkmanis — J. Osis, Gunhilde — A. Brehmane, Ella — L. Spilberga, Fannija — O. Lejaskalne.
25. *martā* A. Ostrovska «Mežs». Rež. T. Lācis, dek. A. Cimermanis. Gurmižska — O. Lejaskalne, Vosmibratovs — J. Osis, Neščastļivcevs — T. Lācis (vies.), Sčastļivcevs — T. Podnieks, Karps — K. Martinsons, Uļita — M. Smithene.
17. *aprīlī* A. Brigaderes «Pie latviešu miljonāra». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. J. Rozenbergs. Siltars — A. Amtmanis-Briedītis, Ansis — Z. Katlaps.
- 304 22. *aprīlī* J. Pētersona «Plaisas parketā». Rež. A. Mierlauks, dek. A. Cimermanis.

30. *aprīlī* E. Skriba, E. Leguvē «Dāmu karš». Rež. A. Alksnis, dek. V. Valdmanis. D'Otrēvāla — L. Erika, De Fraviņjels — Z. Katlaps.
4. *maijā* L. Stengeles 25 gadu skatuves darba jubileja. M. Lengjela «Nakts sere-
nāde». Antonija — L. Stengele.
1. *septembrī* Raiņa «Pūt, vējiņi!». Rež. J. Lejiņš, dek. J. Kuga, komp. K. Lietiņš. Uldis — J. Lejiņš, Baiba — M. Zilava, I. Graudiņa, Zane — O. Lejaskalne, Anda — Ņ. Melbārde, Māte — A. Brehmane, Orta — B. Rūmniece, Ciepa — M. Bērziņa.
12. *septembrī* E. Andaija, L. Balinta «Marija Bašķirceva». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Marija Bašķirceva — L. Stengele (vies.).
23. *septembrī* P. Rozīša «Valmieraspūkas». Dramatiz. V. Zonbergs, rež. A. Alksnis, dek. V. Valdmanis. Osis — V. Svarcs, Rita — L. Spīlberga, Laucis — Z. Katlaps, Ade-
līne — Z. Grīsele.
16. *oktobrī* V. Lāča «Kristaps Kaugurs». Rež. J. Osis, dek. A. Cimermanis. Vecais Kaugurs — J. Osis, Kauguriene — A. Brehmane, Kristaps — T. Lācis (vies.), Austra — Z. Grīsele, Edvīns — Z. Katlaps, Ida — L. Erika, Pikalts — L. Smīts.
29. *oktobrī* V. Šekspīra «Vindzoras jaunrās sievas». Rež. J. Lejiņš, dek. V. Valdmanis. Falstafs — J. Osis, Fentons — Z. Katlaps, Braslas kungs — J. Šaberts, Pāža kungs — V. Svarcs, Braslas kundze — L. Spīlberga, Pāža kundze — A. Klints, Veiklā kundze — M. Smithene.
9. *novembrī* T. Podnieka 40 gadu skatuves darba jubileja. R. Blaumaņa «No salde-
nās pudeles». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis, komp. J. Kalniņš. Ezerlauku māte — A. Brehmane, Marija — L. Erika, Lavīze — E. Jēkabsone, Tauk-
šķis — T. Podnieks, Mārtiņš — J. Osis, Krišs — A. Amtmanis-Briedītis, Pičuks — J. Lejiņš, Auce — A. Klints.
2. *decembrī* A. Enerī, Kormona «Aklā māsa». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.
23. *decembrī* A. Grīna «Jānītis debesīs». Rež. A. Alksnis, dek. V. Valdmanis.
31. *decembrī* Dž. S. Holma, Dž. Ebta «Trīs vīri un zirgs». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.

1937. GADS

13. *janvārī* F. Langera «Jātnieku izlūki». Rež. J. Lejiņš, dek. V. Valdmanis.
29. *janvārī* J. Heltai «Mēmais bruņinieks». Rež. A. Alksnis, dek. A. Cimermanis. Cīlija Duka — L. Stengele (vies.).
6. *februārī* Ligoņņu Jēkaba «Skolotāja meita». Rež. J. Osis, dek. A. Cimermanis, komp. K. Lietiņš.

15. *februārī* S. Curļonienes-Kimantaites «Ausmas dēli». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis.
24. *februārī* O. Bilena «Mazā tiesa». Rež. J. Lejiņš, dek. A. Cimermanis.
25. *februārī* viesizrāde Kauņā. Raiņa «Pūt, vējiņi!».
4. *martā* L. Špilbergas 25 gadu skatuves darba jubileja. J. Pētersona «Burvju atslēga». Rež. A. Mierlauks, dek. V. Valdmanis. Rihards Brāzma — J. Osis, Ilona — A. Brehmane, Malda Dzelme — L. Špilberga, Leonīds — Z. Katlaps.
8. *martā* P. Rozīša piemiņas izrāde. P. Rozīša «Valmieras puikas».
21. *martā* V. Zonberga «Jauno siržu tilts». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis, komp. K. Lietiņš.
9. *aprīlī* V. Šekspīra «Daudz trokšņa par neko». Rež. J. Lejiņš, dek. V. Valdmanis. Klaudio — Z. Katlaps, Benedikts — J. Lejiņš, Hero — L. Ērika, Beatrise — L. Špilberga.
27. *aprīlī* V. Zonberga (pēc A. Brigaderes) «Kvēlošā lokā». Rež. J. Osis, dek. A. Cimermanis.
27. *maijā* J. Akuratera «Lāča bērni». Rež. A. Alksnis. Andrejs — V. Gruzīņš, Maija — Z. Grīle.
1. *septembrī* Aspazijas «Vaidelote». Pirmizrādē autore pati nolasa prologu. Rež. J. Lejiņš, dek. V. Vasariņš, E. Dārziņa un J. Vitola dziesmas. Olģerds — P. Cepurnieks, Uljana — O. Lejaskalne, Mirdza — Ņ. Melbārde, Laimons — Z. Katlaps, Asja — L. Ērika, Krīvs — J. Osis.
8. *septembrī* M. Jotuni «Ādama riba». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.
22. *septembrī* Līgotņu Jēkaba «Mēs vai viņi». Rež. J. Osis, dek. A. Cimermanis, komp. K. Lietiņš.
1. *oktobrī* H. Ibsena «Helgelandes varoņi». Rež. J. Lejiņš, dek. H. Līkums. Ornulfis — T. Lācis (vies.), Sigurds — Z. Katlaps, Gunārs — P. Cepurnieks, Torolfs — R. Zandersons, Dagnija — M. Zilava, Jordīsa — O. Lejaskalne.
20. *oktobrī* O. Vailda «Nenožīmīgā sieviete». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Arbatnota kundze — L. Stengele (vies.).
3. *novembrī* A. un F. Stjuartu «Meitene Irēne». Rež. J. Jurovskis, dek. V. Valdmanis.

10. *novembrī* A. Klints 25 gadu skatuves darba jubileja. L. Fodora «Plika kā baznīcas žurka». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Zuzija — A. Klints.
17. *novembrī* Zeiboltu Jēkaba «Trīs soļi uz laimi». Rež. J. Osis, dek. V. Valdmanis, komp. K. Lietiņš. Jānis — J. Sāberts, Mārcis — L. Smits, Maija — A. Klints, Ancis — R. Zandersons, Grieta — Z. Grīse, Drilka — E. Miezīte.
14. *decembrī* M. Zīverta «Lībiešu asinis» («Kolka»). Rež. A. Alksnis, dek. A. Cimermanis, komp. K. Lietiņš. Lībiņa — L. Spīlberga, Karla — J. Sāberts, Vītums — Z. Katlaps.
22. *decembrī* V. Grēviņa (pēc M. Tvena) «Toma Soijera dēkas». Rež. K. Kvēps, dek. V. Valdmanis, komp. K. Lietiņš. Toms Soijers — R. Zandersons.

1938. GADS

14. *janvārī* H. Bāra «Koncerts». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Gustavs Heinks — J. Lejiņš, Marija — L. Stengele (vies.), Polingers — J. Osis.
2. *februārī* A. Grīna «Kalēja līgava». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. U. Skulme.
17. *februārī* S. Lāgerlēvas «Annemarija». Rež. J. Lejiņš, dek. V. Valdmanis. Fristes kundze — L. Spīlberga, Teodors — J. Osis, Morics — Z. Katlaps, Annemarija — M. Zilava.
4. *martā* V. Zonberga «Kungs pie vārtiem». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis.
7. *martā* F. Molnāra «Gvardijas virsnieks». Rež. J. Lejiņš, dek. V. Valdmanis. Aktieris — J. Ģermanis, Aktrise — L. Ērika, Kritiķis — L. Smits, Tā sauktā «mamma» — M. Ustube.
1. *aprīlī* E. Zālītes «Mūžīgi vīrišķais». Rež. J. Osis, dek. V. Valdmanis. Laila Liepa — L. Stengele (vies.), Ivars Dzintars — K. Lagzdīņš.
12. *aprīlī* H. Raudsepa «Rožainās brilles». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Cimermanis. Sīms Pungērjass — L. Smits, Malle — M. Ustube, Tāle — V. Ješevice, Bordonosovs — A. Mierlauks (pēdējā jauniestudētā loma).
26. *aprīlī* F. Sillera «Luīze Millere» («Mīla un viltus»). Rež. J. Jurovskis, dek. A. Cimermanis. Fon Valters — P. Cepurnieks, Ferdinands — V. Gruziņš, Lēdija Milforde — D. Amtmane, Millers — A. Kalējs, Luīze — E. Skujiņa.
7. *maiņā* E. Adamsona «Mālu Ansis». Rež. J. Lejiņš, dek. A. Vinklers. Ansis — J. Osis, Helēna — O. Lejaskalne, Astrīde — L. Spīlberga, Hūgo — R. Baltaisvilks, Pēterstoķis — A. Videnieks.

21. *maijā* V. Vārzica «Francisko GoiĶa — ģēnijs bez tautas». ReĶ. O. Ursteins, dek. V. Valdmanis. Francisko GoiĶa — K. Lagzdiņš.
10. *septembrī* Raiņa «Indulis un Ārija». ReĶ. J. Zariņš, dek. A. Spertāls, kost. m. M. Spertāle. Indulis — J. Lejiņš, Ārija — L. Erika, Mintauts — J. Osis, Uģis — R. Zandersons, Vizbulīte — M. Zilava, E. Miezīte, Tuše — E. Ezeriņa.
27. *septembrī* V. Sardū, E. Moro «Drošā kundze» («Madame Sans-Gêne»). ReĶ. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis, kost. m. M. Spertāle. Napoleons I — A. Videnieks, Katerina Hibšere — L. Stengele (vies.), Lefevrs — Z. Katlaps, Fušē — K. Lagzdiņš.
14. *oktobrī* B. Bjernsona «Bankrots». ReĶ. J. Jurovskis, dek. A. Vinklers. Tjelde — J. Osis, Tjeldes kundze — L. Špilberga.
27. *oktobrī* K. Zariņa «Lielās sirdis». ReĶ. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis.
11. *novembrī* A. Grīna «Pumpurs un Lāčplēsis» ReĶ. J. Zariņš, dek. A. Vinklers, kost. m. M. Spertāle.
30. *novembrī* Sila-Varas «Karalienes Viktorijas jaunība». ReĶ. J. Jurovskis, dek. V. Valdmanis, kost. m. M. Spertāle.
14. *decembrī* V. Delles «Bērnu bērni». ReĶ. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Vinklers, komp. K. Lietiņš.

1939. GADS

13. *janvārī* S. de Peirē-Šapuī «Mīlestības neprāts». ReĶ. J. Zariņš, dek. V. Valdmanis. Etjēns — J. Sāberts, Marks — R. Zandersons, Estere — L. Špilberga, Marta — A. Klīnts.
1. *februārī* R. Blaumaņa «Launais gars». ReĶ. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis, komp. J. Kalniņš. Anna — O. Lejaskalne, Jāņa māte — B. Rūmniece, Andrievs — V. Gruzīņš, Ieva — A. Klīnts, Lūciņš, saukts Mantrausis — M. Vērdiņš.
22. *februārī* F. Moriaka «Asmodejs». ReĶ. J. Jurovskis, dek. A. Vinklers. Marsele de Barta — L. Erika.
28. *februārī* J. Skaidrītes 50 gadu skatuves darba jubileja. Līgotņu Jēkaba «Bierantos». ReĶ. J. Osis. Bierantu māte — J. Skaidrite.
11. *martā* E. Zālītes «Rudens rozes». ReĶ. J. Zariņš, dek. V. Valdmanis. Vitolds — J. Ģērmanis, Astra — L. Špilberga, Rita — I. Graudiņa, Francis — A. Petrovskis.
14. *aprīlī* V. Sardū «Florija Toska». ReĶ. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Vinklers, kost. m. M. Spertāle. Florija Toska — L. Stengele (vies.), Kavaradosi — Z. Katlaps.

21. *aprīlī* J. Pētersona «Norieta kvēle». Rež. J. Jurovskis, dek. V. Valdmanis. Klāvs Kalējs — J. Osis, Agnese Strauta — L. Ērika, Ēriks — R. Zandersons.
3. *maiņā* J. Sārta «Malu mednieki». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. R. Suta.
14. *maiņā* J. Akuratera «Viesturs». J. Medeņa epilogs. Rež. J. Zariņš, dek. A. Vinklers, kost. m. M. Spertāle, komp. K. Lietiņš. Viesturs — T. Lācis (vies.).
25. *maiņā* S. Moema «Penelope». Rež. J. Jurovskis, dek. V. Valdmanis.
12. *septembrī* A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Vinklers. Gundega — L. Spīlberga, Sniedze — A. Klints, Māris — J. Sāberts.
3. *oktobrī* S. Lāgerlēvas, P.-K. Knudsena «Portugāles ķeizars». Rež. J. Jurovskis, dek. V. Valdmanis. Jans Andersons — J. Osis, Trīne — M. Smithene, Klāra Fina — A. Klints, Fallu māte — E. Ezeriņa, Ola Bengtsons — L. Smits.
13. *oktobrī* J. Lejiņa «Skabarga sirdī». Rež. J. Zariņš, dek. A. Vinklers.
27. *oktobrī* O. Vailda «Lēdijas Vindermīres vēdekļis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Vinklers. Erlīnas kundze — L. Stengele (vies.), Lēdija Vindermīre — M. Zilava, Lords Vindermīrs — A. Videnieks.
23. *novembrī* Z. B. Moljēra «Iedomu slimnieks». Rež. J. Jurovskis, dek. N. Strunke. Argans — J. Osis, Belīna — L. Ērika, Andželika — Ņ. Melbārde, Luīze — E. Kaļdovska, Kleants — R. Zandersons, Tuanete — A. Klints.
30. *novembrī* M. Ziverta «Cilvēks grib dzīvot». Rež. J. Zariņš, dek. V. Valdmanis. Moriss — J. Lejiņš, Lulu — O. Lejaskalne, Māra — I. Graudiņa, Miss Nikerbokere — L. Spīlberga.
20. *decembrī* J. Švarca «Snip-snap-snurre». Rež. O. Uršteins, dek. V. Valdmanis, kost. m. M. Spertāle, komp. K. Lietiņš. Pasaku teicējs — R. Baltisvilks, Kajs — E. Znotiņa, Gerda — M. Damroze, Sniega karaliene — D. Amtmane.

1940. GADS

15. *janvārī* V. Lāča «Vīra varā». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Vinklers. Aleksis Zandavs — K. Kvēps, Austrā — D. Amtmane, Rudīte — E. Miezīte, Lauris — J. Sāberts.
7. *februārī* H. Kubjē «Mīlule». Rež. J. Jurovskis, dek. V. Valdmanis, kost. m. M. Spertāle.
26. *februārī* J. Oša 25 gadu skatuves darba jubileja. E. Zālītes «Vālodzes dziesma». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Vinklers. Jūlijs Kaidāns — J. Osis, Heta — A. Klints, Līna — L. Spīlberga.

15. *martā* F. Šillera «Dons Karloss». Rež. J. Zariņš, dek. V. Valdmanis, kost. m. M. Spertāle. Filips II — J. Sāberts, vēlāk J. Osis, Elīzabete Valuā — I. Graudiņa, Ebo-
lija — L. Eriķa, vēlāk O. Lejaskalne, Dons Karloss — Z. Katlaps, Marķīzs Poza —
J. Lejiņš.
9. *aprīlī* J. Akuratera «Studenti Debesniekos». Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
19. *aprīlī* H. Bāra «Meistars». Rež. J. Jurovskis, dek. A. Vinklers.
9. *maijā* A. Brigaderes «Ceļa jūtis». Rež. O. Uršteins, dek. A. Vinklers, kost. m.
M. Spertāle.
22. *maijā* M. Ziverta «Kīnas vāze». Rež. J. Zariņš, dek. V. Valdmanis. Cērpa kun-
dze — L. Spilberga, Jānis — A. Videnieks, Lilija — I. Graudiņa, Leksīte — M. Dam-
roze, Purmaļa kungs — J. Osis, Ella — Z. Salna, Valdis Virsis — Z. Katlaps.

Bij. Nacionālais teātris pārdēvēts par Latvijas PSR Drāmas teātri.

Latvijas PSR Drāmas teātris

10. *septembrī* R. Blaumaņa «Ugunī». Rež. J. Zariņš, dek. V. Valdmanis. Barons Mēven-
šterns — K. Lagzdiņš, Frišvagars — J. Osis, Alders — A. Videnieks, Viskrelis —
R. Baltaisvilks, Sutka — M. Vērdiņš, Edgars — J. Lejiņš, Kristīne — M. Zilava, Veše-
riene — E. Ezeriņa, Horsta madama — L. Spilberga.
15. *septembrī* M. Ziverta «Cilvēks grib dzīvot» (atj.). Rež. J. Zariņš.
10. *oktobrī* S. Gergela, O. Ļitovska «Mans dēls». Rež. O. Uršteins. Marija — L. Sten-
gele.
9. *novembrī* K. Treņova «Lubova Jarovaja». Rež. J. Zariņš, dek. V. Valdmanis.
Lubova Jarovaja — O. Lejaskalne, Mihails Jarovojš — Z. Katlaps, Panova — L. Sten-
gele, Romans Koškins — T. Lācis, Svandja — J. Lejiņš.
6. *decembrī* A. Upīša «Ziņģu Ješkas uzvara». Rež. O. Uršteins. Ziņģu Ješka —
A. Petrovskis, Otilija — E. Ezeriņa, Lonija Paceplīte — O. Lejaskalne, Skulte —
J. Osis, Jakstiņš — M. Vērdiņš.
26. *septembrī* M. Ziverta «Kīnas vāze» (atj.). Rež. J. Zariņš.

1941. GADS

10. *janvārī* B. Lavreņova «Lūzumš». Rež. J. Zariņš, dek. A. Lapiņš. Goduns — Z. Kat-
laps, Berseņevs — T. Lācis, Berseņeva — L. Spilberga.
21. *janvārī* F. Šillera «Dons Karloss» (atj.). Rež. J. Zariņš.
19. *februārī* A. Ostrovska «Pašu ļaudis — iztiksīm». Rež. J. Lejiņš, dek. A. La-
piņš. Boļšovs — J. Osis, Agrafena — M. Smithene, Podhajuzins — K. Klētnieks.

4. *jūnijā* (ģenerālmēģin.) R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos». A. Būmaņa mūz., virsrež. J. Zariņš, dek. J. Kuga, Jāz. Vitola instr. Antonija — A. Baldone, E. Ezeriņa, Aleksis — Z. Katlaps, K. Klētnieks, Pindaciša — L. Spilberga, B. Rūmniece, Bebene — M. Smithene, M. Ustube, Tomuļa māte — O. Lejaskalne, Dūdars — A. Petrovskis, K. Lagzdiņš.

Fašistu okupācijas laikā Drāmas teātris nosaukts par Rīgas dramatisko teātri.

Rīgas dramatiskais teātris

1942. GADS

31. *janvārī* R. Blaumaņa «No saldenās pudeles». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Dzenis. Ezerlauku māte — L. Spilberga, Lavīze — E. Ezeriņa, Marija — M. Zilava, Auce — A. Klints.
3. *februārī* S. Lāgerlēvas, B. Fredgrēna «Purvenieka meita». Rež. A. Alksnis, dek. R. Pilādzis. Helga — E. Mieziņa, N. Melbārde.
12. *februārī* F. Dalgrēna «Vermlandieši». Rež. O. Uršteins, dek. R. Pilādzis.
18. *martā* A. Brigaderes «Raudupiete». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Dzenis. Raudupiete — L. Spilberga, Matisiņš — E. Mieziņa, Kārlis — V. Gruzdiņš.
30. *aprīlī* V. Šekspīra «Jums pa prātam» («Divpadsmitā nakts»). Rež. O. Uršteins, dek. A. Vinklers, Orsino — Z. Katlaps, Sers Tobijs — J. Osis, Sers Eigjūciņš Bālgimis — A. Petrovskis, Malvolio — K. Lagzdiņš, Nerrs — K. Klētnieks, Olivija — I. Graudiņa, Viola — N. Melbārde.
5. *jūnijā* A. Brigaderes «Kad sievas spēkojas». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Laila — A. Klints, Antrīne — L. Spilberga.
2. *jūlijā* B. Šēnes «Venēciete». Rež. A. Alksnis, dek. A. Vinklers.
17. *septembrī* K. Holma «Sūņudienas». Rež. O. Uršteins, dek. A. Vinklers.
22. *oktobrī* Raiņa «Pūt, vējiņi!». Rež. A. Alksnis, dek. A. Vinklers. Uldis — J. Lejiņš, Baiba — M. Zilava, Zane — L. Erika, Māte — A. Brehmane, Didzis — M. Vērduļš, Orta — E. Ezeriņa, B. Rūmniece, Ciepa — M. Ustube, Gatiņš — V. Verners.
26. *novembrī* G. Hauptmaņa «Zelta arfa». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Vinklers. Valsts grāfs — T. Lācis.
25. *decembrī* R. Birknera «Sarkangalvīte un vilks». Rež. A. Alksnis, dek. A. Vinklers.

1943. GADS

9. *februārī* H. Ibsena «Tautas naidnieks». Rež. O. Uršteins, dek. R. Pilādzis. Stokmanis — J. Osis, Stokmaņa kundze — L. Špilberga, E. Ezeriņa, Petra — H. Gobzine, Pēteris Stokmanis — A. Petrovskis.
16. *martā* Aspazijas «Zeltīte». Rež. O. Uršteins.
25. *martā* M. Ziverta «Nauda». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Vinklers. Runcis — V. Gruziņš, Mazā Čirka — E. Miezīte, Viga — M. Damroze, Sētniece — M. Smithene, Piķurģs — J. Šāberts, Uška — K. Klētnieks, Inkasents — M. Vērdiņš.
6. *maijā* V. Mūberga «Atraitnis Jarls». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. U. Skulme. Andrejs Jarls — J. Osis.
15. *jūnijā* Aspazijas «Vaidelote». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Vinklers. Oļģerds — P. Cepurnieks, Mirdza — I. Graudiņa, Laimons — V. Gruziņš, Asja — M. Zilava, L. Erika, Krīvs — A. Petrovskis.
20. *oktobrī* B. Rūmnieces 60 gadu skatuves darba jubileja. R. Blaumaņa «Pazudušais dēls». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Dzenis. Aža — B. Rūmniece, Roplainis — T. Lācis, Roplainiete — L. Špilberga, Krustiņš — Z. Katlaps.
19. *novembrī* Z. B. Moljēra «Tartifs». Rež. O. Uršteins, dek. A. Vinklers. Orgons — J. Šāberts, Elmira — L. Erika, Tartifs — J. Osis, Dorina — A. Klints.

1944. GADS

6. *janvārī* E. Zālītes «Intermeco». Rež. J. Zariņš, dek. A. Vinklers. Liāna — L. Stengele.
26. *janvārī* F. Sillera «Viltus un mīlestība». Rež. O. Glāznieks, dek. A. Vinklers. Fon Valters — T. Lācis, Ferdinands — J. Lejiņš, Lēdija Milforde — I. Graudiņa, Millers — O. Glāznieks, Luīze — Ņ. Melbārde.
31. *janvārī* T. Lāča 40 gadu skatuves darba jubileja. F. Sillera «Viltus un mīlestība». Fon Valters — T. Lācis.
26. *februārī* E. Vulfa «Sensācija». Rež. O. Uršteins, dek. A. Vinklers. Kātiņš — A. Petrovskis, Fricis Amols — K. Sebris, Kātiņa kundze — Z. Salna, Zilbers — J. Osis, Lūcija — M. Zilava, Filipsons — J. Šāberts, Filipsona kundze — L. Špilberga, Kociņa kundze — B. Rūmniece, Stabiņa kundze — M. Smithene.
20. *aprīlī* A. Eglīša «Par purnatiesu». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Vinklers.
- 312 3. *jūnijā*. V. E. Šēfera «Leitnants Vāri». Rež. O. Uršteins, dek. A. Vinklers.

18. *jūnijā* G. Hauptmaņa «Pirms saules rietā». Rež. O. Glāznieks, dek. A. Vin-
klers. Matiass Klauzens — O. Glāznieks, J. Osis, Inkena — I. Graudiņa.

Latvijas PSR Drāmas teātris atsāka darbu 1944. gada 20. oktobrī.

Latvijas PSR Drāmas teātris

12. *novembrī* R. Blaumaņa «No saldenās pudeles». Rež. A. Amtmanis-Briedītis,
dek. A. Dzenis. Ezerlauku māte — L. Spilberga, Marija — L. Erika, Lavize — E. Eze-
riņa, Mārtiņš — Z. Katlaps, Tautkšis — K. Martinsons, Krišs — A. Amtmanis-Brie-
dītis, Auce — A. Klints, vēlāk arī M. Stāle, Pičuks — V. Gruzīņš.
23. *novembrī* A. Brigaderes «Raudupiete». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Dze-
nis. Raudupiete — L. Spilberga, A. Brehmane, Kārlis — V. Gruzīņš, Matisiņš —
E. Miezīte.
14. *decembrī* Raiņa «Ģirts Vilks». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. R. Miķelsons.
Ģirts Vilks — K. Klētnieks, Eba — M. Smithene, Ugals — K. Sebris, Valdemārs —
K. Strāders; A. Brodeles «Pie nāķums». Rež. K. Piesis. Kārkliņš — Z. Brasla, Kār-
kliņiete — O. Lejaskalne, Balodis — R. Zandersons; K. Simonova «Krievu ļau-
dis» (4. aina). Rež. V. Staņicins, rež. asist. E. Miške. Marija Nikolajevna — O. Le-
jaskalne, Rozenbergs — R. Zandersons, Haritonovs — K. Bērziņš, Marfa Petrovna —
A. Brehmane, Verners — Z. Brasla.

1945. GADS

4. *janvārī* R. Blaumaņa «Pazudušais dēls». Rež. A. Amtmanis-Briedītis. Roplai-
nis — V. Silenieks, Krustiņš — Z. Katlaps, Mikus — V. Gruzīņš, Mikus tēvs — K. Klēt-
nieks, Pūlišu Pauls — R. Baltisvilks, Iņķis — J. Osis, Roplainiete — L. Spilberga,
Ilze — M. Stāle, Matilde — D. Amtmane, Aža — B. Rūmniece.
3. *februārī* V. Lāča «Vedekla». Rež. V. Baļuna, A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Vald-
manis. Krūmings — A. Amtmanis-Briedītis, Krūminga kundze — E. Ezeriņa, Adolfs —
K. Klētnieks, Zenta — O. Krūmiņa, Valdis Austrums — Z. Katlaps, vēlāk arī K. Sebris,
Blosfelds — J. Osis.
24. *martā* A. Korneičuka «Mistera Pērkinsa misija boļševiku zemē». Rež.
V. Baļuna, dek. A. Lapiņš, L. Grasmanis. Mistars Pērkinss — J. Osis.
14. *aprīlī* R. B. Seridana «Jauko māņu diena». G. Kreitnera un A. Ģina mūz., rež.
E. Feldmanis, dek. V. Valdmanis, kost. m. M. Spertāle. Heromo — E. Feldmanis,
V. Svarcs, Fernando — Z. Katlaps, Antonio — V. Gruzīņš, Leonora — O. Krūmiņa,
Doroteja — O. Lejaskalne, Mendozo — K. Klētnieks, Inese — Z. Salna, M. Treimane.

9. *jūnijā* V. Roka «Inženieris Sergejevs». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Grasmanis. Sergejevs — B. Praudiņš, Boriss — Z. Katlaps, Tālkins — E. Feldmanis, Ņina — E. Kronberga.
28. *jūnijā* A. Griguļa «Uz kuru ostu?». Rež. E. Feldmanis, dek. L. Grasmanis, kost. m. M. Spertāle, komp. B. Sosārs. Kurts Sēja — V. Svarcs, Raimonds — A. Videnieks, Ekerts — A. Amtmanis-Briedītis, Brigita — L. Špilberga, Silvija — O. Lejaskalne, Skaidriete — V. Līne, Jete — M. Smithene, Madame Alta — L. Ērika, Fon Vitroks — K. Kvēps, Podiņa — S. Grīse, Zoržs — R. Zandersons.
3. *novembrī* Dž. Pristlija «Ieradies inspektors». Rež. E. Feldmanis, dek. V. Valdmanis, kost. m. M. Spertāle. Arturs Berlings — P. Cepurnieks, V. Svarcs, Sibilla Berlinga — L. Špilberga, M. Stāle, Inspektors Guls — H. Zommers, Džeralds Krofts — A. Videnieks, Seila — V. Vārna, S. Grīse, Ēriks — K. Strāders.
9. *decembrī* A. Ostrovska «Vilki un avis». Rež. V. Baļuna, dek. V. Valdmanis, kost. m. M. Spertāle. Murzavecka — E. Ezeriņa, Kupavina — A. Klints, Anfisa — B. Rūmniece, A. Alkne, Ļiņajevs — J. Osis, Čugunovs — A. Amtmanis-Briedītis, Berkutovs — H. Zommers, Glafira — D. Amtmane, Apolons Murzaveckis — R. Baltaisvilks, Gockis — V. Gruziņš, Z. Katlaps.

1946. GADS

22. *februārī* A. Upiša «Peldētāja Zuzanna». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Grasmanis, kost. m. M. Spertāle. Baumanis — J. Osis, V. Silenieks, Baumaņa kundze — O. Lejaskalne, M. Smithene, Alise — V. Vārna, V. Līne, Arturs Klēbergs — A. Videnieks, Klēberga kungs — K. Kvēps, Klēberga kundze — E. Ezeriņa, Vabiņš — L. Bārs, A. Milbrets, Vabiņa kundze — O. Starka-Stendere, Dzirnīs — K. Sebris.
20. *martā* Z. B. Moljēra «Tartifs» (atj.). Rež. J. Osis. Tartifs — J. Osis, Dorina — A. Klints, Orgons — A. Petrovskis, Elmīra — L. Ērika.
25. *aprīlī* L. Rahmanova «Nemierīgais vecums». Rež. V. Baļuna, dek. V. Valdmanis. Poļežajevs — K. Klētnieks, Marija Ļovovna — L. Špilberga (pēdējā jauniestudētā loma), vēlāk M. Stāle, Vorobjovs — H. Zommers, Bočarovs — Z. Katlaps, Kuprijanovs — R. Baltaisvilks.
28. *aprīlī* A. Upiša daiļradei veltīta pēcpusdienu. «Z a | ā z e m e» (fragmenti). Rež. H. Zommers, dek. V. Valdmanis. Brīviņu gruntnieks — V. Silenieks; «A m a c o n e s». Rež. A. Amtmanis-Briedītis; «Pēc beidzamā piliēna». Rež. R. Baltaisvilks; «Doktora Mārtiņa viesis». Rež. J. Osis. Doktors Mārtiņš — J. Osis, Kūrfirsta kambarjumprava — Z. Salna, Viesis — A. Petrovskis.
27. *jūnijā* R. B. Seridana «Mēlnesības skola». Rež. E. Feldmanis, dek. L. Grasmanis, kost. m. M. Spertāle, komp. B. Sosārs. Sers Pīters Tizls — L. Bārs, Sers Olivers Sērfess — K. Kvēps, K. Ozols, Džozefs Sērfess — V. Gruziņš, Čārlzs Sēriess — R. Zandersons, Bekbaits — K. Sebris, Lēdija Snirvele — O. Lejaskalne, Kendere — A. Klints, vēlāk arī E. Miezīte, Lēdija Tizla — M. Treimane, Z. Salna, Meraija — A. Avotiņa.

19. *septembrī* M. Gorkija «Pēdējie». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis. Ivans Kolomijcevs — J. Osis, Jakovs — A. Videnieks, Sofija — M. Stāle, Aleksandrs — A. Petrovskis, Nadžežda — O. Krūmiņa, Ļubova — V. Līne, Pjotrs — K. Strāders, Vera — V. Vārna, Sokolova kundze — A. Brehmane, Leščs — V. Silenieks, Fedosja — A. Alkne.
6. *novembrī* A. Griguļa «Kā Garpēteros vēsturi taisīja». Rež. E. Feldmanis, dek. V. Valdmanis.
21. *decembrī* V. Ardova «Pelnrušķīte». Rež. R. Baltailvilks, dek. L. Merkmanis. Nastja Kožina — V. Līne, Ļebedevs — H. Topsis.

1947. GADS

16. *janvārī* A. Klints 40 gadu skatuves darba jubileja. A. Ostrovska «Vilki un avis». Kupavina — A. Klints.
24. *janvārī* viencēlienu vakars. Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Valdmanis. J. Vanaga «Agrā rītā»; A. Upiša «Amacones»; E. Zālītes «Sokolādes princese».
14. *februārī* K. Simonova «Viņu jautājums» («Divas Amerikas»). Insc. V. Baļuna, rež. Z. Katlaps, dek. H. Likums. Džefersons — V. Silenieks, Fīlds — A. Petrovskis, Smits — K. Klētnieks, Merfijs — J. Osis, Mega — A. Klints, Džesija — O. Krūmiņa.
19. *aprīlī* N. Pogodina «Kremļa kuranti». Insc. V. Baļuna, rež. H. Zommers, dek. L. Grasmanis. V. I. Ļepīns — R. Zandersons, Ribakovs — Z. Katlaps, Zabeļins — A. Amtmanis-Briedītis, Zabeļina — A. Klints, Maša — V. Līne, Cudnovs — V. Silenieks, Pulksteņu meistars — J. Osis, Vecīte ar bērnu — B. Rūmniece.
12. *jūnijā* V. Šekspīra «Jautrās vindzorientes». Insc. E. Feldmanis, rež. N. Katlapa, dek. L. Grasmanis, komp. B. Sosārs. Falstafs — J. Osis, Misis Forda — O. Lejaskalne, Misis Peidža — A. Klints, Kvikli — M. Šmithene, Slenders — K. Sebris, Anna Peidža — L. Sniedze, Z. Salna, Fentons — H. Topsis.
22. *jūnijā* A. Ostrovska «Ne vienmēr runcim krējuma pods». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Grasmanis.
5. *novembrī* A. Griguļa «Māls un porcelāns»*. Rež. V. Baļuna, dek. V. Valdmanis. Benedikta Krusa — L. Ērika, Viņas māte — B. Rūmniece, A. Klints, Niklāvs Skulte — Z. Katlaps, Gaujmālietis — K. Klētnieks, Matīss Atvasara — A. Amtmanis-Briedītis, vēlāk arī J. Osis, Kaiva Atvasara — V. Līne, Sčepakins — R. Zandersons.
11. *decembrī* Raiņa «Pusideālists». Insc. A. Austrīņš, rež. H. Zommers, dek. R. Pīlādzis. Ansons, saukts Andēls — J. Osis, Mariņa — O. Krūmiņa, Andrejs — R. Zandersons, A. Videnieks, Brunovics — A. Petrovskis.

* 1948. gadā izrāde saņēma PSRS Valsts prēmiju. Apbalvoti: V. Baļuna, A. Amtmanis-Briedītis, B. Rūmniece, L. Ērika, V. Līne, K. Klētnieks, R. Zandersons.

1948. GADS

16. *janvārī* A. Upīša «Spuldzes maisā». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Grasmanis. Mārtiņš Bitaks — J. Osis, Marianna — O. Lejaskalne, Hugo Bungša — A. Amtmanis-Briedītis, vēlāk arī R. Baltailsvilks, Hildegunda — A. Klints, Austris — R. Zandersons, Mārtiņš Strauts — Z. Katlaps, Fricis Zīle — E. Zīle, Līzbeta — B. Rūmniece, M. Smithene, Kārklis — L. Bārs, Kārklene — O. Starka-Stendere.
4. *martā* A. Ostrovska «Talanti un pielūdzēji». Rež. V. Baļuna, dek. V. Valdmanis. Aleksandra Ņegina — V. Līne, Domna Pantejejevna — A. Klints, Veļikatovs — E. Zīle, Meluzovs — A. Videnieks.
16. *aprīlī* Raiņa «Zelta zirgs». Insc. V. Baļuna, rež. Z. Katlaps, dek. L. Grasmanis, komp. B. Sosārs. Antiņš — R. Zandersons, K. Trencis, Karālis — K. Kvēps, Princese — V. Vārna, Dz. Ritenberga, Bagātais princis — V. Gruzīņš, Baltais tēvs — V. Silenieks, V. Švarcs, Melnā māte — E. Ezeriņa, L. Freimane.
6. *jūnijā* R. Blaumaņa «Ugunī». Rež. Z. Katlaps, dek. L. Grasmanis. Barons Mēvenšterns — K. Klētnieks, H. Zommers, Frišvagars — J. Osis, K. Kvēps, Alders — A. Videnieks, Viskrelis — K. Sebris, Sutka — V. Silenieks, K. Kvēps, Edgars — Z. Katlaps, V. Gruzīņš, Kristīne — L. Freimane, V. Līne, Vešeriene — O. Starka-Stendere, Horsta madama — O. Lejaskalne, E. Ezeriņa.
27. *augustā* Lope de Vegas «Suns uz siena kaudzes». Rež. H. Zommers, dek. L. Grasmanis. Diāna — L. Ērika, Teodoro — V. Gruzīņš, Tristans — R. Baltailsvilks, Marsela — O. Krūmiņa, Grāfs Federiko — A. Jaunušans.
24. *septembrī* B. Romašova «Varenais spēks». Rež. Z. Katlaps, dek. V. Valdmanis. Lavrovs — E. Zīle, Lavrova — O. Lejaskalne.
21. *oktobrī* A. Brodeles «Skolotājs Straume». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. J. Krontāls. Kārlis Straume — K. Klētnieks, Astrīda — L. Freimane, Lapa — K. Sebris, Lidija — A. Klints, vēlāk arī V. Vārna.
3. *decembrī* A. Ostrovska «Līgava bez pūra». Rež. V. Baļuna, dek. A. Eglitis. Ogudalova — L. Ērika, Larisa — V. Līne, Knurovs — A. Amtmanis-Briedītis, Paratovs — E. Zīle, Ķarandiševs — A. Jaunušans, Voževatovs — J. Kubilis, Jefrosinjā Potapovna — B. Rūmniece, Robinsons — A. Milbrets.
31. *decembrī* Dž. Londona «Mārtiņš Idens». Dramatiz. A. Ļipovskis, rež. H. Zommers, dek. L. Grasmanis. Mārtiņš Idens — Z. Katlaps, Ruta — V. Vārna, Daukins — L. Bārs, Lisija — D. Amtmane, Brisendens — A. Videnieks.

