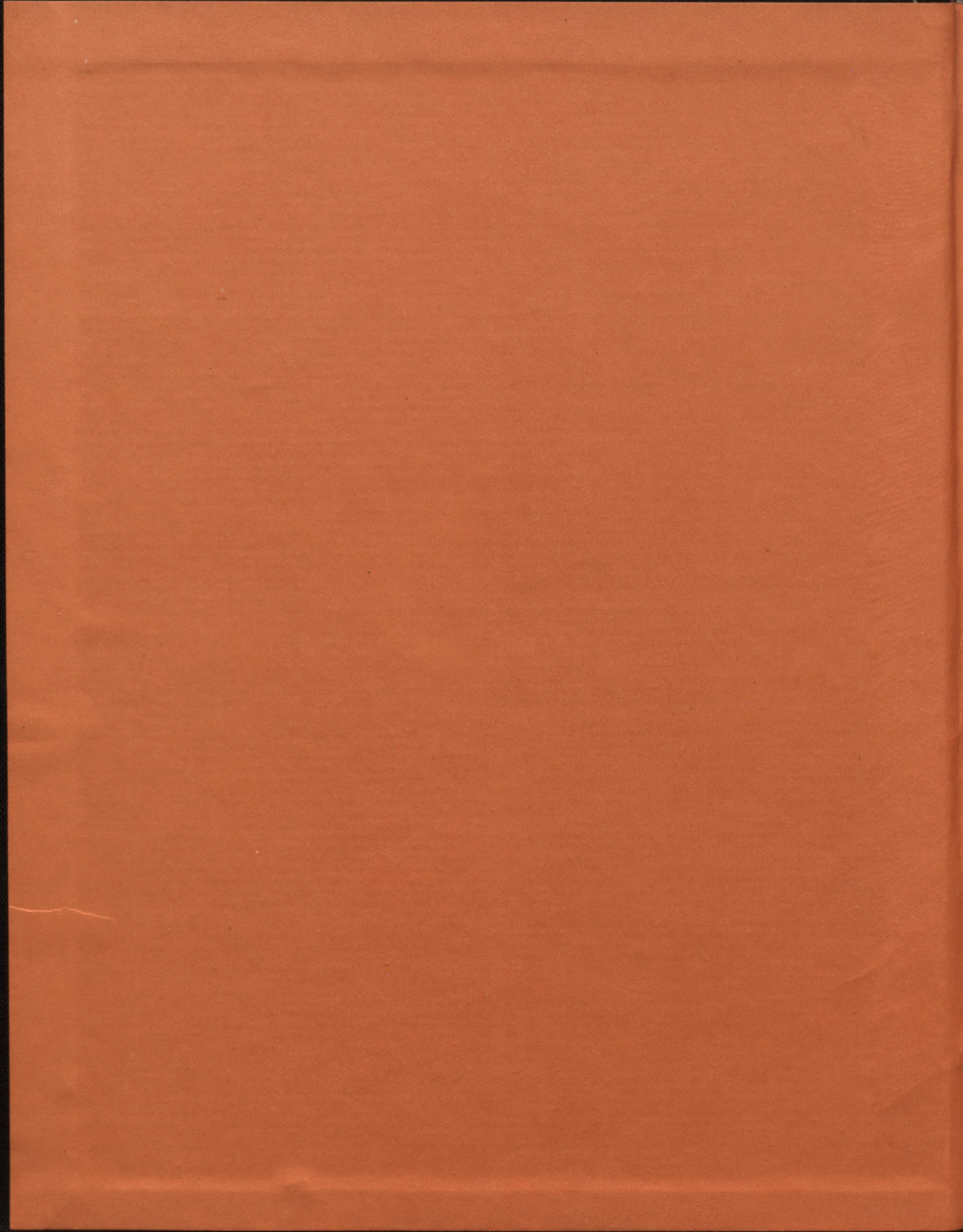


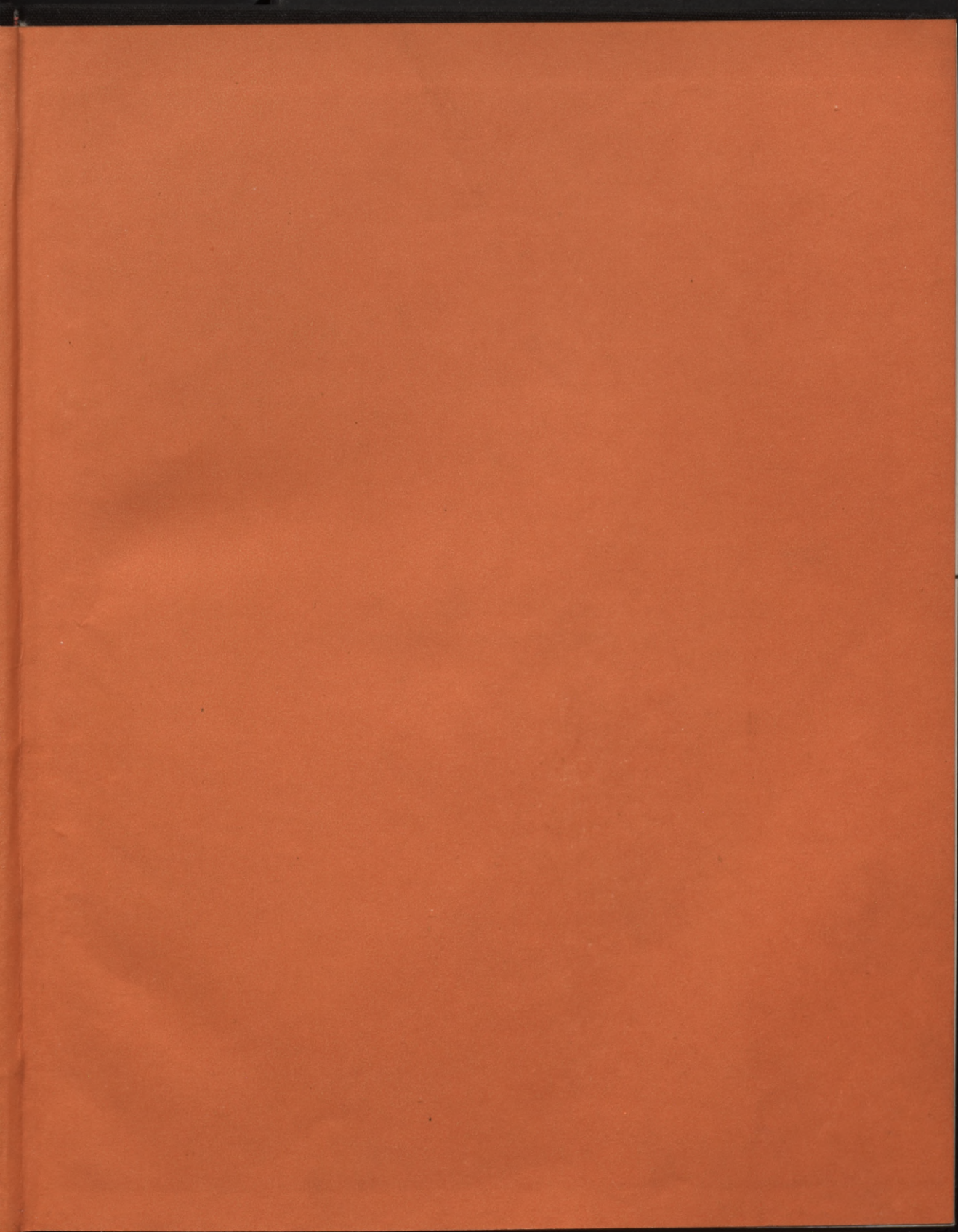
71-4
105

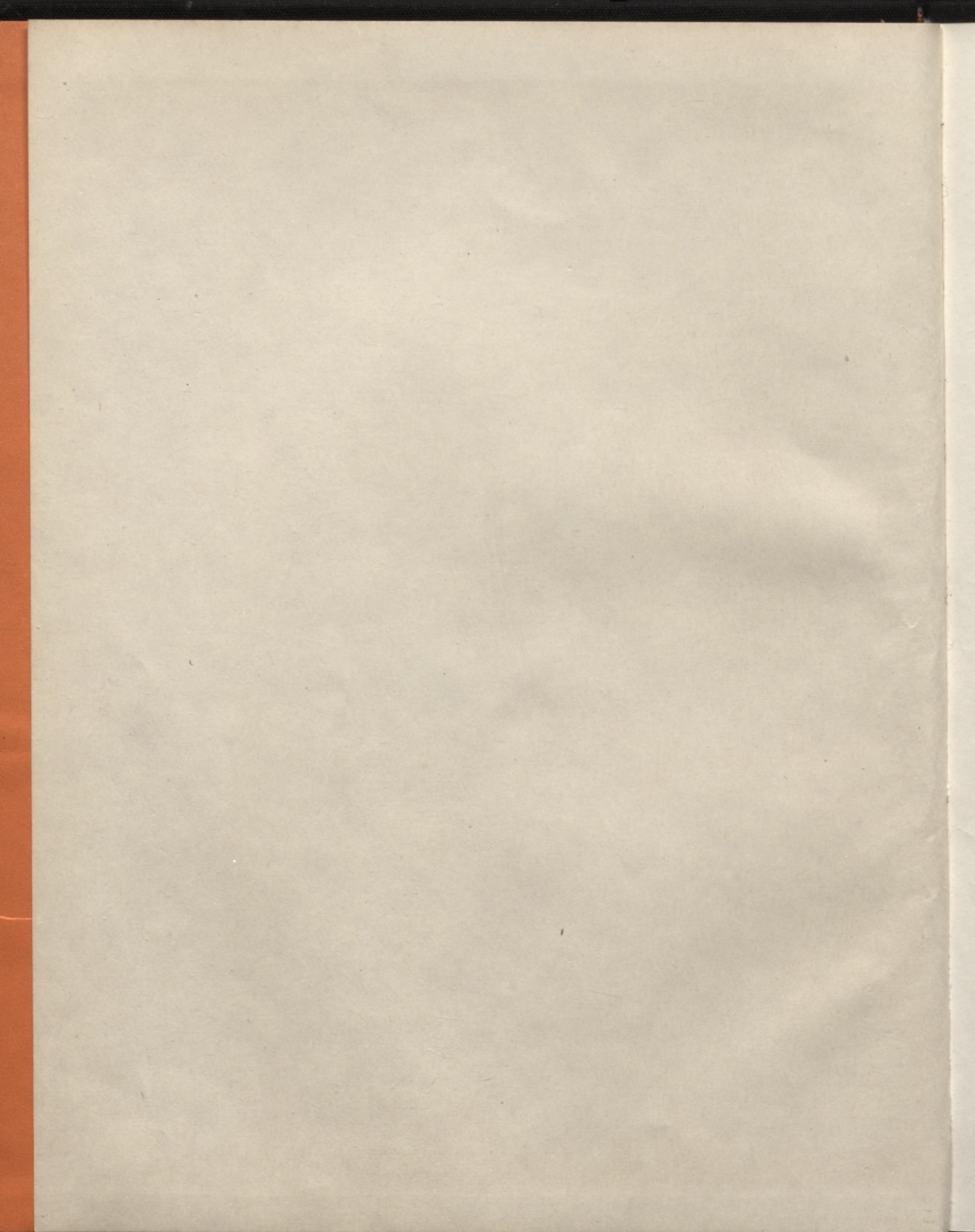
GT

DAILES
TEATRIS











IZDEVNIECIBA «LIESMA» RĪGĀ 1971

L 71-4
105

L
792

MĀRIS GRĒVINS

DAILES

TEĀTRIS



792L
Gr458

Vīļa Lāča Latv. PSR
Valsts bibliotēka

~~71~~ = 53.753

16 lpp.

0305030657

8-1-4
71-29

SAKUMS

I

Dailes teātra rašanās latviešu mākslā bija nepieciešamība. To pierāda visa latviešu teātra attīstības gaita.

Pirmajam pasaules karam beidzoties, latviešu teātrim apritēja piecdesmit gadi. Tiesa, salīdzinājumā ar vairākām citām kultūras un mākslas nozarēm teātris pirmajā posmā gan attīstījās nenoliedzami gausāk, taču ap gadsimtu miju jau bija sasniedzis respektējamu māksliniecisku briedumu un varēja lepoties ar vairākām īsti spilgtām aktieru personībām: Daci Akmentiņu, Jēkabu Duburu, Bertu Rūmnieci, Aleksi Mierlauku, Jūliju Skaidriti. Vēl straujāks uzplaukums sākās pēc 1908. gada ar Jaunā Rīgas teātra nodibināšanos. Šai posmā teātris kļuva par progresīvo un demokrātisko sabiedriski politisko tendenču atspoguļotāju. Tieši ar Jauno Rīgas teātri varam sākt runāt arī par jaunu, laikmetīgu pakāpi latviešu režijas mākslā, jo Alekša Mierlauka veidotais Raiņa «Uguns un nakts» pirminscenējums ieiet vēsturē gan kā darbs ar lielu revolucionāri idejisku nozīmi, gan arī kā novatorisks solis teātra jaunrades attīstībā vispār. Šajā izrādē pirmo reizi mūsu skatuves mākslā tik spilgti izpaudās visu atsevišķo iestudējumu elementu — aktiera tēlojuma, runātā vārda, dekoratīvā ietērpā, mūzikas, gaismas — vienība. Noteiktā režisora roka bija pakļāvusi tos kopīgai iecerei.

Sai laikā Rietumu teātri valdīja dziļa idejiska krīze, kuru izraisīja estētisko teoriju neatbilstība laikmeta prasībām. Pagājušā gadsimta beigu posmā izplatītais naturālisma virziens netiecās iedziļināties un iejaukties

dzīves procesos, tas prasīja neitrālu, vērojošu, būtībā pasīvu mākslu. Kā reakcija pret naturālismu izauga vairāki spilgti talanti, kuri centās iet jaunus daiļrades ceļus, meklēt jaunas mākslinieciskās izteiksmes formas. Taču arī viņi neprata izskaidrot kapitālistiskā dzīves veida asās iekšējās pretrunas un nereti nokļuva otrā galējībā — dažādu ideālistisku teoriju varā, sludināja abstraktu, no realitātes atrautu cilvēka gara lidojumu. Uz skatuves vairāki no viņiem tīri formāli izvīrēja par galveno kādu no uzveduma elementiem (vācietis G. Fukss dekorāciju, šveicietis A. Apija scēnisko ritmiku, vācietis K. H. Martins mūziku; pazīstamajam angļu režisoram G. Krēgam par pašvērtību kļuva skatuves apgaismojums, turpretim dzīvā, darbīgā aktiera vietā viņš par ideālu pasludināja marioneti, kam nav savas patstāvīgas radīšanas gribas). Tādējādi viņi gan attīstīja tālāk teātra jaunradi, paplašināja un bagātināja tās izteiksmes līdzekļu diapazonu, bet reizē arī proklamēja kultu «mākslu mākslai», radīja pamatu dažādiem modernistiskiem novirzieniem mūsdienu teātrī.

Savas īpatnības šim procesam bija Krievijā. Te līdztekus izveidojās un attīstījās divas savstarpēji karojošas strāvas: no vienas puses — Staņislavska un Ņemiroviča-Dančenko Maskavas Dailes teātris, kas radīja pirmo zinātnisko teoriju pasaules teātra vēsturē un aizsniedza augstāko reālisma pakāpi pirmspadomju skatuves mākslā, no otras — dažādi «tīrās mākslas» strāvojumi. 1905. gada revolūcijas sagravei sekojošā reakcija izsauca veselu rindu dažnedažādu dekadentisku, formālistisku, simbolistisku virzienu gan literatūrā, gan tēlotājā mākslā, gan arī teātrī, aicinot novērsties no dzīves īstenības, gremdēties subjektīvā sapņū, iedomu, fantasmagoriju pasaulē. Aiz tā paša buržuāziskajai mākslai raksturīgā lozunga cīnīties pret naturālismu īstenībā nereti tika maskēta vēršanās pret reālismu vispār. Arī šāda virziena teātrī parādījās savdabīgas, ar lielu talantu apveltītas radošas individualitātes, kas, pārvarot formālistisko estētisko koncepciju nomaldus, vēlāk izveidojās par spilgtiem padomju teātra pārstāvjiem, piemēram, V. Meierholds, A. Tairovs.

Latviešu teātrim tas viss lielā mērā gāja secen. Šis periods latviešu skatuves mākslā bija straujš reālisma uzplaukuma laiks. Tiem slimīgi modernistiskajiem ekscesiem, kurus ienesa dekadence, piemēram, latviešu literatūrā, uz teātra attīstību nav bijusi nekāda jūtama ietekme. Viens no galvenajiem iemesliem neapšaubāmi ir tas, ka latviešu teātris kļuva par demokrātiskās un revolucionārās inteliģences sabiedriski politisko uzskatu tribīni. Tieši šis apstāklis noteica Jaunā Rīgas teātra — Raiņa ideju paudēja lielo māksliniecisko izaugsmi.

Latviešu teātris attīstījies, uzņemot iespaidus un ietekmējoties no divu savu kaimiņu tautu senām pasaules mēroga teātra kultūrām: krievu un vācu skatuves mākslas. Nevar nosaukt nevienu kaut cik ievērojamu latviešu mākslinieku, kuru nebūtu bagātinājusi šī radošā saskare. Bet, pārņemot vērtīgo un progresīvo, mūsu teātris tai pašā laikā ieguva arī ne vienu vien negatīvu iezīmi, piemēram, vācu skatuves māksloti patētisko tēlošanas manieri, kas ap gadsimtu miju tika uzskatīta par vienīgo varoņlomu snieguma veidu.

Tādēļ līdz pirmajam pasaules karam vēl nav pamata runāt par kādu līdz galam izveidotu latviešu teātra stilu. Jaunā Rīgas teātra periods (1908—1915) acīm redzami bija par īsu, lai tā režisori, vispirmām kārtām Aleksis Mierlauks varētu atrisināt šo problēmu. Viņš paguva vienīgi iezīmēt sava teātra vispārējo virzienu — latviski pasmagnēju, reālistiski sulīgiem tipiēm bagātu, arī uzvedumā etnogrāfiski krāšņu (īpaši Raiņa lugu izrādēs), humānistiskas domas caurstrāvotu.

Latviešu režijas māksla vairāk tiecās ilustrēt rakstnieka domu, runāto vārdu. Kaut arī izrādēs tika ietverti dažādi lugā paredzētie efekti (piemēram, Lāčplēša cīņa ar pūķi), dejas un dziesmas, galvenais un noteicošais tomēr bija un palika literārais vārds. Tas bija likumsakarīgs attīstības posms, kad režija vēl tikai auga; šo posmu pārprotot, buržuāziskās Latvijas pirmajos gados radās nepareizs uzskats, ka teātris nonācis literatūras varā.

Otrkārt, latviešu teātris ap divdesmitā gadsimta sākumu atradās diezgan spēcīgu naturālistisko tradīciju varā. Kā mantojums no Rodes-Ebelinga režijām pārnāca ar tirgus gulbīšu zīmētāju precizitāti un salkanības piegaršu visās detaļās rūpīgi izgleznoti prospekti. Uz Jaunā Rīgas teātra skatuves ievērojamu pavērsienu latviešu dekoratīvajā mākslā radīja gleznotājs Jānis Kuga, tomēr dažkārt teātros joprojām zaļoja dzīvi bērziņi, ziedēja puķes, lija īsts ūdens. Atbilstoši «pareizi» un «ticami» šos atribūtus apspēlēja arī aktieri. Tikai pamazām teātris mācījās atrast savus, mākslinieciskus izteiksmes līdzekļus. Tāpēc, dibinot Dailes teātri, viena no Eduarda Smiļģa pamatprasībām bija spilgts teatrālisms, pirmajā plānā izvīzot darbību, tīri skatuvisku tēlainību.

Laikmets prasīja no teātra aktīvu iejaukšanos dzīvē maksimāli iedarbīgā veidā. Divdesmitajā gadsimtā notika pasaulvēsturiskais apvērsums — Oktobra revolūcija, kuras atbalss bija jūtama it visur — gan tuvās, gan tālās zemēs.

Padomju valstī jau pirmajos tās pastāvēšanas gados skatuves mākslā radās jauni teatrāli dinamiski virzieni, kuri revolūcijas laikmetu atspoguļoja caur aktīva mākslinieka radītāja personisko izjūtu prizmu. Šo virzienu dziļi ietekmēti, jaunrades prieka apgaroti, ap 1920. gadu Rīgā atgriezās vairāki latviešu mākslinieki. Kā pirmais to vidū minams **Eduards Smiļģis**. Ne tikai Dailes teātris, bet arī mūsu tautas radošās domas attīstība vesela laikmeta apjomā nav aplūkojama bez Smiļģa personības, bez viņa estētisko uzskatu analīzes.

Apcerot lielu personību biogrāfijas, nereti ievērojama nozīme tajās tiek ierādīta nejaušam gadījumam. Izņēmums nav bijis arī Eduards Smiļģis. Kādā no rakstiem par viņu tieši tā arī sacīts: ja nebūtu kādas nejaušas skolēnu pašdarbības izrādes, Smiļģis varbūt būvētu mašīnas un kļūtu lielas fabrikas direktors. Sodien gribas apgalvot tieši pretējo: par nejaušību varētu runāt tad, ja viņš pie teātra nebūtu nonācis, jo visa Eduarda Smiļģa dzīve, visa viņa radošās personības attīstība no pašām pirmajām tās veidošanās stadijām, vienalga, apzināti vai ne, gājusi mākslinieciskās domāšanas virzienā.

Jau no bērnu dienām Smiļģī bijusi nepārvarama tieksme pēc neikdienišķā.¹ Viņš tiecies pacelties pāri ikdienībai ar tās sikumiem, saskatīt dzīvē neparasto, ko vienkārša vērotāja acs nepamana. Viņš centies dzīvi pārveidot. Tieksme radīt iedomu celtnes, dižas un gigantiskas, bieži vien daudz lielākas un varenākas par reālajā istenībā iespējamām, — šī viena no būtiskajām Smiļģa radošās domas īpatnībām piemītusi viņam jau kopš bērnības. Pirmo praktisko izpausmi viņa spilgtā fantāzija ģimenes un vides ietekmē rod tehnikā, mašīnbūvniecībā. Jau te viņa darba lauks ir neparasts. Smiļģis piedalās lidmašīnu motoru konstruēšanā. Lidmašīnu konstruktors divdesmitā gadsimta sākumā! Profesija, kas reizē ar lieluma, tāluma un plašuma alkām ietver sevī arī toreiz pašus modernākos novatoriskos meklējumus cīņā par cilvēces progresu. Tas norisinājās neilgi pēc 1905. gada revolūcijas, kad Smiļģim bija mazliet vairāk nekā divdesmit gadu. Bet, izanalizējot šā lielā radošā mūža gājumu, mēs redzam te tikai vienu no starppakāpēm ceļā uz to, kas Smiļģis bijis, ir un būs latviešu tautai.

Un, ja šai pašā laikā aizvien ciešāk savijas jaunā cilvēka saites ar skatuvi, ja viņš līdztekus darbam fabrikā aizvien biežāk redzams lomās gan pašdarbības, gan pusprofesionāla teātra izrādēs, tad tas ir tikai visa iepriekšējā loģisks rezultāts. Talants tīri stihiski lauž sev ceļu. Konstruktors vēl nav mākslinieks. Eduarda Smiļģa fantāzijas lidojums un praktiskais prāts meklē sev tēlainu izpausmi. Šķiet, ka tieši tāpēc Smiļģa pirmajos tēlos visvairāk izpaudās viņa nevaldāmais temperaments, par kuru stāsta tālaika kritika un kolēģi, kas atceras viņa debijas dažādos teātros, gan arī pirmo profesionālā darba posmu Jaunajā Rīgas teātrī, kur viņš sāka strādāt 1912. gadā. Ar visiem spēkiem lauzušās ārā acīm redzamās, bet pieredzes un prasmes trūkuma dēļ vēl sasaistītās dotības.

Jau toreiz Ed. Smiļģis veidojās par spilgtu, savdabīgu, monumentālu personību, iemantojot lielu popularitāti ne tikai teātrim tuvākajā sabiedrībā, bet arī plašāko skatītāju aprindu vidū. Viņš daudz strādāja, lai celtu savu meistarību. Viņš tiecās visu aptvert, visu izzināt. «Aktieri vispār interesējās tikai par savu tiešo mākslu, bet Smiļģis par teātri interesējās vispusīgi. Neapnicis sajūsmā runāja par lielajiem skatuves gariem, teātra vēsturi, dramatisko rakstniecību. Jau toreiz gribēja savu māju izbūvēt kā teātri (daļēji viņš šo projektu realizēja divdesmitajos gados. — *M. G.*); viņam bija tūkstoš plānu, viens fantastiskāks par otru. Viņš bija artists arī dzīvē.»² Tā Eduardu Smiļģi raksturo Tija Banga.

Cilvēka uzskatus veido dzīve, laikmets; arī Eduardam Smiļģim laika vētras nepagāja garām. Dziļu iespaidu uz viņu atstāja 1905. gada revolūcija un tās laikā pieredzētās cīņu ainas un asiņainā reakcija, kas sekoja pēc tam. Šo notikumu atbalss nenobriedušā jaunekļa apziņā bija vairāk psiholoģiska rakstura, tā rosināja uz vērtējumiem, pārdomām, bet neievirzīja kādā aktīvā darbībā. Taču to dienu pieredzei bija nenoliedzama nozīme

¹ Elīna Zālīte to min par viņa raksturīgāko īpašību. Eduards Smiļģis un viņa darbs. B-ba «Dailes teātris», R., 1937, 45. lpp.

² Turpat, 30. lpp.

Eduards Smiļģis 1920. gadā pēc atgriešanās Rīgā.



viņa demokrāta un progresīva cilvēka pārliecības tapšanā, tāpat darbam Jaunajā Rīgas teātrī, veidojot varoņomas Raiņa lugās (Lāčplēsis, Indulis, Uldis). Rainis, ar kuru Smiļģis iepazinās kādā revolucionāru sapulcē 1905. gadā, Raiņa idejas, tāpat viss Jaunā Rīgas teātra virziens neapšaubāmi ietekmēja Smiļģa radošās personības veidošanos. Tās progresīvās atziņas, kuras viņš guva Jaunā Rīgas teātra periodā, visdziļāk nostiprinājās nākamajos — kara gados, kad bēgļu gaitas, tāpat kā daudzus citus latviešu māksliniekus, arī Smiļģi aizveda Krievzemē. Šeit viņš tuvāk un pamatīgāk iepazinās ne vien ar lielās kaimiņu tautas teātra mākslu, bet kļuva arī dižo laikmeta pārvērtību liecinieks, zināmā mērā pat līdzdalībnieks. Lielā Oktobra dienās viņš bija pašā revolūcijas sirdī Petrogradā. Pēc tam ceļi aizveda viņu uz tālajiem ziemeļiem, kur viņš piedalījās jaunās Padomju valsts celtniecībā — bija ārkārtējais komisārs Arhangeļskas ostā.

Nav pamata uzskatīt, ka šajos gados Smiļģis jau būtu nonācis līdz revolūcijas dziļai ideoloģiskai izpratnei. Līdzīgi daudziem tālaika demokrātiskajiem inteligentiem ideālistiem, viņš Oktobra notikumus uztvēra vairāk intuitīvi, ar radoša cilvēka dvēseles degsmi. Viņu aizrāva celtniecības un jaunrades gigantiskais vēriens, atbrīvoto masu entuziasms. Daloties savās toreizējās izjūtās, Smiļģis vēlāk izteicies, ka viņam licies — «gaisu piestrāvo liela, varena elpa, un viņa pirmā domā bijusi — šī elpa jāienes skatuvē»¹. Ap to laiku viņa apziņā arī sāka ieskicēties nākamā latviešu Dailes teātra kontūras. Turpmākajos meklējumos, šaubu un fantāzijas lidojumu mēnešos, krājot iespaidus, mācoties no revolūcijas laika krievu teātra, tās kļuva aizvien skaidrākas, reljefākas. Un 1920. gada pavasarī pirms vairākiem gadiem no Rīgas aizbraukušais talantīgais aktieris atgriezās kā jaunas skatuves projektētājs, cilvēks ar jaunām teātra vadības un inscenējuma

¹ *Valts Grēviņš*. Eduards Smiļģis. R., 1956, 12. lpp.

mākslas atziņām, ar nepārprotamu teātra reformatora ievirzi. Andrejs Upīts, viņa ceļa biedrs mājupgaitās uz Latviju, atceras: «...etapa punktus kvernēdami, Valkas cietumā uz kaila galda gulēdami, — visur mēs runājām par jauno teātri, pēc kura vajadzība Smilģim likās nepieciešama. Viņš bija sīki un uzmanīgi pētījis Pēterpils un Maskavas teātru meklējumus un pats veda galvā līdz Dailes teātra puslīdz pilnīgi izveidotu plānu. Tagad es redzu, ka tajā bij daudz kā praktiski neiespējama, ne uz kādiem kompromisiem un piekāpšanos neparēķināta, bet taisni tāpēc daudz pievilcīgāka nekā dažs labs dzīvē realizējamais projekts.»¹

Latvijas politiskajā un kultūras dzīvē šai laikā bija sarežģīts stāvoklis. Pēc tam kad 1919. gada pavasarī latviešu strēlnieku pulki atstāja Rīgu un padomju vara beidza pastāvēt, zemē valdīja reakcija. Tā izpaudās gan represijās pret revolucionāri noskaņoto tautas daļu, gan arī valdošajā kultūras un mākslas politikā. Nacionālais teātris — ar šādu nosaukumu atjaunoja savu darbību bijušā Padomju Latvijas Strādnieku teātra trupa — bija valsts pārziņā, līdz ar to valdošā šķira ietekmēja arī tā idejiski māksliniecisko virzienu.

Jau 1919. gada nogalē dzima ideja izveidot otru teātri, kas gan radošā, gan materiālā ziņā būtu mazāk atkarīgs no valsts aparāta. Pie šī nodoma īstenošanas ķērās Raiņa klubs, organizācija, kuras mērķos ietilpa rīkot un propagandēt dažādus izglītības un kultūras pasākumus un ar to palīdzību popularizēt un ieviest plašākās masās Raiņa idejas. Šo pozitīvi vērtējamo virzienu klubam gan nekad neizdevās līdz galam īstenot; tā vadošais personāls aizvien bija pārāk neviengabalains, līdzās marksistiski domājošiem cilvēkiem te darbojās arī sīkburžuāzisku, liberālu, renegātisku uzskatu paudēji. Taču pie jaunā teātra organizēšanas Raiņa klubs ķērās ar nerimtīgu enerģiju, tādējādi dodot nenoliedzamu ieguldījumu progresīvās mākslas attīstībā buržuāziskajā Latvijā. Nākamā gada rudenī kluba Tautas nams izveidoja teātra dibināšanas komisiju, kurā tika iesaistīti plaši pazīstami kultūras un mākslas darbinieki: no emigrācijas nesen atgriezušies Rainis un Aspazija, gleznotājs Jānis Kuga, dzejnieks Kārlis Skalbe, sabiedriskais un teātra darbinieks Hermanis Kaupiņš, no skatuves Biruta Skujeniece un Eduards Smilģis. Kopā ar Raini un Smilģi viens no galvenajiem jaunā teātra organizētājiem bija pazīstamais grāmatu izdevējs Ansis Gulbis, cilvēks ar demokrātiskiem uzskatiem un plašu garīgo apvāršni. Anša Gulbja ideja bija arī jaunā teātra nosaukums — Dailes teātris.

No ieceres rašanās līdz tās realizēšanai dažādu materiālu un tehnisku iemeslu dēļ pagāja apmēram gads. Šai laikā nākamā teātra reālo struktūru, tā izveidojuma pamatus un mākslinieciskos principus dibinātāji iztēlojās vairākos variantos. Pie Raiņa kluba darbojās Birutas Skujenieces vadītā dramatiskā sekcija ar 80 klausītājiem. Viens no projektiem saistījās ar domu uz šīs sekcijas bāzes pretstatā Nacionālajam teātrim izveidot mazāka apjoma kamerteātri, kas nodarbotos ar skatuviskiem meklējumiem,

¹ Dailes teātra desmit gadi 1920—1930. R., 1930, 138. lpp.

interpretējot dažāda rakstura literārus sacerējumus, un reizē pildītu arī ceļojoša ansambļa funkcijas provincē. (Šās ierosmes autore, domājams, bijusi Biruta Skujeniece, jo tajā saskatāma zināma līdzība ar viņas vēlāk vadīto nelielo Intīmo teātri.) Isti skaidru un noteiktu perspektīvu iecere ieguva tikai pēc tam, kad Ed. Smiļģim izdevās pārliecināt Raiņa kluba vadību par savas teātra domas vērienu un realitāti. Smiļģis kļuva Dailes teātra mākslinieciskais direktors. Par literāro direktoru apstiprināja Raini.

No visa iepriekš teiktā var secināt, ka Dailes teātra tapšanu noteikuši vairāki apstākļi.

Pirmkārt, pirmskara posmā iedibinātās latviešu teātra progresīvās tradīcijas prasīja tālāku auglīgu turpinājumu. Jo sevišķu nozīmi šis faktors ieguva jaunajos vēsturiskajos apstākļos, kad īpaši spēcīgi saasinājās divu kultūru — buržuāziskās un demokrātiskās kultūras cīņa. Konkrētajā Latvijas situācijā šo procesu noteicoši ietekmēja Lielā Oktobra sociālistiskā revolūcija.

Otrkārt, revolucionārs apvērsums bija nepieciešams arī latviešu teātra profesionāli radošajā jomā. Jaunu kvalitāti vispirmām kārtām prasīja režijas māksla, kas vēl bija tālu no divdesmitā gadsimta pasaules ievērojamāko režisoru meklējumiem.

Un beidzot — uz latviešu skatuves bija izaudzis cilvēks, kurš spēja īstenot un vadīt jauna virziena teātri.

II

1920. gada 19. novembris. Nams Romanova ielā 25 pārpilns ļaužu. Zālē, kur viņi sapulcējušies, liekas, no pirmskara laikiem vēl dzīvo Jaunā Rīgas teātra gars. Uz šīs skatuves 1905. gada brāzmainajās dienās Aspazijas asinssārtais «Sidraba šķidrums» sauca tautu cīņā pret varmācības valsti. Raiņa «Uguns un nakts» nemirstīgais pirmuzvedums te daudzu tūkstošu apziņā dedza revolucionāro brīvības ideju gaismu. Šodien šajā namā dzimst jauns latviešu teātris — Dailes teātris. Kāds tas būs, kādu ceļu ies? Atbildi uz šo jautājumu grib rast ikviens no vairāk nekā pieci simti skatītājiem, kuri pilda zāli. Viņu vidū daudz demokrātiskās inteliģences, arī strādniecības pārstāvju.

Dailes teātra pirmais dramaturgs Pāvils Gruzna nolasa svētku prologu, kuru šim atklāšanas vakaram sacerējis Rainis. Tad zāle iegrimst tumsā, un uz skatītājiem tik labi pazīstamās nelielās skatuves sāk dzīvi «**Induļa un Ārijas**» varoņi. Arī tēlotāju vidū tuvas, daudzkārt skatītas sejas. Kā senāk, Raiņa traģēdijas pirmajā inscenējumā, atkal skatuvi dimdina vareni trauksmainā Induļa — Eduarda Smiļģa soļi, vētrainas kaislības pārdzīvo Tijas Bangas Ārija. Mintauta un Tušes lomās latviešu teātra veterāni — Gustavs Žibalts un Hermīne Freimane. Un tomēr ir pavisam citādi nekā kādreiz pirmskara izrādēs vai arī tagad Mierlauka vadītajā Nacionālajā teātrī. Neparasti. Skatītājs šai pirmajā vakarā mazāk ar prātu aptver, vairāk tīri intuitīvi nojauš, ka viņš kļuvis par liecinieku kaut kam jaunam, vēl nebijušam latviešu mākslā.

Indulis un Arija.

J. Raiņa jaunības traģēdija 5 cēliešos.

Personas:

Indulis, kūru virsautis, Embotes pils valdnieks.	Eduards Smilģis
Arija, Kuldīgas pils vācu komtura meita	Tija Banga
Pudīkis, kūru virsautis	Augusts Čakstiņš
Uģis	Jekabs Zaķis
Zuks	Adolfs Čeltners
Vizbulīte	Malda Gruzovskij
I. kūru seevas	Zenta Reinfeld
II. kūru seevas	Oulija Ariņ
III. kūru seevas	Nadja Gruzna
IV. kūru seevas	Irma Vēsmiņ
Kūru zēns	Lidija Kepler
Kūru meitene	Lilija Roze
Čandra	Bernards Spole
Mintauts, leišu kunigaikstis.	Gustavs Žibals
Lengvins, leišu bajars.	Maksis Stūris
Parbus, leišu virsautis	Dauids Kārklīņš
Karguts, leišu virsautis	Oulija Ariņ
Tuše, vecene, svētnīcas apkopēja	Lilija Roze
Alda, Lengvina meita	Irma Vēsmiņ
Sveists, leišu jaunava	Bernards Spole
Vergs	
Berneks-Ion-Heerens, Kuldīgas komturis,	
Arijas tevis	Valdis Feldmans
Kuno	Alfreds Gulbis
Valters	Ludvigs Lau
I. bruņinieki	Ludvigs Lau
II. bruņinieki	Ansis Svainis
Angstais brālis	Ludvigs Lau

Kūru kareivji, labeši, zeedotāji, leišu kareivji n. t. t.

Lugu inscenējis EDUARDS SMILĢIS.

Režisors: JANIS PLŪME.

Dekorācijas un kostjums zīmējis JANIS KUGA.

Direkcija:

„Dailes”, Rīga.

Dailes teātra pirmā inscenējuma programma ar Ed. Smilģa labojumiem un atzīmēm

Izrāde izskanējusi, pierimis Induļa gara lidojums. Publika vēl brīdi pakavējas zāles mijkrēslī, izsaukdama Raini. Silti ir aplausi, tie veltīti dzejniekam un jaunajam celmlaužu ansamblim, viņa darba iemiesotājam. Daudz kas tā sniegunā vēl nepārliecina: gan trūcīgi vienkāršais izrādes ārējais ietērpis, gan neparastais spēles veids. Toties skatītājus aizrāva aktieru sajūsma un entuziasms, kas tā saskanēja ar jaunā teātra devīzē liktajiem vārdiem: «Mēs būsīm lieli tik, cik mūsu griba.» Tāpēc silts ir skatītāja sveiciens, bet dalītas jūtas, ar kādām viņš dodas mājup.

Jaunā teātra gaita sākās smagā un sarežģītā eksistences cīņā. Bijušo Jaunā Rīgas teātra namu Romanova (tagad Lāčplēša) ielā 25 Raiņa klubs nomāja no Rīgas Latviešu amatnieku palīdzības biedrības. Vācu okupācijas vara teātra ēkā bija atstājusi īstu postažu, un tā tagad atgādināja visu ko citu, tikai ne kādreizējo mākslas templi. Pats saviem spēkiem entuziastu pulciņš ar māksliniecisko direktoru priekšgalā

remontēja telpas, pārvārija Amatnieku biedrības noliktavās atrastos vecos dekorāciju audekla gabalus, lai būtu ko likt uz skatuves. Režisors inscenētājs vienlaikus bija arī skatuves strādnieks, pirmais Dailes teātra dekorators — skatuves iekārtotājs, kas teātra atklāšanas izrādes priekšvakarā nevis gatavojās pirmajam uzņācienam Induļa lomā, bet gan ar savu roku daiļoja Embotes pils vārtus. Teātrim trūka līdzekļu pirmajiem inscenējumiem, visu pamatbudžetu sastādīja daži ziedojumi. Stāvokli nedaudz saglāba nedēļas trīs pirms atklāšanas izrādes noorganizētais aktieru «kāpostu vakars», kas deva labus ienākumus.

Par darba sākumu pastāsta Gustavs Žibalts:

«Noteiktā rītā visi aicinātie sapulcējās bij. Jaunā teātra telpās. Tur sanāca daudz cilvēku. Tie bija saradušies Rīgā no visām pasaules malām un pa lielāku daļai viens otru nepazīna. Bet visi jutās laimīgi, ka atgriezušies dzimtenē un radušās izredzes uz darbu. Apstaigāju skatītāju telpas un uzkāpu arī uz skatuves. Man palika skumji ap sirdi, jo ieraudzīju ļoti bēdīgu ainu. Viss briesmīgi nodzīvots un sapostīts: griestu stukatūra nobirusi, skaistie izgreznojumi sabojāti. Nodomāju: kā gan Smiļģis te uzsāks savu darbu?»

Tai brīdī atvērās zāles durvis un smaidīdams iesoļoja Dailes teātra jaunais direktors Smiļģis. Isā uzrunā iepazīstināja mūs ar saviem nodomiem un jaunajām darba metodēm. Beidzot viņš teica: «Paldies dievam, ka te viss pietiekoši noārdīts! Tagad varam sākt pilnīgi no jauna. Dekorāciju vietā mums būs neitrāls fons. Kulises atvietosim ar drapērijām. Likvidēsim arī līdzšinējo apgaismošanu — ar rampu utt. Skatuvi apgaismosim tikai ar prožektoriem. Mēs lūgsim lugu rakstniekus, lai viņi raksta tikai scēniskus darbus.» Paziņoja dienu, kad sāksies mēģinājumi, un direktors aizgāja. Viņa deklarācijā mums toreiz daudz kas likās neizprotams.

Pirmo mēģinājumu sākām pie vienas elektriskas spuldzītes, kas karājās striķa galā skatuves vidū. Dažus metrus tālāk no centra skatuve grima tumsā. Lai gan bija jau vēls oktobris, bet telpas nekurinātas. Aukstums un drēgnums nepatīkami lipa klāt. Lai nesaltu, sablīvējāmies skatuves vidū... lomas lasījām no lapelēm un stāvus, jo nebija neviena mēbeļu gabala, kas varētu noderēt sēdēšanai.¹ Pēc citām ziņām «Induli un Āriju» mēģinājuši kažokos, jo termometrs uz skatuves rādījis +5°...²

Ne mazāk grūtību sagādāja arī trupas nokomplektēšana. Gandrīz visus tolaik ievērojamākos latviešu aktierus bija saistījis Nacionālais teātris. Smiļģis varēja balstīties galvenokārt uz tiem māksliniekiem, kuri vai nu tikko kā bija atgriezušies dzimtenē, vai arī kaut kādu iemeslu dēļ nekur vēl nebija angažēti. Pats vērtīgākais ieguvums jaunajam teātrim bija lieliskais pirmskara Jaunā Rīgas teātra raksturu meistars Gustavs Žibalts. Pirmajā sezonā Dailes teātrī darbojās arī jau no agrākiem laikiem pazīstamie Kristaps Koškins, Ansis Svainis, Augusts Čakstiņš, Valdis Feldmanis, Augusts Kokalis, Lidija Keplere, Alfrēds Gulbis. No Nacionālā teātra uz jauno kolektīvu kopā ar Tiju Bangu un Hermīni Freimani atnāca Irma Vēsmaņa, Otilija Āriņa, Malda Gruzevska, Vilis Bergmanis, Jēkabs Zaķis, aktieris un režisors Jānis Plūme. Dailes teātris saistīja savā ansamblī arī vairākus iesācējus, kuri bija kara laikā izmēģinājuši savus spēkus dažādās strēlnieku pulku trupās un bēgļu teātros. Divi no viņiem — Augusts Mitrēvics un Kārlis Veics vēlāk ierindojās Dailes teātra aktieru saimes spilgtākajos pārstāvjos. Pirmajam «Induļa un Ārijas» inscenējumam dekorācijas gleznoja Jānis Kuģa, bet ar nākošo — P. Kalderona «Salameas tiesneša» uzvedumu par dekoratoru sāka strādāt Jānis Muncis,

¹ «Jaunākās Ziņas», 1937, 264.

² Dailes teātra desmit gadi 1920—1930. R., 1930, 155. lpp.

viens no Smiļģa līdzgaitniekiem jau Petrogradas periodā, Dailes teātri iecerot. Pēc Munča ieteikuma sezonas pēdējam «Uguns un nakts» iestudējumam un no šā brīža arī turpmākajiem gadiem teātris iesaistīja darbā par plastikas konsultanti Felicitu Ertneri.

23. novembrī, trīs dienas pēc «Induļa un Ārijas» pirmizrādes, Dailes teātra direkcija publicēja presē oficiālu deklarāciju, kurā bija formulēti jaundibinātā teātra mērķi un principi. Tajā bija teikts:

«Neviens neapstrīdēs otra teātra nepieciešamību Rīgā. Tikai viens dramatiskais teātris nespēj apkalpot kvantitātes ziņā to daudzumu mākslas alkstošo, kas rodas, dzīves atjaunošanas posmam iestājoties, ne arī kvalitatīvi apmierināt dažādu šķiru tieksmes pēc mākslas. Ja viens ir pilsonības, tad otram jātop darba šķiras teātrim. Strādniecības teātris, protams, viss vēl ir nākotnē. Ejot viņai pretim, otrs teātris, dabīgi, būs uzmodinājis sāncensis pirmajam, kas mākslas attīstībai var nākt tikai par svētību. Tas pierādīts jau pārdzīvotā, tā saucamo «Vecā» un «Jaunā» teātru darbības gaitā un attiecībā pret mākslu.

Tātad otra teātra mērķis ir izveidoties un tapt nākotnē par pamatšķiras teātri, meklējot šīnī pārejas un dažādu politisku pārvērtību laikmetā jaunus ceļus dramatiskā mākslā un novadot viņas attīstību līdz īstas «Dailes» teātra līmenim.»

Tiesa, turpat tālāk gan sekoja: «Šīnī pārveidošanās posmā teātris nevar būt cieši atkarīgs no kaut kādas vienas politiskas grupas un tīri politiskas tendences. Dailes teātra uzdevums ir neatkarīga bezpartejiska mākslas virzīšana un izkopšana, pieturoties, piemēram, repertuārā pie vērtīgākiem pagātnes un tagadnes dramatiskiem darbiem ar dziļi sabiedrisku saturu un spēcīgu māksliniecisku uzbūvi. Līdz ar to Dailes teātris netieši top par sociālas atziņas un nopietnas mākslas gaumes izkopēju, uzturot ciešā sakarā estētisko un ētisko. Jo teātris ir dzīves skola.»¹

Šai, tāpat vēlākajām Dailes teātra teorētiskajām deklarācijām šodien jāpieiet kritiski.

Par pamatšķiras teātri vēl gadus divdesmit Dailes teātris gan nekļuva, tomēr pirmās sezonas ievirze rāda, ka direkcija nepavisam nenorobežojās no «tīri politiskas tendences». Vispirms to apliecina repertuāra izvēle. No desmit sezonas iestudējumiem četras ir Raiņa («Indulis un Ārija», «Uguns un nakts») un Aspazijas («Atriebēja», «Sidraba šķidrants») lugas. Divas no tām — «Sidraba šķidrants» un «Uguns un nakts» bija pazīstamas ar savu revolucionāro nozīmi latviešu teātra vēsturē. Šie darbi aicināja uz nesamierināmu cīņu pret varmācības valsti. Dailes teātris parādīja skatītājiem vēl pagājušā gadsimta cara cenzūras aizliegto Aspazijas pirmo drāmu «Atriebēja», kas līdz tam uz skatuves nebija iestudēta. Šim darbam raksturīgs kvēls romantisma piesātināts protests pret pastāvošo kārtību, kur cilvēks apspiež cilvēku. Tematiski ar Aspazijas lugu sasaucas spāņu klasiķa P. Kalderona «Salameas tiesnesis» — luga, kas veltīta zemnieku cīņai pret reakcionāro muižniecību. Aicinājums gāzt tirānus skan Oskara

¹ «Sociāldemokrāts», 1920, 267.

Vailda romantiskajā drāmā «Salome». 1917. gada februāra revolūcijas ieskaņas ir P. Gruznas drāmā «Kad jūra krāc». Pat tik šķietami maznozīmīgā iestudējumā kā «Pasaka par princesi Pienenīti» vienkāršais ganu puisis Gonza pavisam nerespektē karaļa varu: viņš uzbrūk karaļa policistiem, sauc tos par zagļiem un blēžiem un ved savu trauslo Pienenīti pie nabaga ļaudīm.

Gandrīz visiem šiem skatuves darbiem raksturīgs klasisko lugu pamatonis, teiksmains vai arī vēsturisks sižets. Tādējādi jau ar pašiem pirmākumiem iezīmējās Dailes teātra īpatnība — īstenības atspulgu sniegt metaforiskā, nereti romantiskas tēlainības apaustā skatuves atveidā. Teātra virzība nepalika nepamanīta un nesaprasta. Jau pirmās sezonas pirmās izrādes kupli apmeklēja vienkāršie cilvēki, strādnieki, skolu jaunatne. Sākās reakcionārās preses uzbrukumi. Par «Salomeas tiesneša» iestudējumu sevišķi sašutis bija J. Akuraters. Pirms izrādes dramaturgs P. Gruzna, raksturojot inscenējuma pamatdomu, runājis par šķiru cīņu. Teātris patvaļīgi esot sagrozījis Kalderonu, nosvītrodams karaļa lomu (lai nedaudz mikstinātu lugas finālam mākslīgi piekabināto samierināšanas ideju. — M. G.) un dažas tās frāzes uzticējis citai personai. Tātad ārpus mākslas te esot arī «vēl kas cits — zināms virziens»¹.

Jau citētajā teātra atklāšanas deklarācijā teikts: «Smaguma punkts teātra darbībā ir viņa mākslinieciskais princips. Tas iziet uz revolucionāru ceļu meklēšanu inscenējumā. Te teātris atdod visas priekšrocības tēlotājam — aktierim, viņa vārdam un žestam un, galvenais, izjūtai. Ārējā ietērpā, dekoratīvā puse kā palīga līdzeklis mākslinieciski jāstilizē līdz pat primitīvam, izejot no klasiskās traģēdijas paraugiem un izmantojot visjaunākos un modernākos ieguvumus šinī virzienā. Tātad katram darbam jātop stilizētam līdz tai vienkāršībai, kurā jau top taustāma, tā teikt, pati ideja un atklājas drāmas dvēsele. Ārējā ietērpā ir tikai maska — vai no traģiska, vai komiska.

Un tā Dailes teātris vispirms uzstāda kā savu īpatnību — stilizācijas principu. Lai pamazām izveidotos viņā noteikts, spilgti svaigs tonis. Kā pretstats tam dramatiskās mākslas sastingumam, kurā to novadījušas pārdzīvotās konservatīvās tradīcijas.»²

Kaut arī šos ceļus teātris centās iet ar pirmo savas pastāvēšanas dienu, jaunais sākumā nemaz nebija tik viegli pamanāms. «Induļa un Ārijas» inscenējums visumā atstāja nenoteiktu, neskaidru iespaidu. J. Kugas dekorācijas veidoja vienīgi pelēcīgas, skopas audekla drapērijas, ar dažiem pakāpieniem vai kolonnām diezgan nosacīti iezīmējot darbības vietu. Aktieru spēle vairāk atklāja steigā salasītā ansambļa nesaskaņu nekā mākslinieciski izstrādātu Raiņa tēlu partitūru. Te nevarēja vēl cik necik uzskatāmi izpausties ne Smilģa teātra doma, ne tās realizējuma paņēmieni.

Daudz skaidrāk topošā teātra seja pavērās ar nākošo — «Salomeas tiesneša» inscenējumu. Dailes teātris nāca klajā ar krasu reformu. Kā jau bija

¹ «Jaunākās Ziņas», 1920, 275.

² «Sociāldemokrāts», 1920, 267.

norādīts deklarācijā, aktieris izrādē ir galvenais, tāvad vajadzēja pārveidot šauro, plakano skatuvīti, lai aktierim būtu kur uzskatāmi darboties un paust savas izjūtas. «Salameas tiesneša» izrādes ekspozīcijā par to lasāms: «Viss Kalderona lugas «Salameas tiesneša» skaistums pastāv dramatiskā darbībā — t. i., nepārtrauktas ritmiskas ķermeņu kustības. Lai šīs kustības sevišķi varētu izcelt, tad jākonstruē proscēnijs, uz kura galvenām kārtām jānorisinās visai lugas darbībai. Ar proscēnija ievēšanu mēs noārdām to sienu, kura līdz šim pastāvēja starp aktieri un skatītāju. Ieejot uz proscēnija, aktieris iznāk ārā no skatuves rāmja un ir redzama viņa pilnīgā forma no visām pusēm, atrazdamies iekšā publikā, rodas tiešs kontakts ar skatītāju. Aiz proscēnija seko vidus plāns, aiz vidus plāna pēdējais plāns. Katru šo plānu atdala priekšsargs, uz abām pusēm atvelkams. Katrs plāns atrodas pa vienu pakāpi augstāk. Vidus plāns šaurāks par proscēniju, un pēdējais plāns šaurāks par vidus plānu.»¹

Tāvad pirmais acīm aptveramais, saskatāmais, prātam izprotamais jauninājums — skatuves reforma. Tika nojaukta rampa, proscēnija izbūve ievēda aktieri gandrīz vārda pilnā nozīmē skatītāju zālē. Vecās četrstūrainās kastveida skatuves vietā izveidojās kaut kas līdzīgs nošķeltai apgāztai piramīdai, ar paaugstinājumu palīdzību salauztā skatuves virsma ļāva labāk izcelties ritmiski izkārtotām tēlotāju grupām. Šis princips tika attīstīts aizvien tālāk. «Salomes» inscenējumā gan lieli, gan mazi podesti un izciļņi jau veidoja visu dekoratīvo laukumu, kas noslēdzās ar neitrālu, krāsā pieskaņotu fonu. Aktiera tēlojums ieguva tā dēvēto trešo dimensiju — spēli ne vien horizontālā, bet arī vertikālajā virzienā. Inscenētājam tas deva iespēju izstrādāt arhitektoniskas, plastiskas mizanscēnas. Šo ideju labi atbalstīja apgaismojums; rampas un sofitu gaismas punkti tika likvidēti, skatuvi apgaismoja ar prožektoriem no dažādām vietām, arī no balkona. Par organisku izrādes sastāvdaļu kļuva mūzika.

Bet pats galvenais — aktieris, viņa tēls? Vadošais aktieris jaunajā ansablī bija Eduards Smiļģis. No desmit sezonas pirmiestudējumiem viņš nepiedalījās tikai divās izrādēs: «Pasakā par princesi Pienenīti» un «Sila balodīti», pārējās lugās viņš tēloja galvenās lomas, tādējādi ar savu piemēru mudinādams kolēģus tiekties iecerētajā virzienā. «Kad Smiļģis atgriezās no Krievijas un uzsāka titullomu tēlošanu savā jaundibinātajā Dailes teātrī, agrākie skatītāji vairs šo aktieri nepazina. Pa samērā īso prombūtnes laiku viņa tēlošanas uztverē bija noticis tik krass lūzums, kāds līdz šim ne pie viena aktiera nebija novērots. Agrākās sugestīvoji reālistiskās spēles vietā publika vēroja nesaprotamas kustības, it kā neattaisnotus pārgājienus, nedabīgu mīmiku un citas skatuviskas parādības, kas Rīgā nebija parastas. Bet Smiļģis nebija vienīgais ar šādu spēles veidu. Visi Dailes teātra aktieri vairāk vai mazāk spēlēja tādā pašā formā kā viņš.»²

Un tā pats galvenais izrādē joprojām palika neatrisināts. Jau ar pirmajiem inscenējumiem Smiļģis gribēja virzīt savus aktierus pāri ikdienišķa

¹ Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 239737.

² Eduards Smiļģis un viņa darbs. B-ba «Dailes teātris», R., 1937, 49. lpp.

tēlojuma ietvariem. Uz skatuves jāvalda aktiera kustībai, kas izkārtota pēc mūzikas ritmikas likumiem. Taču ansamblī darbojās galvenokārt vecās pirmskara paaudzes aktieri, kas bija raduši spēlēt ar sadzīves realisma, pat naturālistiskiem paņēmieniem. Arī pats teātra vadītājs, kas revolūcijas laikā tikai vēroja un studēja jaunos virzienus teātra mākslā, nebija praktiskā treniņā vēl izkristalizējis jauno spēles veidu. Tāpēc skatītāji nespēja uztvert izteiksmes līdzekļu novatorismu, neuztverta un neizprasta bieži palika arī lugas un inscenējuma doma. Un tomēr atsevišķi pirmās sezonas momenti liecināja, ka teātris ir uz pareiza ceļa. Jānis Sudrabkalns, sakopodams savus iespaidus, pēc dažiem gadiem rakstīja: «Laimīgos brīžos jau dvesmo no skatuves šī lielā māksla, kurā virtuozā meistarībā, rotaļainā brīvībā risinās cilvēces lielās mūžīgās domas. Tie ir brīnišķīgākie momenti izrādēs. Dailes teātri tie man palikuši atmiņā no Kalderona «Salameas tiesneša» — viena no pirmajiem šā teātra inscenējumiem.»¹

Sezonas otrajā pusē jau bija jūtams, ka jaunajā teātrī gatavojas pārmaiņas. Visskaidrāk tas izpaudās «**Sidraba šķidrauta**» un «**Uguns un nakts**» inscenējumos. Pirmajās izrādēs ar visu nesaskaņotību, primitīvismu, meistarības trūkumu tomēr dominēja stilistiska vienkāršība, kas palīdzēja arī acij labāk uztvert uz skatuves notiekošo. Tagad par vienu no galvenajām inscenējuma sastāvdaļām kļuva gaismas, krāsas spilgtums.

Te vairs nebija runa par ārējo ietēru kā palīglīdzekli, par tā iespējamu vienkāršošanu. Zilbinošas krāsu rotaļas saistīja skatītāja uzmanību. Tās palīdzēja režisoram ievadīt skatītājus fantastiskajā tēlu pasaulē, uzbūra viņu priekšā Aspazijas lugas romantisko vidi. Ar «Uguns un nakts» dekoratīvo ietēru, kas bija darināts no caurspīdīgas marles, ar izgaismojuma palīdzību inscenētājs tiecās gleznieciski spilgti izcelt divu pretspēku — tumsas un gaismas cīņu. No šā viedokļa iecere attaisnojās, taču vienlaikus tā nomāca aktieri, Raiņa idejiski filozofiskās domas nesēju. Abas izrādes sabiedrībā ne tuvu nepiedzīvoja to rezonansi, kāda bija šo lugu pirmuzvedumiem 1905. un 1911. gadā.

«Sidraba šķidrauts» un «Uguns un nakts» jau diezgan noteikti iezīmē Dailes teātra pirmo attīstības posmu, kas ilga apmēram piecas sešas sezonas un kuru mēdza dēvēt par «formas kulta» laiku. Tas ir periods, par kuru visvairāk diskutēts gan tai laikā, gan arī vēlāk. Teātra izveidošanās un augšanas procesā šiem gadiem ir milzīga, pat izšķiroša nozīme.

III

1921. gada rudenī, uzsākot otro sezonu, teātris nāk klajā atkal ar jaunu deklarāciju. Šis paziņojums nosaukts jau par Dailes teātra programmu. Tajā norādīts, ka «Dailes teātris nevar būt kāda jau pastāvoša virziena epigonis, bet teātrim jāiet patstāvīgs ceļš un visas problēmas jāatrisina patstāvīgi», programmas tēzes tiek ietvertas četros punktos, resp., pamatprincipos.

¹ J. Sudrabkalns. Kopoti raksti, V, R., 1960, 342. lpp

«1) Atsacīties no tagadnes filozofiskā un literāriskā teātra, kur galveno vērību piegrieza tikai sabiedrisko domu propagandēšanai vai arī sociālo ļaunumu nosodīšanai, bet izrādīt lugas vienīgi ar lielu māksliniecisku vērtību un bagātas ar īstiem teātra elementiem;

2) radīt organiski apvienotu izrādes formu, kur visi teātra elementi tiek atrisināti tikai no teātra redzes stāvokļa, ņemot kā izejas punktu — aktieri. Šīs formas autors ir viena persona — scēniskā uzveduma meistars;

3) kā galveno izrādes formas sastāvdaļu nostādīt aktiera balss un ķermeņa ritmisko kustību laikā un telpā. Visi pārējie elementi konstruējami šo galveno elementu pabalstīšanai un izcelšanai;

4) dot iespēju attīstīties un izveidoties aktierim, lai sasniegtu gatavību kustībā un skaņā, jo tikai tehniski labi sagatavoti aktieri spēs radīt šī laikmeta stilu.»¹

Šī vispārējā deklarācija lielā mērā konkretizēta Jāņa Munča rakstā «Nacionālā teātra māksla», kas iespiests trešās sezonas pirmajā Dailes teātra programmā. Saskaņā ar raksta autora viedokli teātris ilgus gadus atradies nevis skatuves mākslinieku, bet gan literātu pakļautībā. «Literatūra radīja teātra virzienus; teātra izrādē dominēja autors, sižets, jauni pasaules uzskati vai arī sabiedriska problēma. Vēl nav aizmirsts, ka uz teātri gāja skatīties Arcibaševu, Gorkiju, L. Andrejevu, Hauptmani, Šnicleru utt. Galvenām kārtām debatēja par autoru, veselām slejām analizēja autora domas par un pret, par izrādes formu maz kāds interesējās, ja daudz, tad kādam vecākam aktierim tika piegriezta vērība, jo viņš taču bija sapratis un izcēlis autoru.»

J. Muncis uzsvēra, ka teātrim jāatdod tā tiesības. Rakstniekam jā sacer nevis literārs darbs pats par sevi, bet gan jāraksta skatuvei, tā lai viņš pats atrastos izrādes galvenā elementa — aktiera pakļautībā. Tāpēc teātri jāizrāda tikai tās lugas, «kuras dod iespēju attīstīt visplašāko fantāziju un darbību — t. i., rada bagātu skatuves formu. Tādas ir tikai klasiskas un delartiskas lugas.»

Raksta pamatā likta pareiza doma par teātra mākslas attīstības nepieciešamību. Pareiza ir tēze par skatuves mākslas skatuviskumu. Taču autors izdara nepareizu secinājumu, ka teātra māksla ir vienīgi izrādes forma. Līdz ar to Dailes teātris gan pasludina centienus pēc jaunām progresīvākām mākslas atziņām, bet, ja ticam šim paziņojumam, tajā pašā laikā atsakās no dibināšanas dienās pasludinātajām sabiedriskās domas propagandētāja funkcijām un novirzās tīrā estētisma udeņos. Šādas pretrunas raksturīgas visam Dailes teātra pirmajam darbības periodam.

Katra teorija visskaidrāk sevi pierāda praksē. Gadu pēc deklarācijas pirmpublicējuma tai pašā programmas grāmatiņā, kur atrodams J. Munča raksts, vēlreiz iespiesta deklarācija un tai pievienota piezīme, kas aizrāda, ka, izvēloties «lugas vienīgi ar lielu mākslas vērtību», teātris nepārprotami domājis arī par saturu. Teātra vadība atsaucas uz šādu mākslas vērtībām

¹ «Latvijas Vēstnesis», 1921, 204; «Sociāldemokrāts», 1921, 208.

bagātu otrās sezonas repertuāru. Ja tagad no šā viedokļa salīdzinām abu pirmo sezonu iestudējumus, tad redzams, ka atšķirība ir neapšaubāma. No teātra pirmajā sezonā iestudētajām lugām vienīgi abu Raiņa darbu dramaturģiskā meistarība izturējusi ilgāku laika pārbaudi. Otrajā sezonā toties uz Dailes teātra skatuves sāk dzīvi vesela virkne pasaules klasiskās dramaturģijas lugu. Ar šo sezonu Eduards Smiļģis sāk savu radošām veiksmēm bagāto Šekspīra — pirmspadomju laikā visvairāk izrādītā Dailes teātra rakstnieka — iztulkoņāja gaitu. Līdztekus veselām trim Šekspīra lugām («Divpadsmitā nakts», «Hamlets», «Sapnis vasaras naktī») repertuārā parādās Ibsens («Pērs Gints»), Bomaršē («Figaro kāzas»), Moljērs («Žoržš Dandēns»). No visa otrās sezonas repertuāra tikai viena luga (P. Gruzņas «Ziedu grava») ir bāla un nenozīmīga. Tā ir arī vienīgā oriģinālluga šai posmā.

Bez tam ar šo sezonu Dailes teātra repertuārs kļūst arī žanriski daudzveidīgs. Pirmie desmit inscenējumi visi ir ar romantiskās drāmas ievirzi, to vidū nav neviena jauņrāka žanra darba. Otrajā sezonā teātris sniedz pirmos komēdiju inscenējumus («Divpadsmitā nakts», «Sapnis vasaras naktī», «Figaro kāzas»). Līdzās istai traģēdijai — «Hamletam» repertuārā ir dramatiska pasaka (Meterlinka «Zilais putns»), daži modernāka novirziena darbi (Sinklera «Mežonis», Čapeka «Cilvēces bojā iešana»). Šīs lugas, kaut arī tām nav tik revolucionāra nosliece kā pirmās sezonas daži repertuāra darbiem, tomēr pauž dziļas humānistiskas domas.

Tieksme pēc žanru daudzveidības raksturīga visam Dailes teātra pirmo piecu gadu periodam. Saskaņā ar savu izvērīto teatrālisma programmu teātra vadītāji ietvēra repertuārā sacerējumus, kuri deva iespēju izvērst spilgtu skatuvisku darbību, ko skatītāji vispirmām kārtām uztver vizuāli. Par primāro tādējādi kļuva darbības dinamisms. Ar otro sezonu Dailes teātris īpašu uzmanību sāka veltīt skatuves kustību izteiksmībai. Šā nolūka realizēšanai sevišķi noderīgas bija klasiku lugas. Tā, piemēram, Šekspīra dramaturģija deva teātrim iespēju gan sasniegt teatrālās spēles rotaļīgo vieglumu, arī grotesku («Divpadsmitā nakts», «Sapnis vasaras naktī», «Liela brēka, maza vilna»), gan arī ar skatuves mākslas līdzekļiem izteikt dziļus, traģiskus cilvēka pārdzīvojumus («Hamlets», «Otello», «Romeo un Džuljeta»). Triju sezonu laikā (1921—1924) tika iestudētas septiņas Šekspīra lugas.

Insceņojumos tika meklētas katras lugas raksturam atbilstošākās kustības. Tā, piemēram, iestudējot E. Harta lugu «**Nerrs Tantris**», kas veidota pēc pazīstamās ģermāņu teikas par Tristanu un Izoldi, Ed. Smiļģis radīja insceņējuma kompozīciju gotiskā stilā, saskaņā ar kuru visu darbojošos personu kustībās un žestos dominēja vertikāls virziens. Vienīgi abu galveno varoņu Izoldes un Tantra — lugas gaišās apliecinošās idejas nesēju pozas un kustības bija brīvas, dabiskas, ar to it kā protestējot pret smago, sastingušo viduslaiku atmosfēru. Sinklera lugas «**Mežonis**» uzvedumā moderno amerikānisko dzīves veidu teātris tiecās izteikt drudzainā, saspringtinātā ielas steigas ritmā, ar it kā mehanizētām aktieru kustībām. K. Čapeka «**Cilvēces bojā iešanas**» («RUR») uzvedumā kapitālistiskās pasaules

dzīves perspektīvu pauda bezgribas robotu automātisku kustību ritmi. Komēdijas tika iestudētas galvenokārt vieglā muzikāli dejiskā formā.

Šais gados Dailes teātra inscenējumos daudz tika izmantotas itāliešu masku spēles tradīcijas. Divdesmitā gadsimta pirmais ceturksnis pasaules teātra mākslā vispār raksturīgs ar delartiskā spēles veida uzplaukumu. Daudzi skatuves reformatori to izvirzīja par cīņas ieroci pret naturālismu un dzīves kopēšanu. Delartismam pievērsās Vācijā Reinhards, Krievijā Meierholds. Latviešu skatuves mākslā galvenais šā virziena propagandētājs bija Jānis Muncis, kas centās to ieviest arī Dailes teātrī. Muncis domāja, ka teatrālisma atdzīvināšanas nolūkos jāatjauno ne vien delartiskā tēlojuma principi, bet arī personāži, piemēram, bezbēdīgais draiskulis Arlekīns, koķete Kolombīne, blēdīgais jokdaris Brigels, naivais un labsirdīgais neveiksminieks Pjero, kuru pieviļ Kolombīne ar Arlekīnu. Delartiskās komēdijas tēlu sistēmu Muncis saskatīja ne vien itāliešu un spāniešu, bet arī dažās Šekspīra un pat Blaumaņa komēdijās. Sekojot delartiskajām tradīcijām, Dailes teātrī sāka kultivēt intermēdijas, dziesmu un deju iespraudumus, kuri ar laiku kļuva par dailenieku spēles veida neatņemamu sastāvdaļu.

Viens no konsekvētākajiem delartisko principu izmantošanas piemēriem Dailes teātrī bija L. Tika pasakas «**Runcis zābakos**» iestudējums (1922). Jau pašā sacerējuma dramaturģijā ir improvizācijas elementi. Tika pasaka rakstīta tā sauktajā ietvara tehnikā, tas nozīmē — lugu lugā, izrādē izrādē. Jauns dzejnieks sacerējis komēdiju, kura tagad tiek pirmo reizi izrādīta. Zālē partera pirmajā rindā sēž skatītāji: kāds zvejnieks, dzirnavnieks, atslēdznieks un ceturtais, kas tiek nosaukts par Viszini. Viņi spriež par izrādi, komentē to, izsaka savas piezīmes un galīgi nokritizē jaunā autora darbu. Taču bez šiem savdabīgajiem izrādes komentētājiem Dailes teātris lika Tika lugā darboties vēl trim «skatuves laukuma iekārtotājiem», kā teikts programmā, un tie nu bija īstie *commedia dell'arte* personāži — Arlekīns, Brigels un Kolombīne. Šī trijotne ievadīja un pabeidza katra cēliena un ainas darbību, uznesa uz skatuves dekorāciju rāmjus istabai vai karaļa pilij, mēbeles, rekvizītus, neatstājot skatītājiem nekādu dzīves īstenības ilūziju un uzsverot, ka viss, kas tur notiek, ir teātris. Arlekīnam, Brigelam un Kolombīnei Valdis Grēviņš sacerēja speciālas intermēdijas, bez tam teātris, nesagrozot Tika tekstu un notikumu secību, lika viņiem dažkārt iejaukties lugas darbībā. Tā, piemēram, Brigels (A. Mitrēvics), kas arī starpainās smīdināja skatītājus ar savām izdarībām, kādā epizodē izlikās par lakstīgalu, ar svilpošanu kārdināja izsalkušo runci un radīja romantisku noskaņojumu kādā intīmā pāritī.

Delartiski paņēmieni tieši tika izmantoti arī vairākos citos inscenējumos, kur lugas darbību pirms izrādes sākuma un starp ainām ievadīja līdzīgi skatuves laukuma kārtotāji un izrādes gaitas pavadoņi. «Lielas brēkas, mazas vilnas» izrādē tie bija amoretī, «Figaro kāzās» — trīs moriši, A. Brigaderes «Sprīdītī» — trīs rūķiši. Daudzos inscenējumos tika ieviestas intermēdijas, dziesmas un dejas. «Zoržā Dandēnā» tādi bija ganiņu pastorāles skati, Blaumaņa un Brigaderes lugās — dejas un rotaļas.