1949. GADS

28. *janvārī* Dž. Flečera «Spāniešu priesteris». Insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. N. Katlapa, dek. L. Grasmanis, komp. B. Sosārs. Lopess — J. Osis, Djego — L. Bārs, Violanta — O. Krūmiņa, vēlāk arī I. Pabērza, Amaranta — L. Freimane, V. Līne, vēlāk arī V. Vārna, Leandro — A. Feldmanis, vēlāk A. Liniņš, Dons Haime — K. Sebris.

26. *februārī* D. Slepjanis «Māsa». Rež. V. Baļuna, dek. J. Krontāls.
- 21.—28. *martā* teātra 30 gadu jubilejai veltīta svētku izrāžu nedēļa un jubilejas svinības.
27. *martā* V. Lāča «Zvejnieka dēls»*. Dramatiz. V. Sauleskalns, rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Lapiņš. Kļava — K. Klētnieks, Kļaviene — O. Starka-Stendere, Oskars — Z. Katlaps, Roberts — R. Baltaisvilks, Lidija — A. Klints, Olga — O. Lejaskalne, Anīta — L. Freimane, Zenta — V. Līne, Fredis — K. Sebris, Brālis Teodors — E. Zīle, Garoza — J. Osis, Džims — H. Avens, Bundžiņa — A. Milbrets, Miltiņa Kate — E. Ezeriņa, Banders — V. Silenieks, Piķieris — L. Bārs.
13. *maijā* N. Virtas «Kaut kur Eiropā» («Nāvei nolemto sazvērestība»). Rež. V. Baļuna, dek. L. Grasmanis. Hanna Lihta — L. Ērika.
3. *jūnijā* A. Puškina «Stacijas uzraugs». Dramatiz. V. Sauleskalns, rež. H. Zommers, dek. J. Krontāls. Samsons Niličs — K. Klētnieks, Duņa — V. Vārna, Minskis — V. Gruzīņš, Fekluša — B. Rūmniece, vēlāk M. Smithene, Potehins — A. Jaunušans, Belkins — K. Trencis.
- 10.—25. *augustā* viesizrādes Maskavā. Repertuārā: V. Lāča «Zvejnieka dēls», A. Griguļa «Māls un porcelāns», A. Brodeles «Skolotājs Straume», N. Virtas «Kaut kur Eiropā», A. Ostrovska «Talanti un pielūdzēji», R. Blaumaņa «Ugunī», Dž. Flečera «Spāniešu priesteris».
17. *septembrī* A. Korņeicuķa «Ukrainas stepēs». Rež. V. Baļuna, dek. L. Grasmanis. Cesnoks — E. Zīle, Palaška — E. Ezeriņa, Galuška — J. Osis, Parasjka — O. Lejaskalne, Aleksejs — H. Topsis, Katerina — V. Līne.
- Septembrī ar Latvijas PSR Ministru Padomes lēmumu teātrim piešķirts Akadēmiskā teātra nosaukums un līdz ar to teātra pilnais nosaukums kļūst: Latvijas PSR Valsts Akadēmiskais drāmas teātris.
2. *novembrī* N. Pogodina «Cilvēks ar šauteni». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Grasmanis. V. I. Ļeņins — R. Zandersons, Šadrins — Z. Katlaps, Cibisovs — E. Zīle.
25. *novembrī* E. Zālītes «Vārds sievietēm». Rež. H. Zommers, dek. J. Krontāls. Pēteris Kļava — H. Zommers, Ina — L. Freimane, Ede — M. Smithene, Mārtiņš Bebris — L. Bārs, Liene — O. Starka-Stendere, Līdaciņa — S. Grīse, Austrā Caune — M. Mainiece, Pāvils Ozols — A. Videnieks.
22. *decembrī* K. Simonova «Svešā ēna». Rež. Z. Katlaps, dek. L. Grasmanis.

* 1950. gadā izrāde saņēma PSRS Valsts prēmiju. Apbalvoti: A. Amtmanis-Briedītis, Z. Katlaps, L. Freimane, E. Zīle, O. Lejaskalne, E. Ezeriņa.

5. *janvāri* H. Ibsena «Leļļu nams». Rež. V. Baļuna, dek. J. Krontāls. Helmers — E. Zīle, Nora — V. Līne, Doktors Ranks — K. Klētnieks, Lindes kundze — D. Amtmane, O. Krūmiņa, Krogstā — A. Jaunušans, Anna Marija — B. Rūmniece, vēlāk I. Pabērza.
17. *februāri* S. Mihalkova «Komponists Iļja Golovins». Rež. V. Baļuna, dek. J. Krontāls. Golovins — A. Videnieks, Golovina — O. Krūmiņa, Meļņikovs — A. Jaunušans, Zaiļšajevs — L. Bārs.
8. *aprīlī* A. Upīša «Zaļā zeme*». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Grasmanis. Vagns — J. Osis, Līzbeta — O. Lejaskalne, Ješka — R. Baltisvilks, vēlāk J. Kubilis, Leikartu Liba — A. Klints, Smalko Anna — E. Ezeriņa, Liena — V. Līne, Osis — K. Kvēps, Osiene — O. Starka-Stendere, Andrs — V. Gruzīņš, Anna — L. Freimane, Šveheimers — E. Zīle, Preimanis — L. Bārs, Upīšu Mārtiņš — P. Cepurnieks, Bramanis — V. Silenieks, Mazais Andrs — K. Strāders, Lejassmeltēnu Jorgis — K. Klētnieks, Zarēnu Kārlis — A. Videnieks, Laura — I. Pabērza, Ansonu Mārtiņš — R. Purīņš.
29. *aprīlī* A. Gribojedova «Gudra cilvēka nelaime». Rež. H. Zommers, konsult. N. Gorčakovs, dek. L. Grasmanis. Famusovs — J. Osis, Sofija — V. Līne, Molčajins — V. Gruzīņš, Čackis — Z. Katlaps.
1. *jūnijā* A. Korneičuka «Irbenāju birztala». Rež. V. Baļuna, dek. J. Krontāls.
17. *jūnijā* Lope de Vegas «Meitene ar krūzi». Rež. H. Zommers, dek. L. Grasmanis. Donja Marija — V. Vārna, Dons Bernando — V. Svarecs, Dons Huans — Z. Katlaps, Martins — R. Baltisvilks, Donja Anna — O. Krūmiņa, Leonora — L. Sniedze.
12. *jūlijā* A. Griguļa «Kramā ir uguns». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. J. Krontāls.
5. *oktobrī* A. Ostrovska «Arī gudrinieks pārskatās». Rež. V. Baļuna, dek. L. Grasmanis. Glumovs — A. Videnieks, Glafira Kļimovna — B. Rūmniece, Mamaļevs — V. Silenieks, Mamaļeva — L. Ērika, Turusina — A. Klints, Mašeņka — M. Grinberga, Manefa — E. Ezeriņa, Krutickis — L. Bārs.
21. *oktobrī* B. Rūmnieces 85 dzīves gadu jubileja. A. Ostrovska «Arī gudrinieks pārskatās». Glafira Kļimovna — B. Rūmniece.
28. *oktobrī* A. Jakobsona «Cīņa bez frontes līnijas». Insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. N. Vētra, dek. J. Krontāls. Pēteris Kondors — K. Klētnieks, Toms — V. Gruzīņš, Augusts — E. Britiņš, Zamuels Kondors — V. Svarecs, Hanss Kondors — E. Zīle, Anna Tita — O. Lejaskalne, Silvija — O. Krūmiņa, Endla — V. Vārna, Jāzeps Kangurs — J. Osis, Tēvocis Sims — H. Avens.

* 1951. gadā izrāde saņēma PSRS Valsts prēmiju. Apbalvoti: A. Amtmanis-Briedītis, J. Osis, V. Līne, L. Freimane, A. Klints, O. Starka-Stendere, A. Videnieks, L. Bārs.

23. *novembrī* A. Tiklija (D. Ščeglova) «Kalevas meistari». Rež. Z. Katlaps, dek. L. Grasmanis, komp. B. Sosārs, J. Grinbergs.
28. *decembrī* brāļu Kaudzišu «Mērnīeku laiki». Dramatiz. Valdis Grēviņš, insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. K. Pamše, dek. L. Grasmanis. Oļiņš — R. Puriņš, Prātnieks — V. Gruziņš, Svauksts — K. Sebris, Ķencis — L. Bārs, Pāvuls — V. Silenieks, Drekberģis — R. Baltaisvilks, Bisars — H. Avens, Kaspars — Z. Katlaps, Ilze — B. Rūmniece, vēlāk V. Selga, Annuža — O. Starka-Stendere, vēlāk M. Smithene, Liena — L. Freimane, Oļiņiete — O. Lejaskalne, E. Ezeriņa, Pietuka Krustiņš — A. Jaunušans, Tenis — A. Milbrets, Andrievs — P. Cepurnieks.

1951. GADS

27. *janvārī* S. Mihalkova «Zaudētā māja». Rež. V. Baļuna, dek. J. Krontāls.
9. *martā* M. Gorkija «Barbari». Rež. N. Vētra, konsult. I. Rajevskis, dek. L. Grasmanis. Cerkuns — E. Zīle, Anna Fjodorovna — S. Grisle, Ciganovs — Z. Katlaps, Bogajevska — M. Smithene, E. Ezeriņa, Lidija Pavlovna — O. Krūmiņa, Redozubovs — K. Sebris, Katja — V. Vārna, Monahovs — H. Zommers, Nadžežda Monahova — L. Freimane, Lukins — J. Kubilis, Duņkas vīrs — K. Kvēps, Makarovs — K. Klētnieks, Griša — K. Strāders.
5. *aprīlī* O. Balzaka «Eiženija Grandē». Dramatiz. O. Davī, rež. V. Baļuna, dek. L. Grasmanis. Felikss Grandē — V. Silenieks, Grandē kundze — A. Klints, E. Miežite, Eiženija — V. Līne, Šarls Grandē — A. Videnieks.
29. *aprīlī* Ļ. Seiņina «Gadsimta vidū». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Grasmanis.
2. *jūnijā* V. Sekspīra «Spītnieces savaldīšana». Rež. V. Baļuna, dek. K. Miežītis, kost. m. M. Spertāle, komp. B. Sosārs. Petručio — E. Zīle, Katarina — V. Līne.
1. *septembrī* A. Brodeles «Dedzīgās sirdis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Grasmanis.
31. *oktobrī* J. Vanaga, J. Ratnera «Gaišie logi». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Grasmanis.
1. *decembrī* I. Turgeņeva «Mēnesis uz laukiem». Rež. V. Baļuna, dek. S. Antonovs. Islajevs — P. Cepurnieks, Natalija Petrovna — V. Līne, Veročka — E. Dūda, Rakītins — A. Videnieks, Beļajevs — K. Trencis, Spigeļskis — E. Zīle.
29. *decembrī* V. Lāča «Bāka uz salas». Rež. Z. Katlaps, dek. L. Grasmanis. Juris Gaigals — K. Klētnieks, Benita — L. Freimane, Kvinte — K. Sebris, Jānis Smilga — H. Avens, Ungurs — K. Kvēps.

1952. GADS

17. *janvāri* J. Galana «Zem zelta ērgļa» («Nepabeigtā dziesma»). Rež. V. Baļuna, dek. H. Puto.
7. *martā* N. Gogoļa «Revidents». Rež. V. Baļuna, dek. L. Grasmanis. Skvozņiks-Dmuhanovskis — J. Osis, Anna Andrejevna — E. Ezeriņa, Marija Antonovna — B. Indriksonē, Hlopovs — K. Klētnieks, Ļapkins-Tjapkins — V. Silenieks, Zemļariķa — P. Cepurnieks, Špekins — H. Zommers, Dobčinskis — E. Britiņš, Bobčinskis — K. Strāders, Hļestakovs — A. Videnieks, A. Jaunušans, Osips — E. Zile.
4. *aprīlī* G. Gulja «Labā pilsēta». Dramatiz. A. Burlačenko, G. Florinskis, insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. R. Zandersons, K. Pamše, dek. H. Puto. Smels — J. Kubilis.
3. *maijā* Tirso de Molinas «Dons Hils Zaļbiksis». Rež. H. Zommers, dek. L. Grasmanis, komp. B. Sosārs. Donja Huana — O. Krūmiņa, Dons Martins — E. Zile, Donja Inese — V. Līne, Dons Huans — V. Gruzīņš, Karamančels — L. Bārs.
25. *maijā* A. Afinogenova «Mašeņka». Rež. V. Baļuna, dek. K. Sprancis. Okajomovs — K. Klētnieks, Maša — M. Grinberga, Motja — A. Klints.
16. *septembrī* V. Šekspīra «Otello». Rež. V. Baļuna, rež. asist. A. Jaunušans, dek. L. Grasmanis, komp. J. Birjukovs. Otello — Z. Katlaps, Jago — R. Zandersons, Dezdemona — V. Līne.
30. *oktobrī* P. Maļarevska «Pirms vētras». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. S. Antonovs. Fjodorovs — E. Zile, Pelageja — O. Lejaskalne, Glafira — O. Starka-Stendere, Malaņja — E. Ezeriņa, Demčinovs — Z. Katlaps, Jegors Jerjomins — J. Osis, ŅikiĶorovs — P. Cepurnieks, Anna — S. Grisle, Svetlova — L. Freimane, E. Dūda, Polozovs — L. Bārs, Trifons — K. Martinsons.
20. *decembrī* A. Simukova «Meitenītes daiļaviņas». Rež. V. Baļuna, dek. L. Grasmanis, komp. B. Sosārs.
31. *decembrī* Ļ. Tolstoja «Dzīvais mironis». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. E. Slavietis. Fjodors — A. Videnieks, Ļiza — O. Krūmiņa, Anna Pavlovna — M. Smitheņe, Kareņins — V. Gruzīņš, Kareņina — L. Erika, Abrezkovs — V. Svarcs, Maša — V. Līne.

1953. GADS

13. *februārī* A. Arbuzova «Taņa» Rež. V. Baļuna, dek. K. Sprancis. Taņa — V. Līne, Hermanis — J. Kubilis, Ignatovs — E. Zile, Marija Samanova — S. Grisle, Vecmāmuļa — B. Rūmniece (pēdējā jauniestudētā loma), vēlāk M. Smithene.

17. *martā* A. Ostrovska «Mežs». Rež. K. Pamše, dek. L. Grasmanis. Gurmižska — O. Lejaskalne, Aksiņa — L. Freimane, Nešastļivcevs — Z. Katlaps, Sčastļivcevs — A. Jaunušans, Vosmibratovs — J. Osis, Uļita — M. Smithene, Pjotrs — A. Liniņš, Karps — K. Sebris.
4. *aprīlī* K. Goldoni «Viesnīcniece». Rež. V. Baļuna, dek. L. Grasmanis, E. Slavietis, A. Artamonova mūz. Mirandolina — V. Līne, Kavalieris di Ripafрата — E. Zīle, Marķīzs di Forlipopoli — H. Zommers, Grāfs d'Albafiorita — P. Cepurnieks, Fabricio — J. Kubilis.
7. *maijā* P. Roziša «Cepļis». Dramatiz. V. Sauleskalns, insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. N. Katlapa, dek. L. Grasmanis. Cepļis — J. Osis, Berta — L. Freimane, Nagainis — V. Silenieks, Valentīna — V. Vārna, Sausais — V. Gruziņš, R. Zander-sons, Sesks — A. Milbrets, Zutis — L. Bārs, Zuša kundze — A. Klints, Cēzars Caune — A. Liniņš, Austra Zīle — O. Krūmiņa.
26. *jūnijā* A. Jakobsona «Sargeņģelis no Nebraskas». Rež. Z. Katlaps, dek. E. Slavietis.
4. *septembrī* L. Ļeonova «Vienkāršais cilvēks». Rež. H. Zommers, dek. K. Sprancis.
6. *oktobrī* R. Blaumaņa «Ļaunais gars». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. E. Slavietis. Jānis — K. Kļētnieks, Anna — O. Lejaskalne, Jāņa māte — M. Smithene, Lūciņš, saukts Mantrausis — K. Kvēps, Ābrams — V. Svarcs, Andrievs — A. Liniņš, H. Topsis, Ieva — E. Dūda, Līze — I. Pabērza, Vilks — P. Cepurnieks, Lapsa — R. Puriņš, Juris — E. Britiņš, Pieteris — K. Strāders.
31. *oktobrī* A. Čehova «Ķiršu dārzs». Rež. A. Leimanis, dek. L. Grasmanis. Raņevska — A. Klints, Aņa — B. Indriksone, Varja — L. Freimane, Gajevs — A. Vidnieks, Lopahins — Z. Katlaps, Trofimovs — J. Kubilis, Simeonovs-Piščīks — V. Silenieks, Šarlotā Ivanovna — V. Līne, Jephodovs — K. Sebris, Firss — A. Jaunušans.
24. *novembrī* A. Amtmaņa-Briedīša 50 gadu skatuves darba jubileja. P. Maļarevska «Pirms vētras» (Otrā daļa). R. Blaumaņa «Ļaunais gars». 2. cēliens. Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
10. *decembrī* V. Minko «Nenosaucot uzvārdus». Insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. K. Pamše, dek. E. Slavietis. Karps Karpovičs — E. Zīle, Diāna Mihailovna — O. Krūmiņa, Poēma — I. Hincenberga, vēlāk arī V. Vārna.

1954. GADS

9. *janvārī* K. Krapivas «Kas smejas pēdējais». Rež. V. Baļuna, dek. K. Sprancis. Gorlohvatskis — J. Osis, Anna Pavlovna — E. Ezeriņa, Zjolkins — A. Jaunušans.
24. *februārī* V. Lāča «Uz jauno krastu». Dramatiz. V. Sauleskalns un A. Amtmanis-Briedītis, rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. E. Slavietis. Jānis Lidums — E. Zīle, Olga —

O. Lejaskalne, Aivars — K. Trencis, Ilze Lūduma — L. Freimane, Artūrs — E. Britiņš, Antons Paceplis — J. Osis, P. Cepurnieks, Lavīze — E. Ezeriņa, Anna — V. Līne, E. Dūda, Zanis — A. Liniņš, Bruno — J. Kubilis, Reinis Tauriņš — Z. Katlaps.

18. *aprīlī* A. Brodeles «A v ā r i j a». Rež. V. Baļuna, dek. L. Grasmanis.

11. *maiņā* R. Blaumaņa «I n d r ā n i». Insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. Z. Katlaps, dek. L. Grasmanis. Indrānu tēvs — V. Silenieks, Indrānu māte — M. Smithene, vēlāk arī E. Radziņa, Edvarts — E. Zile, Ieva — E. Ezeriņa, Kaukēns — P. Cepurnieks, Zelmiņa — E. Dūda, B. Indriksone, Līze — I. Pabērza, Noliņš — A. Liniņš, vēlāk arī A. Jaunušans, Edžiņš — M. Grinberga, Guste — M. Mainiece.

28. *jūnijā* V. Sekspīra «S a p n i s v a s a r a s n a k t i». F. Mendelsoņa mūz., rež. Z. Katlaps, dek. A. Spertāls, kost. m. M. Spertāle. Lizanders — K. Trencis, Demetrijs — A. Videnieks, Hermija — V. Vārna, Helena — V. Līne, L. Freimane, Oberons — K. Sebris, Titanija — O. Krūmiņa, Filostrats — V. Svarcs, Knaukijs — R. Puriņš, Glitumiņš — K. Ozols, Pamatīņš — L. Bārs, Stabule — A. Jaunušans, Hipolīta — S. Grīsele, vēlāk arī E. Radziņa, Paks — E. Britiņš.

4. *septembrī* A. Upīša «B a l s s u n a t b a l s s». Rež. K. Pamše, dek. E. Slavietis. Avots — V. Silenieks, Jānis — J. Kubilis, Anna — L. Freimane, M. Mainiece, Rasma — E. Dūda, Krauze — K. Kvēps, Frēze — L. Bārs, Dzīlma — H. Avens.

14. *oktobrī* K. Simonova «K ā d a s m i l a s s t ā s t s». Rež. Z. Katlaps, dek. E. Slavietis.

11. *novembrī* A. Arbuzova «K l e j o j u m u g a d i». Rež. V. Baļuna, dek. A. Lapiņš. Vedernikovs — J. Kubilis, Lavruhins — A. Videnieks, Pavļiks — V. Jakāns, Arhipovs — K. Klētnieks, Ļusja — E. Dūda, Gaļina — H. Romanova, Olga — V. Līne, Ņina — I. Hincenberga, Krustmāte Tasja — A. Klints, Soldatenkovs — K. Sebris, Zojka — V. Vārna.

1955. GADS

14. *janvārī* R. Blaumaņa «S k r o d e r d i e n a s S i l m a č o s». A. Būmaņa mūz., insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. Z. Katlaps, dek. A. Spertāls, kost. m. M. Spertāle. Antonija — O. Lejaskalne, Aleksis — Z. Katlaps, Pindaciša — A. Klints, Pičuks — E. Britiņš, vēlāk arī J. Lejaskalns, Auce — E. Dūda, Bebene — M. Smithene, Tomuļu māte — E. Ezeriņa, Dūdars — R. Puriņš, Kārlēns — K. Strādērs, A. Liniņš, Rūdis — A. Jaunušans, vēlāk arī E. Britiņš, Ābrams — K. Klētnieks, Joske — J. Kubilis, Zāra — V. Līne, M. Mainiece, Elīna — L. Freimane, E. Radziņa, Ieviņa — M. Grinberga.

2. *martā* M. Gorkija «D i b e n ā». Rež. V. Baļuna, dek. S. Antonovs. Kostiljovs — L. Bārs, Vasiļisa — H. Romanova, Nataša — I. Hincenberga, Medvedjevs — H. Avens, Kleščs — V. Silenieks, Anna — L. Erika, Nastja — O. Krūmiņa, V. Līne, Kvašņa — E. Ezeriņa, Bubnovs — P. Cepurnieks, Satins — K. Sebris, Aktieris — A. Videnieks, Barons — H. Zommers, Luka — R. Zandersons, Vaska Pepels — V. Gruzīņš, Aļoška — V. Jakāns, Tatārs — J. Osis.

18. *martā* A. Upīša «Zaļā zeme» (atj.). Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Grasma-
nis. Vanags — J. Osis, Līzbete — O. Lejaskalne, Ješka — J. Kubilis, Laura — I. Pa-
bērza, Leikartu Lība — A. Klints, Smalko Anna — E. Ezeriņa, Liena — V. Līne, vēlāk
arī V. Vārna, Osis — K. Kvēps, Osiene — E. Radziņa, Andrs — V. Gruzīņš, Anna —
L. Freimane, vēlāk arī I. Hincenberga, Sveheimers — E. Zīle, Ansonu Mārtiņš —
R. Puriņš, Preimanis — L. Bārs, Upīšu Mārtiņš — P. Cepurnieks, Bramanis — V. Si-
lenieks, Mazais Andrs — K. Strādērs, Lejassmeltēnu Jorgis — K. Klētnieks, Zarēnu
Kārlis — A. Videnieks.
31. *martā* P. Roziša «Ceplis» (atj.). Dramatiz. V. Sauleskalns, rež. A. Amtmanis-Brie-
dītis, dek. L. Grasmaņis. Ceplis — J. Osis, Berta — L. Freimane, Nagainis — V. Sile-
nieks, Valentīna — V. Vārna, Sausais — R. Zandersons, V. Gruzīņš, Sesks — A. Mīl-
brets, Zutis — L. Bārs, Zuša kundze — A. Klints, Cēzars Caune — A. Liniņš, Austra
Zīle — O. Krūmiņa.
20. *maijā* N. Pogodina «Kremļa kuranti» (atj.). Rež. V. Baļuna, dek. K. Miežītis.
V. I. Ļeņins — R. Zandersons, Ribakovs — Z. Katlaps, Zabeļins — J. Osis, Zabe-
ļina — A. Klints, Maša — V. Līne, Čudnovs — V. Silenieks, Pulksteņu meistars —
V. Svarcs.
6. *jūnijā* F. Sillera «Dons Karloss». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Spertāls,
kost. m. M. Spertāle. Filips II — K. Sebris, Elizabete Valuā — L. Freimane, Dons Kar-
loss — A. Jaunušans, Marķīzs Poza — E. Zīle, Ebolija — E. Radziņa.
21. *septembrī* A. Griguļa «Karavīra šinelis». Rež. V. Baļuna, dek. E. Slavietis. Ed-
vīns Gulbis — Z. Katlaps, Elga Meldre — L. Freimane, M. Mainiece, Jana Meldre —
B. Indriksone, Augusts Pulvermahers — A. Jaunušans, J. Kubilis, Berta Pele —
A. Klints, Iraīna Pele — O. Krūmiņa, E. Radziņa.
26. *septembrī* J. Oša 60 gadu jubileja. Fragmenti no izrādēm: P. Roziša «Ceplis».
4. aina. Ceplis — J. Osis; N. Pogodina «Kremļa kuranti». 7., 8., 9. aina. Zabe-
ļins — J. Osis.
17. *novembrī* J. Ļutovska «Ģimenes lieta» («Apsūdzība»). Rež. A. Jaunušans, dek.
A. Jablovskis. Juzefs Kaminskis — O. Salkonis, K. Ozols, Jevgeņija Kaminska — H. Ro-
manova, V. Selga, Felikss — G. Cilinskis, K. Trencis, Irēna — B. Indriksone, A. Lieds-
kalniņa, Tomašs — V. Jakāns, Ē. Brītiņš, Krištofs — A. Liniņš, H. Topsis, Gaļina —
I. Hincenberga, M. Iksite.

Decembrī teātris piedalās Latvijas PSR Mākslas un literatūras dekādē
Maskavā. Repertuārā: A. Upīša «Zaļā zeme», P. Roziša «Ceplis», R. Blaumaņa
«Skroderdienas Silmačos», M. Gorkija «Dibenā», N. Pogodina «Kremļa kuranti».

1956. GADS

15. *martā* Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. A. Sper-
tāls, kost. m. M. Spertāle, komp. A. Tučs. Jāzeps — J. Bebrišs, Z. Katlaps, Jēkabs —
K. Klētnieks, Rubenss — P. Cepurnieks, Simons — L. Bārs, Levijs — K. Sebris, Juda —

- E. Zile, Dans — O. Salkonis, Naftalis — V. Gruziņš, Gads — R. Puriņš, Azers — K. Strāders, Izašars — A. Videnieks, Zebulons — R. Zandersons, Benjamiņš — V. Jakāns, Dina — V. Līne, I. Hincenberga, B. Indriksone, Potifers — J. Osis, V. Svarcs, Asnate — S. Grisle, E. Radziņa.
11. *maiņā* B. Nušiča «Ministrienes kundze». Rež. K. Pamše, dek. A. Jablovskis. Sima Popovičs — V. Svarcs, Zivka — O. Lejaskalne, Dara — A. Liedskalniņa, Doktors Ninkovičs — H. Zommers.
25. *maiņā* V. Sauleskalna «Ābelīte». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. G. Zemgals, A. Kiršfelds.
14. *augustā* V. Lāča «Zvejnieka dēls» (atj.). Dramatiz. V. Sauleskalns, rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. E. Slavietis. Kļava — K. Klētnieks, Kļaviene — E. Radziņa, Oskars — Z. Katlaps, G. Cilinskis, Roberts — V. Jakāns, Olga — O. Lejaskalne, vēlāk arī V. Selga, Banders — V. Silenieks, Anita — L. Freimane, Zenta — V. Līne, Fredis — K. Sebris, Brālis Teodors — E. Zile, Piķieris — L. Bārs, Garoza — J. Osis, Džims Škielacis — H. Avens, Bundžiņa — A. Mīlbrets, Miltiņu Kate — E. Ezeriņa.
5. *oktobrī* S. Aļošina «Viena pati». Rež. Z. Katlaps, dek. K. Sprancis.
31. *oktobrī* N. Hikmeta «Savādnieks». Rež. A. Jaunušans, K. Pamše, dek. K. Miežītis. Ahmeds Riza — A. Videnieks, Redžeb-bejs — J. Osis, L. Bārs, Nihala — L. Freimane, E. Dūda, Abdurahmans — K. Sebris, Nedžmi — Z. Katlaps.
28. *decembrī* M. Sebastianu «Nezināmā zvaigzne». Rež. Z. Katlaps, dek. A. Spertāls. Nezināmā — V. Līne, Skolotājs — J. Kubilis, Grīgs — K. Sebris, Madmuazele Kukū — A. Klints, Udrja — K. Klētnieks.

1957. GADS

6. *februārī* Z. Grīvas «Snīga sniegi...». Insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. E. Zile, dek. K. Miežītis. Jānis Fabriciuss — E. Zile, Ruzskijs — K. Sebris, Radjko-Dmitrijevs — J. Osis, kņaziene Gagarina — E. Ezeriņa, Baronese Volfa — O. Krūmiņa, Heinrichs — A. Jaunušans.
15. *aprīlī* M. Zīverta «Ākstis». Rež. A. Jaunušans, dek. A. Spertāls, kost. m. R. Blumberga, komp. Ā. Tučs (B. Sosāra «Āksta dziesma»). Sekspirs — K. Klētnieks, Z. Katlaps, Viljams Herberts — G. Cilinskis, Mērija Fitone — L. Freimane, I. Hincenberga, Džudīte — V. Vārna, Ķendels — V. Līne, A. Liedskalniņa, Džigs — V. Jakāns, A. Jaunušans, Falstafs — J. Osis.
14. *jūnijā* A. Dimā (dēla) «Kamēliju dāma». Rež. K. Pamše, dek. A. Kiršfelds, komp. A. Tučs. Armans Divals — K. Trencis, vēlāk arī J. Lejaskalns, Zoržs Divals — J. Osis, Arturs de Vārvils — G. Cilinskis, Margarita Gotjē — V. Līne, vēlāk arī L. Freimane, Pridansa — A. Klints, Olimpija — O. Krūmiņa.

22. *augustā* F. Dostojevska «Noziegums un sods». Dramatiz. S. Radzinskis, rež. Z. Katlaps, dek. K. Miezītis. Raskoļņikovs — A. Videnieks, Pulherija Aleksandrovna — L. Erika, Duņa — V. Vārna, Porfirijs Petrovičs — K. Sebris, Lužins — R. Zandersons, Marmeladovs — A. Jaunušans, Soņa — A. Liedskalniņa, Razumihins — A. Liniņš, Svidriġailovs — V. Gruzīņš, Nastasja — M. Mainiece.
25. *oktobrī* A. Griguļa «Baltijas jūra šalč». Insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. K. Pamše, dek. K. Miezītis. Pēteris Stučka — Z. Katlaps, Jūlijs Daniševskis — R. Zandersons, Kārlis Pētersons — E. Zīle, Teodors — J. Kubilis, Jānītis (Silfs-Jaunzems) — J. Bebrīšs, Augusts Bērce — A. Videnieks, Rīdigers fon der Golcs — K. Sebris, Augusts Vinigs — A. Amtmanis-Briedītis (pēdējā jauniestudētā loma).
3. *decembrī* A. Upīša «Kaijas lidojums». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Liepiņa. Zanders Atauga — O. Salkonis, Kaija — V. Vārna, Dora — A. Liedskalniņa, Frīda Gulbe — O. Krūmiņa, Berta — H. Romanova, Laimonis Dzintars — J. Lejaskalns, Mada — O. Lejaskalne.
20. *decembrī* J. Anerauda «Kaut kur pie Gaujas». Rež. K. Pamše, dek. K. Miezītis, komp. A. Tučs.

1958. GADS

4. *janvārī* E. de Filipo «Filumena Marturano». Rež. A. Jaunušans, dek. A. Spertāls. Filumena Marturano — E. Radziņa, L. Bērziņa (vies.), Domeniko Soriano — E. Zīle, Alfredo Amorozo — J. Osis, L. Bārs, Rozālija Solimene — E. Ezeriņa, vēlāk arī S. Grīse, L. Erika, Diāna — I. Hincenberga, Terezīna — L. Erika, vēlāk arī L. Freimane, H. Romanova, Mikele — J. Kubilis, Rikardo — E. Ozols, Umberto — A. Liniņš.
11. *februārī* M. Smithenes 70 dzīves un 50 skatuves darba gadu jubileja. R. Blaumaņa «Indrāni». Indrānu māte — M. Smithene.
10. *martā* A. Deglava «Rīga». Dramatiz. Valdis un Valts Grēviņi, rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. K. Miezītis. Krauklišu Pēteris — J. Kubilis, Lauris Sutums — A. Videnieks, Mikums — P. Cepurnieks, Mikumiete — E. Radziņa, Maris — E. Dūda, Rābe-manis — V. Silenieks, Hildegarde — O. Lejaskalne, Ortrūde — A. Liedskalniņa, Starpings — K. Sebris, Mārcis — A. Jaunušans, Matilde — H. Romanova, Līshena — M. Mainiece.
25. *martā* N. Pogodina «Trešā, patētiskā». Rež. K. Pamše, konsult. M. Kņēbele, dek. K. Miezītis. V. I. Ļeņins — R. Zandersons, Marija Iljiņična Uljanova — L. Freimane, S. Grīse, Fjodors Djatlovs — E. Zīle, Ipolits Sestroreckis — J. Kubilis, Irīna Aleksandrovna — E. Radziņa, Gvozdiļins — J. Osis, Nastja — V. Līne, Valeriks — E. Brītiņš, J. Lejaskalns, Lavruhins — V. Akurāters, Klava — M. Mainiece, A. Liedskalniņa, Abdilda — O. Salkonis.
4. *maijā* V. Lāča «Zītaru dzimta». Dramatiz. V. Sauleskalns, rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. L. Bērziņš, A. Ate. Inga Zītaris — V. Gruzīņš, Elza Zītara — E. Radziņa,

Ernests Zītaris — K. Sebris, Kārlis Zītaris — R. Zandersons, Jānis Zītaris — J. Kubilis, Mārtiņš Zītaris — P. Cepurnieks, Anna — O. Krūmiņa, Mīcīte — M. Grinberga, Brenģulis — J. Osis, Laura — E. Dūda, Zariene — O. Lejaskalne.

19. *maijā* R. Blaumaņa «No saldenās pudeles». Rež. Z. Katlaps, dek. V. Liepiņa. Ezerlauku māte — L. Ērika, E. Miezīte, Marija — L. Freimane, I. Hincenberga, Lavīze — E. Ezeriņa, Pičuks — Ē. Brītiņš, V. Jakāns, Auce — A. Liedskalniņa, Mārtiņš — K. Trencis, Taukšķis — R. Puriņš, A. Jaunušans, Krišs — A. Upenieks.
11. *oktobrī* A. Korneičuka «Kāpēc smaidīja zvaigznes». Rež. K. Pamše, dek. A. Spertāls. Barabašs — K. Sebris, Kleopatra Gavrilovna — E. Radziņa.
20. *oktobrī* R. Blaumaņa piemiņas vakars. Programmā R. Blaumaņa dzeja un dziesmas ar viņa tekstiem, fragmenti no lugām — «Indrāni», «Skroderdienas Silmačos», «No saldenās pudeles», «Ugunī». Rež. K. Pamše, Z. Katlaps.
29. *oktobrī* A. Līvesa «Jaungada naktī». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. K. Sprancis. Mahta — L. Freimane, vēlāk arī E. Radziņa, Ernsts Hunts — E. Beseris, Alberts Rode — Z. Katlaps, Annele — V. Līne, Erihs Metuss — G. Cilinskis, vēlāk arī Ē. Brītiņš.

1959. GADS

9. *janvārī* Z. Grīvas «Medūzas plosts». Rež. A. Jaunušans, dek. V. Liepiņa. Magdalēna Birnbauma — A. Klints, Līvija Birnbauma — M. Zemdega, Justs Ragainis — Z. Katlaps, vēlāk arī A. Jaunušans, Aigars Plēšums — G. Cilinskis, Klāvs — I. Adermanis, K. Trencis, Adams Bušteteris — K. Sebris.
14. *februārī* teātra 40 gadu jubilejas svinības. Programmā fragmenti no izrādēm: L. Paegles «Augšāmcelšanās», A. Brigaderes «Princese Gundega un karalis Brusubārda», K. Treņova «Lubova Jarovaja», A. Upīša «Zaļā zeme», P. Roziša «Ceplis», N. Pogodina «Trešā, patētiskā».
27. *februārī* A. Kasonas «Trešais vārds». Rež. K. Pamše, dek. L. Bērziņš. Marga — A. Liedskalniņa, M. Zemdega, Krustmāte Matilda — O. Lejaskalne, Krustmāte Anhelīna — M. Smithene, E. Miezīte, Pablo — J. Kubilis, V. Zandbergs.
13. *martā* V. Šekspīra «Hamlets, dāņu princis». Rež. Z. Katlaps, dek. A. Spertāls, kost. m. V. Liepiņa. Klaudijs — K. Sebris, Hamlets — A. Videnieks, Ģertrūde — O. Krūmiņa, vēlāk L. Freimane, Polonijs — J. Osis, Ofēlija — V. Līne, Horācijs — K. Klētnieks, Laerts — G. Cilinskis, Osriks — Ē. Brītiņš, Rozenkrancs — A. Jaunušans, Gildenšterns — V. Gruzīņš.
31. *martā* A. Videnieka 50 dzīves un 25 skatuves darba gadu jubileja. V. Šekspīra «Hamlets». Hamlets — A. Videnieks.
16. *aprīlī* P. Pētersona «Balto torņu ēna». Rež. E. Zīle, dek. L. Bērziņš. Pāvils — V. Jakāns, V. Zandbergs, Inese — I. Hincenberga, M. Zemdega, Ella — H. Romanova, Tekla — E. Radziņa, vēlāk arī V. Vārna, Anastasija — A. Liedskalniņa, Felicita — B. Indriksone.

14. *maijā* V. J. Popas «Take, Janke un Kadars». Rež. K. Pamše, dek. G. Zemgals.
8. *jūnijā* Zeiboltu Jēkaba «Dullais barons Bunduls». Dramatiz. V. Sauleskalns, rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. K. Miezītis. Gusto fon Bundels — A. Jaunušans, Auriķu lielmāte — O. Lejaskalne, S. Grīsele, Renāte — S. Grīsele, I. Hincenberga, vēlāk arī M. Zemdega, I. Mača, Rozālija — A. Klints, fon Lēberšteina — L. Ērika, Ilona — V. Vārna, Tusnelda — H. Romanova, Asta — A. Liedskalniņa, M. Zemdega, Virziņš — K. Martinsons, Pēteris — J. Lejaskalns, Liziņa — B. Indriksone, Cepurīte — K. Trencis.
10. *novembrī* Ā. Alunāna «Visi mani radi raud». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Liepiņa. Dāvis Pumpurs — P. Cepurnieks, Anlīze — E. Ezeriņa, Maija — E. Dūda, B. Indriksone, Andrejs Ozols — E. Brītiņš, J. Lejaskalns, Fuksis, saukts Puksis — K. Klētnieks, Brencis — V. Silenieks.
24. *novembrī* A. Griguļa «Nekur tā neiet kā pasaulē». Rež. Z. Katlaps, dek. K. Miezītis.

1960. GADS

2. *janvārī* A. Čehova «Kaija». Rež. K. Pamše, dek. A. Spertāls, kost. m. M. Kangare. Arkadina — L. Freimane, Trepļevs — J. Bebrīšs, V. Zandbergs, Sorins — J. Osis, Ņina Zarečnaja — V. Līne, Samrajevš — H. Avens, Polina Andrejevna — E. Radziņa, Maša — H. Romanova, Trigorins — Z. Katlaps, V. Akurāters, Dorns — A. Videnieks, Medvedenko — H. Topsis.
4. *februārī* A. Arbusova «Esi sveicināta, mīlestība!» («Irkutskas stāsts»). Rež. A. Jaunušans, dek. K. Miezītis. Vaļa — A. Liedskalniņa, Larisa — E. Radziņa, V. Vārna, Serdjuks — K. Sebris, Sergejs Serjogins — G. Cilinskis, I. Adermanis, Viktors Boicovs — J. Kubilis, Rodiķis — J. Lejaskalns, Lapčenko — V. Jakāns.
4. *martā* K. Guckova «Uriels Akosta». Rež. E. Zīle, dek. A. Spertāls. Judite — V. Līne, Uriels Akosta — Z. Katlaps, J. Bebrīšs.
7. *aprīlī* A. Sirvanzades «Armenuī» Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. V. Prancāns.
1. *maijā* Z. Grīvas «Nemierīgie ūdeņi». Rež. K. Pamše, dek. L. Grasmanis, komp. P. Dambis.
13. *maijā* A. Arbusova «Tālais ceļš». Rež. Z. Katlaps, dek. G. Zemgals.
28. *maijā* R. Zandersona 50 dzīves un 30 skatuves darba gadu jubileja. N. Pogodina «Trešā, patētiskā». V. I. Ļeņins — R. Zandersons.
10. *septembrī* K. Krapivas «Kas smejas pēdējais» (atj.). Rež. V. Baļuna, atj. rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. K. Sprancis. Gorlohvatskis — J. Osis, Anna Pavlovna — E. Ezeriņa, Zjolkins — A. Jaunušans.

21. *oktobrī* Ļ. Tolstoja «A u g š ā m c e l š a n ā s». Rež. Z. Katlaps, dek. G. Zemgals, komp. P. Dambis. Autors — Z. Katlaps, K. Trencis, Katjuša Maslova — V. Līne, A. Liedskalniņa, Neļļudovs — E. Zīle, G. Cilinskis.
17. *novembrī* T. Dreizera «A m e r i k ā ņ u t r a ģ ē d i j a». Dramatiz. K. Pamše, rež. K. Pamše, dek. G. Zemgals. Kļāids Grifitss — J. Kubilis, M. Kublinskis, vēlāk arī J. Lejaskalns, Sondra Finčlija — M. Zemdega, I. Hincenberga, Roberta — E. Dūda, A. Liedskalniņa.
- 15.—20. *decembrī* viesizrādes Tallinā. Repertuārā: V. Lāča «Zītaru dzimta», R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos», A. Līvesa «Jaungada nakti», V. Sekspira «Hamlets».

1961. GADS

9. *janvārī* D. Zigmontes «J ū r a s v ā r t i». Dramatiz. K. Pamše un A. Amtmanis-Briedītis, rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. K. Miezītis, komp. P. Dambis. Ansis Dziesma — J. Osis, vēlāk arī K. Ozols, Kristīne Dziesmā — O. Lejaskalne, Jorens Akmeņkalns — A. Videnieks, Lida — L. Freimane, vēlāk arī V. Līne, Viranauda — K. Sebris, Aina — I. Mača, Ieva — M. Zemdega, Edgars — J. Lejaskalns.
4. *februārī* A. Hellana «V i ņ š t e i c a — n ē». Rež. Z. Katlaps, dek. V. Liepiņa.
3. *martā* V. Panovas «A t v a d a s b a l t a j ā m n a k t i m». Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals, komp. Ģ. Ramans. Ninka — E. Dūda, B. Indriksone, Zanna — H. Romanova, Kira — I. Hincenberga, Tamāra — A. Liedskalniņa, Vaļeriks — G. Cilinskis, K. Trencis, Hermanis — J. Kubilis, vēlāk arī A. Jaunušans, Viktors — J. Bebrīss.
21. *aprīlī* A. Upīša «P l a i s a m ā k o ņ o s». Dramatiz. Valdis Grēviņš, rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. K. Miezītis, kost. m. V. Liepiņa, komp. O. Grāvītis. Ošu Anna — L. Freimane, E. Radziņa, Marta — I. Tirole, Andrs Kalvics — J. Lejaskalns, Eduards Veidenbaums — A. Jaunušans, Bērziņu Liēna — V. Līne, Veronika Punga — M. Zemdega, Frēliha madama — O. Lejaskalne, Toms Gailītis-Gaidulis — K. Sebris, Runge-Ruņģis — P. Cepurnieks, Runges kundze — M. Šmithene (pēdējā jauniestudētā loma), Flora — E. Radziņa, I. Mača, vēlāk arī A. Tamulēna, Kārlis Kūla — E. Zīle, V. Jakāns, Reinholds — E. Brītiņš, Ošu Andrejs — V. Gruzīņš.
21. *oktobrī* A. Arbuzova «Z u d u š a i s d ē l s». Rež. E. Zīle, dek. G. Zemgals. Ļiza — L. Erika, A. Klints.
7. *decembrī* F. Kūna «N i b e l u n g u k r e d i t s». Rež. K. Pamše, dek. G. Zemgals. Zigrīds Bloks — K. Sebris, Amēlija Grūbere — M. Zemdega, B. Indriksone, Ungerna kundze — E. Ezeriņa, Kleins — J. Kubilis, J. Lejaskalns.
28. *decembrī* I. Soboļeva «S a i m n i e k s». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. K. Miezītis.

1962. GADS

29. *martā* A. Kusani «Centra uzbrucējs mirs ritausmā». Rež. Z. Katlaps, dek. P. Šēnhofs, komp. O. Grāvitis.
26. *aprīli* P. Pētersona «Man trīsdesmit gadu». Rež. A. Jaunušans, dek. K. Miežītis, komp. R. Pauls. Kaspars — I. Adermanis, Vidaga — I. Mača, Munda — V. Freimūte, I. Tirole, Edmunds — K. Trencis, Illārijs — V. Jakāns, Vents — O. Salkonis, Roze — V. Līne, L. Freimane, Tors — V. Akurāters, J. Bebrišs, Sieva — E. Ezeriņa, V. Selga, Kāds — E. Ozols.
15. *jūnijā* (Jelgavā), 25. *augustā* (Rīgā) E. Briedes «Zaļie un vējainie pavasari». Rež. A. Leimanis, dek. V. Liepiņa, komp. P. Dambis.
6. *septembrī* Dž. Kiltija «Mīļais melis». Rež. Z. Katlaps, dek. G. Zemgals, komp. P. Dambis. Džordžs Bernards Sovs — E. Zīle, K. Sebris, vēlāk arī Z. Katlaps, Stella Kempbela — L. Freimane, E. Radziņa.
11. *oktobrī* V. Panovas «Kā tev klājas, zēn?». Rež. K. Pamše, dek. G. Zemgals.
4. *decembrī* A. Upiša «Zanna d'Arka». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. G. Zemgals, komp. R. Grīnblats. Zanna d'Arka — V. Līne, A. Liedskalniņa, Zaks d'Arks — K. Ozols, Izabella — E. Ezeriņa, Raimons — J. Kubilis, brālis Martēns — J. Osis, Dofins, vēlāk Šarls VII — E. Britiņš, Zerārs Mašē — K. Klētnieks, Jolanda — O. Lejaskalne, E. Radziņa, La Hīrs — P. Cepurnieks, Bodrekūrs — V. Akurāters, Gijoms de Flavijis — E. Zīle, Alansonas hercogs — J. Lejaskalns.
26. *decembrī* R. Blaumaņa «Pazudušais dēls». Rež. Z. Katlaps, dek. K. Miežītis, kost. m. V. Liepiņa. Roplainis — J. Osis, Krustiņš — J. Kubilis, Mikus — I. Adermanis, Mikus tēvs — K. Klētnieks, K. Teihmanis, Inķis — K. Sebris, Roplainiete — E. Ezeriņa, Ilze — V. Freimūte, Līziņa — I. Tirole, Matilde — A. Liedskalniņa, vēlāk V. Līne, Aža — A. Klīnts, M. Mainiece.

1963. GADS

27. *janvārī* L. Ērikas 70 dzīves gadu jubileja. A. Arbusova «Zudušais dēls». Līza — L. Ērika.
7. *februārī* V. Lāča «Kapteiņa Zundaga atgriešanās». Dramatiz. V. Sauleskalns, rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. K. Sprancis.
8. *martā* A. Puškina «Mazās traģēdijas». Rež. J. Zariņš, dek. G. Zemgals. «Skopais bruņinieks». Barons — K. Klētnieks, Albērs — M. Kublinskis, J. Lejaskalns, Auglotājs — H. Zommers, Ivans — E. Beseris, Hercogs — K. Trencis; «Mocarts un Saljeri». Mocarts — J. Kubilis, Saljeri — K. Sebris; «Akmens viesis». Dons Huāns — I. Adermanis, Donja Anna — L. Freimane, Laura — V. Līne, Leporello — I. Burāns, Dons Karloss — V. Akurāters.

24. *aprīlī* E. M. Remarka «Trīs draugi». Dramatiz. T. Putinceva, rež. Z. Katlaps, A. Amtmanis-Briedītis, K. Pamše, dek. G. Zengals.
9. *maijā* G. Priedes «Miks un Dzilna». Rež. A. Jaunušans, dek. D. Rožlapa, kost. m. V. Liepiņa, komp. R. Pauls. Elmārs Lapiņš — A. Videnieks, O. Salkonis, Miks Nigulis — J. Kubilis, Jūlija Vecgaile — A. Klints, V. Selga, Dzilna Jagare — E. Radziņa, I. Mača, Austra Lapiņa — H. Romanova, M. Mainiece, Lēna — R. Garne.
30. *septembrī* A. Klints 70 dzīves un 50 skatuves darba gadu jubileja. Fragmenti no izrādēm: V. Panovas «Kā tev klājas, zēn?», Poļina — A. Klints; R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos». Pindaciša — A. Klints.
9. *oktobrī* K. Simonova «Tā arī būs». Rež. K. Pamše, konsult. S. Birmane, dek. J. Pelšs.
20. *novembrī* A. Kivi «Septiņi brāļi». Dramatiz. V. Panso, insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. O. Salkonis, dek. G. Zengals. Juhani — I. Adermanis, Tomass — K. Trencis, Āpo — G. Cilinskis, V. Zenbergs, Simeoni — J. Bebrišs, Timo — V. Gruzīņš, Lauri — A. Upenieks, Ēro — E. Brītiņš, Ķesteris — L. Bārs, Venla — I. Tirole.
26. *decembrī* F. Garsijas Lorkas «Bernardas Albas māja». Rež. A. Jaunušans, dek. H. Līkums, kost. m. V. Liepiņa, komp. P. Kvelde. Bernarda — E. Ezeriņa, L. Ērika, Marija Hosefa — A. Klints, Angustiasa — E. Radziņa, Magdalēna — I. Mača, Amēlija — H. Romanova, Martirio — L. Freimane, E. Dūda, Adela — V. Līne, Ponsija — O. Lejaskalne, S. Grisle, Kalpone — V. Vārna.

1964. GADS

31. *janvārī* Z. Grīvas «Noziegums Granādā». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. G. Zengals, komp. R. Grinblats. Federiko Garsia Lorka — J. Kubilis, Margarita Ksirgu — V. Līne, Luijs Rosaless — G. Cilinskis.
17. *februārī* K. Sebra 50 dzīves un 25 skatuves darba gadu jubileja. Fragmenti no izrādēm: Dž. Kiltija «Mīlais melis» I. cēliens. Bernards Sovs — K. Sebris; K. Simonova «Tā arī būs». I. aina. Voroncovs — K. Sebris.
27. *februārī* V. Lāča «Juris Indrups» («Senču aicinājums»). Insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. K. Pamše, dek. O. Muižnieks, komp. R. Pauls. Juris Indrups — J. Kubilis, V. Zenbergs, Velta — M. Zemdega, E. Dūda, Nora — A. Liedskalniņa, B. Indriksone, Pilots — J. Lejaskalns.
26. *martā* V. Sauleskalna «Veco sievu vasara». Insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. O. Salkonis, dek. V. Liepiņa. Elvira Elste — A. Klints, H. Romanova.
23. *aprīlī* V. Šekspīra «Divpadsmitā nakts». Rež. J. Zariņš, dek. G. Zengals, kost. m. M. Kangare, komp. G. Ramans. Orsīno — G. Cilinskis, Sebastians — J. Kubilis, Antonio — V. Gruzīņš, Viola — V. Līne, Sers Tobijs — K. Sebris, Sers Andrejs Eīgū-

čiks (Bālgīmis) — A. Jaunušans, Olivija — A. Liedskalniņa, Marija — E. Radziņa, vēlāk arī M. Mainiece, Malvolio — E. Zīle, H. Zommers, Fests — V. Akurāters, vēlāk J. Lejaskalns, Fabians — E. Britiņš.

21. *maijā* A. Korneičuka «Platons Krečets». Rež. O. Šalkonis, dek. I. Antone. Platons Krečets — I. Adermanis.
18. *septembrī* V. Baļunas 60 dzīves gadu jubileja. Retrospektīvs koncerts no V. Baļunas iestudētajām izrādēm.
12. *novembrī* M. Solohova «Plēsums». Dramatiz. P. Djomins, insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. K. Pamše, dek. G. Zemgals, komp. O. Barskovs. Davidovs — I. Adermanis, Naguļnovs — K. Sebris, Ščukars — L. Bārs, Luška — V. Līne, vēlāk arī I. Mača.
26. *novembrī* P. Merimē «Sieviete — debess un elle». P. Pētersona prologs un intermēdijas, rež. A. Jaunušans, dek. D. Rožlapa, kost. m. R. Blumberga, komp. R. Ore. Klāra Gasula — L. Freimane. «Svētā Antonija kārdināšana». Brālis Antonijs — G. Cilinskis, Brālis Rafaels — E. Besis, Marikita — B. Indriksone, R. Garne, Brālis Domingo — K. Strāders; «Debess un elle». Dons Pablo — J. Lejaskalns, E. Ozols, Brālis Bartolomejs — Z. Katlaps, Donja Urraka — E. Radziņa, I. Hincenberga; «Kariete svētajam sakramentam». Dons Andress de Rivera — A. Videnieks, Kamila Peričola — A. Liedskalniņa, M. Zemdega, Martinēzs — V. Jakāns.
14. *decembrī* O. Lejaskalnes 60 dzīves un 40 skatuves darba gadu jubileja. A. Brodeles viencēliens «Pienākums». Kārklīniete — O. Lejaskalne. Fragmenti no izrādēm: F. Garsijas Lorkas «Bernardas Albas māja». Ponsija — O. Lejaskalne; R. Blaumaņa «Ļaunais gars». Anna — O. Lejaskalne; R. B. Seridana «Jauko māņu diena». Doroteja — O. Lejaskalne.
24. *decembrī* J. Anerauda «Karalistes gals». Rež. J. Bebrišs, dek. K. Sprancis, komp. Ģ. Ramans.

1965. GADS

22. *janvārī* G. Kanoviča «Lai viņš iet prom». Rež. M. Kublinskis, dek. A. Freibergs, kost. m. M. Sarmāja, komp. R. Pauls. Tante Paula — A. Klints, S. Grīse, Skolotājs — A. Videnieks, Snaigis — G. Cilinskis, Ivona — V. Līne, Doveika — J. Kubilis, Vanda — M. Zemdega, vēlāk arī D. Kvelde, Kaufmans — V. Jakāns, Bitēnaite — I. Mača, Albīns Dūda — H. Topsis, Pronskus — K. Trencis.
27. *februārī* B. Brehta «Trīsgrašu opera». K. Veila mūz., rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals, kost. m. R. Blumberga. Mekhīzs — I. Adermanis, Pičems — E. Zīle, vēlāk K. Klētnieks, Sallija Pičema — H. Romanova, Pollija — D. Kvelde, R. Steinberga, (vies.), Brauns — K. Sebris, Lusija — A. Liedskalniņa, Krogus Džennija — L. Freimane.

20. *martā* R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» (atj.). A. Būmaņa mūz., insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. Z. Katlaps, dek. A. Spertāls, kost. m. M. Spertāle. Antonija — E. Radziņa, Aleksis — K. Trencis, vēlāk arī J. Laviņš, Pindaciša — A. Klints, Pičuks — Ē. Briņiņš, J. Lejaskalns, Auce — E. Dūda, A. Liedskalniņa, Bebene — M. Smithene, vēlāk H. Romanova, Tomuļu māte — E. Ezeriņa, vēlāk M. Mainiece, Dūdars — Z. Katlaps, Kārlēns — K. Strāders, Rūdis — A. Jaunušans, E. Briņiņš, Ābrams — K. Klētnieks, Zāra — V. Līne, M. Mainiece, vēlāk arī D. Kvelde, Joske — J. Kubilis, Elīna — V. Freimūte, Ieviņa — M. Grinberga.
2. *aprīlī* A. Arbuzova «Mans nabaga Marats». Rež. V. Baļuna, dek. G. Zemgals, komp. Ģ. Ramans. Marats — J. Kubilis, Ļika — A. Liedskalniņa, Leonīdiks — G. Cilinskis.
6. *aprīlī* D. Graņina «Eju pretī negaisam». Dramatiz. M. Volobrinškis, R. Rubinstejns, M. Sulimova, rež. K. Pamše, dek. G. Zemgals.
14. *maijā* G. Priedes «Tava labā slava». Rež. A. Jaunušans, dek. R. Blumberga, komp. Ģ. Ramans. Armīns Turks — J. Kubilis, Ilze — H. Romanova, Lauma Lazdeniece — O. Lejaskalne, Zeltīte Jankovska — E. Ezeriņa, Minna Krauze — A. Klints, Jānis Bruzītis — M. Vērdiņš (jun.).
30. *septembrī* Raiņa, F. Rokpeļņa «Viņš trīsreiz sauca mani». Rež. A. Amtmanis-Briedītis, dek. G. Zemgals, kost. m. R. Blumberga, komp. V. Kaminskis. Rainis — A. Videnieks, Kajs Grakhs — I. Adermanis, J. Lejaskalns, Kornēlija — L. Freimane.
3. *decembrī* A. Griguļa «Savu lodi nedzird». Rež. A. Jaunušans, dek. A. Freibergs, D. Šostakoviča mūz. Klāvs Sumbris — K. Sebris, Janīna — V. Līne, E. Radziņa, Ingalovs — G. Cilinskis, V. Akurāters, Tedžus — E. Girgensons.
6. *decembrī* A. Amtmaņa-Briediņa 80 dzīves un 60 skatuves darba gadu jubileja. Raiņa, F. Rokpeļņa «Viņš trīsreiz sauca mani» (Otrā daļa). Rež. A. Amtmanis-Briedītis.
- 10.—15. *decembrī* viesizrādes Tallinā. Repertuārā: A. Upīša «Zanna d'Arka», R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos», A. Griguļa «Savu lodi nedzird».

1966. GADS

14. *janvārī* A. Brigaderes «Lolitas brīnumputns». Insc. A. Amtmanis-Briedītis, rež. O. Šalkonis, dek. G. Zemgals, kost. m. R. Blumberga. Ķēniņš — Z. Katlaps, Ķēniņene — O. Lejaskalne, E. Radziņa, Poķis — A. Upenieks, Cintis — M. Vērdiņš, Alnis — Ē. Briņiņš, Lolita — E. Dūda, Sūrmis — D. Kvelde, Sakārnītis — K. Strāders, Tumbstis — P. Cepurnieks.
10. *martā* K. Odetsa «Zelta puisēns». Rež. M. Kublinskis, dek. G. Zemgals. Džo — E. Girgensons, vēlāk arī M. Kublinskis, Lorna Muna — A. Liedskalniņa.

20. *aprīlī* K. Goldoni «Kjodžas skandāls». Rež. A. Jaunušans, dek. A. Freibergs, kost. m. R. Blumberga, komp. Ģ. Ramans. Padrons Tonijs — O. Šalkonis, Madonna Paskua — H. Romanova, Lučeta — D. Kvelde, Tita Nane — J. Kubilis, Padrons Fortunato — E. Beseris, Madonna Libēra — I. Mača, Orseta — V. Freimūte, M. Zemdega, Keke — A. Ziemele, Bepo — I. Adermanis, Tofolo — M. Vērdiņš, vēlāk E. Girgensons, Isidoro — V. Jakāns.
28. *maijā* R. Narečoņa «Pirms tiesas sprieduma». Rež. M. Kublinskis, dek. G. Zemgals. Tiesnese — L. Freimane, Apsūdzētais — U. Dumpis, Cietušais — J. Lejaskalns, Viņa — R. Garne.
10. *novembrī* K. Treņova «Lubova Jarovaja». Insc. A. Jaunušans, rež. M. Kublinskis, dek. G. Zemgals, kost. m. R. Blumberga, komp. R. Pauls. Lubova Jarovaja — L. Freimane, I. Mača, Panova — E. Radziņa, A. Liedskalniņa, Koškins — U. Dumpis, Mihails Jarovojš — G. Cilinskis, K. Trencis, Švandja — I. Adermanis.
15. *decembrī* Z. Robēra «Satikšanās». Rež. O. Šalkonis, dek. A. Freibergs. Marija Oktobris — E. Radziņa.
28. *decembrī* M. Paņola «Mariusus». Rež. A. Jaunušans, dek. H. Likums, komp. P. Kvelde. Fanija — D. Kvelde, B. Indriksone, Onorina — V. Līne, I. Pabērza, Mariuss — J. Lejaskalns.

1967. GADS

8. *janvārī* I. Tiroles radošā darba vakars. Programmā A. Sent-Ekziperī «Mazais princis».
30. *janvārī* Teātra komjauniešu koncertprogramma. O. Vācieša «Elpa». Rež. M. Kublinskis.
9. *februārī* J. Smūla «Mežonīgais kapteinis Kihnu Jens»*. Rež. M. Kublinskis, dek. G. Zemgals, komp. A. Kublinskis. Enns Ūtea (Kihnu Jens) — K. Sebris, Vēsturiskā patiesība — A. Jaunušans, vēlāk arī G. Cilinskis, Admirālis — J. Osis, vēlāk V. Gruzīņš, Manne — E. Radziņa, L. Freimane, Mathilde — A. Liedskalniņa, M. Zemdega, Anti — U. Dumpis, vēlāk arī M. Kublinskis, E. Girgensons.
24. *februārī* H. Gulbja «Viena ugunīga kļava». Rež. J. Bebrišs, dek. V. Treijs, komp. Ģ. Ramans. Ģirts Pakalns — J. Kubilis.
27. *februārī* E. Radziņas 50 dzīves un 30 skatuves darba gadu jubileja. Fragmenti no izrādēm: Dž. Kiltija «Mīlais melis». Stella Kempbela — E. Radziņa; K. Simonova «Tā arī būš». Anna Greča — E. Radziņa.
6. *aprīlī* L. Tolstoja «Anna Kareņina». Dramatiz. Valdis Grēviņš, rež. A. Jaunušans, dek. A. Freibergs, kost. m. M. Spertāle. Anna Kareņina — V. Līne, Aleksejs Kareņins — Z. Katlaps, Aleksejs Vronskis — J. Pļaviņš, Stīva Oblonskis — G. Cilinskis, Darja — V. Vārna, Kitiņa — V. Freimūte, kņaziene Betsija — A. Liedskalniņa.

* 1972. gada 12. februārī notika 100. izrāde.

18. *maijā* V. Rozova «Absolventu salidojums». Rež. M. Kublinskis, dek. A. Freibergs.
12. *oktobrī* V. Borherta «Tur laukā, aiz durvīm». Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals, komp. R. Grīnblats, Bekmanis — U. Dumpis, Kabarejas direktors — Z. Katlaps, L. Bārs, Apbedīšanas kantora īpašnieks, Ielu tīrītājs — J. Osis, Elba — E. Radziņa, Otrais, kuru ikviens pazīst — Ģ. Jakovļevs.
6. *novembrī* E. Līva «Velnakaula diviņi». Dramatiz. A. Liniņš, rež. A. Liniņš, dek. G. Zemgals. Autors — V. Zenbergs, vēlāk arī U. Dumpis, O. Šalkonis, Kaspars Velnakauls — G. Cilinskis, Andrejs Kauls — I. Adermanis, Zanda — A. Liedskalniņa, vēlāk arī A. Kairiša, Ferdinands — A. Videnieks, vēlāk arī L. Bārs, Pāteriene — S. Grīse, Uldis — M. Vērdiņš, vēlāk K. Trencis, J. Kaminskis, Silis — J. Pļaviņš, Spāģis — V. Jakāns.
8. *novembrī* Teātra komjauniešu koncertprogramma «Strēlnieku zeme», veltīta latviešu sarkanajiem strēlniekiem. Rež. M. Kublinskis.
5. *decembrī* A. Upīša 90. dzimšanas dienai veltīta programma «Zemes elpa, tāli ceļi». Rež. A. Jaunušans, O. Šalkonis.
16. *decembrī* S. Vieses, J. Bebriša «Zvaigzneiet un deg, un ...». Rež. J. Bebrišs, dek. A. Freibergs. Aspazijas vēstules lasa — L. Freimane, A. Liedskalniņa, Raiņa vēstules lasa — I. Adermanis.

1968. GADS

25. *janvārī* H. Gulbja «Aijā, žūžū, bērns kā lācis»*. Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals, komp. Ģ. Ramans. Jānis — M. Vērdiņš, vēlāk Ģ. Jakovļevs, Artis — E. Girgensons, A. Licītis, Daina — D. Kvelde, Aivars — V. Beķeris, J. Kaminskis, Imants — Z. Neimanis, Celms — R. Ceplītis, J. Pļaviņš, Maizītis — A. Videnieks, vēlāk arī R. Ceplītis, Maizīte — I. Mača, Japiņa — H. Romanova, B. Indriksone, Vecmāmiņa — A. Klints, vēlāk A. Alkne, Direktore — M. Mainiece, M. Grīnberga, Inspektrese — I. Hincenberga, I. Tirole, Pumpuriņš — J. Lejaskalns, E. Ozols, vēlāk arī U. Dumpis.
15. *februārī* L. Pura «Redzēt jūru». Rež. J. Bebrišs, dek. A. Freibergs.
4. *martā* I. Burāna radošā darba vakars. Programmā N. Hikmeta «Cerība».
20. *martā* L. Paegles «Runa, iz maisā!». Rež. O. Šalkonis, dek. V. Treijs, kost. m. R. Blumberga, komp. A. Zilinskis.
27. *aprīlī* M. Friša «Dons Zuans vai mīlestība uz ģeometriju». Rež. M. Kublinskis, dek. G. Zemgals. Dons Zuans — Ģ. Jakovļevs, Miranda — M. Zemdega.
11. *jūnijā* O. Vailda «Ideāls vīrs». Rež. A. Jaunušans, dek. A. Freibergs. Grāfs Kevešems — Z. Katlaps, vēlāk K. Klētnieks, Vikonts Gorings — U. Dumpis, M. Kublinskis, Roberts Cilterns — J. Kubilis, K. Trencis, Lēdija Cilterna — A. Liedskalniņa, I. Hincen-

berga, Meibla Cilterna — R. Garne, D. Kvelde, Misis Civlija — V. Līne, I. Mača, vēlāk arī E. Radziņa.

6. *novembrī* Sofokla «Elektra». Rež. M. Kublinskis, dek. A. Freibergs. Audzinātājs — A. Videnieks, Orests — I. Adermanis, Elektra — L. Freimane, Hrizotemīda — V. Līne, M. Zemdega, Klitemnestra — E. Radziņa, Aigists — K. Sebris.
19. *decembrī* Raiņa «Pūt, vējiņi!». Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals. Uldis — G. Cilinskis, Ģ. Jakovļevs, Barba — D. Kvelde, Zane — A. Kairiša, R. Garne, Anda — A. Liedskalniņa, V. Freimūte, Māte — L. Ērika, H. Romanova, Didzis — J. Lejaskalns, J. Pļaviņš, Orta — A. Klints (pēdējā jauniestudētā loma), S. Grisle, Gatiņš — E. Girgensons, A. Līcītis, Ciepa — I. Tomsons, M. Mainiece.

1969. GADS

14. *janvārī* L. Pura «Tas brīvestības zelta rīts». (Dramatiska kompozīcija, veltīta 50. gadadienai, kopš Latvijā nodibināta padomju vara.) Rež. A. Jaunušans, M. Kublinskis, J. Bebrīšs, dek. G. Zemgals, A. Freibergs. V. I. Ļeņins — J. Kubilis, Vēsture — L. Freimane, Jauneklis — M. Vērdiņš.
12. *februārī* D. Pavlovas, V. Tokareva «Dienas kārtībā — mīlestība». Rež. O. Salkonis, dek. I. Blumbergs. Kanuņins — I. Adermanis, G. Cilinskis, Viktorija — V. Līne, I. Mača, Arefjeva — M. Zemdega, R. Garne, Golovins — J. Osis (pēdējā jauniestudētā loma).
2. *martā* R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» (atj.). A. Būmaņa mūz., insc. A. Amtmanis-Briedītis, atj. rež. A. Jaunušans, M. Kublinskis, dek. A. Spertāls, atj. dek. K. Sprancis, kost. m. M. Spertāle. Antonija — E. Radziņa, V. Līne, Aleksis — K. Trencis, J. Pļaviņš, Pindaciša — A. Klints, vēlāk I. Mača, L. Freimane, Pičuks — J. Lejaskalns, U. Dumpis, Auce — B. Indriksone, V. Freimūte, Bebene — L. Ērika, H. Romanova, Tomuļa māte — O. Lejaskalne, M. Mainiece, Dūdars — V. Gruzīņš, I. Adermanis, Rūdis — Ē. Brītiņš, A. Upenieks, Kārlēns — E. Girgensons, A. Līcītis, Elīna — A. Liedskalniņa, M. Zemdega, Ābrams — K. Kļētnieks, O. Salkonis, Joske — J. Kubilis, V. Jakāns, Zāra — E. Dūda, D. Kvelde, Ievīņa — A. Ziemele, I. Andriņa.
21. *februārī—1. martā* teātra 50 gadu jubilejas izrādes. 2. *martā* jubilejas svinību noslēgums.
29. *martā* H. Gulbja «Mans mīļais, mans dārgais». Rež. J. Bebrīšs, dek. A. Freibergs, komp. Ģ. Ramans. Inga Jaunzeme — A. Kairiša, vēlāk R. Garne, Nils Blumbergs — Ģ. Jakovļevs, Marta Mudīgā — E. Radziņa, H. Romanova, Roberts Mudīgais — V. Jakāns, Emma — L. Freimane, vēlāk arī H. Romanova, Dagnija Krūma — I. Tirole, Krūms — J. Kubilis, Poga — E. Beseris, L. Bārs, Diāna — D. Kvelde.
12. *maijā* A. Jaunušana 50 gadu jubilejas vakars. Fragmenti no izrādēm: H. Ibsena «Lellu namss». Krogstā — A. Jaunušans; A. Grīguļa «Karavīra šinelis». Pulvermahers — A. Jaunušans.

17. jūnijā T. Viljamsa «Ilgu tramvajs»*. Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zengals, kost. m. V. Romanovska. Blaņa Dibūā — A. Liedskalniņa, Stella — R. Garne, E. Dūda, Stenlijs Kovaļskis — G. Cilinskis, J. Pļaviņš, Mičs — U. Dumpis, R. Ceplītis, Junisa — I. Tomšone, I. Ulberga, Stīvs — E. Beseis, R. Ceplītis, Ārsts — H. Topsis, vēlāk arī J. Bebrīšs.

1. oktobrī A. Čehova «Tēvocis Vaņā». Rež. J. Bebrīšs, dek. A. Freibergs. Serebrjakovs — A. Videnieks, Jeļena Andrejevna — A. Kairiša, Soņa — I. Tirole, Voiņickis — J. Kubilis, Astrovs — I. Burāns.

15.—20. oktobrī viesizrādes Rostokā (VDR). Repertuārā: R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos», Raiņa «Pūt, vējiņ!»; L. Freimanis koncertprogramma — V. Plūdoņa «Atraitnes dēls», B. Brehta un K. Veila zongli, R. Paula dziesmas.

4. decembrī J. Ivaškeviča «Vasara Noānā». Rež. M. Kublinskis, dek. G. Zengals. Frederiks Sopēns — I. Burāns, Zorža Sanda — E. Radziņa, Moriss — Ģ. Jākovļevs, Solanža — M. Zemdega.

1970. GADS

6. aprīlī L. Freimanis 50 gadu jubilejas vakars. R. Rolāna «Kolā Briņons». Lasa L. Freimane.

17. aprīlī M. Satrova «Sestais jūlijs». Rež. J. Bebrīšs, dek. G. Zengals. V. I. Leņins — J. Kubilis, Spiridonova — A. Liedskalniņa.

14. maijā E. Braginska, E. Rjazanova «Reiz Jaungada naktī»*. Rež. A. Jaunušans, dek. M. Kitajevs, komp. P. Plakidis. Lukašins — I. Adermanis, Nadja Seveļova — V. Līne, Ipolits — E. Beseis, Teicējs — E. Girgensons.

25. jūnijā V. Šekspira «Henrijs IV». Rež. M. Kublinskis, dek. A. Freibergs. Henrijs IV — A. Jaunušans, Henrijs, Velsas princis — Ģ. Jākovļevs, Falstafs — K. Sebris.

19. novembrī L. Pirandello «Seši tēli meklē autoru». Rež. J. Bebrīšs, dek. G. Zengals. Tēvs — J. Kubilis, Māte — L. Freimane, I. Mača, Pameita — I. Tirole, R. Garne, Dēls — Ģ. Jākovļevs, Pāces madāma — H. Romanova, Direktors — K. Sebris.

26. decembrī V. Lāča «Piecstāvu pilsēta». Dramatiz. A. Liniņš, rež. A. Jaunušans, dek. G. Zengals, kost. m. M. Spertāle, komp. P. Plakidis. Voldis Vitols — J. Kaminskis, vēlāk arī U. Dumpis, Kārlis Liepzars — G. Cilinskis, Purvīkēlis — J. Lejaskalns, Ezeriņš — V. Jakāns, Runcis — K. Sebris. Indriķis — J. Kubilis, Lauma Gulbis — E. Dūda, Millija Riekstiņa — A. Kairiša, vēlāk arī A. Liedskalniņa, Gulbiene — S. Grīse, I. Hincenberga, Purene — L. Freimane, Caune — V. Līne, Kronīša kundze — E. Radziņa, Andersoniete — O. Lejaskalne.

* 1973. gada 8. maijā notika 100. izrāde.

* 1972. gada 2. decembrī notika 100. izrāde.

1971. GADS

20. *janvāri* V. Lāča «Putni bez spārniem». Dramatiz. A. Liniņš, rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals, kost. m. M. Spertāle, komp. P. Plakidis, Voldis Vitols — J. Kaminskis, vēlāk arī U. Dumpis, Kārlis Liepzars — G. Cilinskis, Purvmiķelis — J. Lejaskalns, Ezeriņš — V. Jakāns, Indriķis — J. Kubilis, Gulbis — A. Videnieks, Zaļkalns — J. Pļaviņš, Vaitnieks — I. Adermanis, Lauma Gulbis — E. Dūda, Millija Riekstiņa — A. Kairiša, vēlāk arī A. Liedskalniņa, Gulbiene — S. Grīle, I. Hincenberga, Purene — L. Freimane, Caune — V. Līne, Kronīša kundze — E. Radziņa.
26. *janvāri* ar LKP CK un LatvPSR Ministru Padomes lēmumu teātrim piešķirts A. Upiša vārds, un līdz ar to teātra pilnais nosaukums kļūst Latvijas PSR A. Upiša Akadēmiskais drāmas teātris.
6. *februāri* S. Grīles 60 dzīves un 40 skatuves darba gadu jubileja. Raiņa «Pūt, vējiņi!». Orta — S. Grīle.
10. *martā* A. Arbuzova «Vecā Arbatā pasakas». Rež. O. Šalkonis, dek. A. Freibergs, Baļasņikovs — K. Sebris, Blohins — A. Videnieks, V. Jakāns, Vika — A. Liedskalniņa, M. Zemdega.
5. *aprīlī* F. Molnāra «Lilioms». Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals, komp. Im. Kalniņš. Lilioms — U. Dumpis, Ģ. Jakovļevs, Jūlija — A. Kairiša, D. Kvelde, Marija — I. Tomsone, B. Indriksone, Fičūrs — J. Kubilis, E. Girgensons, Hugo — V. Jakāns, V. Beķeris, Muškātne — E. Radziņa, H. Romanova, Luīze — M. Feldmane, G. Virkava, Reģistrators — J. Bebrīšs.
20. *maijā* J. Svarca «Pelnušķīte». Rež. M. Kublinskis, dek. A. Freibergs, kost. m. M. Spertāle.
11. *jūnijā* M. Spertāles 70 dzīves gadu jubileja. J. Svarca «Pelnušķīte». M. Spertāles kostīmi.
21. *jūnijā* A. Griguja «Sekspīrs mazgā traukus». Rež. O. Šalkonis, dek. A. Merkmāns, komp. Ģ. Ramans.
3. *novembrī* H. Gulbja «Un visi nāks pie manis». Rež. J. Bebrīšs, dek. A. Freibergs, komp. P. Plakidis. Lāsma — B. Nollendorfa, A. Liedskalniņa, Reinis — J. Kaminskis, U. Dumpis, Albins Varakalns — J. Lejaskalns, I. Adermanis, Gundars — R. Zagorskis, Ģ. Jakovļevs, vēlāk arī A. Līcītis, Ligita — D. Kvelde, I. Tirole.
8. *decembrī* M. Friša «Santakrusa» («Santa Cruz»). Rež. M. Kublinskis, dek. G. Zemgals, komp. A. Kublinskis. Elvīra — V. Līne, Pils kungs — I. Burāns, Pelegrīns — G. Cilinskis.

1972. GADS

26. *janvāri* P. Putniņa «Paši pūta, paši dega»*. Rež. A. Jaunušans, dek. A. Freibergs, komp. G. Ordellovskis. Skaidrite Kāpostiņa — I. Hincenberga, V. Vārna,

* 1975. gada 26. novembrī notika 100. izrāde.

Voldis — Ģ. Jakovļevs, U. Norenbergs, Juris — E. Girgensons, R. Zagorskis, Skaidras māte — E. Miežīte, A. Alkne, Irmiņa — M. Zemdega, V. Freimūte, Lillīte — M. Feldmane, G. Virkava, Zebe — K. Sebris, Nonnija Amena — H. Romanova, I. Pabērza, Francis — I. Adermanis, Auguste Biežais — E. Radziņa, I. Mača, Gustiņš — K. Strādars, vēlāk V. Jakāns, Ļeļa — A. Liedskalniņa, I. Tirole, Elzīte — I. Tomšone, Dorrondo — E. Beseris, Fredis — J. Kubilis, J. Lejaskalns, Erna — L. Freimane, M. Mainiece.