P. Bomaršē «Figaro kāzas» 1922. Moriši — skatuves laukuma iekārtotāji

Dzīvas, pat vētrainas diskusijas sabiedrībā izraisīja Blaumaņa komēdijas «**Skroderdienas Silmačos**» iestudējums teātra trešajā sezonā. No tautā iemīļotās lugas līdzšinējām iestudējuma tradīcijām teātris tiešām nebija atstājis akmeni uz akmens. Latviešu lauku sētas sadzīves ainas tagad atgādināja raibu jūkli, laucinieku tēli bija pārvērtušies par groteskiem delartiskiem tipiņiem bez nacionāla kolorīta. Inscenējums tika izveidots kā vienota komēdijisku situāciju virkne, kurā par galvenajiem darbības izrīkotājiem kļuva Arveda Mihelsona un Augusta Mitrēvica tēlotie Rūdis un Kārlēns. Bagātīgi tika izmantoti triku komēdijas elementi. Atzīstot, ka radīta laba, temperamentīga izrāde ar gaišu, saulainu noskaņu, kritika pārmeta teātrim, ka zemnieku istaba ar kņāgiem pie sienām izskatās pēc kādas spāniešu pils, ka latviešu lauku ļaudis vairāk atgādina itāliešus spilgtos kostīmos, bet Jāņa Priedes tēlotais Aleksis drīzāk ir Čailds Herolds vai rokoko stila marķīzs. Līdzīgu reakciju divus gadus vēlāk izraisīja tādā pašā veidā inscenētās otrās Blaumaņa komēdijas «**Trīnes grēki**» uzvedums. Ļoti interesants, sakāpināti groteski parādot Kaudzīšu tipus un viņu smejamās īpašības, bija «**Mērnīeku laiku**» inscenējums.

Tiecoties pēc jaunām teatrālās izteiksmības iespējām, Dailes teātris sāka pievērsties īpašam eksotisko lugu ciklam ar austrumu tematiku. Tie bija krāšņi inscenējumi, kuros krāsu un gaismu rotaļās, orientālo deju burvībā jau tika sasniegta tiem laikiem liela meistarība. Parasti šādas izrādes pamatā bija pasakas vai teikas viela (Hazeltona un Benrimo «Dzeltenais ģērbs», Rēdera «Aladīns», Magra «Sins») ar tautas varoni vai citu labā spēka personificējumu izrādes centrā, kas dodas cīņā pret pasaules ļaunumu un pieveic to. Toreiz ļoti populārajā izrādē «**Dzeltenais ģērbs**» (III sezona) šāds varonis ir ķīniešu augstmaņa dēls, kura māte ļauni apmelota, ka viņa dzemdējusi kropli, un visuvarenais tēvs nežēlīgās dusmās pavēlējis viņu nogalināt līdz ar jaundzimušo. Mantinieku tomēr labi ļaudis izglābj, viņš



uzaug vienkārša zemnieka ģimenē un dodas pasaulē veikt varoņdarbus. Izturējis visus pārbaudījumus un uzvarējis ienaidniekus, jaunais varonis tiek atalgots ar taisnības balvu — savu ilgu meiteni un dzelteno ģērbu, gaismas un augstākās cilvēcības simbolu.

«Dzeltenā ģērba» inscenējums tika veidots saskaņā ar ķīniešu teātra likumiem. Arī šeit darbība sākās pie vaļēja priekšvara. Uzvedumam bija vienota skatuves pamata uzbūve divos stāvos ar lielu austrumniecisku pūķa gredzenu vidū, bija savs skatuves meistars, kas iekārtoja atsevišķus skatus, un teicējs — Horuss, kuram vajadzēja iepazīstināt skatītājus ar izrādes personām, paskaidrot, kur notiek darbība, kā arī komentēt lugas notikumus. Katram no izrādes dalībniekiem teātris izstrādāja savu izturēšanās un kustības veidu. Plaši tika izmantota ķīniešu teātra nosacītība. Zirga vietā lietoja nūju, ūdens ilūziju radija zila drāna ar zivju ornamentiem.

No citiem līdzīgas tematikas darbiem par krāšņu inscenējumu kļuva arī pazīstamā pasaka par Aladīnu un viņa burvju lampu. Orientālus motīvus Dailes teātris ietvēra vēl vairākās citās izrādēs, piemēram, vācu romantiķa F. Grillparcera drāmā «Sapnis — dzīve», kur varonis Rustans nokļūst Samarkandas karaļa galmā, un pat «Sprīdītī», kad mazais ceļotājs, savās gaitās aizstaigājies, nonācis austrumu ķēniņa pilī pievarēt Nelabo.

Visai izplatījies uzskats, ka šajā tā saucamajā «formas kulta» periodā Dailes teātris viscaur pievērsies vienīgi formas meklējumiem, šai jomā nenoliedzami gūdam ievērojamus sasniegumus, bet skatuves darbu idejiski filozofiskajām vērtībām nav vai arī tikpat kā nav veltījis nekādu vērību. Viena no šā viedokļa konsekvēntākajām aizstāvēm ir tolaik pazīstamā teātra kritiķe P. Jēgere-Freimane. Viņas recenzijā par A. Brigaderes «Princesi Gundegu un karali Brusubārdu» tieši tā arī teikts, ka «Dailes teātris neuzskata par savu uzdevumu interpretēt literārisko drāmu»¹, tāpēc arī no teātra to nemaz nevarot prasīt.

Sās kļūdainās nostādnes pamatā ir pašu buržuāzisko kritiķu aizraušanās ar formālismu un nekritiska attieksme pret teātra darbinieku (piemēram, J. Munča) publicētajiem paziņojumiem. Arhīva liecībās rodami fakti liecina pretējo. Dailes teātra inscenējumu teorētiskās ekspozīcijas un citi dokumenti, kas saglabājušies Ed. Smilģa arhīvā, pierāda, ka teātris, kaut arī par savu pirmo uzdevumu izvirzījis skatuviskās izteiksmības apgūšanu, tomēr gājis kopsolī ar progresīvajām sava laika idejām un tiecies tās atspoguļot uz skatuves. Materiāli par atsevišķu uzvedumu iecerēm atklāj, ka Lāčplēsis «Ugunī un naktī» bijis domāts kā «sabiedriska masas spēks»² (kas pilnīgi atbilst Raiņa idejai), Figaro — «laimes meklētājs, cilvēks, ko apspiež privileģētās klases»³, bet Hamlets — cilvēks, kas «ar ģēnija sparū... grib labot pasauli, bet nasta ir par smagu. Viltība un no-devība salauž cēlo garu.»⁴ Sinklera «Mežona» iestudējuma ekspozīcijā

¹ «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1923, 10, 1189. lpp.

² «Uguns un nakts» ekspozīcija. Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 239938.

³ «Figaro kāzu» izrādes reklāmas lapa. Dailes teātris, R., 1922.

⁴ «Hamleta» ekspozīcija. Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 202860.

izrādes ideja tiek skaidri formulēta: «Tikai noteikta stingri aprēķināta darbība spēj cilvēci izvest no tagadējā nežēlīgā, bezsirdīgā dolāru laikmeta.»¹ Protams, ne visur un ne vienmēr šīs ieceres uzskatāmi atspoguļojās mākslas darbā.

Protestam pret buržuāzisko dzīves veidu mēdz būt dažādas formas. Tālaika latviešu literatūrā aizvien nozīmīgāku vietu sāka ieņemt jaunās pēckara inteligences subjektīvo nemiera pilno noskaņu motīvi, alkas pēc tālumiem un plašumiem, pēc cilvēka personības brīvības. Par vienu no raksturīgākajiem šādu noskaņu paudējiem kļuva Jāņa Sudrabkalna dzejas liriskais varonis, brīžiem skaļi neapvaldīts, citreiz klusi rezignēts.

Apcerot Dailes teātra darbību šai periodā, jāpatur prātā, ka teātrim vēl nebija savas noteiktas filozofiskas pamatnostādnes, stingras estētiskas koncepcijas. Sai ziņā Dailes teātris bija tuvs augošajai radikālās inteligences daļai, kurai bija gan progresīva un demokrātiska virzība, bet trūka noteiktas revolucionāras mērķa apziņas. Tas pats raksturīgs arī vienai no Dailes teātra pirmo pastāvēšanas gadu jaunrades spilgtākajām izpausmēm — Eduarda Smiļģa traģiskajam varonim.

Smiļģis kā aktieris savā Dailes teātra darbības laikā nav bieži pacēlies līdz Smiļģim režisoram. Atbildīgākie teātra vadības un režisora inscenētāja pienākumi viņam reti kad ļāvuši visus spēkus ziedot lomai, skatuves tēlam. Taču vairākas no Dailes teātra pirmajos gados tēlotajām traģiskajām lomām pieskaitāmas viņa aktiera mākslas virsotnēm. Šodien mūs vispirmām kārtām var interesēt kopīgais risinājums, kādu Dailes teātris Ed. Smiļģa vadībā piešķīra traģiskā varoņa personībai.

Jau savos pirmajos pastāvēšanas gados Dailes teātris bija pretstatu teātris. Līdztekus gaiši dzirkstošam priekam tas lika ieskanēties arī sāpīgai smeldzei, atklājot sava laikmeta apspiesto un nomākto cilvēku. Tāds skatītājiem parādījās nerrs Tantris, pazemots un atstumts radījums, kuram despotiskā vara atņēma pat viņa godīgo vārdu. Pilnīgi jaunā gaismā Dailes teātris interpretēja pazīstamo klasisko varoni Žoržu Dandēnu. No Moljēra graciozā dzīvesprieka te nebija vairs ne vēsts. Smiļģa Dandēns bija traģiska personība, viņš nesmīdināja nevienu izrādes momentā. Uzvedumā ieauštās vieglprātīgās ganiņu pastorāles tikai akcentēja un kāpināja galvenā varoņa ciešanas. Pat buržuāziskā kritika bija spiesta atzīt, ka tas ir viengabalainākais Ed. Smiļģa tēls, nabaga pazemota cilvēka simbols.²

1922. gada sākumā, tikai četrpadsmit mēnešus pēc savas atklāšanas, Dailes teātris vēra priekškaru «Hamleta» pirmizrādei. Pasaulslavenā Sekspīra traģēdija, kurā bija izmēģinājuši spēkus izcilākie skatuves mākslas meistari un par kuras literārās un skatuviskās interpretācijas problēmām jau tolaik varēja lasīt biežus sējumus, bija atbildīgākais pārbaudījums. Jaunais ansamblis it kā meta izaicinājumu sejā visai sabiedrībai. Un — uzvarēja. Dailes teātris nāca ar savu patstāvīgu Sekspīra nemirstīgās traģēdijas skatījumu.

¹ Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 202859.

² «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1922, 4, 428. lpp.

Eduards Smiļģis traktēja Hamletu kā cilvēces skumju simbolu. Atšķirībā no daudziem saviem priekštečiem un arī pēctečiem — šīs lomas tēlotājiem viņš pilnīgi atmeta lomas šaubu, svārstību un pārdomu līnijas. Sāpes un ciešanas, kuras Hamletā vieš Dānijas karaļa galma melīgā un noziedzīgā atmosfēra, nebūt neapslāpēja viņa gribu darboties un cīnīties. Smiļģa Hamlets nebija pasīvs, nebija sapņotājs un prātotājs. Vienīgi traģēdijas pēdējā cēlienā, pretvaras viltus sasaistīts, juzdamies kā putns sprostā, varonis jau bija zaudējis cerības un fatāli pakļāvies likteņa gribai. Toreiz teātris vēl neprata vēsturiski un sociāli izskaidrot, kāpēc Hamlets neizpilda uzdevumu līdz galam.

Dailes teātra Hamlets bija žesta un kustību, bet tai pašā laikā arī dziļa pārdzīvojuma Hamlets. Sava varoņa vadlīniju Ed. Smiļģis izteica ar lielu ekspresiju, spriegu, temperamentīgu spēli. Daļa kritikas šādu Šekspīra varoni nepieņēma, pieprasot klasisku deklamāciju, psiholoģizētu spēli, hamletiskās svārstības. Taču daudzus skatītājus izrāde aizrāva. Augstu novērtējumam «Hamleta» inscenējumam deva Andrejs Upīts.

«Jāatzīst, ka Dailes teātra «Hamleta» inscenējums sniedz to labāko, kas līdz šim uz latviešu skatuves redzēts. Scēniskā iekārta ar vienkāršiem, Šekspīra drāmai vislabāk piemērojamiem līdzteku iedalījumiem ļauj visus 20 skatus gandrīz bez pārtraukuma atrisināt skatītāju priekšā. Atmezdams vecmodīgi naturālistisko dekoratīvā ietēpa raibumu, Dailes teātris iespēj skatītāju uzmanību koncentrēt uz traģēdijas galveno — Hamleta raksturu.»¹ Par līdz tam labāko latviešu Hamleta tēlotāju Andrejs Upīts uzskata Eduardu Smiļģi.

Pirmo pēckara gadu mākslā sava vieta ir vācu 19. gadsimta romantiķa Ernsta Teodora Hofmaņa vārdam. Hofmanis ir viens no tiem rakstniekiem, kuri jau kapitālisma attīstības agrīnajā posmā prata saskatīt jauno sabiedrisko attiecību postošo ietekmi uz cilvēka apziņu. Dailes teātra pirmajā piecgadē ievērojama nozīme ir divām Hofmaņa darbu scēnisko kompozīciju izrādēm: «Kapelmeistara Kreislera brīnišķie piedzīvojumi» (1922) un «Kreislera stūra logs» (1923).

Dzīves īstenība Hofmaņa daiļdarbos nepaveras tieši, bet gan atspoguļojas rakstnieka varoņa, šai gadījumā Kreislera iedomu un sapņu tēlos, fantastiski vizionārajos redzējumos. Murgi viņa apziņā jauca ar realitāti, gaiši tēli ar ellišķīgām būtnēm. Kapelmeistars, otrajā daļā tieslietu padomnieks Kreislers, tāpat kā viņa autors, mokās un cīnās ar šiem rēģiem, tie viņu vajā gan sapņos, gan nomodā. Izejas nav nekur, pati pasaule, kurā viņš dzīvo, liekas ļaunas varas apsēsta.

Hofmaņa alegoriskā tēlu sistēma ir tik īpatnēja un sarežģīta, ka pakļaujas ļoti dažādiem, nereti pat pretrunīgiem iztulkojumiem. Sikburžuāziskā māksla viņa daiļradē meklēja apstiprinājumu cilvēka nevarībai, nespējai pretoties dēmonisko irēālo spēku varai. Citāda bija Ed. Smiļģa pieeja. Viņu saistīja vispirmām kārtām Hofmaņa smalkā mākslinieka dvēsele,

¹ «Vārds», 1922, 1.

bagātā radošā fantāzija un, protams, spilgtais teatrālisms, kas dažus gadus agrāk bija aizrāvis arī Tairovu (izrāžu pamatā gan nav paša Hofmaņa sacerējumi, bet viņa darbu skatuves varianti).

Eduards Smiļģis radīja gaišu, apskaidrotu Kreislera tēlu (arī tas ir viens no viņa labākajiem aktiera veikumiem), neikdienišķu personību. Ed. Smiļģa Kreislers bija cilvēks, kas lauž ceļu ar savām ģeniālajām spējām, bet nespēj iet kopsolī ar sava laika valdošo sabiedrību, jo šai sabiedrībai nevajag ģēnija, bet tikai paklausīga gara, kas bez ierunām izpildītu visas tās prasības. Kreislers nemeklē izlīgumu, viņš upurē mīlestību un karjeru, lai glābtu savu personību un darbu. To spēj tikai liels cilvēks, un tāds bija Eduarda Smiļģa Kreislers. Izrādē izskanēja apsūdzība pret cilvēka noniecināšanu un pazemošanu. Sevišķi spēcīgu iespaidu uzvedums radīja tāpēc, ka Kreisleram uz Dailes teātra skatuves bija īsti monumentāls pretspēks, ļaunā varas personificējums, kas abos inscenējumos kopā parādījās uz skatuves astoņos dažādos veidos viena aktiera Alfrēda Amtmaņa-Briedīša lieliskajā tēlojumā.

Abas Hofmaņa darbu izrādes uzskatāmas par Dailes teātra pirmajām inscenējuma mākslas virsotnēm. Ar «Kapelmeistara Kreislera brīnišķo piedzīvojumu» inscenējumu Dailes teātrī aizsākās turpmākajās gaitās tik bieži un sekmīgi kultivētās daudzainu kompozīcijas, kur atsevišķi skati un veselā ainas rit nepārtrauktā plūdumā un mainās kinematogrāfiskas montāžas ātrumā. Inscenējuma 40 epizodes bija iespējams šādi parādīt, izmantojot tiem laikiem oriģinālu un neparastu skatuves plānojumu. Darbība gandrīz vienlaikus varēja notikt astoņās vietās: pašā skatuves centrā, dibenplānā, proscēnijā, atsevišķā uzbūvētā virsflūiera novietnes un speciāli uzbraucamā platformā, bez tam trīs spēles laukumi tika iekārtoti skatuves dziļumā otrajā stāvā.

Citādi — tā dēvētajā kamerspēles stilā tika veidots V. Igo «Nožēlojamo» uzvedums. Tas bija lakoniskāk risināts, ar mazāk žilbinošiem ārējiem efektiem nekā Dailes teātra lielie inscenējumi, vairāk nekā izrāde-scenārijs tas ļāva raisīties aktieru tēlojumam. Iestudējuma centrā bija monumentāls galvenais varonis Žans Valžāns, spēcīga personība, skarbs raksturs, kas pauda ne vien cilvēka ciešanas, bet arī spēcīgu protestu pret sociālo ļaunumu un nežēlību. Žans Valžāns bija pirmā loma, ar kuru sev pievērsa uzmanību toreiz jaunais talantīgais aktieris Emīls Mačs.

Pirmajos darbības gados Dailes teātra repertuārā ir pavisam maz lugu par sava laika dzīvi. No reālistiskiem sadzīves žanra darbiem teātris vairījās (daži nenožīmīgi mēģinājumi kamerspēļu izrādēs nav ņemami vērā), dodot priekšroku klasiski romantiskai vielai. Tādējādi teātris runāja ar skatītāju vairāk vispārinātā valodā, saikni ar aktuālām dzīves problēmām liekot uztvert vairāk asociatīvi. Tragiskais varonis, viņa romantiskais protests izteica nemieru ar dzīvi, progresīvā cilvēka ilgas pēc personības un gara brīvības, Šekspīra un Goldoni komēdiju personāži, atklājot sava laika meta sociālās negācijas, lika tādas saskatīt arī mūsu gadsimta cilvēku dzīves veidā un tikumos. Tomēr teātris centās sava spēles stila robežās iepīt izrādēs arī šodienīgus motīvus. Šim nolūkam tika izmantotas jau

minētās intermēdijas. Pirmo reizi šādu intermēdiju teksti tika speciāli sacerēti «Figaro kāzu» izrādei (manuskripts diemžēl nav saglabājies), tas tika darīts arī dažkārt vēlāk. «Runcis zābakos» uzvedumā skatuves iekārtotāji Arlekīns, Kolombīne un Brigels sarunājās ar skatītājiem par gluži aktuālām lietām. Tika minēta astoņu stundu darba diena, saeimas vēlēšanas, deju kursi pie Kauliņa. Tonis bija brīvs, nepiespiests, mazliet ironisks, taču vārdi par buržuāzisko demokrātiju skanēja visai kodīgi. Kādā epizodē, piemēram, Arlekīns ministru prezidentu salīdzināja ar zvēru dīdītāju. «Aladīnu» tulkojot, J. Sudrabkalns un V. Grēviņš atsevišķos gadījumos bija labojuši un papildinājuši autora Rēdera tekstu, padarot satiriski trāpīgāku, piemēram, stulbā un negausīgā Sultāna lomā. Arī šeit teiksmaino austrumu tēli sarunās minēja gan preses klubu, gan Latgali un žūpības apkarošanas likumu.

Aktuāls izvērtās franču autoru Kajavē, Flēra un Arēna komēdijas «Karalis» iestudējums, kas parādījās uz skatuves 1924. gada beigās. Šo izrādi nelabvēlīgi uzņēma sociāldemokrātiskā prese, taču iebildumu pamatā drīzāk ir pārpratums. Nevar piekrist, piemēram, Jānim Grotam, kas rakstīja, ka ar šo izrādi Dailes teātris taisni tai sabiedrības daļai, kas to visu laiku pabalstījusi, iecirtis plīķi sejā, uzvezdams lugu ar pastiprināti monarhistisku tendenci, kariķējot visas pasaules revolucionāro slāņu centienus — republikas ideju.¹ Ka autori tiešām bijuši monarhisti, tur nav ko apšaubīt, taču viņu literārais darbs gadsimta ceturksni pēc tā sacerēšanas konkrētajos Latvijas apstākļos patiesībā radīja citādu rezonansi. Dailes teātris bija izveidojis dzelīgu satīru par buržuāziskās demokrātijas patieso būtību. Lūgā nav izsmieta revolucionārā kustība, bet gan labējās sociāldemokrātijas līderi, kuri maskējas ar kreisām frāzēm, bet savas karjeras labā gatavi uz jebkuru kompromisu. Šāds politisks darbonis (viņu tēloja Arveds Mihelsons) izrādes gaitā uzkalpojas līdz ministra postenim. Brīdī, kad arī Latvijā legālās kreisā spārna partijas apvienojās kopējā valdības koalīcijā ar reakcionārajiem politikāņiem, šai komēdijas izrādei bija nenoliedzama nozīme. Turklāt satīra ķēra arī valdošo buržuāzisko partiju darboņus, tā nepagāja secen pat pašam karalim, kuru Gustavs Žibalts tēloja kā aprobežotu, cinisku un baudkāru demagogu. Izrāde bija dzīva un raita, ar tipiski franciskām asprātībām, tā pieredzēja lielus panākumus. 1924./1925. g. sezonā izrāžu skaita ziņā «Karalis» izvirzījās Dailes teātra repertuārā pirmajā vietā.

Dailes teātra attīstības pirmajos gados nācās sīkstī cīnīties arī par skatītāju atbalstu un izpratni. Atzinību un autoritāti iegūt nebija viegli. Skatītājiem, tāpat kā teātra kritikai, vajadzēja laiku, lai pierastu pie Latvijā vēl neredzētā spēles veida. Pirmos vienbalsīgi atzītos panākumus teātris guva ar krāsās saulaino, spēles raksturā viengabalaino Šekspīra «Lielas brēkas, mazas vilnas» inscenējumu 1923. gada pavasarī, kad šajā teātrī tik neizdevīgajā sezonas laikā lugu izrādīja vairāk nekā 20 reizes pēc kārtas izpārdotā zālē.

¹ «Sociāldemokrāts», 1924, 285.

Gadu vēlāk J. Sudrabkalns jau presē rakstīja, ka Dailes teātrim «pieķērušies visi latvju skatuves mākslas rīta blāzmas gaidītāji. Nepacietīgākie jau paliek nemierīgi, ka sagatavošanās periods pārāk ieilgst — jo, patiesībā, līdzšinējā Dailes teātra darbība ir vēl bijusi tikai, tā sakot, trenēšanās, lai iegūtu vajadzīgo veiklību un zināšanas. Un jo lielāks tāpēc ir bijis visu Dailes teātra draugu prieks, ka jau pašā pirmajā stadijā Smiļģim ir bijuši īsti spoži sasniegumi.»¹

Tomēr bija arī ne mazums dibinātu pārpratumu. Īpaši pirmajās sezonās, kad teātris pastiprināti tiecās inscenējuma domu paust ar muzikāli plastiskiem līdzekļiem, skatītāji izrādes jēgu vienkārši nesaprata. Tā «Pēra Ginta» iestudējumā ar troļļu valsti bijis domāts attēlot buržuāziskās Latvijas valdošo izkurtējušo sabiedrību,² taču izrādē ne šī, ne arī citas ieceres nebija uztveramas.

Troļļu galms tēlojās uz skatuves kā riebiņu bezveida būtņu sakopojums, kura sociālā mērķtiecība pagāja publikai secen. Līdzīgā kārtā nebija izprotamas arī citu personāžu grupu nedabiski pārspilētās kustības. «Mežona» inscenējums ar savu monotono ritmu savukārt vairāk atgādināja vienuļu marionešu teātri. Šajā darbības posmā Dailes teātris dažkārt nemaz nebija tik tālu no Gordona Krēga tēzes par aktieri kā automātisku bezgribas izpildītāju.

Par «Figaro kāzu» inscenējumu Andrejs Upīts raksta, ka Ed. Smiļģis te «ieturējis spāniešu tempu un dzīves priecīgu kolorītu. Bet tas ir grūts uzdevums arī tiem vislabākajiem latviešu skatuves māksliniekiem. Latviešu cilvēks ar savu pasmago dabu nevar pilnīgi iedzīvoties dienvidnieku graciozā jautrā vieglumā, viņam bieži vedas pārspilēt tāpat rotaļājošos kustību, kā situāciju un rakstura komismu. «Figaro kāzu» izrādē bieži vien pazuda komēdijas dziļi dzēlīgā sabiedriskā satīra, bet pārāk izcelās ārišķa mīlestības intrigu un konfliktu komisma farsam radniecīgā puse.»³

Ar nopietnākām grūtībām teātris sadūrās, kad vajadzēja iztulkot skatuves valodā vēsturiski konkrētu vielu, kas prasa zinātnisku pieeju parādībām. Tad gadījās, ka ārēji impozantā inscenējumā pavērās dziļa plaisa starp formu un saturu. Zeme zem kājām tad sāka zust arī Dailes teātra traģiskajam varonim. Raksturīgs piemērs ir Bihnera drāmas «Dantons» iestudējums, kas aptvēra franču revolūcijas laikmeta notikumus. Izrādes centrā izvirzījās Ed. Smiļģa Dantona sapņotāja, epikūrieša romantizētā personība. Taču loģikas spēks un arī lugā ietvertais dzīves īstenības materiāls liek īsto revolūcijas humānisma nesēju saskatīt viņa idejiskajā pretiniekā Robespjērā, kurš aktiera J. Simsona atveidojumā bija gan spēcīgs un monumentāls, taču cietsirdīgs un asinskārs cilvēks. Piešķirot poētisku veidolu pasīvam prātotājam un patētisku frāžu varonim, kas no tautas dusmu draudiem steidz patverties pie mīlākās, inscenējums faktiski aizstāvēja tēzi

¹ «Skaidrība», 1924, 5, 72. lpp.

² J. Munča vēstule Ed. Smiļģim. Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 233547.

³ «Vārds», 1922, 10.

par «gara revolūciju» bez cīņas ar ieročiem rokās. Te spilgti izpaudās zinātniska pasaules uzskata trūkums.

Bija vēl nopietnākas nekonsekvences. Trešajā sezonā uz Dailes teātra skatuves parādījās J. Akuratera reakcionārā «mistērija» — «Aptumšošanās». Šajā ne bez dramatiska nerva sacerētajā darbā Akuraters atklāti nostājas pret proletārisko revolūciju, kas esot nelabā gara — Lucifera ļauno darbu auglis, un aicina cilvēkus meklēt mieru Kristus «cilvēku brālības» valstībā. Dažus mēnešus vēlāk tika iestudēts vācieša Dīcensmita «Svētā Jēkaba ceļojums», kas, galvenās personas pasīvi pakļaujot likteņa varai, sludina nepretošanos ļaunumam un «dievišķo» nozieguma un soda principu.

Pretrunām, kādas līdztekus nenoliedzamai mērķtiecībai izpaudās teātra sniegumā, ir savs izskaidrojums. Jāņem vērā, ka Dailes teātris kā profesionāls kolektīvs bija spiests rēķināties ar valdošās šķiras prasībām.

Izsekojot Dailes teātra saimnieciskajam stāvoklim divdesmitajos gados, atklājas vienas vienīgas materiālas grūtības. Raiņa klubs, kas oficiāli skaitījās teātra saimnieks, nekādas ekonomiskas saistības nebija uzņēmis. Teātris eksistēja no aizdevumiem un pabalstiem, kādus piešķīra te pilsētas valde, te Kultūras fonds vai Izglītības ministrija. Tā kā teātra deficīts ik gadus bija lielāks nekā piešķirtās summas, tad pastāvīgi vajadzēja saimniekot uz kredīta. 1921./1922. g. sezonu beidzot, «pūrā» bija parādi par 2820 latiem, bet četrus gadus vēlāk, tas ir, sestajā sezonā, to summa sasniedza gandrīz četrpadsmit tūkstošus. Bija gadījumi, kad naudas trūkuma dēļ nācās atteikties no lielākiem inscenējumiem. Aktieri bieži vien mēnešiem ilgi nesaņēma algu. 1924. gada 28. oktobrī aktieru grupa — Lilita Bērziņa, Lilija Zvīgule, Elvīra Bramberga, Kārlis Pabriks un citi rakstīja Dailes teātra direktoram: «Sakarā ar pēdējā gadā pieaugušo dzīves dārdzību mūsu patreizējā darba alga pazeminājusies tiktāl, ka nesastāda eksistences minimumu.»¹

Pats par sevi saprotams, ka šādos apstākļos teātris bija atkarīgs no valsts aparāta ne vien ekonomiski, bet arī mākslas politikas jomā. Valdošās aprindas, kurām īsti pa prātam bija Dailes teātra tiekšanās tīri estētiskajā laukā, varēja pieprasīt lielāku mērenību aktuālo sabiedrisko problēmu apgaismošanā.

Ikvienu radošu organismu veido personības. No tā, kādi mērķi nosaka šo cilvēku rīcību, kādas attiecības izveidojas viņu starpā, lielā mērā atkarīga visa mākslas kolektīva ievirze.

Trešās sezonas pirmajā programmas žurnālā iespiesti Dailes teātra mākslinieciskās darbības pamatnosacījumi, kuros izklāstīta teātra organizatoriskā struktūra. Saskaņā ar to teātrī pastāv vienvadības princips. Sī viena vadošā persona ir scēniskā uzveduma meistars inscenētājs, kas sagatavo uzvedumu ar atsevišķu konsultantu palīdzību. Šie konsultanti katrs pārzina un atbild par savu specialitāti: plastiku, balsi, dekoratīvo, muzikālo un literāro pusi, bet visu viņu detaļdarbu vienotā veselā saliedē inscenētājs,

¹ Latvijas PSR Centrālais Valsts Oktobra revolūcijas un sociālistiskās celtniecības arhīvs (LPSR CVORA), 1367. fonds, 1. apraksts, nr. 14.

kam vienīgajam pieder lēmēja tiesības. Šāda sistēma būtībā pastāvējusi visus četrdesmit četrus gadus, kamēr Eduards Smiļģis darbojies Dailes teātrī.

Visilgāk Dailes teātrim trūka sava literārās daļas pārziņa jeb dramaturga. Pirmajā sezonā šis amats tika uzticēts Pāvilam Gruznam, kas paralēli veica arī izrādes mūzikas noformēšanu. No otrās sezonas sākuma oficiāli šī vieta bija brīva, bet patiesībā darbu darīja Jānis Muncis. Pastāvīgu dramaturgu teātris ieguva tikai divdesmito gadu beigās, kad teātri sāka darboties Elīna Zālīte.

Zināmu laiku nebija īsti atrisināts arī balss un izrunas pedagoga jautājums. Vairākas sezonas šo priekšmetu mācīja ārzemnieks vācietis Oskars Ludvigs Brants, taču viņa vokālie eksperimenti, pa lielākai tiesai balstīti uz tīri fiziskiem vingrinājumiem, jūtamus rezultātus nedeva; Brantam neizdevās nodibināt kontaktu ar aktieriem latviešu valodas nezināšanas dēļ. Stāvoklis uzlabojās, kad 1924. gada rudenī uz Dailes teātri pārnāca Jānis Simsons, kas pārņēma Branta funkcijas sākumā daļēji, vēlāk pavisam.

Plastikas un mūzikas nozares ar otro sezonu savās rokās ņēma Felicita Ertnerē un Burhards Sosārs, kuri kļuva par ilggadējiem un pastāvīgiem Dailes teātra ceļa gājējiem.

Felicita Ertneres oficiālajos pienākumos ietilpa aktiera ārējo izteiksmes līdzekļu — kustību, žestu, ritma un plastikas izkopšana. Bez kārtējiem mēģinājumiem aktieriem vēl divas reizes nedēļā vajadzēja atsevišķi mācīties ritmiskās vingrošanas stundās. Felicita Ertnerē bija studējusi Petrogradā, apguvusi tur fiziskās audzināšanas un kustību ritma specialitātes, rūpīgi izpētījusi Delsarta un Dalkroza sistēmas, kas bija progresīvākās šajā nozarē. Viņas darba augļi sāka parādīties it drīz. Aktieru darbība uz skatuves kļuva pārliecinošāka, viņi apguva prasmi ar plastikas palīdzību izteikt savas jūtas un pārdzīvojumus. Ārējās tehnikas, ritma, plastikas iemaņu apgūvē viņas nopelni visas Dailes teātra vēstures mērogā ir milzīgi. Bet jau ar pirmajiem soļiem Dailes teātri Felicita Ertnerē ieguva arī otru darba lauku režijas jomā. Sākumā tie bija atsevišķi aizrādījumi aktieriem, tad Eduards Smiļģis sāka viņai uzticēt veselu epizožu un skatu izstrādāšanu. Dailes teātra vecākās paaudzes aktrises atceras, ka, piemēram, jau «Sapnī vasaras naktī», izstrādājot deju epizodes, Felicita Ertnerē rūpējās arī par plastiskās grupas psiholoģisko zīmējumu. Tā pamazām, soli pa solim, jau šajā teātra pašā sākuma posmā sāka veidoties klusā un iejūtīgā izrādes režisoriskā izstrādājuma meistare, bez kuras ieguldījuma šodienas Dailes teātri grūti iedomāties.

Burhards Sosārs, tāpat kā pārējie teātra darbinieki, sāka darbu visprimitīvākajos apstākļos. «Kad pēc pirmā darbības gada ienācu Dailes teātri, viņa muzikālais aktīvs sastāvēja no viena veca pianīno, tāda pat harmoniuma un maniem desmit pirkstiem,» viņš vēlāk stāstīja.¹ Pirmajās sezonās Sosāram vēl neizdevās noorganizēt stacionāru orķestri. Atzīmējot teātra piecu gadu pastāvēšanu, bez viņa mūziķu sarakstos skaitījās vēl

¹ Dailes teātra desmit gadi 1920—1930. R., 1930, 68. lpp.

vienīgi arfiste Ženija Brūgāne. Sarežģītākajos inscenējumos reizēm vajadzēja izlīdzēties ar ārštata spēku palīdzību. Tomēr mūzikai jau toreiz bija sava neatņemama vieta Dailes teātra iestudējumos. Gandrīz katra izrāde sākās ar muzikālu ievadu un noslēdzās ar epilogu, bieži mūziku izmantoja arī izrādes gaitā, raksturojot dejiskus vai arī tīri dramatiskus skatus.

Savdabīga un pretrunīga parādība latviešu teātrī ir **Jānis Muncis**. Līdzās Eduardam Smiļģim šim cilvēkam bija lielā mērā noteicoša ietekme uz Dailes teātri tā pirmajā attīstības posmā.

Jānis Muncis par dekoratoru, J. Kugas palīgu, bija sācis strādāt jau 1910. gadā Jaunajā Rīgas teātrī, pēc tam Interimteātrī patstāvīgi veidojis dekoratīvo ietēru dažiem uzvedumiem. Kara vētras arī viņu aizveda uz Krieviju, kur Muncis guva iespēju praktizēties pie Meierholda un absolvēt viņa vadītos režisoru kursus. Revolūcijas gados Muncis sastapās ar Smiļģi, un viņu starpā nodibinājās ciešs radošs kontakts. Abus vienoja kopīga interese par jaunajiem modernajiem teātra meklējumiem. Munci aizrāva Ed. Smiļģa grandiozie latviešu teātra pārveidošanas plāni. Ir zināms, ka jau 1919. gadā, vēl atrazdamies Padomju Krievijā, Muncis Smiļģa uzdevumā izstrādājis iecerēto Dailes teātra inscenējumu projektus, konkrēti «Uguns un nakts», «Sidraba šķidrauta» un arī nerealizētā Raiņa «Zelta zirga» skatuvisko plānojumu.¹

Pēc atgriešanās Latvijā J. Muncis uzņēmās Dailes teātra dekoratora un skatuves mākslas teorētiķa, tas ir, teātra virziena teorētiskā pamatotāja pienākumus. Katram iestudējumam viņš sacerēja plašu ekspozīciju, dodams ne vien lugas analīzi, bet arī tās skatuviskā atrisinājuma skicējumu. Muncis rediģēja teātra programmas žurnālu, kurā rakstīja pats un publicēja arī J. Sudrabkalna, K. Egles un citu pazīstamu literātu un kritiķu apceres. Vairākkārt J. Muncis devās uz ārzemēm meklēt jaunus iespaidus un tīri praktiski papildināt teātra tehnisko bāzi, piemēram, sagādāt apgaismošanas aparatūru.

Jānis Muncis bija talantīgs cilvēks, kas lieliski pārzināja skatuvi un prata likt lietā tās iespējas. Šobrīd nav iespējams vairs precīzi noteikt, kuras bijušas Smiļģa un kuras Munča idejas, veidojot izrādes, — ieceres tapa viņu abu kopdarbā, un viņiem abiem pienākas nedalīta atzinība par Dailes teātra šaurās un seklās skatuves tik apbrīnojami pilnīgu izmantošanu. Arī tas bija viens no momentiem, ar kuru Dailes teātris pārsteidza skatītājus. J. Muncim bija bagāta izdoma, ar kuru Smiļģis rēķinājās, saskatīdams viņa darbā nopietnu atbalstu savām iecerēm. Pirmajos gados viņi teicami sadarbojās.

Citādi ir ar J. Munča estētiskajiem uzskatiem un to praktisko izpaušmi teātra darbā. Te saduramies ar vairākiem momentiem, kuri nevis sekmēja, bet, tieši otrādi, ierobežoja Dailes teātra attīstību. Šai sakarā interesi modina ilggadējā Dailes teātra aktiera un literāta Arveda Mihelzona izteikums: «Dailes teātra teorētiķa J. Munča teātra domai nebija skaidra, noteikta, no paša pasaules izjūtas izauguša pamata. Ļoti daudz lasījis par

¹ J. Munča vēstule Ed. Smiļģim. Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 237671.

teātri un diezgan daudz pieredzējis pats, viņš bija sevī uzņēmis daudzpusīgus, bieži vien pretrunīgus iespaidus no cittautu skatuves mākslas un mēģināja tos ietilpināt kaut kādā īpatnējā sistēmā, kuru centās teorētiski pamatot.»¹

Tas ir visai precīzs Jāņa Munča raksturojums. Skatuves mākslas teorētiskim īstenībā bija gaužām daudz teorētisku neskaidrību. Jānis Muncis bija rūpīgi pētījis krievu un Rietumeiropas teātrus un ietekmējies no tiem, bet viņš neprata filozofiski izskaidrot pārmaiņas, kādas tai laikā notika skatuves mākslā. Meierholda teātrī Muncis neuztvēra tās kvalitatīvi jaunās iezīmes, kas radās revolūcijas laikā. Viņu aizrāva tas, kas bija ārēji efektīgs. Vienmēr un visur viņš pirmām kārtām redzēja to, kas izskatījās spilgts, acij interesants.

Tā arī Dailes teātri Muncis iedomājās kā mākslas templi estētiem, kurā tiktu raisīta «cilvēces garīgā enerģija». Racionālo momentu, izziņas momentu šādam teātrim pilnīgi jāignorē, jo saskaņā ar Munča uzskatiem teātrī cilvēki meklē tikai emocionālus pārdzīvojumus. Šos pārdzīvojumus var panākt vienīgi, iedarbojoties uz skatītāju redzi un dzirdi, tas ir, ar formu. So formu veido izrādes galvenais elements — aktieris ar savu galveno izteiksmes līdzekli — kustību.

Taču izskaidrot un pamatot šos formulējumus Muncis neprata ne teorijā, ne praksē. Tikko sākās konkrēta runa par šo jautājumu, viņš vai nu izvairījās vispār no tiešas atbildes, vai arī deva paradoksālus secinājumus, piemēram: jebkurai izrādes formai, ja tā patstāvīgi un oriģināli veidota, ir paliekoša mākslas vērtība.²

Tāpat bez loģiskas argumentācijas palika Munča galvenie praktiskie priekšlikumi Dailes teātra vispārējās attīstības jautājumos. Tieši Muncis bija tas, kas ierosināja inscenējumus veidot pēc *commedia dell'arte* parauga un centās ieviest šos principus pēc iespējas plašāk. Teātra pirmsākumos tam bija nenoliedzama pozitīva nozīme, jo delartiskie paņēmieni veicināja teatrālās spēles izteiksmību. Taču vēlāk Muncis sakaru ar delartismu meklēja vietā un nevietā, tādējādi uzspiežot mākslīgi konstruētu shēmu vairāku klasisku lugu satura izpratnei.

Teorētiskas neskaidrības J. Muncim bija arī naturālisma un reālisma jēdzienu izpratnē. Tā par naturālismu viņš uzskatīja jebkādu dabiskumu aktiera spēlē, līdz ar to apzināti vai neapzināti vērsdamies arī pret reālismu teātrī.

Nebūtu tomēr pareizi uzlūkot Jāni Munci par zvērinātu formālisma ideologu, kā tas dažkārt darīts. Viņš bija būtībā nenosvērts cilvēks ar jucekļīgiem teorētiskiem uzskatiem. Viņš varēja kategoriski apgalvot, ka jebkāda «augstāka ideja» teātrī ir lieka³ un dažas dienas vēlāk meklēt šādas idejas topošā inscenējuma metos, pie tam darot to ļoti saprātīgi, ar pietāti

¹ A. Mihelsons. Materiāli latviešu teātra vēsturei, II. Manuskripts LPSR Teātra biedrībā, 279. lpp.

² J. Muncis. Nacionālā teātra māksla. Dailes teātris, R., 1920—1922.

³ J. Munča vēstule Ed. Smiļģim. Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 237673.

pret autoru.¹ Sacerot ekspozīciju izrādei «Runcis zābakos», J. Muncis asi vērsās pret Goldoni, saucot viņu par naturālistu,² bet pēc dažām sezonām godā to par teatrlāko autoru, kas «uzglabājis savos darbos slavenās *com-media dell'arte* tradīcijas»³.

Nopietnas svārstības izpaudās arī Jāņa Munča sabiedriski politiskajā nostājā. Ir zināms, ka, atrazdamies Krievijā, viņš jūsmojis par Oktobra revolūciju. Arī pēc atbraukšanas Latvijā viņš labprāt runāja progresīvas frāzes, afišēja sevi par dumpinieku, gara revolucionāru. Muncis likās esam dziļi nemierā ar buržuāziskās Latvijas valdošajām aprindām: «Mums vēl ir darīšana ar biedrības vīriem, kuri teātri iedomājas kā kādu labdarības iestādi, kur pakavēt vaļas brīžus un aiz līdzcietības kumēdiņu rādītājiem atmett grašus. Ka teātris ir viens no nopietnākiem kultūras faktoriem, tas tiem kungiem ir svešs . . .»⁴

Turpretim, akceptējot Akuratera lugu «Aptumšošanās», kuru viņš vērtēja ļoti augstu kā dramaturģisku sacerējumu, Muncis revolucionāro kustību salīdzina ar «pūļa saucieniem pēc asinīm», kuras prasa «revolūcija, šis briesmīgais nezvērs.»⁵ Savukārt, kad Ed. Smiļģis gribēja uzvest Leona Paegles revolucionāro lugu «Iela», Muncis pret to noteikti iebilda, norādīdams, ka «nav vajadzīgs tagad atkal par jaunu uzplēst vēl neaizdzijušās rētas».⁶ Te vairs nevar runāt par «tīrā estēta» pozīciju teātra virziena noteikšanā.

Jāņa Munča personības izpratne palīdz noskaidrot daudzas principiālas pretrunas un nekonsekvences Dailes teātra sākuma posma daiļradē. Par viņa darba rezultātu var uzskatīt arī galējības un nesaskaņas teātra pirmo gadu teorētiskajās deklarācijās. Tiešs Munča formulējums, kas vairākkārt atkārtojas viņa personiskajos izteikumos, ir pēc pirmās sezonas pasludinātā «atteikšanās no tagadnes filozofiskā un literāriskā teātra», kā arī sabiedrisko domu propagandēšanas un sociālo ļaunumu nosodīšanas. Šis paziņojums izraisīja lielu neapmierinātību un karstus strīdus gan toreiz, gan vēlāk. Taču praktiskajā darbā teātra virziens bija cits.

Līdz ar to arī kļūst redzamas atšķirības Jāņa Munča un Eduarda Smiļģa uzskatos. Viņus abus vienoja centieni bagātināt un pilnveidot skatuves mākslas valodu, bet šķīra šīs idejas īstenošanas ceļi. Smiļģis vispirmām kārtām bija radošs cilvēks ar konsekventu demokrāta pārliecību. Teātra nākotni viņš redzēja nedalāmā satura un formas sintēzē, formas meklējumi bija tikai viens no darba posmiem, kas palīdz šo mērķi sasniegt.⁷ Muncis turpretim pāri «formas kultam» nespēja pacelties, un teātra mākslas tālākās perspektīvas viņam būtībā tēlojās miglā tītas. Muncis bija konstruktors, kas dzīvo teātra organismu gribēja iespiest savā šaurajā mākslīgajā shēmā,

¹ J. Munča vēstule Ed. Smiļģim. Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 233547.

² Dailes teātris Rīgā, II, 1920—1922.

³ Ekspozīcija izrādei «Zinārkārīgās siņjoras». Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 280549.

⁴ J. Munča vēstule Ed. Smiļģim. Turpat. Inventāra nr. 237672.

⁵ Ekspozīcija izrādei «Aptumšošanās». Turpat. Inventāra nr. 233980.

⁶ Turpat. Inventāra nr. 233196.

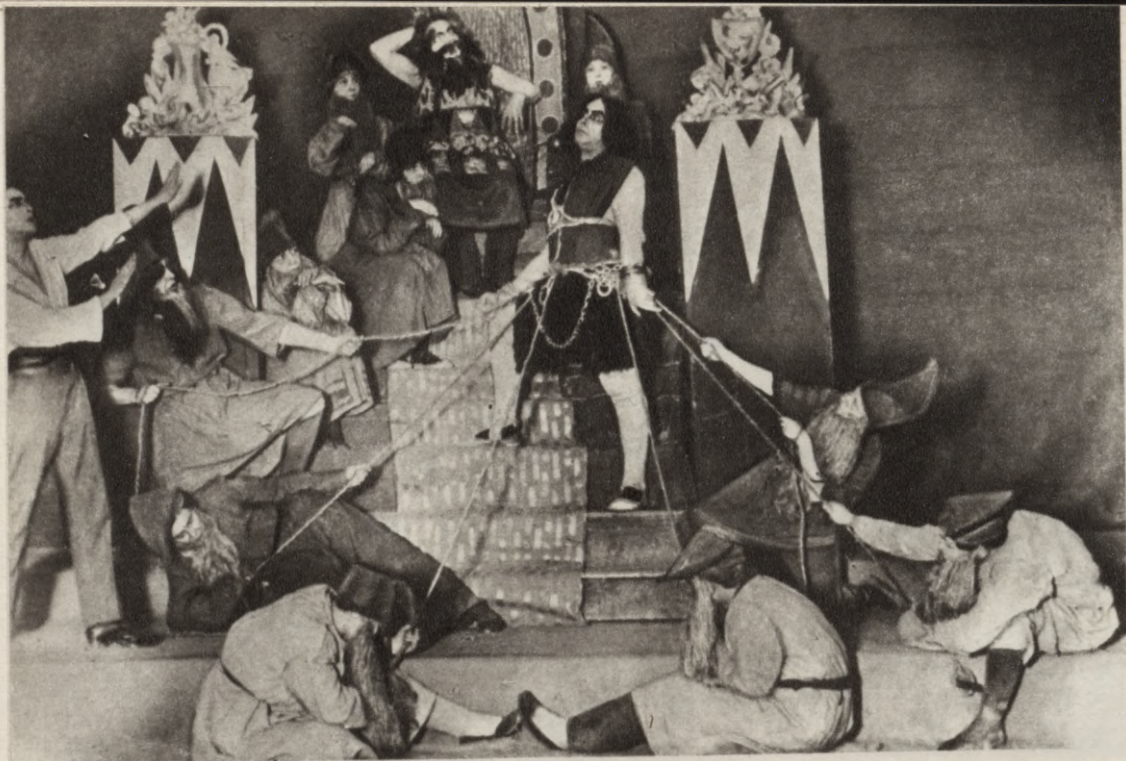
⁷ Ed. Smiļģis. Pārdomas. Dailes teātra desmit gadi 1920—1930. R., 1930, 5.—7. lpp.



Raiņa «Uguns un nakts». 1921

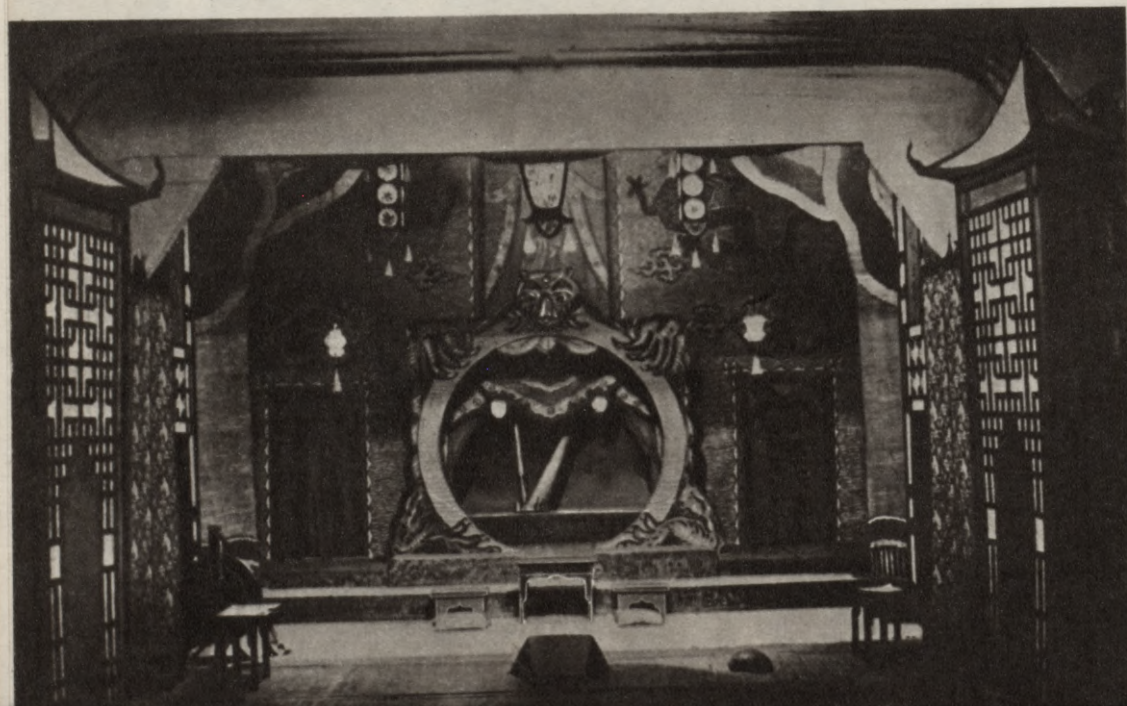
E. Harta «Nerrs Tantris». 1921





E. Sinklera «Mežonis». 1921

*G. Hazeltona un Benrimo «Dzeltenais ģērbs». 1928.
Dekorācijas kopskats*





P. Bomaršē «Figaro kāzas». 1922. E. Vlešture — Zuzanna,
P. Baltābola — grāfiene Alnaviva, A. Amtmanis-Briedi-
tis — Kerubino



*E. Viesture — Jasmīna Dž. E. Flekera
lugu «Hasāns». 1926*

K. Ābeles «Ligatūra». 1925





Raiņa «Mila stiprāka par nāvi». 1927

E. Vulfa «Svētki Skangalē». 1929





G. Zibalts — Barons K. Goldoni komēdijā
«Vēdeklis», 1929

J. Hašeka «Sveiks frontē», 1928





J. Grota «Steņka Razins». 1931. Ed. Smilģis — Steņka, L. Bērziņa — Selisima

B. Brehta «Trisgrašu opera». 1932





Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi». 1933



Smilģis — mākslinieks, meklētājs, kas savos eksperimentos varēja gan kļūdīties, bet visā garajā mūža gaitā nekad nav principiāli novirzījies no sava progresīvā daiļrades ceļa.

Iekšējām pretišķībām abu Dailes teātra vadītāju starpā agri vai vēl vajadzēja sākt izpausties atklāti. Atsevišķas nelielas domstarpības viņiem bija jau pašās pirmajās sezonās, taču ap 1924. gadu nesaskaņas pieauga. Vispirms tās izpaudās tādos jautājumos, kā, piemēram, lomu sadalē, mēģinājumu gaitas iztirzāšanā. Taču aizvien vairāk kļuva jūtams, ka pretrunas ir būtiskākas. Jānis Muncis, kas sevi uzskatīja par Dailes teātra idejisko vadītāju, nevarēja samierināties ar to, ka vairāki svarīgi viņa projekti netika īstenoti. Pēc viena gada pastāvēšanas dabiskā nāvē nomira tā sauktais kamerspēles cikls, jo jaunā, vēl neizveidotā teātrī divu atšķirīgu virzienu pastāvēšana nebija realizējama. Ar Ed. Smilģa, F. Ertneres un citu domām nesaskanēja arī J. Munča formālās prasības jaunu aktieru audzināšanā, vērstas vienīgi uz ārējās tehnikas izkopšanu. Tā visas pazīmes liecināja, ka teātra vadībā iespējams nopietns konflikts.

IV

Neviens mākslinieks vai mākslinieku kolektīvs nevar izaugt atrauti un izolēti no sabiedrības, apkārtējās vides, no mākslas, kura jau radusies un eksistē. Zināma ietekme, sakari ar citām kultūras parādībām vienmēr ir uztverami arī šķietami vispatstāvīgākajā daiļradē. Dailes teātris nāca kā pilnīgi jauna parādība latviešu skatuves mākslā, savos radošajos principos radikāli atšķirdamies no līdzšinējā latviešu teātra. Tas nozīmē, ka kultūras sakari un iespējamie aizguvumi galvenokārt jāmeklē citur, ārpus latviešu teātra ietekmes loka.

Dailes teātra pirmo gadu uzvedumos var saskatīt dažas ekspresionistiskā teātra pazīmes. Ekspresionisms kā mākslas virziens saistījās ar inteligences psiholoģisko krīzi pēc pārdzīvotajām kara šausmām, ar nemieru un vilšanos buržuāziskajā dzīves veidā. Visvairāk tas šais gados izplatījās Vācijā, taču ekspresionistiski strāvojumi vairāk vai mazāk bija vērojami arī citās zemēs. Latvijā ekspresionisma ietekme visvairāk novērojama literatūrā (J. Sudrabkalns, L. Laicenis), arī tēlotājā mākslā.

Parādību sociālajā vērtējumā būdama kopumā neviengabalaina un arī pretrunīga, ekspresionisma māksla tomēr bija aktīva un dinamiska, tā aicināja nesamiērīnāties ar dzīves īstenību. Uz skatuves viena no ekspresionistu pamatprasībām bija spontāns, pēkšņs cilvēka jūtu un pārdzīvojumu izpaudums, liekot skatītājiem šos pārdzīvojumus uztvert tieši, to rašanās brīdī, bez kādām psiholoģiskām apspēlēm un zemtekstiem. Apmēram tā arī uz Dailes teātra skatuves izskanēja Hamleta, Kreislera un vēl dažu citu varoņu «dvēseles kļiedziens» (starp citu, tas ir tiešs ekspresionisma termins), rosinot skatītājā izjūtas ar savu kaislīgumu, ritma kontrastiem. Dažas Dailes teātra izrādes ar savu kāpināto emocionalitāti un iekšējo saspringtību tiešām atgādināja ekspresionistu teātri.

Raksturīgs piemērs bija viena no «Kapelmeistara Kreislera brīnišķo pie-

dzīvojumu» vīzijas ainām, kurā varonis savu ilgoto sievieti fantāzijā redz ļaunā pātera Ignācija varā. Uz skatuves valdīja bakhanālija ar velnu un raganu dejām, pašā centrā uz neliela paaugstinājuma gulēja nelaimīgais upuris, bet pāri visam pacēlās draudīgais Kreislera ienaidnieka stāvs, kura platie vēzieni ar pletni izstieptajā rokā lika saprast, ka viņš gan izrēķinās ar savu gūstekni, gan arī dirigē visu šo nevaldāmo haosu.

Domājams, ka no tamlīdzīgiem trakulīgi ekspresīviem skatiem, protams, citā estētiskā kvalitātē, kaut kas ticis patapināts arī vēlākos laikos, pat mūsdienu Dailes teātrī (velnu rija «Spēlēju, dancoju», tatāru iebrukums «Iljas Muromieša» inscenējumā). Pirmajās sezonās teātrī bija vērojamas arī ekspresionistiskas pārmērības, tiekšanās pēc sakāpinātiem briesmu efektiem: «Nerra Tantra» uzvedumā ķēmīgu, atbaidošu kroplu bars no visām pusēm ielenca Izoldi, «Aptumšošanās» inscenējumā katru ainu noslēdza ģindeņu deja (efektu panāca, uz melna samta kostīma uzlīmējot baltas strēmeles; attiecīgā dēmoniskā izgaismojumā iespaids tiešām bija baigs). Šim pašam inscenējumam J. Muncis bija uzgleznojis tīri ekspresionistisku karalauka prospektu. Visus pirmos darbības gadus atsevišķos inscenējumu aktieri lietoja stipri sabiezinātu grimu, panākot nedabiski sakāpinātu sejas izteiksmi; tas notika ne vien fantastiska satura inscenējumos, bet arī lugās ar pilnīgi reālu darbības vidi, piemēram, R. Blaumaņa «Ļaunajā garā» J. Simsons Mantrauša lomā.

Tika izmantota ekspresionistiskā teātra skatuves tehnika. «Kapelmeistara Kreislera brīnišķo piedzīvojumu» izrāde iesākās ar tradicionālajām arfas skaņām, pēc tam uz proscēnija no tumsas pēkšņi iznīra seši Serapiona brāļi. Viņi runā par Kreisleru, un, lūk, gaismas stars skatuves kreisā augšējā stūrī rāda Kreisleru — Potsdamas galma teātra ložā, kur viņu saucis lolotais ilgu tēls Mocarta donnas Annas veidolā. Parādība izdziest, saruna turpinās, un vēl pēc brīža atkal redzams varonis nu jau citā skatuves malā — savā studiju istabā. Tad Kreislers ierodas pie saviem draugiem, bet viņa domas ir tikai pie sapņu tēla. Viņš neatbild uz vaicājumu, bet kā sastindzis veras vienā punktā, kur skatuves dziļumā tikai viņam vienam redzamā šaurā gaismā joslā parādījusies donna Anna, kas klusi slīd arvien tuvāk.

Gaismas staru, kas skatuves tumsā izgaismo izrādes personas, Dailes teātrī skatītāji redzēja pirmoreiz. Tas ir ekspresionistiskā teātra paņēmieni, kuru Vācijā, šā virziena lugas uzvedot, plaši izmantoja pazīstamais režisors Maksis Reinhards. Dabiski, ka Jānis Muncis, kas speciāli «Kreislera piedzīvojumiem» tur iegādāja jaunu apgaismošanas aparatūru, aizguva arī tās lietošanas principus, un kopš tā brīža Dailes teātra stilu bez šī izteiksmes līdzekļa nemaz nevaram iedomāties.

Visumā tomēr Dailes teātra sakari ar ekspresionismu ir diezgan nosacīti. Teātra teorētiskajās deklarācijās un programmās publicētajos rakstos nav atrodams nekas no ekspresionisma estētikas. Arī praksē daudzu iestudējumu vieglais rotaļīgais spēles veids runāja tieši pretī šā virziena principiem. Dailes teātris nav uzvedis nevienu ekspresionistu rakstnieka darbu, jādomā, tāpēc ka šim virzienam vairāk raksturīga vārdiska retorika,

mazāk skatuviska darbība. Ap pirmās piecgades vidū teātris sāka arī izvairīties no pārdabisku šausmu efektiem.

Eduards Smiļģis vairākkārt deklarējis, ka viņa daiļradē var meklēt ciešākas saites vienīgi ar krievu teātri. «Es esmu izaudzis no krievu teātra nemierīgā zara, kur Meierholds, Tairovs,»¹ — tie ir viņa vārdi. Patiesībā gan **Meierholdam** te mazāka nozīme. Meierholda skolnieks bija Jānis Muncis, un kaut kas no Meierholda mākslas ienāca Dailes teātrī ar viņa starpniecību. Tai laikā, kad Muncis mācījās pie Meierholda, arī Meierholds bija aizrāvis ar *commedia dell'arte* tradīcijām. Felicita Ertneere stāsta, ka pēc Munča priekšlikuma dažos inscenējumos tikuši izmantoti Meierholda teātra formas principi. Tā «Figaro kāzas» — izrāde bez priekšskara — ārēji nedaudz atgādinājusi Meierholda iestudēto Moljēra «Donu Zuānu» Petrogradā. «Nerra Tantra» gotiskais kustību virziens bijis patapināts no Meierholda inscenējuma. Taču tie ir tikai daži atsevišķi gadījumi. Ziņojumā direktijai par «Lielas brēkas, mazas vilnas» generālmēģinājumu J. Muncis žēlojās, ka uzvedumā «trūkst muzikāli dejojošais uztvēruma (raksturs) — музыкально-танцевальный характер сценического движения».² Tā ir Meierholda tēze, kuru Muncis gribēja nekritiski piemērot Dailes teātra praksei. Meierholda biomehānikas mācību viņš saprata nevis kā racionālu skatuves kustību vingrinājumu sistēmu, bet gan kā radošu metodi, tās vārdā izvirzīdams dogmatisku formulu — ne aktiera sajūta izraisa attiecīgu kustību, bet otrādi — kustība rada sajūtu. «Šī Meierholda metode ir mehānistiska, tā atrauj cilvēka dzīves fizisko pusi no psihiskās, no procesiem, kuri noris cilvēka apziņā.»³ Te meklējams viens no cēloņiem, kāpēc teātra pirmajos inscenējumos aktieri dažkārt nespēja savu plastisko zīmējumu pamatot, un skatītāji to vienkārši nesaprata.

Arī Eduards Smiļģis, acīm redzot, sākumā neiebilda pret šiem principiem, uzskatīdams, ka tie var dot zināmu ieguldījumu aktiera tehniskās gatavības sasniegšanā. Taču, ja ar kādu mākslinieku viņu šai laikā tiešām vieno cieša uzskatu kopība, tad tas ir **Aleksandrs Tairovs**. Tairova grāmatā «Režisora piezīmes»⁴ mēs atrodam lielu daļu no pašiem galvenajiem formulējumiem, uz kuriem savas darbības sākumā balstās arī Dailes teātris.

Tāpat kā Smiļģis, arī Tairovs uzskata, ka teātra izrādē galvenais ir vispusīgi attīstīts aktieris ar augstu formas kultūru. Aktierim pilnīgi jāvalda pār savu materiālu — ķermeni, balsi un jāprot maksimāli izmantot tā iespējas. Aktieri jāvirza uz to, lai panāktu skatītājā emocionālu pārdzīvojumu, tas nozīmē, ka jāizkopj emocionālā žesta kultūra, kas balstītos uz muzikalitātes principa. Visumā kopīga ar Tairovu Smiļģim šai laikā ir arī suverēnā teātra ideja: teātris nav verdzisks rakstnieka iztulkojums (interpretējams), bet tam jārada patstāvīgs mākslas darbs. Kā Tairova Kamer-teātrī, tā Smiļģa Dailes teātrī tiek laužta līdz tam līdzienā skatuves plakne,

¹ «Māksla», 1968, 4, 5. lpp.

² Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 239939.

³ Б. Захава. Два сезона. Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, 273. lpp.

⁴ А. Таиров. Записки режиссера. Издание Камерного театра, М., 1921.

izveidojot dekoratīvo paaugstinājumu izbūves. Arī šī jauninājuma mērķi abiem meistariem ir vieni un tie paši: pastiprināt izrādes emocionālo strāvotību ar uzsvētu skatuvisko ritmu. Savas ieceres pamatojot, Tairovs runā par aktiera trīsizmēru ķermeni, un arī Smiļģis gan publikācijās, gan teātra praksē pastāvīgi atkārtojis šo domu. Dailes teātris pirmais uz latviešu skatuves sāka izmantot trešo, tā saukto vertikālo dimensiju, tas ir, spēli ne vien horizontālā, bet arī augšupejošā virzienā. Šis paņēmieni lika skatītājiem uztvert Dailes teātra uzvedumos tieksmi uz sauli, uz gaismu.

Tā izveidojās latviešu teātri slavenā Eduarda Smiļģa mizanscēnas māksla. Izrādes kulminācijas punktos skatuves kompozīcijai vienmēr ir vertikāla ievirze. Tā bija «Hamleta» inscenējumā, kad pēc «Peļu slazda» izrādes un karaļa atmaskošanas Hamlets ar plīvojošu šķidrautu rokās pacēlās pāri šausmu pārņemto ļaužu masai. (Raksturīgi, ka šīs mizanscēnas pamatlinijās saglabājās arī «Hamleta» pēdējā 1959. g. inscenējumā.) Lielu emocionālu saviļņojumu teātris izraisīja «Otello» izrādē, īpaši tās finālā. Uz skatuves, kuras fonā ir kails audekls, stāv Otello — Ed. Smiļģis pie nogalinātās Dezdemonas. Viņi ir it kā centrs, kuru ietver no abām skatuves malām līdz proscēnija pazeminājumam pusaplī izvērsta cilvēku grupa, kas apraud Dezdemonas nāvi. Šī vienotā, nedalāmā satraukto, izmisušo cilvēku masa rada patstāvīgu, kāpinātu tēlu, kuru vairs nevajag papildināt ne ar gaismu spēlēm, ne ar dekoratīvo krāsainību. Eduarda Smiļģa masu skati jau teātra pirmajās sezonās bija meistarīgi izveidoti.

Lielā mērā izmantodams Tairova idejas, Smiļģis tomēr saglabāja savu patstāvīgu skatījumu. Visādā ziņā jāieklausās Arveda Mihelsona vārdos, kas, attēlodams Dailes teātra virziena praktisko, vizuālo izpausmi, savās atmiņās raksta: «Jā, patiesi, te nebija nekā ne no Tairova, ne Meierholda, ne Reinharda, ne arī no kāda cita. Te veidojās kaut kas savdabīgs.»¹

Arī Felicita Ertnerē šodien apgalvo, ka sakari ar Tairova izrādēm uz skatuves izpaudušies vienīgi kādā vārdos netveramā muzikalitātē.

Ar Tairovu Smiļģim izveidojās radošs kontakts. Viņi sarakstījās, tikās Smiļģa Maskavas apmeklējumu laikā. Tā bija divu lielu garu radoša sadraudzība un dziļa savstarpēja cieņa, kas saglabājās visu mūžu.

Un beidzot — uz Dailes teātri pilnā mērā attiecināmi A. Lunačarska vārdi, kas teikti par Maskavas Kamerteātri: «Kamerteātris radās, ja skatāmies no formālā redzes viedokļa, kā asa protesta teātris, radās tāpēc, ka tā iniciatori bija dziļi neapmierināti ar to teātra dzīvi, kāda bija izveidojusies neilgi pirms revolūcijas. Kamerteātris bija nemierā ar teātra mākslas degradēšanu līdz mērķaķīskai sadzīves parādību atdarināšanai. Aktieris ar lieliski attīstītu ķermeni, lieliski nostādītu balsi, lielisku pārveidošanās mākslu beidza eksistēt. Par spējīgu skaitījās tas aktieris, kas prata labi klibot, stostīties, runāt ar akcentu utt.»²

¹ Teātris un Dzīve, XII. R., 1968, 152. lpp.

² А. Луначарский. Путь Камерного театра. Камерный театр. «Художественная литература», М., 1934, 41. lpp.

Bet, ja tā, tad kāda bija Smiļģa attieksme pret Maskavas Dailes teātri un tā dibinātāju Staņislavski? Nav noslēpums, ka aizvien pastāvējuši uzskati par to, ka Maskavas Dailes teātrim un mūsu Dailes teātrim ir krasi pretējs mākslas virziens. Kā zināms, daudzi modernistisku meklējumu aizstāvji toreiz tieši Maskavas Dailes teātra virzienu uzskatīja par visnoteiktāk apkarojamo naturālismu.

Jautājums ir sarežģītāks. Abu šo teātru mākslinieciskie principi tiešām var likties nesavienojami. Bet pastāv arī iekšēja sakarība. Ir neapšaubāmas liecības, ka pirmos nozīmīgākos skatuves iespaidus ārpus Latvijas Ed. Smiļģim sniedzis tieši Maskavas Dailes teātris.¹ Neizdzēšamu ietekmi viņā atstājusi spēles noskaņotība, aktieru snieguma bagātā krāsu izteiksme. No šī teātra Smiļģis pārņēmis cieši saliedēta ansambļa principu, kas vienmēr bijis viens no Dailes teātra mākslas galvenajiem pamatnosacījumiem.

Nav nekādu norādījumu, ka Smiļģis jebkad būtu bijis opozīcijā pret Staņislavski vai viņa vadīto teātri. Gluži otrādi, vienmēr un visur par Maskavas Dailes teātri viņš runājis ar dziļu cieņu. Kad dibināšanas sapulcē izvirzījās priekšlikums par nosaukumu Dailes teātris, Smiļģis protestējis, norādot, ka viņš nespēšot sacensties ar Maskavas Dailes teātri. Atšķirībā no Tairova grāmatas, kurā viscaur ir jūtama polemika ar Staņislavska daiļrades metodi, nevienā no mūsu teātra publicētajiem paziņojumiem nav nevienas rindas, kas būtu kaut netieši vērsta pret Maskavas Dailes teātri. Tas liek domāt, ka šajā jautājumā Ed. Smiļģa un A. Tairova uzskati bijuši atšķirīgi. Jau pēc pirmo gadu pastiprinātiem formas meklējumiem uz mūsu Dailes teātra skatuves jūtamas nepārprotamas tendences tēlu ne vien spilgti veidot, bet arī psiholoģiski attaisnot, un iespējams, ka te sava loma bijusi arī Smiļģa pieredzei un iespaidiem Staņislavska iestudējumos.