15. *martā* K. Sajas «Tā tād dzīvoju». Rež. M. Kublinskis, dek. G. Zemgals. «Poliglots». Profesors — J. Kubilis, Tā, kuru viņš gaidīja — R. Garne, E. Dūda, Kaimiņš — V. Jakāns, Marija — H. Romanova, Karīle — D. Kvelde, Indulgence — E. Dūda, R. Garne; «Abstinents». Vaitasis — J. Kubilis, Raminta — R. Garne, E. Dūda, Centrausks — E. Beseris, Klapatauskiene — H. Romanova, Garšļauķis — V. Jakāns, Klunksins — E. Brītiņš, Daiva — D. Kvelde.
14. *aprīlī* M. Gorkija «Vasarnieki». Rež. A. Jaunušans, dek. M. Kitajevs, kost. m. M. Spertāle. Basovs — I. Adermanis, Varvara Mihailovna — V. Līne, Kalērija — L. Freimane, E. Dūda, Vlass — J. Kaminskis, A. Licītis, Suslovs — J. Pļaviņš, Jūlija Filjovna — A. Kairiša, M. Krauze, Dudakovs — G. Cilinskis, K. Trencis, Olga Aleksejevna — A. Liedskalniņa, Šajimovs — A. Videnieks, U. Dumpis, Rjūmins — J. Lejaskalns, Marija Ļvovna — E. Radziņa, Soņa — M. Feldmane, Dvojetočijs — K. Sebris, Zamislovs — I. Burāns.
16. *maijā* H. Raudsepa «Mikumerdi». Rež. O. Salkonis, rež. konsult. V. Panso, dek. G. Zemgals, kost. m. B. Puzina. Jāks Jorams — E. Beseris, Mareta — R. Garne, Juhans — Ģ. Jakovļevs.
7. *jūnijā* E. Ansona «Stārķa matemātika». Rež. M. Kublinskis, dek. V. Glušenkovs, komp. A. Kublinskis.
17. — 27. *augustā* viesizrādes Maskavā. Repertuārā: V. Lāča «Piecstāvu pilsēta» un «Putni bez spārniem», H. Gulbja «Mans mīlais, mans dārgais», Raiņa «Pūt, vējiņi!», M. Gorkija «Vasarnieki», J. Smūla «Mežonīgais kapteinis Kihnu Jens», J. Ivaškeviča «Vasara Noānā», T. Viljamsa «Ilgu tramvajs».
16. *decembrī* A. Chaidzes «Lietu nodos tiesai» («Tilts»). Rež. J. Bebrīšs, dek. A. Freibergs. Razmadze — K. Sebris, Marika Čodrišvili — M. Zemdega.

1973. GADS

25. *janvārī* A. de Misē «Lorencačo» («Lorenzaccio»). Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals, kost. m. M. Spertāle, komp. P. Plakidis. Alesandro Mediči — G. Cilinskis, Lorenzo — Ģ. Jakovļevs, Kardināls Čibo — J. Kubilis, Džuliāno Salvjati — U. Dumpis, Filipo Strocī — I. Burāns, Teobaldo — U. Norenbergs, Skoronkoko — V. Jakāns, Džomo-Ungārs — J. Pļaviņš, Marija Soderīni — E. Radziņa, V. Līne, Katerīna — A. Kairiša, Marķīze Čibo — I. Hincenberga.

8. *februārī* L. Ērikas 80 dzīves un 66 skatuves darba gadu jubileja. Raiņa «Pūt, vējiņi!». Māte — L. Ērika.
9. *martā* M. Fermo «Krīt klau dzot durvis»*. Rež. M. Kublinskis, dek. G. Zemgals, kost. m. B. Puzina. Tēvs — U. Dumpis, Vecmāmiņa — L. Ērika, E. Radziņa.
14. *aprīlī* A. Ostrovska «Vilki un avis». Rež. V. Baļuna, dek. A. Freibergs. Murzavecka — L. Freimane, H. Romanova, Apolons Murzaveckis — J. Kubilis, J. Lejaskalns, Glafīra — A. Liedskalniņa, M. Feldmane, Kupavina — A. Kairiņa, Ļiņajevs — K. Sebris, Berkutovs — G. Cilinskis, Čugunovs — A. Jaunušans, Goreckis — Ģ. Jakovļevs, Pavļins — A. Videnieks, Anīsa — E. Miezīte.
13. *maijā* M. Roščina «Valentīns un Valentīna». Rež. M. Kublinskis, dek. A. Freibergs. Valentīns — U. Norenbergs, Valentīna — M. Feldmane, G. Virkava.
9. *jūnijā* H. Gulbja «Silta, jauka ausainīte»**. Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals. Miervaldis Raudiņš — G. Cilinskis, U. Dumpis, Velta Raudiņa — V. Līne, Dainuvīte — R. Garne, V. Freimūte, vēlāk L. Cauka, Rudīte — D. Kvelde, Toms Klaipe — R. Zagorskis, Beatrise Čaune — L. Freimane, M. Zemdega, Gido Bombāns — J. Kaminskis, Antons Linums — J. Kubilis, J. Pļaviņš.
30. *novembrī* J. Kubiļa 50 mūža un 25 skatuves darba gadu jubileja. K. Sajās «Poliglots» (no izrādes «Tāta dzīvoju»). Profesors — J. Kubilis.
3. *decembrī* H. Bičeres-Stouas «Krusttēva Toma būda». Dramatiz. Ā. Geikins, rež. O. Šalkonis, dek. A. Freibergs. Krusttēvs Toms — E. Beseris.
19. *decembrī* I. Erķēna «Kaķu spēle». Rež. M. Kublinskis, dek. J. Dimīters. Orbanne — E. Radziņa, Adelaida Čermlēpi — L. Ērika, vēlāk M. Mainiece, Viktors — K. Sebris, Gīza — S. Grīse, vēlāk I. Mača, Paula — V. Līne, A. Liedskalniņa, Pelīte — L. Freimane, I. Tomsone.

1974. GADS

30. *janvārī* A. Steina «Okeāns». Rež. insc. A. Jaunušans, rež. I. Adermanis, dek. G. Zemgals. Platonovs — I. Burāns, J. Kaminskis, Casovņikovs — Ģ. Jakovļevs, U. Norenbergs, Kukļins — U. Dumpis, Aņečka — D. Kvelde, I. Andriņa.
11. *februārī* V. Līnes 50 mūža un 30 skatuves darba gadu jubileja. P. Pētersona «Man trīsdesmit gadu» (atj.). Roze — V. Līne, Tors — I. Burāns, Kaspars — I. Adermanis.

* 1976. gada 5. novembrī notika 100. izrāde.

** 1978. gada 18. jūnijā notika 150. izrāde.

21. *martā* R. Rolāna «Kolā Briņons» («Colas Breugnon»). Dramatiz. O. Gerasimovs, V. Bogomolovs, rež. insc. A. Jaunušans, rež. O. Šalkonis, dek. G. Zemgals. Kolā Briņons — K. Sebris.
17. *aprīlī* R. Ibrahimbekova «Lauvam līdzīgs». Rež. J. Bebrišs, dek. I. Blumbergs.
20. *maijā* K. Sebra 60 gadu jubileja. R. Rolāna «Kolā Briņons» 3. aina. Kolā Briņons — K. Sebris; J. Smūla «Mežonīgais kapteinis Kihnu Jens» 1. aina. Kihnu Jens — K. Sebris.
29. *maijā* F. Garsijas Lorkas «Brīnumainā kurpniece». Rež. M. Kublinskis, dek. J. Dimiters, komp. Im. Kalniņš, M. Čaklā dziesmu teksti, J. Pankrates horeogrāfija. Kurpniece — M. Krauze, Kurpnieks — J. Kubilis, K. Klētnieks.
3. *jūnijā* «Tik brīdi vien vēl dzirdēt manas dzejas». A. Puškina 175. dzimšanas dienas atceres koncerts. Rež. I. Adermanis, dek. G. Zemgals.
10. *jūnijā* I. Burāna radošā darba vakars. Programmā I. Ziedoņa «Epifānija» I grāmata.
- 27., 28. *septembrī* viesizrādes Rostokā (VDR). Programmā: M. Gorkija «Vasarnieki» un dzejas, zongu un teātra mūzikas koncerts.
14. *novembrī* P. Putniņa «Ū-uū!». Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals. Pēteris Derums — G. Cilinskis.
18. *decembrī* O. Zahradņika «Zvanu solo». Rež. V. Baļuna, dek. A. Freibergs. Pane Konti — L. Erika, L. Bērziņa (vies.).
27. *decembrī* V. Baļunas 70 mūža un 50 skatuves darba gadu jubileja. O. Zahradņika «Zvanu solo». Rež. V. Baļuna.

1975. GADS

12. *februārī* Dž. Fārķera «Kavalieru viltība». Rež. A. Jaunušans, dek. D. Rožlapa, kost. m. M. Kangare, komp. M. Brauns. Eimvels — Ģ. Jakovļevs, Ārčers — U. Dumpis, Misis Salena — A. Liedskalniņa, M. Zemdega, Dorinda — E. Dūda, M. Feldmane.
5. *martā* Z. Rasina «Fedra» Rež. T. Hercberga, dek. I. Blumbergs. Tēsejs — J. Pļaviņš, I. Adermanis, Fedra — L. Freimane, E. Radziņa, Hipolīts — U. Norenbergs, J. Lenēvičs, Arisija — D. Kvelde, A. Kairiša, Enona — O. Lejaskalne, H. Romanova.
15. *martā* I. Burāna radošā darba vakars. Programmā I. Ziedoņa «Epifānija» II grāmata.
4. *aprīlī* O. Lejaskalnes 70 gadu jubileja. Z. Rasina «Fedra». Enona — O. Lejaskalne.
22. *aprīlī* M. Šatrova «Laika prognoze rītdienai». Rež. M. Kublinskis, dek. G. Zemgals.

9. *maijā* «Tajās dienās». Uzvedums veltīts 30. gadadienai kopš padomju tautas uzvaras Lielajā Tēvijas karā. Rež. A. Jaunušans, M. Ķublinskis, I. Adermanis, J. Bebrīšs, E. Freibergs, dek. G. Zemgals.
21. *maijā* H. Gulbja «Cīrulīši». Rež. J. Bebrīšs, dek. J. Dimiters. Zelma — L. Freimane, V. Līne, V. Venckute (Lietuvas PSR, 1978. g. 18. februārī), Elmārs — J. Lejaskalns, Raimonds — J. Pļaviņš, Silvija — B. Nollendorfa, Gundega — M. Zemdega, D. Kvelde, Vizma — I. Tirole, Ingrīda — A. Kairiņa, R. Garne.
1978. gada 26. martā «Cīrulīšu» izrādē Zelmas lomu atveido I. cēlienā — A. Jansone (Valmieras teātris), 2. cēlienā — V. Līne, 3. cēlienā — L. Freimane.
11. *jūlijā* Liepājā, 4. oktobrī Rīgā L. Helmanes «Rudens dārz». Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals.
18. *novembrī* F. Sillera «Laupītāji». Rež. Z. Betgers (VDR), dek. F. fon Vangelīns (VDR), komp. Im. Kalniņš, cīņas iestud. V. Lūriņš. Maksimiliāns fon Mors — A. Vidnieks, Kārlis — G. Jakovļevs, Francis — J. Pļaviņš, Amālija — M. Feldmane, Spīgelbergs — I. Burāns, Rollers — V. Lūriņš, E. Freibergs, Mācītājs — J. Lejaskalns.
27. *decembrī* R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos»*. A. Būmaņa mūz., A. Amtmaņa-Briedīša iestud. atj., rež. A. Jaunušans, dek. A. Spertāls, dek. atj. G. Zemgals, K. Sprancis, kost. m. M. Spertāle. Antonija — A. Kairiņa, M. Krauze, Aleksis — R. Zagorskis, A. Kvēps, Kārlēns — U. Norenbergs, Elīna — M. Sika, vēlāk arī R. Garne, Pindaks — E. Beseris, E. Brītiņš, Pindaciņa — V. Līne, I. Tomšone, Ievīna — L. Kugrēna, vēlāk arī I. Andriņa, Pičuks — V. Lūriņš, Auce — D. Kvelde, Bebene — L. Freimane, I. Tirole, Tomuļu māte — E. Radziņa, H. Romanova, V. Singajevska (vies.), Dūdars — G. Jakovļevs, Rūdis — V. Soriņš, E. Avots (vies.), Abrams — U. Dumpis, Joske — J. Skanis, Zāra — M. Krauze, G. Vāgenheima.

1976. GADS

18. *februārī* I. Dvorceka «Atvadas». Rež. M. Ķublinskis, dek. G. Zemgals.
17. *martā* Bomaršē «Trakā diena jeb Figaro kāzas». Rež. J. Bebrīšs, dek. J. Dimiters. Grāfs Almaviva — J. Kubilis, Grāfiene — I. Tirole, Figaro — G. Jakovļevs, Suzanna — G. Virkava, vēlāk arī M. Sika, Marselīna — L. Freimane, H. Romanova, Kerubīno — E. Freibergs.
25. *aprīlī* A. Vampilova «Pīļu medības». Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals. Zilovs — U. Dumpis, Gaļina — A. Kairiņa, H. Dancberga, Irina — L. Kugrēna, Oficiants — V. Beķeris, Z. Neimanis.
28. *aprīlī* M. Spertāles 75 gadu jubileja. R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos». M. Spertāles kostīmi.

* 1976. gada 8. decembrī notika 350. izrāde.

7. *maijā* (Aktieru zālē) Dž. Kiltija «Mīlais melis». Z. Katlapa iestud. atj., rež. J. Bebrīšs. Džordžs Bernards Sovs — K. Sebris, Stella Kempbella — E. Radziņa.
2. *jūnijā* L. Andrejeva «Tas, kurš saņem plaukas». Rež. E. Freibergs, dek. J. Dimiters, komp. U. Stabulnieks. Konsuela — M. Feldmane, Mančīni — A. Videnieks, H. Topsis, Tas, kuru plaukā — Ģ. Jakovļevs, Zinīda — A. Liedskalniņa, vēlāk arī R. Garne, Bezāno — U. Norenbergs, Kungs — J. Lejaskalns, Reņārs — J. Pļaviņš.
- 18.—21. *oktobrī* viesizrādes Tbilisi. Programmā: T. Viljamsa «Ilgu tramvajs» un L. Freimanis koncerts.
28. *oktobrī* V. Korostiļova «Pirosmani, Pirosmani, Pirosmani...». Rež. I. Adermanis, dek. G. Zemgals. Pirosmani — A. Jaunušans.
3. *decembrī* I. Turgeņeva «Mēnesis uz laukiem». Rež. M. Kublinskis, dek. E. Kočergins (Leņingrada), kost. m. B. Puzina. Natalija Petrovna — A. Kairiša, Veročka — L. Kugrēna, Rakitins — U. Dumpis, Beļajevs — R. Zagorskis.
4. *decembrī* I. Tiroles radošā darba vakars. Programmā R. Bredberija «Pieņemu vīns».
23. *decembrī* L. Ērikas 70 darba gadu jubileja. O. Zahradņika «Zvanu solo». Pane Konti — L. Ērika.

1977. GADS

2. *janvārī* H. Gulbja «Kamīnā klusu dzied vājš»*. Rež. un dek. J. Bebrīšs. Brigita — E. Dūda, A. Liedskalniņa, Armīns — J. Kubilis, J. Pļaviņš, Laura — M. Zemdega, M. Feldmane.
1977. gada 23. oktobrī «Kamīnā klusu dzied vājš» izrādē viesojās Sanfrancisko (ASV) Mazā teātra aktieri B. Siliņa (Brigita) un L. Siliņš (Armīns).
23. *februārī* A. Brigaderes «Maija un Paija». Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals, kost. m. A. Freibergs, komp. U. Stabulnieks, A. Melnalkšņa dziesmu teksti. Maija — M. Sika, Paija — G. Vāgenheima, Varis — U. Norenbergs, A. Kvēps, Pate — H. Romanova, M. Mainiece, Plaska — A. Ziemele, Laima — V. Līne, E. Radziņa, Ņurga — R. Zagorskis.
13. *aprīlī* T. Viljamsa «Jaunības putns ar saldo balsi». Rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals, kost. m. V. Varslavāne. Sāns Veins — Ģ. Jakovļevs, J. Lejaskalns, princese Kosmonopolisa — L. Freimane, A. Liedskalniņa, Boss Finlejs — K. Sebris, Misis Lūsija — E. Radziņa, B. Nollendorfa, Hevenlija — A. Kairiša, R. Garne.
4. *maijā* (Aktieru zālē) L. Ģurko «Elektra — mana mīla». Rež. un dek. M. Kublinskis. Elektra — L. Kugrēna, M. Feldmane, Orests — J. Kaijaks, A. Kvēps, Aigists — U. Dumpis, I. Burāns, Klitaimnestra — M. Zemdega, vēlāk arī I. Tomsone.

16. *maiņā* E. Radziņas 60 dzīves un 40 skatuves darba gadu jubileja. Z. Rasina «Fedra». Fedra — E. Radziņa.
19. *maiņā* I. Pinnes «Lielo cerību stunda».* Rež. E. Freibergs, dek. J. Dimiteris, komp. U. Stabulnieks, Roberts — J. Skanis.
20. *maiņā* (Aktieru zālē) S. Vieses, J. Bebrīša «Zvaigznie un deg, un...» (atj.). Rež. J. Bebrīss. Aspazijas vēstules lasa — L. Freimane, Raiņa vēstules lasa — I. Adermanis.
18. *jūnijā* J. Jurkāna «Pulkstenis ar dzeguzi». Rež. A. Jaunušans, M. Kublinskis, dek. G. Zemgals, J. Jurkāna dziesmas. Augusts Grieze — A. Videnieks, Marta — E. Radziņa, V. Līne, Oskars — J. Kaminskis, I. Burāns, Andris — R. Zagorskis, J. Kaijaks, Astra — R. Garne, H. Dancberga, Miks — U. Dumpis, U. Norenbergs.
12. *oktobrī* A. Upīša «Spartaks». V. Lūriņa skat. variants. Rež. V. Lūriņš, dek. J. Toropins, komp. Z. Liepiņš, cīņas iestud. V. Lūriņš, A. Bērziņš, J. Skanis. Spartaks — R. Zagorskis, Kriks — J. Skanis, Metrobijs — A. Kvēps, vēlāk U. Norenbergs, Eistahijs — I. Burāns, Mirca — G. Virkava, E. Krastiņa (vies.), Eitibida — I. Brauna, vēlāk arī M. Feldmane.
25. *oktobrī* J. Druces «Zemes un saules vārdā». Rež. S. J. Skurja (Moldāvijas PSR), dek. J. Puju (Moldāvijas PSR), komp. V. Goja (Moldāvijas PSR). Horijs — G. Jakovļevs, Zanete — A. Kairiša, Harets Vasiljevičs — V. Jakāns, H. Topsis, Nikolajs Trofimovičs — J. Pļaviņš, I. Adermanis, Krustmāte Arvira — L. Freimane, I. Mača.
4. *decembrī* A. Upīša «Laikmetu griežos». Dramatiz. P. Putniņš, rež. A. Jaunušans, dek. G. Zemgals, komp. Im. Kalniņš. Kurts fon Brimmers — I. Burāns, Holgrēns — J. Kaminskis, Mārtiņš — A. Kvēps, vēlāk arī K. Zušmanis, Lavīze — E. Radziņa, Maija — G. Virkava, L. Liepiņa, Krišjānis — A. Videnieks, Kraševskis — U. Dumpis.

1978. GADS

28. *janvārī* B. Nollendorfas radošā darba vakars. Programmā Č. Aitmatova «Baltais kuģis».
15. *februārī* J. Radičkova «Janvāris». Rež. I. Adermanis, dek. T. Šveca, komp. P. Plakidis.
4. *aprīlī* M. Bulgakova «Moljērs». Rež. Ā. Sapiro, dek. A. Freibergs, komp. M. Brauns. Moljērs — A. Jaunušans, Madlēna — A. Liedskalniņa, A. Kairiša, Armanda — G. Virkava, M. Feldmane, Ludvigs XIV — J. Kubilis, Muarons — J. Skanis, Šarons — G. Jakovļevs, Orsiņjī — V. Beķeris.
6. *maiņā* (Aktieru zālē) Ā. Elksnes, J. Grota «Vēstules tālajai zvaigznei». Runā V. Līne un U. Dumpis.

* 1978. gada 27. decembrī 100. izrāde.

- 23.—25. *maijā* E. Radziņas radošā darba vakars «Starot prieks». Programmā R. Tagores un Ā. Elksnes dzeja.
- 24.—26. *maijā* viesizrādes Rostokā (VDR). Repertuārā: F. Šillera «Laupītāji», Dž. Fārķera «Kavalieru viltība» un L. Freimanis koncerts (Latviešu dzejnieku dzeja un teātra dziesma).
31. *maijā* P. Putniņa «Pasaulīt, tu ļaužu ēka». Rež. E. Freibergs, dek. G. Zemgals, J. Saujiņš. Agata — I. Tomšone, Vilhelms — U. Dumpis.
8. *oktobrī* L. Caukas un B. Nollendorfas radošā darba vakars «Rīt varbūt». Programmā M. Zālītes dzeja.
9. *novembrī* S. Salteņa «Prom, kaulainā, prom». Rež. M. Kublinskis, dek. G. Zemgals. Andrus Šatrs — L. Grabovskis, V. Lūiņš, Ļuka — M. Sika, G. Vāgenheima.
7. *decembrī* L. Liepiņas radošā darba vakars «Es visu dienu biju madarās». Programmā V. Beļševicas dzeja.
12. *decembrī* E. Skarpetas «Skrandaiņi un augstmaņi». Rež. A. Jaunušans, dek. P. Sēnhofs. Gaetāna Semmolone — I. Adermanis, J. Pļaviņš, Džemma — M. Feldmane, I. Brauna, Luidžino — U. Norenbergs, Z. Neimanis, Otāvio Faveti — K. Sebris, A. Bogdanovičs, Eudžēnio — V. Šoriņš, J. Kaijaks, Paskvāle — J. Kubilis, J. Bebris, Končeta — V. Līne, E. Radziņa, Pupella — L. Kugrēna, G. Virkava, Feliče Sošamaoka — U. Dumpis, R. Zagorskis, Luizella — A. Kairiša, M. Zemdega, Betīna — B. Indriksone, R. Garne.
18. *decembrī* A. Videnieka 70 dzīves un 50 skatuves darba gadu jubileja. Retrospektīvs koncerts.

Personu un lugu rādītājs*

Izcelti to lappušu numuri,
kurās par attiecīgo režisoru
sniegti sikāki dati

ABOLIŅŠ ALEKSANDRS (1893—1978),
teātra un kino darbinieks, LatvPSR N. b.
mākslas darb., teātra direktors 1940./41. un
1944./45. g. sezonā — 133, 138, 142

ADALBERTS MAKSIS (1874—1933), vācu
aktieris, kino scenārists — 86

ĀDAMSONS ERIKS (1907—1946), rakst-
nieks — 307

«Mālu Ansis» — 307

ADASEVS ALEKSANDRS (1871—1934),
krievu aktieris, skatuves mākslas peda-
gogs — 59

ADERMANIS IMANTS (dz. 1930), aktieris,
LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri** no
1958. g. — 202, 203, 214, 216, 219, 221, 224,
226, 230, 235, 238, 245, 247, 253, 260, 326,
327, 329—344

AFINOGENOVŠ ALEKSANDRS (1904—
1941), krievu dramaturgs — 177, 320

«Mašeņka» — 320

AITMATOVŠ CINGIZS (dz. 1928), kirgīzu
rakstnieks — 343

«Baltais kuģis» — 343

AKMENTIŅA DACE (1858—1936), aktrise,
teātri 1919.—1922. g. — 19, 20, 32, 52, 62,
84, 122, 277, 278, 281

AKURĀTERE LIVIJA (dz. 1925), teātra
vēsturniece, kritiķe, mākslas zin. kand. — 95,
101, 194, 242, 243, 251, 258, 267

AKURĀTERS JĀNIS (1876—1937), rakst-
nieks, dramaturgs — 18, 20, 21, 25, 36, 68,
72, 86, 98, 99, 102, 128, 277, 279, 281, 282,
285, 289, 292, 296, 298, 301, 303, 304, 306,
309, 310

«Amora talons» — 298

«Apvienosimies» — 289

«Kronvalds» — 304

«Lāča bērni» — 281, 306

«Mīlestības zeme» — 99, 296

«Pieci vēji» — 282

«Priecīgais saimnieks» — 98, 292

«Studenti Debesniekos» — 310

«Sis un Tas Itnekas» — 279

«Tautas darbinieki» — 285

«Vadātājs» — 86, 301

«Vecie un jaunie» — 303

«Viesturs» — 21—23, 35, 277, 309

AKURĀTERS VOLDEMĀRS (1921—1976),
aktieris, teātri 1947.—1948. un 1957.—
1966. g. — 207, 219, 325, 327, 329, 331, 332

ALDRE PAULS (dz. 1901), dramaturgs —
72, 295

«Lidumnieki» — 295

ALEVI LUIJS (1833—1908), franču rakst-
nieks, dramaturgs, libretists — 292

[un Meijaks A.] «Arvien trakāk» — 100,
292

ALKNE ALITA (dz. 1904), aktrise, teātri
ar pārtraukumu 1945.—1947. g. un no
1975. g. — 314, 315, 334, 338

ALKSNIS ALFRĒDS (1902—1959), aktieris,
režisors, teātri 1927.—1937. g. — 129, 165,
301—307, 311

ALUNĀNS ĀDOLFS (1848—1912), aktieris,
režisors, dramaturgs; latviešu teātra nodibi-
nātājs — 58, 96, 97, 281, 283, 285, 291, 297,
299, 310

* Personu un lugu rādītāju sastādījis Māris Ronis.

** Isuma labad ar vārdu «teātri» apzīmēts darbības laiks Drāmas teātri.

- «Kas tie tādi, kas dziedāja» — 97, 281, 283, 297
 «Lielpils pagasta vecākie» — 96, 291
 «Seši mazi bundzenieki» — 96, 299
 «Visi mani radi raud» — 216, 285, 327
- AĻOSINS SAMUILS** (dz. 1913), krievu dramaturgs — 185, 208, 324
 «Viena pati» — 185, 208, 324
- AMTMANE (VALDMANE) DAGNIJA** (dz. 1912), aktrise, teātri 1930.—1952. g. — 307, 309, 313, 314, 316, 318
- AMTMANIS-BRIEDITIS ALFREDS** (1885—1966), aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs, profesors, PSRS Tautas skat. māksl., teātri kopš tā dibināšanas līdz mūža beigām (ar pārtraukumiem 1921.—1924. g. Dailes teātri, 1940.—1941. g. Liepājas teātri) — 10—12, 14—19, 23, 26, 29—36, 37, 39, 43, 47, 54, 55, 57—59, 63, 64, 66, 69, 77—92, 94—96, 97—99, 101, 103, 106—108, 111, 113, 115, 116, 121, 123, 126—128, 131, 134, 139—142, 144, 145, 146—149, 150—153, 155, 156, 159, 163—168, 169—176, 179, 180, 185—190, 191, 192, 193, 195, 196, 197—201, 203, 204, 205, 207—213, 215, 216, 218, 220, 221—223, 226, 227, 231, 238, 240—242, 244, 245, 247, 248, 253, 255, 260, 261, 263—272, 275—279, 285—332, 335, 341
- AMTMANIS TEODORS** (1883—1938), aktieris, režisors — 11, 17, 81
- ANDAIJS E.**, ungāru dramaturgs — 305
 [un Balints L.] «Marija Baškirceva» — 305
- ANDERSONS ALFREDS**, sk. Andrass
- ANDRASS (ANDERSONS ALFREDS)** (1879—1937), dramaturgs, burž. sab. darbinieks — 282, 301
 «Baltezeru dzimtas asinis» — 301
 «Kēniņš Dāvids» — 282
- ANDRE INGRIDA** (dz. 1931), vācu aktrise — 124
- ANDREJEVA MARIJA** (1868—1953), krievu aktrise, sab. darbiniece — 16
- ANDREJEVS LEONIDS** (1871—1919), krievu rakstnieks, dramaturgs — 129, 286, 341
 «Tas, kuru plīkē» («Tas, kurš saņem pļaukas») — 129, 286, 341
- ANDRIŅA INGRIDA** (dz. 1944), aktrise, teātri no 1968. g. — 335, 339, 341
- ANERAUDS JĀNIS** (dz. 1924), rakstnieks, dramaturgs — 205, 251, 325, 331
 «Karalistes gals» — 251, 331
 «Kaut kur pie Gaujas» — 205, 325
- ANNUSS AUGUSTS** (dz. 1893), gleznotājs — 301
- ANSONS ELMARS** (dz. 1927), dramaturgs — 338
 «Stārķa matemātika» — 338
- ANTONE INĀRA** (dz. 1936), scenogrāfe — 331
- ANTONOVVS SERGEJS** (1884—1956), arhitekts, scenogrāfs; profesors, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 288, 319, 320, 322
- ANTUĀNS ANDRE** (1858—1943), franču režisors, aktieris, teātra teorētiķis — 27, 28
- APSISU JĒKABS** (1858—1929), rakstnieks — 71
- ARBUZOVS ALEKSEJS** (dz. 1908), krievu dramaturgs — 176—178, 215—217, 230, 231, 233, 320, 322, 327—329, 332, 337
 «Irkutskas stāsts» («Esi sveicināta, mīlestība») — 215—219, 225, 327
 «Klejojumu gadi» — 178, 322
 «Mans nabaga Marats» — 225, 332
 «Tālais ceļš» — 216, 327
 «Taņa» — 178, 320
 «Vecā Arbata pasakas» — 337
 «Zudušais dēls» — 216, 328, 329
- ARDOVS VIKTORS** (dz. 1900), krievu dramaturgs — 315
 «Pelnušķīte» — 315
- ĀRIŅA OTILIJA** (1885— ?), aktrise, teātri 1919.—1920. g. — 278
- ARISTOFANS** (apt. 446.—385. p. m. ē.), sengrieķu dramaturgs, filozofs — 236
- ARMĀNS POLS**, franču dramaturgs — 297
 [un Zerbidons M.] «Irēnas mīlestība» — 297
- ARNOLDS FRANCIS**, vācu dramaturgs — 295, 296, 298
 [un Bahs E.] «Melnā primadonna» — 298
 [un Bahs E.] «Pie sloku ezera» — 295
 [un Bahs E.] «Taupības kurators» — 296
- ASARS HERMANIS** (1882—1942), burž. žurnālists, teātra kritiķis — 78, 127
- ASPAZIJA** (1868—1943), dzejniece, dramaturģe — 23, 25, 26, 33—35, 44, 49, 50, 52, 63, 65, 70, 130, 140, 192, 221, 253, 264, 282, 283, 285, 287, 292, 300, 306, 312
 «Aspazija» — 49, 52, 283
 «Boass un Rute» — 70, 287
 «Ragana» — 63, 285
 «Vaidelote» — 34, 52, 65, 282, 285, 306, 312
 «Velna nauda» — 130, 300
 «Zalkša ligava» — 70, 292
 «Zeltīte» — 312
- ĀSMANE ANNA** (1885—1967), ritmikas pasniedzēja, pianiste — 64
- AUGSTKALNA MAIJA** (dz. 1932), teātra un kino kritiķe — 241

- AUSTRINŠ ALFREDS (1893—1963), teātra darbinieks, diplomāts, teātra mākslin. vad. 1945.—1948. g. — 11, 142, 192, 315
- AVENS HARIJS (1910—1976), aktieris, teātri 1930.—1938. un 1946.—1976. g. — 164, 173, 175, 204, 297, 302, 303, 315, 317—319, 322, 324, 327
- AVOTIŅA AINA (dz. 1918), aktrise, teātri 1937.—1941. un 1944.—1948. g. — 314
- AVOTS ENRIKO (dz. 1952), aktieris — 341
- BAHMANIS ARTŪRS (1886—1906), tautskolotājs, 1905.—1907. g. rev. dalīb. — 104
- BAHS ERNESTS (1876—1929), vācu dramaturgs — 295, 296, 298
[un Arnolds F.] «Melnā primadonna» — 298
[un Arnolds F.] «Pie slokas ezera» — 295
[un Arnolds F.] «Taupības kurators» — 296
- BAHTINS MIHAILS (1895—1973), krievu literatūrzinātnieks — 182
- BAIRONS DŽORDZS GORDONS (1788—1824), angļu dzejnieks — 53, 54, 284
«Kains» — 53, 54, 284
- BALBO MARIETA (1868—1942), baleta soliste, baletmeistare — 64, 278
- BALDONE AUSTRA (1898—1971), aktrise, LatvPSR N. b. skat. māksl. — 138, 311
- BALINTS LUDVIGS (1886—1962), ungāru dramaturgs — 305
[un Andaijs E.] «Marija Baškircева» — 305
- BALTĀBOLA PAULA (1891—1978), aktrise, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri 1919.—1921. un 1926.—1932. g. — 11, 12, 14, 15, 17, 19, 29—32, 35, 63, 80, 81, 100, 104, 116, 264, 275—279, 288—292, 294, 295
- BALTAISVILKS RUDOLFS (dz. 1903), aktieris, režisors, teātri 1933.—1940. un 1944.—1951. g. — 148, 150, 161, 164, 165, 171, 303, 307, 309, 310, 313—319
- BALZAKS ONORE DE (1799—1850), franču rakstnieks — 176, 319
«Eiženija Grandē» — 176, 319
- BAĻUNA VERA (1904—1978), režisore, skatuves mākslas pedagoge, profesore, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri 1944.—1956. g. — 142, 144—146, 148, 149—155, 160, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 192, 201, 207, 209, 210, 215, 217, 225, 248, 253, 254, 255, 269, 270, 272, 313—323, 327, 330, 332, 339, 340
- BANGA TIJA (1882—1957), aktrise, LatvPSR N. b. mākslas darbin., teātri 1919.—1920. g. — 11, 19, 275—278
- BANONIS DONATS (dz. 1924), lietuviešu aktieris, PSRS Tautas skat. māksl. — 232
- BARBISS ANRI (1873—1935), franču rakstnieks, sab. darbinieks — 104
- BĀRDA ANTONS (dz. 1891), dzejnieks, teātra sekretārs 1919.—1925. g. — 43, 59
- BĀRDA FRICIS (1880—1919), dzejnieks — 43
- BARIJS DZEIMSS METJO (1860—1937), angļu dramaturgs — 283
«Brinišķīgais Kreitons» — 283
- BARRO ZANS LUI (dz. 1910), franču aktieris, režisors — 123
- BĀRS HERMANIS (1863—1934), austriešu rakstnieks, dramaturgs, kritiķis — 122, 295, 296, 307, 310
«Koncerts» — 307
«Meistars» — 310
«Skatuves zvaigzne» — 295
«Zozefīne» — 122, 296
- BĀRS (NEVJARDOVSKIS) LUDVIGS (1911—1973), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri 1938.—1973. g. — 152, 158, 160—163, 165, 172, 175, 194, 199, 204, 214, 243, 314—325, 330, 331, 334, 335
- BARSKOVŠ OĻEGS (dz. 1935), čellists, komponists — 331
- BASERMANE EMILIJA (1867—1952), vācu aktrise — 123
- BATAIJS ANRI (1872—1922), franču dramaturgs — 122, 292
«Kailā» — 122, 292
- BEBRISS JULIJS (dz. 1931), aktieris, režisors, teātri no 1955. g. — 193, 194, 203, 207, 219, 221, 248, 251—253, 254, 255, 323, 325, 327—331, 333—344
[un Viese S.] «Zvaigzne iet un deg, un...» — 253, 334, 342
- BEIKA DAVIDS (1885—1946), rev. kustības dalīb., part. un pad. darbin., žurnālists — 17
- BEĶERIS VILNIS (dz. 1944), aktieris, teātri no 1966. g. — 334, 337, 341, 343
- BELSEVICA VIZMA (dz. 1931), dzejniece — 344
«Es visu dienu biju madarās» — 344
- BENEFELDE ADA (1887—1967), operdziedātāja — 275
- BERGERS HENINGS (1872—1924), zviedru rakstnieks, dramaturgs — 117
«Plūdi» — 117
- BERGMANIS ARVEDS (1885—1938), aktieris, režisors — 38, 39, 106

- BERGMANIS HJALMARS (1883—1931), zviedru rakstnieks, dramaturgs — 296
«Mazpilsētas tirāns» («Markurels») — 296
- BERGMANIS VILIS (1892—1976), aktieris, teātra darbinieks, LatvPSR N. b. mākslas darb., teātra direktors 1953.—1960. g. — 186, 208, 218, 227
- BERĢIS SIMANIS (1887—1943), part. un pad. darbinieks, rakstnieks — 12, 16, 275
- BERINI NINO (1880—1962), itāliešu dramaturgs — 281
«Zaimotājs» — 281
- BERKS EDVINS, dramaturgs — 299
«Tas, ko sauc par mīlestību» — 299
- BERNSTEINS ANRI (1876—1953), franču dramaturgs — 286
«Zaglis» — 286
- BERTONS PJERS (1727—1780), franču dziedonis, komponists, diriģents — 122, 290 [un Simons S.] «Zazā» — 122, 290
- BĒRZĀJS KĀRLIS (dz. 1902), aktieris, teātra darbinieks, LatvPSR N. b. mākslas darb., teātrī 1934.—1941. g. un 1944.—1970. g. (no 1945. g. direktora vietnieks) — 138, 142, 143, 148, 186, 227, 313
- BERZIŅA LILITA (dz. 1903), aktrise, PSRS Tautas skat. māksl., Sociālistiskā Darba Varone — 213, 254, 325, 340
- BERZIŅA MILDA (dz. 1901), aktrise, teātrī 1926.—1944. g. — 303, 305
- BERZIŅS ARTORS (1882—1962), burž. žurnālists, teātra un literatūras kritiķis, teātrī 1919.—1921. un 1925.—1938. g. (teātra direktors no 1925. g.) — 11, 19, 42, 57, 68, 69, 78, 107, 121, 116—128, 130, 263, 267, 268
- BERZIŅS JĀNIS (1881—1938), part. un pad. valsts darbinieks, publicists, literatūras kritiķis — 7
- BERZIŅS LUDIS (dz. 1929), scenogrāfs — 205, 325, 326
- BERZIŅS RŪDOLFS (1881—1949), operdziedātājs, LatvPSR Tautas skat. māksl. — 11, 20, 44
- BESERIS EGONS (dz. 1932), aktieris, teātrī no 1958. g. — 230, 238, 247, 326, 329, 331, 333, 335, 336, 338, 339, 341
- BETGERS ZIGFRIDS (dz. 1942), vācu režisors — 261, 341
- BETHERS MAKSIMILIANS, vācu dramaturgs — 15, 276
«Pirmie vilpi» — 15, 276
- BICERE-STOUA HARIETA (1811—1896), amerikāņu rakstniece — 339
«Krusttēva Toma būda» — 339
- BILENS OTO, vācu dramaturgs — 306
«Mazā tiesa» — 306
- BIRKNERS R., vācu dramaturgs — 297, 311
«Sarkangalvīte» («Sarkangalvīte un vilks») — 297, 311
- BIRMANE SERAFIMA (1890—1976), krievu aktrise, režisore, KPFSR Tautas skat. māksl. — 48, 59, 330
- BISONS ALEKSANDRS (miris 1912), franču komēdiju rakstnieks — 288
«Nezināmā» — 288
- BJERNSONS BJERNSTJERNE (1832—1910), norvēģu rakstnieks, dramaturgs, teātra darbinieks — 16, 21, 29, 130, 276, 277, 308
«Bankrots» — 130, 308
«Kad jaunais vins zied» — 21, 277
«Pāri mūsu spēkiem» — 16, 17, 29, 30, 276, 277
- BLAUMANIS RŪDOLFS (1863—1908), rakstnieks, dramaturgs — 20, 28, 31, 65, 89, 92—96, 97, 98, 115, 133—135, 137—139, 144, 159, 166, 176, 180, 182, 185—189, 191—193, 200, 201, 241, 244—246, 248, 255, 270, 276—279, 282—285, 290, 294, 296, 298, 300—303, 305, 308, 310—313, 316, 317, 321—323, 325, 326, 328—332, 335, 336, 341
«Indrāni» — 23, 93, 186, 188, 189, 270, 278, 284, 298, 322, 325, 326
«Launais gars» — 34, 93, 95, 186—190, 192, 200, 270, 294, 308, 321, 331
«No saldenās pudeles» — 94, 139, 144, 191, 270, 285, 290, 305, 311, 313, 326
«Pazudušais dēls» — 93, 138, 139, 144, 191, 192, 277, 312, 313, 329
«Pēc pirmā mītiņa» — 300
«Potivara nams» — 285
«Sestdienas vakars» — 300
«Skroderdienas Silmačos» — 71, 94—96, 123, 128, 138, 181, 189—192, 202, 203, 244—246, 255, 279, 303, 311, 322, 323, 326, 328, 330, 332, 335, 336, 341
«Trīnes grēki» — 65, 94—96, 283, 285, 302
«Ugunī» — 20, 29, 93, 133, 134, 137, 138, 166, 181, 191, 276, 282, 296, 301, 310, 316, 317, 326
«Zelta kupris» — 300
- BLAUS PETERIS (1856—1930), dzejnieks, žurnālists — 187
- BLUMBERGA RITA (dz. 1925), kostīmu māksliniece, teātrī 1965.—1968. g. — 324, 331—334
- BLUMBERGS ILMARS (dz. 1943), scenogrāfs — 335, 340
- BLOMS VALDIS (dz. 1936), teātra direktors 1974.—1978. g. — 256