Līdz ar to rodas secinājums, ka Dailes teātra pieredzes pūrs tika bagātināts ar dažādu sava laika virzienu atklājumiem. Laika gaitā atsiņājās nederīgais ārējais skaļums un pretenciozitāte lielā mērā aprima, un teātra darbība ievirzījās mierīgākā gultnē, vairs neizsaucot tik krasu reakciju arī sabiedrībā. Dailes teātris bija likumīgi ieņēmis savu vietu latviešu mākslā. Par patstāvīgu kategoriju bija kļuvis apzīmējums: Dailes teātra stils.

Stils nerodas pats par sevi, stihiski. Stilā izpaužas mākslinieka dvēsele, viņa pasaules uzskats. Teātra stilu rada cilvēku kolektīvs. Bet skatuves mākslas īpatnība ir tā, ka teātra priekšgalā atrodas viens cilvēks, kura ietekme var būt noteicoša teātra radošās sejas un mākslas principu veidošanā. Dailes teātri vadīja Eduards Smiļģis nevis vispārējā, bet vis-tiešākajā nozīmē. No Dailes teātra pirmo piecu gadu pastāvēšanas laikā radītajiem 66 inscenējumiem tikai 9 nebija Smiļģa režijā.

Dailes teātra stilam šajā periodā piemīt spilgti izteiktas romantisma

¹ Eduards Smiļģis un viņa darbs. B-ba «Dailes teātris», R., 1937, 40.—44. lpp.

iezīmes. Tas bija aktīvs, dinamisks romantisms. Arī dziļas cilvēka ciešanas un traģēdijas tēlojot, uz Dailes teātra skatuves nezuda trauksme, ilgas, aizrautība. Tāda jau arī bija Eduarda Smiļģa dzīves uztvere, viņa fantāzijas apgarotā teātra ideja, kura, likās, nepazīna robežas.

Ārēji šo noskaņu varēja panākt ar gaismu un krāsu palīdzību. Tādā gadījumā visa izrāde grima romantiskā sapņainībā («Zilais putns», «Ernani»), atvizēja gaišā, saulainā kolorītā («Liela brēka, maza vilna»), žilbinošās krāsu rotaļās («Sapnis vasaras naktī», «Dzeltenais ģērbs», «Aladīns»). Citkārt dekoratīvo ietēru palīdzēja veidot ēnu spēle («Āptumšošanās», «Dons Kihots»). Taču bija arī izrādes ar lakonisku ārējo veidolu un nosacītu, pat neitrālu dekoratīvo ietēru («Pērs Gints», «Hamlets», «Otello»), tad lugas satura izteiksme palika aktieru un aktieru grupu spēles ziņā.

Aktieru spēle šais gados visumā tomēr bija viena no līdz galam neatrisinātām mākslinieciskajām problēmām. Latviešu aktierim joprojām bija grūti panākt tik pilnīgu iekšējo un ārējo izteiksmes līdzekļu sintēzi, lai iekļautos jaunajā teātra stilā un pārliecinoši atklātu tēlu. Interesanti, taču grūti izpildāmi bija režijas dotie uzdevumi. Tā, piemēram, «Princeses Gundegas un karaļa Brusubārdas» inscenējumā Gundegas rotaļu biedrēm, meklējot Brusubārdas sūtni, vajadzēja skriet augšā pa stāvu paaugstinājumu, tā virsotnē atmuguriski atliekties dziļi līdz zemei, izsaucot vārdus: «Tas nozudis kā akā, kā miglā!» Kustību pārmērības nereti izraisīja tēlotājos kaut ko līdzīgu psihiskam sastingumam, bez tam lieli trūkumi izpaudās skatuves runā.

Labākie romantiska tēla paraugi bija Eduarda Smiļģa Hamlets, Kreislers, Dandēns, Dons Kihots. Taču, aizņemts ar teātra vadības un režijas pienākumiem, viņš varēja pavisam maz laika atlicināt aktiera darbam. Ar visu to pirmajos piecos gados Smiļģis tēlojis vadošās lomas 29 izrādēs. Visbiežāk tie bija romantiski varoņi, retāk negatīvi vai komiski raksturi (piemēram, sers Tobijs «Divpadsmitajā naktī»).

Radikālas pārmaiņas trupas sastāvā notika pēc pirmās sezonas. Faktiski ansamblis mainījās jau sezonas laikā. Daži, piemēram, Hermīne Freimane aizgāja no teātra, nespējot izturēt grūtos darba apstākļus. Vilis Bergmanis atstāja buržuāzisko Latviju un emigrēja uz Padomju Savienību. Taču lielais vairums neprata atrast saskaņu ar Eduarda Smiļģa vadītā jaunā teātra mērķiem, principiem un darbības metodi. Ar mierīgiem jaunrades apstākļiem apradušie vecākās paaudzes aktieri neprata un arī negribēja piemēroties jaunajām prasībām. Kolektīvā rūga neapmierinātība, un viens otrs pat izteicies, ka «Smiļģis prasa no aktieriem par daudz mākslas»¹. Un tā pirmās sezonas beigās no teātra bija aizgājuši gandrīz visi pieredzējušākie spēki. Palika daži uzticamākie ar Gustavu Žibaltu priekšgalā.

¹ A. Mihelsons. Materiāli latviešu teātra vēsturei, II. Manuskripts LPSR Teātra biedrībā, 63. lpp.

Vērtīgāko papildinājumu Eduards Smilģis ieguva ar pieciem māksliniekiem, kuri dažādu iemeslu dēļ nebija atraduši savu īsto vietu Nacionālajā teātrī un otrajā sezonā stājās Dailes teātra ansambļa rindās. Paula Baltābola, Emīlija Viesture, Anta Klints, Alfrēds Amtmanis-Briedītis, Jānis Mārsietis — ikviens no viņiem ar savu ieguldījumu līdzējis Dailes teātra augšanas grūtībās.

Viens no ansambļa balstiem joprojām bija **Gustavs Žibalts**. Vecmeistars ar visu sirdi un nopietnību centās iedzīvoties jaunajās prasībās un pildīt tās pēc labākās sirdsapziņas. Viņš dzīvi interesējās par visu, kas tika radīts Dailes teātrī. Žibalts bija vājās veselības dēļ atbrīvots no ritmikas nodarbībām, bet viņš labprāt būtu tajās piedalījies. Uz skatuves viņš pirmajos piecos gados deva virkni spilgtu tēlu, kuri raisījās drastiskā, bezbēdīgā spēles priekā ar lielu humora izjūtu: Dzērveni («Liela brēka, maza vilna»), Himmelmani («Seši mazi bundzenieki»), Ķenci («Mērnieku laiki»). Ar smalkām niansēm viņš atklāja intriganta dabu, tēlodams Malvolio («Divpadsmitā nakts»), Poloniju («Hamlets») un Bazilio («Figaro kāzas»). Bet bija arī otrs — traģiskais Žibalts, kas prata lomās dot savdabīgu un pārliecinošu raksturkomiskā un traģiskā apvienojumu. Tāds uz skatuves parādījās Dovres vecis «Pērā Gintā», kur satīru lomas pirmajā daļā nomainīja dziļš traģisms finālā, un Šeiloks Šekspīra «Venēcijas tirgotājā» — viena no viņa labākajām lomām vispār. Viltīgā, ar nelielu humora piesitienu veidotā tirgoņa raksturs izrādes gaitā pārauga dziļā saviļņojošā pārdzīvojumā, kad Šeiloks, nežēlības un despotisma varas satriekts, krita pār skatuvi kā ievainots ērglis izplestiem spārnem.

Otra spilgtākā aktiera personība Dailes teātrī šai laikā bija **Alfrēds Amtmanis-Briedītis**. Režijas novadā viņam Dailes teātrī nebija izcilu sasniegumu. Septiņu iestudējumu vidū gadījās pat nenoliedzamas neveiksmes (Sinklera «Mežonis»), jo kā noteiktam reāls psiholoģiskās skolas māksliniekam viņam bija sveši šā ansambļa principi. Taču tas bija viens no veiksmīgākajiem posmiem viņa aktiera daiļradē. Teātra kultivēto skatuves kustības principu Amtmanis-Briedītis neatzina, mēģinājumos viņš dažkārt milēja kariķēt ritmiku, lai parādītu, ka tas, ko te liek darīt, ir absurds. Taču viņš bija tik liels mākslinieks, ka izrāžu gaitā šo pretrunu nejuta nemaz. Monumentāli, kā akmenī cirsti, tai pašā laikā rūpīgi individualizēti bija viņa radītie lieli, spēcīgie pozitīvo varoņu pretinieki: Kiprians un Cahess «Kreislera piedzīvojumu» izrādēs, Šekspīra Jago, Žavērs «Nožēlojamos». Kiprians personificēja nesatricināmu, ironijas pilnu pārākuma apziņu, nēģeris Cangus («Sapnis—dzīve») — zemisku un viltīgu labi apsvērtas nodevības iemiesojumu. Amtmaņa-Briedīša aktiera krāsu paleti uz Dailes teātra skatuves iemirdzējās dažādās krāsu gammās. Viņš tēloja arī centrālos, optimistiska dzīvesprieka vadītos varoņus Benediktu («Liela brēka, maza vilna»), Aladīnu, Vu Ho Gitu («Dzeltenais ģērbs»), atjautīgus un pievilcīgus raksturus, kuru vidū īsti spilgts bija Kerubīno «Figaro kāzās» — «drusku sakaitēts, drusku koķets mazs donžuāniņš»¹ (veselu šīs

¹ «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1922, 3, 305. lpp.

lomas cēlienu viņš vārda tiešā nozīmē nodejoja uz pirkstgaliem!), arī Joske «Skroderdienās Silmačos».

Ātri jaunajos apstākļos iejutās pazīstamais raksturotājs **Arveds Mihelsons**, kas tāpat bija audzis uz vecās reālistiskās skatuves, bet neizjuta to kā šķērslī jauno uzdevumu veikšanā. Arveda Mihelona talants pievienoja savdabīgas krāsas Dailes teātra aktieru ansambļa sniegumam, parādīdamies daudzveidīgos tēlos. Starp tiem bija kā atspere veiklais Rūdis «Skroderdienās Silmačos», gaisīgais Pietuka Krustiņš «Mērnieku laikos», gausi lempīgais «Trīnes grēku» Brencis, nīprais Runcis zābakos, ar velnišķīgu sarkasmu noraksturotais moris Mulējs-Hasāns «Fiesko» izrādē un smalkais, pavisam liriski nevarīgais Kamils Demulēns «Dantonā».

Vadošās sieviešu lomas Dailes teātri tēloja trīs aktrises — Paula Baltābola, Emīlija Viesture un Anta Klints. No viņām mākslinieciski visvairāk nobriedusi šai laikā bija **Paula Baltābola**. Savus tēlus viņa centās psiholoģiski pamatot, meklēja tajos sociālu saturu, cīņas momentu. Paula Baltābola tēloja Raiņa varones Spīdolu un Āriju, kuras viņa pārņēma otrajā sezonā, Brigaderes Gundegu. Spilgti, atraisīti komēdijas raksturi bija viņas grāfiene Almovīva («Figaro kāzas»), Antonija («Skroderdienas Silmačos»), Anna Šteinberga («Seši mazi bundzenieki»).

Emīlija Viesture šai posmā vēl tikai bija ceļā uz traģiskas varones augstumiem. Viņas tajā laikā tēlotajās šāda rakstura lomās (Šekspīra Dezdemona un Džuljeta, Mimī «Bohēmā») vairāk dominēja liriski sentimentālas noskaņas. Daudz pārliecinošāk viņas īpatnība izpaudās komēdiju tēlos (Zuzanna «Figaro kāzās», Marija «Divpadsmitajā naktī») un it īpaši ļoti savdabīgajā, temperamenta pilnajā Mazbērzu mātē Blaumaņa «Trīnes grēkos», ko laikabiedri atceras kā īstu sātanu brunčos. Arī **Anta Klints** tais gados vēl bija jauna aktrise ar nenoliedzamu talantu, bet mazu skatuves pieredzi. Viņa disciplinēti pakļāvās Dailes teātra vadītāju formas prasībām, atveidojot vijīgas, dejiski graciozas skaistules: Salomi, Anitru «Pērā Gintā», Gilnāru izrādē «Sapnis — dzīve» un it īpaši iznesīgā vieglumā nepārspējamo princesi Badrulbuduru «Aladīnā». Taču aktrises vēl nenoslīpētā iekšējā meistarība īsti atraisījās tikai nedaudzos tēlos, piemēram, ar kļu smeldzošu traģismu notēlotajā Fantinas lomā «Nožēlojamo» iestudējumā.

No mazāk pazīstamajiem jaunajiem aktieriem visdrošāk attīstījās **Emīls Mačs**. Jau drīz pēc Zana Valžāna viņš radīja vēl citus monumentālus tēlus: Svābu «Svētā Jēkaba ceļojumā», Samarkandas karali lugā «Sapnis — dzīve». Tiem piemita traģisks cildenums, barga varenība. Līdz ar viņu «Nožēlojamo» izrādē pirmo reizi lika par sevi runāt arī pavisam jaunā **Elvira Bramberga** — Kozetes tēlotāja. Atveidojot komēdijā «Priecīgās nejaušības» Zakelīnu, B. Sova «Cēzarā un Kleopatrā» mazo Ptolomeju un visbeidzot — Brigaderes Sprīdīti, viņa nāca ar apbrīnojamu dabiskumu un dzidru dvēseles atklāsmi bērnu lomās. Labu laiku nepareizi tika izmantotas **Kārļa Veica** dotības. Staltās, jauneklīgās ārienes dēļ viņš tēloja galvenās jauno mīlētāju lomas: Romeo, Klaudio, Demetriju Šekspīra lugās un darīja to stīvi un kokaini, līdz beidzot laikam nejaušs gadījums epizodiskajā

Sārtā prinča («Princese Gundega un karalis Brusubārda») lomā lika pamānīt viņa teicamo raksturotāja talantu. Pamazām, vēl sevišķi neizceldamies, komiska raksturotāja virzienā attīstījās **Augusts Mitrēvics. Jānis Priede** tēloja galvenokārt vēsus, manierīgus augstmaņus, reizēm izraudamies no sava šaurā ampluā ar ko savdabīgāku, piemēram, Svauksta lomā «Mērnieku laikos». Masu skatu un deju grupu dalībnieku vidū ar katru gadu vairāk sāka pievērst uzmanību **Lilita Bērziņa** ar graciozu, tīri dabas dotu eleganci un **Lilija Zvīgule** ar aizraujošu temperamentu, kas atklājās eksotiskajā Saldkaisles dejā «Sina» izrādē un arī pirmajā atbildīgajā skatuves uzdevumā — Blaumaņa Trīnes lomā.¹

Vairāki vecākās paaudzes aktieri tā arī pilnīgi neieauga Dailes teātrī. Līdz tam ierastās spēles tradīcijas bija pārāk iesakņojušās. Gan **Otilija Āriņa**, kas tēloja galvenokārt mātes, gan **Lidija Keplere**, kas reizēm parādīja pa atjautīgam raksturam, teātra tālākā attīstībā redzamākas pēdas neatstāja, tāpat **Alfrēds Gulbis**, kas veidoja negatīvus tēlus, ļauna spēka iemiesotājus: Kangaru, Klaudiju, Žņaudzēju «Princesē Gundegā».

Tā Dailes teātris, kas par savu galveno uzdevumu bija izvirzījis sagatavot vispusīgi attīstītu aktieri, šo mērķi vēl nebija realizējis. Teātrī bija gan atsevišķi spēcīgi talanti, taču ansambļa kopējais sniegums vēl tālu atpalika no vēlamā. Mazākās lomās un tautā darbojās vairāki cilvēki, kuru tēlojuma līmenis daudz nepārsniedza diletantisma robežas. Bez tam 1924. gadā Nacionālajā teātrī atgriezās Alfrēds Amtmanis-Briedītis un Anta Klints. Lai likvidētu šo plaisu, teātrim bija steidzami jāgādā jauna maiņa. Ar šādu nolūku 1924. gada rudenī uzsāka darboties Dailes teātra dramatiskie kursi. Saskaņā ar izstrādāto sagatavošanas programmu studijas audzēkņiem trijos gados vajadzēja apgūt un izziņāt aktiera meistarības noslēpumus, īpašu uzmanību pievēršot ķermeņa ārējai tehnikai (skatuves kustībai), balss, izrunas, dzejas izpratnes, vokālo dotību attīstīšanai. Par studijas pedagogiem darbojās minētie Dailes teātra konsultanti, atsevišķos speciālajos priekšmetos tika pieaicināti vēl citi lektori. Tā teātra vēsturi un teoriju kādu laiku lasīja prof. N. Mišejevs. Pirmajā rudenī kursos uzņēma 16 audzēkņus. No šo kursu beidzējiem vēlāk izauga vairāki savas paaudzes vadošie aktieri.

1925. gada 20. novembrī Dailes teātris atzīmēja savas piecu gadu pastāvēšanas svētkus. Jubilejas izrādē iestudēja zinātnieka un literāta K. Ābeles speciāli Dailes teātrim sacerēto dramatisko balādi «**Ligatūra**». Literāri darbs bija pavājš, ar diezgan samākslotu un banālu filozofiju par cilvēku bez ligatūras (metāla, ko piejauc zeltam, lai padarītu to tvirtāku un izturīgāku), kuram nav pa spēkam pastāvēt ligatūras pasaulē un kurš tādēļ iet bojā. Aktierim tur būtībā nebija ko tēlot, jo pagalam saraustītais

¹ No citiem jauniem aktieriem, kuri šajos gados ienāca ansambli un palika tur vairākas sezonas, mināmi Austra Baldone, Kārlis Pabriks, Herberts Zommers, Mārtiņš Vērdiņš, Eduards Simsons, Kārlis Upatnieks, arī Olga Lejaskalne (1 sezonu).



J. Munča dekorāciju skice K. Ābeles lugai «Ligatūra» 1925

darbības risinājums neļāva izvērst un pamatot lomas zīmējumu. Toties scenārijevada rakstība — 38 ainas — pavēra teātrim iespēju demonstrēt savu augsto skatuves tehniku. «Ligatūras» izrādē bez pārtraukuma mijās skats pēc skata, tur skanēja mūzika, bagātīgi tika izmantotas krāsas un gaisma, tēlotāji šaurās skatuves minimālo iespēju robežās rādīja savu tehnisko veiklību ar lielu fantāziju izkārtotajos masu skatos. Viņi brīžiem nevis gāja un kustējās, bet it kā peldēja ireālā telpā. «Ligatūra» neapšaubāmi bija labākais Jāņa Munča dekoratora darbs Dailes teātrī. Katra aina tika lakoniski un tai pašā laikā monumentāli spēcīgi noraksturota.

Augstu novērtējumu jubilejas inscenējumam deva Andrejs Upīts. «Autora vārgā doma izauga liela teātra mākslas veidojumā. Krāsainās ainas mainījās nepārtrauktā un nenogurdinošā ritmā, ik acumirkli pārsteigdamas un ierosinādamas ar allaž jaunām modulācijām. Var sacīt, tā bija liela teatrāla simfonija, kurā pilnam un raksturīgi koncentrējās Dailes teātra piecu gadu darbā iegūtais un izveidotais. Tas ir tik īpatnējs un raksturīgs, ka mēs pēc šīs svētku izrādes nebrīnāmies vairs par

to atzinību, kas Dailes teātrim nodibinājusies jau ārzemēs.¹ Vakareiropas nikstošā mākslinieciskā kultūra starp saviem meklējumiem un darinājumiem velti lūkosies ko līdzvērtīgu. Franču u. c. ārzemju teātra jūsmotāji varbūt nu atskārtīs, cik liela un ievērojama māksla aug tepat mūsu mājā. Es neesmu absolūtās teātra formas piekritējs. Dailes teātra programmā ir tēzes, kuras man pilnīgi nepieņemamas. Bet nevar noliegt, to viņš ir pierādījis, cik daudz iespējams ar dziļu māksliniecisku pārliecību, ar uzticību savas pārliecības pareizībai, ar neapgurdināmu enerģiju, darba gribu un prieku, un galvenā kārtā ar bagātu radošu talantu apvienību kopējā, uz vienu mērķi virzītā kolektīvā sadarbā.»²

«Ligatūra» it kā rezumēja Dailes teātra attīstības pirmo posmu. Te uzskatāmi parādījās sasniegumi un arī — trūkumi. Formas pilnība, ja runājam par inscenējuma mākslu, likās sasniegta, tālāk šai virzienā, šķiet, vairs nebija, kurp iet. Atzinība starptautiskajā izstādē Parīzē šo domu it kā apstiprināja. Ja teātris negribēja palikt uz vietas, vajadzēja meklēt jaunu ceļu.

Patiesībā šis jaunais ceļš bez skaļām deklarācijām pavisam nemanāmi jau bija uzsākts. Vēl pirms jubilejas klajā laisto Blaumaņa «Ļaunā gara» iestudējumu recenzējot, Jānis Grots atzīmē, ka teātrī «notiek lūzums uz psiholoģiskās akceptācijas pusi»³, kas zināmā mērā atklājies jau pirms tam Šillera «Laupītājos». Pusgadu vēlāk kritikai jau vajadzēja atzīt, ka Deglava «Rīgas» inscenējums «pārsteidz sava D. teātrī neparastā reālā stila dēļ»⁴. Nākamais jauniestudējums — A. Dodē psiholoģiskā drāma «Safo» šo atzinumu vēl vairāk apstiprināja.

Šī sezona, kuru ar pilnām tiesībām varam nosaukt par pārejas sezonu, bija raksturīga ar vēl vienu notikumu. Pēc ilgstoša pārtraukuma Dailes teātris atsāka jaunu oriģināllugu iestudējumus, un pirmais nopietnais («Ligatūru» neskaitīsim!) darbs bija Andreja Upīša vēsturiskā traģēdija «Mirabo». Šī izvēle bez tam liecināja, ka teātrī bija sākusi mosties interese arī par nopietnu sociālu tematiku. Inscenējums tika veidots ar labu māksliniecisku gaumi, bija vairāki raksturīgi tēli, lai gan traģēdijas idejiskā satura dziļumi īsti netika atklāti, vairāk par laikmeta sabiedriskajiem pretmetiem bija akcentēti varoņa erotiskie piedzīvojumi.

Gadu gaitā padziļinājās plaisa starp Jāni Munci un pārējiem teātra vadošajiem darbiniekiem. Jaunie meklējumi viņu it kā nemaz neskāra, viņš tos negribēja vai arī neprata saskatīt. Muncis bija konsekventi palicis savās 1920. gada pozīcijās. Viņš nespēja pacelties pāri formas kultam un delartiskajām tradīcijām. Savs latviskotais Arlekīns, Brigels un Kolombīne — Jēcis, Pēcis un Anniņa — ar plašām izdarībām tika paredzēti «Mērnieku laikiem» (gatavajā izrādē šīs personas gan bija, bet viņu

¹ Andrejs Upīts runā par Dailes teātra piedalīšanos starptautiskajā dekoratīvās mākslas izstādē Parīzē, kur 20 tā inscenējumu maketi ieguva Goda diplomu un zelta medaļu.

² «Domas», 1925, 9, 313. lpp.

³ «Sociāldemokrāts», 1925, 229.

⁴ «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1926, 4, 352. lpp.

darbība tika samazināta līdz minimumam). Pēc apnicīgās shēmas veidotais uzvedums «Par velti milēts» skatītājus garlaikoja, un tā bija līdz tam vissliktāk apmeklētā Sekspīra lugas izrāde.

1926. gada pavasarī Jānis Muncis aizgāja no Dailes teātra. Sabiedrība un pat daudzi teātra kolektīva locekļi par nesaskaņām neko tuvāk neuzzināja. Nākošās sezonas sākumā viņš vēl sagatavoja dekoratīvo ietērpu diviem inscenējumiem. Pirmais no tiem — «Hasāns» bija vienlaikus pēdējais Dailes teātra darbs teiksmaini austrumniecisko lugu ciklā. Arī šī viela bija pilnībā izsmelta.

Pirmais Dailes teātra darbības periods bija noslēdzies. Teātra kolektīvs bija pierādījis sava latviešu skatuves mākslā jaunā virziena novatorismu, bet tā istās un pilnīgās iespējas vēl palika nākotnes ziņā. Jaunā attīstības posma sākumā notika svarīgas pārmaiņas teātra mākslinieciskajā sastāvā. Ar septīto sezonu Jāņa Munča vietā par dekoratoru Dailes teātris iesaistīja Oto Skulmi. Nacionālajā teātrī atgriezās Paula Baltābola, toties Dailes teātra trupa 1927. gadā ieguva ievērojamo aktieri Teodoru Lāci.

MEKLĒT, ZAUDĒT UN ATRAST

I

1926. gada rudenī jauno sezonu Dailes teātris uzsāka ar direkcijas paziņojumu, kurā izklāstīta turpmākā darbības programma. Tajā pirmo reizi tiek izvirzītas divas kardināli jaunas vadlīnijas. Kaut arī sasniegta zināma formas pilnība, «Dailes teātra mākslinieciskā vadība var apgalvot, ka Dailes teātris ir vēl joprojām tikai meklētāja ceļā. Un slikti, ja tas tā nebūtu! Līdz šim strādāts pie formas, pie tehniskas gatavības. Bet forma ir tikai līdzeklis, tālākais uzdevums ir — saturs. Uzvaru gūsim ne tikai ar tehniskiem sasniegumiem, bet ar garu, lielām personībām un dziļu cilvēcību, ietverot to skaistā formā.»

Otrkārt, «kā vienu no vissvarīgākiem momentiem Dailes teātris atrod — dzējnieka aktīvu līdzdarbību»¹. Teātris pasludināja, ka atsakās no literārā teātra antitēzes un ka par Dailes teātra autoriem starp citiem apsolijušies kļūt Rainis un Aspazija. Taisnību sakot, šis pavērsiens sabiedrībai nesagādāja lielu pārsteigumu. J. Sudrabkalns jau pirms diviem gadiem bija rakstījis: «Strauji attīstās modernā teātra formas, un tādēļ formālai pusei piegriežama patlaban lielākā uzmanība. Ir arī mūsu teātrī bijis brīdis, kad patiešām var krist par lozungu: nost literāro teātri! Bet patiesība, kā vienmēr, vidus līnijā. Padziļinājies, nostiprinājies tehniski, atguvis nevainojamu ritmu, teātris piegriezīsies arvien vairāk atkal arī idejiskai pusei. Tā patiesībā ir vienīgā padziļināšanās iespējamība, zināms — pēc zināmas stila un formālās gatavības iegūšanas.»²

¹ Dailes teātris Rīgā, VII sezona, 1920—1926.

² J. Sudrabkalns. Kopoti raksti, V. R., 1960, 342. lpp.

Protams, ar šo brīdi uzreiz nesākās krass apvērsums. Sākumā bija vairāk labas gribas. 1926./1927. g. sezonā teātris sagatavoja vairākus krāšņus, mākslinieciski izstrādātus inscenējumus, to skaitā Raiņa «Spēlēju, dancoju», Aspazijas «Madlienas baznīcas torņa cēlāju». Pēc gada sezonu atklāja ar Raiņa traģēdiju «Mīla stiprāka par nāvi», pirmo un arī vienīgo lugu, ko lielais dzejnieks veltījis Dailes teātrim. Tās bija labas, gaiša pacēluma pilnas izrādes, kurās ar skatītāju runāja mūsu ievērojamo rakstnieku tēli, pauzdami viņu humanistiskās domas. Šillera tautas brīvības idejas skanēja no skatuves «Vilhelma Tella» inscenējumā.

Taču skatuviskās interpretācijas, literārā darba idejas mērķtiecīgas izcelšanas ziņā nekāds lūzums vēl nebija panākts. Tā Jānis Grots par «**Spēlēju, dancoju**» inscenējumu rakstīja: «Mums vajag redzēt nāvi kā nāvi un dzīvību kā dzīvību, kā to domājis arī Rainis, bet Dailes teātris te ļāvis vaļu tikai frāzei, gaismas efektiem un dekorācijai, bet ne emocionālam vārdam un situāciju kontrastiem.» Recenzents bija nācis pie atziņas, ka izrāde nav nekas vairāk kā «čaula, kura neatraisīja šoreiz Raiņa bagātās fantāzijas un simbolu spārnus. Dailes teātris ir darījis lielu darbu pašu par sevi, bet Raiņa vēl lielāko un pat reālo simbolistiku viņš nav atrisinājis un tai tikai fragmentāri pieskāries.»¹

Iecerē, protams, teātris bija domājis par idejas atklāsmi. Ed. Smilģis, pats tēlodams Totu, uzsvēra viņā varoni cīnītāju, kas atkaro Leldi ar savu personības spēku, neizsikstošo enerģiju. Viena no izrādes kulminācijām bija kalves aina, kas tika atrisināta līdzīgā veidā kā nākošajā — 1956. gada inscenējumā, taču ar citu saturu. Arī te sirds pārkalšanas gaitā varonis virzījās pa augšupejošu spirāli un, nokļuvis tās augstākajā punktā, parādījās skatītājiem Dantes tērpā. Tā teātris simbolizēja savu tikko proklamēto gara spēka ideju. Ar šo atrisinājumu jaunas iezīmes ieguva arī Dailes teātra traģiskā varoņa tēls.

Varoņa gara triumfu inscenētājs gribēja akcentēt arī elles ainā, liekot viņam sadurties ar modernās kultūras pagrimumu. Velnu mītne tika rādīta kā divdesmitā gadsimta kabarejs ar frakotiem kungiem un reviju gerlām. Taču gan šī, gan arī citas inscenētāja fantāzijas radītās ieceres nespēja pilnīgi atklāties ārējo efektu un ritmu hegemonijas, teatrālā raibuma dēļ. Iespējams, ka Dailes teātris arī būtu savā attīstības gaitā it drīz nonācis pie nepieciešamās satura un formas vienības un mijiedarbības, ja ceļā nerastos citi šķēršļi. Divdesmito gadu vidus ir ass buržuāziskā teātra krīzes laiks. Sabiedriski politiskajā dzīvē tas bija kapitālisma daļējas stabilizācijas periods, kad buržuāzija vairoja turību un vēl vairāk nostiprināja varu savās rokās. Sabiedrības garīgā dzīve turpretim aizvien vairāk deģenerējās, nopietnas mākslas vietā meklējot asus, satraucošus pārdzīvojumus, erotiskas noskaņas un vieglu izklaidi. Šādu saturu visvairāk deva Latvijā importētās Rietumu filmas, tāpēc aizvien populārākas kļuva valodas, ka teātris vairs neatbilst šā laikmeta publikas prasībām,

¹ «Sociāldemokrāts», 1926, 204.

garam un gaumei. Īstā nākotnes māksla ir kino, kas atņems teātrim vispirms tā pozīcijas un pēc tam iznīcinās pavisam.

Dailes teātri šī parādība jūtamī skāra tieši jaunā darba posma pirmajā sezonā. Strauji kritās apmeklētāju skaits. Pat sezonas labākie inscenējumi «Spēlēju, dancoju» un «Madlienas baznīcas torņa cēlājs» nespēja sasniegt divdesmit izrādes. Teātra materiālais stāvoklis kļuva draudošs. Parādu summa 1926./1927. g. sezonā pieauga līdz 28240 latiem, tas ir, vairāk nekā divkārt pārsniedza iepriekšējās sezonas parādus. 1927. gada martā valdība noraidīja priekšlikumu palielināt teātrim piešķiramo pabalstu.

Dailes teātra stāvoklis šai situācijā bija visai sarežģīts. Saimnieciskās grūtības orientēja teātri balstīties uz mantīgo slāņu publiku. Jāņem arī vērā, ka 1926. gadā Rīgā tika nodibināts Strādnieku teātris, kas regulāri iestudēja Raiņa, Andreja Upīša, progresīvus un aktuālus sava laika ārzemju rakstnieku darbus, bet 20. gadu beigās uz tā skatuves pirmo reizi Latvijā parādījās arī padomju lugas. Dabiski, ka demokrātiski un revolucionāri noskaņoto skatītāju aprindu simpātijas vairāk piederēja šā kolektīva izrādēm nekā Dailes teātra klasiskās un romantiskās tematikas repertuāram.

Cīņā par eksistenci teātris sāka maksāt meslus publikas gaumei. Strauji palielinājās inscenējumu skaits. Jaunas izrādes sāka parādīties divas, pat trīs reizes mēnesī. Darbības pirmajos četros gados Dailes teātris bija devis caurmērā 12 jauniestudējumus sezonā, turpretim tagad — 1927. gadā šis skaitlis jau bija 19. Nākošajai — 1928./1929. g. sezonai piederēja rekords: no 6. septembra līdz 1. jūnijam Dailes teātri notika 24 pirmizrādes, pie tam 23 inscenējumu autors bija Eduards Smiļģis (tai pašā laikā Nacionālajā teātri apmēram tādu pašu skaitu dalīja savā starpā pieci režisori). Tādos apstākļos jau bija grūti runāt par nopietnu radošu darbu un mākslas kvalitāti.

1927./1928. g. sezona ir tukšākā un seklākā sezona visā Dailes teātra vēsturē, kad repertuāra sarakstā dominēja «Ak, šis mīlas mokas» (sakarā ar slavenās aktrises Marijas Leiko viesizrāžu aizkavēšanos šo lugu iestudēja apmēram nedēļas laikā!), «Trīskārt mirušais Pēteris», «Sultāna harēms» un tamlīdzīgi nosaukumi. Raksturīgs fakts ir arī tas, ka šī bija pirmā sezona kopš dibināšanas bez jaunas Šekspīra lugas. Jau pirms dažiem gadiem bija vērojama strauja vieglā žanra īpatsvara palielināšanās, taču noteicošā vieta tad vēl joprojām piederēja pazīstamiem klasikas sacerējumiem, un modernā Rietumu komēdija parādījās tā starp citu, pavisam trīs reizes. Tagad tā likās īstais glābiņš un sāka ieņemt repertuāra pastāvīgu vietu.

So komēdiju sižetiskie risinājumi bija stipri līdzīgi. Raksturīgs piemērs — Tristāna Bernāra «Ideālā ķēkša», kas savij vienā mudžekli laulības pārkāpējus ar tiem, kuri tikai vēl gatavojas par tādiem kļūt. Pie jauna vīrieša dzīvoklī uz satikšanos atnāk sieviete, kuru viņš nemaz nepazīst. Tai pašā laikā te slepeni ierodas kāds vecāks kungs cerībā pieķert neuzticībā savu sievu, lai savukārt varētu apprecēt ķēkšu, ar kuru viņam viss jau norunāts. Protams, izrādās, ka meklētā ir pavisam cita vīra sieva.

Beigās visi pārpratumi noskaidrojas un jauno, skaisto, ideālo ķēkšu, kas patiesībā ir augstdzimusi dāma, dabū neviens cits kā palaidnīgais jauneklis.

Uz skatuves šīs komēdijas tika pasniegtas ar zināmu pikantērijas piedevu, primadonnai nemitīgi pārģērbjoties un izģērbjoties («Ak, šīs mīlas mokas»), vai arī ar ekscentriskiem, pat cirkam radnieciskiem trikiem («Salmu sievas»).

Taisnības labā jāpiebilst, ka bija arī veiksmīgi uzvedumi, kuros dzirkstija paties spēles prieks un raisījās aktieru komiskās dotības. Kaļavē un Flēra «Buridāna ēzeli» Andrejs Upīts kvalificē kā asprātīgu franciskas gaumes komēdiju un labāko šā žanra darbu sezonā.¹ Līdzīgi var sacīt par «Spāniešu deļotāju», kura, tāpat kā daži citi darbi («Skaistās sabīnietes», «Traks numurs»), tika lokalizēta, piemērota tā laika Latvijas apstākļiem. Sie, tāpat turpmākie vāciešu Arnolda un Baha kopīgie ražojumi jūtami līdzēja nostiprināt Dailes teātra budžetu.

Par otru vadošo repertuāra līniju kļuva sentimentālā dramaturģija. Te figurēja gan vecāks vīrs un viņa audzumeita, kas aizkustinoši mīlēja viens otru («Septembra roze»), gan satriekts tēvs, kas, atriebjoties meitas pavēdējam, grib padarīt par savu mīļāko viņa māti («Misters Vū»), gan arī misionārs, stingri tikumīgs pazudušu dvēseļu atgriežējs, kas, sātna balss samulsināts, krīt grēkā ar vienu no šīm atgrieztajām dvēselēm un, atkal atjēdzies, briesmīgā dvēseles satricinājumā padara sev galu («Sedi Tomsone»). Radās jauna austrumnieciska eksotika ar kaislē trakojošām arābu asinīm, briesmīgām greizsirdības mokām un saindētu asmeni finālā («Divas pasaules»). Kulminācija šajā virzienā tika sasniegta ar S. Žantijona melodramu «Maja», kas pacēla uz gara apskaidrotības pjedestāla... prostitūciju.

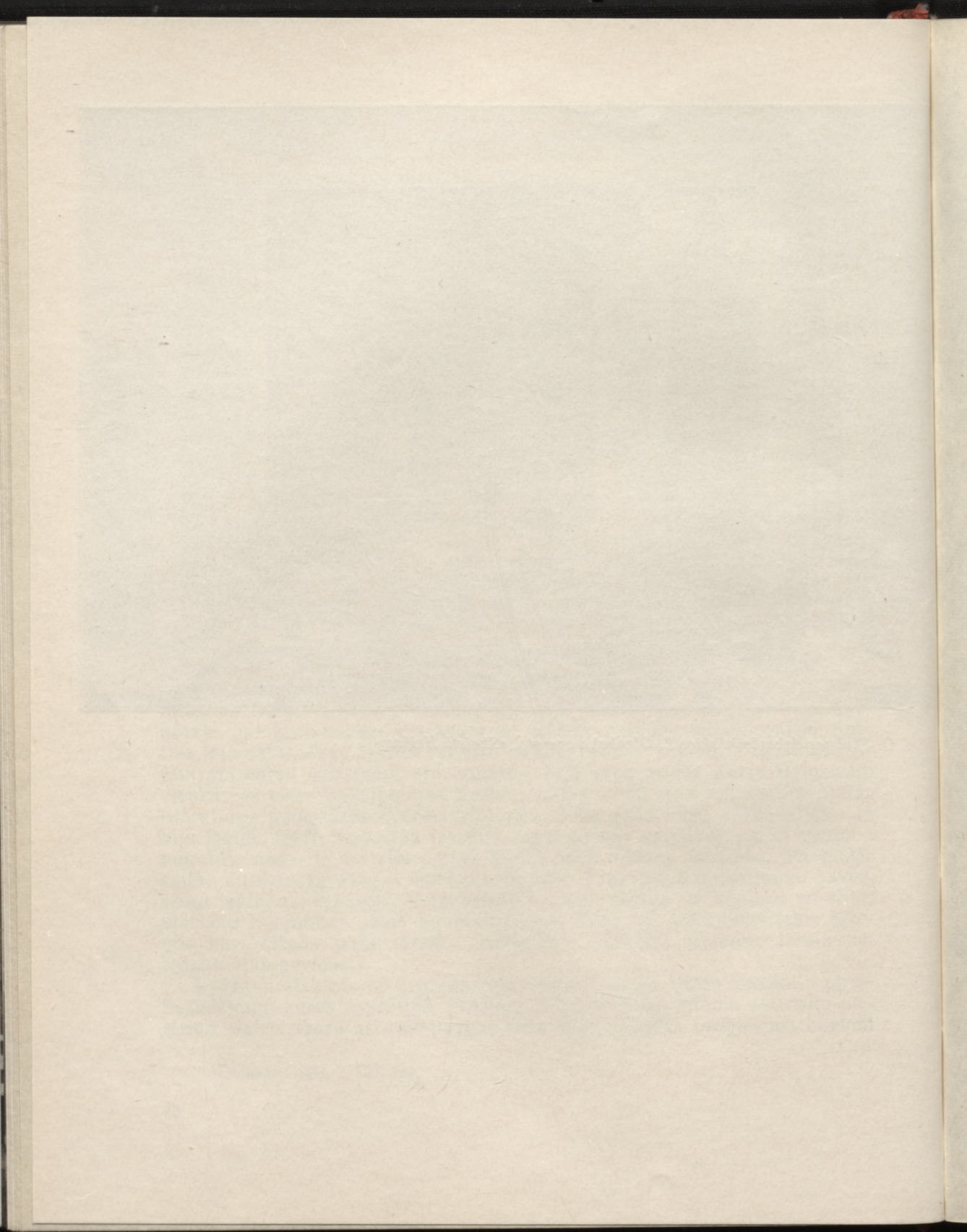
Liela stila traģēdijas varoni, kas vairākus gadus pavisam reti parādījās uz Dailes teātra skatuves, draudēja aizstāt pseidoromantisks sapņotājs, par kura sāpēm, ciešanām un mūžīgo uzticību mietpilsoniskā publika leja saldi sēras asaras vai visu izrādi. Tāds — salkani aizgrābjošs, ar jautrām buršu dziesmām atdzīvināts — bija vācu prinča Kārļa Heinca un vienkāršās viesu apkalpotājas Katiņas mīlas stāsts no vācu sentimentālās literatūras paņemtajā «Vecheidelbergā». Sešu gadu laikā (1925—1930) tā bija Dailes teātrī visvairāk izrādītā luga. Gribas apgalvot, ka šā virziena tematika nodarīja teātrim vairāk ļauna nekā brīžam patukšās, bet tomēr raitās un dzīvespriecīgās komēdiju izrādes. Progresīvā prese jauno pavērsienu teātrī asi kritizēja, buržuāziskā kritika rakstīja ar ironisku un slikti maskētu līdzjūtības pilnu apmierinājumu. Taču šās parādības īstos cēloņos, kuri slēpās pašā tālaika sabiedrības mākslas sistēmā, toreiz nedziļinājās neviens.

Redzami atšķirās no kopīgās ainas divu Andreja Upīša komēdiju pirmiestudējumi, kuros asprātīgā situāciju risinājumā ar jūtamam satīrisku pieskaņu teātris skāra arī raksturīgas sava laika sociālās problēmas. «Cēloņi

¹ «Domas», 1928, 3, 231. lpp.



O. Skulmes dekorāciju skice Z. Ofenbaha operetei «Skaistā Helēna»



un sekas» (1927) Dailes teātrim parastajā raitā tempā spēlēja saasināti, bet patiesi atklājot Latvijas veikalnieku aprindu dzīvi un tās īsto saturu. Ed. Smiļģis inscenējumā uzsvēra Andreja Upīša tēlu sociālās īpašības. Liekot lietā savu izstrādāto raksturošanas prasmi, Dailes teātra aktieri atveidoja spilgtus sabiedrības virsslāņu tipus: Gustavs Žibalts, Jānis Simsons un Alfrēds Gulbis — trīs tirgoņus, Emīlija Viesture — izlutināto, kaprīzo Apmaņa kundzi un Jānis Mārsietis — viņas greisirdīgo vīru, Kārlis Veics — studentu korporeli, Augusts Mitrēvics — valsts varas pārstāvi, sātibas kuratoru. Komēdijas dzirksti Adas lomā atklāja Elvīra Bramberga.

«**Apburto loku**» Andrejs Upīts sacerēja tieši Dailes teātrim, Gustava Žibalta skatuves darba jubilejai, kas notika 1929. gada 31. janvārī. Pats jubilārs tēloja galveno lomu — paputinātu uzņēmēju, kas lugas gaitā veikli atkal tiek uz zaļa zara. Veiksmīgus un tipiskus sava laika cilvēkus noraksturoja arī vairāki citi aktieri: enerģisko pestīšanas armijas amaroni Spodru — Lilija Žvīgule, miegaini pasīvo neveiksminieku Launagu — Jānis Mārsietis, sava laika «zelta jaunatnes» pārstāvi Preimaņa audžumeitu Rozalindi — Ludmila Špilberga, veiklo komersantu Lidaku — Ēvalds Valters. (Abi pēdējie darbojās Dailes teātrī vienu sezonu; «Apburtā loka» tēli pieskaitāmi viņu interesantākajiem veikumiem.) Ar nīprās un atjautīgās kalpones Hermīnes lomu, kas izceļas pārējo personāžu vidū un parāda vienkāršā cilvēka pārākumu, savus pirmos īsti nozīmīgos panākumus guva Lilita Bērziņa.

Dažas pēdējās divdesmito gadu sezonas jau liecina par jaunām vēsmām. Lēto sacerējumu plūdi sāk jūtami pierimt, pamazām atdodot savu vietu vērā ņemamai mākslai, kurā brīdi pa brīdim ieskanas arī laikmetam būtiskie dzīves pretrunu motīvi. Viena no raksturīgākajām to vidū ir mazā cilvēka tēma. Nospiestais, pazemotais cilvēks, kuru bez kautrēšanās brādā šīs pasaules varenie, kļūva par jaunu, līdz tam neredzētu varoni uz Dailes teātra skatuves. Ar sirmo Bumbieri (E. Vulfa «Svētki Skangalē»), kas mūža galā cīnās par savu cilvēka cieņu, nelaimīgo, vajāto ebreju skroderīti Laziku (I. Ērenburga «Lazika vētrainā dzīve»), arī brašo kareīvi Šveiku (divās dramaturģētā J. Hašeka darba izrādēs «Šveiks dzīvo sveiks» un «Šveiks frontē»), kas visās dzīves likstās nezaudē optimismu un apķērību, savu vārdu lielajā mākslā ierakstīja viens no spilgtākajiem Dailes teātra talantiem Augusts Mitrēvics.

Divdesmito un trīsdesmito gadu mijā teātris atsāk regulārāk pievērsties lielajiem klasikas inscenējumiem. Ed. Smiļģa labāko uzvedumu līmeni sasniedza V. Igo «Parīzes Dievmātes katedrāles» inscenējums. Vēl kādu laiku gan lika sevi manīt saldenās romantikas ietekme; to jūta tautiska kolorīta oriģināldarbu uzvedumos — A. Alunāna «Kas tie tādi, kas dziedāja» un A. Lerha-Puškaiša «Ojārā». Tomēr Ed. Smiļģis neatlaidīgi meklēja iespējas atgriezties pie savas dzīvi apliecinošās romantiskās tēmas. Nozīmīga šai ziņā bija Jāņa Grota drāma «**Steņka Razins**» (1931).

Gan Jānis Grots literārajā darbā, gan Ēduards Smiļģis iestudējumā, kā arī titullomu tēlojot, traktēja leģendāro Pievolgas atamanu kā romantisku personību. Izrādē pirmajā vietā izvirzījās Steņkas Razina Kriev-

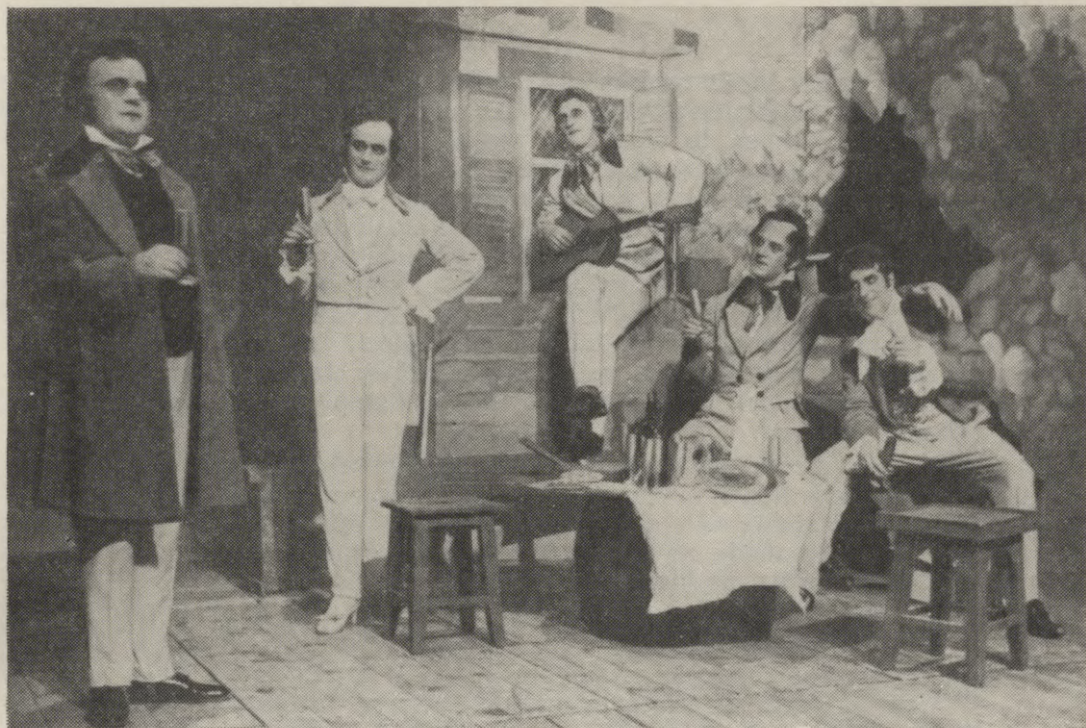
zemes plašumu izauklētā skaidrā dvēsele, gara cildenums. Pretēji gaidītajam izrādē nedominēja teatrāls skaļums, ārēji spēlēts varoņgars, bet dziļi cilvēciski pārdzīvojumi. Ed. Smiļģis tēloja Steņku klusinātā dramatismā, viņš bija reizē cīnītājs un dzejnieks. Šķita, ka pret apspiedējiem cīnās nevis varonis vienpatis ar uzticamu biedru pulku, bet dziesmu par brīvību skandē visa poētiskā tautas dvēsele.

Dailes teātris domāja arī par mazajiem skatītājiem. Vienpadsmit gadu laikā (1924—1935) teātris sagatavoja 18 bērnu izrādes (vēlāk ņemot palīgā arī leļļu teātri), taču galvenā rosība izvērās divdesmito gadu beigās un trīsdesmito gadu sākumā. Galvenais iniciators bija toreizējais direktijas loceklis un aktīvais Bērnu draugu biedrības darbinieks H. Kaupiņš.

Arī bērniem veltītie uzvedumi palīdzēja Dailes teātrim paust humānisma domas. Tie parasti aizveda mazos skatītājus pasaku zemēs (H. Dorbess «Leiputrija», K. Ieviņa «Zilās salas»), tajos darbojās bērni un dzīvnieki (J. Lāča «Mazā Daga»), tika uzsvērtā doma par jauno un labo, par īstu cilvēcību. Šajās izrādēs ieskanējās arī sociāli motīvi. 1930. gadā teātris iestudēja Leona Paegles pasaku «Runga, iz maisa», kas mazajiem skatītājiem arī teātri lika atcerēties, ka tepat mīļajā Latvijā ir bagātie un nabagie, kalpi un kungi, kuri likuma vārdā var otram atņemt mantu, pat padzīt no mājas. Gadu vēlāk parādījās Raiņa «Zelta zirga» iestudējums. Šajās izrādēs nodarbināja gandrīz tikai teātra jauno paaudzi, tādējādi tās sekmēja arī jauno aktieru meistarības izaugsmi.

Pie laimīgāka atrisinājuma teātris nonāca arī vieglajā žanrā. Materiālo stāvokli un reputāciju palīdzēja saglabāt — operete. 1929. gada pavasarī Ed. Smiļģis inscenēja Z. Ofenbaha «Skaisto Helēnu», kas vēl nekādu sevišķu ievērību neizraisīja, ja neskaita nelielus teksta papildinājumus ar to laiku aktualitātēm, turpinot «Runča zābakos» un «Aladina» izrādēs sāktu tradīciju, kā arī to, ka galvenajā lomā uzaicināja operdziedoni Mildu Brehmani-Štengeli. Panākumus, kādus laikam nebija cerējis arī pats teātris, sagādāja nākošais muzikālais iestudējums — dziesmuspēle «Trejmeitiņas» ar Franča Šūberta mūziku un viesi — dziedoņa Paula Saksa atveidoto paša komponista tēlu izrādes centrā.

Dziesmuspēles sižets par slavenā komponista nelaimīgo mīlestību pret jaunāko no «trejmeitiņām» ir diezgan pasaldens un sentimentāls. Panākumu noslēpums bija kāds pavisam reti sasniedzams mākslas vienreizīgums. Uz skatuves saplūda kopā Ed. Smiļģa inscenējums ar Šūberta mūziku, šī mūzika bija jūtama visā izrādes noskaņā, tā skanēja O. Skulmes siltajās, veclaičīgi romantiskajās dekorācijās, kur nebija gandrīz nekā no Dailes teātrim tik tipiskās stilizācijas. Šūberta mūzika bija ne tikai Paula Saksa dziedājumos, bet arī viņa radītajā komponista skatuves tēlā. Smalks un trausls gan fiziski, gan dvēseliski, ar lielu garīgu mieru visā stāvā un kustībā, ievērojamais latviešu dziedonis, likās, uz skatuves netēloja, bet dzīvoja — tik ļoti viņš atbilda Šūberta būtībai. Ap viņu skanēja Vīnes dziesmas, uz skatuves valdīja viegli liriska un tai pašā laikā dzīvesprieģīga noskaņa. Tā bija romantika, bet gaiša un apskaidrota romantika, kas lēja cilvēkos poēzijas un skaņu mākslas burvību.



F. Šūberta «Trejmeitiņas», 1929. P. Sakss — Šūberts, K. Pabriks — Šobērs

«Jā, teatrālo efektu meistars Smiļģis prata būt arī ļoti lirisks,» saka ievērojamais igauņu režisors Kārelis Irds un atzīst, ka tieši «Trejmeitiņas» ar savu gaišo, silti lirisko pasaules skatījumu radoši ietekmējušas viņa operešu uzvedumus Tartu Vanemuines teātrī, kuri jūtami atšķiras no šā žanra darbiem citos teātros.¹ Šajā inscenējumā Ed. Smiļģis lieku reizi pierādīja Dailes teātra ansambļa lielisko saskaņotību. «Trejmeitiņas» atklāja arī vairāku Dailes teātra aktieru teicamo atbilstību muzikālajam žanram; pirmā vietā te jāmin Elvīra Bramberga un Kārlis Pabriks.

Tādi skatuves panākumi kā «Trejmeitiņām» nav bijuši nevienai citai izrādei visā latviešu pirmspadomju teātrī. Pirmajā sezonā to izrādīja 65 reizes, nākošajā sezonā jau 85 reizes, bet visu izrāžu kopskaits ir 259. «Trejmeitiņām» sekoja vesela virkne citu muzikālu iestudējumu, arī ar populāriem viesu aktieriem un dziedoņiem, taču neviena no šīm izrādēm nav guvusi tādu atsaucību.

«Trejmeitiņas» palīdzēja Dailes teātrim galīgi atbrīvoties no lētās romantikas un tukšo, banālo joku un pikantēriju uzvedumiem. Pēc materiālā

¹ Teātris un Dzīve, XII. R., 1968, 39. lpp. Personiskā sarunā K. Irds nosauca konkrētu darbu, kas radies tiešā «Trejmeitiņu» ietekmē, — ar PSRS Valsts prēmiju apbalvoto uzvedumu «Skroderis Ihks un viņa laimīgā loze».

stāvokļa uzlabošanās teātrim sākās mierīgāka darba posms. Samazinājās jaunuzvedumu skaits. 1930./1931. g. sezonā, piemēram, tika iestudētas divpadsmit izrādes, to vidū tikai viena Rietumu komēdija. Toties pirmo reizi savā pastāvēšanas laikā Dailes teātris sāka pastiprināti pievērsties latviešu literatūrai. Divu sezonu laikā (1929—1931) teātris sniedza četrpadsmit oriģināldarbu pirmiestudējumus. Daudzmaz paliekama nozīme to vidū gan bija tikai J. Grota «Steņkam Razinam», taču jaunā tendence un labā griba nebija noliedzama. Kaut arī nāca vēl viena krīzes sezona (šoreiz saistīta ar visas kapitālistiskās pasaules ekonomisko krīzi) ar jauniem tā saukto salonlugu un melodrāmu uzplūdiem, taču tai vairs bija tikai pārejoša nozīme. Bez tam vairākās viesizrādēs šāda rakstura darbus uz Dailes teātra skatuves ievērojami atdzīvināja aktrises Lilijas Stengeles talants.

Vēl te atzīmējami daži Eduarda Smiļģa eksperimenti, kuriem gan teātra vēsture līdz šim veltījusi nepelnīti lielu uzmanību. Runa ir par divu Šekspīra komēdiju «Liela brēka, maza vilna» (1930) un «Sapnis vasaras naktī» (1931) modernizētiem uzvedumiem, pirmās komēdijas (ar nosaukumu «Amors uz drednauta») darbībai liekot risināties uz jaunlaiku kara kuģa, bet otras antīko vidi pārceļot mūsdienu sporta laukumā.

Klasiķu tuvināšana šodienai ar nolūku vēstures ilustrācijas vietā atspoguļot mūsu laikmeta problēmas principā ir pārbaudīta un attaisnota. Divdesmitā gadsimta skatuves māksla, ieskaitot padomju un pat tradīcijās konservatīvo angļu teātri, dažkārt novilkusi klasisko togu senajiem varoņiem. Šekspīrs un antīkā dramaturģija palīdzējusi cīnīties pret fašismu, uzskatāmi atklāt mūsdienu sabiedrības pretrunas. Neapejams nosacījums ir vienīgi autora personības, viņa humānistiskās pozīcijas saglabāšana.

Pat daudziem Dailes teātra pretiniekiem bijis jāatzīst, ka delartizētais Blaumanis tomēr bija tas pats gaišais un dzīvespriecīgais Blaumanis, tikai teatrāli paspilgtināts, citāds nekā parasti. Abi Šekspīra darbi nozīmēja soli tālāk. Kāreļs Irds izvirza hipotēzi, ka Smiļģa tēlojuma objekts bijusi modernā drednautu laikmeta Anglija,¹ un, iespējams, viņš nemaz nav tik tālu no patiesības. Visi inscenējuma akcenti «Amorā uz drednauta» — uzsvērti vieglprātīgā attieksme pret kara dienestu, vesela jautru dāmu sabiedrība uz kaujas kuģa apmācību laikā, it kā mirušās Hero šķietamo «mirstīgo atlieku» apbedīšana jūras dzelmē pēc visiem flotes ceremoniāla likumiem, par muitas ierēdņiem pārvērstie Dzērvēne un Ķīselis, kuriem uzdots apsargāt līdz zobiem bruņoto drednautu, — tas viss liecina par apzināti ironisku attieksmi un smalku pret jaunlaiku Angliju un varbūt arī visas kapitālistiskās pasaules augstāko sabiedrību vērstu satīru. Pretrunas ar Šekspīru te nav. Eksperimenta nekonsekvence bija citur — režijai neizdevās panākt psiholoģisku saskaņu starp Šekspīra varoņiem un attēlotajiem tagadnes cilvēkiem. Šekspīra veidotās situācijas un viņa teksts skatuves tēlu valodā organiski nesakusa ar angļu jūrnieku

¹ Teātris un Dzīve, XII. R., 1968, 40. lpp.

un sabiedrības dāmu uzvedību Dailes teātra izrādē. Te arī izveidojās plaisa starp veclaicīgo un moderno, ko diezgan vienprātīgi konstatē tālaika kritika.

Jāsecina, ka šo pretrunu apzinājies arī Smiļģis. «**Sapni vasaras naktī**» inscenējot, to modernizēja vairs tikai daļēji, blakus stadionam atstājot nemainītu Šekspīra fantastisko mežu. Acīm redzot, tā bija pēdējā pārbaude, kurai neattaisnojoties meklējumi šai virzienā tika bez kavēšanās izbeigti. Nekādu seku un dziļākas nozīmes abiem eksperimentiem. Dailes teātra tālākā darbā nav bijis.

II

Jau no pašiem pirmsākumiem Dailes teātrī bija sākusi veidoties īsta radoša atmosfēra. Gustavs Zibalts raksta: «Pēc pirmā inscenējuma ģenerālmēģinājuma Smiļģis šaaicināja personālu, pateicās par darbu un paskaidroja, kādā garā un virzienā norisināsies turpmākā darbība. Tad viņš aizveda mani pie ieejas uz skatuvi. Tur bija nolikts mazs tepiķītis. «Redzi, Gustav, šo tepiķīti es paklāju kā simbolu. Pār to ejot, neaizmirsīsim nekad, ka mēs dodamies uz svētnīcu. Tur ieejot, mums vajaga būt tik tīriem kā bērns elpai.»»¹

Teātris ir svētnīca — to mācījās saprast katrs, arī pašaniecīgākā uzdevuma veicējs. Daloties atmiņās par saviem jaunības gadiem Dailes teātrī, Lilija Zvīgule atceras: «Teātra vadītājs Eduards Smiļģis no ikviena izrādes dalībnieka prasīja pilnīgu atdevību, sirdsdegsmi, lai katra kustība būtu izteiksmīga, spēcīga, ekspresīva. Mēs nebijām statisti, nē. Mums vajadzēja kustēties saskaņoti, daiļi, uz visu aktīvi un kaislīgi reaģēt. Radās apziņa, ka tu dari kaut ko lielu, ka tu esi nepieciešams, ka bez tevis teātris nevarētu pastāvēt.»²

Par spīti ārējiem šķēršļiem un neretajām jaunrades neveiksmēm, šī radošā atmosfēra teātrī saglabājās un nostiprinājās. Nostabilizējās teātra sastāvs. Pēc 1926. gada beidzot izveidojās pastāvīga un paliekoša konsultantu sistēma. Eduards Smiļģis, Felicita Ertne, Oto Skulme un Burhards Sosārs bija tas kodols, ap kuru saliedējās viss teātra personāls. Skatuves runu divdesmito gadu vidū mācīja Jānis Simsons. Viņš paveica lielu darbu, panākot ansambli manāmu progresu šajā līdz tam atpalikušajā nozarē. 1929. gadā J. Simsons personisku nesaskaņu dēļ no teātra aizgāja, un kādu laiku viņa pienākumus veica Zeltmatis, bet pašā teātrī jau veidojās ievērojams šīs disciplīnas speciālists Emīls Mačs. Par literārās daļas vadītāju 1928. gadā kļuva rakstniece Elina Zālīte.

Vētraina, pāri plūstoša temperamenta mākslinieks Eduards Smiļģis kā savus tuvākos palīgus pulcēja ap sevi mierīga, nosvērta rakstura cilvēkus. Tādi bija visi trīs viņa galvenie konsultanti. Te nav nekāda paradoksa.

¹ «Jaunākās Ziņas», 1937, 264.

² «Padomju Jaunatne», 1968, 200.



Dailes teātra jaunie aktieri rītmoplastikas nodarbībās

Šīs pretējās īpašības tieši papildināja un ietekmēja cita citu. Smiļģa neapvaldītās fantāzijas skreju ar nosvērtu analīzi un reāliem apsvērumiem pareizā gultnē bieži ievirzīja tieši viņa līdzgaitnieki. Un otrādi, Smiļģa fantāzijas neaptveramie plašumi un augstumi, grandiozās tēlainās idejas savukārt deva vajadzīgo ierosmi pārējiem izrādes veidotājiem. Burhardam Sosāram, piemēram, viņš bieži vien pateica tikai, kāda emocija attiecīgajā izrādes skatā jāizsaka mūzikā, taču izdarīja to tik spilgti un tēlaini, ka pilnīgi pietika, lai iejutīgais skaņradis nākamajā rītā atnestu gatavu partitūru.

Ceļot savu loloto teātra ēku, neviens toreiz neskaitīja stundas un minūtes. «Brižu, kas nevar izzust no atmiņas, ir tik daudz,» atceras Felicita Ertne, «taču kā vienus no spilgtākajiem gribu minēt tās stundas, kuras pavadījām vienkopus, jaunus darbus iecerot. Parasti mēs bijām trīs: Smiļģis, Oto Skulme un es. Kas tur tika fantazēts! Bieži vien mūsu karstos strīdus un domu lidojumus pārtrauca tikai rīta gaisma — bija pienācis laiks doties uz teātri, uz mēģinājumu. Nakts izrādījās par īsu šiem sapņiem.»¹

¹ «Literatūra un Māksla», 1966, 17.

Kā jau tas parasts radošajā darbā, arī te atgadījās strīdi un nesaskaņas. Savās prasībās inscenētājs bieži bija skarbs un neiecietīgs, jo sevišķi tad, kad tuvojās pirmizrādes datums un luga vēl rādījās gaužām negatava. Arī te ne reizi vien palīdzēja konsultantu miers un atjautība. Ipaši nesatricināms šādos Smiļģa dusmu izverduma brīžos bija Skulme. Reiz sevišķi karstā momentā pie nenobeigtas dekorācijas viņš rāmi esot paskaidrojis: «Bet tev jau arī vēl viss nav gatavs!» Tas līdzējis. Smiļģis nomierinājies, un darbs ritējis tālāk.

Pēc Jāņa Munča aiziešanas no Dailes teātra daudzi gaidīja nopietnu krīzi, jo ar Munča vārdu tomēr saistījās visas līdz tam ievērojamās radošās uzvaras. Bet notika otrādi. Izrādījās, ka **Oto Skulme** ir Dailes teātra principiem pārsteidzoši atbilstošs mākslinieks. Viņš atnāca uz Dailes teātri jau ar krietnu skatuves pieredzi, veidojis dekorācijas Nacionālā teātra un Operas uzvedumiem. Dailes teātris, kā zināms, izvirzīja savas specifiskas prasības arī dekoratoram. Bet jau ar pašiem pirmajiem inscenējumiem radās iespaids, ka Smiļģis un Skulme saprotas no pusvārda.

Jāņa Munča uztverē dekorācija nebija patstāvīgs mākslas darbs, bet paligelements, līdzeklis, kas kalpo aktierim, palīdz izkārtot viņa spēli. Viņš kategoriski iebilda pret glezniecisko elementu, krāsainību dekorācijās, norādot: «Fons dod tikai acumirkliņu apmānīšanos, v a i r ā k n e k ā, tādēļ pa maldu ceļu aizved tik daudz slavētās Liberta dekorācijas, par kurām daudzi jūsmo (tās var noderēt baletam un vēl operai, bet ne drāmai).»¹ Pamatoti atzīdams, ka dekoratīvais ietērps nedrīkst kļūt par pašvērtību, viņš tomēr pārāk maz izmantoja tā tēlojošo nozīmi.

Oto Skulme turpretī uzskatīja, ka dekorācija «nevar būt vienīgi statiska, tai jābūt d i n a m i s k a i (pasvītrojums mans. — M. G.), jo šī forma dod lielākas iespējamības izveidot izrādi par mākslinieciskas radīšanas rezultātu līdz šim vēl neredzētā veidā. Dinamiskā elementa ieviešana ārējā scēniskā izveidojumā, it sevišķi ar optikas palīdzību, dod iespēju radīt kustību ritmu līdzteku aktieru darbībai, ar to pastiprinot viņa radošās darbības iespaidu uz skatītāju.»²

Oto Skulme radīja dekoratīvo ietērpu kā izrādes tēlu. Viņa dekorācijas jau pašas par sevi uzbūra skatuvē romantisku noskaņu. Komēdiju izrādēs līdz ar darbības vieglo ritumu valdzināja rožaino krāsu prieks («Siržu divkauja», «Gals labs — viss labs»). Uz skatuves, likās, dzīvoja un elpoja ik priekšmets. Krāsu harmonija un ritms lika atdzīvoties itāliešu ciemam ar spilgti zilām debesīm un ciešu māju sablīvējumu («Vēdekļis»), pasakainam ķīniešu dārzam («Karaliene Kofetua un nabagais»), Raiņa «Pūt, vējiņi!» Latvijas dabas krāšņumam, zaļajai zālei, zilajiem Daugavas ūdeņiem, «Trejmeitiņu» muzikālajai intimitātei. Ar savu krāsaino tēlainību skatuves ietērps palīdzēja izprast izrādes ideju, piemēram, Steņkas Razina romantisko meklētāja dabu. Pasaku inscenējumu dekorācijām O. Skulme izmantoja plakanus kokus, mājas, sētas, tuvinādams ietērpu bērnu

¹ Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 233919.

² Dailes teātra desmit gadi, 1920—1930. R., 1930, 54. lpp.

psiholoģijai izprotamam zīmējumam («Mazā Daga», «Runga, iz maisa»). Un, lūk, izrādījās, ka dekoratīvais krāsu zieds ne vien nenomāc aktieri, bet palīdz skatītājam izprast tēla būtību. Kostīmu zīmējumos O. Skulme atšķirībā no J. Munča jau deva skaidri individualizētu tēla raksturu. Bieži gadījās, ka tieši kostīmu skice palīdzēja aktierim atklāt lomas būtību. «Rūpīgi darināti kostīmi. Tie oda pēc kūts, skāba piena, parazitētiem»¹, tā par mākslinieka darbu izrādē «Mīla zem viksnām» teikts kādā recenzijā.

Otra Oto Skulmes vadošā tendence ir tiekšanās uz monumentalitāti. Masīvāka, apjomīgāka uzbūve radīja spēka, varenības iespaidu. Jau savā pirmajā «Spēlēju, dancoju» inscenējumā Skulme uzsvēra šo mērķtiecību, liekot varoņa ciņām risināties velvētā, impozantā telpā. «Amoram uz drednauta» dekorators izstrādāja varenu kaujas kuģa virsbūvi ar milzīgu lielgabalu, kura stobrs sniedzās skatītāju zālē.

Oto Skulme teicami prata izmantot skatuves telpu. Viņa dekorācijas palīdzēja izvērst spēles dinamiku, veidot mizanscēnas. K. Ieviņa lugai «Mežābeles koka kastīte» dekorators sadalīja skatuvi trīs daļās. Skatuves malās bija krēslā grimstošas iekštelpas, vidū — gaiša ārskata ainava. O'Nila lugai «Mīla zem viksnām» tika izveidota divstāvu izbūve četrās daļās, vienlaicīgi ietverot tajā kūti, pagalmu, mājas virtuvi, trepju telpu, dzīvojamās istabas.

Ed. Smiļģa un O. Skulmes kopdarbā tapa vairāki lieli inscenējumi, kuri uzskatāmi demonstrēja Dailes teātra skatuves tehnikas sasniegumus. F. Molnāra «**Sarkanās dzirnavas**» (1927) bija literāri samākslota, sakonstruēta luga, kas stāsta par ideālo «nelaikmetīgo» cilvēku, kuru iegrūž elles samaitāšanas mašīnā. Lugā gribēts pateikt, ka labais cilvēka dabā un dvēselē ir spēcīgāks par tagadnes kapitālistiskās morāles postošo ietekmi, taču šo ideju maz baudāmu dara naivi banālais un nepārliciecinājams risinājums.

Eduards Smiļģis un Oto Skulme inscenējumā akcentēja elles mehānizēto shematismu. Pār visu skatuvi dominēja masīvs sarkans dzirnavu rats ar degošu krāsns muti katros sānos. Skatuve bija pilna dažnedažādiem aparātiem, kurus apdzīvoja fantastiski pusautomatizēti elles iemītņieki. Ar spēcīgajiem krāsu triepieniem, nežēlīgo konstruktīvismu un nejutīgajiem «cilvēka — mašīnas» tēliem (E. Viesture, K. Veics), inscenējums atstāja varenu un monumentālu iespaidu, netieši paužot arī vispārinātu domu par cilvēku modernā imperiālisma laikmeta mašīnas ratā.

Radoša sadarbība izveidojās arī starp Oto Skulmi un apgaismotāju Frici Lepni. Arī Lepnis ir viens no cilvēkiem, kas devis lielu ieguldījumu Dailes teātra izaugsmē. Darbodamies teātrī kopš otrās sezonas, viņš savā nozarē sasniedza lielu pilnību.

Fricis Lepnis nav uzskatāms par parastu tehnisku darbinieku. Savā būtībā viņš bija mākslinieks, kuram tāpat piemērojams skatuves dzejnieka vārds, kā to sakām par vairākiem citiem Dailes teātra veidotājiem. F. Lepņa nozīme Dailes teātrī vēl līdz šim brīdim nav īsti novērtēta; to neizprata arī

¹ «Izglītības Ministrijas Mēnešraksts», 1934, 3, 259.

recenzenti pirmajās teātra sezonās, kad par viņa atradumu un panākumu autoru parasti uzskatīja dekoratoru J. Munci (tāpat kā pirmos Ed. Smiļģa inscenējumus dažkārt «pierakstīja» viņa asistentiem J. Plūmem un G. Zibaltam). Ja «Dzeltenajā ģērbā», «Aladīnā», «Zilajā putnā», «Lielā brēkā, mazā vilnā» un citos pirmo gadu iestudējumos valdīja gaisma un krāsas, tad tas vislielākajā mērā ir tieši Lepņa nopelns. Ar savu radošo apgaismojuma izmantošanu šais gados viņš faktiski uzskatāms par skatuves gleznotāju, kas rikojas ar savu krāsu gammu tāpat kā gleznotājs ar otu. Pirmo reizi uzvedot «Sapni vasaras naktī», elfām tika izgatavoti pelēki kostīmi no vecu dekorāciju marles, kurus, kā stāsta F. Ertnerē, aktrises nav gribējušas vilkt mugurā. Uz skatuves elfas izskatījās krāsainas, fantastiskas, burvīgas. Fricis Lepnis viņas «nokrāsoja» — ar gaismu. «Princeses Gundegas» izrādē atdzīvojās mežs, strautā urdzēja «īsts» ūdens. Viņš prata jebkuru emociju izteikt ar apgaismojumu — zeltainu, smaragdzaļu, rozainu, violetu.

Isti radoši Fricis Lepnis sadarbojās ar Oto Skulmi. Viņi pilnīgi izprata un papildināja viens otru. Lepņa gaismas palīdzēja piešķirt īsto toni Skulmes kolorītam atbilstoši diennakts stundai, gadalaikam, darbības vietai, uzsvērt dekoratīvā ietērpā emocionālo ideju. Realizējot Ed. Smiļģa inscenējuma ieceres, viņu abu kopdarbā radās īsti mākslas brīnumi. Viens no šādiem piemēriem ir Dailes teātra izslavētie jūras skati. Visus sajūsmināja dzīvā ilūzija uzvedumā «Jūras vilki»: tur bija poētiski rāmas jūras ainavas, vētrā bangojoša jūra ar trakulīgu mākoņu un viļņu skreju un beidzot — dramatisks kuģa bojā ejas skats. Bet šādu saviļņojošu efektu izcelsme bieži vien bija pavisam vienkārša — divi strādnieki katrā skatuves malā turēja un kustināja drēbes gabalu; pārējais — meistara fantāzijas un zelta roku darbs. F. Lepnis prata panākt okeāna notonējumu ar gluži ģeogrāfisku precizitāti: viņš lika izjust Ziemeļjūras saltumu, skatīt dienvidu ūdeņu saules atspulgu.

Teātris varēja aizvien daudzveidīgāk demonstrēt savu meistarību. Iespējas paplašinājās dažādās jomās. Tā, piemēram, Burharda Sosāra vadītajā orķestrī, Dailes teātra pirmo desmitgadī noslēdzot, jau bija septiņpadsmit mūziķi. Līdz ar to uzmanība vairāk pievērsās muzikālajam žanram.

Teātris joprojām palika uzticīgs saviem garajiem daudzainu inscenējumiem. Pēc pirmo sezonu visumā neregulāriem mēģinājumiem tagad ar «Sveiku» aizsākās dažādu prozas darbu skatuves variantu iestudēšana. Tie bija gan tulkoti no citām valodām, gan arī dramatizēti pašu vietējiem spēkiem. Apjomi šim izrādēm bija dažādi: Iļfa un Petrova «Divpadsmit krēsliem» — 32 ainas, «Lazika vētrainajai dzīvei» — par desmit mazāk. Joprojām teātris spēja nodrošināt raitu ainu un situāciju maiņu bez garākiem tumšiem starpbrīžiem.

Taču māksliniecisko iespēju izmantošanā tagad jau bija būtiskas atšķirības salīdzinājumā ar pirmo piecu gadu periodu. Aizvien retāk parādījās pašmērķīgi skatuves efekti. Visa skatuves kompozīcija aizvien noteiktāk sāka pakļauties vienam galvenajam mērķim — vai nu emocionālas noskaņas

radišanai, vai arī kādam no inscenētāja izvirzītajiem idejiski estētiskajiem pamatmotīviem.

Laika gaitā evolūciju piedzīvoja arī Eduarda Smiļģa mizanscēna. Aktieru darbā būtiska kļuva tēlu individualizācija. Arī pirmajos gados katram personāžam, tāpat masu skatu dalībniekiem tika dots uzdevums veidot savu raksturu. Taču toreiz kā vienots tēls parasti runāja visa grupa, ar vienotu rīcību, vienādām kustībām (piemēram, Dezdemonas nāves skatā). Tagad turpretim plastiskais zīmējums bija ne vien visai grupai kopumā, bet arī atsevišķiem tās locekļiem. Iekļaujoties vienotajā kompozīcijā, katram vajadzēja parādīt savu reakciju uz vienu vai otru notikumu. Tas bija daudz grūtāk, bet nenoliedzami skaidrāk izsacīja ainas pamatdomu.

Dailes teātra aktieru romantiskajā spēlē sāka drošāk ienākt reālisms. Jau pirmajos darbības gados Felicita Ertneere prasīja, lai plastiskajās grupās būtu dzīvi cilvēki un nevis lelles. Tagad pievēršanās tēla psiholoģiskajai atklāsmei kļuva par sistēmu. Protams, šī māksla nepavisam tik strauji nedeīvās rokās. Kustību un žestu pārmērības vēl ļoti ilgi lika sevi manīt. Bet 1933. gadā, Šekspīra «Divpadsmitās nakts» uzvedumu recenzējot, kritiķis Jānis Kārklīšs jau rakstīja, ka aktieru tēlojuma psiholoģiskā līnija pat kaitējusi spēles priekam.¹

Tēla psiholoģisku atklāsmi sekmēja arī reālistisku sadzīves lugu uzvedumi. Kaut arī pirmajos gados aizsāktā kamerspēle kā patstāvīga nozare nesaglabājās, mazāka apmēra uzvedumi ar nelielu personu skaitu jau tīri ekonomisku apsvērumu dēļ kļuva pastāvīga parādība. Šīs lugas inscenēja vienkāršāk, reālistiskāk, tuvinot ikdienas dzīvei. 30. gadu sākumā tādā veidā iestudēja veselu virkni dažāda žanra lugu ar lauku dzīves tematiku (E. Zālītes «Maldu Mildas sapņojums» un «Pirktā laime», vairākas J. Lejiņa lugas). Tēlojot savus laikabiedrus, ikdienas cilvēkus, aktieri tuvinājās dzīves patiesībai.

Sais gados pilnīgi nostabilizējās ansamblis. Dailes teātra desmitajā gadskārtā vairumu trupas jau veidoja pašu mājās augušie spēki. Divos izlaidumos teātra dramatiskos kursus beidza 23 jaunie mākslinieki. No viņiem 17 ilgāku vai īsāku laiku nostrādāja teātrī. Vairāki jauni talanti atnāca no citiem kolektīviem vai arī mācību iestādēm.

Divdesmito gadu otrā puse ir visumā pabāls posms Eduarda Smiļģa aktiera jaunradē. Caurmērā ap divi desmiti inscenējumu sezonā, dabiski, ietekmēja darbu pie lomām. Bez tam liela daļa viņa tā laika skatuves tēlu ir literāri mazvērtīgi un šabloniski (Sultāns K. Jēkabsona «Sultāna harēmā», Jānis K. Ieviņa «Mežābeles koka kastītē»). Tomēr šo gadu darbi liecināja, ka arī pats teātra vadītājs radoši pārvērtē savus spēles principus.

Istenībā jau sākuma gados visspēcīgākajos mākslinieciskā pārdzīvojuma momentos ar skatītāju runāja nevis skaļš «dvēseles kļiedziens», bet kluss, satricinošs traģisms. Otello traģēdijā pēc Dezdemonas nogalināša-

¹ «Jaunākās Ziņas», 1933, 267.

nas Smiļģis bija atmetis jebkādu ārišķību. Visa viņa būtne pauda dziļu, satricinošu izmisumu.

Desmit gados nostaigāto gaitu spilgti raksturoja Raiņa Indulis, kuru Ed. Smiļģis atkal tēloja 1930. gadā. Toreiz, teātra atklāšanas izrādē, domnēja sakāpinātu kustību formas, tagad mākslinieks atklāja Induļa sirdi, viņa plašo dvēseli, kas slēpj sevī milu ne tikai uz Āriju, bet arī uz savu tautu, izpaužot to gaišā sirsniņā pret jauno Uģi. Šais gados Smiļģis tēloja maz, bet laikam tieši tāpēc aizvien uzskatāmāk atklājās viņa jaunā kvalitāte. Nozīmīga loma šai ziņā bija Steņka Razins, kurā, saglabājot romantiskā tēlojuma pamatprincipus, vispirms tomēr parādījās reāls cilvēks, krievu varonis, kurā jau uzskatāmi iezīmējās viņa iekšējās pretrunas: pats un biedri, mila un pienākums. Šīs pretrunas pildīja Steņkas gaišo, atklāto sapņotāja dvēseli ar drūmu spēku. Steņka Razins liecināja, ka Smiļģa aktiera jaunradē sākusies jauna, dziļāka attīstības stadija.

No centrālajām varoņlomām Eduardu Smiļģi lielā mērā atslogoja **Teodors Lācis**. Viņa tēli bija monumentāli. Būdams aktieris ar impozantām ārējām dotībām, apvaldītu, nosvērtu tēlojuma veidu un dziļu iekšējās pasaules atklāsmi, T. Lācis radīja spēcīgus raksturus, lielas personības. Viņa labāko darbu skaitā Dailes teātrī ir skarbaiss Raiņa Jakubovskis («Mīla stiprāka par nāvi»), kam Teodors Lācis deva pirmo skatuves dzīvi; Vilhelms Tells, kurš aktiera tēlojumā atklājās vienkāršs, pašsaprotami vīrišķīgs; iekšējo pretrunu un aklu kaislību plosītais Klods Frollo («Parīzes Dievmātes katedrāle»); Mārtiņš Gīze (A. Mihelsoņa «Dumpīgā Rīga»), Rīgas vēsturē pazīstamais progresīvais cīnītājs pret katoļu baznīcu un muižniecību. Ievērojamais mākslinieks tomēr pilnīgi neieauga Dailes teātrī. Būdams reālpsiholoģiskās skolas aktieris, Teodors Lācis ar savu smagnējo, spēka pilno spēli ne vienmēr iekļāvās Ed. Smiļģa poētiskā pacēluma caurauztajos inscenējumos. Salonlugu un lētu komēdiju gados aktiera talantu jūtami ierobežoja arī daudzi mākslinieciski nevērtīgi uzdevumi. Dailes teātra vēsturē Teodors Lācis, kaut arī liels mākslinieks, tomēr paliek savrup stāvošs vienpatis.

Līdzīgi var noraksturot arī **Jāņa Simsona** vietu Dailes teātrī. Kā aktieris, darbojoties teātrī piecas sezonas, viņš vispirms lika mazāk sajūst Alfrēda Amtmaņa-Briediņa iztrūkumu. Simsons veidoja spēcīgus, monumentālus negatīvos tēlus: Pasamontu «Donā Kihotā», Franci Moru «Laupītājos», karali Filipu «Donā Karlosā». Viņa veidotajiem raksturiem piemita vēss skarbums, domas un izteiksmes asums.

Jānis Simsons būtībā ir traģiska personība latviešu teātrī. Viņš bija viens no izglītotākajiem sava laika māksliniekiem. Jānis Simsons absolvēja Dubura dramatiskos kursus 1912. gadā un bija tiešs sava skolotāja mantinieks runas mākslā, apgūto prasmī pēc tam vairākus gadus izkopdams Parīzē. Taču latviešu teātrī savu vietu Simsons neatrada. Viņa dotības līdz galam neatraisījās un pilnīgi nētika izmantotas arī Dailes teātrī. Jānis Simsons bija spējīgs pedagogs, kas tiecās režijas mākslas virzienā. Taču viņam šo iespēju nedeja, kaut arī Ed. Smiļģis viens pats bija uzņēmies pārcilvēcisku slodzi. Simsona vienīgais patstāvīgais iestudējums realizējās

mākslinieka skatuves darba jubilejā 1929. gada aprīlī dāņu lugā «Profesors Klenavs». Jubilārs pats tēloja titullomu — dzīves sarūgtinātu savādnieku, kura alkas pēc jaunrades sapņu piepildījuma un personiskās laimes tā arī paliek ilūzija. Šajā dziļi traģiskajā tēlā uz skatuves atbalsojās paša mākslinieka liktenis. Dažus mēnešus vēlāk viņš aizgāja no Dailes teātra.

Pēc tam kad Dailes teātri atstāja Paula Baltābola, visas vadošās sievietes lomas vajadzēja pārņemt **Emīlijai Viesturei**. Sākumā tas nozīmēja pāri par desmit galvenajām lomām vienā sezonā, vispretējāko žanru, raksturu un dzīves uzskatu tēlus. Vienu vakaru māksliniece bija cildena traģēdijas varone, nākošā subrete, kabareja dejotāja, vēl citu reizi skarba sieviete bez dvēseles. Jebkurš aktieris varētu apskaust šādu daudzveidību, ja vien tā neizpaustos nenormālos darba apstākļos. Vienu otru lomu, piemēram, Leontini A. Alunāna «Džonā Neilandā», vajadzēja sagatavot divās nedēļās.

Šajā posmā uzplauka Emīlijas Viestures traģiskas aktrises talants. Uz skatuves jaunā, cildenā kvalitātē pārkausējās mākslinieces personības dziļskums, apvienojoties ar psiholoģisku dziļumu. Šīs īpašības spilgti atklājās karalienes Elizabetes (Sillera «Dons Karloss») un čigānu meitenes Esmeraldas («Parīzes Dievmātes katedrālē») tēlos. Bet viņas varones prata arī pacelties pāri apkārtnei ar mierīgu, maiguma apgarotu iekšēju spēku. Tāda bija Emīlijas Viestures Maija Raiņa lugas «Mīla stiprāka par nāvi» iestudējumā. Raiņa tēliem vispār bija liela loma mākslinieces izaugsmē. Viņa tēloja arī Leldi («Spēlēju, dancoju»), Zani («Pūt, vējiņi!») un Āriju. Dažkārt pacelties traģiskos augstumos kavēja lugas un izrādes sentimentālais raksturs (Maija «Ojārā», Irēna Brutāne A. Gulbja «Pēc simts gadiem»). Līdzās daudzām melodramu un komēdiju varonēm par interesantu temperamentīgu raksturlomu māksliniecei kļuva Ju Džen Li N. Jevreinova lugā «Dzīves maskarāde» — aktrise, kas spēlē arī dzīvē.

Sasprindzinātajam darbam patiesībā bija divas puses. Aktieriem tika ņemta iespēja rūpīgi, pārdomāti izstrādāt tēlu, taču pozitīvs ieguvums bija lielā, agri iemantotā pieredze. No šāda aspekta arī tā sauktais vieglais žanrs, ja vien tas neiestīga pārmērību dūkstīs un turējās asprātīgas gaumes robežās, deva daudz laba. Aktierim bieži vajadzēja tēlot dažādus raksturus, izkopt savas dotības daudzveidīgos tēlos. Jaunie aktieri komēdiju izrādēs varēja mācīties no spilgtajiem meistariem — Gustava Žibalta, Arveda Mihelsona. **Gustavs Žibalts** tais gados arvien retāk tēloja vadošās lomas (30. gadu pirmajā pusē viņam vājās veselības dēļ bija jāaiziet no teātra pavisam), taču arī jebkurā mazāka apjoma uzdevumā viņš sniedza īstas mākslas paraugu. Tāds bija, piemēram, vecīgais, skaudrumā cietais un monumentālais karalis Luijs «Parīzes Dievmātes katedrālē». Uz **Arvedu Mihelsonu** tais gados faktiski balstījās viss Dailes teātra komēdiju reperetuārs.

Tieši šādus raksturus tēlojot, izauga **Augusts Mitrēvics**. Viņa talants jūtami uzplauka un saistīja uzmanību divdesmito gadu vidū, vispirms ar kustīgo viesmili nēģerzēnu Čarliju, kas tur izrādes ritmu savās rokās H. Bergera lugā «Plūdi», tad — ar frizieri Klumpoču «Džonā Neilandā»,

tāpat ar veiklajām izdarībām izvirzoties notikumu centrā. Mitrēvicam piemita kāds vārds grūti izsakāms, tīri dabas dots humors, kas staroja no mākslinieka būtības ar reti sastopamu dabiskumu. Šis dabiskums neizzuda ne spilgtajā groteskajā spēlē, ne saasinātajā tēla zīmējumā un brīžiem, it kā gluži nemanot, pārgāja smeldzīgā romantiskā sapņainībā. Rotāļīgs smējējs, bet dvēseles dziļumos romantiķis bija viņa Aspazijas Pūcesspieģelis. Komiskā un dvēseliskā, drastiskā un traģiskā apvienojums aizveda Mitrēvicu pie viņa mākslas tēmas — mazā cilvēka. Tieši ar I. Ērenburga Lazika un E. Vulfa Bumbiera kluso traģismu Augusts Mitrēvics divdesmito gadu nogalē iezīmēja savas daiļrades vadlīniju, vienlīdz kļūdams par vienu no vadošajiem Dailes teātra aktieriem.

Sajos gados sava aktiera talanta virsotnes aizsniedza **Kārlis Veics**. Veics savā būtībā nebija romantisks aktieris, tāpēc, atveidojot centrālās varoņlomas, viņa tēli nonāca pretrunā ar izrādes kopīgo pacēlumu. Veics bija prāta, intelekta aktieris, kas prata lieliski izanalizēt sava tēla rīcību, uztvert pašu raksturīgāko tā būtībā. Šī īpašība piešķīra viņa veidojumiem neatkārtojamu savdabīgumu (K. Veics bez tam bija lielisks grima meistars), bet reizē arī darija tos pavēsus, starp viņu un pārējiem personāžiem uz skatuves nereti izveidojās zināma distance. Taču šī īpašība bija tieši noderīga Kārlim Veicam, radot viņa saltos, dzelžainos, monumentālos negatīvos tēlus pasaules klasikā: Gesleru «Vilhelmā Tellā», hercogu Albu «Donā Karlosā». Būdams atraisīts, tehniski spoži sagatavots aktieris, viņš radīja veselu virkni daudzveidīgu un spilgtu komēdijas raksturu.

Redzami attīstījās arī citu jaunās paaudzes aktieru meistarība. Skaidrās līnijās noritēja **Elvīras Brambergas** izaugsme. Elvīra Bramberga vēl bija Dailes teātra ansambli viena no piemērotākajām bērnu un jaunu zēnu tēlotājām (Valters «Vilhelmā Tellā», Aļoša «Steņkā Razinā»), taču vispilgtāk viņas īpatnība sāka izpausties spriganu, atskabargainu jaunavu lomās. Šīm varonēm bija gan dzirkstoša komēdijiska (Nina «Vēdeklī»), gan arī dramatiska nokrāsa. Sai ziņā interesantas bija lomas, kuras E. Bramberga jaunā traktējumā atveidoja divās Raiņa lugās: Barba («Pūt, vējiņ!») un Vizbulīte («Indulī un Ārijā»). Aktrise mazāk centās parādīt tās sievišķi maigas, vairāk uzsvēra dabasbērna dzīvo vitalitāti, spēcīgo raksturu. Teicamās balss dotības un skatuviskā pievilcība jau ar pirmajiem muzikālajiem inscenējumiem (Orests «Skaistajā Helēnā», Hannerle «Trejmeitiņās») izvirzīja Elvīru Brambergu par teātra pirmo solisti šā žanra darbos.

Lilija Žvīgule atveidoja vitālu raksturu lomas un atklāja savu īpatnību gan komēdijās («Apburtais loks», «Trejmeitiņas»), gan arī Steņkas līgavas Darjas tēlā, parādot lepmu un brašu kazaku meiteni, kura spēj aizstāvēt savu godu. Pamazām, bet noteikti raisījās **Lilitas Bērziņas** talants. Dejiski elegantajai un plastiskajai aktrisei bija vēl zināmi trūkumi izrunā, viņas tēlojums vēl bija it kā uzspēlēts. To visu vajadzēja pārvarēt grūtā darbā. Divdesmito gadu vidū viņa pievērsa sev uzmanību ar labām raksturotājas dotībām, tēlojot izlaistus mantīgo aprindu skuķus (Ortrūde «Rīgā») vai arī dejiski dzirkstošas lomas (krogus meita Grieta «Mīla stiprāka par nāvi»), bet ar veco baronesi «Šveikā» parādot arī labu pārveidošanās māku. Pēc

veiksmīgi notēlotās Hermīnes «Apburtajā lokā» Lilitai Bērziņai sāka uzticēt atbildīgākas jaunu skaistu lomas lielākos inscenējumos: Hero «Amorā uz drednauta», Selisimu «Steņkā Razinā».

Izgājuši statistu, masu skatu dalībnieku garo skolu, savu vietu Dailes teātra ansamblī aizvien noteiktāk sāka iekarot arī vairāki citi jauni aktieri, kas darbojās šeit jau ar teātra pirmajām sezonām. **Austra Baldone** patiesīgi un pievilcīgi tēloja jaunas meičas latviešu klasikas darbos: Emiliju un Ievu «Trīnes grēkos» un «Ļaunajā garā», Lienu «Mērnieku laikos», Skaidrīti «Kas tie tādi, kas dziedāja» izrādē, 1929. gadā negaidīti spilgti parādot komēdijas aktrises talantu kā vecīga savādniece miss Burna amerikāņu krimināllugā «Spoku vilciens». **Herberts Zommers** pēc diezgan vienveidīga sākuma manierīgu augstdzimušu jaunekļu lomās ap divdesmito un trīsdesmito gadu miju atklāja savu radošo iespēju daudzveidību, tēlodams brutālo un uzpūtīgu muižkungu Harderu («Kas tie tādi, kas dziedāja»), mazliet inteligentiski izsmalcināto vijolnieku Alvi Konrādiņu («Maldu Mildas sapņojums») un vienkāršo, sirsniņo lauku puisī Juri («Nebrauc tik dikti»). Jaunus varoņus un liriskus milētājus visvairāk tēloja **Kārlis Pabriks**, aktieris, kuram piemita arī teicamas komiskā raksturotāja spējas. Vokālas dotības viņu, tāpat kā E. Brambergu, izvirzīja muzikālā žanra vadošajos tēlotājos (Pariss «Skaistajā Helēnā», Šobērs «Trejmeitiņās», D'Artanjans «Trīs musketieros»). **Rūdolfs Kreicums**, kas teātrī ieradās mazliet vēlāk, 1926. gadā, bija piemērots dažādu žanru uzdevumiem. Viņš atveidoja gan jaunus milētājus, gan izteiksmīgus, spilgtus raksturus, arī negatīvus.

Vidējās paaudzes aktieru darbā arī bija vērojamas jaunas strāvas. Viņu tēlojums kļuva vienkāršāks, uz psiholoģiskiem meklējumiem dibināts. **Jānis Priede**, kura tēliem agrāk nereti piemita nedzīvs teatrālisms, Štauffahera lomā («Vilhelms Tells») vairs netēloja varoni ārišķīgiem paņēmieniem, bet saistīja kā dzīvs cilvēks. **Emīls Mačs** šai posmā vairs neveidoja tādas centrālās lomas kā Žanu Valžānu, bet pakāpeniski pārgāja uz dziļi emocionāliem tēvu un sirmgalvju tēliem (Aklais «Spēlēju, dancoju»). Pagauso un labdabīgo, brīžam smieklīgo raksturu neaizstājams atveidotājs Dailes teātrim bija **Jānis Mārsietis**. Šai paaudzei pieder arī **Alma Mača**, kas pievienojās ansamblim no Nacionālā teātra un tēloja spēcīgu, raksturā stingru sievietes lomas.

Savu ražu jau sāka dot arī teātra studijas izlaidums. Tā audzēkņu vidū izcēlās it kā zemes spēka pielietais staltais **Artūrs Filipsons**. Viņa pirmie nozīmīgākie darbi bija bērnu un jaunatnes iestudējumos: pamulķkais barons fon Garausis «Pelnušķītē», spēka, vīrišķības un taisnīguma pilnais indiānis Sambo «Kapteiņa Granta bērnos» un labsirdīgā smaidā atplaukušais saulainais Mēnestiņš «Leiputriņā». Šajās lomās uzskatāmi izpaudās arī aktiera daudzveidība. Drīz vien teātra vadība sāka dot jaunajam aktierim atbildīgākus uzdevumus: titullomu «Pļevnas zaldātā», Mintautu «Indulī un Ārijā». Savu talantu vispirms spilgtāk parādīja bērnu izrādēs arī citi absolventi: **Benita Ozoliņa** ar pasakainām būtnēm (Gailītis «Mazajā Dagā», Laumu karaliene «Zilajās salās»), mātēm un vecmāmiņām («Sprīdītī», «Pelnušķītē», «Rungā, iz maisa») un īpaši Sniedzes lomu otrreizējā «Prin-

ceses Gundegas» inscenējumā, pēc kuras teātra vadība pievērsās viņas liriski šķelmīgajai dabasbērna īpatnībai; **Lilija Amerika** ar princešu lomām «Leiputrijā» un «Zelta zirgā»; **Jānis Veinalds** (miris 30. gadu vidū tragiskā nāvē) ar liriskiem, gaišiem un saulainiem zēniem (Raiņa Antiņš un Gatiņš «Zelta zirgā» un «Pūt, vējiņi!», Cirulis «Rungā, iz maisa»).

No citu skatuves kursu beidzējiem trīsdesmito gadu sākumā spilgtāk izcēlās divas jaunas aktrises — **Irma Laiva** un **Austra Zidere**. Laivas dramatiska pārdzīvojuma talants īpaši izpaudās pavestās kalpones Elzas lomā E. Zālītes drāmā «Pirktā laime», Ziderei padevās raksturlomas ar nelielu satīrisku piedevu (Ciepa «Pūt, vējiņi!») un lādzīgas vecenītes, piemēram, pāri ar vecmeistaru Gustavu Žibaltu «Maldu Mildas sapņojumā».

Pēc desmit gadu pastāvēšanas Dailes teātrim bija izveidojusies spēcīga, individualitātēm bagāta aktieru trupa.¹

III

Trīsdesmito gadu pirmajā pusē Dailes teātrī bija sācies jauns radoša pacēluma posms. Apvienojot inscenējumu poētisko skanējumu ar aktieru jau lielā mērā apgūto psiholoģisko meistarību, radās nopietnas, saturīgas izrādes, kuras kļuva par notikumiem visā latviešu skatuves mākslā. J. Janševska romānu «**Dzimtene**» (1932) atainojot uz skatuves, teātris izveidoja plašu etnogrāfisku panorāmu ar dziesmām, dejām, sulīgiem tautas tipiēm. «Dzimtene» ir visai izplūdis milzīga apjoma romāns bez ievērojamas mākslas vērtības, taču izradē, neturoties pārāk cieši pie sižeta līnijām, bet virknējot kopā atsevišķas raksturīgas epizodes, radās izteiksmīga tautas dzīves aina. Kaut nedaudz, teātris akcentēja arī sociālo slāņojumu. Ļoti raksturīgs Augusta Mitrēvica spilgtajā tēlojumā bija bagātais saimniekdēls Čāpiņu Jānis, kas ņem par sievu skaisto Gobzemju Dailu, bet kāzu vakarā tiek pamatīgi piemulķots. Muižas kalpu vidū izcēlās Artūra Filipsona smagnējais Biezumu Bozums, kas uzskata, ka «mēs, kalpu kārtas cilvēki, esam tie vērtēnākie vīri valstij», un taisnības vārdā notriec ar rungu zemē pašu cara pristavu. Īstu pārsteigumu sagādāja divu vēl gluži jauno aktrišu Lilitas Bērziņas un Lilijas Žvigules plašpīgās vecenes Pēterene un Tēvine, kas ar saviem naivas izbrīnas pilnajiem komentāriem pavadīja visu izrādes gaitu: gan mērniekus, kuri sabraukuši muižas laukos ar trubām, gan zaļumballi, kur «pie vārtiem pārdod tādas zīmītes un — ņem naudu», gan arī Čāpiņu Jāņa precības. Vairākas sezonas «Dzimtene» bija populāra un tautā iemīļota izrāde, gandrīz sasniegdama tiem laikiem reto 100 izrāžu skaitu.

¹ 20. gadu otrajā pusē un 30. gadu sākumā no citiem teātriem vai drāmas kursiem Dailes teātra ansamblim pievienojās arī vairāki citi aktieri: Atis Krauklis, Reinholds Puriņš, Milda Sēnīte, Olga Krūmiņa, Edgars Jēkabsons. Isāku laiku šais gados teātrī darbojās Lūcija Neiberģa, Zanis Veinberģs (Vinkalns) u. c.

Bez jau minētajiem absolventiem Dailes teātra studiju beidza un ilgāku laiku teātrī strādāja arī Lija Gailīte, Elza Gintere, Auguste Prince, Milda Puķe, Olga Svarcberģa, Jūlijs Mauriņš, Vilberts Štāls, Artūrs Vilks un citi, vēl tagad strādā Alberts Miķelsons.

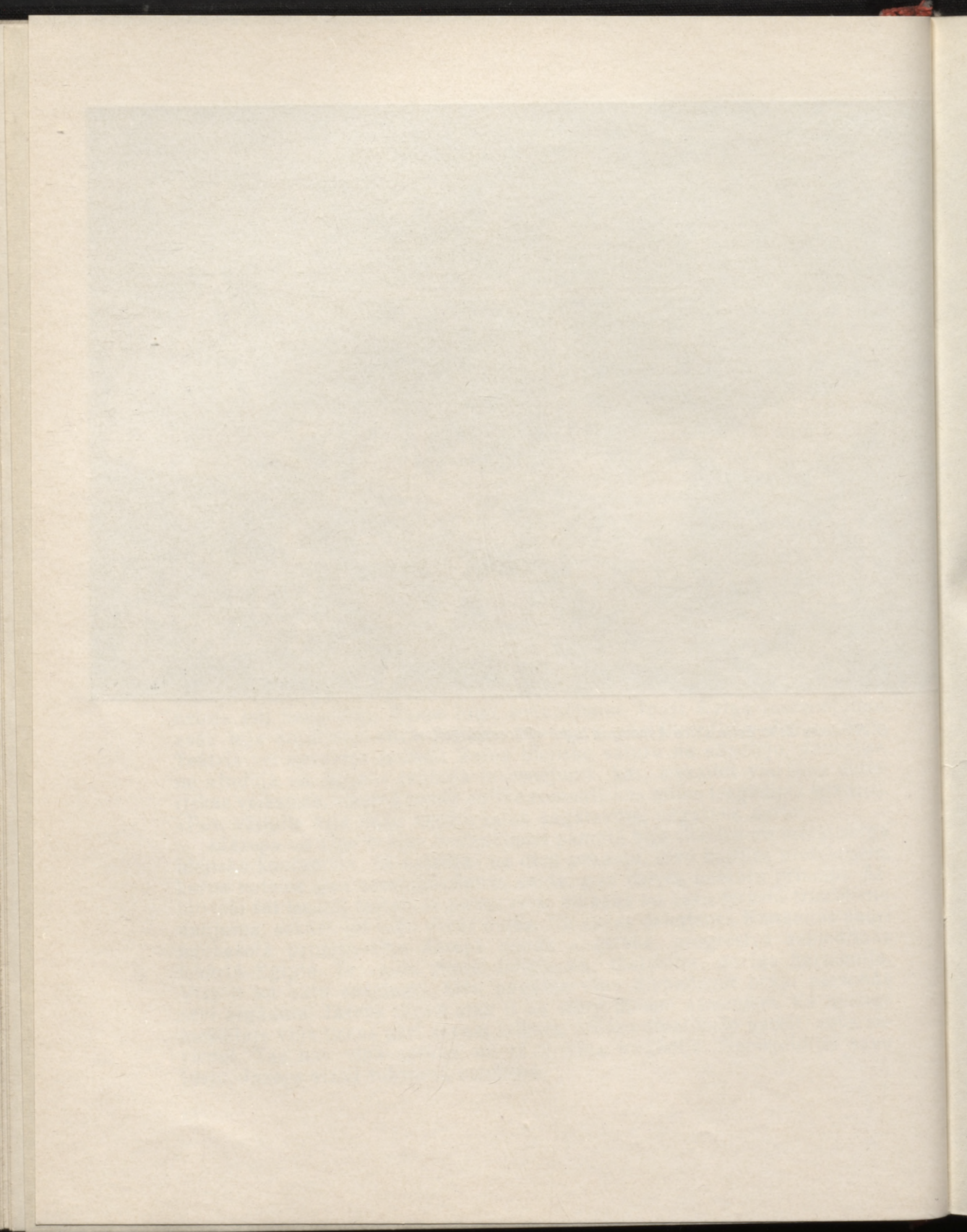
Savas romantiskās tradīcijas Dailes teātris attīstīja tālāk citā dramati-
zējuma izrādē — Z. Lāgerlefas «Gēsta Berlinga» inscenējumā (1933).
Eduarda Smiļģa Gēsta Berlīngs, mūžīgais meklētājs, nemiera un ilgu sim-
bols, izgāja cauri trakajam dziļo alku, spontāna prieka plūdu, sapņainās
aizmirstības pilnajam kavalieru gadam, līdz guva atziņu — ka dzīves jēga
ir darbs. Izrādes noskaņojumu palīdzēja radīt gan ziemeļu polārblāzma ska-
tuves gaismojumā un staru strēlēs krītošs sniegs, gan ziemsvētku zvani,
dejas sapņainā krēslā un citi Dailes teātra romantikas izteiksmes līdzekļi,
kā arī B. Sosāra lieliskā mūzika ar kavalieru dziesmu, kuras melodijā atviz
gan sapņu dzirnas, gan tūkstoš malki, gan arī sausums, posts un bads.
Divpadsmit kavalieru pulkā dižojās Artūra Filipsona vareni monumentā-
lais kapteinis Bergs, Rūdolfa Kreicuma brašais Bērenkreics, staroja
Augusta Mitrevica — Patrona Jūlija saulainais smaids. Kavalieru saim-
nieci Ekebijas majorieni Alma Mača veidoja kā spēka pilnu sievieti, kas
var nest gan maisus, gan savas dzīves traģisko mātes lāstu. Bet, kad Emīls
Mačs — skopais Brūbijas mācītājs tvēra zemē atrastu naglu, viņā mazāk
runāja kaislību pārņemts maniaks, vairāk savā pārliecībā aizrautīga bērna
sirds. Šī izrāde bija bagāta daudzām aktieriskām uzvarām: Herberta Zom-
mera vieglā, ironiskā šaržā veidotais tukšgalvis grāfs Dona, Kārļa Veica
velnišķu niķu pārpilnais Sintrāms ar mūžīgo «launā gara» smieklu sejā,
Benitas Ozoliņas Anna Līza, Brūbijas mācītāja meita, kas apvienoja sevi
meitenes sirsnīgo vienkāršību ar nākamās majorienes īpašībām, Emīlijas
Viestures un Lilitas Bērziņas sievišķīgie dvēseliski skaidrie Mariannas un
grāfienes Donas tēli, Gustava Zibalta nežēlīgais, monumentāli skarbaiss
Melhioris Sinklers, viena no vecmeistara pēdējām lomām.

So jauno daiļrades posmu Dailes teātri vainagoja Raiņa traģēdijas
«Jāzeps un viņa brāļi» inscenējums (1933). Lai arī teātris vienmēr bija uz-
skatījis Raini par savu tuvāko latviešu rakstnieku, Ed. Smiļģim līdz tam
nebija īsti veiksmīgu Raiņa lugu iestudējumu. Īpaši Raiņa inscenējumos
asāk bija sajūtama «tirā teatrālisma» vara pār filozofisko domu, ideju.
Teātris vēl nevarēja izsmelt Raiņa idejisko saturu ne «Spēlēju, dancoju»,
ne «Induļa un Ārijas» jaunajā inscenējumā, kas, ieskaitot vairākas aktie-
riskas veiksmes, visumā tomēr palika romantiskas mīlas traģēdijas ietvaros.
«Pūt, vējiņi!» bija dažu nedēļu laikā sagatavots, negatavs darbs.

«Jāzeps un viņa brāļi» inscenējuma pamatā bija skaidra un mērķtiecīga
idejiska koncepcija. Tā balstījās uz divu pasaulu, divu kultūru pretstatiem,
kurus noteica gan saimniekošanas veids, gan dzīves uzskatu principi. At-
bilstoši šai iecerei teātris te pirmo reizi atkāpās no sava ierastā trīscēlienu
dalījuma, sakārtojot lugu divās daļās. No savas dzimtenes Kanaanas šauri
ierobežotā primitīvisma Jāzeps nonāk augstākā, progresīvā sabiedrības
iekārtā Ēģiptē. Te valda miers, labklājība, skaistums, garīga harmonija.
Viss it kā būtu sasniegts, taču pagātne viņa divpadsmit brāļu personās
sevi atgādina. Jāzeps tagad stāv it kā starp diviem asmeņiem. Kā mūžīgs
meklētājs viņš tiecas pāri savam laikam, cenšas atpalikušo pacelt, abus sa-
vienot. Tas nav viņa spēkos, un tā ir viņa traģēdija. Nepiepildījis savu
ideju, Jāzeps aiziet tuksnesī, nebūtībā.



O. Skulmes dekorāciju skice Aspazijas lugai «Pūcēsspiegēlis»



Tā Jāzepu traktēja Eduards Smiļģis. Izrādes pirmajā daļā viņš bija romantisks sapņotājs, kas nespēj iekļauties drūmajā, nežēlīgajā vidē. Viņa skatiens klīda kaut kur zilās tālēs. Ēģiptē viņš bija kļuvis vīrišķīgāks, garīgi bagātāks. Te Jāzeps valdīja pār cilvēkiem, viņš bija tas, kas diktēja brāļiem savu gribu.

Pretēji Jāzepam un garīgi skaidrajai Ēģiptes pasaulei Jāzepa brāļi tika veidoti skarbās līnijās, vienādos kostimos un radnieciskās bārdainās maskās. Tā bija monumentāla, saliedēta grupa, taču katrs tēls šai grupā bija spilgti individualizēts. Stingrais, kareivīgais Jūda — A. Filipsons, maigi prātnieciskais Rubenss — Arv. Mihelsons, cietie, ļaunie un nežēlīgie Levijs un Simons — R. Kreicums un E. Mačs, gaisīgais Naftalis — Alb. Miķelsons, vientiesīgais Izašars — R. Puriņš, primitīvi brutālais Zebulons — V. Štāls, — tie bija visos sīkumos izstrādāti, vienam kopīgam mērķim pakļauti raksturi. Jāzepam tuvo pasauli pārstāvēja K. Pabrika un J. Veinalda Benjamiņš, E. Brambergas, B. Ozoliņas un I. Laivas Dina.

Inscenējuma idejisko pamatieceri spilgti atklāja O. Skulmes dekoratīvais ietērps. Pirmās divas ainas tika veidotas skopās krāsās, vienkāršās, šķautnainās uzbūvēs atbilstoši vietējam dzīves un domāšanas veidam. Ēģiptes dekorācija turpretim pavērās krāšņā un plašā ornamentālā veidojumā. Kritika rakstīja, ka Skulme «skatuves telpa izmantojis vēl neredzētos apmēros... Tā vien šķiet, ka Dailes teātra skatuves telpa pilnīgi zaudējusi savas robežas.»¹ Ne vien visā skatuves platībā, bet arī sānu kulisēs iesniedzās lielā uzbūve, veidota divos stāvos, ar trešo joslu padziļinājumā, orķestra telpā zem skatuves. Kreisajā pusē atradās Jāzepa un Asnates sēdeklis.

Ēģiptes ainās tika izmantotas arī dziesmas un dejas, turklāt dejojāņu meiteņu ķermeņi papildināja skatuves iekārtojumu, veidodami it kā dzīvu dekoratīvu ornamentu. Taču inscenējuma raibums šoreiz vairs nenomāca saturu. Šie izteiksmes līdzekļi tika izmantoti kā iestarpinājumi darbībā, it kā uz brīdi dodot atelpu un raksturojot Ēģiptes augsto kultūru. Filozofiskā doma tika sniegta skaidri, koncentrēti.

Tieši šī izrāde lielā mērā parādīja ceļu, kādu savas darbības trīspadsmit gados bija nogājis Dailes teātris. Pirmajos gados teātris centās sniegt domu, tēla būtību ar muzikāli plastiskiem līdzekļiem. Sai virzienā bija atsevišķi spilgti sasniegumi, taču tas bija tikai ceļa sākums. Tagad jau teātris varēja parādīt sintēzi, lielu formas un satura atklāsmes meistarību.

«Jāzepa un viņa brāļu» inscenējumā dominēja skopi žesti un kustības. Neredzēja vairs citkārt tik bieži kultivētos «pagarinātos» žestus. Brāļi tika tēloti asā, apvaidītā izteiksmē. Svētīšanas skatā H. Zommera — Jēkaba balsī nebija nekāda patosa. Smiļģa Jāzeps bija izteiksmē skopāks un iekšēji dziļāks nekā jebkad. Savus garos monologus viņš runāja pavisam bez kustībām, it kā sevī koncentrējies. Ar viņa tēlu lieliski sasaucās Lilitas Bērziņas — Asnates maigais, sievišķīgais, garīgi apskaidrotais tēls. Asnate bija Lilitas Bērziņas pirmais īsti lielais sasniegums mākslā.

¹ «Sociāldemokrāts», 1933, 245.

«Jāzeps un viņa brāļi» ir pirmais darbs Dailes teātra vēsturē, kur vienlaikus tik pārlicinoši apvienojās filozofisks dziļums ar lakonisku, bet spilgtu ārējo veidojumu.

Trīsdesmito gadu pirmajā pusē Eiropā izveidojās sarežģīta politiska situācija. Vācijā pie varas nāca Hitlers, pastiprinājās jauna pasaules kara draudi. Galvu sāka sliet arī pašmāju reakcija. Izmantojot vairākumu buržuāziskajā parlamentā — saeimā, tā uzsāka cīņu pret vēl esošām demokrātiskām brīvībām. Savukārt aktivizējās arī nelegālā revolucionārā kustība.

Dailes teātris šai situācijā ieņēma noteiktu demokrātisku pozīciju. Repertuārā sāka parādīties darbi ar sociālu un antifašistisku noslieci. Asi sociāls skanējums ielauzās pat šķietami neitrālajā muzikālās komēdijas jomā. «**Trisgrašu opera**» (1932) — pirmais B. Brehta darbs uz latviešu skatuves asā satīriskā skatījumā akcentēja sociālo nevienlīdzību, attēloja buržuāziskās sabiedrības padibenēs. Mekijs Fiskars, skaudri tvertais, slīpētais aferists un kombinators, atklāja jaunas iezīmes Kārļa Pabrika aktiera jaunradē.

Vācu rakstnieka H. Klumberga luga «**Verdenas brīnums**» (1931) ir leģenda par pirmajā pasaules karā kritušajiem, kuri pēc divdesmit gadiem ceļas augšā no kopēja daudzu tautību karavīru kapa un atgriežas dzīvē. Taču te viņus neviens vairs negaida, nevienam viņi nav vajadzīgi. Tieši otrādi, kapitālistiskajā pasaulē, kuru pārņēmis jauna kara gatavošanās drudzis, apsūdzības liecinieku parādīšanās izsauca šausmas un sajukumu. Teātris, uzņemot šo darbu repertuārā, bija nosvītojis dažas vietas, kuras varēja izraisīt tiešu asociāciju ar pašreizējo buržuāziskās Latvijas valdošo aprindu politiku, nedaudz mīkstinājis reliģijas kalpu, kara atbalstītāju atmaskojumu. Tomēr izrāde izskanēja ar lielu spēku. Tā parādīja jaunu imperiālistisku koalīciju rašanos, asi atmaskoja buržuāzisko valdību reformismu un korupciju. Izrādē bija vairāki spilgti un iedarbīgi tēli — Francijas ministru prezidents, izsmalcināts patētisks liekulis (K. Veics), savā konservatīvismā nesatricināmais angļu valdības galva (H. Zommers), mietpilsoniskā Vācijas kanclera kundze (A. Baldone), monumentālais demagogos virsrabīns (A. Filipsons). Aklu kara invalidu satricinošā traģismā tēloja G. Žibalts, kurpnieku sīkburžuju, kuru, atgriežoties mirušajiem, pārņēma gluži neirastēniskas bailes par savu kara laikā iegūto īpašumu — E. Mačs.

Vieglā, groteskā formā pretkara tēmu risināja arī Aleksandra Čaka un Ērika Ādamsona bērnu luga «**Nagla, Tomāts un Plūmīte**» (1932). Jautrā trijotne (tēloja R. Birzgalis, E. Štrausa un L. Amerika) ar jaunā skolotāja (A. Miķelsons) atbalstu ņipri cīnījās un padzina no pilsētas kara rotaļlietu veikalniece Speķabībeli (A. Filipsons) un viņa uzticamo līdzgaitnieku Asaku (R. Puriņš), aizstāvēja pret viņiem mīļo, laipno vecmāmiņu Billi (B. Ozoliņa). Jauna iezīme šai uzvedumā bija savdabīgs programmas vadītājs — referī, kas uzturēja kontaktu un labi sapratās ar zālē sēdošajiem mazajiem skatītājiem. Referī tēloja aktieris Edgars Jēkabsons, kas nedaudz gadus vēlāk krita Spānijas brīvības cīņās.

Solis tālāk teātra darba iezīmētajā virzienā bija G. Hauptmaņa drāmas

«Audēji» inscenējums (1933). Uz Dailes teātra skatuves uznāca izsūktais, nabadzībā nopiestais proletariāts, kas vairs nespēja samierināties ar savu postu un cēlās cīņai pret apspiedējiem. Hauptmaņa drāma, stāstot par pagājušā gadsimta Silēzijas audēju sacelšanos, attēlo stihisku izmisuma izraisītu dumpi, kur nav organizētas strādnieku vadības. Tomēr tālaika vēsturiskajos apstākļos inscenējuma laikmetīgais patoss bija ietekmīgs. Izrāde nepārprotami lika secināt, ka sociālās nevienlīdzības važas iespējams saraut vienīgi cīņas ceļā. Ed. Smiļģa inscenējums bija vienkāršs un reālistisks, tas spilgti parādīja strādnieku nepanesamo dzīvi.

Uz «Verdenas brīnumu» un «Naglu, Tomātu un Plūmīti» buržuāziskajā presē bija atsaukusies tikai viena otra īgna balss, turpretim tagad «Audēju» uzvedums jau sacēla kājās visu reakcijas nometni. «Laikmetiskie sociālie lozungi, sen zaudējuši savu asumu, tagad izklausās naivi pirmziemnieciski,» galēji nacionālistiskajā «Latvī» rakstīja Paula Jēgere-Freimane.¹ «Daudzie nabadzību, postu un izsūkšanu raksturojošie detaļi liekas tagadējam skatītājam anahroniski, pat neticami,» viņai piebalsoja Jānis Grīns², pilnīgi «aizmirdams», ka laikrakstus katru dienu piepildīja apraksti par neciešami smago strādnieku stāvokli, badu, pašnāvībām. Eduards Virza savā demagoģijā aizgāja pat līdz apgalvojumam, ka tagadējā ekonomiskā krīze «skar vienādā mērā kā īpašniekus, tā arī strādniekus»³. Ar neslēptu naidu viņš rakstīja par «pūļa uzdrāšanos ar sarkanu karogu skatuvē».

Lielā mērā vispārinātu laikmeta atveidu teātris ietvēra J. Jaunsudrabiņa traģikomēdijas «Invalids un Ralla» inscenējumā. Te nebija šķiru cīņas, skaļu lozungu, sociālo postu simbolizēja viens centrālais izrādes tēls — Augusta Mitrēvica invalids Bubuls. Kā rēgs klīzdams pa dzīves labirintiem, viņš nemitīgi it kā atgādināja šīs dzīves upurus. Augusta Mitrēvica traģiskās tēmas risinājumā tā bija jauna kvalitāte. Te nerunāja vairs nabaga nomāktā mazā cilvēka skumjā grūtsirdība. Savā traģiskajā simbolikā invalids bija monumentāls, asiem, lakoniskiem vilcieniem veidots tēls.

Eduarda Smiļģa inscenējums klusināja Jaunsudrabiņa humoru, kara invalīda un nodrošinātās pilsoņu jaunkundzes Rallas mīlestības romānā ievilkdams smagas, tumšas, pat baigas kontūras. Lilitas Bērziņas Ralla uz skatuves bija skaista, apburoša, bet viņai piemita arī kāda apzināta ciet-sirdība. Pat Rallas jautrie smieklī izskanēja kā eksaltēti, tiem cauri bija jūtams stindzinošs dvēseles aukstums. Tas bija ievērojams tēls mākslinieces radošajā biogrāfijā. Grāfiene Dona, Asnate un tagad arī Ralla izvirzīja Lilitu Bērziņu Dailes teātra aktieru saimes spilgtāko personību skaitā.

Šī ir laikam patī neželīgākā izrāde, kāda jebkad bijusi uz Dailes teātra skatuves. Straujā temperamenta, klusās rezignācijas, skanīgu, brīžiem homērisku smieklu mākslinieks Smiļģis, nosvērtais, bet tai pašā laikā gaišu optimistisku krāsu meistars Skulme, arī savā traģismā saulaini romanti-

¹ «Latvis», 1933, 3429.

² «Jaunākās Ziņas», 1933, 82.

³ «Brīvā Zeme», 1933, 83.

kais Mitrēvics, sievišķīgā Lilitas Bērziņas personība, — tā visa vienkārši vairs nebija. Izrādi caurauda sava laika dzīves īstenības noliegums.

Kad saderināšanās ainā līdzās balti mirdzošajai Rallai kā gars no citas pasaules stāvēja frakā tērptais invalīds ar stīvi nolaistu nekustīgu roku baltā cimdā un monokli nedzīvajā acī, šī paradoksālā kopība ierunājās klie-dzošā patiesības balsī. Dekoratīvās uzbūves ietvēra drūmu un dziļu neap-dzīvotu telpu, kurā atbalsojās nedabisks tukšums, gan tīri fizisks, gan dvē-seles tukšums. Šī baigā nebūtība, likās, apņēma visu, neatstājot nekāda cerības stariņa, nekādas perspektīvas. Taču perspektīva bija. To lika sajust izrādes fināls. Pāri visai skatuvei, pāri pilsētas namiem un torņiem neda-biskā lielumā izslējās draudoša invalīda ēna ar paceltu spieķi rokā: «Cilvēki, atcerieties mani!» Izrāde guva lielāku vispārinājumu nekā luga.

Tādas asociācijas Dailes teātra māksliniekos izraisīja trīsdesmito gadu īstenība. Meistarības briedumā teātris prata izteikt savu dzīves skatījumu atbilstoši katra dramaturģiskā darba filozofiskajai idejai. Vienā estētiskā pozīcijā sastapās «Gēstas Berlinga» kvēlā romantika, «Jāzēpa un viņa brāļu» tiem laikiem askētiskā skaidriba un sakāpinātais dzīves atveidojums «Invalīdā un Rallā», kur vienīgo reizi Dailes teātra mākslā tik izteikti ieru-nājās ekspresionistiski motīvi. Tas notika laikā, kad fašistiskajā Vācijā ekspresionisms bija oficiāli izsludināts par aizliegtu mākslas virzienu.

«Invalīds un Ralla» palika Dailes teātra repertuārā neilgi. Lugu noņēma no repertuāra drīz pēc 1934. gada 15. maija fašistiskā apvērsuma.

IV

Sekojoš Vācijas un Itālijas fašistu paraugam, latviešu lielburžuāzija varēja sagrabt varu un noturēties pie tās tikai ar nežēlīgām represijām. Tās izpaudās tiklab politiskajā, kā arī kultūras dzīvē. Jau desmit dienas pēc puča atklātībā parādījās paziņojums, ka «tuvākās dienās izglītības ministrs iecels sevišķu ministrijas pilnvaroto, kura uzdevums būs Dai-les teātri idejiski pārveidot un pārorganizēt saskaņā ar notikušajām pār-mainām mūsu valsts dzīvē»¹.

Pārorganizēt — tas nozīmēja vispirms pārņemt savās rokās teātra va-dību. Raiņa klubam kā demokrātiskai organizācijai aizliedza darboties, un Dailes teātra vadība tika nodota tā sauktajai «Raiņa kluba likvidācijas komisijai». No šīs komisijas vēlāk izveidoja biedrību «Dailes teātris», kuras valdē bija redzami valsts aparāta darbinieki, turīgās lielburžuāzijas pār-stāvji. Par Dailes teātra direktoru iecēla valdībai uzticamo P. Ozolu.

Pirmais praktiskais uzdevums bija atbīdīt no teātra vadīšanas Eduardu Smiļģi. Kā liecina Aspazija, sākumā bijis nodoms no viņa atbrīvoties pa-visam.² To izdevās aizkavēt tikai ar progresīvās inteliģences protestiem un formāli viņu atstāja par galveno režisoru. Ed. Smiļģis ar savu līdzšinējo darbību bija jaunajai varai sevišķi netikams. Divdesmitajos gados viņš

¹ «Pēdējā Briedī», 1934, 116.

² «Literatūra un Māksla», 1967, 28.

kopā ar Raini bija nodibinājis Latvijas un PSRS tautu kultūras tuvināšanās biedrību, palikdams viens no tās vadošajiem darbiniekiem visu buržuāziskās Latvijas laiku. Tāpat nevēlams jaunajai iekārtai bija arī Dailes teātra progresīvais virziens. Pirmo fašistiskās diktatūras laika sezonu atklājot, «mākslas un kultūras lietu pārzinis», Ulmaņa uzticības persona un «galma dzejnieks» Eduards Virza tieši tā arī pateica: «Demokrātisma un sociālisma idejas ņēma virsroku pār nācijai idejām, un jums bija jāpieredz, ka uz jūsu mākslas baltā kuģa uzkāpj ļaudis, kas to gribēja vadīt internacionālisma ūdeņos. Jūs palikāt sveša virziena gūstekņi.»¹

Visa teātra administratīvi saimnieciskā un arī radošā virziena noteikšana tagad pilnīgi pārgāja biedrības «Dailes teātris» un tās ieceltā direktora rokās. Materiālos izdevumus pilnīgi sedza biedrība. Tās pārziņā atradās gan repertuāra izvēle, gan arī režisoru un lomu sadale. Līdz ar to pirmo reizi savā pastāvēšanas laikā Dailes teātris ieguva stabilu materiālo bāzi un pirmo reizi nonāca reakcionārās buržuāzijas varā. Teātra darbam sekoja cenzūra, māksliniekus izsekoja politiskā pārvalde. Biedrības «Dailes teātris» valdes loceklis, tā saucamās rakstu un mākslas kameras priekšsēdētājs J. Druva rūpīgi vāca ziņas par teātra darbinieku noskaņojumu, konkrēti tika minēti Felicitas Ertneres, Herberta Zommera, Augusta Mitrēvica, Artūra Filipsona, Emilijas Bērziņas un citu vārdi.² Laiku pa laikam tika sasauktas sanāksmes, kurās teātriem sniedza vadošus norādījumus, iejaucoties tieši radošajā procesā.

Lai noskaidrotu un labāk izprastu jaunā proklamētā virziena iedvesmotāju idejiskos pamatus un garīgo apvārsni, vēlreiz citēsim E. Virzu. Novērtējot līdzšinējo radošās domas attīstību, viņa sašutumu izraisīja tas, ka «demokrātijas zinātnieki ņēmās apstrādāt visu pasaules vēsturi un tur, kur senāk stāvēja Maķedonijas Aleksandrs, Hanibāls vai Jūlijs Cēzars, viņi nostādīja ekonomisko faktoru. Tā šie melu zinātnieki pastaiģājās pa pagātnes klajumiem, mēģinādami apkaut ar savu nepatieso erudīciju seno laiku ievērojamos vīrus, tāpat kā tie apkāva tos tagadnē ar vispārējo balsošanu. Tā viņi gribēja savas zinātnes lupatām aplāt visas spožās virsotnes, lai pasaulē pastāvētu tikai vidējības vienmuļība. Literatūrā šā virziena vispilnīgākais iemiesojums ir angļu rakstnieks Bernards Šovs, šis vecais mērkaķis, kas visu savu popularitāti nodibinājis, piešķirot viszemākās īpašības vēstures ģeniālām personām. Visa pasaules miētpilsonība uzgavilēja viņam, redzot, ka viņa lugās Jūlijs Cēzars nostādīts vienā līmenī ar mūsu dienu siļķu bodnieku (domāta B. Šova luga «Cēzars un Kleopatra», ko 1924. gadā iestudēja Dailes teātris. — M. G.)»³

Ar demagoģiju un nemaskētiem draudiem tika radīts vadonības kults. Jau 1934. gada vasarā, dažus mēnešus pēc apvērsuma, pašā Rīgas centrā Esplanādē slējās gigantiska brīvdabas dekorācija, kurā inscenēja masu uzvedumu «Atdzimšanas dziesma» — šovinisma piesātinātu Latvijas

¹ «Brīvā Zeme», 1934, 193.

² «Cīņa», 1965, 226.

³ «Brīvā Zeme», 1934, 193.

vēstures panorāmu ar jauno «vadoni» — tautas slavenās gadsimtu gaitas vainagotāju izrādes noslēgumā.

Fašisma ideoloģiskie pamati Latvijā bija cieši saistīti ar nacionālisma kultu. Sākās īsts bāleliņu laikmets ar dziedāšanu, dejošanu un pļaujas svētkiem, kur reakcionāriem nolūkiem centās pakļaut arī tautas daiļrades labākās tradīcijas. Tika falsificēta vēsture, iztēlojot to kā harmonisku vienošanos tautas attīstības ainu. Aleksandrs Grīns rakstīja par senajiem latviešiem, kuriem bijuši savi ķēniņi, liekot saprast, ka tie atgādina tagadējo diktatoru. Vesela virkne pseidovēsturisku darbu ar hercogu Jēkabu vai kādu citu valdnieku centrā rosināja ilūziju, ka Latvija pagātnē bijusi gandrīz vai koloniāla lielvalsts. Skatuves pārplūdināja A. Grīna lugas un romānu dramatisējumi.

1935. gada 23. janvārī ar iekšlietu viceministra parakstu uz Dailes teātri nosūtīja oficiālu dokumentu: «Laipni lūdzu kā nākošo inscenējumu pēc «Figaro kāzas» sagatavot «Nameja gredzenu», kuru pēc A. Grīna romāna ir pārveidojis drāmā V. Zonbergs, uzdodot režiju vadīt režisoram J. Muncim.»¹

Viss skaidri un nepārprotami, vienīgi par adresātu tika norādīta nevis Raiņa kluba likvidācijas komisija, bet gan «Dailes teātra likvidācijas komisija». Ministrijas kancelejas darbiniekiem viņu drūkas kļūdā bija izdevusies apbrīnojama definīcijas precizitāte!

Jānis Muncis pēc aiziešanas no Dailes teātra kādu laiku bija pavadījis Amerikā, pētīdams Holivudas filmu rūpniecības pieredzi. Atgriezies dzimtenē un nerealizējis savu kārtējo utopisko ieceri, šoreiz latviešu lielfilmas ražošanas projektu, viņš sagatavoja dažus inscenējumus Nacionālajā teātrī, būdams reizē režisors un dekorators. Arī Dailes teātrī viņš 1932. gadā uzveda pats savu lugu «Diktators», sludinādams šeit vadoņa pārcilvēka ideju. Pēc Munča stihiski dumpīgajiem progresīvu frāžu piebārstītajiem paziņojumiem tas bija kas jauns, kaut gan pats iestudējums paslīdēja garām pelnīti neievērots, piedzīvodams tikai septiņas izrādes.

Un, lūk, 1934. gada vasarā Muncis bija pirmais, kas apliecināja autoritāro režīmu skatuves mākslā — inscenēja «Atdzimšanas dziesmu». Nepilnus desmit gadus pēc šķiršanās no Dailes teātra viņš tagad piedzīvoja triumfālu atgriešanos ar fašistiskās valdības rīkojumu. (Drīz pēc «Nameja gredzena» J. Munci atkal iesaistīja teātrī pastāvīgam darbam.)

«Nameja gredzena» pamatā ir sagudrota teika par 17. gadsimta bruņinieku Skumantu — Nameja gredzena atradēju un senā Zemgales «ķēniņa» troņa mantinieku. Sižetiski, jāatzīst, diezgan spraigi, kaut arī retoriski veidotajā skatuves variantā viņš apvieno zemgaļu zemniekus cīņai pret vācu un poļu kungiem, bet nevienlīdzīgajā karā iet bojā, pārspēka sakauts. Labojot šo «neprecizitāti», izrādes finālā pāri skatuvei pacēlās pats Namejs, liekot saprast, ka zemnieku monarhijas ideja piepildīta tagad.

Tika izveidots grandiozs masu inscenējums, kurā lielāka efekta panākšanai piedalījās ne vien no ārpuses pieaicināti statisti, bet arī 6. Rīgas

¹ LPSR CVOR arhīvs, 1367. fonds, 1. apraksts, nr. 76.

kājnieku pulka karavīru grupa. Vienā no kārtējām teātru sanāksmēm, aizrādīdams, ka reālisms uz skatuves «atrodas nesaskaņā ar tagadējo kārtību», E. Virza deva skaidru norādījumu, ka «aktieru spēle jādibina uz pantu deklamācijas principiem.»¹ «Nameja gredzenu» Dailes teātri viņš būtu varējis nosaukt par reālu piemēru savas tēzes ilustrēšanai. Neīsts patoss un retorika valdīja šajā izrādē no sākuma līdz beigām. Skumantu tēloja K. Veics un arī šajā lomā palika uzticīgs savai īpatnībai, veidodams ārēji spožu, bet iekšēji aukstu varoni. Retorika uz skatuves brīžam mijās ar naturālismu. Objektīvākā kritikas daļa neslēpa izrādes acīm redzamos trūkumus (Kārlis Strauts): «Mēs gan nelabprāt gribam redzēt uz skatuves dabīgu uguni un dabīgu ūdeni... Uz Dailes teātra skatuves esam redzējuši labākus kaujas skatus... Aktieru režijā... maz centrālas vadības. Tā pārāk vaļīga un nedroša. Izrāde balstās galvenokārt uz dekoratīvo iekārtu un gaismu.»²

Otru repertuāra līniju tūlīt pēc apvērsuma iezīmēja lauku dzīves slavinājums. Ulmaņa varu lielā mērā balstīja turīgā lielgruntniecība ar militārās aizsargu organizācijas spēku. Bez prāvām bekona un sviesta piemaksām valsts apgādāja to arī ar attiecīgu garīgu barību.

Dailes teātri šāda tematika aizsākās ar K. Hamsuna romāna «Augusts pasaules braucējs» skatuves variantu. Izrāde pasmējās par vieglprātīgo Augustu (tēloja A. Mitrēvics), kas cenšas atdarināt pilsētniekus. Izrādes kredo skanēja no A. Filipsona tēlotā lietpratīgā un reāli domājošā zemnieka Ezras mutes (šis tēls salīdzinājumā ar romānu parādījās dramatiszījumā ievērojami idealizēts): «Jūs nebijāt nabagi, jums piederēja kalni, meži, pļavas, tīrumi, bet jūs tam visam aizbūvējāt mājas priekšā, nelietderīgi uzceļot pilsētiņu uz aramās zemes. Iemīļojiet atkal savu zemi, kopiet to, un viņa jūs atkal pabaros!»

Izrādes «Tu būsi mana» programmā (1934./1935. g. sezona), bīdamies, ka kāds varētu kaut ko pārprast, teātra vadība paskaidro: «Šī delikātā komēdija sevišķi simpātiska ar savu veselīgo tendenci, kas patlaban valda arī mūsu valsts politikā: «Zemnieku dēli un meitas, atpakaļ pie savas zemes, pie savām tēva mājām, jo tā ir svētākā vieta pasaulē!»» Kritika atzina, ka šai izrādē demonstrēti trīs paņēmieni, kā saistīt inteliģenci pie zemes: pļauka, brandvīns un mīla³.

Apvienojot šīs abas tematiskās līnijas, tika veidoti plaši inscenējumi, kuros bija kaut kas no lauku dzīves un tai pašā laikā arī jūtama nacionālistiska pieskaņa. Valdošās aprindas labprāt finansēja šādus dārgus uzvedumus, uzskatot, ka tie palīdz kopt «latvisko garu», tāpēc teātris laiku pa laikam varēja atļauties gluži izšķērdīgi krāšņas izrādes. Šāda novirze dažus pirmos gadus pēc apvērsuma piemīt arī Eduarda Smiļģa inscenējumiem. Alunāna «Sešu mazu bundznieku» uzvedums bija šāda mirzdošu tērpu un etnogrāfisku tradīciju parāde. Uz skatuves dejoja neredzēti greznas tautu meitas, Elvīras Brambergas Emīlija ar savu īpaši spilgtu

¹ «Brīvā Zeme», 1935, 215.

² «Daugava», 1935, 4, 381. lpp.

³ Turpat, 383. lpp.



E. Bramberga — Emīlija Ā. Alunāna lugā
«Seši mazi bundzenieki» 1935

kostīmu viņu vidū izskatījās kā kāda bajārmeita, kura tika arī īpaši izcentrēta un izgaismota.

«Seši mazi bundzenieki» bija muzikāla izrāde. Mūziku tai sacerēja komponists Jānis Kalniņš. Elvīra Bramberga, Kārlis Pabriks un citi Dailes teātra aktieri te varēja labi parādīt savas dotības šajā žanrā.

Līdzīgā krāšņi tautiskā manierē veidoti bija J. Janševska «Mežvidus laudis», V. Zonberga (Saulskalna) «Jelgavas pils cēlējs» un vēl daži citi inscenējumi. Kaut kas bajāriski lielmanīgs ienāca pat Raiņa «Krauklīša» izrādē. Tas bija mākslinieciski spilgts un spēcīgs uzvedums, taču latviešu sētas notēlojumā un Venta cīņā par Magoni mazāk bija jūtama Raiņa lugas vispārcilvēciskā, vairāk šauri nacionāla ideja.

Pārlūkojot Dailes teātra repertuāru, tendenciozās literatūras īpatsvars tajā nav nemaz tik prāvs. Repertuārā bija Rietumu klasiķi Bomaršē un Goldoni («Pļāpīgās sievas», «Jocīgs gadījums»), Rainis, Alunāns un Deglavs. Taču konkrētajā situācijā arī šie darbi pakļāvās kopīgajai mākslas dzīves ievirzei. Tikai pa retam ieskanējās kāds sociāli asāks akcents. Kārtu nevienlīdzības motīvi parādījās «Mežvidus laudis»: «Labāk mežā dzīvot kopā ar vilkiem, lāčiem nekā apakš kungiem.» Taču arī te viss beigās atrisinājās ar romantisku idilli.

Valsts vara rūpīgi sekoja teātra darbam, vēršoties pret katru demokrātisma un progresīvāku uzskatu izpausmi. Smilģa inscenēto Sekspīra traģēdiju «Jūlijs Cēzars» (1934) pēc dažiem mēnešiem noņēma no repertuāra. Pats tēlodams arī titullomu, Smilģis parādīja Cēzaru kā vecīgu, pagurušu vīru, kas nespēj savas valstiskās problēmas vairs atrisināt un aizkavēt pret viņu vērsto sazvērestību. Tāds virziens bija autoritārajam režīmam nevēlams, jo uzsvēra diktatūras nespēcību. Teātrim aizliedza iestudēt arī «Hamletu», kur risinās cīņa pret viltus karali, kas nozieguma ceļā ticis pie varas.

Šādos apstākļos teātris centās izvairīties no dziļākas sociālas problemātikas. «Figaro kāzas» iestudējot, galvenais varonis atšķirībā no pirmā

uzveduma vairs netika iecerēts kā «cilvēks, ko apspiež privileģētās klases». Programmas priekšvārdā (1934./1935. g. sezonā) šoreiz uzsvērts: «Operā parasti Figaro tēls nivelējās līdz vienkāršam Seviļas bārdskuvim — grāfa Almovivas sulainim. Bet tā nav. Figaro ir izglītots sava laika cilvēks — lugu rakstnieks un redaktors, mācījies ķīmiju — farmāciju, ķirurģiju.» Grāfs K. Veica traktējumā bija nevis valdonīgs augstmanis, bet gan inteliģents cilvēks, kura vienīgā vaina ir laikā neapvaldītas kaislības.

Trīs gadus pēc «Jūlija Cēzara» inscenējuma Ed. Smiļģa 30 gadu darba jubilejā tika izveidota spēcīga Sekspīra «Otello» izrāde. Salīdzinājumā ar pirmo — 1922. gada inscenējumu tā apliecināja ansambļa briedumu. Ed. Smiļģa tēlojums Otello lomā bija reālistisks, dziļi izceļot varoņa traģēdiju. Lilitai Bērziņai nozīmīga bija Dezdemonas loma. Taču arī šeit izrādes kompozīcija nesniedzās tālāk par mīlas traģēdiju. Ipatnējs, tiem laikiem neparasts uz skatuves parādījās K. Veica Jago. Aktieris necentās uzspiest savam tēlam tīri ārēju ļaundara zīmogu, rādīdams viņu cilvēciskāku. Jago īstā daba atklājās tikai lugas konfliktos. Veica pieeja bija analītiska, te izpaudās reālistiskās mākslas skolas ietekme. Tomēr arī šis tēls pakļāvās inscenējuma pamatiecerei. Klusinot sociālos pretstatus, Otello un Jago attiecības noteica tikai greizsirdības konflikts: Jago uzskata Otello par savas sievas pavedēju.

Pirmajos diktatūras gados arī izrāžu ārējā izveidojumā jūtami izpaudās estetizācija. Oto Skulmes dekorācijām šai posmā bija raksturīgas īpaši izskaistinātas kolonnas, mēbeles, telpu interjeri, ornamentāli aizkari un prospekti.