- BOGDANOVICS AIVARS (dz. 1941), aktieris, teātri no 1977. g. — 344
- BOITO ARIGO (1842—1918), itāliešu dzejnieks, komponists — 114
«Mefistofelis» — 114
- BOMARŠE PJĒRS OGISTS (1732—1799), franču dramaturgs — 60, 100, 253, 254, 281, 341
«Figaro kāzas» — 59, 60, 253, 254, 281, 341
- BOREVS JURIJS (dz. 1924), krievu filozofs — 228, 271
- BORHERTS VOLFGANGS (1921—1947), vācu rakstnieks — 228, 231—233, 247, 334
«Tur laukā, aiz durvīm» — 228, 231—233, 247, 334
- BORMANE OLGA (1893—1968), aktrise, režisore, skatuves mākslas pedagoge — 37, 106
- BORODINS ALEKSANDRS (1833—1887), krievu komponists — 275
- BRACA IRMA (?—1967), literāte — 295
«Velni» — 295
- BRAGINSKIS EMILS (dz. 1921), krievu dramaturgs — 237, 336
[un Rjazanovs E.] «Reiz Jaungada naktī» — 237, 336
- BRAMBERGA ELVIRA (dz. 1902), aktrise, LatvPSR N. b. skat. māksl. — 109
- BRĀMS OTO (1856—1912), vācu režisors, kritiķis, teātra darbinieks — 27
- BRASLA ŽANIS (1908—1954), aktieris, režisors, LatvPSR N. b. mākslas darbinieks — 313
- BRAUNA IVETA (dz. 1952), aktrise, teātri no 1975. g. — 251, 343, 344
- BRAUNS MĀRTIŅS (dz. 1951), komponists, teātra muzikālās daļas vadītājs no 1975. g. — 340, 343
- BREDBERIJS REJS (dz. 1921), amerikāņu rakstnieks — 342
«Pieniņu vīns» — 342
- BREHMANE ALISE (dz. 1886), aktrise, teātri 1919.—1947. g. — 11, 14, 17, 19, 50, 51, 61—63, 95, 97, 120, 129, 261, 275—284, 286—288, 290, 291, 293, 294, 296, 299, 300, 302—306, 311, 313, 315
- BREHTS BERTOLTS (1898—1956), vācu dramaturgs, dzejnieks, publicists, teātra darbinieks — 206, 230, 231, 234—236, 240, 331, 336
«Trīsgrašu opera» — 230, 331
- BRENCENS EDUARDS (1885—1929), gleznotājs, grafiķis — 23, 199, 278, 281, 283
- BRIEDE ERIKA (dz. 1916), dramaturge — 329
«Zaļie un vējainie pavasari» — 329
- BRIGADERE ANNA (1861—1933), rakstniece, dramaturge — 31, 34, 35, 44, 46, 55, 62, 65, 69, 82, 84—86, 102, 122, 128, 139, 144, 181, 226, 277—279, 281, 282, 284—287, 289, 291, 293—299, 301, 302, 304, 306, 309—311, 313, 326, 332, 342
«Ausmā» — 281
«Ceļa jūtis» — 293, 310
«Dievišķā seja» — 289
«Hetēras mantojums» — 44, 284
«Ilga» — 31, 34, 278, 298
«Izredzētais» — 291
«Kad sievas spēkojas» — 294, 311
«Karaliene Jana» — 299
«Lielais loms» — 69, 287, 296, 302
«Lolitas brīnumputns» — 84, 181, 226, 289, 332
«Maija un Paija» — 55—57, 65, 84, 282, 285, 299, 301, 342
«Pastari» — 85, 86, 297
«Pie latviešu miljonāra» — 31, 279, 304
«Princese Gundega un karalis Brusubārda» — 84, 309, 326
«Raudupiete» — 62, 139, 144, 284, 311, 313
«Sievu kari ar Belcebulu» — 286
«Spridītis» — 44, 84, 277, 294
«Suvējas sapnis» — 85, 295
- BRIGADERS JĀNIS (1856—1936), aktieris, grāmatu izdevējs, teātra direkcijas loceklis 1920.—1936. g. — 19, 42—44, 69, 127
- BRITIŅŠ ERIKS (dz. 1923), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri no 1944. g. — 175, 187, 191, 203, 205, 208, 222, 244, 253, 318, 320—323, 325—332, 335, 338, 341
- BRIVNIEKS KĀRLIS (1854—1934), aktieris — 285
- BRODELE ANNA (dz. 1910), rakstniece, LatvPSR N. b. kult. darbiniece — 144, 149, 166, 313, 316, 317, 319, 322, 331
«Avārija» — 322
«Dedzīgās sirdis» — 319
«Pienākums» — 144, 313, 331
«Skolotājs Straume» — 149, 166, 316, 317
- BRUKNERS FERDINANDS (1891—1958), austriešu dramaturgs — 123, 124, 296
«Anglijas Elizabete» — 123, 124, 296
- BRUKS PĪTERS (dz. 1925), angļu režisors — 223, 236
- BRUTĀNE VALIJA (dz. 1911), dzejniece, teātra literārās daļas vadītāja 1948.—1952. g. — 143, 176, 186

BULGAKOVŠ MIHAILS (1891—1940), rakstnieks, dramaturgs — 176, 225, 261, 343
«Moljērs» («Svētūļu jūgs») — 225, 261, 343

«Turbinu dienas» — 176

BUMANIS ALEKSANDRS (1881—1937), komponists — 279, 283, 303, 311, 322, 332, 335, 341

BURĀNS INTS (dz. 1941), aktieris, teātri no 1963. g. — 243, 248, 250, 251, 329, 336—343

BURTNIECE ANDA (dz. 1931), teātra kriķe — 256, 257

BUŠS-FEKETE LADISLAVS (dz. 1895), ungāru dramaturgs — 299
[un Gots A.] «Fērika viesojas» — 299

ČAKONI ERMETE (1857—1948), itāliešu aktieris — 28

ČAUKA LOLITA (dz. 1946), aktrise, teātri no 1974. g. — 339, 344

CEPLITIS ROBERTS (dz. 1931), aktieris, teātri no 1967. g. — 237, 334, 336

CEPURNIEKS PETERIS (1905—1974), aktieris, teātri 1932.—1974. g., ar pārtraukumu Jaunatnes teātri 1940./41. g. sezonā — 160, 162, 172, 175, 187, 199, 243, 299, 306, 307, 312, 314, 315, 318—323, 325—329, 332

CILINSKIS GUNĀRS (dz. 1931), aktieris, kinorežisors, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri 1955.—1976. g. — 180, 203, 208, 210, 216, 220, 225, 235, 237, 241, 242, 244, 248—250, 253, 254, 257, 259, 323, 324, 326—328, 330—340

CIMERMANIS ARTŪRS (1886—?), scenogrāfs, teātri 1921.—1938. g. — 26, 43, 52, 54, 70, 105, 109, 118—120, 123, 131, 279—307

ČUKMEIJERS KARLS (1886—1975), vācu rakstnieks, dramaturgs — 86, 88, 297

«Kepenikas kapteinis» — 86—88, 297

ČVETKOVS JĀNIS, sk. Mētra Jānis

ČAKLAIS MĀRIS (dz. 1940), dzejnieks — 239, 241, 340

ČAKS ALEKSANDRS (1901—1950), dzejnieks — 241—243

ČEHOVS ANTONS (1860—1904), krievu rakstnieks, dramaturgs — 91, 92, 112, 177, 207, 253, 271, 321, 327, 336

«Kaija» — 207, 271, 327

«Krišu dārzs» — 207, 321

«Tēvocis Vaņa» — 253, 336

ČEHOVS MIHAILS (1891—1955), aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs,

KPFŠR N. b. skat. māksl. — 48, 111, 116, 117—121, 124, 126, 132, 268, 298, 299

CENEJS LONS (1883—1930), amerikāņu kinoaktieris — 80

ČHAIDZE ALEKSANDRS (dz. 1924), gruzinu dramaturgs — 256, 338

«Lietu nodos tiesai» («Tilts») — 256, 338

ČURĻONIENE-KIMANTAITE SOFIJA (1886—1958), lietuviešu rakstniece — 302, 306

«Ausmas dēli» — 306

«Septiņi brāļi» — 302

DALGRĒNS FREDERIKS (1816—1895), zviedru dramaturgs — 97, 293, 311

«Vermlandieši» — 97, 98, 293, 311

DALŠKIS MAMONTS (1865—1918), krievu aktieris — 50

DAMBERGS VOLDEMĀRS (1886—1960), dzejnieks, dramaturgs — 61, 280, 283, 288

«Mēs viņus gūstisim» — 61, 283

«Neticīgā Kolumbīne» — 288

«Ziedu viesuļi» — 280

DAMBIS PAULS (dz. 1936), komponists, LatvPSR N. b. mākslas darb., teātra muzikālās daļas vadītājs 1960.—1962. g. — 327—329

DAMROZE MAIGA (dz. 1915), aktrise, teātri 1935.—1944. g. — 309, 310, 312

DANČBERGA HELGA (dz. 1941), aktrise, teātri no 1975. g. — 341, 343

D'ANNUNCIO GABRIELS (1863—1938), itāliešu rakstnieks, dramaturgs — 303

«Frančeska da Rimini» — 303

DĀRZIŅŠ EMILS (1879—1910), komponists, mūzikas kritiķis — 306

DAVIDOVŠ VLADIMIRS (1849—1925), krievu aktieris — 51

DEGLAVS AUGUSTS (1862—1922), rakstnieks — 199, 215, 281, 325

«Rīga» — 199, 200, 202, 215, 325

«Vienpadsmitā stunda» — 281

DELLE VILMA (dz. 1892), rakstniece, dramaturģe — 308

«Bēnu bērni» — 308

DEMELŠ RIHARDS (1863—1920), vācu dzejnieks, dramaturgs — 278

«Cilvēku draugi» — 278

DIKENSS ČARLS (1812—1870), angļu rakstnieks — 117

«Circenis aizkrāsne» — 117

DIMĀ ALEKSANDRS (tēvs) (1802—1870), franču romānists, dramaturgs — 303

«Kins» — 131, 303

- DIMĀ ALEKSANDRS (dēls) (1824—1895), franču romānists, dramaturgs — 50, 206, 286, 324
 «Kamēliju dāma» — 206, 207, 286, 324
- DIMITERS JURIS (dz. 1947), scenogrāfs — 252, 339—343
- DISLERE MINNA (1886—?), rakstniece, dramaturģe — 293, 295, 298
 «Iegātnis» — 295
 «Ozolnieka meita» — 293
 «Traks laiks» — 298
- DOKU ATIS (1861—1903), rakstnieks — 128, 302
 «Krišus Laksts» — 128, 302
- DOSTOJEVSKIS FJODORS (1821—1881), krievu rakstnieks — 118, 182, 183, 185, 325
 «Noziegums un sods» — 182—185, 188, 325
 «Stepaņčikovas ciems» — 118
- DRAIZERS TEODORS (1871—1945), amerikāņu rakstnieks — 248, 328
 «Amerikāņu traģēdija» — 248, 328
- DREGELI G., ungāru dramaturgs — 285
 «Labi pašūta fraka» — 285
- DRIPE ANDREJS (dz. 1929), rakstnieks, kinodramaturgs — 233
- DRIZENS NIKOLAJŠ FON (1868—1935), režisors, teātra vēsturnieks — 113, 114, 293
- DRUCE JONS (dz. 1928), moldāvu rakstnieks, dramaturgs — 261, 343
 «Zemes un saules vārdā» — 261, 343
- DUBURS JEKABS (1866—1916), aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs — 16, 17, 37, 47, 52, 55, 58, 63
- DUDA ELEONORA (dz. 1927), aktrise, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātrī no 1952. g. — 175, 178, 187, 189, 198, 225, 237, 243, 245, 253, 259, 319—322, 324—328, 330, 332, 335—338, 340, 342
- DUMPIS ULDIS (dz. 1943), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātrī no 1965. g. — 202, 232, 235, 237, 238, 246, 251, 252, 257, 260, 333—344
- DUNKERS OLĢERTS (dz. 1932), teātra un kino režisors — 198
- DVORECKIS IGNATIJS (dz. 1919), krievu rakstnieks, dramaturgs — 341
 «Atvadas» — 341
- DZENIS ALBINS (dz. 1907), scenogrāfs, LatvPSR N. b. mākslas darb., teātrī 1941. g. — 140, 311—313
- DZEROMS DZEROMS Klapka (1859—1927), angļu rakstnieks — 286, 294
 «Fannija» — 294
 «Miss Hobss» — 286
- EBTS DZ., angļu dramaturgs — 305
 [un Holms Dž.] «Trīs vīri un zirgs» — 305
- EFROSS ANATOLIJS (dz. 1925), krievu režisors, KPFSR N. b. mākslas darb. — 225, 229, 249, 251, 252, 258, 272
- EGLITIS ARTORS (dz. 1907), scenogrāfs, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 316
- EGLITIS VIKTORS (1877—1945), rakstnieks — 30, 288, 301
 «Ministra sievas» — 288
 «Nesaraujamās saites» — 301
- ELDGASTS HARALDS (1882—1926), rakstnieks, žurnālists — 282
 «Agarta» — 282
- ELKSNE ĀRIJA (dz. 1928), dzejniece, LatvPSR N. b. kult. darb. — 343, 344
 [un Grots J.] «Vēstules tālajai zvaigznei» — 343
 [un Tagore R.] «Starot prieks» — 344
- ENERI ĀDOLFS, franču dramaturgs — 305
 [un Kormons] «Aklā māsa» — 305
- ERIKA LILIJA (dz. 1893), aktrise, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātrī no 1919. g., ar pārtraukumu Jelgavas teātrī 1940./41. g. sezonā — 20, 25, 26, 28, 30, 45, 51, 52, 54, 58, 61, 70, 75, 93, 95, 98, 100, 102, 104, 109, 118—120, 127, 129—131, 152, 158, 161, 168, 176, 225, 244, 254, 267, 276—300, 302—318, 320, 322, 325—330, 335, 339, 340, 342
- ERĶENS ISTVANS (dz. 1912), ungāru dramaturgs, prozaikis — 250, 339
 «Kaķu spēle» — 250, 339
- ERMANIS PĒTERIS (1893—1969), rakstnieks, literatūras kritiķis — 282
 «Brakos» — 282
- ERTNERE FELICITA (1891—1975), režisore, skatuves mākslas pedagoge, LatvPSR Tautas skat. māksl. — 64, 79, 80
- ESTERREIHERS RŪDOLFS, vācu dramaturgs — 299
 [un Hiršfelds L.] «Ārzemju ceļojums» — 299
- EZERIŅA EMMA (1898—1967), aktrise, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātrī 1938—1967. g. — 131, 135, 137—139, 150, 152, 160, 162, 172, 173, 175, 179, 189—191, 199, 201, 205, 212, 225, 235, 246, 308—320, 321—330, 332
- EZERIŅŠ JĀNIS (1891—1924), rakstnieks — 21
- FALLIJS (BULLĀNS KONRADS) (1877—1915), dzejnieks — 37, 277
 «Selgā» — 37, 277

- FÄRKERS DZORDZS (1678—1707), angļu dramaturgs — 229, 255, 340, 344
 «Kavalieru viltība» — 229, 340, 344
- FELDMANE MARUTA (dz. 1949), aktrise, teātrī no 1970. g. — 261, 338—344
- FELDMANIS ARKĀDIJS (1926—1976), aktieris, teātrī 1944.—1953. g. — 317
- FELDMANIS ERNESTS (1889—1947), aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātrī 1921.—1933. un 1945.—1947. g. — 43, 59—63, 64, 65, 69, 74, 79, 92, 100, 101—105, 107, 108, 111, 112, 116, 119, 122, 128, 143, 149, 156—161, 163, 166, 180, 181, 199, 229, 269, 277, 280—301, 313—315
- FERMO MISELS (dz. 1930), franču dramaturgs — 251, 339
 «Krit klaudzot durvis» 251, 339
- FERNERS M. — 297
 [un Neals M.] «Nogurušais Teodors» — 297
- FILIPO EDUARDO DE (dz. 1900), itāliešu dramaturgs, režisors, aktieris — 212, 325
 «Filumena Marturano» — 212, 325
- FILIPSONS IMANTS (dz. 1924), teātra darbinieks, LatvPSR N. b. kult. darb., teātra direktors 1964.—1974. g. — 227, 256
- FILPOTSS (PILPOTS) IDENS (1862—1960), angļu dramaturgs — 299
 «Cik grūti tikt pie sievas» — 299
- FIĻIPOVS VLADIMIRS (1889—1965), krievu teātra vēsturnieks, kritiķis, pedagogs, KPFSR N. b. mākslas darb. — 151
- FLECERS DZONS (1579—1625), angļu dramaturgs — 163, 166, 316, 317
 «Spāniešu priesteris» — 163, 166, 316, 317
- FLERS R. DE, franču dramaturgs — 288
 [un Kaijavē A.] «Vecmāmuļa» («Iekarotā laime») — 288
- FODORS LADISLAVS (dz. 1898), ungāru dramaturgs — 101, 122, 293, 295, 300, 307
 «Arvien trakāk» — 100
 «Dr. Jūlija Sabo» — 122, 300
 «Pildspalva» — 100, 127, 295
 «Plika kā baznīcas žurka» — 101, 293, 307
- FOSUA RENE (1882—?), franču dramaturgs — 302
 «Urzulas gleznas» — 302
- FRANKS PAULS (1886—?), vācu dramaturgs — 296
 «Pirmās šķiras viesnīca» — 108, 296
 [un Hirsfelds L.] «Veikals ar Ameriku» — 296
- FRAPANE ILZE (1852—1908), vācu rakstniece — 14
 «Zirneklis» — 14
- FREDGRENS B., zviedru rakstnieks, dramaturgs — 311
 [un Lagerlēva S.] «Purvenieka meita» — 311
- FREIBERGS ANDRIS (dz. 1938), scenogrāfs, teātrī 1965.—1973. g. — 249, 250, 331—340, 342, 343
- FREIBERGS EDMUNDS (dz. 1948), aktieris, režisors, teātrī no 1974. g. — 247, 260, 341—344
- FREIMANE HERMINE (1866—1951), aktrise, teātrī 1919.—1920. g. — 19, 20, 244, 260, 276—278
- FREIMANE LIDIJA (dz. 1920), aktrise, PSRS Tautas skat. māksl., teātrī no 1947. g. — 140, 151, 165, 171, 173, 175, 181, 182, 190, 191, 197—199, 202—205, 207, 216, 219—221, 225, 226, 230, 231, 235, 246, 250, 252—255, 261, 270, 316—344
- FREIMANE VALENTINA (dz. 1922), teātra un kino kritiķe un vēsturniece, mākslas zin. kand. — 231, 237, 258, 259
- FREIMANIS ALEKSANDRS (1864—1919), aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs — 45, 58
- FREIMŪTE VALDA (1938—1973), aktrise, teātrī 1961.—1973. g. — 244, 245, 329, 332, 333, 335, 338, 339
- FREINBERGA SILVIJA (dz. 1928), teātra kritiķe — 232
- FREINBERGS KARLIS (1884—1967), literāts, tulkotājs, teātra darbinieks, teātrī 1919.—1934. g. — 6, 9, 10, 15, 16, 19, 23—27, 31, 32, 39, 40, 42, 43, 45, 46, 51, 61, 66, 69, 74, 78, 81, 82, 94, 108, 120, 127, 135, 137, 144, 263—265, 275, 276, 280, 284, 304
 «Tumsā un salā» — 16, 276, 280
 [pēc Hermaņa E.] «Runcis zābakos» — 304
- FREITĀGS GUSTAVS (1816—1895), vācu rakstnieks, dramaturgs — 199
- FRISS MAKSS (dz. 1911), šveiciešu rakstnieks, dramaturgs — 250, 334, 337
 «Santakrusa» («Santa Cruz») — 250, 337
 «Dons Zuans vai mīlestība uz ģeometriju» — 334
- FROSS EMILS (1904—1943), kritiķis, tulkotājs, pad. sab. darbinieks — 124, 125, 268
- FULDA LUDVIGS (1862—1939), vācu rakstnieks — 122, 291, 300
 «Dviņu māsas» — 122, 300
 «Ezeļa ēna» — 291
- FURMANOVS DMITRIJS (1891—1926), krievu rakstnieks — 91
 «Dumpis» — 91

- GAIDEBUROVS PAVELS (1877—1960), krievu aktieris, režisors, KPFSR Tautas skat. māksl. — 38
- GAILIS MĀRTIŅŠ (1889—1941), aktieris, teātri 1919—1934. g., literāts ar pseid. Santeklērs Ludvigs — 95, 278
- GALANS JAROSLAVS (1902—1949), ukraiņu rakstnieks, dramaturgs, publicists — 320
«Zem zelta ērgļa» («Nepabeigtā dziesma») — 320
- GANDRUPS KĀRLIS (1885—1956), dāņu dramaturgs — 297
«Tris blēži» — 297
- GARNE RASMA (dz. 1941), aktrise, teātri no 1963. g. — 230, 237, 244, 253, 330, 331, 333—336, 338—344
- GARSĪJA LORĶA FEDERIKO (1898—1936), spāņu dzejnieks, dramaturgs — 225, 330, 331, 340
«Bernardas Albas māja» — 225, 330, 331
«Brīnumainā kurpniece» — 340
- GARUTA LUCIJA (1902—1977), komponiste, pianiste, profesore, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 301
- GAVO POLS — 290
«Sokolādes princese» — 290
- GEIJERS ZIGFRIDS — 297
«Mainītās lomās» — 108, 297
- GEIKINS ARIJS (dz. 1936), režisors, aktieris, dramaturgs — 339
- GERGELS SANDORS (dz. 1896), ungāru rakstnieks — 138, 310
[un Ļitovskis O.] «Mans dēls» — 138, 310
- GĒTE JOHANS VOLFGANGS (1749—1832), vācu dzejnieks — 50, 52, 122, 284, 300
«Fausts» — 44, 50, 52, 284
«Stella» — 122, 300
- GIRA ĻUDS (1886—1946), LietPSR Tautas dzejnieks — 65
- GIRGENSONS EDGARS (1943—1977), aktieris, teātri 1965.—1977. g. — 233, 238, 244, 245, 332—338
- GLĀZNIĒKS (GLAZUNOVS) OSVALDS (1891—1947), aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs, KPFSR N. b. mākslas darb., teātri 1943.—1944. g. — 138, 140, 312, 313
- GLUSENKOVS VLADIMIRS (dz. 1948), scenogrāfs — 338
- GOBA ALFREDS (1889—1972), literāts — 78
- GOBZINE HELGA (dz. 1916), aktrise, teātri 1939.—1944. g. — 312
- GOCI KARLO (1720—1806), itāliešu dramaturgs — 84
«Princese Turandota» — 84, 91, 157
- GOGOLIS NIKOLAJS (1809—1852), krievu rakstnieks, dramaturgs — 8, 100, 117, 136, 162, 282, 320
«Revidents» — 61, 136, 159, 162, 282, 320
- GOJA V., moldāvu komponists — 343
- GOLDONI KARLO (1707—1793), itāliešu dramaturgs — 76, 79, 162, 229, 288, 300, 321, 333
«Divu kungu kalps» — 76
«Kjodžas skandāls» — 229, 333
«Melis» — 79, 288
«Spēju ellipse» — 300
«Viesniece» — 162, 321
- GOLSVERTIJS DZONS (1867—1933), angļu rakstnieks, dramaturgs — 15
«Čīņa» — 15
- GORČAKOVŠ NIKOLAJS (1898—1958), krievu režisors, skatuves mākslas pedagogs, teātra zinātnieks, KPFSR N. b. mākslas darb. — 143, 318
- GORKIJS MAKSIMS (1868—1936), krievu rakstnieks — 14—17, 22, 92, 115, 148, 176, 209, 210, 255—258, 269, 276, 315, 319, 322, 323, 338, 340
«Barbari» — 16, 209, 319
«Dibenā» — 16, 209, 322, 323
«Ienaidnieki» — 15, 16, 276
«Pēdējie» — 148, 150, 269, 315
«Sikpilsoņi» — 16
«Vasarnieki» — 255, 256, 258, 338, 340
- GOTS ALEKSANDRS — 299
[un Bušs-Fekete L.] «Fērika viesojas» — 299
- GRABARS IGORS (1871—1960), krievu gleznotājs, mākslas zinātnieks, PSRS Tautas māksl., PSRS ZA īstenais loceklis — 82
- GRABOVSKIS LEONIDS (dz. 1949), aktieris, teātri no 1975. g. — 260, 344
- GRANTS NEILS — 298
«Sieviešu politika» — 298
- GRANĪNS DANIILS (dz. 1918), krievu rakstnieks — 332
«Eju pretī negaisam» — 332
- GRASMANIS LAIMDONIS (1916—1970), gleznotājs, teātri 1944.—1954. g. — 156, 158, 160, 170, 189, 313—323, 327
- GRAUDIŅA IRMA (dz. 1911), aktrise, teātri 1931.—1944. g. — 130, 300, 302, 303, 305, 308—313, 315
- GRĀVITIS OĻĢERTS (dz. 1926), komponists, muzikologs, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 328, 329

- GREVIŅŠ MĀRIS (dz. 1930), teātra vēsturnieks, kritiķis, mākslas zin. kand. — 221
- GREVIŅŠ VALDIS (1895—1968), rakstnieks, tulkotājs — 108, 199, 298, 307, 319, 325, 328, 333
- «Gaisa grābekļi» — 108, 109, 298
- [pēc M. Tvena] «Toma Soijera dēkas» — 307
- GREVIŅŠ VALTS (1921—1961), teātra vēsturnieks, kritiķis — 27, 50, 87, 93, 199, 263—269, 325
- GRIBOJEDOVŠ ALEKSANDRS (1795—1829), krievu dramaturgs — 318
- «Gudra cilvēka nelaime» — 318
- GRIBOVŠ ALEKSEJS (dz. 1902), krievu aktieris, PSRS Tautas skat. māksl. — 154
- GRIGS EDVARDS (1843—1907), norvēģu komponists — 276
- GRIGULIS ARVIDS (dz. 1906) LatvPSR Tautas rakstnieks, profesors, teātra literārās daļas vadītājs 1945.—1947. g. — 6, 73, 100, 107, 117, 142—146, 153, 156—160, 163, 166, 169, 175, 176, 179—181, 186, 187, 196, 207, 208, 219, 220, 230, 267, 269—271, 294, 296, 299, 314, 315, 317, 318, 323, 325, 327, 332, 335, 337
- «Baltijas jūra šalc» — 156, 196, 325
- «Kā Garpēteros vēsturi taisīja» — 157—160, 315
- «Karavīra šinelis» — 179, 180, 323, 335
- «Kramā ir uguns» — 318
- «Māls un porcelāns» — 149, 163, 166, 168, 176, 208, 315, 317
- «Nekur tā neiet kā pasaulē» — 220, 327
- «Savu lodi nedzird» — 332
- «Sekspīrs mazgā traukus» — 337
- «Uz kuru ostu?» — 157, 158, 175, 269, 314
- GRINBERGA MAIGA (dz. 1924), aktrise, teātri no 1947. g. — 152, 177, 189, 190, 318, 320, 322, 326, 332, 334
- GRINBLATS ROMUALDS (dz. 1930), komponists — 222, 329, 330, 334
- GRINDGENSS GUSTAVS (1899—1963), vācu aktieris — 76
- GRISLE SIGRIDA (ZIGRIDA) (1911—1975), aktrise, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri 1934.—1975. g. — 138, 143, 164, 165, 175, 205, 225, 243, 244, 302, 305—307, 314, 317, 319, 320, 322, 324, 325, 327, 330, 331, 334—337, 339
- GRIVA ZANIS (dz. 1910), rakstnieks, LatvPSR N. b. kult. darb., teātra literārās daļas vadītājs 1947.—1949. g. — 6, 169, 196, 213, 216, 224, 324, 326, 327, 330
- «Medūzas plosts» — 213, 214, 326
- «Nemierīgie ūdeņi» — 196, 216, 327
- «Noziegums Granādā» — 224, 330
- «Snīga sniegi...» — 196, 324
- GRIVIŅŠ MAKSIS (1895—1953), aktieris, teātri 1928.—1940. un 1944.—1953. g. — 140, 170
- GROMOVŠ VIKTORS (1890—1975), krievu režisors, skatuves mākslas pedagogs, KPFSR N. b. mākslas darb. — 118—121, 298, 299
- GROTS JĀNIS (1901—1968), dzejnieks, dramaturgs, prozaikis, kritiķis — 62, 65, 69—71, 75, 78, 81, 83—86, 98, 104, 107, 108, 118, 124, 265—267, 343
- [un Elksne Ā.] «Vēstules tālajai zvaigznei» — 343
- GRUNTE FRIDRIHS (FRICIS) (1885—apt. 1937), aktieris, režisors — 106
- GRUZIŅŠ VIKTORS (dz. 1912) aktieris, teātri no 1935. g. — 130, 141, 150, 157, 160, 171, 198, 199, 203, 245, 306—308, 311—326, 328, 330, 333, 335
- GRUZNA PAVILS (1878—1950), rakstnieks, žurnālists — 209, 290, 299
- «Vecpuišu nodoklis» — 209, 290
- «Zemes rūķu kolektīvs» — 299
- GUCKOVŠ KARLIS (1811—1878), vācu rakstnieks, dramaturgs, publicists — 216, 327
- «Uriels Akosta» — 216, 327
- GUDRIĶE BIRUTA (dz. 1928), literatūrzinātniece, kritiķe, filol. zin. kand. — 80, 264—267, 269
- GULBIS ANSIS (1873—1936), rakstnieks, grāmatizdevējs — 284, 288, 290, 300
- «Avantūriste» — 290
- «Erika Jonase» — 288
- «Kaspars un Biruta» — 284
- «Skolmeistari» — 300
- GULBIS AUGUSTS (1888—1965), aktieris, skatuves mākslas pedagogs, teātri 1919.—1925. un 1944.—1947. g. — 24, 55, 123, 159, 264, 265, 268, 277, 278—281
- GULBIS HARIJS (dz. 1926), dramaturgs, LatvPSR N. b. kult. darb. — 228, 233—235, 244, 248, 251, 252, 255, 333, 335, 337—341, 342
- «Aijā, žūžū, bērns kā lācis» — 233—235, 334
- «Cīruliši» — 252, 341
- «Kamīnā klusu dzied vējš» — 342
- «Mans mīļais, mans dārgais» — 252, 335, 338
- «Silta, jauka ausainīte» — 233—235, 243, 339
- «Un visi nāks pie manis» — 252, 337
- «Viena ugunīga kļava» — 252, 333
- GULIA GEORGS (dz. 1913), krievu rakstnieks, publicists, GPSR N. b. mākslas darb. — 320
- «Labā pilsēta» — 320

GERMANIS JĀNIS (1889—1965), aktieris, teātrī 1919.—1944. g. — 19, 20, 23, 25, 26, 34, 35, 51, 52, 70, 82, 87, 93, 104, 110, 113, 120, 124, 127, 199, 276—296, 299, 302—304, 307, 308

GURKO LASLO (dz. 1930), ungāru dramaturgs, prozaiķis — 251, 261, 342
«Elektra — mana mīla» — 251, 261, 342

HAMSTERS KĀRLIS (1892—1923), aktieris — 37

HAUPTMANIS GERHARTS (1862—1946), vācu rakstnieks, dramaturgs — 17, 76, 112, 140, 282, 290, 298, 311, 313

«Audēji» — 17

«Doroteja Angermane» — 113, 121, 290

«Pirms saules rīta» — 76, 140, 298, 313

«Roze Bernda» — 282

«Zelta arfa» — 311

HAUSMANIS VIKTORS (dz. 1931), literatūrzinātnieks, teātra vēsturnieks, kritiķis, filol. zin. dokt. — 22, 47, 54, 81, 193, 195, 202, 218, 238, 246, 254, 256, 260, 264, 270

HEBELS FRIDRIHS (1813—1863), vācu dramaturgs, dzejnieks, prozaiķis — 70, 77, 286, 295

«Judīte» — 70, 286

«Marija Madaļa» — 77, 295

HEDBERGS FRANCIS (1828—1908), zviedru rakstnieks, dramaturgs — 98, 297

«Kāzas Ulvosā» — 98, 297

HEDBERGS TORS (1862—1931), zviedru rakstnieks, dramaturgs — 72, 73, 98, 293
«Juhans Ulfšjerns» — 72, 73, 98, 293

HEIFECIS LEONIDS (dz. 1934), krievu režisors — 225, 241

HEIJERMANSS HERMANIS (1864—1924), holandiešu rakstnieks, dramaturgs — 32, 283, 296

«Kēžu locekļi» — 283

«Septītais bauslis» — 296

HEINS-OZOLS JĀNIS (1892—1962), aktieris, teātrī 1919.—1921. g. — 276—278

HELLANS AKSELS (1907—1963), norvēģu dramaturgs — 328

«Viņš teica — nē» — 328

HELMANE LILIANA (dz. 1905), amerikāņu dramaturģe — 341

«Rudens dārzs» — 341

HELTAI JENE (1871—1957), ungāru dramaturgs — 305

«Mēmais bruņinieks» — 305

HENEKENS MORISS, franču dramaturgs — 298

[un Vēbers E.] «Monmartras lilija» — 298

HERCBERGA TINA (dz. 1921), režisore, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 261, 340

HIKMETS NAZIMS (1902—1963), turku dzejnieks, rakstnieks, dramaturgs, publicists — 216, 324, 334

«Cerība» — 334

«Savādnieks» — 324

HINCENBERGA ILGA (dz. 1929), aktrise, teātrī no 1953. g. — 191, 195, 208, 210, 237, 243, 321—328, 331, 334, 336—338

HIRSFELDS LUDVIGS (1882—1935), vācu dramaturgs — 294, 296, 299

«Sieviete, ko katrs meklē» — 294

«Zviedru sērkokciņš» — 299

[un Esterreihers R.] «Ārzemju ceļojums» — 299

[un Franks P.] «Veikals ar Ameriku» — 296

HMARA GRIGORIJS (1886—1969), krievu teātra un kino aktieris — 112, 123

HOHLOVS KONSTANTINS (1885—1956), krievu aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs, PSRS Tautas skat. māksl. — 149

HOLBERGS LUDVIGS (1684—1754), dāņu rakstnieks, vēsturnieks — 64, 285, 300

«Zūpu Bērtulis» («Kalna Jepe») — 64, 66, 285, 300

HOLLS PITERS (dz. 1930), angļu režisors — 223

HOLMS DŽ. S., angļu dramaturgs — 305

[un Ebts Dž.] «Trīs vīri un zirgs» — 305

IBRAHIMBEKOVS RUSTAMS (dz. 1929), azerbaidžāņu dramaturgs — 340

«Lauvam līdzīgs» — 340

IBSENS HENRIKS (1828—1906), norvēģu dramaturgs, teātra darbinieks — 21, 28, 34, 114, 123, 129, 163, 167, 222, 279, 292—294, 302, 304, 306, 312, 318, 335

«Brands» — 28

«Džons Gabriels Borkmans» — 129, 304

«Heda Gablere» — 293

«Helgelandes varoņi» — 306

«Jaunatnes savienība» — 302

«Leļļu nams» — 163, 167—170, 174, 318, 335

«Meža pile» — 114, 294

«Sabiedrības pilari» — 292

«Tautas ienaidnieks» — 312

«Troņa tikotāji» — 34, 35, 222, 279

IESMIŅA-MIHELSONE LIZETE (1872—1934), aktrise, teātrī 1919.—1922. g. — 19, 93, 276—281