Tomēr jāatzīst, ka ansambļa saliedēšanā un jaunu talantu izvirzīšanā šis bija kvalitatīvs attīstības posms. Pēc tam kad fašistiskā vara 1934. gadā slēdza Strādnieku teātri, daļa tā vadošo aktieru — Edgars Zīle, Leonīds Leimanis, Olīta Starka-Stendere, uz divām sezonām Nikolajs Mūrnieks — piepulcējās Dailes teātra saimei. Režisoru Jāņa Zariņa un Jurija Jurovska audzēkņiem bija vērā ņemama psiholoģiskā meistarība, kā arī laba teatrāla raksturojuma prakse. **Nikolajs Mūrnieks** šajā īsajā darbības laikā atveidoja vairākus rūpīgi izstrādātus spilgtus raksturus, tai skaitā sazvērnieku Kasku «Jūlijā Cēzarā», tiesnesi donu Gusmanu «Figaro kāzās». **Olītas Starkas-Stenderes** talants vairāk izpaudās vienkāršu, dzīves nomāktu darba cilvēku tēlojumos (Vešeriene «Ugunī», Marija «Zemē un mīlestībā»), atklājot patiesu sievietes jūtu traģismu. Edgars Zīle un Leonīds Leimanis strauji izvirzījās starp redzamākajiem aktieriem Dailes teātra ansablī.

Tāda aktiera kā **Edgars Zīle** patiesībā pietrūka Dailes teātrim visus iepriekšējos gadus. Jauns, nopietns mākslinieks ar pievilcīgu ārēni, lielu inteliģenci un kultūru, skatuvisko temperamentu, vīrišķību, viņš bija īsti piemērots varoņu lomām, kurās līdz tam parasti bija izmantoti gan Rūdolfs Kreicums, gan Kārlis Pabriks, gan Kārlis Veics, kuri īstenībā vairāk atbilda citāda rakstura tēliem. Edgaram Zīlem vairākkārt vajadzēja atveidot simpātiskus jaunus censoņus, kuri gan latviešu, gan cittautu lugās ar savu enerģiju tiek dzīvē uz augšu (Ansis Pārsla J. Grota lugā «Zelta

atslēga»). Jau vienā no pirmajām Dailes teātra lomām viņā iezīmējās arī traģiska aktiera perspektīvas. Slavenajā Marka Antonija monologā pie nogalinātā Jūlija Cēzara, J. Sudrabkalna vārdiem runājot, «bija lieliski, pārliecinoši patosa momenti. Vēl pārāk laužas uz āru jaunība, tomēr tā valdzina»¹. Nopietnā darbā jaunais mākslinieks samērā ātri piesavinājās arī Dailes teātra aktiera raksturīgo plastiskā zīmējuma prasmi.

Mākslinieciski nozīmīgākos panākumus pirmajās Dailes teātra sezonās Edgars Zīle tomēr guva nevis šajā, bet gan komisku un satīrisku raksturlomu novadā, kur viņš jau bija radījis vairākus spilgtus tēlus uz Strādnieku teātra skatuves. Viņa dons Bazilio «Figaro kāzās» bija izstīdzējis kā diegs, mazliet piešķiebtu galvu, ārēji mierīgs, bet ārkārtīgi uzmanīgs, vērojot visus notikumus. Izjūtas, kā arī intriganta dabu brīžiem no deva vienīgi nervozās garo pirkstu kustības. Neviltotā komismā valdzinošs bija «Sešu mazu bundzenieku» Himmelmanis, pēc kura kritikā atskanēja balsis, ka šajā žanrā Edgars Zīle iet Žibalta pēdās.² Pārliecinoši mākslinieks noraksturoja arī alkatīgo Inči «Pazudušajā dēlā».

Līdzīga žanra darbos sākumā spilgtāk izpaudās arī **Leonīda Leimaņa** dotības. Leonīdam Leimanim uz skatuves piemita apbrīnojama naivitāte, kāda tīri dabas dota komiska izjūta. Tā daudz smieklu un arī līdzjūtību skatītājos ar savām jauna zēna intīmo piedzīvojumu neveiksmēm izraisīja viņa izskatā gluži brašais, bet izdarībās brīžam jocīgi nevarīgais Kerubīno «Figaro kāzās». Leimanis bija arī teicams grima un kustību meistars, viņš prata mērķtiecīgi pārveidot savu ārieni, pielāgojot to attiecīgā rakstura prasībām. Interasantas lomas viņam bija vairākos operēšu uzvedumos: ašais un apsviedīgais pulkvedis Kempens F. Kreislera «Zisijā» ar nepārspējamu ātrrunas stostīšanos, mazliet dīvainais profesors selekcionārs Bulfineks J. Beneša «Zaļajā pļavā» — cilvēks, kurš «ķerts» uz sugu krustošanu un kuram šīs vājības dēļ darbības gaitā jākuļas ārā no dažnedažādām ķezām.

Muzikālie uzvedumi arī šais gados bija bieža parādība uz Dailes teātra skatuves. Lielāki operēšu un dziesmuspēļu inscenējumi parādījās caurmērā divas reizes katru sezonu. Reizēm tie bija pārsvarā repertuārā vairākas nedēļas no vietas, samazinot nopietnu dramātisko darbu izrāžu skaitu. Tomēr šie iestudējumi palīdzēja raisīties vairāku Dailes teātra aktieru talantam. Tieši operetē savas dotības visspilgtāk trīsdesmitajos gados izkopa Elvīra Bramberga. Aktrise, tēlojot savas dzirkstošās varones, parādīja arī rakstura attīstības gaitu. Viņas atveidotās pilsoņu jaunkundzes Alena («Zaļā pļavā»), Roksija (P. Abrahama «Roksijas futbola komanda») nonāca sadursmē ar buržuāzisko morāli un darbības gaitā mainīja arī savus uzskatus par to. Kārlis Pabriks Johana Štrausa lomā («Vīnes valsis») atklāja mākslinieka dvēseli, tēlodams Juri Miļo («Zaļā pļavā») un Hačeku («Roksijas futbola komanda»), viņš parādīja vienkāršā cilvēka veiklību, atjautību un aso prātu. Arī Augusta Mitrēvica operēšu personāžs — Bavā-

¹ J. Sudrabkalns. Kopoti raksti, V. R., 1960, 601. lpp.

² «Jaunākās Ziņas», 1935, 81.

rijas hercogs Maksis, astoņu bērnu tēvs «Zisijā», mūžam noļukušais iedzē-
rājs mežsargs Števecis «Zaļā pļavā», skopais skots Čezviks «Roksijas fut-
bola komandā» — nebija tikai jokdari, bet arī raksturīgi sava laika sabied-
rības pārstāvji. Lielā mērā tieši muzikālajos iestudējumos Austra Baldone
tuvojās savām ļoti tipiskajām buržuāzijas dāmiņām (Lola «Zaļā pļavā»,
Teteši «Roksijas futbola komanda»). Ar viegli šaržēto virsnieku Horovicu
«Zaļā pļavā», skarbos toņos tēloto uzpūtīgo Puškina pretinieku un slep-
kavu Dantesu J. Grotu un B. Sosāra dziesmu lugā «Puškina» un nesatri-
cināmi miegaino futbolistu Arpadu «Roksijas futbola komandā» savas
raksturotāja dotības šā žanra darbos izkopa Alberts Miķelsons. Arī jau-
nākās paaudzes aktrise **Olga Krūmiņa**, kas pievienojās Dailes teātra
ansamblim trīsdesmito gadu sākumā, pirmos nopietnos panākumus guva
muzikālā izrādē. Nozīmīga viņai šais gados bija iejūtīgi, ar temperamentu
tēlotā Puškina sievas Natalijas loma. Viegļajā dziesmuspēles formā aktrise
prata atklāt ne vien rakstura vieglprātību, bet arī traģismu.

Šais gados izauga arī **Emīlija Bērziņa**, kas Dailes teātrī atnāca 1933.
gadā jau ar nelielu skatuves pieredzi. Sākumā viņa bija galvenā nebēdņu
puiku tēlotāja, kam lieliski atbilda aktrises uzsvērti pašapzinīgais izturē-
šanās veids un bērnu psiholoģijas labā izpratne. Pēc spilgti notēlotā ne-
lietīgā Susuru puikas «Invalidā un Rallā» un brutālā Pētera «Staburaga
bērnos» — dzīvā atmiņā daudziem iespiedās bērnu izrādes «Pauks un
Šmauks» palaidnīgais zaķēns Pauks, kas bieži palika garā stiprs arī acīm
redzamos sakāves gadījumos.

Daži aktieri pievienojās trupai no Dailes teātra mazā ansambļa, ko iz-
veidoja 1937. gadā, likvidējot Rīgas Mazo teātri. Vērtīgākais ieguvums
Dailes teātrim bija **Alma Ābele**. Dailes teātra mazajā ansamblī vairākas
izrādes tajos gados iestudēja Felicita Ertnerē un Emīls Mačs, tādējādi
viņa bija apguvusi ne vien psiholoģiskā raksturojuma iemaņas, bet radusi
saskari arī ar tām īpatnējām prasībām, kādas aktierim izvirzīja Dailes
teātra māksla. Viņas varones — Benita V. Lāča lugā «Bāka uz salas»,
Kristīne «Ugunī» — bija stipras gribas sievietes, kurām mīlestība ir pienā-
kums un pienākums — mīlestība. Kopā ar Almu Ābeli uz Dailes teātri at-
nāca arī raksturlomu aktieris **Nikolajs Krauklis**,¹ izteiksmīga sulīga rakstu-
rojuma meistars.

Aktieru spēle šai laikā, saglabājot spilgtumu, tika virzīta uz cilvēka
iekšējās pasaules atklāsmi. Viens no raksturīgākajiem piemēriem te bija
pats Eduards Smilģis, kura aktiera daiļradē, sākot ar Jāzepu, bija sācies
jauns posms. So gadu skatuves tēlos, piemēram, Ernani V. Igo «Kastīliešu
godā», saglabādams ritmisko (ne māksloti patētisko!) izrunas veidu, viņš
akcentēja lomas psiholoģiskās īpašības, milas spēku, kas legendāro laupī-
tāju pārvērs garīgi.

¹ No aktieriem, kuri darbojās Dailes teātrī 30. gados, vēl minami Evalds Mercs, Lūcija
Kalniņa, Vilma Vārna (līdz 1944. g.). 30. gadu vidū un otrajā pusē ansamblis papildinājās
ar aktieriem Ēriku Ferdu, Elvīru Berķi (Leimani), Veltu Krūzi, Jāni Mencu, Kārli Vald-
mani, kuri joprojām turpina savas gaitas Dailes teātrī arī šodien, un inspicientu un skatuves
inspektoru Pauli Melduci.

Toreiz ne tikai Dailes teātrī, bet uz latviešu skatuves vispār bija parasts akcentēt grimu, tēlojamās personas īpašības uzsverot jau sejas pantos. K. Veics, tēlojot Svešzemnieku «Krauklīti», izveidoja bālu, nedzīvu masku, ar izskatu vien atstādams baigu iespaidu. Uzskatāmi savu tēlu īpašības sejā parādīja L. Leimanis. Bet bija arī citādi gadījumi. A. Filipsons vagara Blambuža lomā «Vecā pilskunga» izrādē sākumā atstāja lāga večuka iespaidu, un tikai darbības gaitā atklājās viņa cilvēku izdzinēja būtība (līdzīgs jau minētais piemērs ar K. Veicu Jago lomā).

Arī šajā jomā ejamo ceļu ar saviem tēliem rādīja Ed. Smiļģis. Kā Ernani, Krustiņš «Pazudušajā dēlā» un Edgars «Ugunī» viņš nāca uz skatuves savā ikdienas izskatā, bez parūkas, ar pavisam minimālām grima iezīmēm sejā. Smiļģis pat nemēģināja slēpt savus piecdesmit gadus. Galvenais, ko te aktieris meklēja, bija nevis viena vai otra ārējā pazīme, bet gan cilvēka būtība.

Abu Blaumaņa drāmu «Pazudušais dēls» (1936) un «Ugunī» (1938) iestudējumiem Dailes teātrī vispār ir principiāla nozīme. Tos var uzskatīt par nopietniem meklējumiem reālisma virzienā. Līdz tam Dailes teātris bija pievērsies tikai Blaumaņa komēdijām (arī «Ļaunā gara» uzvedumu kopumā noteica šāda veida traktējums). Tagad, Felicitas Ertneres vārdiem runājot, teātris meklēja Blaumaņa lugas monumentālo vienkāršību un spēku. Viņa salīdzina «Pazudušā dēla» tēlus ar Gogoļa figūrām, kas mūsu apziņā kļuvušas par vispārcilvēciskiem simboliem.¹

Savā interpretācijā teātris tiecās pēc vispārinājuma. Gan Krustiņš, gan Edgars Eduarda Smiļģa tēlojumā bija uztverami kā pazudušā dēla personificējums. Pie savas Dailes teātra pirmo gadu traģiskās tēmas Ed. Smiļģis atgriezās jaunā kvalitātē. Nevienā no lomām viņš neuzsvēra lokāli zemniecisko, bet gan vispārcilvēcisko momentu, parādot varoni, kuru samīn apkārtne valdošais ļaunums: meli, viltus, intrigas. Tā bija dzīves lauza cilvēka traģēdija. Arī «Ugunī» noslēdzās ar dziļām sāpēm, bez gaišā pateicības sauciena: «Kristīn!» Finālā Kristīne nolika savas vieglās dienas. Un viss.

Dailes teātra reālisms nebija sadzīves reālisms. Aktieru spēlē nebija sadzīves, bet vispārināta dzīves un mākslas patiesība. Artūra Filipsona Roplainis bija smagnējs, viņa kustības — noteiktas, asas, kā ar cirvi cērtot. Krustiņa kustības un žesti turpretim maigāki, zēniskāki, atbilstoši tēla būtībai. Gandrīz vienīgais priekšmets, ko izrādē lietoja Krustiņš, bija nazis, ar kuru viņš drāza kociņu. Lēnāka vai satrauktāka griešana izteica emocionālo noskaņojumu. Oto Skulmes kostīmi, dekoratīvais ietērps tikai vispārējās vilcienos iezīmēja vidi. Uz skatuves bija māja, liels, monumentāli izliekts koka stumbrs, istabā dažas nepieciešamās mēbeles. Abām izrādēm mūziku bija komponējis B. Sosārs, cenšoties ar tās palīdzību uzsvērt izrādes filozofisko raksturu.

Laikā no 1926. līdz 1934. gadam starp visiem Dailes teātra inscenējumiem tikai trīs nebija Eduarda Smiļģa darbi, turpretim fašistiskās diktatū-

¹ «Сегодня вечером», 1936, 206.

ras gados viņš vadīja režiju tieši divām trešdaļām iestudējumam. Pārējie uzvedumi tika sadalīti starp Jāni Munci un Kārli Veicu. Atsevišķu izrāžu režisori bija arī Herberts Zommers un Emīls Mačs. Piesaistot citus režisorus, valdība bija domājusi mazināt Smiļģa ietekmi teātrī. Taču patiesībā viņš pirmo reizi ieguva laiku un iespējas rūpīgāk izstrādāt savus darbus.

1937. gadā savu pirmo patstāvīgo režiju Dailes teātrī skatītāju vērtēšanai nodeva Felicita Ertnerē. Taisnību sakot, to vairs nevarēja uzskatīt par debiju. Jau ilgu gadu Felicita Ertnerē bez plastikas konsultantes pienākumiem veica arī rūpīgo un filigrāno režisora darbu visos Ed. Smiļģa inscenējumos, bez tam viņa patstāvīgi bija sagatavojusi daudzas izrādes mazākajos teātros.

Poļu komēdijā **«Pans Damazijs»** nav dziļu filozofisku problēmu. Vienas ģimenes un dažu tuvāko draugu vidū te risināti mūšsenie jautājumi: cilvēku savstarpējās attiecības, godīgums, uzticība, draudzība, mīlestība. Taču skatītājs, šo nepretenciozo izrādi noskatoties, tomēr kļuva bagātāks. Uz skatuves valdīja cilvēku attiecību tiešums un patiesīgums. Felicita Ertnerē bija veidojuši izrādi psiholoģiskas kamerspēles stilā, bez kādiem skatuves efektiem, ļaujot visu uzmanību pievērst aktieru tēlojumam. Par savādnieku uzskatītais vecais Damazijs Artūra Filipsona atveidojumā bija ārēji strups un skarbs, taču sirdī taisnīgs un godprātīgs cilvēks, kas visus strīdus izšķir, klausot sirdsapziņas balsij. Austrā Baldone spilgtās krāsās notēloja mantkāriģo Žegotas kundzi, kura, runājot Damazija vārdiem, «var būt salda kā medus, bet, ja viņu miezeri sagraustu pulverī, tad būtu ar ko nozālot pus-cilvēces».

Trīsdesmito gadu beigās repertuārā samazinājās reakcionāru un šovinistisku sacerējumu skaits. Uz skatuves aizvien biežāk nāca vienkārši cilvēki ar savām ikdienas skatītājiem tuvām problēmām. Protams, atklāti paust progresīvas domas un centienus teātris nedrīkstēja, tas varēja skart vienīgi vispārcilvēciskas godīguma un dvēseles skaidrības tēmas. Ievērojamā igauņu rakstnieka A. Tamsāres romāna **«Zeme un mīlestība»** inscenējumā (1938) teātris gan nonivelēja literārajā darbā izvērstās vecās un jaunās paudzes pretrunas, toties spēcīgi izvērtā konfliktu starp diviem laikabiedriem, Edgara Ziles un Augusta Mitrēvica tēlotājiem stipra rakstura cilvēkiem, kuriem grūtais pārbaudījumu ceļš palīdz izprast dzīves jēgu. Zagļukalna Andreja lomā, kuras apjoms sniedzās gadu desmitos, no zaļoksņējas jaunības līdz sirmam vecumam ar nepiepildītām dzīves ilgām, vairāk nekā iepriekš Edgara Ziles tēlojumā ieskanējās traģiskā stīga. Gadu vēlāk Šekspīra komēdijas **«Spītnieces precības»** klasiskos varoņus Ed. Smiļģa inscenējums tuvināja sava laika cilvēka psiholoģijas izpratnei. Petručo un Katarīna Eduarda Smiļģa un Almas Ābeles tēlojumā mazāk bija klasiskie nesamierināmie pretinieki, vairāk cilvēki, kurus vieno garīgas intereses, optimisms, humors, alkas pēc gaišas dzīves.

1940. gada pavasarī Dailes teātris K. Veica režijā uzveda lietuviešu rakstnieka K. Biņķa lugu **«Jaunaudze»** — patiesi demokrātisku un reālistisku darbu par jauniešiem, kuriem agri jāsaduras ar dzīves pārbaudījumiem. Lugas centrā — Petrs Keraitis, kas, glābdams klases godu, atzīstas

zādzībā, kuru, kā vēlāk izrādās, neviens nav izdarījis. Petra lomā jaunā kvalitātē iemirdzējās Leonīda Leimaņa talants. Uz Dailes teātra skatuves dzīvoja liriski gaišs un sirsnīgs, bet arī vīrišķīgi noteikts jauneklis, kas laikā, kad visapkārt tika kājām mīdīts cilvēka godīgais vārds, izvēlējās grūtāko, bet īsta cilvēka cienīgo ceļu.

Originālrepertuāra jomā nozīmīgs bija O. Karla un V. Zonberga dziesmuspēles «**Meldermeitiņa**» uzvedums (1938), kura centrā ir meldermeitiņa Marule un dzirnavu puisis Jēkabs, kas iemanto Marules mīlestību par spīti apkaimes bagātņiem, kuri tiko gan Maruli, gan viņas dzirnavas. Elvīra Bramberga Marules lomā uzsvēra meičas jūtu īstumu, ko nespēj ietekmēt ne intrigas, ne mantas vara. Asā, groteskā satīras zīmējumā Leonīds Leimanis izsmēja «labo familiju» precinieku, kas no Kāpas pārvērties par Kappi. Lieliska savā komiskajā varenībā bija Emīlijas Bērziņas kalpone Griečiņa, krietno un taisnīgo melderi Miķelšteinu spēcīgi tēloja Nikolajs Krauklis. Jēkaba lomā savas dotības apliecināja divi toreiz jauni aktieri: Kārlis Steinbergs, vēlākais ilggadējais Rīgas operetes teātra mākslinieks, un Kārlis Adernieks, kas tolaik nostrādāja teātrī tikai dažus mēnešus un par pastāvīgu locekli Dailes teātra ansambli kļuva padomju laikā.

Tam laikam būtiskos demokrātiskās dramaturģijas meklējumus raksturo Mārtiņa Ziverta luga «**Āksts**» (1938). Atainojot Šekspīra dzīves epizodes, tā uzsvēra intelektuālās verdzības važas, kuras saista un ierobežo mākslinieku, padara to atkarīgu no sabiedrībā valdošām dogmām un uzskatu šaurības. Kārļa Veica inscenējums Dailes teātrī mazāk izcēla Šekspīra filozofisko personību (tēloja Herberts Zommers un pats režisors), toties skaidri parādīja garīgo nebrīvību galma aristokrātiskā stinguma un puritāniska fanātisma piesātinātajā vidē. Šim skatītāju masās ļoti populārajam uzvedumam bija nenoliedzama progresīva vērtība, jo asociācijas ar savu laiku arī bez īpaši meklētiem akcentiem izraisījās pašas no sevis.

Tā bija mākslinieciski spēcīga izrāde, kas sniedzās pāri viena laikmeta šaurajiem ietvariem, atklāja vispārinātus raksturus. Vienu no saviem labākajiem tēliem radīja Augusts Mitrēvics nerra Džiga lomā. Viņa Džigs, nemītīgi pavadīdams lugas darbību, kļuva par savdabīgu izrādes filozofisko simbolu. Mitrēvica Džigā bija gan āksta groteska, gan valstsvīra sarkasms, gan arī radoša cilvēka traģisms. Savā āksta maskā viņš it kā izteica paša Šekspīra likteni un vienlaikus pauda domu par Šekspīra ģenija un viņa mūžam cildeno ideju nemirstību. Irma Laiva Kendela lomā uzsvēra mākslinieka uzticību savam aicinājumam un cilvēka pienākumam. Tai laikā Irma Laiva jau bija izveidojusies par daudzsološu dramatisku aktrisi, kuras spēks slēpjas jūtu patiesībā un dziļumā. Viņas tēlotais Kendels (Henriete), par zēnu pārgērbtā jaunava, bija cilvēks, kas mīlas vārdā spēj ziedot savu dzīvi otra labā.

Puritānisko aizspriedumu varu iemiesoja Artūra Filipsona misionārs Falstafs. Tas bija viens no izrādes iespaidīgākajiem tēliem, kas sociālo atmaskojumu pauda ar monumentālu spēku. Melnā vienkāršas drēbes sutanā ar stūrgalvīgas neuzticības un tai pašā laikā dīvainas pašapmierinātības grimasi pietvīkušajā koši sārtajā sejā, viņš atgādināja vecu, labi

barotu pasaku raganu. Tēla satura atklāsmē Filipsons ne tik daudz tiecās analizēt pašu puritānisko dogmu būtību, cik parādīt demagoga viltību un nekaunību. Viņa ķerkstošais brīdinājuma sauciens: «Grēka gabals, Viljam Šekspīr no Stretfordas!» — pauda gan garīdznieka liekuļoti tēvišķās rūpes par laicīgās mākslas ceļos nomaldījušos avi, gan arī neslēptus draudus atkritējiem.

Galma aristokrātijas sholastiski aprobežoto domāšanas veidu labi atklāja Atis Krauklis filozofa Bēkena lomā. Atis Krauklis šai izrādē deva vienu no saviem interesantākajiem tēliem. Kārlis Pabriks grāfa Viljama Herberta lomā bija ne tikai vieglprātīgs galma donžuāns, bet arī pašpārliecināts augstmanis, kura attiecības ar cilvēkiem nosaka kārtu privilēģijas ieaudzinātā pārkuma apziņa.

Ipaša vieta «Āksta» izrādē bija Lilitas Bērziņas tēlotajai Melnajai Mērijai, Šekspīra nepiepildītajai mīlestībai. Māksliniece ietvēra skatuves tēlā paša Šekspīra vārdus: «Vājība, tavs vārds ir sievietei!» Tumša ādas krāsa, degošas acis, apslāpēta temperamenta strāvas, apburošs un tomēr neīsts smaids slēpa būtņi, kas vienlaikus spēj solīt un pievilt. Arī tas bija psiholoģiski rūpīgi nopamatots tēls, atklājot augstākās sabiedrības valdošo morāli un tikumus.

«Āksta» izrādē Dailes teātris varēja ar senā renesanses laikmeta tēliem ierunāties par svarīgām sava laika sabiedrības problēmām. Ar mērķtiecīgo, tai pašā laikā spilgto inscenējumu un skaidri izsvērtu humānistisko pamatdomu «Āksts» uzskatāms par Kārļa Veica nopietnāko sasniegumu režijas mākslā.

Mūziku izrādei bija komponējis Burhards Sosārs.

«Reiz dzīvoja kāds muļķa āksts —
tāds pats kā es,
tāds pats kā tu,
tāds pats kā visi citi.
Kas gan par viņu nesmējās?
Jo viņš bij muļķa āksts . . .»

Burharda Sosāra mūzikas skaņās šie Āksta dziesmas vārdi ieguva savādu sugestīvo iespaidu. Sosārs uzskatīja, ka mūzikai jābūt emocionālai. «Mūzikai teātrī jābūt tam iekšējam pulsam, kas regulē skatuves kustību un skatītāja dvēseles noskaņu.»¹

Izražu skaits, kurām Dailes teātra pirmais komponists sacerējis mūziku, iesniedzas trešajā simtā. Šajā devumā ir daudz paliekamu vērtību, taču neviens cits viņa darbs nav tik dziļi izteicis skaņu valodā skatuves darba dvēseli kā Gēstas Berlinga un Āksta dziesmas. Kad Dailes teātra proscēnijā Šekspīra trupas aktieri skandēja, pareizāk sakot, dzīvoja dziesmā par muļķa ākstu, tā izskanēja kā svinīgs mākslinieka radītāja augstākās sūtības un gara brīvības apliecinājums.

¹ Dailes teātra desmit gadi 1920—1930, R., 1930, 65. lpp.

Eduards Smiļģis šais gados deva mazāku skaitu paliekošu jaunu iestudējumu (viens no tiem ir viņa pēdējais darbs buržuāziskās Latvijas laikā — Gētes «Fausta» inscenējums spilgti, tēlaini atainoja varoņa dzīves jēgas meklējumus, tomēr tikai fragmentāri spēja aptvert milzīgi plašo Gētes vielu (abas daļas); ar Fausta lomu izbeidzās Smiļģa aktiera darbība, turpmāk viņš nodevās vienīgi inscenētāja pienākumiem). Vairākkārt Smiļģis pievērsās Dailes teātra sākuma posmā iestudētu darbu otrreizējiem inscenējumiem. Jaunu skatuves dzīvi viņš deva «Otello», «Ernani» («Kastīliešu gods»), «Figaro kāzām», Deglava «Rīgai». Ne visiem šiem darbiem viņam izdevās radīt jaunu pilnīgāku interpretāciju. Viens no tiem šā laika atkārtotajiem inscenējumiem, kur sevišķi redzami izpaudās jauns radošs skatījums, bija Ibsena «Pērs Gints» (1939).

Eduards Smiļģis, tēlodams titullomu, akcentēja cilvēku, kas, kāda Ibsena pētnieka vārdiem runājot, nodzīvo mūžu bez mērķa apziņas, tikai savām iegribām un izdomām ļaudamies. Atbilstoši poēmas vielai sadalīdams izrādi un savu lomu trīs posmos, mākslinieks visā tēla attīstības procesā saglabāja un izvērta šo dēkainā rakstura pamatliniju.

Pirmajā cēlienā Pērs bija trakulis, kas savā jaunības straujuma varēja brāzt pāri klinšu kraujām un uzsākt kautiņu ar pirmo pretimnācēju. Otrajā daļā viņš jau bija solīds kungs ar sirmiemiem deniņiem, ieguvis nodrošinātu stāvokli un līdz ar to attiecīgās manieres, trešajā cēlienā — vecs, noskrandis un noguris vīrs, izmisis par dzīvi, kuras jēgu viņam tā arī nebija izdevies atrast.

Ed. Smiļģis atrada visam vienojošu saiti — Pēra fantāziju. Tai, liekas, nebija ne gala, ne malas. Kad Smiļģa Pērs sāka stāstīt savus trakos dēku stāstus, bija skaidri redzams, kā no sākumā apzinātiem meliem viņš pamazām iedegas un beidzot pats jau pārdzīvo to, kas nekad nav noticis. Ed. Smiļģis to atklāja tik spilgti, ka aizrāva sev līdzī gan klausītājus uz skatuves, gan arī skatītājus zālē.

No fantāzijas dzima viņa neapvaldāmais dēkainā gars. Savu iedomu ceļā viņš nepazina šķēršļus, un, ja kāds tāds dzīrās viņam likt, draiskulība drīz vien jau sāka robežoties ar nelietību. Ists bezkauna, pat drusku ļauns, viņš bija lugas sākuma skatos ar sirmo māti, kuru ne tikai uzcēla jumta korē, kad tā viņam liedza doties uz Hegstādes kāzām, bet, izdarījis savu «varoņdarbu», piedevām vēl izsmēja. Savukārt arī Oze Almas Ābeles tēlojumā bija viņa cienīga, īsts grenadieris brunčos. Jaunā māksliniece, šo grūto uzdevumu veicot, bija pilnīgi pārvērtusies: sirmā, salikusi, bet ar uguni iekšā.

Un tā dēkas sekoja cita citai, līdz tās visas kopā izveidoja noslēgtu virkni, no kuras Smiļģa varonim vairs izklūt nebija lemts. Kā viņš cēla māti uz jumta un zaga Hegstādē ligavu, tā tālākajā dzīves posmā laupīja arābu meiteni, nodeva sabiedrotos, izlīdzēdams ar naudu to pretiniekiem, un beidzot ļāva aiziet bojā sliktošam cilvēkam. Kā Smiļģa Pērs lugas sākumā slēdza darījumus gan ar ciema puisiem, gan ar troļļu galmu, tā arī sirmā vecumā viņš palika tāds pats praktiķis, mēģinādams izdiedēt vēl kādu dienu dzīves no saviem fantastiskajiem likteņa tiesnešiem. Pretēji

Ibsena poēmas izvirzītajai tēzei Smiļģa Pērs visu izrādes gaitu bija «es pats», bija viengabala cilvēks, bet savā nekonsekvencē, svārstībā nespēja neko dzīvē novest līdz galam. Solveigas tēls, ko apskaidroti gaišu un cildenu izveidoja Lilita Bērziņa, bija ideāls, pēc kura varonim vajadzēja tiekies, bet kuram viņš visu savu spēka pilno mūžu bija gājis garām.

Eduarda Smiļģa inscenējums tiecās uz monumentālismu. Spēcīgas, monumentālas bija Oto Skulmes dekorācijas: Norvēģijas klintis un koki, gigantiskā ēģiptiešu piramīda, lakoniski darinātais fantastiskais mežs. Sūnu zaļais ziemeļu kolorīts kontrastēja ar saulainās dienvidu dabas krāsām, ēnaini zilā arābu telts eksotika — ar pelēcīgajiem, brižiem krāsainas gaismas apspīdētajiem lugas izskaņas toņiem. Dekoratīvais ietērs it kā uzsvēra dzīves spēku un varenību, kuram pretī nevar stāties tāds cilvēks kā Pērs Gints. Monumentālu Pogū lējēju, vienu no saviem ievērojamākajiem tēliem Dailes teātri vispār, radīja Edgars Zile. Visa viņa būtne, platajā ādas virsvalkā tērptais stāvs, nesalaužamais argumentācijas spēks, personības noteiktība, it viss skaidri un nepārprotami lika izjust Pēra niecību un līdz ar to izrādes ideju: cilvēka sapņi rod piepildījumu tikai godīgā darbā.

Jāņa Munča režijā trīsdesmito gadu beigās nozīmīgāks darbs bija Šilera traģēdijas «Orleānas jaunava» inscenējums. J. Muncis gribēja radīt spilgtu un efektīgu inscenējumu. Šajos gados viņš jau bija atteicies no dejisko kustību principa, taču tai vietā pieķērās E. Virzas izvirzītajai «pantu deklamācijas» tēzei. Līdz ar to Munča režijas darbos bieži valdīja ārišķīga patētika. Šī patētika ieskanējās pat pilnīgi reālistisku lugu izrādēs, piemēram, V. Lāča lugā «Bāka uz salas». Atsevišķi aktieri, vairāk ieauguši psiholoģiskā tēlojuma tradīcijās, piemēram, Alma Ābele prata šo pretrunu pārvarēt un radīt spēcīgus, dzīvi apliecinošus tēlus, taču kopumā izrāde iznāca neviengabalaina.

«Orleānas jaunava» kā klasisks darbs jau pats par sevi vairāk atbilda Munča teatrālisma centieniem. Tomēr izrādes panākumus vispirmām kārtām noteica Lilitas Bērziņas tēlojums titullomā, kā arī vairāku citu aktieru darbs. Lilita Bērziņa trīsdesmito gadu otrajā pusē bija apliecinājusi sevi dažādos žanros un lomās nošķirās. Grāfiene Almavīva «Figaro kāzās», kuru aktrise saskaņā ar lomas pirmavotu — «Seviļas bārddziņa» Rozīnu tēloja meitenīgi dzirkstošu, pavecā valdonīgā erchercogiene operetē «Zisija», gaišie sievišķīgie tēli — donna Sola «Kastīliešu godā», Grietiņa «Faustā», Dezdemona un Solveiga, tad Melnā Mērija «Ākstā» un beidzot legendārā Žanna d'Arka — tik nozīmīgi un daudzveidīgi uzdevumi šai laikā nebija nevienai citai Dailes teātra aktrisei. Lilitas Bērziņas Žanna bija psiholoģiski pamatots varoņtēls ar vienu vadlīniju — dzimtenes mīlestību, un šai ziņā aktrise nonāca asā pretrunā ar izrādes režisoru. Jānis Muncis uzskatīja, ka augstākais cilvēka gara izpaudums ir reliģija, un izrādes varonei saskaņā ar viņa koncepciju bija jāiziet «cauri visām šaubām un ciešanām, lai beigās atrastu piepildījumu un noslēgtos dievišķā skaidrībā»¹. «Orleānas jaunavas» galvenie tēli izrādē runāja citu valodu.

¹ Dailes teātris (programma), 1939. g. decembris, nr. 22, 2. lpp.

R. Lauknera senprūšu traģēdiju «Vadonis Munte» inscenējot, Jānis Muncis izvirzīja par izrādes ideju vienvadības principu, liekot saprast, ka Munte iet bojā tāpēc, ka viņš nespēj savai tautai kļūt par īstu «vadoni». Arī šai uzvedumā tika glorificēta kristīgā ticība, parādot iebrocējus — krustnešu bruņiniekus kā augstākas kultūras pārstāvjus pretstatā primitīvi nabadzīgajai prūšu masai.

Jānis Muncis ir viens no Dailes teātra radītājiem. Dailes teātra pirmajos gados viņa darbībai ir neapšaubāmi pozitīva nozīme teātra organizatorisko un māksliniecisko ideju īstenošanas jomā. Var pat teikt, ka bez viņa atbalsta un praktiskās palīdzības Eduardam Smiļģim būtu bijis nesalīdzināmi grūtāk savu teātra ieceri īstenot. Jāņa Munča vēsturisko ierobežotību nosacīja noteiktas politiskas pārliecības un estētiskas pozīcijas trūkums, kas sākumā pakļāva viņu dažādu modernistisku skolu, vēlāk arī reakcionāras ideoloģijas ietekmei.

Kad 1940. gadā Latvijā atjaunojās padomju vara, Jānis Muncis, loģiski, nebija starp jaunās sociālistiskās mākslas celtniekiem. Ar vācu okupantiem viņš nesadarbojās. Kara beigu posmā Muncis atstāja dzimteni un emigrācijā mira.

Dailes teātra pirmie divdesmit gadi bija smagas eksistences cīņas gadi, radošo principu izveidošanas un pārbaudes gadi. Šo gaitu grafiski attēlojot, nevar novilkt taisnu augšupejošu līniju bez kritumiem un novirzēm. Šīs novirzes jāņem vērā, un tomēr ne jau tās nosaka teātra vispārējo augšanas gaitu un tā ieguldījumu latviešu skatuves mākslas attīstībā.

Ļeņiniskās divu kultūru mācības gaismā Dailes teātra vērtējumu nosaka progresīvās un demokrātiskās kultūras ieguldījums, kādu tas devis latviešu mākslai. No savas daiļrades progresīvās pamatlīnijas, kopumā skatoties, teātris nav principiāli novirzījies nekad. Pat vismelnākajā fašistiskās reakcijas periodā, visāsākās ideoloģiskās cīņas un spaidu laikā Dailes teātris atrada iespēju dot tautai arī labu un vajadzīgu mākslu.

«Neizdzēšami palikuši prātā trīsdesmitie gadi,» atceras Edgars Damburs. «Toreiz nebija viegli strādāt, autoritārais režīms sekmēja un stimulēja reakcionāro, buržuāzisko pozitīvismu, taču ar visu to kā Nacionālais teātris, tā Dailes teātris prata saglabāt progresīvās mākslas stīgas. Kādi tad bija apmeklētāji? Ne jau tikai intelektuāļi, «sabiedrības krējums», bet arī Rīgas strādnieki, darba inteligence. Lētās dienas izrādes, parasti svētdienās, Dailes teātri tika izpārdotas līdz pēdējai vietai.»¹

Savos divdesmit pastāvēšanas gados teātris iekaroja tautas uzticību un atzinību. Ja tagad izsekojam izrāžu apmeklētāju skaitam buržuāziskās Latvijas gados, tad redzam, ka procentuāli pirmajā vietā ir progresīvo lugu uzvedumi. Tā pirmajā sezonā vislabāk apmeklētais iestudējums ir bijis

¹ Teātris un Dzīve, XI. R., 1967, 61. un 62. lpp.

«Uguns un nakts» (katru izrādi caurmērā noskatījušies 584 cilvēki), otrajā sezonā — Šekspīra «Divpadsmitā nakts» (562) un «Hamlets» (540), piektajā sezonā «Mērnieku laiki» (528). Arī repertuāra krīzes sezonās, kad sākās patukšo izklaides gabalu plūdi, augstāko procentu trīs sezonās (7.—9.) sasniedz «Spēlēju, dancoju», «Sveiks dzīvo sveiks» un «Skroderdienas Silmačos». Operešu un dziesmuspēļu kundzības gados, kad vairākas sezonas no vietas pārliecinoši valda «Trejmeitiņas», no tīri dramatiskajiem uzvedumiem, neskaitot arī bērnu izrādes, atsevišķās sezonās pirmajā vietā ir «Mīla stiprāka par nāvi», «Steņka Razins», «Mērnieku laiki», «Dzimtene». Diktatūras gados vispopulārākie bija oriģināldarbi: «Vecais pilskungs», «Āksts». Pēdējās vietās galvenokārt bijušas tukšu un reakcionāru lugu izrādes: «Svētā Jēkaba ceļojums», «Friča mīlas dēkas», «360 sievas», «Diktators», A. Grīna «Tobago».

Dailes teātris auga un attīstījās reālisma virzienā. Ja salīdzinām Dailes teātra un Nacionālā teātra veidošanās gaitu, tad jāatzīst, ka Nacionālajā teātrī bija stingrāk iesakņotas Mierlauka un Amtmaņa-Briediša, vēlāk arī Jāņa Zariņa koptās reālistiskās spēles tradīcijas. Taču vairāku uzskatos atšķirīgu režisoru darbība (K. Linde, A. Alksnis, daži ārzemju viesi) ilgāku laiku nelabvēlīgi ietekmēja teātra stilistisko vienotību. Dailes teātris savā kopumā bija vienas gribas, Eduarda Smiļģa teātris. Arī fašistiskā režīma gados pretēji valdošās šķiras pūļiem teātra pamatlīniju tomēr iezīmē Smiļģa virziens.

Teātris pārsvarā balstījās uz progresīvo dramaturģiju. Noteicošā vieta repertuārā piederēja pasaules un latviešu literatūras klasikai. Pirmajos divdesmit gados visvairāk — septiņpadsmit reizes iestudētas Šekspīra lugas. Seko Rainis ar deviņiem un Blaumanis ar septiņiem iestudējumiem. Šie trīs rakstniecības dižgari lielā mērā noteica repertuāra un arī teātra seju, cildena romantiska pacēluma, krāsaina teatrālisma un vēlāk arī psiholoģiskā reālisma meklējumus.

Dailes teātris un Eduards Smiļģis vienmēr uzskatījis Raini par nacionālās rakstniecības ideālu, pēc kura tiekties un kuram līdzināties. Dailes teātra augšanas gaitā, gribā mainīties uz augšu, pilnveidoties tiešām varam saskatīt kopību ar Raiņa dialektiskās attīstības idejām. Taču buržuāziskās Latvijas gados Dailes teātris vēl nekļuva par Raiņa teātri praktiskajā darbā, un šai ziņā Raiņa un Dailes teātra radošie sakari līdz šim nereti pārspīlēti. No visiem Raiņa lugu uzvedumiem pirmspadomju Dailes teātrī principiāla nozīme ir vienīgi «Jāzepa un viņa brāļu» inscenējumam. Citos galvenajos darbos Dailes teātris vēl nespēja īsti atklāt Raiņa domu un ideju plašumus, mērķtiecīgi un skaidri apgūt tos.

Savas darbības pirmajā desmitgadē Raiņa teātris vairāk bija Nacionālais teātris, ne tikai tāpēc, ka vairākus gadus Rainis pats atradās tā priekšgalā, bet arī tāpēc, ka tā darbībā vadošā loma bija Aleksim Mierlaukam — Raiņa režisoram jau no «Uguns un nakts» laikiem. Šeit notika visu Raiņa pēdējo izcilāko darbu pirmiestudējumi («Jāzeps un viņa brāļi», «Krauklītis», «Spēlēju, dancoju», «Ilja Muromietis»). Raiņa un Mierlauka radošajā sadarbībā tapa ievērojamais, dziļi reālistiskais «Jāzepa un viņa brāļu»

pirmiestudējums. Mazāka nozīme ir varbūt Raiņa paša subjektīvajiem uzskatiem, tomēr raksturīgi, ka Rainis būtībā vienmēr deva priekšroku Nacionālajam teātrim. Kad 1925. gadā, buržuāzijas intrigu spiests, dzejnieks ar sarūgtinājumu aizgāja no Nacionālā teātra direktora posteņa, viņš tomēr vērsās pret Dailes teātra virzienu, uzskatīdams, ka viņa reālistiskie un dailinieku teatrālās spēles principi ir nesavienojami.¹ Tiesa, divus gadus vēlāk gan «Mīla stiprāka par nāvi» piedzīvoja pirmuzvedumu Dailes teātrī, taču savus pēdējos trīs darbus Rainis atkal uzticēja Amtmanim-Briedītim un Mierlaukam. Dailes teātris kļuva par Raiņa teātri tikai padomju laikā, kad Ed. Smiļģis dziļāk nekā jebkurš cits pirms viņa izsmēla arī Tautas dzejnieka daiļrades filozofiskās bagātības.

¹ «Sociāldemokrāts», 1925, 156.

LAIKMETA KRUSTCEĻOS

I

«Dienas nāca un gāja, tās bija kā pavasara pali, kas sakustina un aizrauj visu sev līdzī, gan cilvēkus, gan sirdis.»¹

Tā dzejnieks Andrejs Balodis tēlaini raksturo lielās 1940. gada pārvērtības latviešu tautas likteņgaitās, kad Latvija tika uzņemta brālīgo padomju republiku saimē.

Pavasara palu straume plūda ar neapturamu spēku, tā vērsa jaunā gultnē arī mākslas ritumu.

8. septembris Dailes teātrī bija svētku diena. Atklāja pirmo padomju sezonu, izrādot Andreja Upīša revolucionāro lugu «1905», kas, tāpat kā visi citi rakstnieka dramatiskie darbi, bija fašistiskajā iekārtā noliegta. Sen teātra nams nebija pieredzējis tādu saviļņojošu vakaru. Šķita, ka visa pārpilnā zāle dzīvotu līdz ar Andreja Upīša varoņiem. Katru cēlienu vairākkārt pārtrauca aplausu vētra. Izrādes noslēgumā skatītāji kopā ar teātra saimi nodziedāja Internacionāli.

«Divkāršs ir mans prieks šovakar,» skatītājiem teica Andrejs Upīts, «kad pie revolucionārajiem strādniekiem atkal atgriežas mana luga. Vēsturiskā vietā tas notiekas, zem šī paša jumta reiz sanāca un darbojās Strādnieku Federatīvā komiteja. No šīs vietas savas dedzīgās revolucionārās runas teica tautas tribūns Jānis Asars, šai namā pirmo reizi izrādīta Raiņa drāma «Uguns un nakts», kas tautu aicināja celties cīņai pret Melno bruņinieku. Arī mana strādnieku cīņu luga «Balss un atbalss» pirmo reizi izrādīta šai namā.

¹ «Literatūra un Māksla», 1968, 29.

Prieks un gandarījums redzēt arī tagad šai namā izrādām manu lugu. Gribu te pieminēt vienas šīs lugas personas vārdus: «Nāks laiks — atvērsies šī asiņainā zeme, un mēs kāpsim laukā no saviem kapiem. Tad — drebiet jūs, varmākas!» Tagad viņi izkāpuši no saviem kapiem, šīs dārgās neaizmirstamo ciņu ēnas. Tās vienmēr bijušas ar mums, tās pavadija mūs, palīdzēja mūsu ciņās. Tās lai paliek līdzgaitnieces arī mūsu turpmākajā darbā, ceļot sociālistisko tēvijū, kaļot spožu viņas nākotni!»¹

Sociālistiskās mākslas ceļš latviešu teātrī sākās ar visai nozīmīgiem organizatoriskiem pārkārtojumiem. Visi profesionālie skatuves mākslas kolektīvi tika pasludināti par valsts teātriem. Teātru vadību izvirzīja no pašu kolektīvu vidus. Par Operas teātra direktoru kļuva jaunais dziedonis Aleksandrs Viļumanis, Drāmas (agrākajā Nacionālā) teātrī šos pienākumus pārņēma Žanis Katlaps, Dailes teātrī — Leonīds Leimanis.

Ciešākas nekā jebkad agrāk kļuva teātra saites ar tautu. Jūtami tika pazemināta ieejas maksa. Skatītāji piedalījās izrāžu apspriešanā. Dailes teātris noslēdza draudzības līgumus ar VEF, Mākslas akadēmiju, 5. vidusskolu, mākslinieki palīdzēja organizēt sarīkojumus, apmācīja pašdarbības dalībniekus. Teātra saime jutās tieši iesaistīta visas tautas kopgaitā, lielajā sociālisma celšanā.

Viens no padomju varas pirmajiem praktiskajiem soļiem teātra mākslas laukā bija mākslinieciskā un tehniskā personāla štatu palielināšana. Dailes teātris guva iespēju iesaistīt savā sastāvā gan pieredzējušus, gan jaunus aktierus, kuri kļuva par vērtīgu papildinājumu ansamblim. Ar 1940./1941. g. sezonu par Dailes teātra saimes locekļiem kļuva pirms fašistiskās diktatūras Strādnieku teātrī izaugušie mākslinieki Luijs Šmits un Hermanis Vazdiks. Pirmajā padomju darba gadā te sāka strādāt jaunie aktieri Vilma Lasmane un Artūrs Dimīters. No Liepājas uz Dailes teātri pārnāca Nikolajs Mūrnieks un Irmgarde Mitrēvice, dailinieku saimē iekļāvās arī tautā populārais Oskara lomas tēlotājs filmā «Zvejnieka dēls» Pēteris Lūcis. Pavisam trupai pievienojās 16 jauni aktieri. Savukārt daži no Dailes teātra vadošajiem māksliniekiem tika sūtīti palīdzēt ar savu bagāto pieredzi citu teātru nostiprināšanā. Tā Felicita Ertnerē šai sezonā strādāja Operas teātrī, Burhards Sosārs Daugavpilī, Herberts Zommers Jelgavā, bet Emīlija Viesture bija viena no Jaunatnes teātra dibinātājiem un mākslinieciskajiem vadītājiem.

Par Dailes teātra muzikālās daļas vadītāju kļuva jaunais komponists Margers Zariņš, par dramaturgu darbojās Mārtiņš Ziverts. Līdztekus Oto Skulmem dekoratīvo noformējumu trim izrādēm veidoja pazīstamais Jelgavas teātra dekorators Arvīds Spertāls, daudzsološs bija jaunā mākslinieka Ģirta Vilka skatuves gleznotāja gaitu sākums. Bez Eduarda Smiļģa režisora darbu veica Nikolajs Mūrnieks un Kārlis Veics.

Teātris radīja pilnīgi jaunu repertuāru. Tajā droši ienāca buržuāzijas varas gados izskaustā revolucionārā tematika, kas stāstīja skatītājiem par proletariāta ciņām, to mērķiem, zaudējumiem un uzvarām. Lidzās Andreja

¹ «Darbs», 1941, 30.

Upīša attēlotajām 1905. gada kauju gaitām divi iestudējumi — L. Slavina «Intervencija» un V. Ivanova «Bruņu vilciens 14-69», paverot plašu heroisku laikmeta ainu, tēloja Oktobra socialistiskās revolūcijas notikumus. Ar vienkāršo padomju ļaužu dzīves ikdienu skatītāju iepazīstināja V. Skvarkina asprātīgā komēdija «Vienkāršā meitene». Pirmo reizi savā pastāvēšanas laikā Dailes teātris pievērsās krievu klasiskajai dramaturģijai, izrādot N. Gogoļa «Revidentu» un A. Ostrovska «Belugina precības». Latviešu klasiku repertuārā pārstāvēja Raiņa «Zelta zirga» un Blaumaņa «Trīnes grēku» jauninscenējumi. No iepriekšējo gadu iestudējumiem izrāžu sarakstā tika saglabāti «Āksts», «Pērs Gints», «Jaunaudze».

Uz Dailes teātra skatuves uznāca jauna tipa varonis. Tas ideāls, kuru pārstāvēja un kura vārdā cīnījās Mārtiņš Robežnieks A. Upīša lugā un Lielā Oktobra revolucionāri padomju rakstnieku darbos, saistījās ar visas darba tautas alkām pēc vispatiesākās un pilnīgākās cilvēka personības brīvības.

Jaunā varoņa tēls, tā centienu un rīcības pamatojums, viņa personības pārākuma pierādījums uzskatāms par vērtīgāko, ko Dailes teātris šajā pirmajā sezonā devis latviešu padomju skatuves mākslas attīstībai. Edgara Ziles tēlotais Mārtiņš Robežnieks iedarbojās uz skatītājiem vispirms ar savu pārliecības spēku. 1940. gadā tā bija aktiera otra tikšanās ar šo lomu, viņš bija tēlojis Robežnieku pirms vairāk nekā desmit gadiem Strādnieku teātri. Toreiz viņam pašam bija tikai mazliet vairāk nekā divdesmit gadu, tagad gan pati aktiera personība, gan lomas atveidojums bija kļuvis virišķīgāks, nosvērtāks. Mārtiņš Robežnieks uz Dailes teātra skatuves nebija ārējiem līdzekļiem notēlots patētisks varonis, viņš bija it kā parasts cilvēks, kas izcēlās revolucionāru grupas vidū ar savu vadītāja noteiktību, apziņu, iekvēlojoties vienīgi tajos gadījumos, kad viņam vajadzēja pārliecināt un aizraut tautas masas. Virišķīgais, noteiktais Mārtiņš Robežnieks, Pētera Lūča tēlotais dedzīgais un straujais revolucionārs Resnais, pagausais, zemnieciskais darba rūķis Gailēns — Rūdolfs Kreicums veidoja daudzšķautnainu un tai pašā laikā monolītu revolucionāru trijotni.

Andreja Upīša luga «1905» Nikolaja Mūrnieka inscenējumā pavēra plašu tautas dzīves ainu, paužot jūgā nomāktā cilvēka tiekšanos pēc brīvības. Izrāde bija bagāta daudzveidīgiem tautas tipiem, dažādiem cilvēku raksturiem un likteņiem. Tragisks tēls bija Zarēns, kuru atveidoja Emīls Mačs. Vecais grāvracis, kam revolūcija uzticējusi svarīgo tautas miliča amatu, izdara smagu pārkāpumu, aiz vājības pret sīvo ļaudams izbēgt rūditam ienaidniekam. Vecais vīrs nesa savā muižas jūga saliektajā stāvā gadsimtu sāpes un ciešanas, rakstura vājības, kuras mantotas no smagās dzīves, un tai pašā laikā labu, godīgu dvēseles kodolu. Ar satricinošu tragismu vecais Zarēns nāca atprasīt savu ieroci: «Es — nodevis? Vecais Zarēns nodevējs? ... Nekad! Lai man galvu noņem no pleciem! ...» Emīls Mačs atklāja veselu vēsturisku latviešu darba tautas daļas biogrāfiju.

L. Slavina lugas «Intervencija» izrādē pirmo reizi uz Dailes teātra skatuves skanēja Oktobra cīnītāju balsis. Luga tēlo notikumus franču interventu ieņemtajā Odesā, kurā virmo spraigs pagrīdes darbs. Revolūcijas

ideju triumfs aizrauj pat ienaidnieka kareivjus. Franču strādnieki, kuri dien iekarotāju pulkā, atsakās šaut uz saviem šķiras brāļiem Krievijā. Interventu avantūra beidzas ar sakāvi.

Arī šī izrāde deva spēcīgus revolucionāru tēlus. Edgara Ziles Brodskis radija priekšstatu par boļševiku, kas arī ienaidnieka okupācijas laikā ir pilsētā īstais stāvokļa noteicējs, padomju varas pārstāvis. Atšķirībā no Mārtiņa Robežnieka aktieris šajā tēlā vairāk iemiesoja revolūcijas romantiku un kaujiniecisko patosu.

Savu pirmo nozīmīgo padomju repertuāra lomu «Intervencijas» uzvedumā tēloja Lilita Bērziņa. Viņas varone bija franču revolucionāre. Žannā Barbjē apvienojās dienvidniecisks temperaments, dedzīga, pat neapvaldīta un pārsteidzīga cīņas aizrautība ar komunistes pārliecību, nešaubīgu ticību savai misijai.

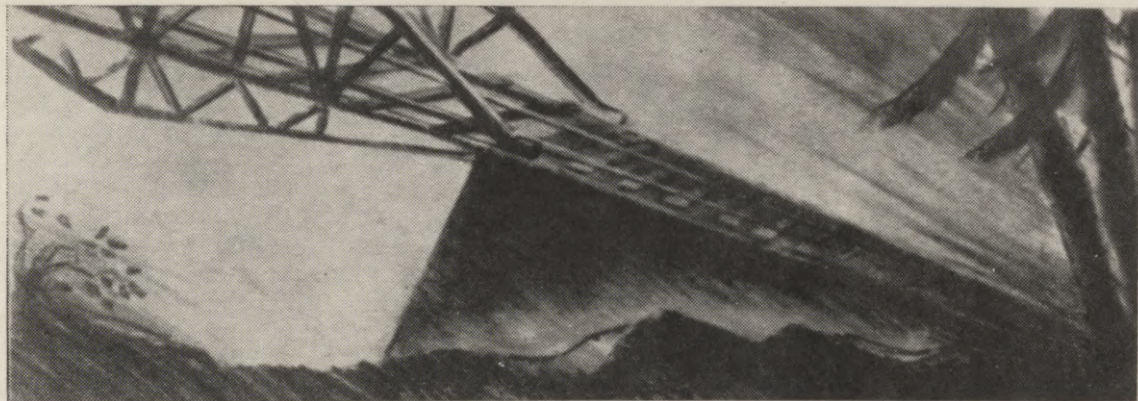
Tie bija labi izstrādāti, pārliecinoši revolucionāru tēli, taču vairāk risināti vienā plānā, parādot varoni cīņas gaitā, aktīvā darbībā. «Intervencijas» skatuviskos panākumus (45 izrādes sezonā) lielā mērā noteica arī lugas spraigais sižeta risinājums, notikumos ieautie piedzīvojumu žanra elementi. Solis tālāk bija lielais inscenējums «**Bruņu vilciens 14-69**», kurā uz plaša pilsoņu kara cīņu ainu fona teātris deva arī dramatisma piesātinātu varoņa izaugsmi.

Šāds rakstura attīstības process bija spilgti vērojams Artūra Filipsona veidotajā partizānu komandiera Veršiņina tēlā. No pašapmierinātībā iesliģuša zemnieka, kas neko negrib dzirdēt par politiku un vēlas palikt sāņus no lielajām laikmeta cīņām, izaug karavadonis, kas ar visu enerģiju un atbildības sajūtu deg par dižo mērķi un pilda revolūcijas uzdevumus.

Stāties uz cīņas ceļa Veršiņinam liek smaga personiskā traģēdija dzimtajā ciemā, kuru līdz ar viņa mazajiem bērniem nodedzina japāņu interventi. Artūrs Filipsons arī pirmspadomju teātri bija veidojis tēlus, kuros monumentālā varenībā izcēlās spēcīgs, nesalaužams cilvēka raksturs: Roplainis, spāniešu patriarhs de Silva «Kastīliešu godā», kareivīgais grāfs Dinuā «Orleānas jaunavā», vadonis Munte. Taču neviena no šīm lomām nedeļa aktierim tādu dramatisku rakstura lūzumu, pēc kura pilnīgi izmainās viņa varoņa pieeja dzīvei, pašos pamatos pārveidojas cilvēka pašaules uzskats.

Veršiņina personība izrādē sasniedza dziļu traģismu. Krievu cilvēka jūtīgā dvēsele un iekšējais spēks atklājās, Veršiņinam saņemot ziņu par bērnu nāvi. Bārdainais vīrs ar vareno augumu neslēpa asaras, bet viņš prata paciest sāpes vīrišķīgi. Mokoši Filipsona Veršiņins meklēja izeju, kad šķita, ka var neizdoties kaujas operācija. Liels un bargs viņš saslējās, sodīdams ar nāvi glēvuli, kas nebija izpildījis svarīgu uzdevumu. Svinīgu cildenumu un gandarījumu, sava zemes spēka pārliecību pauda visa komandiera būtne, kad viņš baltajiem atņemtajā bruņu vilcienā atgriezās pie cīņu biedriem pilsētā.

Vienkāršā cilvēka kluso pašai dziedzību un uzticību revolūcijai pārliecinoši atklāja Luijs Smits. Viņa tēlotais partizānis ķīnietis Sin Bin U bija neuzkritoši, bet interesanti iezīmēts raksturs. Drusku plāpīgais, drusku



Ģ. Vilka dekorāciju skice V. Ivanova lugai «Bruņu vilciens 14—69» 1941

ziņkārīgais tirgonis, kas dzelzceļa stacijā, lauzītā valodā ar jūtamu akcentu izrunādamies, piesolīja un pārdeva sēkliņas, vēlāk izrādījās prasmīgs un vērtīgs izlūks, kas pavisam vienkārši, bez kādas pozas un patosa prata arī atdot savu dzīvību. Skats, kurā Sin Bin U nogūlās uz dzelzceļa sliedēm, tuvojoties ienaidnieka bruņu vilcienam, pieskaitāms visvairāk saviļņojošām vietām izrādē.

Sī klusā, necilā varonība bija jauna iezīme Dailes teātra mākslā. Jo redzamāk tā izpaudās Nikolaja Mūrnieka Pekļevanovā. Lugu «1905» un «Intervencija» inscenējumos pozitīvais varonis bija arī ārēji spēcīgs, vīrišķīgi cildens vai arī zināmā mērā romantizēts (Žanna Barbjē). Nikolajs Mūrnieks savu revolucionārās komitejas priekšsēdētāja tēlu veidoja ārēji pavisam necilu. Šis mazliet salīkušais vīrs parastā ikdienas uzvalkā, acenēs atgādināja kādu nenozīmīgu ierēdni starp daudziem tūkstošiem citu. Bet — kā par brīnumu — šim it kā neizteiksmīgajam inteligentam piemita rīcības noteiktība un divaina vara pār cilvēkiem. Viņš bija personība. Izrādījās, ka arī šāds Pekļevanovs pavisam labi iederas un ir nepieciešama sastāvdaļa Eduarda Smilģa apjomīgajā inscenējumā. Veršiņins Dailes teātra izrādē iemiesoja revolūcijas nesatricināmo zemes spēku, Sin Bin U — mazā cilvēka gaišo, skaidro dvēseli, Augusta Mitrēvica tēlotais jautrais bezbēdis Vasja Okoroks — prieku un optimismu, Nikolaja Mūrnieka Pekļevanovs — partijas tālredzību un gudrību.

Dailes teātra iestudējumos mākslinieciski spēcīgi tika attēloti arī revolūcijas pretinieku tēli. Lugas «1905» izrādē tādi bija pēc izskata aristokrātiski galantais, bet rīcībā zvēriski brutālais rotmistrs fon Hammers — Kārlis Veics, viltīgi liekulīgais mežkungs Brensons Nikolaja Kraukļa atveidojumā. Vēsturiski un psiholoģiski pamatotā glēvā atkritēja Jāņa Robežnieka loma pēc vairāku sezonu gaitā tēlotās milētāju un operešu varoņu sērijas bija nozīmīgs sasniegums Kārļa Pabrika jaunradē. Impozantu un iespaidīgu mācītāju Ferlingu, soda ekspedīcijas algotni, izveidoja Artūrs Filipsons. Šis liekulis, kuram dieva vārds kalpo vienīgi cilvēku apziņas iemidzināšanai, izrādē izauga lielā despota varenībā. Līdzās Veršiņinam tas

uzskatāms par mākslinieka labāko veikumu pirmajā padomju sezonā. Tāpat lieliski izstrādātu baltgvardu virsnieka tēlu «Bruņu vilciena 14-69» inscenējumā radīja Edgars Zīle. Bruņu vilciena komandiera kapteiņa Ņezelasova būtībā traģiskā personība spilgti atklāja cara Krievijas aristokrātiskās inteligences garīgo sabrukumu un nespēju cīnīties par savām interesēm. Tas bija tēls bez perspektīvas, bez mērķa apziņas. Ar satricinošu spēku Zīles tēlojumā izskanēja lomas fināls, Ņezelasovam pusārprāta histērijā bezpalīdzīgi šaudoties pa partizānu ielenktā vilciena bruņu torni, gaidot un arī sagaidot nenovēršamo iznākumu — tautas atriebēja lodi.

Ienaidnieka tēli uz Dailes teātra skatuves parādījās kā respektējamas personības. Nikolaja Mūrnieka pulkvedis Fredambē «Intervencijā» bija tā saucamā civilizētā kapitalisma pārstāvis, kas, apvienojot sevī ārēju galantumu — humāna un demokrātiska moderna virsnieka masku ar gudru un izsmalcinātu diplomāta taktiku, savu mērķu sasniegšanai nekautrējas nekādu līdzekļu. Šai pašā iestudējumā ar bagāto uzņēmēju Ksidiasa kundzi — sievieti, kas spēj gan izkalpināt, gan glaimīgi lišķēt, gan nodot un pārdot, — savu daudzveidīgo negatīvo tēlu virkni ievadīja Alma Abele. Šo tēlu izveidojums lika risināties uz skatuves skarbai pretspēku cīņai. «Ienaidnieki traktēti vajadzīgā nopietnībā un viņu spēks rādīts ievērojami liels,» par «Intervencijas» izrādi rakstīja Arvīds Grigulis, «līdz ar to šo spēku uzvarētāji jārāda vēl spēcīgāki, vēl labāki cīnītāji. Tādi komunisma cīnītāji — intervences uzvarētāji arī patiesībā bija, un to Dailes teātris arī prot pietiekami skaidri parādīt. Revolucionāru un viņu ienaidnieku vēsturiskā nostāja parādīta patiesi un pārliciecināti... Cīņa spraiga! Uzvara varena!»¹

Vērtējot pirmo Dailes teātra padomju sezonu, jāpatur prātā, ka tas bija meklējumu laiks, kad jaunais nemaz tik viegli nedevas rokā. Sākumā nebija vēl īsti skaidrs, kādam tad īsti jābūt Dailes teātrim — padomju teātrim, kas saglabājams no iepriekšējā attīstības posma, kādi radikāli pārveidojumi nepieciešami. «Brīdi mums radās it kā šaubas par sava līdzšinējā darba nozīmīgumu,»² atceroties šo laiku, vēlāk izteicās Eduards Smilģis. Šādas tendences tiešām arī parādījās. Sezonas atklāšanas programmā iespiestais teātra vadības ievadraksts «Mūsu uzdevumi» sākās ar vārdiem: «Bijušais Dailes teātris likvidēts. Nodibināta jauna skatuves mākslas iestāde — LPSR Dailes teātris.»³

Šeit var saskatīt analogiju ar citu mūsu zemes tautu, piemēram, krievu padomju teātra veidošanos pēc Oktobra revolūcijas, kad arī dažkārt tika pausti teorētiski mākslas uzskati, kas noliedz pagātnes mantojumu. Pirms teātru sezonas sākuma publicētajā A. Stempa un K. Liepas rakstā «Teātra māksla jāpārveido», starp citu, teikts, ka iepriekšējā laikā «teātra māksla nevarēja ne uzplaukt, ne nomirt — tās vienkārši nebija».⁴

¹ «Literatūras Avīze», 1940, 3.

² «Karogs», 1947, 1, 58. lpp.

³ LPSR Dailes teātris. 1940./41. g. sezona. nr. 1, 3. lpp.

⁴ «Cīņa», 1940, 54.

Noteicoša ietekme šādiem spriedumiem tomēr nav bijusi, apmēram tai pašā laikā toreizējā sabiedriski kulturālā departamenta direktors Herberts. Likums, runājot par jaunā teātra īpatnībām, presē skaidri uzsvēra, ka nacionālā māksla ar tās sasniegumiem paliek katras tautas daiļrades likumīgais pamats padomju daudzniecīgu kultūrā.¹ Tomēr uzskatu nesaskaņas un neskaidrības nevarēja neradīt zināmas augšanas grūtības.

Runājot tieši par Dailes teātri, tika nereti pārprasta tā līdzšinējā attīstības līnija. Atsevišķās publikācijās periodikā par Dailes teātra galveno uzdevumu toreiz uzskatīja atbrīvošanos no pagātnes formālisma kļūdām.²

Patiesībā visa teātra attīstības gaita, īpaši pēdējie pirmspadomju iestudējumi «Āksts», «Pērs Gints», «Fausts», «Spītnieces precības» skaidri apliecināja, ka Dailes teātris aug un pilnveidojas, pakļaujot spilgto teatrālo formu poētiska satura atklāsmei. Eduards Smiļģis pilnīgi pamatoti atzina, ka, uzsākot padomju teātra darba posmu, pirmajā vietā izvirzās «satura padziļināšana, kas līdz tam virzījās bez idejiskas mērķtiecības».³ Tieši tam bija pievēršama visa uzmanība, un sezonas veiksmīgākajos darbos jau varēja redzēt rezultātus.

Tikai ar laiku Dailes teātris nonāca pie atziņas, ka «iepriekš darītais nebija veltīgs. Dailes teātra kolektīvs, jau apguvis modernās skatuves izteiksmes līdzekļu meistarību, varēja droši ķerties pie tālākā.»⁴ Sākumā šis drošās pārliecības vēl nebija, un arī meklējumu rezultāti dažkārt bija pret-runīgi. Dziļu idejiski psiholoģisku analīzi pirmajās izrādēs atsevišķos gadījumos vēl aizstāja tīri ārīšķīgs teatrālisms. Arī visumā tik spēcīgā izrādē kā «1905» kaujiniecisko masu entuziasmu un revolūcijas cīņas garu bieži pauda kļedzošs skaļums. Tiecoties spēcīgāk atmaskot dragūnu zvērības, izrādē ieviesa naturālistiskas izdarības, izmocītos upurus grimēja asiņainus, sakropļotām sejām. Acīm redzot, vēl neuzticoties saviem spēkiem, «Bruņu vilciena 14-69» izrādē skatuviskais atrisinājums, pat daudzas mizanscēnas tika aizgūtas no Maskavas Dailes teātra iestudējuma. Protams, tēlu individualizācijā un heroiski pacilatātajā inscenējuma kopskaņā teātris saglabāja savu dailniecisko pieeju.

Dailes teātra pirmā padomju sezona bija savā ziņā pārbaude, kas it kā uz svaru kausiem izsvēra katra kolektīva locekļa devumu jaunās sociālistiskās mākslas laukā. Te uzskatāmi atklājās, kuru mākslinieku daiļrades principi labi atbilda jaunajam laikam un kuriem bija grūtāk pielāgoties, kā, piemēram, Kārlim Veicam. Spriežot pēc tālaika recenzijām, tieši ar Veicu tika saistītas lielas cerības, acīm redzot, tāpēc, ka, vienu sezonu (1933/1934) darbojoties Strādnieku teātri, viņš vienīgais no Dailes teātra režisoriem bija jau saskāries ar nopietnu padomju dramaturģiju (A. Gļebova «Inga», N. Pogodina «Mans draugs»).

Patiesībā progresīvās ideoloģijas pamati Veica mākslā bija visai apšaubāmi. Tūlīt pēc fašistiskā apvērsuma, kad Strādnieku teātri, slēdza, kā

¹ «Padomju Latvija», 1940, 12.

² «Darbs», 1940, 61, 90. nr.

³ «Karogs», 1947, 1, 59. lpp.

⁴ Turpat, 58. lpp.

J. Muņča asistents viņš bija viens no aktīvākajiem «Atdzimšanas dziesmas» uzveduma gatavotājiem. Jādomā, ka tieši tāpēc autoritārā vara viņu izvirzīja par vienu no Dailes teātra režisoriem. Reakcionāras idejas Kārļa Veica režijas darbos tomēr neizpaudās; kaut kāda vienota idejiski filozofiska līnija viņa deviņos buržuāziskās Latvijas laika iestudējumos vispār nav uztverama. Veics tiecās pēc kāpinātas emocionalitātes, romantiska pacēluma, savai režisora izjūtai pakļaujot arī attiecīgā literārā darba pamatnostādni. Kur šāds emocionālais strāvojums saskanēja ar lugas savdabību, radās veiksmīgas izrādes, tādas kā «Āksts», «Jaunaudze». Tomēr jau toreiz kritikai nepalika apslēpts, ka komēdiju izrādēs Veics atmet psiholoģisko pieeju un iet tirā spēles prieka virzienā.

Tā, iespējams, ir nejaušība, ka visi trīs Kārļa Veica iestudējumi pirmajā padomju sezonā bija komēdijas žanra darbi. Bet nav noliedzams, ka tieši šīs izrādes («Vienkāršā meitene», «Revidents», «Trīnes grēki») repertuāra kopējā ainā vismazāk gāja kopsolī ar sava laika garu. «**Vienkāršā meitene**» bija pirmais padomju rakstnieka darbs, ko Dailes teātris izrādīja pēc buržuāzijas kundzības gāšanas. Tā ir gaiša un liksma komēdija, kas ar vieglu un saulainu smaidu stāsta par padomju cilvēku, kāda Maskavas priekšpilsētas nama iedzīvotāju, ikdienu, asprātīgi parādot jaunās sociālisma celtnieku paaudzes pārakumu pār ļaudīm ar novecojušiem, atpalikušiem uzskatiem. Tā ir raksturu komēdija, kurā nav asas satīras un nav arī pārspīlētu izdarību, bufonādes. Dailes teātri «Vienkāršā meitene» lielā mērā bija pārvērsta triku komēdijā, kur virkne uzspēlētu komisku situāciju nomāca reālistisku raksturu atklāsmi. Līdzīgi burleskai K. Veica režijā tika uzvesta arī Blaumaņa komēdija «**Trīnes grēki**». Šis iestudējums turpināja Ulmaņa valdīšanas laikā kultivētās «tautas lugu» tradīcijas ar dziesmām un dejām, Blaumaņa lauku sētai neparasti grezniem tērpiem. Izrāde pilnīgi noklusēja arī lugā atrodamos sociālos motīvus, saimniekus un kalpus attēlojot kā vienu saimi.

Par nopietnāko šās sezonas neveiksmi tomēr uzskatāms «**Revidents**». Te režija bija pašos pamatos pārpratusi un sagrozījusi Gogoļa darbu. Skaudrās, trāpīgās sabiedriskās satīras vietā uz skatuves valdīja ārēja komika, groteski pārspīlējumi, naturālistiskas izdarības. Gogoļa tēli lielākoties bija pārvērsti par dzīvām karikatūrām, tie klabināja zobus (R. Puriņa skolas priekšnieks Hlopovs), valstījās pa gultu (N. Kraukļa Osips). «Rezultātā,» rakstīja Arvīds Grigulis, «pēc tik garas «Revidenta» tradīcijas, kādu uzrāda teātra vēsture, ir panākts gandrīz neiespējamais: no klasiskas sociālas raksturkomēdijas izveidota jautra tautas komēdija — vodeviļa.»¹

Viens no «Revidenta» tēliem tomēr minams atsevišķi, tas ir Luija Šmita Hļestakovs. Arī Luijs Šmits bija gājis savu ceļu, radīdams raksturu, kas pilnībā nesaskanēja ar Gogoļa dotajiem priekšrakstiem. Viņa Hļestakovs pretēji pārējiem izrādes personāžiem atbilda Gogoļa domai tai ziņā, ka tas bija veikls, gudrs un atjautīgs cilvēks, bet atšķirās no Gogoļa ieceres ar apzinātu blēdību un apstākļu izmantošanu savā labā, nebūdamas tāds,

¹ «Literatūras Avīze», 1941, 5.

kas «piemirst, ka melo, un jau pats gandrīz tic tam, ko runā»¹. Tomēr te izpaudās patstāvīga pieeja, tika radīts spilgts tēls, kas cieši sakņojās laikmeta sociālajā vidē. Izveidojot trīs iedarbīgus un atšķirīgus raksturus: Sin Bin U, Hļestakovu un anarhistu Filipu («Intervencijā») — tipisku ieņemtās Odesas bandītu, Luijs Smitis jau pirmajā Dailes teātra darbības sezonā ieņēma redzamu vietu un nostiprinājās ansamblī.

Eduarda Smiļģa režijas mākslā šai darba gadā ienāca jauns žanrs — laikmetiskā heroiskā drāma, kas īpaši uzplauka viņa darbos vēlāk, pēc Lielā Tēvijas kara. Smiļģis droši ķērās pie jaunās tematikas — viņa pirmais padomju skatuves darbs ir «Intervencija». Jau šajā inscenējumā pierādījās, ka daudzas no Dailes teātra daiļrades īpašībām atbilst sociālistiskā reālisma mākslas prasībām. Kaujinieciskais romantisms, varoņa cīņas gars, kas bija rodams Ed. Smiļģa izteiksmes līdzekļu krātuvēs, izcēlās ar lielu māksliniecisku spēku. «Viņa inscenējums pilns vētrainas dinamikas. Daudz uzmanības veltīts krāsu bagātam izrādes noformējumam, atsevišķu grupējumu izteiksmībai, varoņu rakstura spilgtumam. Režisors pratis savus aktierus aizraut, iedvest viņu spēlē prieku un pacēlumu.»² Tā «Intervencijas» uzvedumu vērtē kritiķis Juris Vipers.

Runājot par aktieru sniegumu, kritika norādīja, ka Dailes teātra aktieri prot ar nēdaudz vilcieniem iezīmēt lomu, labākus panākumus gūstot tur, kur nepieciešams kvēls romantisks patoss; grūtāk pagaidām padodas detalizēts izstrādājums un intelektuāls dziļums.³

Lai panāktu tēlojumā lielāku patiesīgumu, teātri ar šo sezonu aizsākās regulāras Staņislavska sistēmas studijas. Te ansamblis smēlās atziņas, lai zinātniski pamatotu un izstrādātu tēla būtību. Nav nejaušība, ka redzamas aktieriskas veiksmes bija Edgaram Zilem, Nikolajam Mūrniekam, Luijam Smitam, Hermanim Vazdikam, bijušajiem Strādnieku teātra aktieriem, kuri režisora Jāņa Zariņa vadībā jau bija praktiskā darbā saskārušies ar Staņislavska mācības principiem.

Visumā Ed. Smiļģim šai sezonā izdevās ieskicēt Dailes teātra — padomju teātra vispārējos metus, interpretācijas padziļināšanas meklējumus atstājot turpmākajam darba posmam. No šā viedokļa īsti sekmīgs nebija Raiņa «Zelta zirga» inscenējums. Arī te režisors pirmajā plānā izvirzīja heroisko, revolucionāro motīvu. Antiņa cīņā par Saulcerīti teātris tiecās uzsvērt varoņa garu, ziedošanos tautas laimei. Tika radīts spilgts, krāšņs, etnogrāfiski bagāts inscenējums.

Antiņu tēloja Hermanis Vazdiks, kas pirms tam jau bija veidojis atbildīgus tēlus: franču kareivi Selestenu («Intervencijā»), kas kļūst par revolucionāru, un virsnieku Pāvelu Sergejiču («1905»), kurā pārliecinoši iezīmēja krievu liberālās muižniecības pārstāvja, asiņainas varmācības pretinieka traģismu. Antiņa lomu viņš traktēja jaunā uztvērumā, rādot to kareivīgāku nekā līdz tam, pietiekami skaidri izceļot jauna varoņa tapšanu.

¹ «Literatūras Avīze», 1941, 5.

² «Трудовая газета», 1940, 115.

³ Turpat.

Taču vienā ziņā sperot novatorisku soli, citā teātris palika Rainim parādā. Izrādei lielā mērā pietrūka Raiņa liriski poētiskās, dvēselīgās stīgas. H. Vazdika Antiņā par maz juta gaišā, zēniskā pārdzīvojuma, kas pamato jauneklā izaugsmi. Diezciņ veiksmitā nebija arī Ed. Smiļģa sadarbība ar dekoratoru A. Spertālu; tas īpaši izpaudās Stikla kalna pakājes ainā, kur visai neizdevīgi novietotā kalna uzbūve aizņēma pārāk lielu skatuves telpu, apgrūtinot skatuvisko darbību un radot būtiskas neskaidrības, piemēram, tautas skatu izkārtotumā.

Uzvedumos ieskanējās arī deklarativisms. «Intervencijā» atšķirībā no jau minētajiem pagrīdnieku tēliem psiholoģiski vāji izstrādāta bija franču karavīru izaugsme no paklausīgām Antantes marionetēm par cilvēkiem ar šķiras apziņu.

Tā bija augšanas likumsakarība, ka ārējā tēlainība ne visur vēl prata ietvert jauno idejisko saturu. Satura padziļināšana, par kuru runāja Ed. Smiļģis, savā būtībā ir ilgstošs process. Tomēr krāsām bagātajā teatrālismā izpaudās arī Dailes teātra spēks. Dailes teātris prata radīt lugas un izrādes kopskaņu, cīņu gara piesātinātu atmosfēru. Te izpaudās Eduarda Smiļģa noskaņu māksla, masu skatu meistarība, veiksmīgi attēlojot divu vēsturisko pretspēku cīņu, kas izrādes gaitā dinamiski izauga līdz iespaidīgam, revolūcijas patosa piepildītam atrisinājumam. «Bruņu vilciena 14-69» inscenējumā tāds bija izrādes fināls, kad Veršņina un partizānu vadītais ienaidniekam atņemtāis vilciens uzbrauca tieši uz skatuves. Laikmeta elpu izrādēm piešķīra Margēra Zariņa gan paša komponētā, gan no revolucionāru melodiju motīviem sakārtotā mūzika. Tēlainu vēsturisko fonu «1905» un «Intervencijai» veidoja Oto Skulmes, bet «Bruņu vilcienam 14-69» — Ģirta Vilka dekorācijas.

Ģirts Vilks iesāka Dailes teātri ar «Revidenta» uzvedumu. Tā nebija sevišķi izdevusies debija. Pārlietu greznais un drīzāk rietumnieciskais nekā krieviskais ārējais ietērps, tāpat kā viss iestudējums kopumā, maz atbilda lugas pamatdomai. Toties otrs Ģirta Vilka darbs «Bruņu vilciens 14-69» izpelnījās pamatotu ievēribu. Vienkāršās, skaidrās zīmējuma kontūrās un izteiksmīgā kolorītā, piesātināts ar revolūcijas skarbumu, atainojās piejūras parks, stacija taigā un jo sevišķi iespaidīgais dzelzceļa tilts, pie kura partizāni apstādina bruņu vilcienu.

Stalti pacēlās liels uzbērums, aiz kura skatuves dziļumā slējās konstruktīvi tilta dzelzs spraišļi. Gaišā, saulainā diena un varenā uzbūve vienlaikus akcentēja dabas mieru, varenību, tai pašā laikā radot kādu dīvainu baigu traģēdijas nojausmu. To vēl vairāk pastiprināja dažī drūmi, tumši zaļī ieslīpu eglu stāvi skatuves sānos, it kā jau priekšlaikus apraudot mazā varonīgā ķiniešu cīnītāja nāvi. Ar šo uzvedumu aizsākās vēlāk tik raksturīgā monumentālā tēma Ģirta Vilka daiļradē. «Bruņu vilciena 14-69» inscenējums pierādīja, ka Dailes teātrim aug jauns, daudzsolos mākslinieks.

Dailes teātra pirmais padomju darba gads deva jaunu ievirzi. Gan ražēnu, pirmajiem nopietnajiem mākslas panākumiem atalgotu, bet tomēr tikai ievirzi. Sociālistiskā reālisma metode nebija tik īsā laika sprīdī, ne-

daudz mēnešu laikā apgūstama. Tas bija mācību laiks, kurā Dailes teātra ansamblis kaldināja jaunas mākslas atziņas. Šim pirmajam — kaut arī grūtību un neveiksmju pilnajam posmam bija nenovērtējama nozīme tālākajā attīstības gaitā.

Pavirši pārskatot Dailes teātra šās sezonas repertuāru, tas var likties zināmā mērā vienpusīgs, it kā sagrafējams trijās ailēs: revolucionārā tematika, latviešu klasika un krievu klasiskā komēdija. Bet tas jau bija pats sociālistiskās jauncelsmes darba sākums, kad pirmā vieta bija jāatdod svarīgākajam, nozīmīgākajam. Jau šajā pirmajā sezonā Ed. Smilģis loloja lielas un vērienīgas ieceres, kuras īsajā laika sprīdī vēl neizdevās īstenot. Dailes teātra repertuāra plāni liecina, ka jau toreiz bija paredzēti Raiņa «Spēlēju, dancoju» un Ļeva Tolstoja «Annas Kareņinas» inscenējumi.¹

Lilīta Bērziņa par šo laiku rakstīja: «1940./1941. gada sezona kļuva par mērauklu cilvēka, mākslinieka uzdevumiem, tā it kā bāka neļāva mums apmaldīties fašisma okupācijas naktī. Tā palīdzēja mums saglabāt arī kolektīvu, kad izšķīrās cilvēku likteņi.»²

II

Nākamie trīs gadi (1941—1944) latviešu tautas vēsturē ir tumšākais laiks, kādu pašreizējās paaudzes piedzīvojušas vai par kādu dzirdējušas atmiņu nostātos. Uz laiku ieņēmusi Padomju Latvijas teritoriju, vācu fašistu okupācijas vara ar reti sastopamu nežēlību un cinismu ķērās pie savas darbības programmas — ģermanizēt iekarotos austrumu apgabalus, pakļaut tur dzīvojošās tautas fiziski un garīgi, lai pēc tam pakāpeniski iznīdētu un padzītu no šīm zemēm pavisam.

Okupācijas vara atļāva darboties galvenajiem latviešu teātriem, jo fašistiem bija no svara izmantot katru garīgās kultūras tribīni, lai ar tās palīdzību sētu savu postošo ietekmi masās. Viņi cerēja ar latviešu teātra starpniecību sludināt āriskās rases pārcilvēka, vadonības, vācu gara pārākuma, kā arī antisociālistiskas idejas. Taču ne mazāk svarīgs, šķiet, bija nolūks ar apolītiskiem «tīrās mākslas» darbiem novirzīt cilvēkus no aktuālajām laikmeta problēmām, iemidzināt viņu modrību un spēju pretoties okupācijas varai.

Latviešu teātrus rūpīgi kontrolēja speciālas pārraudzības iestādes. «Teātri tāpat kā muzeji formāli bija pakļauti izglītības un kultūras ģenerāldirekcijai, bet faktiski to darbu nemitīgi kontrolēja policija. Pēc okupācijas varas orgānu pavēles tika slēgts Jaunatnes teātris un Krievu drāmas teātris.»³

Represijas skāra arī Dailes teātra personālu. Daudziem māksliniekiem pēc hitleriešu iebrukuma vajadzēja aiziet no teātra; viņu vidū bija Elvīra

¹ LPSR Dailes teātris. 1940./1941. g. sezona, nr. 1, 4. lpp.

² «Cīņa», 1964, 264.

³ «Latviešu tautas cīņa Lielajā Tēvijas karā (1941—1945). «Zinātne», R., 1966, 242. lpp.

Bramberga, Nikolajs Mūrnieks, Leonīds Leimanis, Ģirts Vilks (līdz 1944. gada aprīlim), Olīta Starka-Stendere, Irmgarde Mitrēvice, Reinholds Purīšs, Jānis Menca, jaunās talantīgās aktrises Elvīra Berķe (Leimane) un Lauma Paegle. Daļa no viņiem okupācijas gados vispār nestrādāja teātrī.

Sākumā Dailes teātris iestudēja tikai oriģināldarbus: A. Brigaderes «Maiju un Paiju», M. Ziverta jauno komēdiju «Minhauzena precības», otrreiz «Mērnieku laikus», atjaunoja R. Valdesa «Jūras vilkus». Pret šādu repertuāru okupanti neiebilda: «Nacionālie centieni jānovirza nekaitīgajā kultūras jomā, it īpaši tautas mākslā (tautas dziesmas, tērpi, tradicionālie svētki), tiem jāļauj dabiski iznīkt. Šī nacionālā kultūras dzīve hermētiski jānorobežo no vācu kulturālās sabiedriskās dzīves. Tai jāievirzās, tā sakot, strupceļā, no kura godkārais un centīgais cilvēks tiecas izkļūt, jo tas liedz ietiekšanu Eiropā valdošajā vācu kungu slānī.»¹ Dabiski, ka necilvēciskās reakcijas un spaidu apstākļos šā laika iestudējumos nevarēja zināmā mērā neizpausties buržuāziskās ideoloģijas ietekme. A. Švābes lugas «Piebaldzēni — vēveriši» izrādē (Ed. Smiļģa inscenējums) dominēja nepretošāns jaunumam, samierināšanās ideja. Atšķirībā no šā darba pirmā — 1929. gada inscenējuma, kur ieskanējās reliģijas kritika, šoreiz mūķenes Klāras traģiskajā sadursmē ar viduslaiku garīgajām dogmām, kas apspiež cilvēku un liedz viņam personisko laimi, tika uzsvērta aizmiršanās klostera dievišķajā ekstāzē, kur dziedē laicīgās dzīves cirstās brūces un piedod pasaulīgos grēkus. G. Hauptmaņa drāma «Elga», kuras sižeta pamatu veido dramatiskas klasiskā trijstūra «vīrs — sieva — mīļākais» attiecības, pauž humānistisku domu par cilvēka personības brīvību un tieksmi izrauties no apspiestības važām. K. Veica režijā izrādes pamattoni veidoja apzinātāni saspīlētas kaislības, vērstoties mistiskā noskaņojumā, fatālā likteņa varas apliecinājumā.

Arī šāda rakstura uzvedumos reizēm bija spilgti tēli: Lilitas Bērziņas Elga saskaņā ar izrādes pamatieceri bija dēmonisks, mežonīgi temperamentīgs raksturs, taču pirmajā vietā te izvirzījās alkas pēc citas dzīves, īstas mīlestības. Tomēr iestudējuma pamatnostādni tas kopumā nevarēja grozīt.

Kārļa Veica daiļrade šajā posmā jau redzami virzījās prom no reālistiskās mākslas ceļa. Kā režisors un arī kā aktieris K. Veics šajā laikā vairs nav devis nevienu tēlu, kas būtu līdzvērtīgi viņa divdesmito un trīsdesmito gadu labākajiem veikumiem. (Šīs trīs sezonas pirms emigrācijas bija pēdējie K. Veica darba gadi Dailes teātrī.) Raiņa traģēdija «Mīla stīprāka par nāvi» viņa inscenējumā no dzīves gaišo spēku apliecinājuma pārvērtās tumšu zemisku dziņu un kaislību piepildījumā. Izrādē patiesībā triumfēja paša režisora tēlotais jutekliskais Jakobovskis, kura pievilcībai nespēja pretoties ne dvēselē skaidrā Maija (Irma Laiva), ne arī cita kāda meitene. Viņa pretinieks Heils (Alberts Miķelsons) turpretim tika traktēts kā neizglītots, brutāls zemnieks. Tieši tādas izrādes, kas parādīja rupjas varas un «vīrišķīgas spēka» pārkāpumu, bija vajadzīgas okupācijas varai.

¹ Izraksts no kāda Ostlandes reihskomisariāta ierēdņa priekšlikumiem. Mēs apsūdzam. R., 1965, 18. lpp.

Tomēr visās trijās okupācijas laika darbības sezonās uz Dailes teātra skatuves parādījās tikai viens darbs ar tiešu pretpadomju ievirzi — A. Melka luga «Dienvīdvejš» (K. Veica režijā), kas no buržuāziskā nacionālisma pozīcijām tēlo Padomju Igaunijas pirmo jauncelsmes gadu.

Lai izvairītos no šāda rakstura darbiem, Dailes teātris pievērsās pasaules klasikai. Laba, pareizi izprasta klasika visos iepriekšējos daiļrades periodos bija līdzējusi teātrim runāt ar skatītāju humānisma ideju caurstrāvotā mākslas valodā, un, neraugoties uz kara gadu mākslas dzīves sarežģīto pretrunu spaidiem, tā tomēr iezīmēja vadošo pamatlīniju arī šoreiz. Klasiskais repertuārs, kas runāja par tālas pagātnes notikumiem un risināja it kā lokālas un intīmas dabas problēmas, teātra galvenajos un mākslinieciski spēcīgākajos darbos neizbēgami raisīja asociācijas ar to dienu dzīves īstenību, ar cilvēka stāju un vietu laikmetā, kurā izšķīrās veselu tautu likteņi.

Humānisma balss bija sadzirdama jau vienā no pirmajiem okupācijas laika iestudējumiem — M. Zīverta komēdijā «**Minhauzena precības**». Arī šai lugai pamatā ir vienkārša mīlas intriga ar laimīgām beigām, un tomēr autora un teātra doma izrādē atklājās daudz dziļāka. Minhauzena tēls — viens no Edgara Zīles augstākajiem skatuves sasniegumiem — izsacīja izrādes vadmotīvu, sapni par Ulubeli, tālo, brīnišķo salu, kur vienmēr spīd saule, kur cilvēki ar katru dienu kļūst jaunāki un viņu bagātība ir laime. Zīle nemeklēja Minhauzenā tradicionālo dēkaini, meli un fantastu, bet gan cilvēku ar romantiskiem sapņiem, kas nīst varmācību, pazemošanu. Ed. Smiļģa gaišās krāsās izturētajā, mazliet liriskajā inscenējumā sadūrās divi principi: garīgais ar robusti brutālo, ko Artūrs Filipsons pārliecinoši iezīmēja nekulturālā augstmaņa Nariškina tēlā. Komēdijas žanra ietvaros izcēlās cilvēka gara spēka pārākums par rupju varu.

Sillera traģēdijas «**Marija Stjuarte**» izrādē pirmo reizi šajos gados ierunājās tīrānijas atmaskojums. Karaļa vara, diktatūra uz skatuves atklājās kā postošs spēks, kas savu mērķu labā nepazīst žēluma, kas atņēma cilvēkam brīvību un iznīcina viņu fiziski, nekautrējoties viszemiskāko līdzekļu: divkosības, nodevības, spiegošanas. Divu karalieņu: Marijas Stjuartes — Lilītas Bērziņas un Elizabetes — Almas Abeles konflikts tika risināts ar lielu dramatisku spēku. Šekspīra traģēdijas «**Romeo un Džuljeta**» inscenējums (Džuljeta — Lilīta Bērziņa un Austra Steinberga, Romeo — Edgars Zīle un Artūrs Dimiters) akcentēja divu dzimtu naidu, kas nokauj cēlu un tiru jaunības mīlestību. Izrāde izskanēja kā skumjš stāsts ar neatvairāmu traģisku atrisinājumu.

Šim izrādēm nepagāja secen zināms estētisms, formas izskaistinājums. Tas izpaudās smalki, graciozi darinātos kostīmos, dekorācijās, aktieru spēlē. Nereti priekšplānā izvirzījās tīri subjektīvas mīlestības, greisirdības attiecības bez lielāka vispārinājuma. «Romeo un Džuljeta», paliekot skumjas traģēdijas izskaņā, neizcēla mīlas uzvaru pār naidu. Tomēr ar visu to šie Eduarda Smiļģa inscenējumi cildināja istu cilvēcību, apliecināja cilvēka tiesības dzīvot brīvi, pašam veidot savu likteni.

Jau šajos gados Ed. Smilģis loloja Raiņa «Uguns un nakts» inscenējuma ieceri. Šodien vairs nav iespējams noskaidrot, kas tieši rosināja viņā šo pārdošību — citādi to nav iespējams nosaukt, — bet 1943. gada decembra beigās bez okupācijas varas iestāžu piekrišanas Dailes teātrī sākās Raiņa nemirstīgās revolucionāri filozofiskās lugas mēģinājumi. Lomu sadalījums bija šāds: Lāčplēsis — A. Filipsons, Spidola — A. Ābele, Laimdota — L. Bērziņa, Kangars — E. Zīle. Divas nedēļas ilga rūpīgs izrādes iestudēšanas darbs, tikai tad fašisti atjēdzās. Dailes teātris saņēma no mākslas un sabiedrisko lietu departamenta neslēptu draudu formā rakstītu kategorisku aizliegumu.¹ «Uguns un nakts» iestudēšana nekavējoties bija jāpārtrauc. Bet pagāja tikai daži mēneši, un Smilģis ķērās pie darba, kas gan viņam pašam, gan visam Dailes teātrim varēja draudēt ar neaprēķināmām sekām — sāka iestudēt Šillera traģēdiju «Fiesko sazvērestība Dženovā».

Pirmais šī darba inscenējums Ed. Smilģa režijā 1923. gadā visumā palika plašāk neievērots, piedzīvojot tikai 13 izrādes. Tagad teātris savu traģēdijas traktējumu radikāli pārskatīja. «Fiesko sazvērestība» ir vācu dzejnieka jaunības darbs, tipiski romantisks sacerējums ar kvēlu, aizrautīgu patosu, tādiem pašiem dedzīgiem varoņiem, kuru tēlos saskaņā ar romantisma principiem dota katram viena aktīva darbības līnija, mazāk uzmanības pievēršot raksturu psiholoģijas izstrādājumam, atsevišķos gadījumos arī rīcības motivācijai. Tāda veida darbs toreiz tieši atbilda Dailes teātra spilgtās spēles meklējumiem. Lugā attēlota sazvērestība pret Itālijas pilsētā Dženovā valdošo Doriju dinastiju. Par sacelšanās vadoni izvirzās grāfs Fiesko, talantīgs un tautā populārs, bet arī godkārīgs cilvēks, kas tiecas izmantot gadījumu, lai, izcīnījis uzvaru, pats nosēstos padzīto tirānu tronī. Fiesko nodomiem stājas ceļā republikas idejas aizstāvji, viens no tiem — sirmais patriots Verrina pats savām rokām viņu nogalina. Sazvērestība tiek satriekta, un vecais monarhs atkal atgriežas savā pilī. Šādā veidā lugu okupācijas gados uzveda arī Jelgavas teātris.

Bet Šillera lugai ir arī citi, vēlāk veidoti varianti, kuros viņš sākotnējo ieceri atzīst par idejiski nepareizu un, sacerējis jauno nobeigumu, liek uzvarēt republikāņu kustībai. Vienu no šiem variantiem savā otrreizējā inscenējumā izmantoja Dailes teātris. Šeit asās dramatiskās kolīzijās, sasprindzinātā pārdzīvojumu un notikumu maiņā, kuru laikā Fiesko lemts cīņas gaitā aiz pārskatīšanās nonāvēt pašam savu sievu, lūst varoņa egocentriskais, savtīgas patmīlības piesātinātais raksturs. Viņš salauž hercoga scepteri un atdod tautai tiesības lemt pašai savu likteni. Diktatūra ir gāzta, pār Dženovu atspīd brīvības saule.

Dailes teātra inscenējums šoreiz nemēģināja neko noklusēt, ne runāt pusvārdos. Izrāde skaidri izcēla tautas brīvības ideju. Oto Skulmes dekoratīvais ietērs bija skopāks, lakoniskāks un arī mazāk greznis nekā citos tālaika uzvedumos. Dekorāciju pamatā bija dažas kolonnas, ap kurām tika izveidota katras ainas nedaudz līdzekļiem iezīmētā vide, tā virzot galveno

¹ Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 41613.

uzmanību uz aktieru spēli, katra skata noskaņu un mērķtiecīgu satura atklāsmi. Aktieru tēlojums bija kaisles un dedzīga, brīžam pat ārišķīga patosa piesātināts. Tomēr tajos vēsturiskajos apstākļos tieši šis dedzīgums un pacilātība palīdzēja saprast izrādes jēgu. Arī par šo iestudējumu varēja sacīt, ka režisors bija spējis savus aktierus aizraut.

Fiesko nav no Edgara Ziles pašām spožākajām lomām. Viņš pārliecināti atklāja Fiesko aso prātu, diplomāta spējas, māku vadīt un iemantot autoritāti, saglabāt aukstasinību jebkurā cīņas brīdī, bet mazāk iespaidīgi izrādes finālā izcēlās pati rakstura pārtapšana, kas norisēja zināmā mērā deklaratīvi. Tomēr Fiesko personība, viņa neparastās spējas visu laiku bija izrādes centrā. Raksturīgi arī, ka Šillera lugā Fiesko ir jauns cilvēks, bet Dailes teātrī viņu tēloja kā nobriedušu vīru.

Monumentālu un dziļi dramatisku Verrinas tēlu radīja Artūrs Filipsons. Tas bija savā pārliecībā nesatricināms republikānis, gatavs revolūcijas labā upurēt pat cilvēku, ko viņš dziļi ciena, un bez tam arī mīlošs tēvs, kuram plosa sirdi troņmantinieka apsmietās meitas negods. Cīnītāju grupa nebija bezpersoniska masa, bet gan individualizēti tēli, piemēram, Kārļa Pabrika Kalkanjo — neveiksmīgais milētājs un uzticamais cīņu biedrs, Artūra Dimitera neprātīgi straujais, temperamentīgais Burgonjino.

Tā bija noteikti antifašistiska izrāde, kas parādīja, ka nīsto tirānu varu vajag un ir iespējams gāzt. Asociācija ar to dienu pasaules notikumiem te nemaz nevarēja neizraisīties. Džanetīno Dorijas nodevīgajās metodēs, kuras viņš gatavojās izmantot, atklāti nogalinot pretiniekus senātā, saskatāma līdzība ar paša Hitlera nākšanu pie varas. Džanetīno — tumšs gan sejas krāsā, gan arī sejas izteiksmē, tumšu dziņu un nervoza ļaunuma pilns, īsts necilvēcīga naida un despotisma iemiesojums — uzskatāms par vienu no Rūdolfā Kreicuma labākajiem skatuves tēliem vispār.

Īsts aktiera mākslas meistardarbs bija Lilitas Bērziņas atveidotā Džanetīno māsa grāfiene Imperiālija. Tas bija sarežģīts, daudzšķautņains tēls, kurā sievišķīga pievilcība sakausējās ar ļauniem nodomiem, aristokrātiska pārākuma apziņa ar glaimīgu laipnību, kad viņa vija savus tiklus, lai iegūtu Fiesko. Tikusi atmaskota, Imperiālija vārda tiešā nozīmē plosījās pa skatuvi kā ievainots skaists, bet bīstams dzīvnieks. Viltīgo mori Mulēju Hasānu, kas maina sev saimniekus kā cimdus, savu pēdējo lomu Dailes teātrī ar teicamu humora izjūtu, atbaidošu sarkasmu un tai pašā laikā kādu vārdos grūti izsakāmu dīvainu pievilcību tēloja Augusts Mitrēvics.

Kā varēja gadīties, ka šāda izrāde ieraudzīja dienas gaismu? Loģisks izskaidrojums liekas tikai viens. Fašistu kara mašīna toreiz jau tika grauta dienu no dienas. «Fiesko» pirmizrāde notika 1944. gada aprīļa beigās, kad Padomju Armija strauji tuvojās Latvijas robežām un okupantiem vairs nebija laika nodarboties ar «iedzimto» kultūras problēmām. Nacionālistiskā prese likās apmulsusi, tā centās izcelt inscenējuma mākslinieciskos trūkumus. Jānis Grīns fašistiskajā dienas laikrakstā «Tēvija» rakstīja, ka šī luga esot Šillera jaunības darbs «ar vēl nepilnīgi noskaidrotu

idejisko saturu». Jānis Veselis centās sagrozīt izrādes pamatdomu, saskatot, ka savvērestība «ieturēta tumšos, baigos nakts toņos».

Grūtajos okupācijas apstākļos šis drošais solis nav par zemu novērtējams. Pat ar šo vienu izrādi Dailes teātra kolektīvs varēja sagaidīt Dzimtenes atbrīvošanu ar pārliecību, ka nav sēdējis, rokas klēpī salicis.

Tūlīt pēc «Fiesko savvērestības» Eduards Smiļģis iestudēja M. Ziverta traģēdiju **«Vara»**. Arī te risināta tirāna bojā ejas problēma. Lietuvas karaļa Mindauga monumentālajā tēlā Edgars Zile izcēla lielas personības traģismu un arī vecīgu pagurumu, nespēju tālāk īstenot savus mērķus. Tā bija mākslinieciski spēcīga izrāde, taču toreiz teātris vēl nevarēja vēsturiski izskaidrot un līdz galam nopamatot visu lugā attēloto sarežģīto vielu.

Izaudzis grūtajā eksistences cīņā buržuāziskās Latvijas gadus, saliedējies par radošu padomju mākslas vienību 1940./1941. g. sezonā, Dailes teātra kolektīvs spēja saglabāt sevi arī smagajos okupācijas gados. Ticība uzvarai, pārliecība par savas Dzimtenes un progresīvās cilvēces nesatricināmo spēku palīdzēja šaubu un neziņas stundās.

Arī kara dienās Dailes teātris domāja par nākotni, pūlēdamies audzēt jaunu maiņu. Divas izrādes — A. Mēteres-Ozolas komēdija «Čiko» un F. Ertneres iestudētā pašu aktrises M. Teteres pēc Blaumaņa noveļu tēmām sacerētā luga «Brīnumzāļīte» tika veltītas tieši jauno aktieru spēju pārbaudei. Sajās izrādēs savas dotības varēja labi parādīt Vilma Lasmane, Milda Klētniece, Ērika Ferda, Eiženija Kaldovska, Velta Krūze, Kārlis Valdmanis, Pēteris Vasaraudzis un citi vēlāk pazīstamie Dailes teātra aktieri. «Čiko» iestudējums bija Pētera Lūča sekmīga debija režijas mākslā.

Vācu iebrucēji nodarīja neizsakāmu postu latviešu skatuves mākslai. Teātrus izlaupīja, daļu mākslinieku aizdzina vai aizvilināja svešumā. Tomēr Dailes teātris sagaidīja atbrīvošanu kā vesela mākslinieciska vienība ar pilnīgi saglabātu ansambļa pamatkodolu. Tikai nenozīmīga daļa aizklīda līdz panikā bēgošajai buržuāzijai. Starp tiem bija divi talantīgi mākslinieki: Augusts Mitrēvics un Fricis Lepnis.

Kara darbībai pārņemot Latvijas teritoriju, okupanti slēdza teātrus. Daļa ansambļa izbrauca uz laukiem, bet palikušie turējās vienkopus. Liela nozīme te bija paša Eduarda Smiļģa iniciatīvai: viņš novilcināja paredzētā evakuācijas plāna realizēšanu, sakļāva ap sevi kolektīvu, pārliecināja šaubīgos. Pēdējās iekarotāju varas nedēļās Rīgā palikušais personāls slepeni uzturējās teātrī, lai aizkavētu tā izlaupīšanu un izpostīšanu. 1944. gada 13. oktobris izbeidza garos un grūtos pārbaudījumu mēnešus. Straujā triecienā Padomju Armijas daļas ieņēma Rīgu.

Atbrīvošanas stunda bija situsi.

Saglabātā materiālā bāze palīdzēja Dailes teātrim samērā ātri uzsākt izrādes. Jau nepilnu mēnesi pēc Rīgas atbrīvošanas Oktobra revolūcijas gadadienā teātris varēja parādīt šim gadījumam sagatavotu literāri dramatisku montāžu no Raiņa darbiem.

Drīz vien atsākās arī kārtējās izrādes. No iepriekš iestudētajiem darbiem, kuri bija palikuši repertuārā, tika izrādīti nozīmīgākie: «Fiesko sazvērestība Dženovā», «Romeo un Džuljeta» un E. Vulfa «Svētki Skangalē» (1943. gada uzvedums). Daļu lomu, tai skaitā arī galvenās, vajadzēja pārstudēt, jo vairāki aktieri, fronteī tuvojoties, bija atstājuši Rīgu: Edgars Zile, Elvīra Bramberga, Kārlis Pabriks, Vilma Lasmāne, Hermanis Vazdiks, Benita Ozoliņa, Artūrs Dimīters. Vairāki no tiem, kas kara gados dažādu iemeslu dēļ atstāja kolektīvu, pēc uzvaras pārgāja uz Drāmas teātri; viņu vidū bija arī Olga Krūmiņa un Herberts Zommers.

Steidzami ansamblis tika papildināts gan ar aktieriem, kuri jau ilgāku laiku bija darbojušies dažādos mazākos teātros (Arnolds Stubavs, Arnolds Stemps, Bernhards Izaks), gan arī ar vairākiem iesācējiem. Dailes teātri atgriezās tā ilggadējais veterāns Jānis Priede, no jaunākās paaudzes — Kārlis Adernieks. Jau dažas sezonas te atkal darbojās mākslinieki, kuri uz ilgāku vai īsāku laiku bija aizgājuši no kolektīva: Emīlija Viesture, Arveds Mihelsons un Ēvalds Valters. Teātri strādāja atkal lielākā daļa to aktieru, kurus fašisti pēc 1940./1941. g. sezonas padzina. Teātra direktora pienākumus atkal pildīja Leonīds Leimanis, mākslinieciskais vadītājs bija Eduards Smilģis. Viņa galveno palīgu — konsultantu sastāvs palika nemainīts.

No jaunatnācējiem visdrošāk ansamblī iekļāvās Arnolds Stubavs un Kārlis Adernieks. Arnolds Stubavs tēloja Fiesko, dodams savu patstāvīgu — skarbu un virišķīgu lomas traktējumu. Fanātiska naida piesātināts bija viņa Tibalts «Romeo un Džuljetā». Tā kā abi agrākie Romeo tēlotāji pievienojās teātrim tikai pavasarī, šo lomu ar jauneklīgu dedzību un pārdzīvojumu atveidoja Kārlis Adernieks un Kārlis Valdmanis. Tēlojot mori «Fiesko sazvērestībā» un Bumbieri «Svētkos Skangalē», radišanas priekā atplauka Luija Šmita talants.

Kurzemes pamalē vēl bija dzirdama kara dunoņa, bet teātris jau pilniem spēkiem strādāja jauncelsmei. Mākslai Padomju Latvijā tagad izvirzījās gluži jauni būtiski uzdevumi. Viens tautas vēstures posms tuvojās noslēgumam, bet lielā uzvara bija prasījusi daudz asiņu, sviedru un asaru. Mākslas, tai skaitā arī skatuves mākslas pienākums bija dot tautai spēku, stiprināt tās garu, lai godam tiktu pabeigtas kauju gaitas un varētu sākt uz drupām celt jaunu dzīvi. Par repertuāra pamatu kļuva heroiskā brīvības cīņu tematika.

Isti piemērota jaunā darba posma sākumam bija Andreja Upīša Lielā Tēvijas kara laikā sacerētā vēsturiskā traģēdija «**Spartaks**». Andreja Upīša monumentālais darbs lieliski atbilda Dailes teātra īpatnībai ar cildeno patosu, liela vēriena dramatisko cīņu un traģisko pacēlumu. Turklāt Tautas rakstnieka episki izvērstais un reālistiski detalizētais rakstības



A. Upiša «Spartaks» 1945. Tautas rakstnieks Andrejs Upīts tēlotāju grupas vidū

veids lika arī pievērsties rūpīgai sociālo likumsakarību un varoņu raksturu atklāsmei.

Pēc izrādes drūmajiem ievadakordiem cauri tumsai ieskanējās it kā akmens smaguma pilns vergu dziesmas motīvs «Romai elpot grūt'». Šī Margēra Zariņa melodija pavadīja izrādi, piešķirdama tai dziļi emocionālu verdzības laika nokrāsu. Tad iedegās blāva gaisma, un uz skatuves atdzīvojās vienaces Lutācijas taverna senajā Romā. Smagās, sabiezinātās krāsās Eduarda Smiļģa inscenējumā tika attēlots necilvēciski apspiestās tautas stāvoklis, spilgti tas atklājās nopiestajā un reizē brutāli vaļīgajā šīs ainas atmosfērā, cilvēku tipos. Miervalda Ozoliņa tēlotais Eistāhijs bija drīzāk skelets, ne dzīva radība, drīzāk skrandām aptīts biedēklis, ne apģērbts cilvēks. Visa viņa būtne, likās, drebēja neaizturamā, sirdi pļošošā izmisumā. Ar satricinošu spēku jaunais aktieris parādīja šo cilvēka pazeģmošanas vispārīgumu, gūdams pirmos ievērojamus panākumus savās skatuves gaitās. Nomāktas, izmocītas meitenes lirisko, jūtīgo un arī varoņīgo sirdi pavēra Irma Laiva un Elvīra Leimane Spartaka māsas Mircas lomā.

Un, lūk, arī ierodas Spartaks savu biedru pavadībā. Artūrs Filipsons jau pirmajā uznācienā piesaistīja skatītāju ar savu vīrišķīgās personības

spēku. Artūrs Filipsons tēloja varoni, tas bija redzams tūlīt. Spartaks jūtami izcēlās pārējo gladiatoru vidū, viņam bija varoņa stāja, žestu un kustību noteiktība. Un tomēr vispirmām kārtām viņš bija cilvēks ar cilvēciskām izjūtām, domām un pārdzīvojumiem.

Vispirms Spartaks Dailes teātra izrādē bija visu apspiesto aizstāvis un vadonis, kura nešaubīgās pārliecības spēks nebija kas iemācīts vai ieaudzināts, bet gan neatņemama viņa personības sastāvdaļa. Spartaka pārliecībai piemita spēja suģestēt un aizraut citus sev līdz. Viņam eksistēja tikai vergu brīvības ideja, viņš prata pārliecināt citus, ka cīņā ir vienīgā izeja.

Savas idejas vārdā Filipsona Spartaks bija nesaudzīgs pret sevi un citiem. Bargs kā negaiss kļuva izrādes varonis, kad iekarotajā Nolas pilsetā vergu revolūcijas dalībnieku vidū atklāja tādus, kas apkauno cildeno misiju. Tumša neapmierinātības ēna pārklāja viņa seju, kad ļaudis, kas pieraduši dzīvot padevībā, tiecās izsludināt viņu par jauno diktatoru, Sullu vai Mariju.

Bet Spartakā slēpās arī dziļi jūtīga sirds. Pret pazemoto un apspiesto māsu Mircu lielais vīrs ar platajiem pleciem kļuva maigs kā bērns. Dziļš traģisms bija Filipsona Spartaka sāpēs par kritušajiem biedriem, ieroču brāli Kriksu, kura mirstīgās atliekas neizdevās pat atrast un apbedīt ar pienācīgo godu.

Spartaka raksturs Dailes teātra izrādē saskaņā ar dramaturģisko materiālu netika dots attīstībā. Viņš palika līdz galam tas pats nelokāmais cīnītājs, bet dvēselē bērns, kas spēj aizrauties, just, degt, vadīt cilvēkus, bet nespēj viņus labot. Izauga viņa cīņas spars, liels, dižens, par spīti neveiksmēm un reāliem sakāves draudiem. Ar varenu dramatisku spēku Filipsons runāja Spartaka pēdējo monologu: «Un, ja arī mums tad jākrīt līdz pēdējam vīram, — mēs nemirsim! Mūsu cīņa par brīvību dzīvos! Zemi mēs esam sacēlušī kājās, visi meži ir pilni, visas kalnu alas slēpj draudu, naidu un spēku! Romiešu vergu valsts dreb pašos pamatos! Jūs nevarat aiziet bojā! Jūs iekustinājāt šo traumi, un viņa nerimsies! Jūsu asinis strāvos nākošās paaudzēs! ... Jūsu vārdi būs zvaigznēs rakstīti!»

Traģiskais varonis, kas atdod dzīvību tautas brīvības labā, kas mirst ar gaišu skatienu nākotnē, bija jauna parādība Dailes teātra mākslā. Ar savu pirmo latviešu padomju lugas uzvedumu teātris tādējādi uzsāka jaunu, optimistiskas traģēdijas tradīciju. Artūram Filipsonam arī pirms tam bija traģiskas varoņlomas, bet nevienā vēl mākslinieks nebija pacēlies tādā monumentālā varenībā. Pēc šī inscenējuma kļuva saprotams, kāpēc tieši Filipsonu Ed. Smilģis bija paredzējis Lāčplēša lomai.

Otrs nozīmīgākais tēls «Spartaka» inscenējumā bija Luija Smita Metrobijs. Dzīves filozofu, Spartaka nešķiramo pavadoņu un padomdevēju aktieris atveidoja ārēji sīku un trauslu, lēnu un nosvērtu, garā stipru un nesalaužamu. Metrobijs ir klusais varonis, kas necīnās ieročiem rokās, bet nāk talkā karavadonim ar savu gudrību un izveicību. Šajā tēlā Luijs Smits vispirms ietvēra filozofisku dziļumu, izcilu domātāju, kas, tāpat kā Spartaks, paceļas pāri savam laikam.

Tragēdijas vēsturiski dialektisku nopamatojumu teātris meklēja vadoņa un masas attieksmēs. Seit izvirzījās tā saucamā verga dvēseles problēma, kurai netiek pāri un kuru nespēj atrisināt Spartaks. Varoņa ideāli sniedzas tālāk par vergu vairākuma šaurajiem mērķiem, kuri aprobežojas ar sikas personiskas brīvības izcīnīšanu. Šo motīvu izrādē pārstāvēja Arnolda Stubava tēlotais Spartaka draugs Krikss — drūms, sevī noslēgts, karavīrs no papēžiem līdz matu galiem, bet bez domas dziļuma un asuma.

Mākslinieciski spilgtus, interesantus un labā nozīmē teatrālus tēlus sniedza arī citi gan jaunākās, gan vecākās paaudzes aktieri, piemēram, Ē. Ferda — kaislē un iekārē neapvaldītā grieķu skaistule Eitibida, Ā. Mihelsons — nevarībā un iedomībā smieklīgais prefekts Mecijs Libeons. Gladiatoru grupā izcēlās straujais un bezbailīgais Artorikss — K. Adernieks.

Eduarda Smiļģa inscenējums bija liela vēriena, dinamisks uzvedums ar iespaidīgiem masu skatiem, krāsām, gaismu. Ja neskaita butaforiskuma un arī pārspilēta skaļuma iespaidu dažos epizodiskos tēlos un kauju skatos, šī izrāde bija daudzsološs jaunās sezonas sākums. Tāpēc Jūlijs Vanags varēja pilnīgi pamatoti secināt, ka «Spartaka» inscenējums «visumā ir ļoti viengabalains, veidots ar dziļu traktējamā darba idejas izpratni un stingru meistara roku. Te auglīgi sakausēts viss Dailes teātra ilgajā attīstības pieredzē iegūtais ar jaunajiem meklējumiem veselīgā reālistiskā virzienā.»¹

Sajā sezonā Dailes teātris aizsāka arī veselu ciklu lugu par padomju tautas varoņgaitām Lielajā Tēvijas karā; šās tematikas atspoguļojumā pirmajos pēckara gados teātrim bijuši ievērojami mākslas sasniegumi. Veiksmīgi nebija izvēlēta pirmā luga — N. Pogodina «**Laiviniece**». Tas ir viens no pazīstamā padomju rakstnieka, lugu «Cilvēks ar šauteni» un «Kremļa kuranti» autora, vājākajiem darbiem, kur viņš gribējis parādīt, kā kara pārbaudījumos izaug cilvēks; taču grūtības un to iedarbību uz psihi un apziņu luga parāda melodramatiski sabiezinātās tēlu attieksmēs, to pārvarēšana attēlota ar neīstu patosu, bez pietiekamas raksturu motivācijas. Dailes teātra izrādē bija atsevišķi interesanti tēli, taču visumā arī Ed. Smiļģa inscenējums aizrāvās ar tīri ārēju kara cīņu tēlojumu. Griezīgu gaismas un skaņu efektu pavadīta, ienaidnieka spiega (tēloja L. Šmits) darbošanās viena nakts tumsā mistisku noslēpumainību.

Sekmīgāks bija V. Višņevska, A. Krona un V. Azarova muzikālās komēdijas «**Un viļņojas jūra**» uzvedums. Felicitas Ertneres iestudējumā tas turpināja kvalitatīvi jaunā satura izpratnē Dailes teātra dziesmuspēļu tradīcijas. «Un viļņojas jūra» ir mazliet romantisks, mazliet sentimentāls stāsts par neliela kaujas kuterīša varoņdarbiem Ļeņingradas apenkuma laikā. Tā bija skatītājos ļoti populāra izrāde, kas sakausēja gaišu humoru, dziesmas un dejas ar varoņu dramatiskajiem pārdzīvojumiem, kuri atbilstoši žanram tomēr atrisinās laimīgi. Pēc pievilcīgi notēlotās laivinieces Šuras

¹ «Literatūra un Māksla», 1945, 6.



V. Lāča «Uzvara» 1945

tagad Jeļenas lomā komjaunietes drosmi un pašai dziedību atklāja Lilita Bērziņa. Jauks komisks pāris bija kutera bocmanis un krasta bāzes darbiniece Alberta Miķelsona un Emīlijas Bērziņas groteski dzirkstošajā tēlojumā.

1945. gada 9. maijā Padomju tauta svinēja lielo uzvaras dienu. Jau jūlija beigās savu pirmuzvedumu uz Dailes teātra skatuves pieredzēja Viļa Lāča jaunā luga «**Uzvara**». Pirmo reizi plašajā auditorijā izgāja latviešu strēlnieks, Lielā Tēvijas kara varonis, kas atgriezās mājās. Šai laikā ansamblim jau bija pievienojušies tie mākslinieki, kurus kara darbība bija atšķīrusi no Rīgas. Ar lugas centrālo Augusta Griezes tēlu savu pirmo laikabiedru — latviešu komunistu uz skatuves veidoja Edgars Zīle. Tas bija dramatiski sarežģītākais no līdz šim teātrī redzētajiem padomju cilvēka tēliem. Viļa Lāča skaudri iezīmētais konflikts — gūsts, nodevība, cīņa par sava godīgā vārda rehabilitēšanu — piešķir Augusta Griezes pārdzīvojumiem dziļi traģisku raksturu. Vairākos tālaika skatuves darbos par karu cīņa bija iezīmēta vispārējos episkos vilcienos, bez personāžu izšķirošas lomas lugas notikumos, līdz ar to šie tēli iznāca vairāk vai mazāk deklarātīvi. Viļa Lāča «Uzvaras» panākumus noteica savā loģiskā spēcīgais dramaturģiskais veidojums, dziļais galvenā varoņa tēls.

Edgara Ziles pieredze varoņlomu tēlošanā deva viņam iespēju radīt monumentālu, psiholoģiski pamatotu Augustu Griezi. Centrālais tēls lielā mērā noteica arī visas izrādes vērtību. Eduarda Smiļģa inscenējumā bija daudz retorikas, sajūsmas, te atspoguļojās lielo vēsturisko uzvaras dienu noskaņas. Dvēselīgi sirsnīgā sanitāre Nadīna Apse bija Elvīras Brambergas pirmā loma pēc okupācijas gadu klusēšanas. Strēlnieku pulkā dzirkstīt dzirkstīja Artūra Dimitera Opmanis, draisks bezbēdis, kas karoja ar smaidu uz lūpām, tādu pašu gaišu smaidu izsaukdams arī skatītājos. Bet no viņa strāvoja arī patiens, pievilcīgs cilvēks; neaizmirstams bija skats, kad, atgriezies dzimtajā vietā, allaž velna pilnais braušlis ar kļu smeldzi un sirsnību glāstīja pirmo ceļā pagadijušos bērziņu.

Vēl šajā sezonā uz Dailes teātra skatuves atdzīvojās L. Solovjova un V. Vitkoviča komēdija «**Hodža Nasredins**». Legendārais Āzijas tautu folkloras varonis, nabago aizstāvis un izsūcēju tiesātājs, kas ar nepārspējamu asprātību un izdomu tiek cauri ar veselu ādu vissarežģītākajās situācijās, parādījās latviešu skatītājam apbrīnojami dvēselīgā, ar vieglu humoru cauraustā Leonīda Leimaņa tēlojumā. Apdāvinātais aktieris atgriezās uz skatuves pēc vairāku gadu pārtraukuma. Meistarisks bija Artūra Filipsona veidotais vecais zvaigžņu pētnieks Huseins Guslija — īsts raksturkomikas šedevrs, gan uzpūtīgs, gan bailīgs un nevarīgs, kad Nasredina gūstā aiz baltās bārdas viņam bezspēcīgā niknumā zaigoja vienīgi mazās, ļaunās ačeles. Un šķita, ka Dailes teātra zāle sagāzīsies no smiekliem, kad cienījamais austrumu gudrais, Nasredina piemulķots un pārgērbts par sievieti, smalkā, malkā balstiņā čiepstēja modrajiem Buhāras vārtu sargiem: «Es steidzos mājās pie vīra!» Tukšgalvi Buhāras emīru, uzblīdušu un baudkāru, ar krietnu humora izjūtu noraksturoja Arveds Mihelsons un Arnolds Stubavs. Viesrežisors Aleksandra Leimaņa inscenējums ņirbēja dzīvā teatrālismā, Ģirta Vilka austrumnieciskiem ornamentiem bagātās krāšņās dekorācijas atainoja eksotisko skaistumu.

Beidzot pirmo sezonu pēc Rīgas atbrīvošanas, Dailes teātris bija pilnīgi iegājis jaunā, padomju teātra gaitā. Tai pašā laikā ar šo pēdējo kara pavasari noslēdzās vesels sarežģīts pārejas posms, kurā saskatāma noteikta attīstības līnija, kas savstarpēji vieno atsevišķus šā viena posma vēsturiski tik atšķirīgos etapus. Bez 1940./1941. g. sezonas teātra kolektīvs nebūtu varējis pastāvēt, saglabāt sevi un radīt humānistisku mākslu bargajos okupācijas gados, nebūtu bijis idejiski un psiholoģiski sagatavots tūlīt pēc atbrīvošanas pāriet uz padomju repertuāru. Savukārt abu pirmo, trīs gadu distances šķirto padomju sezonu salīdzinājums liecina par radošā procesa kopsakarību.

1940./1941. g. sezonā, kaut arī tās sasniegumi ir noliedzami, vēl pilnībā neatklājās Dailes teātra potenciālās iespējas jaunās daiļrades virzībā. Idejiskajā un tematiskajā ziņā neapstrīdami mērķtiecīgais repertuārs tomēr neatspoguļoja visu būtisko, kas ilgajos augšanas gados bija veidojis Dailes teātra radošo seju. Pietrūka liela stila traģēdijas, spilgtas roman-

tiskas lugas. 1944./1945. g. sezona lika pamatus daudzpusīgai teātra tradīciju atdzimšanai, saistot tās ar jaunas kvalitātes repertuāru. Ar «Spartaku» teātris varēja parādīt sevi spēcīgā traģiskā žanra darbā. «Un viļņojas jūra» inscenējumā atjaunojās agrāk izkoptie muzikālo izrāžu principi. «Hodža Nasredins» uz Dailes teātra skatuves atdzīvināja gaišo romantisko komēdiju.

Teātris bija rūdījies laikmeta vētru brāzmās un no lielā vēstures dzirnavu rata iznācis iekšēji stiprs un monolīts. Bet vēl lika sevi manīt arī novecojušās tradīcijas, tiekšanās uz neattaisnotiem inscenējuma efektiem izpaudās, piemēram, «Laivinieces» izrādē. Priekšā vēl bija grūts darbs, jauni radoši meklējumi ceļā uz sociālistisko reālismu.

JAUNĀ DAIĻRADES GAITĀ

I

Pirmajos pēckara gados Dailes teātra repertuārs dalās trīs galvenajos pamatnozārojumos: padomju cilvēka varonības tematika lugās par Lielo Tēvijas karu, dzimtenes jauncelsmes darbs un sociālistiskie pārkārtojumi Latvijā un klasiskās lugas. Bez tam uz Dailes teātra skatuves pirmuzvedumu piedzīvoja jau 1941. gadā sacerētā F. Rokpeļņa un J. Vanaga luga «Ceļa cirtēji», kas toreiz bija paredzēta latviešu mākslas dekādei Maskavā.

Pilnīgi dabiski, ka teātris centās šo tematiku risināt ciešā saskaņā ar savu radošo īpatnību. Laikmeta noskaņu skatuviskajā atspoguļojumā Dailes teātris meklēja liela, cildena pacēluma elpu un spēcīgi izvērstus konfliktus. Tā spilgtu tēlainu atveidojumu uz Dailes teātra skatuves guva laikmetiskā padomju heroiskā drāma: B. Lavreņova «Par tiem, kas jūrā» (1946), B. Čirskova «Lielais lūzums» («Uzvarētāji»), M. Aligeres «Pasaka par patiesību» (abas 1947. g.) — lugas, kurās bija skaudra, liela vēriena cīņa, dziļi cilvēku pārdzīvojumi. Katra no tām līdztekus kara cīņu tēlojumam ietvēra sevī šķautnainas dramatiskas kolīzijas tēlu savstarpējo attieksmju risinājumā. «Par tiem, kas jūrā» asi un principiāli izvirzīja morāles problēmu, liekot kāda zemūdeņu iznīcinātāju divīziona virsnieku vidē kara jūrnieku biedriskuma, nesavtības un vienlīdzības principiem sadurties ar kapteinleitnantā Borovskī personificēto egocentrisko dzīves uztveri: slavaskāri, sava «es» izcelšanu. Šīs lugas izrāde uz Dailes teātra skatuves izskanēja kā romantikas apdvesta dziesma par jūrnieku cīņu gaitām, ikdienu un personisko dzīvi. Skaudros pretstatos te iezīmējās spēcīgas personības, kuru uzskatu un kaislību sadursmē darbības gaitā izkristalizējās



B. Lavreņova «Par tiem, kas jūrā» 1946. A. Ābele — Sabuņina, R. Kreicums — Maksimovs, A. Dimiters — Rekalo, H. Vazdiks — Klobukovs, E. Viesture — Haritonova

izrādes pamatdoma, ka padomju cilvēka iekšējā skaidrība bija daudzo uzvaru iedvesmotājs spēks. Šāda personība iestudējumā bija vispirmām kārtām savā pārliecībā nesatricināmais, nosvērtais divizona komandieris Haritonovs, kuru veidoja Artūrs Filipsons, un viņa pretstats — Edgara Zīles karjerists Borovskis — talantīgs, bet godkārīgs un egoistisks cilvēks.

«**Lielais lūzums**» risina līdzīga rakstura konfliktu citā aspektā. Dailes teātrī tā bija izrāde ar smagnēju uzveduma pamattoni, kas izteica kara gaitu sūrumu. Frontes ainu kolorītā dominēja patumšas krāsas, melnīgsnēji, kauju dūmos nokvēpuši karavīru stāvi nesa sevī ciņu elpu. Izrāde lika izjust padomju cilvēka varoņgaru, kas nav uzvarams.

«**Pasaku par patiesību**» — dziļa traģisma piesātināto stāstu par Zozu Kosmodemjansku — savukārt caurstrāvoja jaunība. Tā būtībā bija jaunatnes izrāde ar jauniešu jūtām, tieksmēm, dzīves mērķiem, kuriem svītru pārvelk karš. Atskaitot Zozu — Elvīru Brambergu, visas galvenās lomas tēloja Dailes teātra jaunā aktieru audze, ar to piešķirot uzvedumam pirmreizīgu svaigumu.

Tā bija nesenā pagātne, kas uzrunāja skatītāju šajās pacēluma pilnajās izrādēs. Tā vēl atgādināja sevi ar drupām un gruvešiem, ar tūkstošiem



A. Brodeles «Upesciema pavasaris» 1948

izpostītu ģimeņu. Bet šo izrāžu varoņos, uzvarētājos skatītājs redzēja sev paraugu arī šodienai, tie iedvesmoja nākotnes, sociālisma celtniecībai.

Šis laiks raksturīgs arī ar jaunas latviešu padomju dramaturģijas rašanos. Uz Dailes teātra skatuves pirmajos četros pēckara gados parādījās astoņas jaunas oriģināllugas. Četras no tām tēloja dzīvi pēc uzvaras, tiecoties atspoguļot laikmeta sociāli politiskās un ekonomiskās problēmas. J. Vanaga luga «**Satikšanās krastā**» bija veltīta rūpniecības atjaunošanai Latvijā. Divas A. Brodeles lugas — «**Upesciema pavasaris**» un «**Zelta druva**» attēloja kolhozu dibināšanu un pirmos laucinieku soļus kopsaimniecību gaitās. Ē. Zālītes dramatiskās hronikas žanrā sacerētā luga «**Atgūtā dzimtene**» stāstīja par tiem latviešiem, kurus fašisti atkāpdamies aizrāva sev līdzī emigrācijā, un parādīja, ka redzīgākie un godīgākie no viņiem meklē ceļu atpakaļ uz dzimteni.

Šo lugu mākslinieciskā vērtība nav vienāda. Tās visas bija aktuālas un vajadzīgas tēmas, taču vielas tēlainā izveidojumā toreizējā dramaturģija samērā reti pacēlās pāri sava laika prasībām. Sie darbi jau 50. gados vairs netika teātros iestudēti. Lugās, kuru darbība norisinājās mūsu republikā, dzīve tika tēlota būtībā pēc vienas un tās pašas shēmas, nedaudz mainījās vienīgi atsevišķo tēlu grupu skaitliskās proporcijas. Tajās parasti

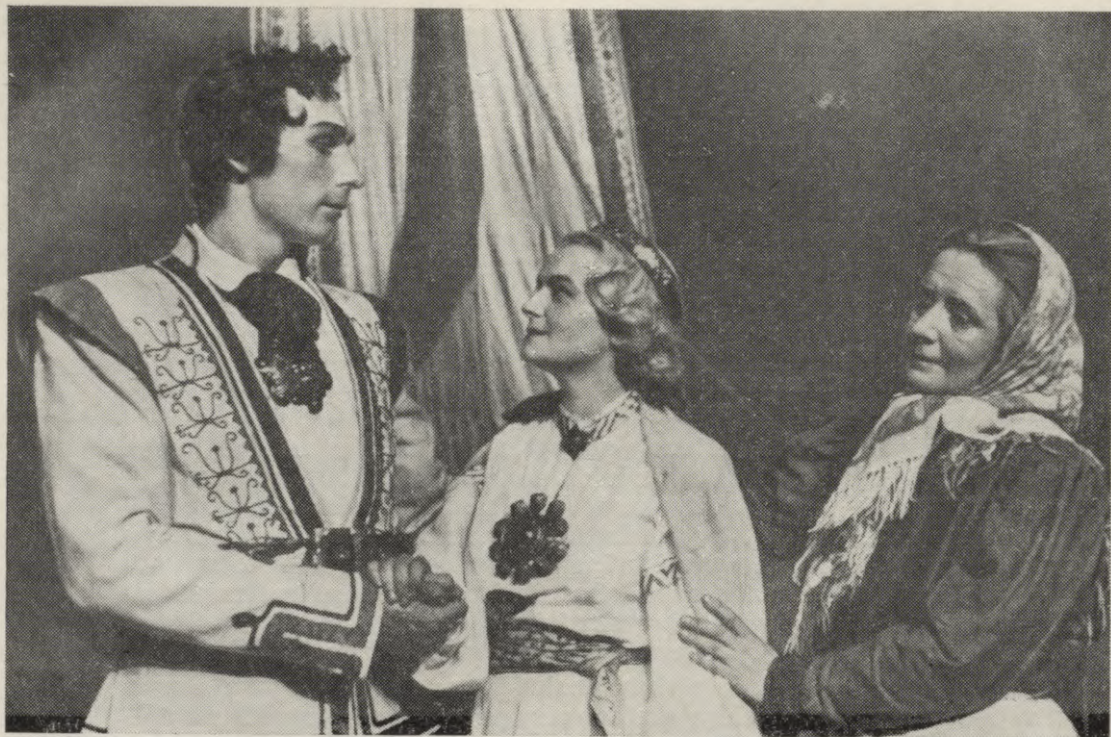
darbojās viens vai vairāki kaitnieki, kuri apzinīgi sabotē un rīko vai atbalsta diversijas pret padomju varas pasākumiem, kāds patiesībā gluži lādzīgs vienpatis, kam kapitālisma paliekas, piemēram, privātipašnieciskas tieksmes, traucē uzreiz droši ieaugt jaunajā dzīvē, bet kuras lugas gaitā bez kādām sevišķi dramatiskām situācijām tiek droši pārvarētas. Un beidzot — virkne visai vienveidīgu pozitīvu varoņu, kuru galvenās rūpes un pārdzīvojumus uz skatuves izraisīja nepieciešamība panākt prāvākus izslaukumus, kāpināt rūpnieciskās ražošanas produkciju utt. Vienkāršu, dabisku tautas valodu viņu runā aizstāja galvenokārt deklaratīvas frāzes. Šo darbu uzvedumos dzīves pretrunu analītiskas izpētes vietā vairāk bija dzīves ilustrācija. Šie darbi faktiski pagāja garām tiem gadiem sevišķi būtiskajai cilvēku pasaules uzskata pārtapšanas problēmai.

Šim lugām pietrūka tās dzīves elpas, tēlu un pārdzīvojuma dziļuma, kāds bija iestudētajos krievu padomju dramaturģijas darbos. Tomēr izrādēm bija sava nozīme, tās pievērsa skatītāju domas sabiedriskajiem procesiem, kādi tobrīd risinājās Latvijā. Atsevišķos iestudējumos teātrim vietām izdevās atrast kopējā melni baltajā krāsojumā arī spilgtākus toņus, un tad uz skatuves dzīvoja pilnasinīgi sava laika cilvēku tēli. Sulīgā spēles priekā atplauka «Zelta druvas» izrāde, kur skatītājam daudz jautrības sagādāja precētais kolhoznieku pāris: Luija Šmita Šimanis un Lilijas Zvīgules Līze.

Plašo un bagāto klasikas pēckara iestudējumu klāstu aizsāka Raiņa «Pūt, vējiņi!», kam Dailes teātra skatuve vēra priekškaru 1945. gada rudenī. F. Ertneres un M. Teteres režijā un Ed. Smiļģa inscenējumā sagatavotā izrāde vēl nepretendēja uz kādiem radikāliem Raiņa lugas līdzšinējās interpretācijas grozījumiem. Tā pievērsa galveno uzmanību lugas poētisko vērtību atklāsmei. Izrāde bija liriska, etnogrāfiski un dekoratīvi krāšņa ne vien ārējā apdarē, kostīmos, bet arī savā iekšējā saturā dziļi nacionāla. Galvenās lomas teātris bija uzticējis savai jaunajai paaudzei (Barba — E. Kaldovska un V. Lasmane, Uldis — K. Valdmanis, Zane — V. Krūze). Tas piešķīra uzvedumam jaunības dzidrumu, gaišu, optimistisku skanējumu. Par izrādes vadmotīvu kļuva tautas dvēseles liegais, pirmreizīgais skaistums.

Tai pašā 1945./1946. g. sezonā teātris pirmo reizi pēckara posmā pievērsās Šekspīram, dodot jaunu «Lielas brēkas, mazas vilnas» inscenējumu — krāsainu, renesanses spēles priekā dzirkstošu. Izrāde pauda Šekspīra humanistisko pamatdomu par cilvēka gara spēku, optimismu, vitalitāti un atjautību. Trešo reizi inscenējot šo saulaino komēdiju, Eduards Smiļģis laimīgi atrada saskanīgu, daudzās citās izrādēs jau saspēlējušos duetu galveno varoņu Benedikta un Beatričes lomām: Edgaru Zili un Lilitu Bērziņu. Viņu meistarīgi izstrādātajās, temperamenta piesātinātajās divspēlēs sprēgāt sprēgāja asprātība. Kā labi trītu asmeņu šķinda skanēja vārdu divkauja.

Klasiskajai tematikai tuvs bija arī padomju rakstnieka A. Gladkova varoņkomēdijas «Sendienās» uzvedums (iestudēja viesrežisors A. Leimānis), ar vieglu romantisku smeldzi un vodevilisku atraišību stāstot par



Raiņa «Pūt, vējiņi!» 1945. K. Valdmanis — Uldis, E. Kaldovska — Barba,
B. Ōzoliņa — Orta

1812. gada Tēvijas kara cīņām pret Napoleona armiju. Līdzīgi izrādei «Un viļņojas jūra», arī šis iestudējums turpināja pirmskara muzikālo izrāžu tradīcijas. Ipatnēju, mazliet sentimentālu kolorītu izrādei piešķīra mūzika, ko Dailes teātrim vēl pēdējo reizi bija sacerējis Burhards Sosārs, kas tagad pēc kara vadīja muzikālo daļu Drāmas teātrī. Ļoti populāra tautā kļuva gan pati izrāde, gan tās vadmotīvs — dziesma «Kā sendienās»; no pirmo četru sezonu iestudējumiem pēc Rīgas atbrīvošanas izrāžu skaita ziņā «Sendienās» (134 izrādes) bija otrajā vietā tūlīt aiz Raiņa «Uguns un nakts» (145 izrādes).

Jaunais repertuārs, jaunā kvalitāte, pēc kuras tiecās Dailes teātris — padomju teātris, guva arvien plašāku skatītāju atbalstu. 1948. gada 17. februārī, trīs gadus pēc jaunā darba posma atsākšanas, teātra kolektīvs vēstulē Latvijas Komunistiskās partijas CK pirmajam sekretāram J. Kalnbērziņam rakstīja: «Ar gandarijumu varējām konstatēt, ka mūsu teātra apmeklētāju skaits gadu no gada pieaug. Ja 1945. gadā Dailes teātra izrādes apmeklēja 84 475 cilvēki, tad 1946. gadā skatītāju daudzums jau bija 107 092, bet 1947. gadā — 137 350, tātad par 30 tūkstošiem vairāk... Šie

skaitļi ir labākā liecība tam, ka tautā aug prasība pēc mākslas, pēc nopietnas, idejiskas mākslas, kādu centies sniegt mūsu teātris.»¹

Radošā darba organizatoriskie principi Dailes teātrī ārēji nebija mainījušies. Lielo vairumu, dažas sezonas pat visus inscenējumus veidoja Eduards Smiļģis, sīkās detaļas izstrādāja tie paši konsultanti, kuri tagad tika saukti saskaņā ar viņu tiešajiem pienākumiem par režisoru, dekoratoru, komponistu. Tikai četrdesmito gadu beigās arī Felicita Ertnerē sāka patstāvīgi iestudēt lugas.

Toties daudz rūpīgāka bija kļuvusi izrāžu sagatavošana, lielākajiem un atbildīgākajiem inscenējumiem tika veltīti divi mēneši un vēl vairāk laika. Atsevišķus skatuves darbus veidojot, pie Eduarda Smiļģa strādāja pat divi režisori: Felicita Ertnerē kopā ar Emīlu Maču vai arī toreiz jauno režisoru Margu Teteri. Tā kā Oto Skulme aizvien vairāk laika sāka veltīt pedagoga pienākumiem Mākslas akadēmijā, galveno slodzi dekoratīvā ietērpā veidošanā uzņēmās Ģirts Vilks; līdztekus viņam sāka darboties jauns dekorators Ēriks Riņķis, kas bija jau debitējis Dailes teātrī jauno spēku pārbaudei sagatavotajā A. Mēteres-Ozolas lugas «Čiko» iestudējumā. Izrādēm mūziku sacerēja Margers Zariņš, bet viņa vadībā sāka veidoties jauns talants Indulis Kalniņš, «Pūt, vējiņi!» inscenējumā jau dodams savu pirmo patstāvīgo kompozīciju teātra izrādēi.

Aktieru trupas kodolu joprojām veidoja teātrī izaugušie un nobriedušie spēki: Lilita Bērziņa, Edgars Zile, Artūrs Filipsons, Alma Ābele, Irma Laiva, Liliņa Zvīgule, Emīlija Bērziņa, Arveds Mihelsons, Rūdolfs Kreicums, Kārlis Pabriks un citi. No aktieriem, kuri iekļāvās ansamblī vēlāk, šai vadošajā grupā sava noteikta vieta tagad jau bija Luijam Šmitam, Ēvaldam Valteram, Arnoldam Stubavam un Hermanim Vazdikam. Taču četrdesmitajos gados teātrī auga un veidojās arī jauna, spilgta mākslinieku paaudze. Daļa no viņiem pirms tam jau bija guvusi lielāku vai mazāku skatuves pieredzi citos teātros (V. Lasmane, E. Kaldovska, M. Klētniece, A. Dimīters), citi (Ē. Ferda, V. Krūze, K. Valdmanis) savas skatuves gaitas sākuši tieši Dailes teātrī.