IEVIŅŠ KĀRLIS (1888—1977), rakstnieks, dramaturgs — 83, 98, 289, 292

«Mātes un meitas» — 292

«Putras Dauķa precības» — 83, 98, 289

- IGO VIKTORS (1802—1885), franču rakstnieks — 86
 «Nožēlojamie» — 86
- IKSITE MARTA (dz. 1931), teātrī 1953.—1956. g. — 323
- ILGE VALTERS, vācu dramaturgs — 289, 295
 «Grāfiene Dibari» — 289, 295
- INDRIKSONE BAIBA (dz. 1932), aktrise, teātrī no 1952. g. — 195, 208, 210, 215, 233, 320, 322—324, 326—328, 330, 331, 333—335, 337, 344
- IRDS KARELS (dz. 1909.), igauņu režisors, PSRS Tautas skat. māksl. — 122, 268
- IVANOVŠ VSEVOLODS (1895—1963), krievu rakstnieks, dramaturgs — 90, 91
 «Bruņuvilciens 14—69» — 90, 91
- IVASKEVICŠ JAROSLAVS (dz. 1894), poļu rakstnieks, dramaturgs, kritiķis — 250, 255, 336, 338
 «Vasara Noānā» — 250, 255, 336, 338
- JABLOVSKIS ANSIS (dz. 1912), scenogrāfs, teātrī 1954.—1957. g. — 208, 323, 324
- JAKĀNS VAIRONIS (dz. 1927), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātrī no 1954. g. — 191, 194, 208—211, 243, 249, 252, 322—324, 326—329, 331, 333—338, 343
- JAKOBSONS AUGUSTS (1904—1963), IPŠR Tautas rakstnieks, dramaturgs — 174—176, 185, 318, 321
 «Čiņa bez frontes līnijas» — 174, 176, 318
 «Sargengēlis no Nebraskas» — 185, 321
- JAKOVLEVS ĢIRTS (dz. 1940), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātrī no 1961. g. — 233, 238, 244, 245, 252, 253, 258, 259, 261, 334—343
- JANSONE ANTONIJA (dz. 1904), aktrise — 341
- JANSEVSKIS JEKABS (1865—1931), rakstnieks, žurnālists — 97, 290, 292, 300
 «Laimes bērns» — 300
 «Pirmā nakts» — 97, 292
 «Precību viesulis» — 97, 290
- JAUNSUDRABIŅŠ JĀNIS (1877—1962), rakstnieks, gleznotājs — 21, 22, 64, 280, 284, 288
 «Dzīvās un nedzīvās puķes» — 280
 «Jo plīks, jo traks» — 288
 «Viena diena» — 280
 «Zvēru diditājs» — 44, 284
- JAUNUSANS ALFREDŠ (dz. 1919), aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs, PSRS Tautas skat. māksl., teātrī no 1947. g., galvenais režisors no 1966. g. — 84, 120, 146, 151, 152, 158, 161, 163, 167, 177, 179, 182, 183, 189—191, 196, 198, 199, 201—205, 208—214, 216, 217, 218—220, 225—227, 228—248, 251, 252, 254, 255, 256—260, 261, 262, 270, 271, 316—344
- JĒGERE-FREIMANE PAULA (1886—1975) teātra kritiķe — 52, 82, 102, 105, 110, 124
- JEKABSONE ANNA (1891—1943), aktrise, teātrī 1921.—1938. g. — 278, 286, 289, 290, 302, 304
- JEKABSONE ELLA (1885—1958), aktrise, teātrī 1919.—1940. g. — 11, 19, 33, 56, 64, 78, 95, 275—283, 285, 286, 288, 290, 294, 297, 300, 302, 305
- JEKABSONŠ KĀRLIS (1870—1946), literāts, dramaturgs — 283, 304
 «Draudāru vedekla» — 304
 «Sirdsapziņa» — 283
- JERNEFELTS ARVIDS (1861—1932), somu rakstnieks — 282
 «Titus, Jeruzalemes izpostītājs» — 282
- JERVILUOMS KUSTĀ ARTORS (1879—1958), somu dramaturgs — 279
 «Ziemeļnieki» — 279
- JESEVICE VERA (dz. 1897), aktrise, teātrī 1919.—1947. g. — 307
- JEVREINOVŠ NIKOLAJS (1879—1953), krievu dramaturgs, režisors, teātra vēsturnieks un teorētiķis — 113
- JOTUNI M. — 306
 «Ādama riba» — 306
- JURJINS JURIJŠ, krievu dramaturgs — 105, 289
 «Varonis aiz pārpratuma» — 105, 289
- JURKĀNS JĀNIS (dz. 1950), dramaturgs, aktieris, teātrī no 1975. g. — 343
 «Pulkstenis ar dzeguzi» — 343
- JUROVSKIS JURIJŠ (1894—1959), krievu aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs, PSRS Tautas skat. māksl. — 86, 107, 130, 131, 306—310
- KĀCALOVŠ VASILIJŠ (1875—1948), krievu aktieris, PSRS Tautas skat. māksl. — 59
- KAIDU EPA (1915—1976), igauņu režisore, IPŠR Tautas skat. māksl. — 233
- KAIJAKS JĀNIS (dz. 1952), aktieris, teātrī no 1975. g. — 251, 260, 342—344
- KAIJAVE A., franču dramaturgs — 288
 [un Flērs R. de] «Vecmāmuļa» («Iekarotā laime») — 288
- KAINCS JOZEFS (1858—1910), austriešu aktieris — 49

- KAIRISA ASTRIDA (dz. 1941), aktrise, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri no 1968. g. — 238, 243, 245, 254, 261, 334—344
- KAIZERS GEORGS (1878—1945), vācu dramaturgs — 88, 288, 293
«Grāfienes Lavaletas ziedojums» — 88, 288
«Prezidents» — 88, 293
- KALDERONS DE LA BARKA PEDRO (1600—1681), spāņu dramaturgs — 113, 233, 293
«Dzīve — sapnis» — 113, 233, 293
- KALDOVSKA EIZENIJA (1915—1970), aktrise, teātri 1938.—1940. g. — 309
- KALEJS ARTURS (dz. 1907), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri 1936.—1939. g. — 307
- KALNIŅŠ ALFREDS (1879—1951), komponists, LatvPSR Tautas māksl. — 33, 277, 279, 284
- KALNIŅŠ IMANTS (dz. 1941), komponists, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 239, 337, 340, 341, 343
- KALNIŅŠ INDULIS (dz. 1918), komponists — 239
- KALNIŅŠ JĀNIS (dz. 1904), komponists, diriģents, teātri 1922.—1933. g. — 63, 80, 84, 95, 99, 120, 284—292, 294—302, 304, 305, 308
- KALNIŅŠ JĀNIS (dz. 1922), rakstnieks, literatūrzinātnieks, LatvPSR ZA korespondētājloc., LatvPSR N. b. kult. darb. — 78, 102, 162, 184, 189, 193, 199, 200, 204, 206, 208, 214, 217, 221, 222, 225, 266, 267, 270, 271
- KALNIŅŠ RODRIGO (1883—1940), aktieris, teātri 1920.—1940. g. — 19, 20, 26, 56, 61, 93, 100, 108, 275—277, 279—282, 284, 286—293, 296, 303
- KALNIŅŠ ZIGFRIDS (dz. 1930), teātra darbinieks, LatvPSR N. b. mākslas darb., teātri no 1951. g. (no 1970. g. direktora vietnieks) — 227
- KAMINSKIS JURIS (dz. 1943), aktieris, teātri no 1965. g. — 235, 242, 243, 253, 334, 336—339, 342, 343
- KAMINSKIS VALTERS (dz. 1929), komponists, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 332
- KAMOLETI LUIDZI (1804—1880), itāliešu dramaturgs — 301
«Māsa Terēze» — 301
- KANGARE MIRDZA (dz. 1915), kostīmu māksliniece — 327, 330, 340
- KANOVICS GRIGORIJS (dz. 1929), lietuviešu dramaturgs, tulkotājs — 248, 272, 331
«Lai viņš iet prom» — 248, 272, 331
- KĀRKLĪŅŠ ERNESTS, sk. Zeltmatīšs
- KASONA ALEHANDRO (dz. 1903), spāņu rakstnieks, dramaturgs — 206, 326
«Trešais vārds» — 206, 207, 326
- KATLAPA NORA (dz. 1897), aktrise, režisore, teātri 1924.—1933. un 1944—1949. g. — 56, 160, 163, 182, 193, 196, 315, 316, 321
- KATLAPS ZANIS (1907—1968), aktieris, režisors, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri 1928.—1968. g. — 100, 104, 105, 124, 130, 132—136, 139, 140, 144, 146, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 162—166, 175, 177, 180—186, 188, 190—195, 199, 201, 203, 204, 207—209, 211, 213, 216, 217, 220, 221, 226, 244, 253, 270, 294—298, 300, 302—308, 310—334, 342
- KAUDZITE MATISS (1848—1926), rakstnieks — 89, 199, 281, 283, 290, 319
«Mērnieku laiki» — 179, 199, 202, 319
- KAUDZITE REINIS (1839—1920), rakstnieks — 89, 199, 281, 290, 319
«Mērnieku laiki» — 179, 199, 202, 319
- KAUPIŅŠ HERMANIS (1891—1971), mākslas vēsturnieks — 64, 116, 159, 263—265, 268, 269
- KEDRZINSKIS STEFANS, poļu dramaturgs — 300
«Rītdienas laime» — 300
- KEMPBELA STELLA (1865—1940), angļu aktrise — 220
- KESERS HERMANIS, vācu dramaturgs — 109
«Bezdarbs» — 109
- KICBERGS AUGUSTS (1855—1927), igauņu rakstnieks, dramaturgs — 34, 280, 285
«Elks» — 34, 280, 285
- KILTIJS DZEROMS (dz. 1922), amerikāņu aktieris, režisors — 185, 220, 253, 329, 330, 333, 342
«Mīļais melis» — 185, 220, 221, 224, 253, 329, 330, 333, 342
- KINE HERA (1911—1973), aktrise, teātri 1932.—1934. g. — 301
- KINGSLEJS SIDNEJS (dz. 1906), amerikāņu dramaturgs — 302
«Cilvēki baltās drānās» — 302
- KIRHENSTEINS AUGUSTS (1872—1963), zinātnieks, pad. valsts un sab. darbinieks, LatvPSR ZA akadēmiķis, Sociālistiskā Darba Varonis — 134
- KIRŠFELDS ARTURS (dz. 1932), scenogrāfs, grafiķis — 205, 324
- KITAJEVŠ MARTS (dz. 1925), scenogrāfs, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 257, 336, 338

KIVI ALEKSIS (1834—1872), somu rakstnieks, dramaturgs — 57, 203, 283, 330

«Kāzu brauciens» («Ciema kurpnieki») — 57, 283

«Septiņi brāļi» — 203, 330

KLETNIEKS KARPS (dz. 1910), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri no 1940. g. — 137, 140, 149, 153, 157, 167, 172, 175, 190, 191, 195, 197, 211, 245, 310—324, 326, 327, 329, 331, 332, 334, 335, 340

KLIENE ELIJA (1895—1978), tulkotāja — 73

KLINTS ANTA (1893—1970), aktrise, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri 1919.—1970. g., ar pārtraukumu 1921.—1924. g. Dailes teātri — 20, 32, 35, 61, 63, 74, 78—80, 84, 85, 87—89, 92, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 103, 115, 123, 130, 131, 137, 150—153, 160, 168, 171, 172, 177—179, 190, 191, 201, 205, 214, 225, 233, 235, 244—246, 249, 266, 269, 270, 277—279, 285—290, 292—300, 302—305, 307—309, 311—324, 326—332, 334, 335

KLITIJA (SKUJA ALVINE) (1892—1931), rakstniece — 279

«Sulamite» — 279

KNEBELE MARIJA (dz. 1898), krievu aktrise, režisore, skatuves mākslas pedagoge, KPFSR Tautas skat. māksl., mākslas zin. dokt., profesore — 121, 143, 153—155, 205, 216, 269, 325

KNUDSENS PAULS-KOLBJERNS (dz. 1897), zviedru dramaturgs — 131, 309

[un Lāgerlēva S.] «Portugāles ķeizars» — 131, 309

KOCIŅA ELVIRA (dz. 1902), rakstniece — 300

«Lidotājs» — 300

KOCERGINŠ EDUARDS (dz. 1937), krievu scenogrāfs — 342

KOKALIS AUGUSTS (1881—1939), aktieris, režisors, teātri 1919. g. — 15, 275

KOMISARZEVSKA VERA (1864—1910), krievu aktrise — 114, 130

KOMISARZEVSKIS FJODORS (1882—1954), krievu režisors, teātra teorētiķis — 38, 114, 115, 294

KONNORS BARIJS, amerikāņu dramaturgs — 301

«Nav vērts raudāt» — 301

KOONENA ALISE (1889—1974), krievu aktrise, KPFSR Tautas skat. māksl. — 112

KOPO ZAKS (1879—1949), franču aktieris, režisors, teātra darbinieks — 36

KORMONS, franču dramaturgs — 305

[un Eneri A.] «Aklā māsa» — 305

KORNEICUKS ALEKSANDRS (1905—1972), UPSR Tautas rakstnieks, dramaturgs — 179, 205, 253, 313, 317, 318, 326, 331

«Irbenāju birztala» — 318

«Kāpēc smaidīja zvaigznes» — 205, 326

«Mistera Pērkinsa misija boļševiku zemē» — 313

«Platons Krečets» — 253, 331

«Ukrainas stepēs» — 179, 317

KOROSTIĻOVŠ VADIMS (dz. 1923), krievu dzejnieks, dramaturgs — 261, 342

«Pirosmāni, Pirosmāni, Pirosmāni...» — 261, 342

KOSA JURIS (1878—1967), rakstnieks, skolotājs — 283

«Ceļi un dūkstis» — 283

KOSOROTOVS ALEKSANDRS (1868—1913), krievu dramaturgs — 300

«Milas sapnis» — 300

KRAPIVA KONDRATS (dz. 1896), BPSR Tautas rakstnieks, dramaturgs — 321, 327

«Kas smejas pēdējais» — 321, 327

KRASTIŅA ELITA (1954), aktrise — 343

KRAUSS VERNERS (1884—1959), vācu aktieris — 86

KRAUZE MĀRA (dz. 1945), aktrise, teātri 1970.—1976. g. — 338, 340, 341

KRODERS OĻGERTS (dz. 1921), režisors, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 234

KRODERS ROBERTS (1892—1956), teātra vēsturnieks, kritiķis — 102, 302

«Princis vai šoferis» — 302

KRONBERGA ELVIRA (1910—1977), aktrise, Cuvašijas APSR un LatvPSR N. b. skat. māksl. — 314

KRONBERGS AUGUSTS (1886—1956), aktieris, teātri 1920.—1930. g. — 278, 280, 281, 292

KRONTĀLS JĀNIS (1906—1971), scenogrāfs, teātri 1945.—1951. g. — 316—319

KRUMIŅA OLGA (dz. 1909), aktrise, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri 1944.—1961. g. — 145, 153, 157, 161, 175, 179, 182, 198, 201, 214, 270, 313, 315—326

KSIVOSEVSKIS STEFANS, poļu dramaturgs — 292

«Vēlns un krodziniece» — 292

KUBILIS JĀNIS (dz. 1923) aktieris, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri no 1947. g. — 152, 171, 177, 178, 182, 190, 191, 198, 200, 204, 206, 213, 216, 220, 224, 225, 235, 238, 245—247, 249, 252—254, 261, 316, 318—344

KUBJE H. — 309

«Mīlule» — 309

KUBLINSKIS ALEKSANDRS (dz. 1937), komponists — 333, 337, 338

KUBLINSKIS MIHAILS (dz. 1939), režisors, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri no 1957. g. — 244, 248—251, 261, 328, 329, 331—343

KUGA JĀNIS (1878—1969), scenogrāfs, teātri atsevišķos inscenējumos 1920.—1932. un 1940./41. g. sezonā — 11, 21—24, 28, 39, 70, 71, 84, 94, 278, 280, 282, 289, 290, 292, 294, 297, 303, 305, 311

KUGRENA LĀSMA (dz. 1952), aktrise, teātri no 1975. g. — 246, 251, 260, 341, 342, 344

KUGRENS TEODORS (miris 1945), aktieris, teātra darbinieks — 303

KUNDZIŅŠ KĀRLIS (dz. 1902), literatūras un teātra vēsturnieks, mākslas zin. dokt. — 5, 6, 19, 146, 195, 199, 264, 270

KONS FRICIS, vācu dramaturgs — 205, 328
«Nibelungu kredīts» — 205, 328

KURCIJS ANDREJS (1884—1959), dzejnieks, rakstnieks — 13

KUSANI AUGUSTINS (dz. 1926), argentiniešu dramaturgs — 182, 220, 329
«Centra uzbrucējs mirs ritausmā» — 182, 220, 329

KUŽNECOVS STEPANS (1879—1932), krievu aktieris, KPFSR Tautas skat. māksl. — 130

KVELDE DINA (dz. 1938), aktrise, teātri no 1964. g. — 230, 238, 244, 331—335, 337—341

KVELDE PAULS (dz. 1927), komponists, LatvPSR N. b. mākslas darb., teātra muzikālās daļas vadītājs 1962.—1967. g. — 330, 333

KVEPS ANDIS (dz. 1953), aktieris, teātri 1975.—1978. g. — 246, 341—343

KVEPS KONRĀDS (1891—1961), aktieris, teātri 1919.—1957. g. — 19, 75, 93, 108, 116, 158, 173, 188, 276, 278—281, 285, 288, 290, 291, 293, 294, 297, 302, 304, 307, 309, 314, 316, 318, 319, 321—323

ĶENIŅŠ ATIS (1874—1961), burž. sab. darbinieks, dzejnieks, publicists — 127

ĶIKUTS PETERIS (1907—1938), dzejnieks, literatūras kritiķis — 69, 98, 114

KUŅĶIS BERNHĀRDS (1877—1970), diriģents, teātri 1919.—1922. g. — 19, 20

LĀCIS ANNA (dz. 1891), režisore, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 231

LĀCIS TEODORS (1882—1946), aktieris, teātri 1922.—1924., 1925.—1927. un 1934.—1944. g. — 39, 42, 48, 50—52, 54, 66, 70, 80, 88, 89, 105—107, 122, 127, 129—131, 136, 139, 140, 264—266, 280, 283, 284—290, 302—306, 309—312

LĀCIS VILIS (1904—1966), LatvPSR Tautas rakstnieks, pad. valsts un sab. darbinieks — 142, 144, 145, 164, 166, 169, 181, 198, 203, 241, 243, 255, 261, 269, 301, 303, 305, 309, 313, 317, 319, 321, 324, 325, 328—330, 336—338

«Bāka uz salas» — 319

«Juris Indrups» («Senču aicinājums») — 303, 330

«Kapteiņa Zundaga atgriešanās» («Pēc negaisa») — 203, 329

«Kristaps Kaugurs» — 129, 305

«Piecstāvu pilsēta» — 241—243, 255, 261, 336, 338

«Putni bez spārniem» — 241, 243, 255, 261, 337, 338

«Uz jauno krastu» — 203, 321

«Vedekla» — 142, 144, 145, 313

«Vīra varā» — 309

«Zītaru dzimta» — 198, 202, 325, 328

«Zvejnieka dēls» — 131, 164—166, 196, 202, 301, 303, 317, 324

LAGANOVSKIS JEZUPS (dz. 1920), rakstnieks — 197

LĀGERLEVA SELMA (1859—1940), zviedru rakstniece — 131, 307, 309, 311

«Annemarija» — 307

[un Fredgrēns B.] «Purvenieka meita» — 311

[un Knudsens P.-K.] «Portugāles ķeizars» — 131, 309

LAGZDIŅŠ KĀRLIS (1896—1960), aktieris, teātri 1919.—1944. g. — 61, 78, 97, 98, 108, 110, 113, 120, 276, 279, 280, 283—294, 296—304, 307, 310, 311

LAICENS LINARDS (1883—1938), rev. rakstnieks, dzejnieks — 31

LAIVA IRMA (dz. 1909), aktrise — 211

LANDSBERGS (ZEMKĀLNIS) GABRIELS (1852—1916), lietuviešu dramaturgs, teātra darbinieks, publicists — 282

«Blinda» («Pasaules līdzinātājs») — 282

LANGERS FRANTISEKS (1888—1965), čehu dramaturgs — 294, 305, 308

«Jātnieku izlūki» — 305, 308

«Kamielis caur adatas aci» — 294

LAPICKIS ANDZEJS (dz. 1924), poļu aktieris, režisors — 240

LAPIŅŠ ARTŪRS (dz. 1911), scenogrāfs, LatvPSR Tautas māksl., teātri 1940./41. g. sezonā, pēc tam atsevišķos inscenējumos — 135, 136, 138, 310, 313, 317, 322

LASMANE MILDA (1899—1976), horeogrāfijas pedagoge, latviešu tautas deju speciāliste, LatvPSR N. b. kult. darb. — 99

LASMANE TAMARA (dz. 1919), teātra arhīva pārziņe, teātri no 1944. g. — 6

LAUBERTS ERIHS (1878—1931), aktieris, režisors, teātri 1919. g. — 15, 30, 36, 275, 276

LAUS LUDVIGS (1877—?), aktieris, teātri 1919. g. — 20, 275, 276

LAVREŅOVS BORISS (1891—1959), krievu rakstnieks, dramaturgs — 133, 135, 310
«Lūzums» — 133, 135—138, 310

LEGUVE ERNESTS (1807—1903), franču dramaturgs — 286, 305

[un Skribs E.] «Adriena Lekuvrēra» — 286
[un Skribs E.] «Dāmu karš» — 305

LEIKO MARIJA (1887—1937), aktrise, viesojusies teātri 1920.—1934. g. — 32, 50, 93, 94, 96, 122, 123—125, 126, 276, 278, 282, 287, 288, 292, 293, 295, 296, 301
[un Ozoliņa-Krauze A.] «Marija Vaļevska» — 124, 125, 301

LEIMANIS ALEKSANDRS (dz. 1913), teātra un kino režisors, LatvPSR Tautas skat. māksl. — 207, 321, 329

LEJASKALNE OLGA (dz. 1904), aktrise, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri no 1926. g. — 82, 83, 98, 116, 130, 135, 137, 138, 143, 157, 160, 161, 164, 165, 172, 175, 179, 187, 189, 190, 198, 199, 205, 206, 214, 225, 235, 243, 244, 290—294, 296, 297, 300, 302—311, 313—332, 335, 336, 340

LEJASKALNS JURIS (dz. 1935), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri no 1956. g. — 226, 230, 233, 243, 244, 254, 322, 324, 325, 327—342

LEJIŅS JĀNIS (dz. 1899), aktieris, režisors, dramaturgs, teātri 1919.—1934. un 1936.—1944. g. — 73, 84, 93, 98, 100, 108, 129, 131, 135, 136, 139, 278—282, 284, 285, 287, 288—295, 297—302, 305—312

«Nebrauc tik dikti» — 285

«Saulei līdzī» — 302

«Skabarga sirdī» — 309

«Vientuļi cilvēki» — 281

LENGJELS MENHERTS (1880—1952), ungāru dramaturgs — 101, 122, 288, 305

«Nakts serenāde» — 101, 122, 288, 305

LENEVICIS JĀNIS (dz. 1939), aktieris, teātri no 1973. g. — 340

LEONARDO DA VINCI (1452—1519), itāliešu gleznotājs, zinātnieks — 129

LEONIDOVŠ LEONIDS (1873—1941), krievu aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs, PSRS Tautas skat. māksl. — 130

LERBERGS SARLS VAN (1861—1907), beļģu dzejnieks, dramaturgs — 32, 279

«Pans» — 29, 32—35, 40, 42, 63, 82, 99, 279

LESTJĀNS ALEKSANDRS (1897—1953), ungāru dramaturgs — 298

[un Vašari J.] «Zaķis» — 298

LEVENSTEINE ZENIJA (dz. 1905), aktrise, teātri 1924.—1934. g. — 291

LIBERTS LUDOLFS (1895—1959), scenogrāfs — 70, 82, 275—279, 286—288, 291

LICIS FRICIS (1891—1953), aktieris, teātri 1919.—1921. g. — 21, 276—279

LICITIS ARNIS (dz. 1946), aktieris, teātri 1966.—1976. g. — 233, 244, 334, 335, 337, 338

LIEDSKALNIŅA ANTRA (dz. 1930), aktrise, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri no 1955. g. — 182, 191, 205, 206, 208, 210, 215—217, 225, 230, 236, 237, 244, 247, 254, 259, 261, 323—340, 342, 343

LIEPIŅA LIGA (dz. 1946), aktrise, teātri no 1977. g. — 344

LIEPIŅA VALIJA (dz. 1908), kostīmu māksliniece, dekoratore, teātri 1957.—1964. g. — 325—330

LIEPIŅŠ HARIJS (dz. 1927), aktieris, LatvPSR Tautas skat. māksl. — 51, 184, 270

LIEPIŅŠ JĀNIS (1894—1964), gleznotājs, LatvPSR Tautas māksl., teātri 1919.—1921. g. — 22

LIEPIŅŠ ZIGMĀRS (dz. 1951), komponists — 343

LIETIŅŠ KARLIS (dz. 1908), komponists, diriģents, teātri 1934.—1939. g. — 303, 305—309

LIGOTŅU JĒKABS (1874—1942), rakstnieks, kritiķis — 22, 31, 36, 108, 304—306, 308

«Bierantos» — 304, 308

«Mēs vai viņi» — 306

«Skolotāja meita» — 305

LIKUMS HERBERTS (dz. 1902), scenogrāfs, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri 1926.—1931. g. — 70, 103, 105, 108, 225, 290—292, 294—296, 306, 315, 330, 333

LINDE KRISTAPS (1881—1948), aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs, teātri 1921.—1925. g. — 39, 42, 48, 50, 51, 53—55, 64, 103, 280—284, 286

- LINDULIS (LINDE) JĀNIS (1870—1942), dramaturgs — 71, 72, 289
 «Dižūdrū Māle» — 71
 «Gaigalu dzimta» — 71, 72, 289
- LINE VELTA (dz. 1923), aktrise, PSRS Tautas skat. māksl., teātrī no 1945. g. — 150—153, 158, 162, 165—168, 173, 177, 178, 189, 190, 195, 206, 207, 219, 221—223, 225, 230, 235, 238, 244—246, 253, 255, 314—344
- LINIŅŠ ARNOLDS (dz. 1930), aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātrī 1952.—1960. g. — 150, 174, 187—190, 198, 203, 204, 208, 213, 240, 241, 248, 270, 317, 321—323, 325, 334, 336, 337
- LISOVSKA OLGA (dz. 1928), dzejniece, teātra literārās daļas vadītāja 1961. g. — 218
- LIVESS ARDI (dz. 1929), igauņu dramaturgs — 181, 216, 326, 328
 «Jaungada nakts» — 181, 216, 326, 328
- LIVS EGONS (dz. 1924), rakstnieks — 203, 241, 334
 «Velnakaula diviņi» — 203, 241, 334
- LONDONS DZEKS (1876—1916), amerikāņu rakstnieks — 162, 269, 316
 «Mārtiņš Idens» — 162, 269, 316
- LONSDĀLS FREDERIKS (1881—1954), angļu dramaturgs — 296
 «Vai mēs visi neesam tādi?» — 296
- LORDS A. DE — 289
 [un Sēne B.] — «Mans mācītājs pie bagātiem» — 289
- LOSIVCS JEKABS (1865—?), ungāru dramaturgs — 298
 «Sahs vai rulete» — 298
- LOTARS RUDOLFS (dz. 1900), vācu dramaturgs — 279
 «Karalis Harlekins» — 279
- LUKSS VALDIS (dz. 1905), dzejnieks, LatvPSR N. b. kult. darb. — 143
- LUNACARSKIS ANATOLIJS (1875—1933), pad. valsts un sab. darbinieks, krievu dramaturgs, literatūras un mākslas zinātnieks — 9, 38, 49, 59, 90, 91
- LUNCŠ ĻEVS (1901—1924), krievu rakstnieks — 285
 «Ārpus likuma» — 285
- LURIŅŠ VALDIS (dz. 1951), aktieris, režisors, teātrī no 1975. g. — 261, 341, 343, 344
- LUŽSKIS VASILIJS (1869—1931), krievu aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs, KPFSR N. b. skat. māksl. — 59
- ĻEŅINS VLADIMIRS ILJICS (1870—1924) — 11, 155, 205
- ĻEONOVS LEONIDS (1899), krievu rakstnieks, dramaturgs — 208, 321
 «Vienkāršais cilvēks» — 208, 321
- ĻITOVSĶIS OSAFS (1892—1971), ungāru dramaturgs, teātra kritiķis — 138, 310
 [un Gergels S.] «Mans dēls» — 138, 310
- ĻUBIMOVŠ-LANSKOJS JEVSEJS (1883—1943), krievu aktieris, režisors, teātra darbinieks, KPFSR Tautas skat. māksl. — 91
- ĻUTOVSĶIS JEZIJS (dz. 1923), poļu dramaturgs — 196, 208, 323
 «Gimenes lieta» («Āpsūdzība») — 196, 208—210, 257, 261, 323
- ĻOVOVS-ANOHIŅŠ BORISS (dz. 1926), krievu režisors, teātra zinātnieks, KPFSR N. b. skat. māksl. — 194
- MACA ALMA (dz. 1894), aktrise, teātrī 1919.—1928. g. — 278, 279, 281, 286, 288
- MACA IEVA (dz. 1932), aktrise, teātrī no 1960. g. — 225, 230, 233, 249, 253, 327—331, 333—336, 338, 339, 343
- MAINIECE MAIGA (dz. 1925), aktrise, teātrī no 1948. g. — 189, 244, 317, 322, 323, 325, 329—332, 334, 335, 338, 342
- MAĻAREVSKIS PĀVELS (1904—1961), krievu rakstnieks, dramaturgs — 175, 176, 320, 321
 «Pirms vētras» — 175, 176, 320, 321
- MANNŠ HEINRIHS (1871—1950), vācu rakstnieks — 31, 32, 122, 123, 278
 «Legro kundze» — 31, 32, 40, 122, 278
- MARDŽANOVS KONSTANTĪNS (MARDŽANISVILI KOTE) (1872—1933), krievu režisors, GPSR Tautas skat. māksl. — 16, 27, 60, 76
- MARKOVŠ PĀVELS (dz. 1897), krievu teātra kritiķis, režisors, vēsturnieks, skatuves mākslas pedagogs, mākslas zin. dokt., profesors, KPFSR N. b. mākslas darb. — 207
- MĀRSIETIS JĀNIS (1889—1962), aktieris, teātrī 1919.—1921. g. — 35, 275—278
- MARTINSONŠ KIRILS (1888—1974), aktieris, teātrī 1919.—1969. g. — 130, 141, 170, 182, 301, 302, 304, 313, 320, 327
- MASAĻITINOVS NIKOLAJS (1880—1961), krievu un bulgāru teātra darbinieks, aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs, Bulgārijas Tautas skat. māksl. — 129
- MEDENIS JĀNIS (1903—1961), dzejnieks — 309
- MEDIŅŠ JĀNIS (1890—1966), komponists, diriģents — 282, 283
- MEDIŅŠ JAZEPS (1877—1947), komponists, diriģents, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 275, 280

- MEIJAKS ANRI (1831—1897), franču rakstnieks, dramaturgs, libretists — 100, 292 [un Alevī L.] «Arvien trakāk» — 100, 292
- MEIJERHOLDS VSEVOLODS (1874—1940), krievu režisors, aktieris, KPFSR Tautas skat. māksl. — 36, 38, 39, 60, 75, 91, 106, 135, 136, 239, 257
- MELBĀRDE NINA (dz. 1912) aktrise, teātri 1931.—1944. g. — 130, 302, 305, 306, 309, 311, 312
- MELNACE RITA (dz. 1939), teātra zinātniece, galv. rež. palīdzē literārajos jautājumos, teātri no 1966. g. — 227
- MELNALKSNIS ARMANDS (dz. 1943), dzejnieks, tulkotājs — 342
- MENDELSONS FELIKSS (1809—1847), vācu komponists, diriģents — 322
- MERIME PROSPERS (1803—1870), franču rakstnieks, dramaturgs — 229, 230, 331
«Sieviete — debess un elle» («Debess un elle», «Kariete svētajam sakramentam», «Svētā Antonija kārdināšana») — 229, 230, 331
- MERKMANIS ANDRIS (dz. 1943), scenogrāfs — 337
- MERKMANIS LEONIDS (dz. 1915), scenogrāfs — 315
- METERLINKS MORISS (1862—1949), beļģu rakstnieks, dramaturgs, filozofs — 37, 130, 277, 291, 301, 303
«Baltais tēls» — 291
«Marija Madaļa» — 303
«Māsa Beatrise» — 37, 277
«Zilais putns» — 130, 301
- METRA (CVETKOV) JĀNIS (dz. 1928), aktieris, teātri 1947./48. g. sezonā, pēc tam no 1957. g. — 230
- METSANURKS MAITS (1879—1957), igauņu rakstnieks, dramaturgs — 299
«Ūz zaļa zara» — 299
- MIERKALNS FRICIS (ZOILOS) (1873—1955), kritiķis — 275
- MIERLAUKS ALEKSIS (1866—1943), aktieris, režisors, teātri 1919.—1938. g. (teātra direktors 1919.—1921. g.) — 11, 14, 16, 18, 19, 20—28, 29—39, 41—43, 45, 47, 50, 53, 54, 55—57, 61—65, 68, 69, 70—76, 77—79, 81, 83, 87, 89, 90—92, 93, 94, 95—98, 101, 102, 107, 111, 113, 121, 128, 137, 140, 148, 180, 187, 193, 195, 196, 199, 210, 267, 275—303, 306, 307
- MIEZE ELIZA, sk. MIEZITE ELIZA
- MIEZITE (MIEZE) ELIZA (dz. 1901), aktrise, teātri no 1919. g. — 87, 97, 98, 114, 131, 206, 247, 287, 290, 294, 298, 299, 301, 303, 307—309, 311—314, 319, 326, 338, 339
- MIEZITIS KĀRLIS (dz. 1902), scenogrāfs, LatvPSR N. b. mākslas darb., teātri 1957.—1962. g. — 216, 220, 222, 319, 323—325, 327—329
- MIHALKOVŠ SERGEJS (dz. 1913), krievu dzejnieks, dramaturgs — 318, 319
«Komponists Ilja Golovins» — 318
«Zaudētā māja» — 319
- MIHELSONS ARVEDS (1886—1961), aktieris, literāts, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri 1926—1927. g. — 63, 80, 84, 95, 102, 105, 113, 289, 290
- MIHOELSS SOLOMONS (1890—1948), ebreju aktieris, sab. darbinieks, profesors, PSRS Tautas skat. māksl. — 115
- MIKELSONS RUDOLFS (dz. 1904), scenogrāfs — 313
- MILBRETS ARNOLDS (1905—1968), aktieris, teātri 1933.—1938., 1940.—1944. un 1945.—1967. g. — 152, 164, 169, 179, 302, 303, 314, 316, 317, 319, 321, 323, 324
- MILLERS HANSS (1867—1926), vācu rakstnieks, dramaturgs — 284
«Kaisliba» — 284
- MILTINIS JOZS (dz. 1907), lietuviešu režisors, aktieris, PSRS Tautas skat. māksl. — 232, 257
- MINKO VASILIJŠ (dz. 1902), ukraiņu rakstnieks, dramaturgs — 321
«Nenosaucot uzvārdus» — 321
- MIRBO OKTAVS (1850—1917), franču rakstnieks, dramaturgs — 14
«Zans Ruls» — 14
- MISĒ ALFRĒDS DE (1810—1857), franču rakstnieks, dramaturgs, dzejnieks — 255, 258, 272, 288, 291, 338
«Lorencačo» («Lorenzaccio») — 255, 258, 259, 272, 338
«Mariannas untumi» — 288, 291
«Venēciešu nakts» — 291
- MISEJEVA ANNA, baletmeistare — 80
- MISKE ELZA (1899—1973), aktrise, režisore, skatuves mākslas pedagoge — 313
- MITREVICE IRMGARDE (dz. 1909), aktrise, režisore, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri 1932.—1936. g. — 230, 300, 301
- MITREVICS AUGUSTS (1898—1964), aktieris — 211
- MOEMS VILJAMS SOMERSETS (1874—1965), angļu rakstnieks, dramaturgs — 122, 291, 309
«Atjautīgā sieviete» — 122, 291
«Penelope» — 309
- MOISI ALEKSANDRS (1880—1935), vācu aktieris — 49, 109, 110, 112

- MOLINA TIRSO DE (apt. 1583—1648), spāņu rakstnieks, dramaturgs — 161, 320
«Dons Hils Zaļbiksis» — 161, 320
- MOLJERS (POKLENS) ZANS-BATISTS (1622—1673), franču dramaturgs, aktieris, teātra darbinieks — 34, 50, 59, 100, 130, 280, 293, 309, 314
«Dons Zuans» — 293
«Iedomu slimnieks» — 130, 309
«Skapēna nedarbi» — 59, 280
«Tartifs» — 34, 50, 280, 314
- MOLNĀRS FERENCŠ (1878—1952), un-
gāru rakstnieks, dramaturgs — 61, 105, 112,
122, 230, 237, 283, 291, 293, 294, 296, 300,
301, 307, 337
«Gvardijas virsnieks» — 307
«Labais eņģelis» — 296
«Lilioms» — 61, 62, 230, 237—239, 283,
337
«Melnais briljants» — 122, 293
«Olimpija» — 122, 294
«Pāvilielas zēni» — 300
«Spēle pili» — 291
«Velnš» — 105, 301
- MORIAKS FRANŠUĀ (1885—1970), franču
rakstnieks — 130, 308
«Asmodejs» — 130, 308
- MORO EMILŠ (1852—1922), franču dra-
maturgs — 288, 308
[un Sardū V.] «Madame Sans-Gēne» («Dro-
šā kundze») — 288, 308
- MORSELLI E. L. (1882—1921), itāliešu
dramaturgs — 280
«Glauks» — 280
- MRŠTIKOVA ALOJA (1861—1925), čehu
dramaturģe — 303
[un Mrštikovš V.] «Mariša» — 303
- MRŠTIKOVŠ VILENS (1863—1912), čehu
dramaturgs — 303
[un Mrštikova A.] «Mariša» — 303
- MÜBERGŠ VILHELMS (dz. 1898), zviedru
dramaturgs — 312
«Ātrātnis Jarls» — 312
- MUIŽNIEKŠ OSKARS (dz. 1922), sceno-
grāfs, grafiķis — 330
- MUNCIS JĀNIS (1886—1955), scenogrāfs,
režisors — 63, 70, 79, 80, 130, 288, 289, 300,
301
- MUNĒ-SILI ZANS (1841—1916), franču
aktieris — 49
- MURNIEKŠ NIKOLAJS (1904—1977), re-
žisors, aktieris, LatvPSR Tautas skat.
māksl. — 259
- MUSORGSKIS MODESTS (1839—1881),
krievu komponists — 119
- NAĢŠ ENDRE (1877—1938), ungāru dra-
maturgs, aktieris, teātra darbinieks — 31,
277, 282, 294
«Ministru prezidents» — 31, 40, 277, 282,
294
- NARECONIS ROMUALDS (dz. 1930), lie-
tuviešu dramaturgs — 249, 333
«Pirms tiesas sprieduma» — 249, 333
- NEALS M. — 297
[un Ferners M.] «Nogurušais Teodors» —
297
- NEIMANIS ZIGURDS (dz. 1947), aktieris,
teātri no 1966. g. — 233, 334, 341, 344
- NILSENA ASTA (1881—1972), dāņu ak-
trise — 112, 123
- NINA DŽIAKOMO, itāliešu mūziķis — 113
- NOLLENDORFA BAIBA (dz. 1946), aktrise,
teātri no 1970. g. — 337, 341, 343, 344
- NORENBERGŠ ULDIS (dz. 1947), aktieris,
teātri no 1970. g. — 337, 341, 343, 344
- NUSICS BRANISLAVŠ (1864—1938), dien-
vidslāvu (serbu) rakstnieks, dramaturgs, te-
ātra darbinieks — 205, 324
«Ministrienes kundze» — 205, 324
- ŅEMIROVICŠ-DANCENKO VLADIMIRŠ
(1858—1943), krievu režisors, skatuves māks-
las teorētiķis, dramaturgs, PSRS Tautas
skat. māksl. — 53, 90, 129, 147, 149, 153,
154, 179, 223, 269
- ODETS KLIFORDS (1906—1963), ameri-
kāņu dramaturgs — 332
«Zelta puisēns» — 332
- OHLOPKOVŠ NIKOLAJS (1900—1967),
krievu režisors, aktieris, PSRS Tautas skat.
māksl. — 138
- OLIVJE LORENŠS (dz. 1907), angļu aktie-
ris, režisors — 123, 202, 223
- OĻEKA-ZILINSKIS ANDRUŠS (1893—
1946), lietuviešu režisors, teātra darbinieks,
skatuves mākslas pedagogs — 120, 299
- ORDELOVSKIS GUNĀRS (dz. 1927), diri-
ģents, komponists, LatvPSR Tautas
māksl. — 337
- ORE RINGOLDS (1931—1968), kompo-
nists — 230, 331
- OSIS JĀNIS (1895—1973), aktieris, PSRS
Tautas skat. māksl., teātri 1919.—1969. g. —
19, 25, 28, 33—35, 50, 54, 56, 62, 70, 73, 76,
80—84, 86, 87, 95, 97—99, 113, 118, 126,
129—131, 135, 137, 144, 145, 150, 151, 153,
154, 160, 163, 165, 172, 173, 175, 179, 191,
196—198, 201, 203, 205, 209, 233, 246, 253,
265, 270, 275—283, 285—318, 320—329,
333—335