Strauji četrdesmito gadu pirmajā pusē bija izvirzījies **Artūrs Dimīters**. Pirmo skatuves rādījumu vairākās pirmspadomju sezonās saņēmis Nacionālajā teātrī, Valmierā un Jelgavā, viņš 1940./1941. g. sezonā Dailes teātrī tēloja vairākas epizodiskas un arī lielāka apjoma lomas (Valentīns «Vienkārsajā meitenē», Juris «Trīnes grēkos»). Dimītera talants Dailes teātrī veidojās paralēli divos virzienos. Viņš parādījās kā aprīnojami pilnasinīgs komiķis, tēlojot Pietuka Krustiņu «Mērnieku laikos» un teoloģijas kandidātu Godiņu «Svētkos Skangalē», un uz ilgākiem gadiem par garmatainās «zelta jaunatnes» simbolu kļuva viņa spilgtais dikdienis Rāfī Dekšenieks komēdijā «Kosma simfonija». Tai pašā laikā aktieris apliecināja dotības arī strauju, aizrautīgu jaunu varoņu lomās. To vidū ievērojamākais sniegums bija Šekspīra Romeo, kurā vispārliciecinātāk viņš atklāja tēla liriskās īpašības. Dimītera Romeo saistīja ar staltu stāvu, skatuvisku pievilcību.

¹ Vēstules noraksts Raiņa Dailes teātrī.

Aktiera amplituā abām īpašībām — heroikai un veselīgam optimismam, humoram sakausējoties vienā mākslas tēlā, radās Dimitera temperamentīgie, kā zivs ūdenī dzīvie pirmo pēckara gadu varoņi. Tāds bija Opmanis «Ūzvarā», operetiskais Kutuzova armijas poručiks Rževskis «Sendienās» un it īpaši jaunais jūras virsnieks Rekalos «Par tiem, kas jūrā» izrādē — čigānu puisis ar karstām asinīm, kvēlu sirdi, neiztrūkstošo ģitāru un čigānu romancēm. Tieši šis varonis, kuram cīņu gaitā lemts iet bojā, lielā mērā piešķīra izrādei romantiku, poēziju un arī kļuva smeldzi.

Jaunu varoņu lomās sevi apliecināja arī **Kārlis Valdmanis**. Nozīmīgākā to vidū bija Uldis («Pūt, vējiņ!») un Boriss («Pasaka par patiesību»). K. Valdmanis pievērsa sev uzmanību ar patikamu, mazliet lirisku, bet tai pašā laikā vīrišķīgu aktiera īpatnību. Viņa Uldis mazāk bija straujais daugavietis, kas kā viesulis iebrāžas klusajā zemnieku sētā, satricinādams visu savā ceļā — gan iesīkstējušās ierašas, gan sirdis un dvēseles, vairāk izrādes poētiskās idejas nesējs. Viņa tēlotais Boriss, Tēvijas kara varonis, komjaunietis, cauri vasaras zaļuma svaigumam, sniegpušu brāzmām, partizānu gaitām drūmu mežu biezokņos iznesa savu gaišo mīlas sapni. K. Valdmanis izpelnījies ievērību arī ar savām vokālajām dotībām, patīkamo baritonu, kas bagātīgi ticis izmantots Dailes teātra izrādēs.

Jau ar pirmo lomu — Lienu «Mērnieku laikos» spēcīgs dramatisks talants atklājās **Mildai Klētniecei**, kas pirms tam vairākus gadus bija darbojusies V. Pūces vadītajā Latvju drāmas ansamblī, 1940./1941. g. sezonā Jaunatnes teātrī, kā arī tēlojusi filmās «Zvejnieka dēls» un «Kaugurieši». Šī dramatiskā stīga spēcīgi attīstījās tālāk Nadīnas un Zojas lomās «Ūzvarā» un «Pasakā par patiesību», kurās M. Klētniece dublēja E. Brambergu. Aktrise valdzināja ar skatuvisku šarmu, graciozu sievišķību, arī draisku atjautību. Šīs īpašības sevišķi spilgti izpaudās viņas Šurā «Sendienās» par huzāru kornetu pārgērbtajā meitenē, kura karsti mīl savu dzimteni un cīnās par to, bet nepalaiž garām arī savu laimi. Ar dzirkstošu vodevilisku temperamentu un komiskām situācijām bagātā Šuras loma ir viena no izcilākajām aktrises skatuves gaitās vispār. Acīm redzama izaugsme skaidri liecināja, ka Dailes teātrī veidojas savdabīga māksliniece.

Eiženija Kaldovska Dailes teātrī it kā turpināja Elvīras Brambergas divdesmito gadu tradīcijas. Sākot ar 1941. gadu, viņas repertuārā krājās vesela virkne izteiksmīgu bērnu un pusaudžu lomu (Fike «Minhauzena precībās», Anniņa «Mērnieku laikos», Vanadziņš V. Lāča literāro darbu skatuves kompozīcijā, Ābelīte F. Rokpeļņa «Raiņa jaunībā»). Aktrises trauslais, meitenīgais stāvs teicami atbilda šiem uzdevumiem. Viņas Barba «Pūt, vējiņ!» izrādē bija kā tāda maza glezniņa, ļoti latviska, skaidra un dvēselīga, bet arī ar savu noteiktu personību, iekšēju pašlepnumu. Tāpat māksliniecei padēvēs arī kaprīzas, izlutinātas jaunavas: untumniece Belisa Lope de Vegas komēdijā «Untumniece», izlaidīgā pilsoņu ģimenes atvase Daga «Atgūtajā dzimtenē». Gan gluma un pieglaudīga, gan plēsīga kā īsta maza kaķene bija spiedze Kīsa izrādē «Un vilņojas jūra».

Vilma Lasmane šais gados vairākkārt dublēja E. Kaldovski (Barba, Saulcerīte «Zelta zirgā», Belisa, Kīsa), taču viņas aktrises īpatnības iz-

paudās citādi. V. Lasmanes tēlotās jaunās sievietes likās vairāk pieaugušas, patstāvīgākas. Tādu iespaidu atstāja arī Barba, kaut aktrise to veidoja tāpat ļoti maīgu un sievišķīgu. Līdz ar šādām liriskās dabas varonēm jaunā māksliniece tēloja arī dažādas raksturlomas. Lepna, augstprātīga un ironiska bija viņas morāli sagandētā saimniekmeita Alīda «Brīnumzālītē», aizkustinoši, komiski naiva — Klava «Pasakā par patiesību». Par savdabīgu aktrisi veidojās arī **Ērika Ferda**, kas, darbojoties Dailes teātrī no 1937. gada, tāpat kā K. Valdmanis un V. Krūze, bija izgājusi cauri visai «teātra virtuvei», masu skatu statistes, tālāk sīku epizodisku lomu skolai. Vispirms viņa pievērsa sev uzmanību kā apdāvināta dejojāja, — ne velti, jau sākot ar piecdesmitajiem gadiem, viņa pakāpeniski pārņēma F. Ertneres funkcijas skatuves kustības jomā. Četrdesmito gadu sākumā aktrise sāka izvirzīties, ar dzirkstošu spēles prieku tēlodama sprigano krogus Grietu («Mīla stiprāka par nāvi»), temperamentīgo dzīvespriecīgo Lavizi «Brīnumzālītē» un citas lomas. Tieši temperaments un spēles dedzība vispilgtāk izteica Ē. Ferdas aktrises dabu gan kaislības sakāpinātajā Eiti-bidā, gan Suras lomā, ko viņa dublēja ar M. Klētnieci.

Velta Krūze pēc vairākām «tautā» pavadītām sezonām pēkšņi guva ievērību Zanes lomā «Pūt, vējiņi!» inscenējumā. Atšķirībā no vairākām iepriekšējām tēlotājām viņa tvēra lomu dziļi dramatiski, atklājot Zanes plašo, mīlas pilno sirdi un pārdzīvojumus. Aktrises komēdijas vieglums un pievilcība atklājās Sēlijas lomā «Untumniecē». Līdztekus liriskām varonēm komiskas lomas sāka tēlot **Elvīra Leimane**. Gadu gaitā aktrise attīstīja arī savas vokālās dotības.

Vīriešu raksturlomas šais gados atradās pieredzējušo meistaruru Luija Šmita, Arveda Mihelzona un Ēvalda Valtera rokās; bez tam vēl šai jomā sevi parādīja no citiem teātriem pārnākušie Arnolds Stemps, Bernhards Izaks, Pēteris Vasaraudzis un Kārlis Adernieks. Pašu Dailes teātra audzēkņu vidū pēc dramatiski notēlotā Eistāhija «Spartakā» komiskajā žanrā sāka spilgti izvirzīties **Miervaldis Ozoliņš**. Bitkovska (J. Kupalas «Pauļinka») un jo sevišķi Miķeļa («Paša audzināts») lomā ārpus kārtējā repertuāra sagatavotajā Ā. Alunāna 100. dzimšanas dienas sarīkojumā Miervaldis Ozoliņš prata apbrīnojami reljefi parādīt pārtikušo ļaužu pašpārliecinātību un stulbumu.

Aktieru spēlē, tāpat kā visā izrāžu izveidojumā, tais gados izpaudās zināmas kopīgas iezīmes. Dailes teātrī valdīja tendence sniegt dzīves ainu perspektīvā, visaptverošā tēlojumā. Tā par dekoratīvo ieceri J. Vanaga lugas «Satikšanās krastā» uzvedumā Ed. Smilģis rakstīja:

«Lūk, pirmā aina, kas noris kādā augstākā valsts iestādē, rūpniecības uzņēmumu pārvaldē. Tās telpu plašums, iekārtas lakonisms pilnībā neatbilst šāsdienas apstākļiem, bet sniedz nākotnes ilūziju — telpas, kādām vajag būt un kādas būs. Pie šāda principa savulaik turējāmies arī Lavreņova «Par tiem, kas jūrā» inscenējumā un guvām — ne vien Rīgas, bet pat lielās Maskavas lietpratēju atzinību.

Tāpat tālāk papīra fabriku un tās apkaime skatuves gleznotājs Ģirts Vilks centies izvērst varenākās dimensijās, grandiozākā tvērumā, nekā

to skatām realitātē. Nolūks — likt sajust mūsu Dzimtenes, mūsu dzīves neapveramos plašumus, sniegt vidi, kas atbilstu lugā tēloto padomju cilvēku lielumam.»¹

Tā ir Dailes teātrim raksturīga izejas pozīcija, kas nebūtu apstrīdama, ja vien inscenējumos līdz ar to neieviestos tendence atspoguļot pasauli galvenokārt no parādes durvju puses, zināmā mērā izskaistinātā veidā. Tas bija izjūtams arī aktieru spēles princīpos. Jau recenzijā par «Uzvaras» iestudējumu, kopumā vērtējams izrādi atzinīgi, Arvīds Grīgulis norādīja: «Lielākā daļa aktieru visu inscenējuma laiku vai nu deklamē, vai runā paceltā balsī. Tas nozīmē, ka viss lūgas personāžs spēlē varoņus. Autors literārā materiālā devis vairākus nelielus, bet interesantus raksturus. Šī kopējā, nepārtraukti paceltā spēles valoda iznīcina daudz ko no šam rakstura zīmējumu kontūrām.»²

Šāda tendence pirmajos pēckara gados bija raksturīga ne vien daudzos teātros, bet arī padomju literatūrā, glezniecībā un citās mākslas nozarēs. Pamatos pareizie centieni uzsvērt optimistisku dzīves skatījumu nereti pārvērtās tieksmē uzspodrināt dzīves un mākslas īstenību, apzināti vairīties no bargākām un sūrākām krāsām, pretrunu akcentējuma. Šāds plakātisms bija uztverams arī pašos spēcīgākajos Dailes teātra tālaika uzvedumos. Viss uz skatuves notiekošais parasti tika krāsots divās krāsās: melnajā un baltajā. Pozitīvajiem tēliem arvien bija varoņa stāja un priecīgs smaids, ienaidnieki tika veidoti pēc vienas shēmas. Lugās par Lielo Tēvijas karu vācieši bija nevis spēcīgi un bīstami pretinieki, bet gan pastulbi, pašpārliecināti deģenerāti un plānprātiņi, kurus uzvarēt nepavisam nav tik grūti. Padomju tautas uzvara, kas tika panākta necilvēcīgi smagā un pārbaudījumu pilnā cīņā, tādējādi pretēji iecerēm būtībā tika padarīta mazāk nozīmīga. Šāda ievirze lielā mērā bija raksturīga arī toreizējiem klasikas darbu interpretējumiem. «Lielas brēkas, mazas vilnas» izrādē šāda tumša, kontrastējoša, ar komēdijas žanru nesaderīgi sakāpināta negācija bija viscaur melni krāsotais (arī tērpā, skatuves izgaismojumā) dons Huāns (tēloja A. Stubavs un A. Dimiters).

Tamlīdzīgas tendences tomēr nenoteica Dailes teātra vadošo, maģistrālo pamatlīniju. Aktieru ansamblī bija talanti, kas prata pārvarēt interpretācijas šablonu un piešķirt saviem tēliem personības spēku un padziļinātu traktējumu. Viens no spilgtākajiem piemēriem — Artūrs Filipsons. «Lielā lūzuma» izrādē ir aina, kurā padomju karaspēka pavēlniecība gaida ienaidnieka uzbrukuma sākumu. Tās ir lamatas, kas sarīkotas iebrucējiem, svarīgi, lai viņi sāktu pirmie. Rit drudzaina satraukuma un gaidu pilnas minūtes, tad — tālumā dzirdami pirmie kanonādes dārdi. Tā jau ir uzvara. Gandrīz visu virsniņu sejas un stāvi šajā mirklī pauda patētisku sajūsmu. Tikai viens no viņiem, atspiedies ar rokām pret galdu, koncentrēti vērās vienā punktā, it kā sevī vēl pārdzīvodams smago iekšējo cīņu un

¹ Jūlija Vanaga «Satikšanās krastā» Latvijas PSR Valsts Dailes teātrī. Programmas grāmatīņa, 1947.

² «Literatūra un Māksla», 1945, 29.

šaubas; tas bija šās operācijas autors, kuram it kā visvairāk būtu pamats akcentēt savu gandarījumu, — Artūra Filipsona tēlotais ģenerālpulkvedis Muravjovs.

Līdzīgus reālistiskās mākslas paraugus šais gados sniedza arī citi vadošie Dailes teātra aktieri, piemēram, Emīlija Viesture, Luijs Šmits. Almas Ābeles tēlotās Šabuņinas sejā («Par tiem, kas jūrā») ik epizodē atspoguļojās attiecīgā skata saturs; te mazs, silts humors un gandrīz vai mātes rūpes par profesorišķi izklaidīgo, savā būtībā tik jauko puisī leitnantu Klobukovu (H. Vazdiku), te ārstes sāpes pie smagi ievainotā jūrnieka gultas un beidzot — sīvs, rūgts naidis, kam nav nekā kopīga ar mākslotu patosu, pret cilvēku, kuru viņa mīlējusi, bet kurš, izrādās, ir nelietis.

Šie jautājumi bija ļoti būtiski sociālistiskā reālisma metodes apguves procesā. Dailes teātra ceļš uz sociālistiskā reālisma mākslu vispirmām kārtām saistījās ar Eduarda Smiļģa deklarēto nepieciešamību padziļināt izrāžu saturu.

Pirmspadomju posmā Dailes teātris uzbūra uz savas skatuves spilgti tēlainas, krāsām bagātas gleznas; atsevišķos inscenējumos teātris jau toreiz pārsteidza ar izpratnes dziļumu, kas viscaur saskanēja ar skatuviskā risinājuma vērienu («Jāzeps un viņa brāļi», «Pērs Gints», «Āksts»). Teātra darbībā visumā uztverama arī vienota tematiska vadlīnija, ko izteica varonis — cīnītājs par cilvēces progresu un laimi. Taču, pietrūkstot idejiski mērķtiecīgai filozofiskai bāzei, teātris neprata izvirzītās problēmas sociāli precīzi analizēt un izskaidrot.

Sociālistiskā reālisma metode teātrī prasīja marksistiski ļeņinskā pasaules uzskata, dialektiskā un vēsturiskā materiālisma filozofisko principu izmantošanu dzīves parādību izpētē un vēsturiskajā izskaidrojumā. Teātra daiļradei bija jāiegūst kvalitatīvi jauna — mākslinieciskās izziņas vērtība. Šāda pieeja bija vienlīdz svarīga gan sava laika autoru darbu, gan arī klasisko lugu uzvedumos. Pakļaujot visus sintētiskās skatuves mākslas līdzekļus kopīgai idejiskai mērķtiecībai, jaunais virziens īpašas prasības izvirzīja aktiera jaunradei. Dailes teātra aktieris gadsimta ceturksnī ilgajā attīstības gaitā bija izkopies spilgtu ārējā tēlojuma, asa raksturojuma prasmi, māku izteikt lomas saturu ar nedaudz izteiksmīgiem spēles paņēmieniem. Tagad viņa uzdevums bija padarīt tēla sociālo analīzi par sava darba sistēmu.

Te varēja būt tikai viens ceļš — vēsturisko likumsakarību pētīšanu apvienot ar rūpīgu iedziļināšanos cilvēkā, viņa savdabībā, domās un jūtās. Daudz derīga šai ziņā ansamblim deva Staņislavska atziņu studijas, kas pēckara Dailes teātrī atsākās ar jaunu enerģiju. Teātris tiecās gan ar zinātnisku metodi izskaidrot un precizēt skatuves tēlu rīcību, gan arī maksimāli tuvināties dzīvei, izprast tās procesus. Toreiz valdīja uzskats, ka katras jaunlaiku lugas uzveduma veiksmi nodrošina pēc iespējas precīzs darbības vides atainojums. «Par tiem, kas jūrā» izrādi gatavojot, teātra saime izbrauca pētīt jūrnieku vidi, J. Vanaga lugas «Satikšanās krastā» ansamblis iepazinās ar Līgatnes papīra fabrikas darbu. Šodien kādas profesijas ārējo atribūtu attēlošanu mēs vairs neuzskatām par tik

nozīmīgu, svarīgāka ir cilvēka personības, garīgā rakstura izpratne. Tomēr nav noliedzams, ka toreizējā reālisma pamatu nostiprināšanas posmā jebkurām ciešākām saitēm ar dzīvi bija pozitīva nozīme.

Jau pašās pirmajās sezonās pēc Lielā Tēvijas kara Dailes teātris radīja divus iestudējumus, kuri uzskatāmi par pagriezienu punktiem teātra ceļā uz sociālistisko reālismu. Tie ir Maksima Gorkija lugas «Jegors Buličovs un citi» (1946) un Raiņa «Uguns un nakts» (1947) inscenējumi.

II

Tā bija Dailes teātrim pirmā saskare ar Gorkija dramaturģiju. Sajā apstākļi nav nekā nejauša, un ne tikai tāpēc, ka buržuāziskajā Latvijā Gorkija darbi uz skatuves nevarēja parādīties. Pēc savas dzīves izziņas un tēlojuma veida Gorkija lugas aizvien bijušas tuvākas Drāmas teātra reāli psiholoģiskajām tradīcijām. Atcerēsimies, ka Dailes teātra meklējumi reālistiskās oriģināldrāmas novadā aizsākās tikai trīsdesmito gadu otrajā pusē ar Blaumaņa iestudējumiem. Tad Eduards Smilģis pārsteidza ar savu Blaumaņa traktējumu, kas, nepārveidojot klasiķi, viscaur saskanēja arī ar Dailes teātra specifiski emocionālo strāvojumu.

Citādi ir ar Gorkiju. Jebkura no izcilā padomju literatūras meistara lugām, kaut arī katra no tām atsevišķi aptver šķietami nelielu sabiedrības slāni un tā darbības lauku, patiesībā atspoguļo plašu, daudzšķautņainu un sarežģītu sabiedriskās dzīves ainu ar dialektiski pamatotām vēstures likumsakarībām, dziļiem iekšējiem konfliktiem un patiesi tipiskiem raksturiem. Tikai liela reālistiska brieduma teātrim pa spēkam ķerties pie šās bagātās un grūti atklājamās vielas skatuviskā iedzīvinājuma.

Sevišķi nopietnas pretenzijas izvirza teātrim «**Jegors Buličovs un citi**», luga, kas, attēlojot Krieviju sociālistiskās revolūcijas priekšvakarā, pašķēļ īstu laikmeta šķērsgrīzumu ar sarežģītām dramatiskām kolīzijām, personāžu savstarpējām attieksmēm, centieniem un dzīves uzskatiem. Katram tēlam te dota gan atšķirīga spilgti sociāla nokrāsa, gan arī vienreizējs, neatkārtojams raksturs. Tāds darbs vēl nebija bijis Dailes teātra repertuārā visā līdzšinējā pastāvēšanas laikā.

No šā viedokļa nevarēja būt pateicīgāka darba, ar kuru parādīt kolektīva briedumu. Turklāt Dailes teātris ķērās pie Gorkija ar pārlicību, ka atradis Gorkijā savu autoru, kas pilnīgi atbilst tā principi, radošajai programmai. Atbildot uz jautājumu, kāpēc izlemts uzvest taisni «Jegoru Buličovu», Eduards Smilģis skaidri uzsvēra:

«Tāpēc, ka tas ir dziļa satura, dziļas psiholoģijas un — neraugoties uz darbības jo vienkāršo ārējo norisi — dziļa teatrālisma piesātināts. Tā ir vesela liela simfonija, kas, arvien pieaugdama un krāšņāk izskanēdama, iet cauri visiem trim cēlieniem. Tas nav tikai Buličova nams Kostromā, tādu namu bija tūkstošiem Krievijā, tāpat kā bija tūkstošiem Buličovu — tā ir visas Krievijas dzīve drošā šķērsgrīzumā liktenīgos laika griežos — Februāra revolūcijā, kad gaisā jau jūtami Lielās Oktobra sociālistiskās

revolūcijas vēji. Viss ir interesants ap Buličovu un Buličovā, visi šie taurētāji, svētlaimīgie un pūšlotāji, visa tā vide, kurai jāiet un kas neglābjami iet bojā, lai paceltos jauna pasaule un sāktu ziedēt jauna dzīve.»¹

Pirmo reizi uz Dailes teātra skatuves parādījās tik detalizēti precīzs dekoratīvais atveids, kurā nejuta tikpat kā nekāda stilizējuma. Ģirta Vilka radītā skatuves telpa bija pilnīgi reāla, tā deva priekšstatu par pirms-revolūcijas krievu tirgoņa ģimenes vidi, ierašām, dzīves veidu, gaumi, tradīcijām. Buličova nama iekšskats atklāja dzīvojamo platību divos stāvos ar dekoratīvi rūpīgi izkārtotiem laukumiem, ļaujot darbībai vienlaikus risināties dažnedažādās vietās: gan priekšplānā, gan nišās skatuves dziļumā, gan uz kāpnēm, kas savieno abus stāvus, gan arī vairākās vietās augšstāvā. Skatuve rosināja pilnīgu dzīves ilūziju, to laiku tipiskā arhitektūra, interjera priekšmeti, mēbeles, loga portjeras, — viss atbilda dzīves īstenībai un arī laikmeta atmosfērai.

Tā bija sadzīviska telpa, un tomēr ne. Dekorācija vienlaikus pildīja divus uzdevumus: atainoja vēsturisko, lokālo realitāti un tai pašā laikā izteica arī vispārīnātu izrādes pamatdomu. Ja pamēģinātu saskaitīt uz skatuves izvietotos priekšmetus, būtu it prāvs skaits, taču līdz juveliera precizītai pārdomātais priekšmetu izkārtojums, kompozīcijas meistarība pavēra acij telpas plašumu. Tādu plašumu, kurā īsti Dailes teātra garā varēja risināties liela vērīena konflikti, sabiedriskas cīņas.

Tai pašā laikā uz skatuves valdīja kāds vārdos grūti izsakāms smagums, nospiešana. Šo iespaidu veicināja gan šaurie logi abos telpas stāvos, gan nespočrais, brīžiem it kā nedzīvais izgaismojums. Tas, šķiet, noteica visa šā nama, tā iemītnieku nākotnes, sociālās perspektīvas trūkumu. «Jegoru Buličovu» Dailes teātrī nospēlēja vienā uzbūvē, rakstīja Ģirts Vilks, «kaul gan varēja katram cēlienam radīt jaunu telpu, bet tas būtu lugas pamatdomu atšķaidījis, saskaldījis, nebūtu vairs viena Buličova nama, kas elpo, klausās un mocās zināma laikmeta bojā ejas un jauna dzimšanas nojautās.»² So iecerī māksliniekam bija izdevies tēlaini piepildīt.

Pārvērtība šai izrādē bija notikusi arī ar Dailes teātra aktieriem. Arī viņu spēles veids it kā bija un tomēr nebija vairs tas pats līdzšinējais. Gorkija personāži kustējās pa skatuvi un darbojās kā parasti, ikdienišķi cilvēki, bet tai pašā laikā saskaņā ar Dailes teātra aktiera skolas īpatnībām ietvēra sevī kādu lielāku vispārīnājumu, vienu, galveno, skaidri izteiktu personības īpašību. Pilnīgi reālistiskā vidē un reālistiskā tēlojumā te spilgti izpaudās Dailes teātra aktieru teicamā formas meistarība. Tie bija tiešām tipiski raksturi tipiskos apstākļos. Pārlicinoši izteikt un uzsvērt raksturu būtību lielā mērā sekmēja Gorkija talants, kas katrai lomai deva līdz veselu izvērstu, rūpīgi nopamatotu tēla biogrāfiju. Eduards Smilģis savā inscenējumā katrai personai atrada spilgtas skatuves darbības.

¹ Maksima Gorkija «Jegors Buličovs un citi» LPSR Valsts Dailes teātrī. Programmas grāmatīņa, 1946, 7. lpp.

² Turpat, 10. lpp.

Kā ēnas pa mirstošā Jegora Buličova māju klusi slīd viņam tuvāki vai tālāki cilvēki, gan radniecības, gan veikala darijumu saitēm mērojot. To mērķis ir viens: pēc Buličova nāves iedzīvoties uz viņa rēķina. Kurš veiklāks un izdarīgāks, tam arī kritīs lauvas tiesa. Buličova meita Varvara ar savu vīru Zvoncovu ir paši rūdītākie intriganti šajā ģimenē. Edgars Zile liberālī advokatā Zvoncovā saskatīja karjerista dabu, taču viņa cīņas līdzekļi nebija tik izsmalcināti, talants viduvējs, bez jezuītiska vērēna. Gudrāka un rafinētāka aprēķinātāja Almas Ābeles tēlojumā parādījās Varvara. Te aktrise jau lika runāt intelektam, vērīgam skatienam un aktīvai analizējošai domu darbībai. Ievērojami abiem aktieriem nāca talkā inscenētāja dotās situācijas, kuras lika Zvoncoviem rūpīgi pētīt citu personu nodomus, te nemanāmi noklausoties, te acīgi sekojot visam, kas notiek apkārt, un pēc tam izmantot visu savā labā.

Citāda Lilijas Žvīgules atveidojumā bija Varvaras māte Ksenija, primitīva, aprobežota sieviete, ko Buličovs apprecējis viņas naudas dēļ. Arī Ksenija, savas tālredzīgākās māsas, klostera priekšnieces Melānijas vadīta, stiepj rokas pēc prāvā mantojuma, taču viņas ricība ir panaīva, viegli atšifrējama. Lilija Žvīgule šai laikā bija sasniegusi lielu raksturošanas meistarību. Četrdesmito gadu pirmajā pusē viņa bija radījusi tādus spilgti individualizētus, ar lielu formas asumu veidotus skatuves tēlus kā Plasku «Maijā un Paijā», kur intrigantes lišķība tika sakāpināta jau līdz simbolam, kā arī dziļi dramatisko Mindauga sievas Martes tēlu «Varas» inscenējumā. L. Žvīgules Ksenijai, vienam no dziļākajiem tēliem Gorkija lugas izrādē, piemita liela formas vienkāršība, ekonomisku, bet smalki izstrādātu žestu kultūra. Pagausajā, maz kustīgajā tēla ārējā veidolā pārliecinoši atspoguļojās šās sievietes domāšanas veids, tipisks cariskās Krievijas tirgoņu videi, kuru raksturo garīga atpalcība un seklums. Lilijas Žvīgules tēls tomēr nebija galīgi nesimpātisks, tas lika nojaust sevī arī vienu no tiem «bez vainas vainīgajiem», kuru liktenim nāk līdz zināms traģisms.

Uzskatāmi individualizētas personības bez kaila deklaratīva «atmaskojuma» bija arī tie cilvēki, kuri cieši saistīti ar Buličova namu un bieži to apmeklē: pops Pavļins (L. Smits) — aprēķinātājs praktiķis un demagogs bez tradicionālās svētuļa maskas, tumsonīgi noslēpumainā pūšlotāja Zobnova (A. Zīdere), aizvien apmierinātais Dostigajevs (A. Stubavs), aiz kura omulības labi paslēpta lapsas viltība un diplomāta gudrība, viņa sieva Elizabete (Ē. Ferda), koķeta un frivola, pat tīri pievilcīga mantīgo aprindu dāmiņa, kuras dzīves toni nosaka pasaulīgie prieki un labklājība. Šo slāņu tālāko perspektīvu pārliecinoši izteica garīgais pagrimums Dostigajevu jaunajā paaudzē, ko noraksturoja A. Dimīters — Aleksejs, E. Bramberga un V. Lasmane — Antoņina.

It kā vidū starp šo pasauli un jauno laiku, kura ieskaņas uz skatuves jaušamas mazāk tieši, stāv pats Jegors Buličovs. Buličovu tēloja Artūrs Filipsons. Bez pārspilējuma var teikt, ka te aktierim izvirzījās pats grūtākais no visiem uzdevumiem, kurus viņš līdz šim savās skatuves gaitās bija veicis. Tieši Buličova sarežģītajā personībā vispilnīgāk asociējas aizejošās pasaules nenovēršamais liktenis, vēsturiskā ierobežotība un arī traģēdija.

«Mans tēvs dzina plostus,» saka Buličovs. «Esmu nokļuvis svešos ļaudīs, gadus trīsdesmit starp svešiem vien,» skan cita viņa replika. Šķiet, ka no šiem vārdiem arī bija sācis veidoties Artūra Filipsona tēlotās lomas kodols. Jau ar pirmo nācienu uz skatuves Jegors Buličovs nesa sevī iespaidīgu pirmatnēju spēku, plašu tautas dvēseli. Šis īpašības bija radnieciskas Artūra Filipsona aktiera jaunradei, un tomēr Buličovs kā tēls ieņem tajā savu atšķirīgu, pilnīgi patstāvīgu vietu. Iemesls — rakstura neatkārtojamā savdabība un patiesība.

Ruds, iesarkaniem matiem un bārdu, mazliet izpūris, nevērīgs pret smalkām manierēm un labo toni, Filipsona Buličovs jau ar pirmo brīdi uzsvēra, ka trīsdesmit gadus, patiesībā visu mūžu bijis svešs savai tagadējai videi. Pats tēlotājs trāpīgi teica, ka manta «iedzina šo lāci alā, kurai apkārt ložņāja tārpī un liekuļi.»¹ Filipsona Buličovs tiešām atgādināja šādu lāci — rūcošu, smagnēju, pinkainu, bet ar varenu temperamentu. Viņš varēja kļūt bīstams, šis lācis, no viņa bijās, viņam ienākot, pārējie it kā ierāvās sevi, kļuva piesardzīgi, centās nomaskēt slepeni austos intrigu tīklus. Viscaur šai namā bija izjūtama Buličova — saimnieka vara. Ar tautas gudrību un lielu dzīves pieredzi apveltītais vīrs labi saprata, kas notiek viņam apkārt. Katrs, ar ko iznāca sadursme, saņēma pēc nopelniem: cits bardzību, cits vētrainu, dārdošu izsmieku.

Īpatnējas izrādē veidojās Buličova attiecības ar divām sievietēm: pašā ārlaulības meitu Šuru un kalponi Glafiru. Te viņš it kā nometa rūgtuma un neuzticības apsegu, parādīdamies tāds, kāds ir īstenībā. Balss kļuva mazāk skarba, griezīgā sarkasma vietā uz brīdi ieskanējās īsta, neviltota intonācija, paspruka kaut kas līdzīgs raupjam glāstam. Un tomēr — ne jau bez pamata Glafira teica, ka viņš arī meitu spiež pie sevis kā zaldāts...

Tas bija slidens moments izrādē, kas ar vienu pašu neuzmanīgu, kaut arī ļoti sīku akcentu varēja novest patoloģijā un tādējādi pārraut rūpīgi savirknēto tēlu sociāli psiholoģisko attieksmju ķēdi, sagraut iestudējuma koncepciju. Ja uz Dailes teātra skatuves jebkāda patoloģiska traktējuma briesmas tika pilnīgi pārvarētas, tad tas vispirmām kārtām ir aktieru psiholoģiski dziļā, precīzā un arī smalkjūtīgā tēlojuma nopelns. Tēva un meitas attiecības veidojās kā raksturu saskaņa, kurā fiziskais ar garīgo saplūda vienā straumē tik nedalāmi, ka palika tikai cieša, nešķeļama divu cilvēku kopība. Nekur izrādē tā nepārkāpa sirsnīgu un, varētu teikt, savdabīgi izpaustu jūtu robežas. Buličova tīri vīrišķīgie tuvības apliecinājumi, kas citkārt varētu izlikties pret dabiski vai vulgāri, šādā skatījumā bija uztverami vienīgi kā īstenībā neapzināta viņa dabas dotās vitalitātes izpausme, kā to domājis arī Gorkijs: citādi Buličovs vispār nevar pieskarties nevienai sievietei, kaut arī tā būtu miesīga meita.

Šuras lomai ir īpaša vieta Lilitas Bērziņas radošajā biogrāfijā. Ruda kā tēvs, atskabargaina kā tēvs viņa skatītāju acu priekšā auga raksturā

¹ Maksima Gorkija «Jegors Buličovs un citi» LPSR Valsts Dailes teātrī. Programmas grāmatīņa, 1946, 12. lpp.

par mazu Buličovu. Tādas ievirzes uzdevums atkal deva iespēju ieraudzīt aktrises meistarību jaunā gaismā. Atspoguļojot šās ļoti īpatnējās meitenes domu un izjūtu pasauli, Lilita Bērziņa skaidri parādīja, kā vidē, kur valda vilku likumi, rodas šāds raksturs, kurā jaunības dzīvesprieku nomāc rūgta ironija, neuzticība pret cilvēkiem. Tai pašā laikā māksliniece uzskatāmi iezīmēja arī tēla sociālo perspektīvu, jo tieši Šura ir tā, kura, ļoti mīlēdama tēvu, viņa tragiskajā pirmsnāves brīdī, lugas finālā, tomēr nevar atraut acis no Internacionāles skaņu pavadītās revolucionārās demonstrācijas. Te Šuras tēlā skaidri saskatāms jaunais dzīves ceļš, kuru vecais tēvs vairs nespēj atrast, bet kuru atradīs viņa meita.

Irmas Laivas Glafira savukārt vienoja Buličovu ar vienkāršās tautas pozitīvo kodolu, veselīgo dzīvotspēju. Arī te izrāde pilnīgi nojauca ārējo shēmu: saimnieks un kalpone, viņa mīlākā. Glafira nozīmēja Buličovam viņa jaunību, Volgas plašumu, Krievzemes tāles. «Ja saka Glaša,» rakstīja Irma Laiva, «es redzu siltā, tveicīgā vasaras dienā biezu, tumšu lietus padebesi, kas, negaidīti uznācis, atdod kādam vientuļam, panikušam meža stūrim visu savu svētību, gribēdams iedvest tam jaunu dzīvību.»¹ Labāk par šiem vārdiem nevar skatuves tēlu noraksturot. I. Laiva savās daiļrades gaitās vairākkārt sastapās ar lomām, kurās dominēja mīlas vara, pašai izliedzība un uzpurēšanās, ko aktrise izteica ar cildenu patētiku un dramatisku spēku. Glafiru aktrise veidoja citādi — mazliet smagnēju, stūrainu, veselīgu, ar nepārprotami krievisku kolorītu, viņa bija sieviete, kādu vajadzēja tieši šim Buličovam.

Trešā sieviete, kas krusto lugas varoņa ceļu, ir viņa sievas māsa klostera priekšniece Melānija. Glafira izteica dabas spēku, dzīves instinktu, pie kā turas Buličovs, Šura — nākotni, jauno perspektīvu, uz kuru viņam būtu jātiecas, turpretim Melānija iemiesoja sevī tās antitēzi — pagātnes varu, no kuras izrādes gaitā Buličovs arvien konsekvētāk nošķirās. Melni tērptā mūķene, aiz kuras fanātisma slēpās viltība, alkatība un rijība, izauga par istu tumsības spēka simbolu.

Emīlija Viesture pēc 1933. gada ar pārtraukumiem darbojās vairākos citos teātros, taču arvien spilgtā māksliniece atkal atgriezās savās īstajās mājās, četrdesmito gadu sākumā nu jau uz visiem laikiem. Pēc zināma pārejas posma, paaudžu maiņas gadiem, kuros, pārņemot vecāku un nobriedušu sieviešu lomas, viņa kādu laiku vairs it kā neatrada savu vietu uz skatuves, tagad, pirmajos padomju teātra gados, Emīlijas Viestures talants atkal atplauka ar jaunu mākslas spēku. No lielmanīgām egocentriski paštaisnām sievietēm (Kapuleta «Romeo un Džuljetā», Dalbiņa kundze «Svētkos Skangalē») viņa nonāca pie savām sirmajām lielā vienkāršībā atklātajām māmuļām, tēlojot latvisko Griezes māti «Uzvarā» un dziļā sirsnībā visu aptverošo un saprotošo gaišo Haritonova māti «Par tiem, kas jūrā», savu pēdējo lomu. Pēc grūtas slimības Emīlijas Viestures mūžs noslēdzās 1947. gada rudenī.

¹ Maksima Gorkija «Jegors Buličovs un citi» LPSR Valsts Dailes teātri. Programmas grāmatiņa, 1946, 14. lpp.

Emīlijas Viestures Melānija, viņas priekšpēdējais skatuves tēls, pacēlās iespaidīgā, monumentālā lielumā. No Buličova kādreizējās mīļākās viņa tagad pārvērtusies par naidnieci. Izrāde pārliecinoši parādīja, ka viņu tuvība pagātnē izpaudusies tikai ārēji kā līdzīga temperamenta, varbūt arī dzīves ritma cilvēkiem. Viņu garīgās intereses nav saderējušas nekad, ne agrāk, ne tagad, jo, kaut arī Buličovs naudas dēļ reiz apprecēja Melānijas māsu, «šo muļķi» (Melānija laikam tāpēc arī devās klosterī), īstenībā viņš nievā un nicina mantas varu pār cilvēkiem, kas šai dieva kalponei ir pats galvenais. Bez kādas ekspozīcijas 2. cēlienā sākās viņu abu dramatiski spēcīgais dialogs, kas skatuves darbībā izauga liela vēriena kāpinājumā. Jegora izsmieklam Melānija lika pretī visu savu fanātisko kaisli. Viņa patētiski kļiedza, zūdiņās, dievojās un lamājās, likās liela un bīstama savā melnajā sutanā, bet aiz ekspresīvās dižmanības īstenībā slēpās nevarība un dvēseles tukšums. Tas bija dinamisks, aizraujoši nospēlēts skats.

«Jegora Buličova un citu» izrāde ritēja mierīgā plūdumā, ļaujot nesteidzīgi šķetināties personāžu attiecību kamolam, soli pa solim atklājot viņu intereses, mērķus un tieksmes. Taču miers bija tikai šķietams. Pagaussais ritējums nevarēja nomaskēt milzīgo iekšējo sasprindzinājumu. Šis spriegums soli pa solim pieauga, līdz aizmūrētā enerģija spēji izlauzās uz āru.

Nekādu vētru sākumā nevēstīja arī 2. cēliena fināla skats, kad Buličovu namā ierodas Taurētājs, kas ar savu pūšanu varot izārstēt jebkuru kaiti. Ēvalds Valters, pēc ilgāka pārtraukuma atgriezies Dailes teātrī, te kļuva par īstu tā saucamās mazās lomas meistarū. Ilggadīgo darbu vidū viens no pašiem izcilākajiem ir un paliks viņa Taurētājs. «Jegora Buličova un citu» izrādē tas bija laikmeta griežos mētātā un gandētā Krievzemes mazā cilvēka personificējums. Mazo lomu aktieris padarīja lielu un nozīmīgu.

Viņš bija patiesi nožēlojams, šis vīrs ar lielo tauri. Apmulsis, tāds kā izbijies. Galva piešķiebta, šauri piemiegtās acis drusku blēdīgas, bet tomēr labsirdīgas. Lieliska mizanscēna — tikko ienācis, pūtējs nedarija neko citu kā pieticīgi nosēdās uz kāpņu apakšējā pakāpiena.

Filipsona Buličovs nebūt netiecās nabaga večuku apsmiet vai pazēmot. Viņu interesēja kas cits: vai ienācējs pats arī tic tam, ko dara, vai tikai izliekas. Pasaulē, kur viss ir tikai meli, vissvarīgākais viņam bija dzirdēt patiesību, atklātu vārdu.

Cilvēciņš ar lielo pūšamo kaklā, nojauzdams, ka nekāda peļņa te nesanāks, jau atmetis ar roku un pagriezies uz ārdurvīm, neliela cerības dzirkstelīte vien vēl viņu atturēja. Bet par labu naudu var pateikt arī taisnību. Un Taurētājs ne vien atklāti atzīstas, ka bez viltības zem šīs saules neizdzīvot, bet prot arī savu patiesību aizstāvēt: kāpēc gan kauns blēdīties, ja notic?

Patiesība! Tā ir zelta vērtā. «Labi tas nav, brāl, bet ko taisnībai darīsi? Pops Pavļins tā nepateiks. Viņš nedrīkst.»

Buličovs dod viņam naudu, liek Glašai atdot visu, kas klāt.

«Pūt, Gavril!» viņš sauc Taurētājam. Rēcošas skaņas tricina namu, satraukti saskrien visi iemītnieki, ciemiņi, kas augšā līksmojušies pie Zvoncoviem. Slimais saimnieks griežas pa plašo skatuves telpu trakā dejā, viņa

varenā balss pārkliedz visu, tā, liekas, nomāc pat spalgo tauri: «Drāz viņiem ausīs, Gavriļa! Ercenģelis Gabriēls pūš pasaules galu...» Vispārējais apjukums pāriet izbailes, liekas, tūlīt, tūlīt tiešām grūs vecā pasaule.

Sajā daudzveidīgajā cilvēcisko attiecību kompleksā uz Dailes teātra skatuves spēcīgi atklājās galvenā varoņa traģiskā personība un līdz ar to Gorkija lugas idejiskā koncepcija. Buličova traģēdija ir tā, ka viņš dzīvo tādā laikā un vidē, kas sagrauž viņa spēku un talantu. Šis traģēdijas skatuviskai atklāsmei bija iespējami dažādi atrisinājumi. A. Grigulis, rakstot par Dailes teātra izrādi, aizrādīja, ka A. Filipsona Buličovā pārāk maz atklāti jēgas un patiesības meklējumi.¹ Tomēr, šo spriedumu izsakot, netika ņemta vērā viena izrādes ipatnība. Dailes teātra Buličovs nebija intelektuāls tēls ne iecerē, ne arī spēles veidā. Būdams vērigs un apdāvināts cilvēks, viņš dvēselē vienmēr palika tas pats Volgas plašumos augušais dabas bērns, kurš iespaidus un pārmaiņas uztver sevī vispirms intuitīvi un kura dabu un arī praktiķa rīcību nosaka galvenokārt dziļais un spēcīgais emocionālais strāvojums (jo citādi jau viņš, piemēram, nevarētu simpatisēt revolucionāram Jakovam Laptevam). Tai pašā laikā ciešā saskaņā ar Gorkiju Filipsona Buličovam nepagāja secen visas nozīmīgākās, kaut zināmā mērā stihiski gūtās atziņas, kuras noveda viņu pie gala secinājuma: «Zudīs valstība, kur smacība!»

Sāds galvenā tēla risinājums Dailes teātra inscenējumā tika rūpīgi pamatots. No vienas puses, Buličovā slēpās pozitīvs, dzīvinošs kodols, no otras, — apkārtnes nospiests un smacēts, viņš bija nolemts lēnai, bet nenovēršamai bojā ejai. Visa darbības gaita uz skatuves bija Jegora Buličova cīņa par sevis saglabāšanu, pārcilvēciska, izmisuma pilna titāna cīņa un tomēr veltīga. Šis vēsturiskās nolemtības atklāsmē slēpās Dailes teātra vispārinājuma spēks. Te spoži parādījās Artūra Filipsona meistarība. Izrādes varonis viņa tvērumā bija plaša vēriena cilvēks ar miesu un asinīm, personība. Slimība saēda viņu iekšēji un ārēji, bet izmisīgā cīņā viņš vēl bez mitas tiecās apdzisušajās oglēs iedegt jaunu dzīvības liesmu. Kad nežēlīga sāpju lēkme nogāza smago vīru pie zemes, viņš krampjaini ieķērās un vilka pie sevis paklāju ar visu, kas uz tā atradās. Tieši šī vieta lika «Cīņas» recenzentam K. Saknem (K. Ozoliņam) atcerēties Gorkija vārdus: «Grihas rokām šo tēlojumu pataustīt.»²

Kā vienā fokusā visu pamatdomu ietvēra izrādes fināls. Beidzamais mēģinājums ietekmēt slimnieku, lai viņš domātu tikai par «garīgu apskaidrību» un pārstatu jaukties radnieku plānos, — Buličova namā ierodas «svētlaimīgais» Prokofijs, apkārtklejojošs šarlatāns, kas muļķo lētticīgus cilvēkus, izlikdamies par dieva svaidīto. Īsti baigs, pat savā ziņā monumentāls bija Leonīda Leimaņa Prokofijs ar zaraino kūju rokās, rūdīta blēža acīm, gariem, pašķidriem baltiem matiem un bārdeli, un tam visam pretstatā vēl tīri jauneklīgi stalto stāvu. Otrs — Arveda Mihelsona tēlotais Prokofijs turpretim nāca pasīks, nošņurcis, gluži kaitinoši nevarīgs, tuvāks

¹ «Literatūra un Māksla», 1946, 8.

² «Cīņa», 1946, 28.

tam, «kuru puikas sauc par smerdeli». Reti gadās redzēt vienā lomā divus tik dažādus, turklāt spilgtus un idejai atbilstošus aktieru sniegumus.

Svētā viltvārža dūkoņa, rūkoņa, zuzēšana un tamlīdzīga māžošanās, nu jau bezspēkā sāpju māktais mirējs, satrauktie liberāļi (Zvoncovi un Dostigajevi), kuri tuvējās revolūcijas nojausmā tagad asi protestē pret garīgo liekulību, — visa skatuves noskaņa novadīja līdz izrādes noslēguma akordam. Pa šauro, tagad atvērto logu plūda skanīgā Internacionāles melodija. Izteiksmīga mizanscēna rādīja, kā lejā savus pēdējos elpas vilcienus dveš mirstošais Buličovs, kamēr Šura augšstāvā pie loga sagaida jauno dienu.

«Jegora Buličova un citu» iestudējums bija pirmā lielā Dailes teātra — padomju teātra uzvara. Tvert dzīvi ne vien monumentālā lielumā, bet arī precīzi noskaidrotā vēsturiskās īstenības šķērsgrizumā, — šo savu pamatuzdevumu teātris bija veicis. Eduarda Smilģa inscenētāja meistarība, kas piešķīra Gorkija tēlotajiem notikumiem vērienu un plašuma elpu, cieši saliedējās ar Felicītas Ertneres rūpīgi veikto detaļdarbu. Tas bija viens no pirmajiem iestudējumiem, kurā F. Ertnerē tik ilgstoši un pamatīgi strādāja ar aktieriem analīzes, sagatavošanas darba procesā, kas palīdzēja nodrošināt izrādes spilgtos aktieru sasniegumus. Sākot mēģinājumus uz skatuves, aktieriem vajadzēja darboties brīvi, meklēt un improvizēt pašiem bez režisora norādītām situācijām. Gorkija lugas iestudējums bija lieliska skola tēla psiholoģiskās gatavības un rīcības sociālā pamatojuma apguvē. Turpmākajos inscenējumos Dailes teātris tomēr pie šāda mēģinājumu veida vairs neatgriezās, palikdams uzticīgs savai inscenētāja virsvadības sistēmai.

Teātris sākumā bija domājis iestudējumu veltīt krievu klasikas skatei, taču izrādes nozīme sniedzās tālāk par šo mērķi. «Jegors Buličovs un citi» uz Dailes teātra skatuves pievērsa skatītāju uzmanību sava laika aktuālajām sociālisma celtniecības problēmām. Ar lielu mākslas spēku izrāde aicināja zālē sēdošos analizēt un izvērtēt dzīvi, dziļi izprast tās procesu nelokāmo dialektiku, kas tautas vēsturē atstāj nākotni vienīgi jaunajam un progresīvajam. «Jegors Buličovs un citi» līdz ar to ieiet Dailes teātra vēstures zelta fondā.

III

— Pāri upei mēness meta
Tiltu zelta stariem:
Pārnākt sapņu gariem
Miglai līdz no tumšiem mežiem — —

Svinīgi, nosvērti un tai pašā laikā pacilāti klusajā Dailes teātra zālē skanēja Emīla Mača balss. Saura gaismas stara apmirdzētais Laika vecis iezvanīja teiksmaino, kā pasaule seno, mūžīgo un nebeidzamo cīņu

gaitas. 1947. gada 24. janvāra vakarā īstenojās Eduarda Smiļģa sapnis. Jaunu dzīvi uzsāka Raiņa «Uguns un nakts».

Kaut arī tiešā izrādes sagatavošana bija prasījusi apmēram divarpus mēnešus, faktiski strādāts, domāts un meklēts tika vairāk nekā trīs gadus. Daža laba iecere laika ritumā pārveidojās un pilnveidojās, zināmas izmaiņas notika paredzētajā tēlotāju sastāvā, lielais darbs mērķtiecīgi virzījās uz savu piepildījumu. Inscenējuma tapšanā piedalījās gandrīz viss teātra personāls.

Lomas tika iestudētas divos sastāvos: Spīdola — L. Bērziņa un A. Ābele, Lāčplēsis — A. Filipsons un E. Zīle (vēlāk arī R. Kreicums), Laimdota — I. Laiva un V. Lasmane, Kangars — L. Šmits un A. Stubavs, Melnais bruņinieks — R. Kreicums un Alb. Miķelsons, Ragana — L. Zvīgule un E. Bērziņa, Koknesis — A. Dimiteris un K. Valdmanis, Aizkrauklis — J. Mārsietis un H. Vazdiks, Lielvārdis — A. Krauklis un K. Pabriks, Burtnieks — A. Mihelsons un Ē. Valters (vēlāk arī K. Adernieks), Laiks — E. Mačs un J. Priede. Inscenētājs bija Ed. Smiļģis ar režisoriem F. Ertneri un E. Maču. Dekoratīvo ietēru darināja O. Skulme, mūziku uzvedumam sacerēja M. Zariņš.

«Uguns un nakts» skatuves gaitas neraksturo prāvs iestudējumu skaits, līdz 1947. gadam luga uzvesta tikai četras reizes. Tas izskaidrojams vispirms ar lielo atbildības sajūtu pret Raiņa darbu; «Uguns un nakts» latviešu skatuves mākslā aizvien tikusi uzskatīta par mērauklu, kas apliecina kāda teātra spēju briedumu. Lielais, grūti aptveramais uzdevums arvien licis ansamblim maksimāli mobilizēties, likt lietā visus spēkus un spējas. Raiņa nemirstīgā mākslas darba tradīcijas laidušas dziļas saknes latviešu teātra jaunradē un ietekmējušas tā attīstību.

«Uguns un nakts» nozīmīgākie uzdevumi raksturo tautas sabiedriskās domas nostāju dažādos laikposmos. Katras izrādes veidotāji tiekušies tajā atspoguļot sava laikmeta problēmas. Vēsturiskā 1911. gada izrāde Jaunajā Rīgas teātrī pildīja savu misiju jaunu masu kustības uzplūdu laikā starp divām revolūcijām. Balss no skatuves aicināja cilvēkus kaldināt spēkus, rūdit izturību un cīņas garu tagadnes un nākotnes kaujām, un arī pats iestudējums likās cieta, neatvairāma zemes spēka pieliets. Ja tagad aplūkojam «Uguns un nakts» pirmiestudējuma attēlus, tie visi kā viens apliecina šādu mērķtiecību — «turēties pie zemes», varoņu tēli un tautas grupu veidojumi izskatās it kā pieplakuši skatuves dēļiem, tie tiecas spēcīgi dinamiskā, bet, varētu teikt, latviski smagnējā kustībā. Pat Tijas Bangas Spīdolas aicinoši iedvesmojošie žesti iet it kā paralēli zemei, taisnā vienas līnijas virzienā.

Pamatos citāds ir Eduarda Smiļģa pirmais inscenējums Dailes teātrī. Divdesmito gadu sākuma progresīvās inteliģences protests pret buržuāzisko īstenību raksturīgs ar trauksmi, tieksmi izrauties no seklās ikdienības. Plastiski plūstošā skatuves kompozīcija un ik tēls tajā tiecās uz augšu.

Pavisam jaunu interpretāciju un tās tēlainu iemiesojumu prasīja 1947. gada vēsturiskā situācija. Tas bija pirmais Raiņa leģendārā darba uzvedums uz padomju teātra skatuves. Šis laiks cilvēku apziņā vispirms saisti-

jās ar uzvarēto fašismu vācu iebrucēja personificējumā, tas arī lielā mērā noteica laikmeta mākslinieciskās jaunrades patosu. Tomēr Raiņa darbs iet daudz tālāk par kāda viena, kaut arī nozīmīga dzīves posma atspoguļojumu, tas vispārinoši tver tautas vēsturi un progresīvās cilvēces pasaules uzskata attīstību kā dialektisku gadsimtiem ilgu attīstības procesu. «Mēs saredzam, kā Rainis to rāda,» savā izrādes ekspozīcijā norādīja Ed. Smiļģis, «Aklajā Melnajā ne tikai iebrucēju vācieti, kas ilgu gadsimtu verdzināja latviešu tautu, bet arī tautas masu sociālpolitiskās ekspluatācijas simbolu, pret ko cīņā darba tautu iedvesmo Spīdola.»¹

Jaunā Dailes teātra izrāde, izvirzīdama savu mērķi un koncepciju, būtībā sintezēja sevī labāko no Jaunā Rīgas teātra tradīcijām un Ed. Smiļģa pirmā, 1921. gada inscenējuma.

Tas visspilgtāk uztverams abos centrālajos — Lāčplēša un Spīdolas tēlos. Lāčplēša lomas skatuvisko atveidu neapšaubāmi ietekmējis teikas pirmavots — Andreja Pumpura Lāčplēsis. Vistuvāks tam bija pirmais varoņtēlotājs Ādolfs Kaktiņš Jaunajā Rīgas teātrī. Viņa gaišmatainais Lāčplēsis — vairāk pirmatnējs, īsts, neviltots dabasbērns, labsirdīgs un bezbailīgs folkloras varonis, cīnījās pret ļaunumu ar lāča spēku, nevis ar domas asumu. Eduarda Smiļģa Lāčplēsis jau vairāk tiecās pēc poētiskas, garīgas skaidrības, romantiska lidojuma. Nacionālo tēlu viņā varēja mazāk izjust arī tam laikam raksturīgā teatralisma dēļ. Smiļģis centās īpaši izcelt varoņa ārejo impozantumu, šajā nolūkā izpolsterējot savu jau tā iespaidīgo augumu, lietojot izmēros milzīgu zobenu utt.

Artūra Filipsona Lāčplēsis sevī sakausēja divējādas īpašības. Viņā bija tradicionālā Lāčplēša vienkāršība un naivitāte. Kad Filipsona varonis ieradās pie Spīdolas Aizkraukļa pili, viņš palika kā sastindzis, neredzētā, brīnumainā krāšņuma apburts. Taču tikai uz mirkli. Jau ar nākošo frāzi: «Man acis žilbst!» — viņš nešaubīgi noraidīja visus vilinājumus, palikdams uzticīgs savai sūtībai. Ar nešaubīgo cīņas garu, pasmagnējo, varētu teikt, tīri latvisko zemnieciskumu un savām cilvēciskajām īpašībām viņš bija mazliet lācīgi stūrs domāšanā, viegli aizkaitināms, tomēr nekad ļauns; Filipsona Lāčplēsis palika tuvs tradicionālajam teiku tēlam. Bet tā bija Dailes teātra varoņa viena puse.

«Lāčplēsi,
Tu manis vēl nedzirdi:
Vēl tavai gaitai nav gals,
Vēl tevi tālāk sauc mana balss...»

Lūk, attīstības likums, nerimstoša virzība uz priekšu, kustība, nemiers. Tieši te, varoņgaitā, kas nekad nebeidzas, tās mūžīgajā dialektikā atklājās šī Lāčplēša kvalitatīvi jaunais raksturs. Tas nebija tikai brašais senatnes spēkadēls, Filipsons leģendārajā tautas daiļrades tēlā iemiesoja meklētāja garu. Tas, ko Ādolfs Kaktiņš deva kā neizsīkstošu, bet filozofiskas atziņas virzībā statisku spēka cīņu, kas Eduarda Smiļģa lomas uztverē tiecās pēc

¹ Raiņa «Uguns un nakts» LPSR Valsts Dailes teātrī. Programmas grāmatiņa, 1947.

poētiska sevis piepildījuma, Artūra Filipsona veidotajā tēlā izauga varoņa domas, apziņas attīstībā.

Filipsona Lāčplēsis ne vien gāja cīņā pret ļauno varu, lai atņemtu tai Gaismas pili, atkarotu Laimdotu un atdotu tautai brīvību, bet arī tiecās izprast šīs cīņas iekšējo jēgu un nepieciešamību. Varonis saprata, ka ir jārūdās, jāaug un jāpilnveidojas pašam, lai pastāvētu un uzvarētu cīņā. Jebkurā darbības attīstības posmā viņu neatstāja jautājumi: kas? kāpēc? Kāda noslēpuma varu glabā nogremdētā pils? Ko līdz uzvara, ja tā nav atnesusi brīvības sauli? Un beidzot — vai viņš sasniedzis to, ko gribējis?

«Lāčplēsis iemieso sevī tautas mūžam dzīvo spēku,» savās režijas piezīmēs norādīja Felicita Ertne. «Mūžam mainīgā un augšup mainošā Spīdola neļauj Lāčplēsim iestīgt ikdienā, bet dara to modru un sauc uz vispārcilvēcīgo plašumu un dziļumu.»¹

Abu «Uguns un nakts» galveno tēlu mijiedarbība veido Raiņa darba un tā skatuviskā atrisinājuma pamatu. Arī Dailes teātra 1947. gada inscenējuma mākslas spēku lielā mērā noteica šī divvienība. Tieši tādām, no pašas tautas klēpja nākušām varonim, kas tiecas izkļūt no pirmatnējas zem-apziņas tumšajām dzilēm, bija vajadzīga tāda vadītāja un ceļa rādītāja, kāda Lilitas Bērziņas spilgtajā veidolā pavēras Raiņa Spīdola.

«Es esmu dailes saule, kas visumu gaismo,» — ar šiem Spīdolas vārdiem varētu izteikt estētisko iespaidu, kādu skatītāja atstāja Lilitas Bērziņas radītais mākslas tēls. Tieši Lilitas Bērziņas Spīdola bija tā, kas vispilgtāk pauda Dailes teātra izrādes krāšņo tēlainību. Bet viņas būtību var izteikt arī ar citu raksturojumu: es tūkstots krāsās pār zemi laistos.

Jau ar pašiem pirmajiem izrādes mirkļiem Lilitas Bērziņas Spīdola paņēma savā varā ar kādu divainu, netveramu burvību. Melnmatainā skaistule ar garajām bizēm, lielām, starojošām, mazliet noslēpumainām acīm pilnībā iekļāvās raganu meitu pulkā un tai pašā laikā pacēlās pāri tām. Spīdola prata pakļaut sev, valdīt, jau te ar savu personību pārspēdama nedzīvo un smagnējo Melno bruņinieku. «Tu manim rieb!» — šajos vārdos izskanēja gan patstāvība, gan sava spēka apziņa, gan brīvs gars.

Jā, Spīdola bija gan «ragana ar visām meitām», viņai bija velnišķīga dzirksts un ugunīgs temperaments, bet pāri tam jau te sāka runāt tēla vadmotīvs — alkas pēc tālēm un plašumiem, visuma, dailes. «Māsiņas, māsiņas, lai dziedam atkal mūs dziesmiņas» — tas nebija brīvē palaistas raganas trakulīgais sauciens, bet gan aicinājums, gaidas, iekšējs nemiers. Pat Lāčplēsi ieraugot, viņas intonācijās varēja saklausīt nevis tumsas gara prieku «tam zarus lauzt, pa šķiesniņai saplūkāt to kā puķi», bet tiekšanos pretī šim spēkam. Lūk, Lāčplēsis ir še, bet viņu pretišķības, Spīdolas uzbrukums, jā, pat nievas izraisa vienīgi tas, ka stiprinieks negrib padoties skaistules vilinājumam. Un tomēr no visa redzams, ka burvības vara kādu, varbūt tikai zemapziņā iedēstītu sēklu ir Lāčplēsi atstājusi.

Ne velti Rainis saka: valdošā daile. «Uguns un nakts» inscenējuma autori un pirmām kārtām pati aktrise uztvēra šo Spīdolas būtību.

¹ Raiņa «Uguns un nakts» LPSR Valsts Dailes teātri. Programmas grāmatiņa, 1947.



*J. Jaunsudrabiņa «Invalids un Ralla». 1934. A. Mitrēvics — invalids
Bubuls, L. Bērziņa — Ralla*



*R. Blaumaņa «Uguni». 1938. A. Ābele — Kristīne,
Ed. Smiļģis — Edgars*

M. Zivertā «Āksts». 1938. H. Zommers — Sekspirs, I. Laiva — Kendels



F. Sillera «Orleānas jaunava». 1939. L. Bērziņa — Zanna, I. Laiva — Agnese Sorele, K. Veics — Kārlis Septitais





*H. Ibsena «Pērs Gints». 1939. Ed. Smiļģis —
Pērs Gints*



L. Slavina «Intervencija». 1940

N. Gogoļa «Revidents». 1941





F. Sillera «Fiesko sazvērestība Dženovā». 1944.
E. Zile — Fiesko, L. Bērziņa — Imperiālija

A. Ābele — Elizabete, inscenētājs Ed. Smiļģis,
L. Bērziņa — Marija F. Sillera traģēdijas «Marija
Stjuarte» mēģinājumā. 1943





A. Upiša «Spartaks». 1945





L. Solovjova un V. Vitkoviča «Hodža Nasredins». 1945

*A. Gladkova «Sendienās». 1946. No labās: M. Klētniece — Šura,
A. Dimīters — Rževskis, K. Adernieks — Goričs, B. Izaks —
Hilkovs*



Spīdola — valdniece, šāda vadlīnija kā mirdzoša stīga vijās cauri visām tēla attīstības stadijām, sazarojoties varavīksnes krāsu daudzveidībā. Visā viņas būtņē izpaudās pārākuma apziņa un nicinājums pret tiem, kam kalpa dvēseles, kaisli sugestējošs patoss telts ainā un neizsakāms sievišķīgs maigums Nāves salā, mudinot Lāčplēsi tiekties pāri mērķa šaurībai, mainīt sevi uz augšu. Mainoties uz augšu, uz skaidrību, arī pati Spīdola izgāja sarežģītu pārtapšanas gaitu. Zaudējusi burvja spēku, nolikusi savu «debesu varu», viņa guva jaunu kvalitāti. Saskaņā ar Raiņa ideju katrs «Uguns un nakts» tēls iziet dialektisku «lokveida» attīstību, ar katru jaunu stadiju paceldamies augstākā pakāpē — lokā. Lilitas Bērziņas Spīdola šajā attīstības lokā atsacījās no ārējas valdonības un ieguva augstāku, garīgu lielumu, apgarotu karalisku cēlumu. Gara spēka virzītā doma, attīstoties tālāk, kļuva skarba, tvirta. Slavenais monologs «Nevienam es Rīgas nedodu» Lilitas Bērziņas tēlojumā tieši izteica Raiņa tēzi par mūzu, kas cīnās, daili, kas kļūst par kaujas ieroci tiem, kuri cērt, rok, sit un kaļ. Kā tēla dzīves loģisks noslēgums izrādes finālā, Lāčplēsim ar Melno bruņinieku krītot Daugavas dzelmē, liekas, visai pasaulei cauri lauzās kvēlais Spīdolas sauciens par cīņu, kas nav galā un nebeigsies.

Gan tā, gan vēlāka laika vērtējumos Lilita Bērziņa atzīta par mākslas spēkā pirmo latviešu Spīdolu.¹ Šādam spriedumam ir noteikts pamats. Abas Spīdolas tēlotājas Jaunajā Rīgas teātrī — Tija Banga un Lilija Ērika, paceldamās tiem laikiem augstā mākslas meistarībā, tomēr nespēja izsmelt sarežģīto, komplicēto tēla būtību. Pēc Alekša Mierlauka liecības, Tija Banga vispilnīgāk atklāja Spīdolā temperamentīgo, neatvairāmo čūskas meitu, bet Lilijas Ērikas Spīdola bija galvenokārt vadītāja, aicinātāja, cīņā saucēja.² Paulas Baltāboļas psiholoģiskā pieeja lomai Dailes teātra pirmajā darbības posmā neatrada īstu kopskaņu ar visa inscenējuma stilu. Lilita Bērziņa vispusīgi atspoguļoja personības daudzveidību un tās pārtapšanas gaitu, turklāt viņas Spīdolai piemita arī visas izrādes poētiskā tēlainība.

Spīdolas radošā daile Eduarda Smiļģa inscenējumā dziļi ietekmēja un noteica arī citu skatuves tēlu, vispirmām kārtām Lāčplēša mūža virzību, tā vēra spārnus plašākam lidojumam. Gara, poēzijas spēks stiprina tautas varoni, vada viņu pretī jauniem apvēršņiem, rūda gribu, asina apziņu. Spīdolas ietekmē pārveidojās arī Artūra Filipsona Lāčplēsis. Viņu mijiedarbība sāka īsti raisīties trešajā ainā, Spīdolas telts skatā. Runādama par sauli, visumu, daiļumu, likās, — arī pati Spīdola te tiešām izstāro šo vārdu burvību. Un, lūk, kādas divainas varas apburts, sapņu tālumos grima arī Lāčplēsis.

Artūra Filipsona tēlojumam Lāčplēša lomā bija raksturīga liela monumentāla vienkāršība, bez patētikas un deklamācijas. Raiņa vārsmas aktieris runāja askētiski vienkārši, viņa valodā skanēja «spēka rezerves, nevis

¹ «Cīņa», 1947, 21; V. Hausmanis. Rainis un teātris. R., 1965, 145. lpp.

² A. Mierlauka vēstule Rainim. 1911. g. 6. apr. Raiņa LMV muzeja inventāra nr. 28568.

skaļums» un «apbrīnojama konkrētība», kā Filipsona runas mākslu precīzi definē viņa monogrāfe Līvija Akurātere.¹ Lilitas Bērziņas Spīdola izteica Raiņa dzejas poētisko burvību, turpretim Artūra Filipsona Lāčplēsis atbilstoši aktiera īpatnībai bija tuvāks prozai. Bet arī proza var būt apgārtota. Šādu tēlainu pacēlumu ieguva Dailes teātra Lāčplēsis Spīdolas ietekmē.

Tā Dailes teātra inscenējumā apvienojās un saliedējās skaistums un spēks, daile un darbs. Radošais gars virzīja darītāju uz mērķa skaidrību, pats stiprinādams sevi ar daļu no viņa spēka. Filipsona Lāčplēsis izrādes beigu daļā kļuva aizvien nosvērtāks, pildījās ar iekšēju noteiktību un sava spēka apziņu. Bet sev pāraugt pāri viņš nespēja. Lāčplēsis var tikai uzvarēt vai krist, — to arī pārliecinoši parādīja aktieris.

Dailes teātra uzvedumā darbojās divi spēcīgi tēlotāju sastāvi, no kuriem katrs deva izrādei savas krāsas un savas personības iezīmes. Lāčplēsis un Spīdola otrajā sastāvā Edgara Ziles un Almas Ābeles tēlojumā lika mazāk izjust pretstatu vienotību, abi bija tverti klasiski skaidrās līnijās, jau no izrādes sākuma viņi šķita tuvāki viens otram kā garīgi, tā tēla ārējā veidojumā. Almas Ābeles Spīdola bija vairāk intelektuāla nekā emocionāla, viņa deva mazāk spilgtu pārdzīvojumu nekā Lilita Bērziņa, bet valdzināja ar savu gara spēku, domas skaudrumu.

Abus Lāčplēšus un viņu lomu izrādes idejiski mākslinieciskajā atrisinājumā ļoti labi raksturo Jūlijs Vanags. «Artūra Filipsona Lāčplēsis lēnāk izraisās no pirmatnīgā un naivā lāčamātes lolojuma smaguma, toties ikviena jauna atziņa viņā iegulstas it kā dziļāk un pamatīgāk, kļūst par neatņemamu iekšējā spēka daļu... Edgara Ziles tēlojumā šie pārveidību procesi savā norisē it kā sarežģītāki, vietām smalkāk zīmēti, dažbrīd asāk kontūrēti, vairāk jūt Lāčplēša sacīto: «Es lūstu, kad mainos», kas nozīmē, ka viņa mainīšanās uz augšu saistīta ar asāku iekšējo pretrunu cīņu. Varētu varbūt sacīt arī, ka Filipsona Lāčplēsi vairāk pirmatnīga spēka un vienkāršības, Ziles Lāčplēsi vairāk intelekta un tēlota varoniskuma, bet rezultāts ir vienādi pozitīvs, jo abi tēli stāv lielas mākslas līmenī. Tie palīdz skatītājam caur mākslas prizmu saskatīt un izprast strādnieku šķiras, tautas brīvības cīņu vadītājas attīstību, parāda, kā šis cīņu avangards un visa tauta no stāvokļa, kad viņas pirmatnīgais spēks vēl ieslēgts kā kodols tumsas čaulā, izlaužas ārpus un izaug par varenu spēku, kas sevi un savu stiprumu apzinās, saprot, ka spēj lauzt visus šķēršļus, kas tai ceļā uz brīvi un gaismu, saprot, ka ar savu saliedēto un cīņās izkaldināto, apzinīguma apskaidroto un kāpināto spēku tā spēj radīt un arī rada jaunu pasauli un jaunu gaišu dzīvi. Tas ir Lāčplēsis, kas tuvs mūsu jūtām, mūsu šodienas cildenajam jaunās dzīves cēlēju darbam. Viņā mēs saskatām sevi un savu tautu.»²

Tā Raiņa simboliskie tēli atklājās uz skatuves kā pilnasinīgas būtnes ar miesu un asinīm. Teātris visai rūpīgi bija ievērojis vēsturisko un etno-

¹ Teātris un Dzīve, XI. R., 1967, 133. lpp.