OSTERVA JULIUSS (1885—1947), poļu aktieris, režisors — 115

OSTROVSKIS ALEKSANDRS (1823—1886), krievu dramaturgs — 92, 112, 130, 136, 137, 149—152, 161, 166, 171, 201, 204, 253, 254, 269, 270, 272, 292, 304, 310, 314—318, 321, 339

«Arī gudrinieks pārskatās» — 152, 318

«Līgava bez pūra» — 152, 269, 316

«Mežs» — 130, 136, 204, 304, 321

«Ne vienmēr runcim krējuma pods» — 152, 315

«Pašu ļaudis — iztiksim» — 136, 310

«Talanti un pielūdzēji» — 151, 166, 171, 316, 317

«Vilki un avis» — 149—151, 253, 272, 314, 339

[un Solovjovs N.] «Belugina precības» — 92, 136, 292

OSTUZEVS ALEKSANDRS (1874—1953), krievu aktieris, PSRS Tautas skat. māksl. — 130

OZOLIŅA-KRAUZE AUSTRĀ (1890—1941), rakstniece, publiciste — 109, 124, 295, 301

«Katrīna» — 109, 295

[un Leiko M.] «Marija Vaļevska» — 124, 125, 301

OZOLKĀJA KĀRLIS (dz. 1888), aktieris, teātri 1920.—1924. g. — 280

OZOLS ELMĀRS (dz. 1929), aktieris, teātri 1957.—1968. g. — 213, 325, 329, 331, 334

OZOLS KĀRLIS (dz. 1914), aktieris, teātri no 1950. g. — 208, 314, 322, 323, 328, 329

PABERZA IRENA (dz. 1918), aktrise, teātri no 1944. g. — 172, 189, 317, 318, 321—323, 333, 338

PABERZS JURIS (dz. 1918), teātra kritiķis — 175

PABRIKS KĀRLIS (1898—1977), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri 1919.—1921. g. — 93, 277

PAEGLE LEONS (1890—1926), rakstnieks — 8, 10—14, 31, 161, 275, 326, 334

«Augšamcelšanās» — 8, 10—13, 14, 30, 145, 275, 326

«Dievi un cilvēki» — 161

«Runa, iz maisa!» — 334

PAEGLĪTIS KĀRLIS (1896—1976), aktieris, teātri 1919.—1949. g. — 290

PAKKĀLA TEUVO (1862—1925), somu rakstnieks, dramaturgs — 98, 298

«Koku pludinātāji» — 98, 298

PAĻECKIS JUSTS (dz. 1899), lietuviešu rakstnieks, valsts un sab. darbinieks — 65

PAMSE KĀRLIS (dz. 1917), režisors, teātri 1944.—1965. g. — 147, 149, 190—193, 196, 204—207, 211, 226, 248, 266, 268, 319—322, 324—332

PANKRATE JANINA (dz. 1924), baleta soliste, baletmeistare, LatvPSR N. b. skat. māksl. — 340

PANOVA VERA (1905—1973), rakstniece, dramaturģe — 328—330

«Atvadas baltajām naktīm» — 328

«Kā tev klājas, zēn?» — 329, 330

PANSO VOLDEMĀRS (1920—1977), igauņu režisors, aktieris, PSRS Tautas skat. māksl. — 203, 330, 338

PAŅOLS MARSELS (dz. 1895), franču dramaturgs, scenārists, kinorežisors — 229, 333

«Mariuss» — 333

PAULS RAIMONDS (dz. 1936), komponists, pianists, LatvPSR Tautas skat. māksl. — 219, 329—331, 333, 336

PAVLOVA DORA (dz. 1925), krievu dramaturģe — 253, 335

[un Tokarevs V.] «Dienas kārtībā — mīlestība» — 253, 335

PECAKA LIVIJA, sk. Akurātere Līvija

PECAKS KĀRLIS (1892—1938), publicists, rev. kust. dalīb., ekonomists — 17

PEIRE-SAPUI ŠARLS DE, franču žurnālists, dramaturgs — 131, 308

«Mīlestības neprāts» — 131, 308

PERTENS HANSS ANSELMSS (dz. 1918), vācu režisors, teātra darbinieks — 256

PETERSONS JULIJS (1880—1945), dramaturgs — 70, 73, 74, 102, 130, 266, 285, 287, 291, 293, 295, 297, 299, 302, 304, 306, 309

«Burvju atslēga» — 306

«Cilvēki, kas bēg paši no sevis» — 293

«Diplomāti» — 287

«Jauneklis ar sapaņainām acīm» — 295

«Milas karuselis» — 302

«Norietā kvēle» — 130, 309

«Piekļīdušais kaķēns» — 297

«Plaisas parketā» — 304

«Prāta cilvēki» — 285

«Sieviete ar sešiem prātiem» — 291

«Sievietes sirds labirints» — 299

«Tagad pasaulei jāpārveidojas» — 296

PETERSONS PETERIS (dz. 1923), režisors, dramaturgs, kritiķis, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 140, 168, 184, 185, 209, 210, 215, 218, 219, 225, 230, 231, 233, 234, 245, 248, 254, 261, 326, 329, 331, 339

- «Balto torņu ēna» — 215, 326
 «Man trīsdesmit gadu» — 218, 220, 224, 225, 248, 329, 339
- PETROVS NIKOLAJS (1890—1964), krievu režisors, KPFSR Tautas skat. māksl. — 59
- PETROVSKIS ARTŪRS (1908—1977), aktieris, teātri 1938.—1947. g. — 308, 310—312, 314, 315
- PIESIS KĀRLIS (1911—1973), režisors, LatvPSR N. b. mākslas darb., teātri 1944. g. — 313
- PILĀDZIS RUDOLFS (1910—1968), scenogrāfs — 311, 312, 315
- PINNE INGŪNA (1944), dramaturģe — 343
 «Lielo cerību stunda» — 343
- PIRANDELLO LUIDZI (1867—1936), itāliešu rakstnieks, dramaturģis — 61, 62, 101, 158, 287, 336
 «Seši tēli meklē autoru» («Sešas personas meklē autoru») — 61, 62, 158, 287, 336
- PISKATORS ERVINS (1893—1966), vācu režisors — 86, 90
- PITOJEVA LUDMILA (1895—1951), franču aktrise — 103
- PITOJEVS ZORŽS (1884—1939), franču režisors, aktieris — 100, 103
- PLAKIDIS PĒTERIS (dz. 1947), komponists, teātra muzikālas daļas vadītājs 1969.—1974. g. — 243, 336—338, 343
- PLAUDIS JĀNIS (1903—1952), dzejnieks, prozaīķis, kritiķis — 122, 126
- PLĀDONIS VILIS (1874—1940), dzejnieks — 336
 «Atraitnes dēls» — 336
- PLOME JĀNIS (1889—1930), aktieris, teātri 1919.—1920. g. — 11, 29, 36, 79, 277
- PLĀVIŅS JURIS (dz. 1934), aktieris, teātri no 1967. g. — 230, 235, 237, 243—245, 247, 261, 333—335, 337—344
- PODNIĒKS TEODORS (1879—1936), aktieris, teātri 1919.—1936. g. — 11, 13, 19, 20, 31, 33, 56, 64, 72, 87, 95, 97, 108, 113, 116, 130, 199, 275—283, 285, 286, 290, 291, 293—300, 302—305
- POGODINS NIKOLAJS (1900—1962), krievu dramaturģis, KPFSR N. b. mākslas darb. — 142, 149, 153, 155, 156, 164, 174, 205, 216, 315, 317, 323, 325—327
 «Cilvēks ar šauteni» — 142, 155, 156, 164, 174, 205, 317
 «Kremļa kuranti» — 142, 149, 153—156, 174, 205, 315, 323
 «Trešā patētiskā» — 205, 215, 325—327
- POĻEVICKA JEĻENA (1881—1965), krievu aktrise — 112, 130
- POPA VIKTORS JONS (1859—1946), rumāņu dramaturģis, teātra darbinieks — 216, 327
 «Take, Janke un Kādars» — 216, 327
- POPOVS ALEKSEJS (1892—1961), krievu režisors, teātra teorētiķis, profesors, PSRS Tautas skat. māksl. — 80, 176
- POPOVS IVANS (1886—1957), krievu rakstnieks, dramaturģis — 173
 «Ģimene» — 173
- PORUKS JĀNIS (1871—1911), dzejnieks — 280
 «Hernhūtieši» — 280
- PRAUDIŅŠ BORISS (1908—1975), aktieris, Cuvašijas APSR un LatvPSR N. b. skat. māksl. — 314
- PRIEDE GUNĀRS (dz. 1928), dramaturģis, LatvPSR N. b. kult. darb. — 233—235, 247, 330, 332
 «Miks un Dzilna» — 234, 330
 «Pa valzivju ceļu» — 247
 «Tava labā slava» — 234, 332
- PRIEDENBERGS (PRIEDKALNS) DĀVIDS, aktieris, teātri 1919.—1921. g. — 278
- PRISTLIJS DZONS BOINTONS (dz. 1894), angļu rakstnieks, dramaturģis — 153, 158, 269, 314
 «Ieradies inspektors» — 153, 158, 269, 314
- PRŪSA EMILĪJA (1878—1950), rakstniece, tulkotāja — 282, 303
 «Gaisa dārzi» — 282
 «Godīguma pārbaude» — 303
- PUJU JONS (dz. 1945), moldāvu scenogrāfs — 343
- PURAPUĶE JĀNIS (1864—1902), rakstnieks — 71
- PURĪNU KĻAVS (1858—1935), rakstnieks, žurnālists — 296
 «Zviedris» — 296
- PURĪNS REINHOLDS (1898—1966), aktieris, teātri 1944.—1966. g. — 172, 179, 187, 190, 191, 315, 319, 321—324, 326
- PURS LAIMONIS (dz. 1922), rakstnieks — 334, 335
 «Redzēt jūru» — 334
 «Tas brīvestības zelta rīts» — 335
- PURVĪTIS VILHELMS (1872—1945), gleznotājs — 101
- PUŠKINS ALEKSANDRS (1799—1837), krievu dzejnieks — 8, 34, 119, 223, 224, 317, 329, 340
 «Boriss Godunovs» — 317, 329, 340
 «Mazās traģēdijas» («Skopais bruņi-

- nieks», «Mocarts un Saljeri», «Akmens viesis») — 223, 224, 329
 «Stacijas uzraugs» — 317
 «Tik brīdī vien vēl dzirdēt manas dzējas». A. Puškina 175. dzimšanas dienas atceres koncerts — 340
- PUTNIŅŠ PAULS** (dz. 1937), dramaturgs, režisors — 202, 233, 241, 247, 248, 255, 261, 337, 340, 343, 344
 «Pasaulīt, tu ļaužu ēka» — 247, 344
 «Paši pūta, paši dega» — 202, 233, 247, 337
 «Ū-uū!» — 247, 248, 340
- PUTO HELMUTS** (dz. 1924), scenogrāfs — 320
- PUZINA BAIBA** (dz. 1944), kostīmu māksliniece — 338, 339, 342
- RADICKOVS JORDANS** (dz. 1929), bulgāru dramaturgs — 343
 «Janvāris» — 343
- RADZIŅA ELZA** (dz. 1917), aktrise, PSRS Tautas skat. māksl., teātri no 1954. g. — 173, 179, 190, 198, 202, 203, 205, 213, 215, 220, 221, 225, 233, 235, 238, 244—247, 250, 253, 255, 261, 322—344
- RADZINSKIS SERGEJS** (dz. 1936), krievu dramaturgs — 325
- RADZOBE SILVIJA** (dz. 1950), teātra kritiķe — 252, 260
- RAFAELS SANTI** (1483—1520), itāliešu gleznotājs — 129
- RAHMANOVŠ LEONIDS** (dz. 1908), krievu rakstnieks, dramaturgs — 152, 314
 «Nemierīgais vecums» — 152, 314
- RAINIS JĀNIS** (1865—1929), LatvPSR Tautas dzejnieks, teātra direktors 1921.—1925. g. — 6, 8, 14, 16, 18, 20, 21, 23—28, 31, 35—37, 39, 40, 41—49, 50—55, 59—64, 65—67, 68—70, 73, 78, 79, 81—83, 86, 91, 92, 100, 103, 122, 128, 129, 131, 144, 180, 192—195, 199, 221, 222, 226, 239, 241, 243, 244, 253, 255, 260, 264, 265, 272, 275—281, 285, 287, 291, 292, 294, 303, 305, 306, 308, 311, 313, 315, 316, 323, 332, 335—338
 «Daugava» — 36
 «Girts Vilks» — 14, 17, 144, 275, 313
 «Ilja Muromietis» — 81—83, 92, 291
 «Indulis un Ārija» — 17, 81, 131, 308
 «Jāzeps un viņa brāļi» — 17, 23—28, 33, 38, 53, 65, 67, 81, 83, 180, 192, 193, 195, 221, 222, 278, 285, 287, 291, 294, 323
 «Krauklītis» — 26—28, 279
 «Mušu ķēniņš» — 83, 284
 «Pusideālists» — 192, 315
 «Pūt, vējiņi!» — 23, 128, 239, 243, 245, 255, 272, 278, 281, 303, 305, 306, 311, 335—338
 «Rīgas ragana» — 81, 83, 292
 «Spēlēju, dancoju» — 17, 28, 55, 56, 193, 199, 200, 218, 280
 «Suns un kaķe» — 83, 292
 «Uguns un nakts» — 8, 20—22, 28, 71, 81
 «Zeīta zirgs» — 20, 29, 180, 192, 277, 316
- [un Rokpelnis F.] «Viņš trīsreiz sauca mani» — 332
- RAJEVSKIS JOSIFS** (1901—1972), krievu aktieris, režisors, KPFSR N. b. skat. māksl. — 143, 148, 319
- RAMANS ĢEDERTS** (dz. 1927), komponists, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 328, 331—335, 337
- RAŅEVSKA FAINA** (dz. 1896), krievu aktrise, PSRS Tautas skat. māksl. — 258
- RASINS ZĀNS** (1639—1699), franču dramaturgs — 50, 52, 69, 261, 288, 340, 343
 «Fedra» — 50, 52, 69, 261, 288, 340, 343
- RATNERS JEVĢENIJS** (dz. 1911), rakstnieks — 319
 [un Vanags J.] «Gaišie logi» — 319
- RAUDSEPS HUGO** (1883—1952), igauņu rakstnieks, dramaturgs — 295, 301, 307, 338
 «Mikumerdi» — 295, 338
 «Rožainās brilles» — 307
 «Salonā un krātiņā» — 301
- REIHS BERNHARDS FERDINANDS** (1892—1972), režisors, kritiķis, teātra darbinieks — 231, 235
- REIJS ETJENS**, franču dramaturgs — 286
 «Skaistas sievietes» — 286
- REINBERGS AUGUSTS** (1860—1908), arhitekts — 8
- REINHARTS MAKSIS** (1873—1943), vācu režisors, aktieris, teātra darbinieks — 25, 36, 43, 45, 48, 75, 76, 88, 90, 112, 119, 297
- REMARKS ĒRIHS MARIJA** (1898—1970), vācu rakstnieks — 104, 185, 330
 «Trīs draugi» — 185, 330
- REMBRANTS HARMENSS VAN REINS** (1606—1669), holandiešu gleznotājs, grafikiķis — 129
- RIEKSTIŅA MILDA** (1891—1976), aktrise, teātri 1919.—1932. g. — 11, 19, 52, 56, 276—282, 284, 285, 287—291, 293
- RILLA VALTERS**, vācu aktieris — 86
- RIMANIS HEINCS**, vācu kinoaktieris — 86
- RISPENS OGISTS ZĀNS** (1849—1926), franču rakstnieks, dramaturgs, dzejnieks — 129, 304
 «Dzīvība vai nāve» — 129, 304

- RITENBERGA DZIDRA (dz. 1929), aktrise, režisore, LatvPSR N. b. skat. māksl. — 316
- RJAZANOVŠ ELDARS (dz. 1927), krievu dramaturgs, režisors, KPFSR Tautas skat. māksl. — 237, 336
[un Braginskis E.] «Reiz Jaungada nakti» — 237, 336
- ROBERS ZAKS, franču dramaturgs — 253, 333
«Satikšanās» («Marija Oktobris») — 253, 333
- RODE FRICIS (1887—1967), aktieris, režisors, teātri 1921.—1926. g. — 42, 48—54, 64, 65, 69, 83, 199, 261, 280—288
- RODE-EBELINGS HERMANIS (1846—1906), vācu aktieris, režisors, Rīgas Latviešu teātra direktors — 38, 57
- ROKPELNIŠ FRICIS (1909—1969), dzejnieks, dramaturgs, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 135, 137, 226, 332
[un Rainis] «Viņš trīsreiz sauca mani» — 81, 226, 332
[un Vanags J.] «Ceļa cirtēji» — 137, 138
- ROKS VSEVOLODS, krievu dramaturgs — 314
«Inženieris Sergejevs» — 314
- ROLANS ROMENS (1866—1944), franču rakstnieks, dramaturgs, mūzikas zinātnieks, sab. darbinieks — 50, 69, 124, 251, 258, 287, 336, 340
«Kolā Briņons» — 251, 258, 336, 340
«Mīlas un nāves spēle» — 50, 69, 287
- ROMANOVA HELENA (dz. 1929), aktrise, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri no 1952. g. — 162, 177, 208, 210, 215, 225, 233, 239, 243, 244, 246, 247, 249, 252, 254, 322, 323, 325—328, 330—342
- ROMASOVŠ BORISS (1895—1958), krievu dramaturgs, žurnālists, KPFSR N. b. mākslas darb. — 316
«Varenais spēks» — 316
- ROMENS ZILS (1885—?), franču rakstnieks, dzejnieks, dramaturgs — 287
«Doktors Knoks jeb Medicīnas triumfs» — 287
- ROSTANS EDMONS (1868—1918), franču dzejnieks, dramaturgs — 131, 291, 302
«Ērglēns» — 291
«Sirano de Beržeraks» — 131, 302
- ROSCINS MIHAILS (dz. 1937), krievu dramaturgs — 249, 339
«Valentīns un Valentina» — 249, 339
- ROZENBERGS JĀNIS (1901—1966), scenogrāfs — 304
- ROZENTĀLS JĀNIS (1866—1916), gleznotājs — 95, 101
- ROZENTĀLS-KROMIŅŠ JĒKABS (1855—1918) — 96, 289
«Sarkanais kungs» — 289
- ROZITIS PĀVILS (1889—1937), rakstnieks — 87, 196, 197, 305, 306, 321, 323, 326
«Ceplis» — 87, 196—199, 202, 203, 321, 323, 326
«Valmieras puikas» — 305, 306
- ROZOVŠ VIKTORS (dz. 1913), krievu dramaturgs — 249, 334
«Absolventu salidojums» — 249, 334
- ROZLAPA DAILIS (dz. 1932), scenogrāfs — 330, 331, 340
- RUDZITE KSENIJA, rakstniece — 296
«Maliņa» — 296
- RUDZITIS PĒTERIS (1879—1931), aktieris — 52
- RUJA VALDIS (dz. 1928), dzejnieks, prozaiķis, teātra direktors 1960.—1964. g. — 218
- RŪMNIČE BERTA (1865—1953), aktrise, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri 1919.—1953. g. — 11, 14, 18—20, 23, 54, 56—58, 64, 72, 92, 93, 102, 128, 137, 140, 144, 150, 152, 154, 166, 168, 178, 199—202, 275—282, 285—289, 291, 292, 294, 297—300, 303, 305, 308, 311—320
- SAJA KAZIS (dz. 1932), lietuviešu dramaturgs — 249, 338, 339
«Tātd dzīvoju» («Abstinents», «Poliglots») — 249, 338, 339
- SAKSE ANNA (dz. 1905), LatvPSR Tautas rakstniece — 136
- SAKSS PAULS (1878—1966), dziedātājs, mūzikas pedagogs — 275
- SALNA ZENTA (dz. 1911), aktrise, teātri no 1936. g. — 157, 310, 312—315
- SARDO VIKTORJENS (1831—1908), franču dramaturgs — 50, 122, 281, 288, 300, 308
«Fedora» — 122, 300
«Florija Toska» — 308
«Grāfs de Rizors» — 281
[un Moro E.] «Madame Sans-Gêne» («Drošā kundze») — 122, 288, 308
- SARMĀNS ZANS (dz. 1897), franču rakstnieks, dramaturgs — 297
«Madelona» — 297
- SĀRTS JĀNIS (dz. 1905), rakstnieks — 309
«Malu mednieki» — 309
- SAUJIŅŠ JURIS (dz. 1944), scenogrāfs — 344
- SAULESKALNS VOLDEMĀRS, sk. Zonbergs Voldemārs

- SAULIETIS AUGUSTS (1869—1933), rakstnieks, dramaturgs — 58, 279, 281, 283, 286, 289, 294, 295, 300, 304
 «Audžu bērni» — 294
 «Inteliģenti» — 286
 «Jēkabs Saltups» — 304
 «Kēniņš Zauls» — 295
 «Līgol» — 281, 300
 «Nepilnīgais» — 289
 «Prēt ziemeļiem» — 58, 279
 «Sirdskaite» — 283
- SEBASTIANU MIHAILS (1907—1945), rumāņu rakstnieks, dramaturgs — 185, 324
 «Nezināmā zvaigzne» — 185, 324
- SEBRIS KĀRLIS (dz. 1914), aktieris, PSRS Tautas skat. māksl., teātrī no 1938. g. — 139, 151, 160, 178, 181—183, 191, 194, 198, 199, 201, 205, 214, 220—222, 230, 247, 250, 251, 253—256, 258, 312—317, 319, 321—334, 336—342, 344
- SEGLIŅŠ VILIS (1882—1961), aktieris, teātrī 1919.—1922. g. — 23, 278
- SELGA VERA (dz. 1918), aktrise, teātrī no 1944. g. — 208, 319, 323, 324, 329, 330
- SENĪTE MILDA (1896—1971), aktrise, teātrī 1921.—1926. g. — 280
- SENT-EKZIPERĪ ANTUĀNS DE (1900—1944), franču rakstnieks — 333
 «Mazais princis» — 333
- SERVANTESS MIGELS (1547—1616), spāņu rakstnieks, dramaturgs — 113, 293
 «Divi plāpas» — 113, 293
- SIKA MAIGA (dz. 1951), aktrise, teātrī no 1975. g. — 246, 260, 341, 342, 344
- SILENIEKS VISVALDIS (1898—1960), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātrī 1944.—1960. g. — 144, 152, 153, 160, 172, 176, 177, 188, 198, 199, 204, 313—316, 318—325, 327
- SILIŅA BRIGITA (dz. 1933), Sanfrancisko Mazā teātra aktrise — 342
- SILIŅŠ LAIMONIS (dz. 1926), Sanfrancisko Mazā teātra aktieris un režisors — 342
- SIL-VARS — 130, 308
 «Karalienes Viktorijas jaunība» — 130, 308
- SIMONOVS KONSTANTINS (dz. 1915), krievu rakstnieks, dramaturgs, sab. darbinieks — 144, 153, 180, 208, 313, 315, 317, 322, 330, 333
 «Kādas milas stāsts» — 208, 322
 «Krievu ļaudis» — 144, 313
 «Svešā ēna» — 317
 «Tā arī būs» — 330, 333
 «Viņu jautājums» («Divas Amerikas») — 153, 180, 315
- SIMONS SARLS, franču dramaturgs — 122, 290
 [un Bertons P.] «Zazā» — 122, 290
- SIMSONE ANNIJA (1890—1967), aktrise, viesojusies Nac. teātrī 20. un 30. gados — 122, 123, 282, 283, 285, 295, 300
- SIMSONS JĀNIS (1887—1939), aktieris, režisors — 11, 12, 17, 36, 118, 275, 276
- SIMUKOVŠ ALEKSEJS (dz. 1904), krievu dramaturgs — 320
 «Meitenītes daiļaviņas» — 320
- SINGAJEVSKA VERA (dz. 1923), aktrise, LatvPSR Tautas skat. māksl. — 140, 341
- SINELŅIKOVŠ NIKOLAJS (1855—1939), krievu aktieris, režisors, teātra darbinieks, KPFSR Tautas skat. māksl. — 130
- SKAIDRITE JULIJA (1871—1942), aktrise, teātrī 1919.—1935. g. — 19, 26, 31, 38, 51, 56, 57, 87, 92, 93, 97, 113, 140, 178, 276—282, 284, 286—289, 291—294, 297—299, 303, 304, 308
- SKANIS JĀNIS (dz. 1951), aktieris, teātrī no 1975. g. — 246, 260, 341—343
- SKARPETA EDOARDO (1853—1925), itāliešu dramaturgs — 344
 «Skrandaiņi un augstmaņi» — 344
- SKOFILDS POLS (dz. 1922), angļu aktieris — 223
- SKRIBS EIZENS (1791—1861), franču dramaturgs — 79, 109, 286, 289, 305
 «Glāze ūdens» — 79, 289
 [un Leguvē E.] «Adriena Lekuvrēra» — 286
 [un Leguvē E.] «Dāmu karš» — 305
- SKUJA ALVINE, sk. KLITIJA
- SKUJENIECE BIRUTA (1881—1931), aktrise, dzejniece, skatuves mākslas pedagoge, teātrī 1919. g. — 12, 17, 19, 36, 37, 39, 47, 107, 265, 275, 277
- SKULME DZEMMA (dz. 1925), gleznotāja, LatvPSR Tautas māksl. — 263, 264
- SKULME MARTA (1890—1962), tēlniece — 22
- SKULME OTO (1889—1967), gleznotājs, scenogrāfs, LatvPSR Tautas māksl., teātrī 1919.—1921. g., vēlāk atsevišķās izrādēs — 11, 19, 21—23, 32, 33, 35, 39, 49, 52, 90, 222, 277—279, 283
- SKULME UGA (1895—1963), gleznotājs, grafiķis — 307, 312
- SLAVIETIS EDUARDS (dz. 1915), scenogrāfs, teātrī 1952.—1956. g. — 320—324
- SLEPJANE DORA, krievu dramaturģe — 317
 «Māsas» — 317

- SMIĻĢIS EDUARDS (1886—1966), režisors, aktieris, PSRS Tautas skat. maksl. — 5, 11, 17, 24, 35, 39, 48, 51, 63, 79, 80, 88, 89, 92, 94, 95, 107, 149, 177, 199, 200, 218, 255
- SMŪLS JUHANS (1922—1971), IPSR Tautas rakstnieks, dramaturgs — 250, 255, 333, 338, 340
«Mežoniģais kapteinis Kihnu Jens» — 250, 255, 333, 338, 340
- SNIEDZE LILIJA (dz. 1922), aktrise, teātrī 1944.—1948. g. — 182, 315, 318
- SOBOĻEVS IVANS, krievu dramaturgs — 328
«Saimnieks» — 328
- SOFOKLS (apt. 496.—406. p. m. ē.), sengrieķu dramaturgs — 45, 49, 50, 52, 250, 261, 281, 335
«Elektra» — 250, 261, 335
«Kēniņš Edips» — 45, 50, 52, 261, 281
- SOLODOVŅIKOVS ALEKSANDRS (dz. 1904), krievu teātra darbinieks, kritiķis, mākslas zin. dokt. — 255
- SOLOVJOVS NIKOLAJS (1845—1898), krievu dramaturgs — 292
[un Ostrovskis A.] «Belugina precības» — 92, 292
- SOSARS BURHARDS (1890—1953), komponists, teātrī 1945.—1953. g. — 211, 239, 314—316, 319, 320, 324
- SPERTĀLE MARGA (dz. 1901), kostīmu māksliniece, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 131, 132, 157, 189, 193, 245, 250, 257, 308—310, 313, 314, 319, 322, 323, 332, 333, 335—338, 341
- SPERTĀLS ARVIDS (1897—1961), scenogrāfs, LatvPSR N. b. mākslas darb., teātrī 1954.—1960. g. — 131, 184, 189, 193, 207, 211, 212, 222, 245, 308, 322—327, 332, 335, 341
- SPRANCIS KĀRLIS (dz. 1910) mākslinieks, dekorators, teātrī no 1946. g. — 320, 321, 324, 326, 327, 329, 331, 335, 341
- SPURE ZANIS (1901—1943), partijas un pad. valsts darbinieks — 134
- STABULNIEKS ULDIS (dz. 1945), komponists — 342
- STANIČINS VIKTORS (dz. 1897), krievu aktieris, režisors, PSRS Tautas skat. maksl. — 143, 144, 313
- STANISLAVSKIS KONSTANTINS (1863—1938), krievu aktieris, režisors, teātra reformators, PSRS Tautas skat. maksl. — 36, 38, 47, 58, 59, 90, 100, 102, 106, 107, 109, 112, 115, 117, 121, 129, 135, 137, 143, 145, 147, 149, 152, 154, 160, 168, 170, 176, 179, 184, 209, 223, 236
- STARKA-STENDERE OLITA (1906—1953), aktrise, teātrī 1944.—1953. g. — 158, 160, 173, 175, 177, 182, 314—320
- STJUARTE AIME (1894—1967), ungāru dramaturģe — 306
[un Stjuarts F.] «Meitene Irēne» — 306
- STJUARTS FERENCŠ (1897—1964), ungāru dramaturgs — 306
[un Stjuarte A.] «Meitene Irēne» — 306
- STRĀDERS KĀRLIS (1914—1978), aktieris, teātrī 1938.—1941. un 1944.—1973. g. — 172, 187, 190, 313—315, 318—324, 331, 332, 338
- STRINDBERGS AUGUSTS (1849—1912), zviedru rakstnieks, dramaturgs, teātra darbinieks — 117, 118, 123, 285, 287, 298
«Eriks XIV» — 117, 118, 298
«Līgava ar kroni» — 287
«Reibonis» — 285
«Samums» — 287
- STRUNKE NIKLĀVS (1894—1966), gleznotājs, scenogrāfs, grafiķis — 21, 43, 70, 79, 83, 113, 114, 128, 277, 288, 290, 292—295, 299—303, 309
- STUCKA PETERIS (1865—1932), part. un pad. valsts darbinieks, tiesību zinātnieks, publicists — 7, 17
- SUDRABKALNS JĀNIS (1894—1975) LatvPSR Tautas dzejnieks — 8, 26, 27, 45, 48, 51—54, 56, 61, 69, 70, 73, 80, 84—86, 94—96, 102, 107, 112—114, 120, 123, 142, 143, 264—269
- SULĒRŽICKIS LEOPOLDS (1872—1956), literāts, mākslinieks, režisors, teātra darbinieks — 59
- SURGUCOVŠ ILJA (1881—1956), krievu dramaturgs — 293
«Rudens vijoles» — 293
- SUTA ROMANS (1896—1944), gleznotājs, scenogrāfs, grafiķis — 11, 15, 21, 70, 109, 276, 295, 302, 309
- SĀBERTS JĀNIS (1892—1973), aktieris, teātrī 1923.—1944. g., ar pārtraukumu 1940./41. g. sezonā Liepājas teātrī — 74, 96, 98, 104, 119, 139, 164, 276, 278—280, 284, 286, 288, 291—294, 297—299, 301—305, 307—310, 312
- SALKONIS OĻGERTS (dz. 1931), aktieris, režisors, teātrī 1955.—1974. g. — 205, 208, 210, 226, 245, 253, 323—325, 329—335, 337—339
- SALTENIS SAUĻUS (dz. 1945), lietuviešu rakstnieks — 344
«Prom, kaulainā, prom» — 344

SANAŅVSKIS JEZI (1886—1970), poļu rakstnieks, dramaturgs — 115, 129, 295, 304
«Advokāts un rozēs» — 115, 126, 295
«Tilts» — 129, 304

SAPIRO ADOLFS (dz. 1939), režisors, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 225, 234, 261, 343

SATROVS MIHAILS (dz. 1932), krievu dramaturgs — 253, 336, 340

«Laika prognoze rītdienai» — 340
«Sestais jūlijs» — 253, 336

ŠCOGOĻEVS PĀVELS (1877—1931), krievu literatūrzinātnieks — 287

[un Tolstojs A.] «Carienes savvērestība» — 287

SEINPFLUGS KARELS, čehu dramaturgs — 292

«Otrā jaunība» — 292

SEIŅINS ĻEVS (1906—1967), krievu rakstnieks, dramaturgs — 319

«Gadsimta vidū» — 319

SEKSPIRS VILJAMS (1564—1616), angļu dramaturgs — 28, 46, 49—54, 61, 79, 80, 112, 120, 160, 162, 163, 177, 184, 185, 226, 251, 269, 270, 280—282, 284, 286—288, 290, 291, 294, 299, 305, 306, 311, 315, 319, 320, 322, 326, 328, 330, 336

«Daudz trokšņa par neko» — 306
«Divpadsmitā nakts» («Jums pa prātam») — 163, 226, 311, 330
«Dots pret dotu» — 79, 294
«Hamlets» — 50, 51, 120, 184, 185, 215, 270, 282, 299, 326, 328
«Henrijs IV» — 251, 336
«Jautrās vindzoriētes» («Vindzoras jautrās sievas») — 53, 54, 160, 161, 269, 281, 305, 315
«Jūlijs Cēzars» — 50—53, 286
«Karalis Līrs» — 42, 50—52, 121, 280
«Makbets» — 112, 113, 291
«Maldu komēdija» — 61, 287
«Otello» — 177, 320
«Sapnis vasaras naktī» — 112, 163, 185, 290, 322
«Spītnieces savaldišana» («Spītnieces precības») — 61, 162, 286, 319
«Vētra» — 79, 80, 86, 288
«Ziemas pasaciņa» — 50—52, 284

SENE BELLA (dz. 1897), ungāru dramaturgs — 289, 292, 297, 311

«Kad sirdis sāk kvēlot» — 297
«Mīlas rotaļa» — 292
«Venēciete» — 311

[un Lords A. de] «Mans mācītājs pie bagātiem» — 289

SENHOFS PĀVILS (dz. 1924), scenogrāfs, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 220, 329, 344

SERIDANS RICARDS BRINSLIJS (1751—1816), angļu dramaturgs — 157, 313, 314, 331

«Jauko māņu diena» («Duenja») — 157, 160, 313, 331
«Mēlnesības skola» — 160, 314

SERIFS ROBERTS (dz. 1896), angļu dramaturgs, scenārists — 104, 105, 294
«Ceļa galā» — 104, 105, 294

SILLERS FRIDRIHS (1759—1805), vācu dzejnieks, dramaturgs, mākslas teorētiķis — 46, 100, 103, 124, 130—132, 137, 140, 222, 261, 283, 307, 310, 312, 323, 341, 344

«Dons Karloss» — 130, 132, 136, 137, 222, 310, 323
«Laupītāji» — 261, 341, 344
«Marija Stjuarte» — 124

«Mīla un viltus» («Luīze Millere») — 140, 283, 307, 312
«Vilhelms Tells» — 57, 131

SILLERS LEONS (1887—1957), poļu režisors, teātra darbinieks — 115

SIRVANZADE ALEKSANDRS (1858—1935), APSR Tautas rakstnieks, dramaturgs, — 216, 327

«Armenui» — 216, 327

SKURJA SANDRI JONS (dz. 1935), moldāvu režisors, MPSR Tautas skat. māksl. — 261, 343

ŠKIPSNA EVALDS (1893—1965), rakstnieks, žurnālists — 290
«Cīņas bērni» — 290

SMITHENE MIRDZA (1887—1978), aktrise, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātrī 1919.—1964. g. — 11, 13, 14, 17—19, 23, 25, 26, 52, 54, 61, 62, 70, 72, 76, 83, 118, 130, 131, 137, 160, 187, 188, 190, 195, 199, 201, 206, 214, 263, 264, 275, 276, 278—294, 296, 298—300, 303—305, 309—317, 319—322, 325, 326, 328, 332

SMITS IVANS, krievu režisors, darbojies Vācijā — 112, 113, 116, 290, 291

SMITS LUIJS (dz. 1907), aktieris, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātrī 1935.—1940. g. — 129, 131, 303, 305, 307, 309

SOLOHOVS MIHAILS (dz. 1905), krievu rakstnieks, sab. darbinieks, PSRS ZA akadēmiķis, Nobeļa prēmijas laureāts — 203, 331

«Plēsums» — 203, 331

SOLOM-ALEIHEMS (1859—1916), ebreju rakstnieks — 114, 115, 294

«Lielais vinnests» («200 000») — 114, 115, 294

- SORIŅŠ VOLDEMĀRS (dz. 1952), aktieris, teātrī no 1975. g. — 246, 341, 344
- SOSTAKOVICIS DMITRIJS (1906—1975), krievu komponists, profesors, PSRS Tautas mākslinieks — 332
- SOVS BERNARDS DZORDZS (1856—1950), angļu dramaturgs, kritiķis, publicists — 34, 46, 54, 103, 104, 207, 220, 277, 284, 286, 288, 290, 300
 «Kandida» — 34, 35, 37, 40, 277
 «Pārāk patiesi, lai būtu skaisti» — 300
 «Pigmalions» — 284
 «Sātana apustulis» — 290
 «Sievietes vara» («Kapteiņa Brasbaunda atgriešanās») — 288
 «Svētā Žanna» — 54, 103, 286
- SPIILBERGA LUDMILA (1886—1947), aktrise, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātrī 1919.—1947. g. (ar pārtraukumu Dailes teātrī 1928./29. g. sezonā) — 19, 43, 54—56, 61, 74, 76, 95, 100, 102, 109, 110, 112, 116, 118, 122, 124, 129, 131, 132, 135, 136, 139, 144, 151—153, 158, 205, 269, 277—286, 288—292, 294—314
- STĀLE MIRJAMA (dz. 1897), aktrise, teātrī 1944.—1947. g. — 144, 313—315
- STEINBERGA RENĀTE (dz. 1937), aktrise, LatvPSR N. b. skat. māksl. — 331
- STEINS ALEKSANDRS (dz. 1906), krievu dramaturgs — 339
 «Okeāns» — 339
- STENGELE LILĪJA (1891—1958), aktrise, regulāri viesojusies teātrī 20. un 30. gados, 1940./41. un 1943./44. g. sezonā — 88, 96, 101, 122—124, 128, 138, 140, 189, 284, 286, 288—296, 300—310, 312
- STERNHEIMS KĀRLIS (1878—1924), vācu rakstnieks — 56, 281
 «Kandidāts» — 56, 281
- SVARCS JEVĢENIJS (1896—1958), krievu dramaturgs — 309, 337
 «Pelnušķīte» — 337
 «Snip-snap-snurre» («Sniega karalienē») — 309
- SVARCS VOLDEMĀRS (1884—1957), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātrī 1919.—1957. g. — 19, 20, 34, 52, 72, 87, 102, 110, 127, 154, 158, 164, 171, 175, 188, 276—284, 286—294, 296, 297, 302, 303, 305, 313, 314, 316, 318, 320—324
- SVECA TĀTJANA (dz. 1932), scenogrāfe, LatvPSR N. b. mākslas darb. — 343
- TAGORE RABINDRANĀTS (1861—1941), indiešu rakstnieks — 344
 [un Elksne A.] «Starot prieks» — 344
- TAINENS KENETS (dz. 1927), angļu teātra kritiķis — 202, 270
- TAIROVS ALEKSANDRS (1885—1950), režisors, KPFSR Tautas skat. māksl. — 36, 48, 91, 112, 239, 265
- TALLERS T., vācu aktieris — 86
- TAMULENA ANITA (dz. 1921), aktrise, režisora palidze, trupas pārzine, teātrī 1946.—1976. g. — 328
- TEIHMANIS KĀRLIS (dz. 1927), aktieris, teātrī no 1957. g. — 329
- TEŅINS BORISS (dz. 1905), krievu aktieris, KPFSR Tautas skat. māksl. — 258
- TIKLIJS A. (SCEGLOVS DMITRIJS) (1898—1963), krievu dramaturgs — 182, 319
 «Kalevas meistari» — 182, 319
- TILBERGS JĀNIS ROBERTS (1880—1972), gleznotājs, grafiķis, tēlnieks, LatvPSR Tautas māksl. — 101
- TIMIGS HERMANIS (dz. 1890), austriešu teātra un kino aktieris — 76
- TIMMA ALBERTS (1887—1971), aktieris, teātrī 1919.—1923. g. — 277, 278, 280
- TIROLE INTA (dz. 1937), aktrise, teātrī no 1960. g. — 246, 247, 252, 328—330, 334—338, 341
- TOKAREVS V., krievu dramaturgs — 253, 335
 [un Pavlova D.] «Dienas kārtībā — mīlestība» — 253, 335
- TOLSTOJS ALEKSEJS K. (1817—1875), krievu rakstnieks, dramaturgs, dzejnieks — 118, 119, 229, 298
 «Jāņa Briesmīgā nāve» — 118—120, 126, 298
- TOLSTOJS ALEKSEJS N. (1882—1945), rakstnieks, dramaturgs — 287
 [un Ščogolevs P.] «Carienes savvērestība» — 287
- TOLSTOJS LEVS (1828—1910), krievu rakstnieks, dramaturgs — 112, 189, 320, 328, 333
 «Anna Kareņina» — 229, 230, 333
 «Augšāmcelsšanās» — 328
 «Dzīvais mironis» — 112, 189, 320
- TOMSONE IRINA (dz. 1936), aktrise, teātrī no 1967. g. — 238, 243, 244, 246, 247, 335, 337—339, 341, 342, 344
- TONE VOLDEMĀRS (1892—1958), gleznotājs — 36, 61, 277, 283, 288
- TOPSIS HARALDS (dz. 1914), aktieris, teātrī no 1945. g. — 204, 208, 237, 249, 315, 317, 321, 323, 327, 331, 336, 342, 343

TOROPINS JURIS (dz. 1952), scenogrāfs — 343

TOVSTONOGOVS GEORGIJS (dz. 1915), režisors, PSRS Tautas skat. māksl. — 229, 234, 254, 271, 272

TREIJS VALDIS (dz. 1927), scenogrāfs — 333, 334

TREIMANE MIRDZA (dz. 1912), aktrise, teātrī 1938.—1941. un 1944.—1949. g. — 313, 314

TREIMANIS GUNĀRS (dz. 1931), teātra kritiķis, teātra literārās daļas vadītājs 1952.—1961. g. — 186, 215

TRENCIS KĀRLIS (dz. 1929), aktieris, teātrī no 1947. g. — 190—192, 203, 206, 208, 214, 245, 316, 317, 319, 322—324, 326—335, 338

TREŅOVŠ KONSTANTINS (1876—1945), krievu rakstnieks, dramaturgs — 135, 310, 326, 333

«Lubova Jarovaja» — 135, 138, 310, 326, 333

TUČS ALFREDS (dz. 1927), komponists, teātrī 1955.—1960. g. — 323—325

TURČAČINOVA JEVDOKIJA (1870—1963), krievu aktrise, PSRS Tautas skat. māksl. — 151

TURĢEŅEVŠ IVANS (1818—1883), krievu rakstnieks, dramaturgs — 112, 129, 136, 177, 251, 299, 319, 342

«Mēnesis uz laukiem» — 177, 251, 319, 342

«Muižnieku ligzda» — 129, 136, 299

TVENS MARKS (1835—1910), amerikāņu rakstnieks — 287, 307

«Princis un ubaga zēns» — 287,

[un Grēviņš V.] «Toma. Soijera dēkas» — 307

ULBERGA INESE (dz. 1945), aktrise, teātrī no 1967. g. — 336

UPENIEKS ARNO (dz. 1933), aktieris, teātrī no 1957. g. — 191, 203, 326, 330, 332, 335

UPITS ANDREJS (1877—1970), LatvPSR Tautas rakstnieks, Drāmas teātra pamatlicējs, Socialistiskā Darba Varonis — 6—19, 27, 31, 32, 41, 42, 46, 47, 51, 56, 68—70, 72, 74, 77—79, 81, 88, 99, 101—104, 105, 108, 111, 113, 114, 124, 126, 127, 133, 134, 137, 138, 142, 144, 146, 148, 159, 161, 169—172, 203, 204, 221—223, 248, 255, 261—263, 270, 275, 276, 282, 284, 286, 289, 291, 295, 310, 314, 315, 318, 322, 323, 325, 326, 329, 329, 332, 343

«Amacones» — 314, 315

«Atraitnes vīrs» — 74, 77, 78, 102, 286

«Balsis un atbalss» — 8, 13—15, 204—206, 275, 322

«Doktora Mārtiņa viesis» — 314

«Kaijas lidojums» — 101, 102, 216, 289, 325

«Laikmetu griežos» — 261, 343

«Laimes lācis» — 57, 284

«Pēc beidzamā piliena» — 314

«Peldētāja Zuzanna» — 27, 56, 74, 77, 85, 101, 102, 148, 150, 282, 314

«Plaisa mākoņos» — 203, 328

«Saulē un tvaiks» — 14, 15, 276

«Spartaks» — 261, 343

«Spuldzes maisā» — 148, 169, 315

«1905.» — 108, 134

«Vesela miesa» — 101, 102, 291

«Viens un daudzie» — 14, 15, 275

«Zaļā zeme» — 98, 163, 169—175, 196—199, 202, 203, 218, 248, 314, 318, 323, 326

«Ziņģu Ješkas uzvara» — 137, 310

«Zirnekļis» — 161

«Zanna d'Arka» — 103, 104, 124, 127, 221—224, 226, 295, 329, 332

URVANCEVS ĻEVŠ (1865—1929), krievu dramaturgs, beletrists — 289

«Vera Mirceva» — 289

USTUBE MALVINE (dz. 1908), aktrise, LatvPSR N. b. skat. māksl. teātrī 1937.—1944. g. — 307, 311

VĀCIETIS OJĀRS (dz. 1933), LatvPSR Tautas dzejnieks — 219, 233, 333

«Elpa» — 333

VĀGENHEIMA GITA (dz. 1952), aktrise, teātrī no 1975. g. — 246, 260, 341, 342, 344

VAHTANGOVS JEVĢENIJS (1883—1922), krievu aktieris, režisors, skatuves mākslas pedagogs — 36, 37, 59, 91, 100, 117, 120, 149, 150, 152, 157, 160, 212

VAICŪNS PETRS (1890—1959), lietuviešu dramaturgs, dzejnieks — 297

«Veltas pūles» — 297

VAILDS OSKARS (1856—1900), angļu rakstnieks, dramaturgs — 50, 100, 122, 229, 278, 281, 284, 289, 306, 309, 334

«Cik svarīgi būt nopietnam» — 278

«Ideāls vīrs» — 229, 289, 334

«Lēdijas Vindermīres vēdekļi» — 122, 284, 309

«Nenozīmīgā sievietē» — 306

«Padovas hercogiene» — 281

VAINOVSKIS JĀNIS (1887—1969), rakstnieks, tulkotājs — 292

«Dzīvie miljoni» — 292

VAIVARS ALEKSANDRS (dz. 1915), radiožurnālists, teātra direktors 1947.—1948. g. — 142

- VAJDA ERNESTS (1887—1954), ungāru dramaturgs — 293
 «Viņi šķiras» — 293
- VALDMANE DAGNIJA, sk. Amtmane Dagnija
- VALDMANIS VOLDEMĀRS (1905—1966), scenogrāfs, grafiķis, LatvPSR Tautas māksl., teātri 1932.—1946. g. — 131, 132, 134, 157, 158, 164, 165, 299—310, 313—315
- VALDSMITS TEODORS (1868—1934), aktieris, teātri 1919.—1928. g. — 19, 20, 31, 33, 51, 54, 56, 57, 93, 95, 276—285, 289, 291, 294
- VALTERS EVALDS (dz. 1894), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl. — 37, 106
- VAMPILOVS ALEKSANDRS (1937—1972), krievu dramaturgs — 260, 341
 «Piļu medības» — 260, 341
- VANAGS JULIJS (dz. 1903), latviešu rakstnieks, dramaturgs, LatvPSR N. b. kult. darb. — 137, 143, 165, 315, 319
 «Agrā ritā» — 315
 [un Ratners J.] «Gaišie logi» — 319
 [un Rokpelnis F.] «Ceļa cirtēji» — 137, 138
- VANGELINS FALKS FON (dz. 1942), vācu scenogrāfs — 261, 341
- VARDAUNE DZIDRA (dz. 1928), literatūrzinātniece, filol. zin. kand. — 183
- VĀRNA VILMA (1917—1978), aktrise, teātri 1945.—1978. g. — 150, 161, 162, 175, 178, 198, 225, 314—319, 321—327, 330, 333, 337
- VARSLAVĀNE VECELLA (dz. 1930), kostīmu māksliniece — 342
- VĀRZICIS V., dramaturgs — 308
 «Francisko Goija — ģenijs bez tautas» — 308
- VĀSARI JENE (1899—1963), ungāru dramaturgs — 298
 [un Lestjāns A.] «Zaķis» — 298
- VĒBERS PJERS (1869—1942), franču dramaturgs — 298
 [un Henekens M.] «Monmartras liliņa» — 298
- VECOZOLS JULIJS (1884—1945), rakstnieks, žurnālists — 276
 «Divkaujā» — 276
- VEDRINSKA MARIJA, krievu aktrise — 112
- VEGA LOPE DE (1562—1635), spāņu dramaturgs — 60, 80, 109, 161, 290, 295, 316, 318
 «Avju avots» («Fuente Ovehuna») — 60, 80, 81, 86, 103, 113, 290
 «Meitene ar krūzi» — 161, 318
- «Seviljas zvaigzne» — 109, 124, 295
 «Suns uz siena kaudzes» — 161, 316
- VEICIS REINHOLDS (1882—1920), aktieris, režisors, teātri 1919.—1920. g. — 19, 20, 29, 30, 52, 106, 275—277
- VEIJERS BAJARDS, amerikāņu dramaturgs — 292
 «Mērijas Duganes prāva» — 292
- VEILS KURTS (1900—1950), vācu komponists — 331, 336
- VEINBERGS FRICIS (1884—1924), publicists, burž. sab. darbinieks — 19
- VELEHOVA NIINA (dz. 1924), krievu teātra vēsturniece, kritiķe — 239
- VENCKUTE VANDA (dz. 1928), lietuviešu aktrise, LietPSR Tautas skat. māksl. — 341
- VERDI DŽUZEPE (1813—1901), itāliešu komponists — 194
 «Aida» — 194
- VERDIŅŠ MĀRTIŅŠ sen. (dz. 1898), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri 1938.—1944. g. — 308, 310—312
- VERDIŅŠ MĀRTIŅŠ jun. (dz. 1941), aktieris, teātri 1960.—1969. g. — 233, 235, 332—335
- VERHARNS EMILS (1855—1916), beļģu dzejnieks, dramaturgs, kritiķis — 14, 136, 276
 «Ausma» — 14, 136
- VERNEIJS LUIJS (1893—1952), franču dramaturgs — 123, 295
 «Tālrunis zvana» («Lambertjē kungs») — 123, 295
- VERNERS VILIS (dz. 1906), aktieris, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri 1937.—1944. g. — 311
- VERSILOVS BORISS (1893—1957), krievu režisors, KPFSR N. b. skat. māksl. — 150
- VESELIS JĀNIS (1896—1962), rakstnieks, žurnālists — 296
 «Jumis» — 296
- VESMIŅA IRMA (1882—1962), aktrise, teātri 1919.—1920. g. — 275—278
- VETRA (MUIZNIECE) NORA (dz. 1919), režisore, teātri 1944.—1950. g. — 318, 319
- VIDENIEKS ALFREDS (dz. 1908), aktieris, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri no 1937. g., ar pārtraukumu 1940.—1944. — 130, 135, 151, 152, 158, 165, 173, 177, 178, 182—184, 189, 194, 197, 209, 226, 233, 254, 307—310, 314—328, 330—332, 334, 336—339, 342, 343
- VIDS G. — 283
 «Augstākā matemātika» — 283

- VIESE SAULCERĪTE (dz. 1932), literatūrzinātniece, prozaiķe, filol. zin. kand. — 253, 334, 343
[un Bebrišs J.] «Zvaigzne iet un deg, un...» — 253, 334, 343
- VIESTURE EMILIJA (1891—1947), aktrise, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātrī 1919.—1921. g. — 19, 35, 89, 278, 279
- VIGNERE BEATRICE (dz. 1902), horeogrāfe, plastisko deju skolotāja — 63, 64
- VILDE EDUARDS (1865—1933), igauņu rakstnieks, dramaturgs — 301
«Laimes pūķis» — 301
- VILDGANSS ANTONS (1881—1932), austriešu dzejnieks, dramaturgs — 40, 279
«Nabadzība» — 40, 279
- VILJAMSS TENESIJS (dz. 1911), amerikāņu dramaturgs — 228, 235—237, 255, 261, 271, 336, 338, 342
«Ilgu tramvajs» — 228, 235—237, 255, 261, 271, 336, 338
«Jaunības putns ar saldo balsi» — 261, 342
- VINKLERS ARDIS (dz. 1907), scenogrāfs, teātrī 1938.—1944. g., ar pārtraukumu 1940./41. g. sezonā Jaunatnes teātrī — 131, 307—313
- VIRKAVA GUNTA (dz. 1951), aktrise, teātrī no 1970. g. — 260, 337—339, 341, 343, 344
- VIRTA NIKOLAJS (dz. 1906), krievu rakstnieks, dramaturgs — 166, 168, 317
«Kaut kur Eiropā» («Nāvei nolemto savvērestība») — 166, 168, 317
- VITMENS VALTS (1819—1892), amerikāņu dzejnieks — 207
- VITOLS JĀZEPS (1863—1948), komponists — 25, 28, 52, 278, 280, 282, 283, 306, 311
- VOLLESS EDGARS (1875—1932), angļu rakstnieks — 108, 290
«Kurš ir vilkatis?» — 290
- VOLTERS (1694—1778), franču rakstnieks, dramaturgs, sab. darbinieks — 103
- VULFS EDVARDS (1886—1919), rakstnieks, dramaturgs — 31, 105, 108, 277, 278, 280, 284, 290, 303, 312
«Meli» — 278, 284
«Pasaka par nāvi» — 105, 107, 290
«Sensācija» — 280, 284, 312
«Svētki Škangalē» — 31, 277, 303
- ZAGORSKIS ROLANDS (dz. 1949), aktieris, teātrī no 1970. g. — 261, 337—339, 342—344
- ZAHRADNIKS OSVALDS (dz. 1935), slovēņu dramaturgs — 254, 340, 342
«Zvanu solo» — 254, 340, 342
- ZĀLĪTE ELINA (1898—1955), rakstniece, dramaturģe, LatvPSR N. b. kult. darb. — 74, 140, 162, 175, 290, 303, 307—309, 312, 315, 317
«Bistamais vecums» — 74, 290
«Intermeco» — 140, 312
«Mūžīgi virišķais» — 307
«Rudens rozēs» — 308
«Svešas asinis» — 303
«Sokolādes princese» — 315
«Vālodzes dziesma» — 309
«Vārds sievietēm» — 162, 175, 317
- ZĀLĪTE MĀRA (dz. 1952), dzejniece — 344
«Rit varbūt» — 344
- ZĀLĪTIS JĀNIS (1884—1943), komponists, mūzikas kritiķis — 11, 13, 120
- ZANDBERGS VOLDEMĀRS (dz. 1927), aktieris, teātrī 1958.—1960. g. — 206, 207, 326, 327
- ZANDERSONS RIHARDS (dz. 1910), aktieris, teātra darbinieks, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātrī 1930.—1960. g. (teātra direktors 1949.—1953. g.) — 131, 138, 140, 143, 153—156, 158, 164, 165, 170, 171, 177, 192, 205, 270, 306—309, 313—317, 320—327
- ZANDROKA ADELE (1864—1937), vācu aktrise — 76
- ZAPOLSKĀ GABRIELA (1857—1921), poļu dramaturģe — 288
«Traģiskie mulķi» — 288
- ZARIŅŠ JĀNIS (1893—1979), režisors, aktieris, skatuves mākslas pedagogs, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātrī 1926.—1932. g., 1934./35. g. sezonā, 1938.—1944. g., no 1963. g. atsevišķu izrāžu režisors — 6, 26, 30, 37, 38, 51, 56, 57, 66, 69, 75, 84, 90, 92, 100, 102, 104, 105—110, 111—116, 118, 119, 121, 123, 124, 126, 128, 131, 132, 133, 134—136, 137—140, 163, 180, 215, 223, 224, 226, 238, 264, 265, 267—269, 271, 289—291, 293—299, 302, 303, 308—312, 329, 330
- ZARIŅŠ KĀRLIS (1889—1978), dramaturgs, rakstnieks, — 108, 129, 293, 298, 301, 302, 308
«Gulbju dziesma» — 108, 293
«Lielās sirdis» — 308
«Negudrā Gertrūde» — 301
«Randenes Barbara» — 129, 302
«Zemes spēks» — 298
«Zagatu ligzda» — 302
- ZAVADSKIS JURĪJS (1894—1977), režisors, aktieris, skatuves mākslas pedagogs, profesors, PSRS Tautas skat. māksl. — 149—152, 170, 178, 270

- ZEBERIŅŠ INDRIKĪS (1882—1969), gleznotājs, grafiķis — 95
- ZEIBOLTU JĒKABS (1867—1924), rakstnieks, dramaturgs — 96, 199, 201, 287, 304, 307, 327
 «Dullais barons Bunduls» — 199, 201, 202, 304, 327
 «Mājas naidis» — 287
 «Trīs soļi uz laimi» — 307
- ZELTMATIS (KĀRKLĪNS ERNESTS) (1868—1961), skatuves mākslas pedagogs, rakstnieks, LatvPSR N. b. kult. darb., teātri 1920.—1924. g. — 19, 33, 36, 39, 42—44, 51, 79, 108, 199, 281, 283—285, 290, 298, 300
 «Antiņa galms» — 108, 298
 «Arājdēls» — 284
 «Indulis» — 285
 «Mērnieku laiki Slātavā» — 199, 281, 283
 «Viltus mērnieki Cangalē» — 199, 290
- ZELVEROVICS ALEKSANDRS (1877—1955), poļu aktieris, režisors, teātra darbinieks — 111, 115, 116, 119, 126, 129, 295
- ZEMDEGA MĀRA (dz. 1935), aktrise, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri no 1958. g. — 203, 206, 214, 235, 249, 251, 253, 256, 326—328, 330, 331, 333—342, 344
- ZEMGALS GUNĀRS (dz. 1934), scenogrāfs, LatvPSR N. b. mākslas darb., teātra galv. scenogrāfs no 1962. g. — 205, 222, 224, 226, 232, 235, 237, 243, 249, 250, 259, 324, 327—344
- ZENBERGS VOLDEMĀRS (dz. 1938), aktieris, teātri 1962.—1968. g. — 330
- ZENDRUPS AGARDS, dāņu dramaturgs — 294
 «Kas vainīgs?» — 294
- ZIEDONIS IMANTS (dz. 1933), LatvPSR Tautas dzejnieks — 219, 233, 234, 340
 «Epifānijas» (I grāmata) — 340
 «Epifānijas» (II grāmata) — 340
- ZIEMELE AUSMA (dz. 1938), aktrise, teātri no 1960. g. — 245, 333, 335, 342
- ZIGMONTE DAGNIJA (dz. 1931), rakstniece, teātra literārās daļas vadītāja 1961.—1962. g. — 203, 218, 328
 «Jūras vērti» — 203, 328
- ZILAHĪ LAJOŠS (dz. 1891), ungāru dramaturgs — 304
 «Viņas pēdējā loma» — 304
- ZILAVA MILDA (dz. 1908), aktrise, teātri 1931.—1944. g. — 130, 131, 135, 164, 298,
- ZILE EDGARS (dz. 1908), aktieris, LatvPSR Tautas skat. māksl., teātri 1947.—1966. g. — 86, 151, 152, 156, 162, 165, 167,
- 173—175, 179, 188, 194, 198, 205, 212, 215, 220, 226, 316—329, 331
- ZIVERTS MARTIŅŠ (dz. 1903), dramaturgs, teātri 1939.—1940. g. — 74, 75, 132, 139, 211, 229, 230, 297, 300, 307, 309, 310, 312, 324
 «Āksts» — 211, 212, 229, 230, 324
 «Cilvēks grib dzīvot» — 132, 309, 310
 «Ķīnas vāze» — 310
 «Lībiešu asinis» («Kolka») — 307
 «Nafta» — 74, 75, 297
 «Nauda» — 139, 312
 «Zelta zeme» — 300
- [pēc Zeiboltu Jēkaba] «Dullais barons Bunduls» — 304
- ZNOTIŅA EMMA, aktrise, teātri 1938.—1941. g. — 309
- ZOMMERS ALFRĒDS (1888—1954), aktieris, režisors, teātri 1919.—1920. g. — 19, 36—39, 106, 277, 278
- ZOMMERS HERBERTS (dz. 1895), aktieris, režisors, LatvPSR N. b. skat. māksl., teātri no 1945. g. — 106, 150, 156, 161, 162, 192, 205, 208, 314—322, 324, 329, 331
- ZONBERGS (SAULESKALNS) VOLDEMĀRS (1905—1973), dramaturgs, teātri 1933.—1938. g. — 95, 108, 127, 128, 164, 165, 169, 196, 198, 297, 299, 301, 303—307, 317, 321, 323—325, 327, 329, 330
 «Ābelīte» — 324
 «Jauno siržu tilts» — 306
 «Kungs pie vērtiem» — 307
 «Kurzemes lielais hercogs» — 108, 297
 «Mākslīgais zids» — 299
 «Veco sievu vasara» — 330
 «Zēns ar suni» — 301
 «Ziedošais jaunības laiks» — 304
- ZUŠMANIS KĀRLIS (dz. 1945), aktieris, teātri no 1978. g. — 343
- ZEMJĒ FIRMENS (1869—1933), franču aktieris, režisors, teātra darbinieks — 36
- ZEMKALNIS GABRIELS sk. Landsbergs Gabriels
- ZERBIDONS MARSELS, franču dramaturgs — 297
 [un Armāns P.] «Irēnas mīlestība» — 297
- ZIBALTS GUSTAVS (1873—1938), aktieris — 11, 17, 56
- ZIHAREVA JEĻIZAVETA (1875—1939), krievu aktrise, KPFSR N. b. skat. māksl. — 112
- ZILINSKIS ARVIDS (dz. 1905), komponists, LatvPSR Tautas skat. māksl. — 334
- ZUVE LUIJS (1887—1953), franču aktieris, režisors — 89

Saturs

5 *Priekšvārds*

7 *Sākums*

Andrejs Upīts — Padomju Latvijas Strādnieku teātra pamatlicējs.
Sociālu ideju un sociālu jūtu mākslinieki

18 *A. Mierlauka direkcija Nacionālajā teātrī*

Sabiedrisko un māksliniecisko pretrunu laiks. A. Mierlauks un Raiņa lugas. A. Mierlauks — režisors un aktieris

29 *Strādnieku teātra ideju atdzimšana A. Amtmaņa-Briediša režijās. R. Veica nozīme viņa dzīvē. Sociālo līniju akcentējums. «Pana» izrāde. Aiziešana no Nacionālā teātra*

36 *Pārējie režisori. Radošie strāvojumi ap Nacionālo teātri un tā režiju. Zeltmata «trieciens». A. Mierlauka atkāpšanās*

41 *Raiņa laiks*

Raiņa centieni un darba veids. Repertuāra kurss. Viņa līdzgaitnieki režisori. A. Upīša komēdiju uzvedumi

59 *E. Feldmaņa darbības sākums. A. Amtmaņa-Briediša atgriešanās Nacionālajā teātrī. Viesizrādes un starptautiskie sakari. Raiņa atstādinašana no direktora posteņa*

68 *Skatuves reālisma attīstības loki*

20. gadu beigas un 30. gadu sākums. Saimnieciskās krīzes ietekme uz teātri. A. Bērziņa direkcija un attieksme pret Raiņa programmu. A. Mierlauka pēdējais aktīvās režijas posms. Vienojošās līnijas režijas darbā

77 *A. Amtmaņa-Briediša mākslinieciskās personības daudzveidība. Režisora iespāidi Dailes teātrī, Rietumeiropā un Maskavā*

92 *R. Blaumaņa dramaturģijas interpretācija. Tautas lugu iestudējumi*

100 *Režisors E. Feldmanis — parastais un neparastais. J. Zariņa režisora darbības pirmais posms Nacionālajā teātrī*

- 111 Viesrežisori
«Par» un «pret» režisoru viesu darbības vērtējumā. Vispārējs pārskats. A. Zilverovičs un saskare ar poļu teātra mākslu. M. Cehovs un Nacionālais teātris
- 122 Marijas Leiko un Līlijas Stengeles sadarbība ar režisoriem
- 126 Protesta, apsūkuma, reakcijas gadi
Nacionālā teātra «aktieru dumpis». Fašistiskās diktatūras nodibināšanās Latvijā. Repertuārs. Izmaiņas režijas sastāvā. J. Oša režisora darbība
- 130 J. Jurovska darbs Nacionālajā teātrī. J. Zariņa iestudētais F. Sillera «Dons Karloss» — aktiermākslas sagatavojums padomju skatuvei
- 133 Vēsturiskais pagrieziena
Sabiedriski politiskās pārvērtības Latvijā un Drāmas teātris 1940./41. gada sezonā. Izmaiņas teātra vadībā un režijā. R. Blaumaņa «Ugunī». J. Zariņa darba stils. Pirmā saskarsme ar padomju repertuāru. B. Lavreņova «Lūzums»
- 138 Fašistiskās okupācijas gadi — reālistiskās mākslas konservācijas periods. R. Blaumaņa «Pazudušais dēls». Ansambļa iepazīšanās ar padomju režisoru O. Glāznieku
- 142 Straujais kāpums
40. un 50. gadi. Teātra uzdevumi dzīves sociālistiskajā jauncelsmē. A. Grigulis — literārās daļas vadītājs. V. Lāča «Vedekla». A. Amtmanis-Briedītis — Drāmas teātra galvenais režisors. V. Baļunas ieguldījums ansambļa izaugsmē. N. Pogodina «Kremļa kuranti» un «Cilvēks ar šauteni»
- 156 E. Feldmaņa isā, spraigā darbība uz padomju skatuves. H. Zommerera režijas darbs. Komēdijas (īpaši klasiskās) likteņi Drāmas teātrī pēc E. Feldmaņa nāves
- 163 A. Amtmaņa-Briediņa un V. Baļunas radošās sadarbības raženākais posms. H. Ibsena «Leļļu nams». A. Upiša «Zaļā zeme». Režijas pretstatu vienība un tās ietekme uz aktiermākslu
- 180 Z. Katlapa režijas mērķi. Viņa sadarbība ar A. Amtmani-Briedīti. R. Blaumaņa lugu interpretācija. Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi»
- 196 Episko darbu dramatisējumu nozīme A. Amtmaņa-Briediņa daiļradē. Raksturu veidošanas problēmas. Jaunākās paaudzes režisori — K. Pamše un A. Jaunušans. J. Ļutovska «Ģimenes lieta» — pārvērsiens teātra darbā

- 215 Radošās darbības paisumi un bēgumi
60. gadu pirmā puse. Teātris un laikmeta prasības. A. Arbužova «Irkutskas stāsts». Vērtību pārvērtēšana. 1962./63. gada sezona. Tradīciju dzīvotspēja treju meistaru — A. Amtmaņa-Briediņa, J. Zariņa, V. Baļunas — iestudējumos. A. Amtmaņa-Briediņa novēlējums
- 228 Paaudžu maiņa
A. Jaunušana režijas kritikas prasību krustugunīs. Cilvēks — A. Jaunušana sociālās izpētes un humānās intereses objekts. Cilvēks — abstraktais un cilvēks sociālvēsturiski konkrētais. V. Borhertha «Tur laukā, aiz durvīm». H. Gulbja lugu uzvedumi. T. Viljamsa «Ilgu tramvajs»
- 241 V. Lāča dieloģija A. Jaunušana režijā. Rainis un R. Blaumanis Drāmas teātri. Lauku cilvēka dzīves atklāsmē P. Putniņa lugās
- 248 M. Kublinska režisora darbības raksturojums. J. Bebrīša ieguldījums H. Gulbja dramaturģijas atklāsmē un interpretācijā. V. Baļunas atgādinājums par krievu klasikas nozīmi Drāmas teātra repertuārā
- 255 70. gadu sākums — teātra radošo spēju kulminācija. Viesizrādes Maskavā. Pretrunu iezīmes. M. Gorkija «Vasarnieki». A. de Misa «Lorencačo». Nobeigums
- 263 Literatūras norādes un piezīmes
- 273 Izrāžu un teātra dzīves hronika
- 345 Personu un lugu rādītājs

ЛИЛИЯ ГЕРМАНОВНА ДЗЕНЕ

Театр драмы

(Академия наук ЛатвССР,
Институт языка
и литературы им. Андрея Упита)

Издательство «Зинатне»

Рига 1979

На латышском языке

LILIJA
DZENE

D

rāmas
teātris

Redaktore

N. Krilova.

Mākslinieciskā redaktore

E. Burova.

Tehniskā redaktore

E. Poča.

Korektore

A. Kurmaševa.

ИБ № 494.

Nodota salikšanai 15. 09. 78.

Parakstīta iespiešanai 3. 01. 79.

JT 05001. Formāts 70×90/16

Tipogr. papīrs Nr. 1.

Latīņu garnitūra.

Augstspiedes tehnika, 29,75 fiz. iespiedl.;

37,11 uzsk. iespiedl.; 34,81 izdevn. l.

Metiens 25 000 eks. Pasūt. № 988.

Maksā 3 r. 40 k. Izdevniecība «Zinātne»,

226018 Rīgā, Turgeņeva ielā 19.

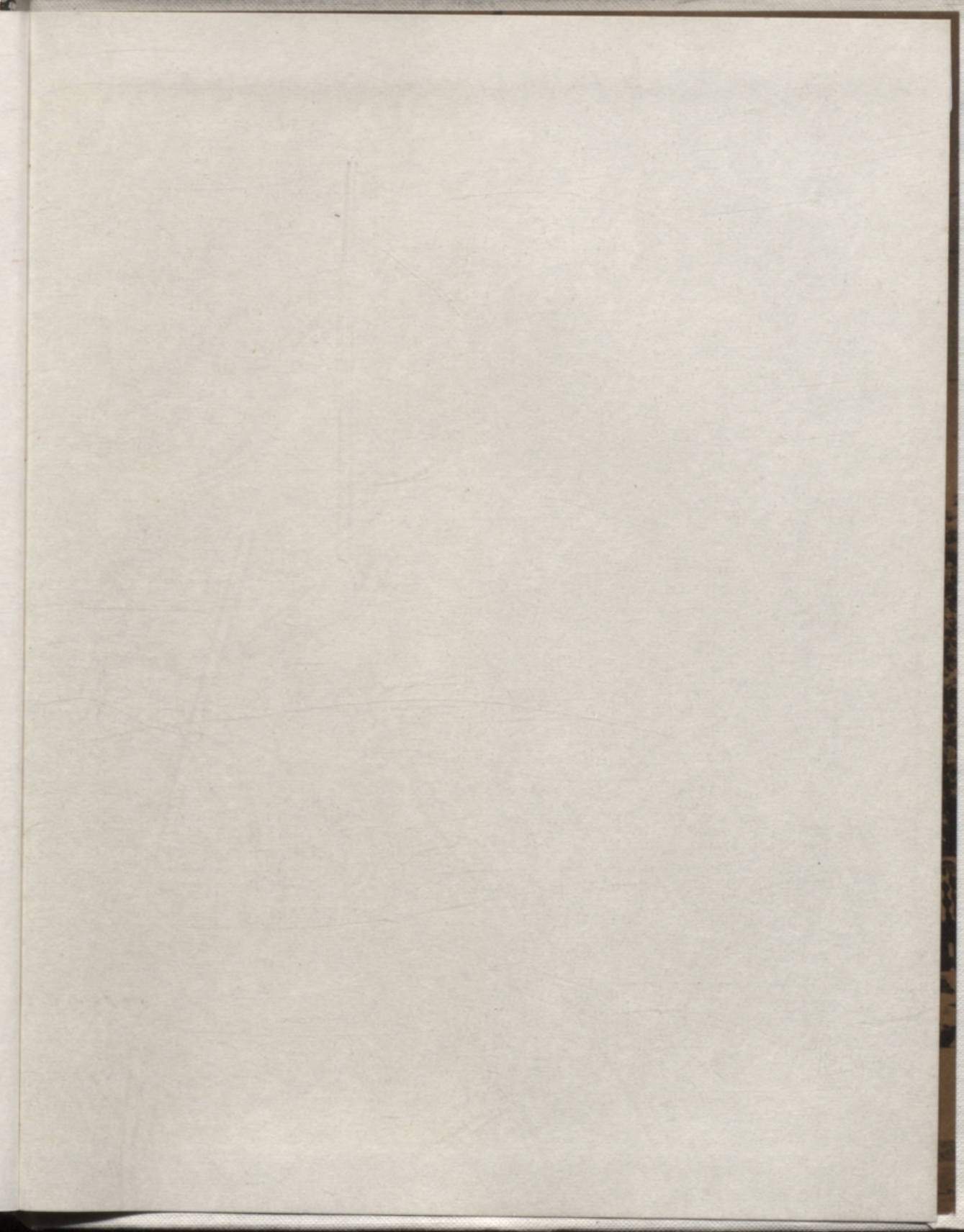
Iespiesta Latvijas PSR

Valsts izdevniecību, poligrāfijas

un grāmatu tirdzniecības lietu komitejas

Rīgas Paraugtipogrāfijā, 226004,

Rīgā, Vienības gatvē 11.





LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA

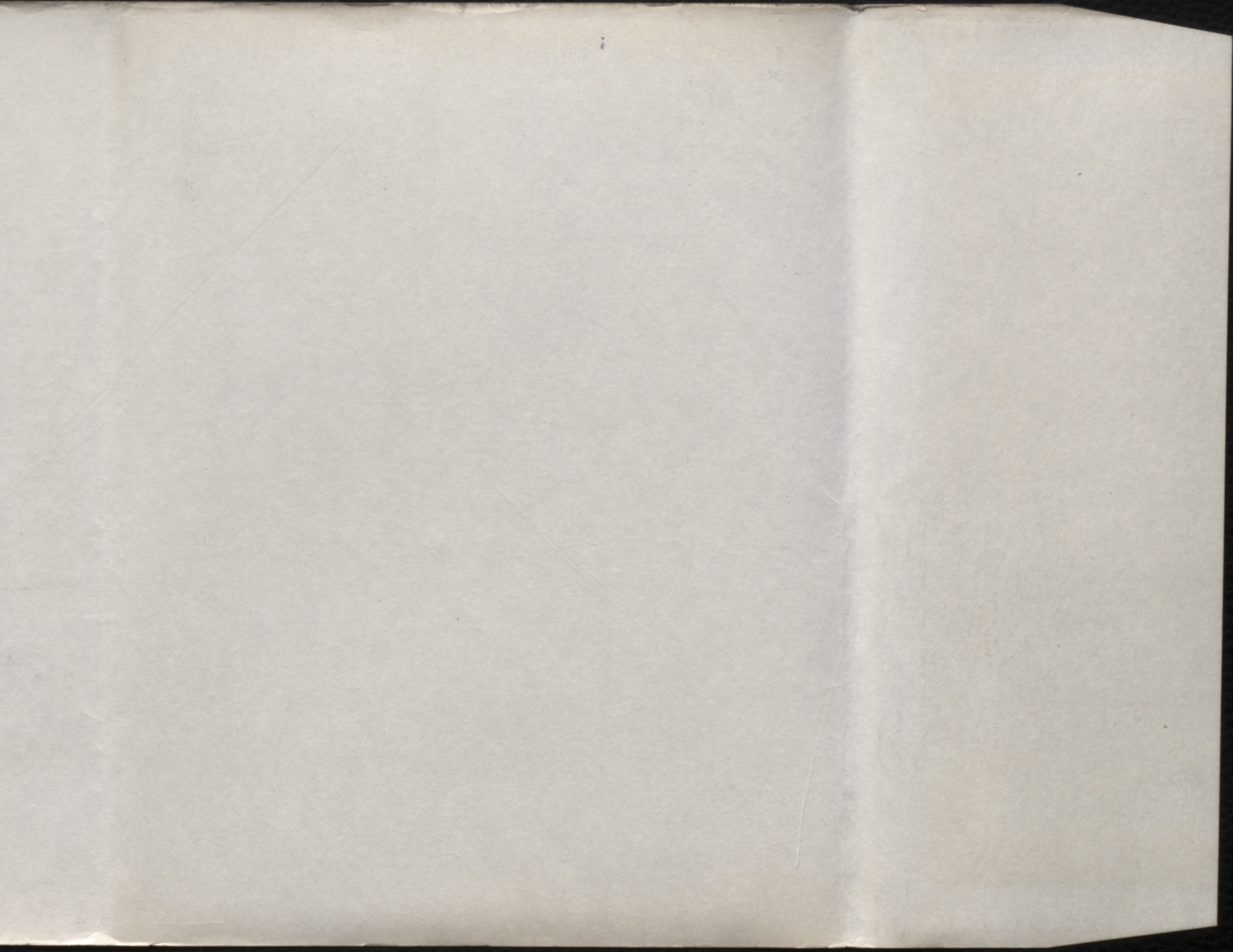


0309055005



Controleksemplārs

3 r. 40 k.



3 r. 40 k.