² «Karogs», 1947, 2, 185. un 186. lpp.

grāfisko precizitāti. Lāčplēsis ārējā veidojumā bija caur un cauri senlatviešu kareivis ar vēsturiskajiem apģērba un bruņojuma atribūtiem. Tautas ornamentālie rotājumi greznoja Spīdolas, Laimdotas, Kangara un citu darbojošos personu kostīmus. Inscenējot lugu senatnes lokālajā kolorītā, teātris sasniedza vispārinājumu Raiņa varoņu dzīves un viņu savstarpējo attiecību tēlojumā.

Vispārinājums tika panākts, piešķirot tēliem lieluma elpu. Ne vien Spīdola un Lāčplēsis, bet arī citi «Uguns un nakts» galvenie tēli bija neikdienišķas personības ar spēcīgām kaislībām un dziļiem pārdzīvojumiem. Laimdotā Irma Laiva vairāk uzsvēra mierīgas laimes, Vilma Lasmāne — patstāvības alkas. Tomēr katra no viņām radija Laimdotu raksturā tvirtāku, nekā bija parasts saskaņā ar latviešu teātra līdzšinējā vēsturē iesakņotām «vārā zieda» tradīcijām.

Kā liecina pats Rainis, Smiļģim 1921. gadā bijusi vērienīga iecere radīt Kangaru jaunā traktējumā — «Jaunu lielumā».¹ Toreiz šo nodomu realizēt pilnībā neizdevās. Pirmais Kangara tēlotājs Dailes teātrī Jānis Plūme bija vairāk psiholoģiskā kamertipa aktieris, kāds inscenējuma romantiskajam raksturam atbilda maz. Iecere īstenojās tagad, gadsimta ceturksni vēlāk. Luijs Smits sešos darba gados Dailes teātrī bija izveidojies par vispusīgu mākslinieku. Nav daudz aktieru ar tik krasu izteiktu jaunrades īpatnību, kāda ir viņam. Luijs Smits katrā lomā ir Luijs Smits, un tomēr arī savdabīgs, neatkārtojams raksturs. Viņa četrdesmito gadu pirmās puses spilgtāko tēlu vidū bija Kaudzīšu Drekbergis «Mērnieku laikos» — izstīdējais, līdz karikatūrai drebelīgs un amizants skrodelis; teatralizētais Šekspīra Dzērvene, kurā muļķība mainās ar reti trāpīgiem spriedumiem par dzīvi; filozofiskais, garīga spēka pilnais Metrobijs; Tatāru sūtnis «Varā», tēls, kurā jau ieskanējās visa ļaunuma sintēze.

Tomēr īsti monumentālā līnija Luija Šmita mākslā sākas ar Kangaru. Ļaunums, viltība, nodevība viņa traktējumā izcēlās kā spēks, kuram zemiskumā grūti novilkt robežas. Šis īpašības aktiera tēlojumā tika kāpinātas līdz simbolam. Griezīgie, sarkastiskie smieklī, svelpjošie dusmu (un arī apmierinātības) šņācieni, lišķīgie glaimi — tas viss aktiera tēlojumā vērtās lielāks, vērienīgāks. Luijs Smits parādīja tautas nodevēja tēlu daudzveidīgi, īpaši uzsverot Kangarā viltīgu tiklu vērpēju, kurš prot savus tumšos nolūkus rūpīgi slēpt. Otrs Kangara tēlotājs Arnolds Stubavs necentās tā sevi maskēt, tas vairāk rīkojās kā atklāts ļaundaris, tomēr abos gadījumos lugas gaišie spēki ieguva bīstamu un respektējamu pretinieku. Tieši tāds spēks, kas kalpo reakcijai, vērta lielāku un šķautnaināku uzveduma konfliktu.

Smags, tumšs, kā sastindzis uz skatuves izslidēja Rūdolda Kreicuma un Alberta Miķelsona Melnais bruņinieks. Arī šai tēlā Dailes teātris saskaņā ar vēsturisko situāciju tiecās tālāk par šīs lomas skatuviskajām tradīcijām. Gustavs Zībaltis 1911. gadā radīja Aklo Melno kā krustnesi, teitoņu bruņinieku, un tas toreiz bija aktuāli. Tagad, kā jau Eduards Smiļģis norādīja, Melnais bruņinieks tuvinājās imperiālisma simbolam. Atsevišķas

¹ V. Hausmanis. Rainis un teātris. R., 1965, 111. lpp.

kostīma detaļas, piemēram, vairogs ar vācu fašistu ērgli, it kā noteica tā lokālo piederību, tomēr smagā samtā un metālā tērtā tēla kopējais veidols tiecās arī pēc tālāk ejošas asociācijas. Iedarbības spēku mazināja vienīgi uzsvērti dobja un nepatīkamā balss, tīri fiziskais sastingums kāpināja tēlu līdz abstrakcijai — butaforiskai parādībai, atņemot to tīri cilvēcisko pulsu, kas dzīvoja citos «Uguns un nakts» izrādes varoņos.

Tieksmi uz lielumu un vispārinājumu jūta ikvienā izrādes sastāvdaļā. Oto Skulmes dekorācijas, senlaicīgās koka konstrukcijas, klintis, pakāpes veidoja monumentālas uzbūves, kurās dinamiski runāja krāsa, gaisma, noskaņa. Tais gados Dailes teātris, pamatoti rūpēdamies par dziļāku reālistisku satura atklāsmi, inscenējuma ārējam ietērpam nereti atvēlēja gan mākslinieciski iedarbīgu, tomēr tikai ilustrējošu lomu. «Uguns un nakts» izrāde lika runāt par visu teatrālo izteiksmes līdzekļu sadarbību kopējā idejiski filozofiskajā atrisinājumā. Spilgts izrādes komponents atkal bija apgaismojums, kas ievērojami ietekmēja uzveduma krāsaino tēlainību. Dailes teātrim tā arī nav izdevies iegūt Fricim Lepnim līdzvērtīgu mākslinieku ar romantiķa fantāziju un temperamentu. Viņa pēctecis gaismojuma laukā Augusts Steinbergs ir nosvērtas reālistiskas noslieces meistars, darbības vides raksturotājs. Taču «Uguns un nakts» inscenējums Ed. Smiļģa un O. Skulmes vadībā rosināja arī viņa tēlainās iespējas. Gaismai bija neaizstājama vieta kopējā ārējā ietērpā. Katru galveno darbojošos personu raksturoja sava emocionāla kostīma un izgaismojuma krāsa: Spīdolu purpursarkana, Lāčplēši un Laimdotu zeltaina, Kangaru zilgani melna. Ārējais ietērps, iekļaujoties visa inscenējuma pacēlumā, spilgtā krāsu dinamikā izteica uguns cīņu ar nakti, gaismas cīņu ar tumsu. Saulainā Aizkraukļa pils varēja pēkšņi pārvērsties ugunīgā raganu bakhanālē vai ieslīgt tikai dažu miglainu gaismekļu patraucētā pusnakts tumsā, Aklajam Melnajam parādoties. Tad likās, ka tā ir gluži cita dekorācija. Tāpat vienīgi ar inscenējuma līdzekļiem — gaismu, krāsu, skaņu tika atrisināta Lāčplēša cīņa ar mošķiem ezera dibenā un nogrimušās pils pacelšanās.

Margēra Zariņa mūzika daudzkārt palīdzējusi radīt izrādes tēlu. Savdabīgu drūmu noskaņu «Spartakam» piešķīra vergu dziesma, it kā vilku gaudas tumšajos senās Lietuvas mežos sauca iztēlē vadošais motīvs «Varas» inscenējumā. Tomēr gribas apgalvot, ka pati vadošā tēma viņa teātra komponista daiļradē ir gaišs, optimistisks dzīves skatījums. «Romeo un Džuljetas» izrādē divas dzirkstošas asprātīgas dziesmiņas raksturoja abas karojošās Monteki un Kapuleti nometnes, piešķirot skumju pilnajam mīlas stāstam drastisku renesanses laika pieskaņu.

Gaiša pacilātība skaņās veda uz priekšu arī «Uguns un nakts» varoņus. Izrādes mūzikas pirmie himniskie akordi, ar svinīgu cildenumu ievadijuši laikmetu griežos, cauri trauksmaina dramatisma motīviem, kuri raksturoja bargos cīņu negaisus, aizveda pie liksmas, atraisīta ritma, kas dziesmā pauda tautas prieku par uzcelto Gaismas pili. Šajā inscenējumā Dailes teātris ietērpā dziesmas skaņās vairākus Raiņa lugas tekstus no tautas skatiem. Ar apbrīnojamu izteiksmību komponists prata tēlot nogurušo, bet garā možo kareivju izjūtas pēc kaujas Nāves salā («Hoho! Hoho! Deviņas

galvas nocirtām nost!)), izteikt brašo uzvaras noskaņu pēdējā cēliena svi-
nību skatā («Lāčplēsi, Lāčplēsi, dzied tavi kareivji»).

Vai šajā uzvedumā nebija nekā no tā parādes spožuma, kāds piemita
daudziem to gadu skatuves darbiem? Bija, un tas vēsturiskā skatījumā, iz-
protot šo laiku, arī pilnīgi saprotams. Teātris tiecās radīt uz skatuves īstu
svētku noskaņu, un tajos masu skatos, kuriem vajadzēja demonstrēt brīvās
tautas sajūsmu, valdīja patoss cilvēku sejās, pozās, balss nokrāsā. Acīm
redzami tiecoties vēl pastiprināt izrādes ideju, noslēgumā tika pievienots
bezvārdu epilogs, kurā Melnais bruņinieks gulēja pieveikts pie Lāčplēša
kājām. Istenībā tas bija pilnīgi lieki, jo visa izrāde spilgtos mākslas tēlos
pierādīja Raiņa domas, tautas, visas progresīvās cilvēces gaišo spēku
triumfu. Dialektiskā pretstatu cīņa, kas apspiestās, ekspluatētās šķiras ved
pie brīvības, Dailes teātra telainajā risinājumā atspoguļojās ar lielu
mākslas spēku.

«Uguns un nakts» ir pirmais darbs Eduarda Smiļģa monumentālo
Raiņa lugu lielinscenējumu ciklā, kuru ar pilnām tiesībām varam nosaukt
par triloģiju (pārējie uzvedumi: «Spēlēju, dancoju» — 1956. g., «Ilja Muro-
mietis» — 1962. g.). Šie darbi kopumā uzskatāmi par viņa režijas mākslas
augstākajām virsotnēm.

«Uguns un nakts» liecināja par Dailes teātra mākslas virziena uzvaru.
Teātra savdabīgā pieeja dramaturģiskajai vielai, Dailes teātra stils te pirmo
reizi tik nedalāmi sintezējās ar filozofisku dzīves izziņu. Eduards Smiļģis
varēja pilnīgi pamatoti sacīt: «Ar jauno «Uguns un nakts» inscenējumu,
kas pagātnes, tagadnes un nākotnes sabalsojumā attēlo latvju tautas likteņ-
gaitas, brīves cīņas sakarā ar pārējo nāciju ceļu pretī progresam, Dailes
teātris galīgi nobeidzis savu pirmējo meklējumu un pāreju periodu. Pro-
tams, turpināsies meklējumi stila laukā, idejiskā satura konkretizācijas no-
vadā, žanru problēmas risināšanā, aktieriskās un skatuviski tehniskās meis-
tarības vairošanā. Bet pamats zem kājām beidzot ir stingrs. Nākamais
darbības cēliens nav vairs neskaidrā dūmakā tīts.»¹

«Uguns un nakts» ir pirmā latviešu teātra izrāde, kas apbalvota ar
PSRS Valsts prēmiju. Augsto balvu saņēma Eduards Smiļģis, Oto Skulme,
Lilita Bērziņa un Artūrs Filipsons. Tā bija visas valsts un tautas atzinība,
augsts un pelnīts Dailes teātra jaunrades novērtējums.

1947. gada augustā Dailes teātris devās uz vairāk nekā divu nedēļu
ilgām viesizrādēm Maskavā. Viesizrāžu repertuārā tika iekļauti seši pirmo
pēckara gadu labākie uzvedumi: «Uguns un nakts», «Jegors Buličovs un
citi», «Par tiem, kas jūrā», «Uzvara», «Liela brēka, maza vilna» un «Pūt,
vējiņi!». Tā bija latviešu teātra pirmā plašākā saskare ar brālīgo padomju
tautu skatītāju. Vienlaikus teātris rezumēja to, ko bija uzkrājis savā
pieredzes pūrā pēc vairāku sezonu aktīva un meklējumu pilna radošā darba
cēliena.

¹ «Karogs», 1947, 1, 61. lpp.

Dailes teātra sniegums izpelnijās augstu atzinību. Maskavas Mazā teātra zāli, kur notika viesizrādes, ik vakaru pildīja skatītāju simti. Ik vakaru izrādes noslēgumā skanēja neviltotas ovācijas. Rīgas viesu sniegunam rūpīgi sekoja prese. Dailes teātrim tika sarīkota radoša konference, kurā tā jaunradi vērtēja ievērojami skatuves mākslas speciālisti. «Skatoties, es vēroju ne vien aktierus un režiju,» šajā konferencē teica pazīstamais kritiķis J. Juzovskis, «bet arī publiku. Karstā laikā skatītāji bija pulcējušies teātrī, kur runā svešu valodu, izrāda darbus ar nepazīstamu sižetu un sekoja visam aizturētu elpu. Mēs gribējām saskatīt nācijas īpatnējo seju un — panācām to.»¹

Personisku apsveikumu Dailes teātra kolektīvam atsūtīja toreizējais PSRS Ministru Padomes priekšsēdētāja vietnieks K. Vorošilovs. Viesiem no Rīgas rakstīja pateicības vārdus valsts darbinieki, lieli mākslinieki, vienkāršie skatītāji. Starp daudzajām rakstu rindām īpaši dārgs Ed. Smilģim bija sirsnīgais sveiciens, ko atsūtīja Tairovs, kas tai laikā bija aizņemts Kamerteātra viesizrādēs Ļeņingradā.

Nekad vēl visā pastāvēšanas laikā Dailes teātris nebija guvis tik vērtīgu, vispusīgu, uz dziļas analīzes balstītu profesionālu vērtējumu. Tajā nedzirdēja uzslavas vārdus vien. Dailinieki saņēma arī derīgus kritiskus aizrādījumus un piezīmes. To skaitā, piemēram, svarīgs bija atzinums, ka turpmākajā jaunrades gaitā reālistisku lugu uzvedumos jācenšas dziļāk atsegt cilvēka savdabību.² Šāds uzskats pamatos saskanēja ar idejiskā satura padziļināšanu, par kuru runāja Smilģis.

Dailes teātris izraisīja dzīvu atbalsi padomju teātra aprindās ar savas mākslas spilgtumu un vienreizību. Par ievērojamiem meistariem tika atzīti vadošie aktieri, režijas un dekoratīvā ietērpā mākslinieki. Režisors Jurijs Zavadskis rakstīja: «Pie mums atbraukušajam latviešu teātrim paveras bagātas tālākās attīstības iespējas. Aktieri tēlo augstā profesionālā līmenī. Un galvenais — redzi, ka atklājas poētiskā doma, režijas centieni it visur atrast savu, savdabīgu risinājumu.»³

Maskavas viesizrādes apstiprināja, ka Dailes teātra mākslas virziens ir pareizs un dzīvotspējīgs. Gūtajām atziņām vajadzēja dot ceļa maizi tālākai augsmei.

¹ LPSR Dailes teātra viesizrādēm veltīta radošā konference Maskavā 1947. g. 29. aug. Sēdes atferējuma noraksts Raiņa Dailes teātri.

² Turpat.

³ «Правда», 1947, 225.

«... PĀR SEVI TEV BŪS PĀRAUGT PĀRI!»

I

Laikposmā, kas sekoja Maskavas viesizrādēm, Dailes teātris radīja vairākas spēcīgas izrādes. Vispirms te minams «**Annas Kareņinas**» inscenējums (1949). Valda Grēviņa dramatisējums, Eduarda Smiļģa un Felicitas Ertneres uzvedums 26 ainās ieauda Ļeva Tolstoja romāna centrālo sižeta līniju, kas risina galvenās varones traģisko likteni sabiedrībā, kur apspiež un nomāc cilvēka personību un brīvo garu. Taču šoreiz drošāk nekā jebkad var apgalvot, ka izrādes veiksmi vairāk par visu nodrošināja titullomas — Annas Kareņinas tēlojums. «Katrā pēc kara tēlotajā lomā šķitis, ka Lilita Bērziņa devusi augstāko savā mākslā,» rakstīja «Cīņa». «Bet katrā nākamajā lomā viņa pārspējusi iepriekšējo un parādījusi arvien jaunas un jaunas sava talanta īpašības. Ar Annu Kareņinu Lilita Bērziņa devusi jaunu lielu un ārkārtīgi spēcīgu mākslas tēlu.»¹

Lilitas Bērziņas Annai Kareņinai kā gaišs pavediens vijās cauri vadmotīvs — alkas pēc laimes. Māksliniece lika pulsēt Tolstoja varones domām un jūtām, viņas plašajai un bagātajai gara pasaulei. Lilita Bērziņa ļāva skatītājiem ielūkoties Annas dvēselē. Annas milu uz Vronski aktrise parādīja kā savas varones tiekšanos pēc gara, apziņas, personības brīvības. Ar to Annas Kareņinas traģēdija ieguva plašu vispārinošu skanējumu.

Kā smalks mežģīnu tīkls inscenējumā vērpās ap Annu zem aristokrātiskas pieklājības formām paslēptie nežēlīgas liekulības un despotisma žņaugi, kuri nobeidz neaizsargāto būtni, lēni, salti, necilvēcīgi.

¹ «Cīņa», 1949, 27.

Tā bija ikvienam skatītājam tuvā Anna Kareņina, un tai pašā laikā pārtapusi aktrises sejā, balsī, stāvā, viņas personībā. It visur, kur vien Anna parādījās, viņa saistīja visu uzmanību ar savu cēlumu, mieru, apgarotību, sievišķīgu maigumu. It visur viņas tēls, likās, atstāja citus ap sevi ēnā, un tā jau to rāda arī Tolstojs. Ilgas pēc mīlestības viņa neizteica ar aizrautību, nemieru, kaisli, bet ar laimi, kas staroja acīs, balsī, visā būtņē. Taču laime bija īsa. Tuvība ar mīļoto cilvēku viesā Annā sāpes, vilšanos, aizvainotu pašlepnumu. Lilita Bērziņa ar lielu mākslas spēku pārliecināja, ka viņas Anna var mīlēt tikai brīvi, atklāti, neslēpjoties ne no viena un nekad.

Soli pa solim māksliniece aizvadīja savu varoni līdz tās traģiskajai bojā ejai. Tai tuvojoties, Anna pārvērtās arvien vairāk kā iekšēji, tā ārēji. Viņā bija kaut kas drudzains, tā bija mokoša neziņa, kas izvērtās neticībā, beidzot — izmisums, dziļš, satriecošs izmisums. Un pašās beigās, metoties zem ugunīgajām lokomotives spuldzēm, kas Dailes teātra skatuves melnajā naktī slidēja aizvien tuvāk un tuvāk, viņas pēdējais vārds «Kādēļ?» izskanēja kā spalgs saplosītas dvēseles kliedziens tukšajā, tumšajā telpā.

Dailes teātra «Anna Kareņina» satrieca ar savu cilvēcību, pareizāk sakot, ar saucieni pēc cilvēcības. Vairākām vadošajām lomām trūka Tolstoja prototipiem pilnībā atbilstošu aktieru, bet izvēlētie tēlotāji pārliecināja ar savām cilvēciskajām īpašībām. Tā, piemēram, Hermaņa Vazdika Vronskis bija mazāk izdaudzinātais Pēterburgas salonu skaistulis, vairāk cilvēks, kas nevar pats sev pārkāpt pāri, viņa jūtas ir patiesas, bet ne tik dziļas kā Annai. Arī Artūrs Dimīters Stīvas Oblonska lomā nebija tradicionālais omulīgais resnītis, toties izsmeloši viņā atklājās gan visā apkārtējā vidē tik iederīgās vieglprātīgās vājības, gan arī tīri labā un atsaucīgā sirds. Artūra Filipsona Kareņins līdzinājās manekenam, kurā valsts mašīna samalusi gandrīz visu dzīvo. Luijs Šmits, kas šo lomu tēloja vēlāk, piecdesmitajos gados, dziļāk atklāja arī šādas personības traģismu. Izrādes dekoratīvo ietērpu Ģirts Vilks atrisināja vienkārši, ar vienu pašu no dažām kolonnām veidotu pamata uzbūvi, kurā, izmantojot pavisam nedaudz priekšmetu, iekārtoja katras ainas spēles telpu. Tas lika skatītājiem visu uzmanību pievērst Tolstoja varoņu dzīvei, kā arī nodrošināja raitu, faktiski nepārtrauktu daudzo ainu miju.

Cetrdesmito gadu beigās teātris deva arī vairākas citas vienkāršākā kamerrakstura plānā risinātas labas izrādes: A. Šteina «Goda likums», A. Millera «Džo Kellers un viņa dēli», Dž. Gou un A. d'Juso «Dziļās saknes». Te nebija tik iespaidīga Dailes teātrim raksturīga izrādes koptēla, bet pārliecināši un individuāli spilgti atklājās cilvēku raksturi.

Mazāk poētiski spilgti izteiksmes līdzekļi, toties rūpīgi izstrādāti, spēcīgi tēli raksturīgi arī Puškina «**Dubrovska**» inscenējumā (1949). Varmāka muižnieks Trojekurovs Artūra Filipsona atveidojumā bija varens kā vērsis, no tās krievu muižnieku sugas, kurai asinīs un kaulos vēl viss zemnieciskais. Aristokrātiski uzspodrinātajā sabiedrībā ar savu neviltoti dabisko, kaut arī parupjo izturešanos viņš sākumā pat brīžiem likās simpātisks. Despots, ļauns un cietsirdīgs tirāns tika rūpīgi nomaskēts ar cilvēcisku sulīgumu.

Filipsona Trojekurovs bija pustoņu un nianšu bagāts, spilgts tēls. Tā, piemēram, kā veiksmīgs atradums minama dziesmiņa, kuru dungodams ar seju un balss noskaņu vien viņš skaidrāk par skaidru pateica, ko katrā brīdī domā.

Cik smagnējs, bramanīgs bija Trojekurovs, tik stīvs un manierīgs Arnoldam Stubavam iznāca Vereiskis. Kņazu kosmopolītu, morālo un fizisko deģenerātu, lieliski sakausējot ārējā un iekšējā tēlojuma meistarību, aktieris parādīja kā podagras saēstu, garīgi kroplu cilvēku. Luija Smita skopais dzimtkungs Spicins bija viens no viņa raksturkomikas šedevriem. Ikvienam, kas šo izrādi redzējis, dziļi iegūlies atmiņā skats, kā večuks pēc baismas bezmiega nakts ļaužu pilnajā viesistabā pēkšņi mājskolotāja izskatā sastop leģendāro laupītāju, kas iepriekšējā naktī padarījis viņa naudas zutņus krietni vien vieglākus. Tik nožēlojams viņš tur minstijās, reizē nelaimīgs un bezpalīdzīgi ļauns, čāpstinādams muti un nespēdams izteikt ne vārda.

Dailes teātra aktieru jaunradē šo laiku var uzskatīt arī par zināmu spēku uzkrāšanas posmu, kas stiprināja un pilnveidoja cilvēku raksturu reālistiskas atklāsmes meistarību un bagātināja to ar spilgtiem teatrālo izteiksmes līdzekļu ieročiem. Šajā ziņā īpaši auglīgs ansamblī bija Felicitas Ertneres darbs. Nav nejausība, ka tieši četrdesmito un piecdesmito gadu mija ir viņas patstāvīgās režijas jaunrades zenīts.

Felicitas Ertneres režisores īpatnības bija izveidojušās vairāk nekā gadsimta ceturksni ilgajās gaitās Dailes teātrī kopdarbā ar Eduardu Smiļģi. Ar dažiem pavisam niecīgiem izņēmumiem visos galvenajos Smiļģa darbos kā režisore viņam līdzās bijusi F. Ertnerē. Viņas pašas iestudētās izrādēs trūka inscenējuma efektu, bieži nebija pat mūzikas, kas tik nedalāmi no visa pārējā aizvien pavadīja Dailes teātra varoņu gaitas uz skatuves. Viss risinājums vairāk atgādināja kamerspēli, dažkārt bija izjūtams pārāk vienmērīgs ritms, bez tā kāpinājuma un dramatiskajām kulminācijām, kuru meistars viņu abu kopinscenējumos vienmēr bijis Smiļģis. Režisores uzmanība aizvien tikusi centrēta uz aktieri, dzīvo cilvēku.

Savās režisora piezīmēs izrādei «Dziļās saknes» F. Ertnerē cilvēku attiecības lugā nosauc par «psiholoģiskiem režģiem», kuri tēlotājiem jāsatver un «jāparāda tie spilgtā un krāsainā 'savas personības savdabīgajā apgaismojumā»¹. Sajos vārdos varam saklausīt Ertneres režisora krēdo. Režģi, samezģojumi, gan tādi, kas satver un sapin cilvēku savos žņaugos, gan arī tie, kurus izdodas atšķetināt, viņas iestudējumos nozīmēja ne vien skaidru un mērķtiecīgu satura jēgas atklāsmi, bet arī spilgtas individualitātes, kas iekausētu šo jēgu mākslas tēlos. Izrādē par rasu diskrimināciju Amerikā «Dziļās saknes» (1948) šādas individualitātes bija Arnolda Stubava Brets un Lilītas Bērziņas Dženevra. Izskatā mazliet robustais, iekšēji kulturālais, mīlas jūtās pat kautrīgi biklais nēģeru puisis un saulaini dzidrā, bet apņēmībā nelokāmā baltā meitene, par spīti ļaunajai naida un

¹ Dž. Gou un A. d'Juso «Dziļās saknes» LPSR Valsts Dailes teātrī. Programmas grāmatīņa, 1948.



Režisore F. Ertnere ar aktieriem M. Klētnieci, B. Ozoliņu, G. Placēnu un R. Rogu N. Pogodina lugas «Pēc balles» mēģinājumā 1954

aizspriedumu varai, atrada kopēju ceļu uz laimi. Psiholoģiski bagātā tēlojumā Alma Ābele pa šķipsniņai izpētīja interesanto Dženevras māsas Alises raksturu: sievieti, kas sludina humānisma un vienlīdzības idejas, lai ar to palīdzību varētu sev pakļaut, valdīt. Jauns, īpatnējs tēls Artūram Filipsonam bija senators Lengdons — sirms, cienīgs dienvidu štata patriarhs, kas aiz civilizētā kapitālisma izkārtnes prasmīgi slēpj vistumšākās kukluksklana tradīcijas un uzskatus. Šī bija viena no tām izrādēm, par kurām mēdz teikt, ka te režisors nomirst aktieri.

A. Ostrovska luga «**Bez vainas vainīgie**» (1950) nosaukta par komēdiju, taču F. Ertnere lugu traktēja kā drāmu. Lilitas Bērziņas dramatiski spēcīgi tēlotās Otradinas-Kručiņinas un viņas dēla Ņeznamova (Kārlis Pabriks) liktenī izskanēja protests pret aktiera profesijas, pret cilvēka beztiesību sabiedrībā, kur valda naudas un aizspriedumu vara. Te būtībā turpinājās «Annas Kareņinas» inscenējumā aizsāktā līnija. Līdz ar to krievu klasikai šai attīstības posmā Dailes teātra jaunradē bija viena no vadošajām vietām.

Krievu klasiku lugās atklātā domu un jūtu pasaule kaut kur savās slēptākajās dzīlēs bija ļoti tuva pašas režisores personībai. Vislabāk šī kopība bija jūtama, iestudējot «**Trīs māsas**» (1951), pirmo un pagaidām arī vie-

nīgo A. Čehova lugu uz Dailes teātra skatuves. Kā smalkā dvēseles šķērs-griezumā te parādījās krievu cilvēka dziļā iekšējā inteligence, tiekšanās uz garīgu skaidrību, Čehova humānisms. Šī izrāde vibrēja kā liega stīga izjustā intīmo noskaņu tēlojumā, ietverot sevī pamatdomu par cilvēka radošo garu, kas nebrīvā sabiedrībā tika ieslēgts važās un nevar pacelties lidojumam. So dvēselisko morālo skaidrību uz Dailes teātra skatuves simbolizēja klasiskie trīs māsu tēli: Almas Ābeles Olga, cildens, dvēseliski bagāts cilvēks, Lilitas Bērziņas Maša ar savām nepiepildītajām ilgām un sapņiem, rūgto vilšanos ideālā, Mildas Klētnieces Irina, jauns putnēns, kurš tikko ievicina spārnus un kura ilūziju sabrukšana tāpēc ir jo traģiskāka. Cilvēka iekšējās pasaules tīrību pretstatā rupjai īstenībai — šo domu izteica arī citi izrādes tēli: Arveda Mihelsona un Luija Šmita tēvišķais dzīves filozofs Čebutikins, Tuzenbaha smalkā un traušlā dvēsele Hermaņa Vazdika skatuves tēlā. Istu sakāpinātu mietpilsonības simbolu Natalijas lomā izdevās radīt Vilmai Lasmanei un Veltai Krūzei. Ideālu izsikums ar istu čehovisku smeldzi, rūgtumu, ironiju un neapvaldītu skarbumu izlauzās Rūdolfa Kreicuma tēlotajā Andrejā.

Šie tēli liecināja, ka ansamblis cenšas iet spēles padziļinājuma virzienā, tai pašā laikā saglabājot arī īpatnēji dailniecisko teatrālismu.

Tomēr attīstības process reti kad norit gludi, bez kāpumiem un kritumiem, bez pretēju uzskatu sadursmēm. Tāda ir dzīves un arī mākslas dialektika. Šādai attīstības nevienmērībai mēdz būt dažādi cēloņi, tie var sakņoties objektīvās parādībās ārpus teātra un neatkarīgi no ārējās vides ietekmes arī kolektīva iekšējā dzīvē.

Vienlaikus ar panākumiem Dailes teātra jaunradē šais gados sāka parādīties arī periodiska apstākuma pazīmes. «Neraugoties uz ievērojamiem sasniegumiem, 40. gadu beigas un 50. gadu sākums ir grūts posms Dailes teātra dzīvē,» tā šo laiku vērtē teātra vēsturnieks Kārlis Kundziņš, uzsverot, ka «visvairāk ļauna teātrim nodarīja dogmatiska reālisma izpratne, kādu nācās sastapt tai laikā, kad par formālismu nereti tika pasludināta jebkura teatrāla nosacītība. Bīstoties iemantot formālistiska teātra reputāciju, kolektīvs zaudēja radošo drosmi un virknē izrāžu ieslīga sīkā sadzīves attēlojumā, kas tā neatbilda pašu heroikas, poēzijas un asas satīras tradīcijām. Sikumainības kultivēšanas rezultātā teātris varēja pazaudēt sava stila īpatnības.»¹

Vispirms te jārunā par teorētiska rakstura domstarpībām, kādas tai laikā izraisījās sociālistiskā reālisma metodes izpratnē. Teātra prakse un par to izteiktie spriedumi liecināja par dažādiem viedokļiem. Dailes teātris saprata sociālistisko reālismu kā vēsturiski dziļu un precīzu īstenības izziņu, kas ietverta tēlainā mākslas darba formā.

Uzrunājot Dailes teātra kolektīvu Maskavas viesizrāžu laikā, PSRS Tautas mākslinieks S. Mihoelss teica: «Ikviens no mums, vai mēs to gribam vai ne, nodarbojas ar politiku, stāv vienā vai otrā pusē barikādei. Tas, ko jūs vakar rādījāt, atveidojot lielā Raiņa darbu («Uguns un nakts». —

¹ К. Кундзинь. Латышский театр. «Искусство», М., 1963, 184. lpp.

M. G.), viņa domu, ir politika, liela, augsta, vērtīga politika. ... Ļoti maldās tie, kas domā, ka idejisku saturu var ielikt tikai tādā formā, kura līdzinās fotogrāfijai. Vajadzīgas lielas domas, plašas emocijas, kuru izteiksmē galvenais nav ārējais, bet iekšējais spēks. Mūsu mākslas izpratnē romantisms neizslēdz reālismu, tie necīnās savā starpā, bet papildina viens otru. Jūsu «Uguns un nakts» inscenējums nav nejaušība — tas balstās uz to pašu māksliniecisko pieeju, glezniecisko traktējuma veidu, kādu atzīstu es. Tas ir kāpināts reālisms, kas nes lielas idejas. Tur ir dziļa skatuves atmosfēra, kas stipri atšķiras no tās noskaņas, kas valda, piemēram, Čehova smalki niansēto darbu skatuviskajā atveidā, bet nav ar to pretrunā.»¹

Līdzīgu teorētiski pamatotus vērtējumus par Dailes teātra mākslu atrodam citu ievērojamu teātra speciālistu rakstos presē.

Tāds savdabīgs reālisma un romantisma apvienojums arī caurstrāvoja Dailes teātra izrādes. Tā, piemēram, Lilītas Bērziņas Spīdola savā tēlainajā veidolā ar Raiņa poētisko trauksmi, plastisko neikdienišķo žestu nenoliedzami ietvēra sevī romantiska tēla īpašības. Tai pašā laikā Spīdolas rīcība it visās tās izpausmēs balstījās uz dziļi psiholoģiskas tēla cilvēcisko īpašību analīzes. Tāpat abu šo principu nedalāma vienotība izpaudās Eduarda Smiļģa krāsu bagātajā, ārēji efektīgajā inscenējumā.

Sai jautājumā bija arī otra nostādne. Tās piekritēji uzskatīja, ka sociālistiskais reālisms ietverams faktiski tikai vienā formā, kurā atbilstoši definīcijai «vēsturiski konkrēts dzīves īstenības attēlojums» vieta ir vienīgi precīzām dzīves detaļām. Jebkura novirze no naturālas patiesības, formas paspīlgtinājums, poētisks pacēlums, pat skatuves tumsā ar prožektoru izgaismoti cilvēki līdz ar to nozīmē formālismu, estetizāciju, citiem vārdiem, dzīves īstenības deformējumu. No dzīves īstenības cilvēku virza prom arī romantisms, tāpēc tam nav vietas sociālistiskā reālisma mākslā. Šāda veida teorētiskas diskusijas mākslā risinājās ilgāku laiku.

Šo uzskatu popularitāti skatuves mākslā lielā mērā veicināja reāli psiholoģiskā virziena uzplaukums latviešu teātrī četrdesmito un piecdesmito gadu mijā. Apbrīnojami ātri atjaunojis savu kara gados papostīto ansambli, vārda tiešā nozīmē jaunu dzīvību ieguva Drāmas teātris. Sākot ar 1949. gadu, te dažu sezonu laikā tapa Alfrēda Amtmaņa-Briediša monumentālie uzvedumi «Zvejnieka dēls», «Zaļā zeme», «Mērnieku laiki», «Ceplis», kuros episkais vēriens izteicās sulīgos, reālistiskos cilvēku raksturos un to attieksmēs. Veras Baļunas dziļi psiholoģiskās režijas meistarība lika vēl neredzēti pavērties aktieru dvēselēm A. Griguļa, N. Pogodina, A. Ostrovska lugu izrādēs. Un, lūk, šiem nenoliedzami augstajiem sasniegumiem, šāda veida tēlainībai sāka piešķirt etalona nozīmi, izslēdzot dažādu teātru stilu pastāvēšanas iespējamības. No Dailes teātra kritika sāka prasīt, lai tas līdzinātos Drāmas teātrim. Radās paradokssāls stāvoklis: Dailes teātris bija ieguvis augstu novērtējumu visas padomju mākslas mērogā un pirmais Latvijā saņēmis PSRS Valsts prēmiju, bet pašu republikā tā darba principus sāka apšaubīt, pat noliegt.

¹ Runas atreferējums Raiņa Dailes teātrī, 2. lpp.

Galvenā atbildība par pakļaušanos un piekāpšanos viena tipa reālisma prasībām savā laikā tika uzvelta pašam teātrim. Bet jautājums ir sarežģītāks. Par padomju mākslas izpratni tais gados turpināja diskutēt, argumentējot dažādus viedokļus. Piemēram, A. Grigulis izvirzīja tēzi, ka «vienkāršs reālistisks runas veids ir vienīgā runas forma uz sociālistiskā reālisma skatuves».¹ «Romantisms nav jāspēlē, tas darbā (literārajā darbā. — M. G.) ir jau pats par sevi,»² iztīrējot A. Puškina «Dubrovskā» inscenējumu Dailes teātri, uzsvēra A. Amtmanis-Briedītis. Laikrakstu recenzijās teātri uzslavēja par to, ka tas gandrīz pilnīgi izskaudis «patosu un ārējo efektu iedarbi»³, tas nozīmēja — kļuvis «sadzīviski pareizs».

Praksē Dailes teātra uzvedumi tiešām kļuva it kā iegrozīti. Teātris sāka vairīties no spilgtākām krāsām. Mazāk izmantoja apgaismojumu, mazāk tiecās pēc neikdienišķas noskaņas arī tādās izrādēs, kuras prasīja lielāku pacēlumu. Aktieri centās darboties pēc iespējas dabiskāk, «tuvāk dzīvei», taču izrādēm zuda poētiskā pievilcība. Starp tādām pelēcīgām izrādēm var minēt E. Zālītes «Spēka avotu», J. Kupalas «Pauļinku», A. Ostrovska «Pēdējo upuri» un «Pašu ļaudis — gan izlīgsim».

Romantiska pacēluma trūkums visvairāk bija jūtams Dailes teātra stila īpatnībām radniecisko autoru darbu uzvedumos. Īsta vērienīga skatnējuma pietrūka Raiņa «Induļa un Ārijas» (1950) un «Pūt, vējiņi!» (1953) iestudējumiem, teātra spēju labāko līmeni neaizsniedza arī Sekspīra «Divpadsmitā nakts» (1951), kaut gan tas bija šais gados viens no populārākajiem iestudējumiem un piedzīvoja 126 izrādes.

Šis laiks uzspieda savu zīmogu Eduarda Smiļģa daiļradei, tās radošajam lidojumam, kas nekad nav spējis iekļauties kādā shēmā. Tas jūtami ietekmēja arī Ģirtu Vilku, kas tagad vairāk rūpējās par skatuves priekšmetu atbilstību īstenībai, acīm redzami apšūdams izrādes tēlaini filozofiskā risinājuma meklējumos. Dažādām individualitātēm bagātajā aktieru trupā visgrūtāk pielāgoties jaunajām prasībām bija tiem māksliniekiem, kuru radošajā rokrakstā spilgtāk izpaudās teātrāla pacilātība. Tā, piemēram, šajos gados pamazām pieklusa un pārkvalificējās uz otrās pakāpes lomām tāda dramatiska talanta aktrise kā Irma Laiva.

Visas šīs parādības atspoguļojās arī repertuāra izvēlē. Visvairāk cieta teātra padomju repertuārs, kas tagad lielākoties veidojās no sadzīves rakstura darbiem ar sīkāku tematiku, kurā nereti izpaudās partijas vēlāk asi nosodītās «bezkonfliktu teorijas» ietekme. Teātris tikpat kā vairs nepievērsās padomju klasikai, sev tuvajai heroikai, šai periodā iestudēto padomju lugu izrādes nespēja aizsniegt to mākslas pacēlumu, kāds valdīja «Uzvarā», «Par tiem, kas jūrā», «Lielajā lūzumā», «Pasakā par patiesību».

Skepsi un neuzticību izraisīja darbi ar traģisku saturu, kuriem it kā neesot nekā kopīga ar dzīves augšupeju. Atspēkojot aplamos iebildumus

¹ «Literatūra un Māksla», 1949, 24.

² «Dubrovskā» izrādes pieņemšanas protokols 1949. g. 1. jūn. LPSR CVOR arhīvs, 1368. fonds, 1. apraksts, nr. 31, 27. lpp.

³ A. Talcis par izrādi «Neaizmirstamais 1919». «Literatūra un Māksla», 1950, 1.

pret Leva Tolstoja «Annas Kareņinas» inscenējumu Dailes teātrī, «Cīņa» rakstija, ka «pie mums vēl nav izdzīvota sīkpilsoniskā «kreisuma» slimība, kas visu jautājumu atrisinājumus un visas gudrības meklē tikai kreisā frāzē»¹.

Cetrdesmito un piecdesmito gadu mijā Dailes teātra aktieru ansamblis pārdzīvoja arī lielas iekšējas grūtības. Apmēram triju gadu laikā teātra vīriešu personāls zaudēja vairākus vadošos aktierus. Jau 1947. gada otrajā pusē uz Drāmas teātri bija pārgājis Edgars Zīle, 1950. gada 27. oktobrī pašā spēka pilnbriedā mira Artūrs Filipsons, vairākus gadus teātrī nestrādāja Arnolds Stubavs, par kinorežisoru kļuva Leonīds Leimanis.

Ikviens no viņiem būtībā atstāja ansamblī tukšu vietu. Ar Edgara Zīles aiziešanu pietrūka spilgta Dailes teātra skolas aktiera, gan galveno varoņu, gan arī negatīva rakstura lomu tēlotāja, kura spēlē monumentālas līnijas saliedējās ar romantisku pacēlumu, klasisku skaidrību un tēla iekšējo kultūru. Īpaši traģisks bija Artūra Filipsona zaudējums. Pēdējos gados uz padomju skatuves aktiera talants bija spēji uzplaucis, ar katru jaunu lomu viņš sasniedza arī jaunus tēla atklāsmes dziļumus. Artūra Filipsona pēdējam tēlam — Raiņa Mintautam «Indulī un Ārijā» pirmoreiz latviešu teātra vēsturē piemita tādas personības lielums, kuru raksturo ne vien despota rīcība, bet arī liels mērķis un valstsvīra prāts. Arī Arnolds Stubavs, darbotamies Dailes teātrī padomju posmā, bija atklājis potenciālas iespējas ļoti dažāda rakstura un nošķīru lomās: gan radidams monumentāla stila traģēdijas varoni (Fiesko), gan izmantodams asu satīru (Vereiskis), gan tēlodams zemisku nelieti, kas lugas lielākajā daļā atgādina lāga večuku (Džo Kellers lugā «Džo Kellers un viņa dēli»). Leonīds Leimanis pēc Lielā Tēvijas kara samērā reti bija uz skatuves, taču katra viņa loma (Nasredins, Prokofijs) kļuva par notikumu Dailes teātra dzīvē.

Teātrim izvirzījās jaunas smagas problēmas. Šajos gados ansamblis ieguva tikai vienu pieredzējušu spēku — līdzšinējo Jaunatnes teātra aktieri un režisoru Osvaldu Krēsliņu, nosvērtāka temperamenta mākslinieku, kas Zīles un Filipsona trūkumu kompensēt nevarēja. Centrālo varoņu lomas sāka pārņemt gan Artūrs Dimīters, gan Hermanis Vazdiks un Rūdolfs Kreicums. A. Dimīters tēloja Dubrovski un Induli, no E. Zīles repertuāra — Benediktu («Liela brēka, maza vilna») un ģenerāli Krivenko («Lielais lūzums»), R. Kreicums — 50. gados Lāčplēsi, H. Vazdiks — Vronski «Annā Kareņinā», Figaro — «Figaro kāzās», kā arī veselu virkni pozitīvo personāžu mūsdienu lugās. Būtībā šo aktieru jaunrade bija ievirzījusies citā gultnē. Klasiskie varoņi vistuvākie bija Artūram Dimīteram, taču daudzpusīgā aktiera īpatnība aizvien vairāk sāka sliekties uz tā saucamajām raksturlomām, konkrētāk — uz vairāk vai mazāk negatīviem pretdarbības tēliem. Lielus panākumus A. Dimīters guva Krečinska lomā A. Suhovo-Kobiļina komēdijā «Krečinska kāzas», kuru viņš notēloja ar lielu vērienu, parādīdams sava varoņa tīri maniakālo kaislību un plēsonīgo rijību. Par raksturlomu aktieri vērtās arī Hermanis Vazdiks, bez tam par viņa tēmu

¹ «Cīņa», 1949, 27.

klūva tā saucamais mazais cilvēks. Aktieris atklāja to gan iekšēji trauslu, kādreiz arī aizlauztu cilvēku dvēseles noskaņās (Tuzenbahs «Trīs mā-sās»), gan arī sulīgos, nereti ar jūtamu komikas piedevu veidotos opti-mistiskas elpas raksturos (Didzis «Pūt, vējiņi!», Klobukovs «Par tiem, kas jūrā»). Viens no viņa labākajiem darbiem bija «Lielā lūzuma» izrādē šoferis Minūtiņš, kas rotaļīgi viegli, ar dzīvesprieku un spirtu humoru iet kara gaitas un tikpat gaišs savā cilvēcībā ir traģiskās varoņa nāves brīdī. Rūdolfis Kreicums, kaut arī vairākkārt tēlojis neikdienišķa pacēluma pilnas klasikas lomas, savā iekšējā būtībā tāpat vienmēr bijis tuvāks vienkāršā cilvēka, latviešu zemnieka, ierindas karavīra psiholoģijai.

Tā aktieru ansambli gan pietrūka vairākas lielas personības, toties citiem māksliniekiem radās vairāk iespēju sevi spilgtāk parādīt. 1952. gadā par labu Dailes teātra aktieru mākslas skati izvērtās N. Gogoļa poēmas «**Mirušās dvēseles**» iestudējums. Reti kad tajos gados uz Dailes teātra ska-tuves varēja vienā izrādē redzēt tik lielā skaitā spilgtus un iedarbīgus tēlus.

1951. gada sākumā Eduards Smilģis uz nepilnu gadu bija ticis koman-dēts uz Maskavu sīki iepazīties ar turienes teātru dzīvi un darba procesu. Sagatavojot Gogoļa nemirstīgā darba uzvedumu kopā ar F. Ertneri un Maskavas Dailes teātra konsultantiem V. Toporkovu un L. Jeremejevu, Eduards Smilģis tādējādi varēja likt lietā Maskavā gūtos bagātīgos iespai-dus. Izrādē tika izmantots Maskavas Dailes teātra 1932. gada iestudējuma dramatisējums; pamatos teātris ievēroja arī tā skatuviskā atrisinājuma shēmu, nemeklējot savu patstāvīgu skatījumu, bet pārņemot maskaviešu satīrisko interpretāciju, kas gan neizsmēļ Gogoļa darba poētiskās bagātī-bas, toties ļauj visā pilnībā raksturot tā galveno tēlu sociālo seju. Uz analītiskas tēlu izpratnes balstīts satīrisks saasinājums, kas atklāja Go-goļa tēlu cilvēcisko būtību, arī bija šās izrādes galvenā vērtība. Jurijs Jurovskis, rakstot par šo izrādi, atzina, ka Dailes teātrī «tik viengabalainu ansambļa spēli, tik dziļu reālistisku traktējumu gan redzam pirmo reizi»¹.

Tajos gados Dailes teātrī, tiecoties pēc psiholoģiska padziļinājuma, daudzkārt tika pamesta novārtā tēla forma, spēles izteiksmība. Mehāniska kāda cita teātra radošo metožu pārņemšana nevarēja dot un nekad arī nav devusi vēlamus rezultātus. Ilgā attīstības gaita bija pierādījusi, ka Dailes teātra aktieris varēja gūt panākumus, vienīgi apvienojot dziļu satura at-klāsmi ar īpatnējo dailniecisko teatrālo formu. Šo patiesību uzskatāmi ap-liecināja arī «Mirušo dvēseļu» izrāde. Saglabājot Gogoļa tēlu pamatlīnijas, Dailes teātra aktieri padarīja tos dzīvus ar savu individualitāti, personību, savas mākslas spilgtumu.

«Mirušo dvēseļu» uzpircēja Čičikova loma bija liels solis uz priekšu Hermana Vazdika aktiera biogrāfijā. Viņa tēlotais veiklais blēdis bija ne vien glums un galants, tāds, kas prot valdzināt un spīdēt provinces «aug-stākajā sabiedrībā», bet arī labs psihologs, kas gudri atrod jebkura preti-nieka vājās vietas un prasmīgi izmanto tās. Vienreizēji darināta tipu galerija

¹ «Cīņa», 1952, 211.

veidoja to vidi, kurā Čičikovs vērpi savus tiklus un atrod gan lētticīgus sabiedrotos, gan arī vēl lielāka mēroga rāvējus nekā viņš pats. Ikviens no viņiem pārstāvēja kādu būtisku iezīmi cariskās Krievijas muižniecības un birokrātijas koppanorāmā. Lielisks bija Arveda Mihelsoņa gubernators — mazs, apaļš, līdz muļķībai vientiesīgs, bet augstā amata apziņā varens. Pļuškinu — gogolisko skopuļa simbolu veidojot, Luijs Smits bija izteiksmes līdzekļos skops un lakonisks. Pretīgajā noplīsušajā stāvā ar īsu, bet kodolīgu apspēli runāja ik detaļa, ik priekšmets; viņa attieksmē pret jebkuru partneri valdīja īgnums, ļauna neuzticība. Kad parādījās Artūrs Dimiters — Nozdrevs, likās, ka visa skatuve līgojas viņam līdz brāzmainā, dinamiskā kustībā un trīs no tūkstoš bazūnu pūtiem līdzīgās balsis. Mūžam izspūrušais un allaž «miglainā prātā» esošais tēvainis ar plato vaigu bārdi, vaļējām, kuplu spalvu noklātajām krūtīm tiešām varēja no izbīļa novest ģiboni, kad grasījās kādu piekaut vai pie pilna mielasta galda kāpa uz krēsla ar pudeli rokā. Neapturamo skandālistu visur pavādīja viņa «znots» Mižuļevs — Ēvalds Valters, kas Gogoļa poēmā ir garš, tūlīgs gaišmatis, bet Dailes teātra izrādē bija pārvērties par sīku, nodzērušos vīreli, kurš, lai kas arī notiktu, kaut zemestrīce vai pasaules gals, bija un palika kā sastindzis kaut kur stūrī, kurš un pret visu vienaldzīgs.

Par nopietnu jaunatklāsmi «Mirušo dvēseļu» izrādē kļuva Emīlijai Bērziņai. Viņa bija viena no tām Dailes teātra aktrīsēm, kurai šais gados savas krasi izteiktās teatrālās īpatnības dēļ gadījās saņemt vienu otru gan pelnītu, gan nepelnītu pārmetumu. No palaidņa puiku tēlotājas izveidojusies par vienu no spilgtākajām sava laika komisko lomu aktrīsēm, Emīlija Bērziņa savā spēles priekā tiešām mēdza šur tur «sist pār stripu». Korobočkas loma «Mirušajās dvēselēs» arī viņai nozīmēja radošu pārtapšanu. Patuklā vecenīte, ierāvusies sevī, liekas, tikai sēdēja, iegrimumsi krēslā, un nedarīja neko. Spēlēja viņas acis — kā divas spoles. Tās bija tik dzīvas, ka uztvēra un atspoguļoja visu, ko viņa izjūt, psiholoģiju, domu gājienu, gara pasauli. Tajās varēja izlasīt gan to, ka dikti gribas naudas, gan arī nedrošību un neuzticību pret svešo vīru, kas to piedāvā, līdz beidzot, viņam aizejot, šīs sajūtas izvērtās nopietnās bažās un aizdomu pilnā satraukumā.

Alberts Miķelsons pēc kara vairākkārt tēloja vadošās lomas. Viņa grāfs Almaviva «Figaro kāzās» atšķirībā no pirmo divu Bomaršē komēdijas uzvedumu varoņiem tagad bija sociāli noraksturots aristokrātijas pārstāvis. Spēcīgs, kā cietā kokā izcirsts likās viņa Mintauts «Indulī un Ārijā» (pēc A. Filipsona nāves). Tomēr visbrīvāk aktieris aizvien juties tādos raksturos, kuros iemesta kaut neliela humora vai satīras dzirksts. Tāds bija tūlīgais, nevīžīgais kolhoznieks Mārtiņš «Zelta druvā», iecirtīgais un paštaisnais baltkrievu kopsaimniecības vadītājs Pitļevanijs K. Krapivas lugā «Ciruļi dzied». Jaunā kvalitātē pacēlās «Mirušo dvēseļu» Sobakevičs: teatrāls, iekšēji piepildīts un saturīgs. Dzīvais, atraisītais aktieris pārveidojās līdz nepazīšanai. Viņa Sobakevičs bija smags un neveikls, nekustīgs kā akmens blūķis, ar smago zābaku tas, likās, varēja otru vai zemē iemīt. Bet aiz pašauri samiegtajām acīm tvērās dzīva, dinamiska doma. Viņš bija gudrs kā velns, vērīgs un viltīgs, šis dzimtmuižnieks, pat gudrāks nekā

Gogoļa poēmā. Bet tieši tāpēc šai ainā starp viņu un Čičikovu iedegās ārēji mierīga, iekšēji sasprindzināta cīņa par katru pārdodamo «dvēseli», katru naudas papīru.

«Miruso dvēseļu» laikā it kā otra aktiera jaunība atsākās Kārlim Pabrikam, kura talants faktiski visus četrdesmitos gadus nebija radis savu īsto izpausmi. Tai laikā it kā pats par sevi saprotams likās uzskats, ka Pabriks ir visvairāk atbilstošais negatīvo personāžu, dažādu neliešu un ļaundaru tēlotājs. Starp šiem tēliem maz bija interesantu lomu, īpaši mūsdienu lugās darbojās galvenokārt standarta kaitnieks, progresa ienaidnieks, tādējādi arī aktieris bieži sāka atkārtoties, līdz pēkšņi 1952. gadā viņš pārsteidza ar negaidīti spilgti izveidoto Fullera tēlu H. Fāsta lugā «Trīsdesmit sudraba graši», vienreizēji iedarbīgi, cieti, nežēlīgi un pat baigi noraksturojot vienu no mūsdienu melnākās reakcijas balstiem — Federālā izmeklēšanas biroja ierēdni. Pēc tam savā nākošajā lomā dažus mēnešus vēlāk mākslinieks atklājās no diametrāli pretējās puses. «Miruso dvēseļu» Maņilovs ar savu Ļizeņku — Vilmu Lasmani bija tiešām cukursalds pāris, kas vai kusa laimes saulē un sajūsminājās par visu, uzskatāmos tēlos iemiesojot Gogoļa domu par vienas valdošās sabiedrības daļas ilūziju pasauli, novēršanos no dzīves īstenības.

Visas šīs aktieru veiksmes tomēr galveno, aktuālāko problēmu atrisināt nespēja. Lēni un neatlaidīgi Dailes teātrī brieda ikvienam teātrim nenovēršamais paaudžu maiņas process. To prasīja ne vien objektīvā situācija vīriešu personālā, līdzīgs stāvoklis sāka rasties arī ar vadošo jaunu sieviešu lomu tēlotājām. Lilita Bērziņa 1950. gadā vēl tēloja Mašu «Dubrovskī» un Āriju «Indulī un Ārijā», taču īstenībā viņa bija jau pārgājusi uz nobriedušu sieviešu lomām, tāpat kā Alma Ābele. Vēlāka gadagājuma aktrises ar dramatiska tēlojuma iespējām — Milda Klētiece, Vilma Lasmane jau skaitījās pie vidējās paaudzes.

Patiesībā maiņa jau arī auga. Otrajā pēckara rudenī, 1946. gadā vēra durvis Dailes teātra otrā studija. Tās izlaidums pēc trim gadiem deva Dailes teātrim 15 ilggadējus kolektīva locekļus. Ar laiku viņu vidū izauga lieliski mākslinieki. Bet četrdesmito un piecdesmito gadu mijā varēja runāt galvenokārt tikai par talantīgiem iesācējiem.

Vienīgais aktieris ar puslīdz izveidotu personību, studiju beidzot, bija **Valentīns Skulme**. Viņš bija tēlojis vairākās izrādēs atbildīgas lomas, starp tām pasaulslaveno intrigantu donu Bazilio «Figaro kāzās». Valentīna Skulmes repertuāru lielā mērā noteica aktiera acīm redzamā īpatnība: aristokrātiska atturība, vēsums, tai pašā laikā asa raksturotāja prasme. Šā iemesla dēļ viņam bieži vajadzējis tēlot dažādus svešzemniekus, augstdzimušas personas. Jau tajos gados atšķirībā no daudziem citiem Dailes teātra aktieriem Skulme meklēja savu tēlu būtības pamatojumu šo cilvēku intelektā; no šā viedokļa interesanti bija divi viņa 1951. gada darbi: profesors Higinss B. Šova «Pigmalionā» un Kuligins A. Čehova «Trīs māsās».

Par daudzsološāko starp jaunajiem aktieriem pamatoti tika atzīts **Harijs Liepiņš**. Arī zināma pieredze viņam jau bija: desmit gadu vecumā

zēns bija veicis operas statista pienākumus, dažus gadus vēlāk tēlojis pusaudžu lomas Latvju Drāmas ansablī. Viņa redzamākais ieguvums šais gados bija tas, ko saucam par dzīvu skatuves nervu. Tēlu raksturi pirmajās Dailes teātra lomās vēl lielā mērā sakņojās paša aktiera būtībā: tie bija gaiši, sirsnīgi zēni (Gatiņš «Pūt, vējiņi!» izrādē, Uģis «Indulī un Ārijā»), braši, aizrautīgi jauni cilvēki, nereti ar laba humora izjūtu, asprātību noraksturoti (Sebastjans «Divpadsmitajā naktī»). Taču vienā lomā jau iezīmējās tālāka perspektīva, kas vēlāk kļuva par Harija Liepiņa mākslas galveno tēmu: Neznamovs «Bez vainas vainīgo» izrādē (H. Liepiņš dublēja K. Pabriku) satrieca ar savu isto, neveltoto traģismu.

No skolas sola uz studiju itin kā nejauši atnāca **Vija Artmane**, bet trīs gadus vēlāk diplomdarbu skatē viņa parādījās divos smalki izstrādātos un pilnīgi pretējos tēlos: kā sprigans un uzņēmīgs provinces meitēns, kas par katru cenu grib tikt istā teātrī spēlēt un savu arī panāk (skečā «Nomales talants») un — karaliski cēlā, valdonīgi aukstā Elizabete, kuru «Marijas Stjuartes» dārza skatā topošā aktrise iezīmēja ļoti skopiem, bet pārliecinošiem vilcieniem. Jauno tēlotāju viņas vienaudžu vidū izcēla māka ar savu stāju, ārieni vien uzreiz izteikt lomas būtību, vienalga, vai tā bija apburoši piemīlīgā, mazliet palaidnīgi koķetā Maša Čibišova ar diviem epizodes teksta teikumiem «Annas Kareņinas» izrādē, vai arī apbrīnojami izteiksmīgi notēlotā loma pavisam bez vārdiem — Gubernatora meita, palutināta, klīrīga un gracioza skaistule «Mirusajās dvēselēs». Pēc pirmās lielās lomas — Abigailas E. Skriba komēdijas «Glāze ūdens» izrādē, kuras panākumus lielā mērā vēl noteica aktrises jaunības pievilcība, acīm redzamais talants ar pilnu krūti lauzās iekšā profesionālās meistarības noslēpumu krātuvēs. Vija Artmane noteikti tiecās uz dramatiska pārdzīvojuma tēlu; tas nederēja «Pigmaliņa» Elīzas lomā, kur Sova viegli ironisko skatījumu viņa vietumis pārvērtā melodrāmā, bet Ļermontova Ņinas tēls «Maskarādes» iestudējumā jau pavēra nenoliedzamu pārdzīvojuma dziļumu, kļūdams par jaunās aktrises pirmo nopietnāko sasniegumu.

Līdz ar šīm trim spilgtākajām individualitātēm jaunajā paaudzē veidojās arī citi talantīgi aktieri. Ar gaišu, liriski dzidru tēlojumu (Barba «Pūt, vējiņi!») sev pievērsa uzmanību **Rasma Roga**, vienlaikus parādot labas dotības arī komiskās lomās. Viņas atveidotā «kāda vīra sieva» Fanija Maizīte A. Griguļa komēdijā «Profesors iekārtojas» jautro uzdzīvotāju pulkā tiešām atgādināja mikstu, čaganu maizīti. Lēnāk raisījās **Eduarda Pāvula** dotības. Sākumā bija tikai vienkāršs, sirsnīgs, patīkams, drusku kautrīgs jauneklis. Kur šīs īpašības visumā atbilda atveidojamās lomas būtībai, kā, piemēram, tēlojot uzbeku komjaunieti Dehkanbaju izrādē «Zīda sjuzanē», jaunais aktieris jau puslīdz droši iekļāvās spēcīgajā ansablī. Gaiša, silta sirsnība, jaunība, dzīvesprieks piemita **Rutas Sleieres** radītajiem tēliem (Saņa Solnceva A. Surova lugā «Ausma pār Maskavu», Lienīte «Sprīdītī»). Komiska un satīriska raksturotāja talants veidojās **Alfonā Kalpakā**. Spriganu, atskabargainu meiteņu (un arī puisiņu) raksturos sevi parādīja **Vera Gribača**. Veselīgas, vitālas, nereti ar sulīgu asprātību apveltītas mei-

čas tēloja **Vija Brangule**, aktrise, kas sešdesmito gadu sākumā pāragri pārtrauca darbu teātrī.¹

Vairākus jaunus aktierus piecdesmito gadu sākumā Dailes teātrim deva toreizējais Teātra institūts, no kura vēlāk izveidojās Konservatorijas Teātra fakultāte. Ar iespaidīgo stāvu, mazliet ar spēles manieri Artūru Filipsonu atgādināja **Žanis Priekulis**, aktieris ar teicamu skatuves izjūtu un spēka rezervi, bet grūti atraisāmām psiholoģiskā tēlojuma potencēm. Gan šā iemesla dēļ, gan arī tādēļ, ka teātra vadība vēl isti neticēja viņa spējām, nedabūja attīstīties Žaņa Priekuļa varoņlomu aktiera dotības, kas bija skaidri iezīmējušās divos dramatiski spēcīgos tēlos: čehu komunistā Kostā Varrā N. Virtas lugā «Pēc trim gadiem» un Uldī «Pūt, vējiņi!» iestudējumā. Satiriski raksturotas, dzirkstošas, nereti vieglprātīgas skaistules galvenokārt tēloja **Ilga Muceniece**. Padrukni kustīgi un mazliet vientiesīgi bija pirmie skatuves tēli **Gunāram Placēnam**, savdabīgi zēniski — **Jānim Jurovam**.

Ne visu šo aktieru ceļš mākslā bijis vienāds. Daži no viņiem jau drīz saskatīja savu vadzvaigzni, citiem vajadzēja to ilgi meklēt. Taču katrs no viņiem iepinis savas krāsas ziedu tai varavīksnes vainagā, ko sauc par daili.

II

Šim teātra darbības posmam grūti novilkt precīzas robežas. Dailes teātra stila nivelēšanās iesākās it kā nemanāmi, pakāpeniski, un tāpat pakāpeniski teātris atkal atgriezās pie savām tradīcijām. Šai ziņā Dailes teātrim ievērojami palīdzēja tas estētisko vērtību pārvērtēšanas process, kāds piecdesmito gadu pirmajā pusē sabiedriskās domas ietekmē izraisījās visā padomju mākslā. 1952. gadā «Pravda» publicēja asu rakstu pret «bezkonfliktu teoriju», kas kavēja izvērst pilnasinīgu dzīves ainu padomju rakstnieku lugās. Ap šo pašu laiku tika atdota likumīgā vieta arī satīras žanram, ar kura palīdzību atsegt dzīves trūkumus. Principiāla nozīme bija «Pravdas» rakstam «Teātra tiesības un pienākums»², kas, aicinādams no partejiskuma pozīcijām atainot sava laikmeta idejas, aizstāvēja teātra tiesības uz radošu patstāvību.

Arī mūsu republikā aizvien skaļāk atskanēja balsis, kas prasīja ne vien idejiski iedarbīgu, bet arī spilgti tēlainu un daudzveidīgu sociālistiskā reālisma mākslu. Ja neskaita «Mirusās dvēseles», tad apmēram viena gada repertuāra un mākslinieciskā snieguma kopskats Dailes teātrī, sākot ar 1951. gada rudeni, jau tiešām liecināja par nopietnas krīzes draudiem. Asu, pareizu un vienprātīgu kritiku izpelnījās «Maskarādes» iestudējums

¹ Otro studiju beidza arī ilggadīgie dailinieki Vizma Grīnberga, Venta Vecumniece, Voldeņārs Bērziņš, Osvalds Bērziņš, Jānis Kalebs, Pēteris Pētersons. Dažas sezonas šeit nostrādāja studijas absolventi Arvids Cepurītis, Valdis Kriķis (Rūja), Viesturs Vējš u. c.

² «Literatūra un Māksla», 1953, 49 (raksta tulkojums).

(režisore F. Ertnere), kas pilnīgi atteicās no Ļermontova dzejiski romantiskā rokraksta, virzoties uz vienmuļu sadzīves tēlojumu. Šāda tendence, kas tagad bija jau aizgājusi pārāk tālu, vairs nevarēja nepievērst uzmanību stāvoklim teātrī. Principiāli nozīmīgs bija J. Kalniņa raksts «Par teātru attieksmi pret romantisku lugu», kas, izvirzot poētiski pacilātas izrādes nepieciešamību, pamatoti kritizēja divus pēdējos «Pūt, vējiņi!» iestudējumus Dailes teātrī (1953. un 1955. g.), norādot, ka tie šajā ziņā atpaliek no spilgtās un mākslinieciski spēcīgās 1945. gada izrādes.¹ K. Sakne, rakstot par teātrāli spilgtu A. Upīša «Ziedošā tuksneša» inscenējumu, kategoriski noraidīja mītu par «formālisma maldiem» Dailes teātra mākslas valodā.²

Jauna uzplaukuma iezīmes teātrī bija manāmas jau ap 1952. gada nogali. K. Treņova «Ļubovas Jarovajas» uzvedums vēl lielā mērā bija pārblīvēts ar dažādiem sadzīves priekšmetiem un detaļām, tomēr šis darbs pavēra Ed. Smilģim iespēju pēc zināma pārtraukuma atkal pievērsties padomju heroiskajai tēmai. Jauna tipa cilvēka, sociālisma cīnītāja varoņgars izrādē cēlās pāri sadzīves patiesībai, neļāva tai sevi iežogot. Ļubova Jarovaja, kas pēc dziļas iekšējās cīņas liek pienākumam valdīt pār mīlestību, bija atkal ievērojama dramatiska loma Lilitas Bērziņas radošajā biogrāfijā.

Kad 1955. gada decembrī Dailes teātris devās uz latviešu mākslas un literatūras dekādi Maskavā, tā repertuārs labi raksturoja gan īslaicīgo iestingu, gan arī liecināja, ka teātra kolektīvs spēš atrast pareizo ceļu, lai izkļūtu no tā. Maskavieši redzēja jauno «Pūt, vējiņi!» iestudējumu, kas neaizsniedza agrākā 1947. gada viesizrādēs parādītā uzveduma līmeni, S. Saltikova-Šcedrina dramatisko satīru «Ēnas», kas bija veidota saskaņā ar savu laiku pārdzīvojušajiem reālisma kanoniem, bez patstāvīga radošās domas lidojuma. Uz dekādi Dailes teātris aizveda arī jaunu oriģināllugu — J. Vanaga «Kuģis iziet jūrā», kur šodienas tematiku teātris centās tvirt ar sev raksturīgākajiem izteiksmes līdzekļiem, tiekdamijs pēc skarbuma poēzijas apvītas noskaņas, spēles dzīvīguma. Šekspīra traģēdijas «Romeo un Džuljeta» jauninscenējums lika tradicionālo klasisko vielu ieraudzīt jaunā teātrālā skatījumā. Diemžēl nepilnības dekādes repertuāra izvēlē neļāva teātrim parādīt Maskavā vienu no tā spožākajām izrādēm — «Annu Kareņinu».

Klasiskā traģēdija, kam aizvien bijusi ievērojama nozīme Dailes teātra attīstības gaitā, arī tagad palīdzēja tam izvērst savus spēkus. Pēc «Annas Kareņinas» Ed. Smilģis vairākus gadus nebija iestudējis nevienu traģiskā žanra darbu. Par vienu no viņa radošo spēju jaunatplaukmes lieciniekiem tagad kļuva «Romeo un Džuljeta» (1953), kur atkal valdīja gaismas, krāsas, mūzika, poētiski pacilāts aktieru tēlojums. Dīvos galveno lomu tēlotāju sastāvos iestudētā izrāde izvērtās par spilgtu Dailes teātra jauno talantu pārbaudes skati. No četriem galveno lomu tēlotājiem (Džuljeta — M. Klētņiece un V. Artmane, Romeo — H. Liepiņš un E. Pāvuls) trīs bija nesenie

¹ «Literatūra un Māksla», 1955, 27.

² «Cīņa», 1955, 7.

teātra studijas absolventi, kuru daiļradē šim Eduarda Smiļģa inscenējumam bija būtiska nozīme. Divdesmit četrus gadus vecā Vija Artmane šai inscenējumā parādījās kā īsta traģēdijas aktrise. Viņas Džuljeta bija jaunavīgi maiga savā pavasara plaukumā, bet izrādes attīstības gaitā pieauga, kļuva iekšēji spēcīga. Jaunās aktrises tēlojumā mīlas spēks pārvērtā Džuljetu, no liegas, graciozas, trauslas būtnes viņa izveidojās par personību. Studijas gados piesavināto Dailes teātrim raksturīgo teatrāli pacilāto spēli Vija Artmane piepildīja ar dziļi traģisku pārdzīvojumu. Par negaidīti spilgtu Dailes teātra klasisko varoņtēlotāju izvērtās Harijs Liepiņš. Ar visām savām īpašībām Romeo pacēlās pāri ikdienībai. Romantiski trauksmains, cēls, skaidrs un apgarots, morāli tīrs un savās godīguma jūtās nelokāms, viņš viscaur atbilstošā klasiskā mīlētāja tēlā pauda Šekspīra pozitīvo ideālu. Eduarda Pāvula Romeo bija vienkāršāks, taču piesaistīja ar savu dabiskumu, sirsnību, gaišo, atklāto dvēseli, viņa mīla bija klusa un dziļa. Šī traģēdija nedega kā spoža liesma, bet sāpēja līdz pēdējam dzilēm. Dažās stundās it kā piedzima aktieris. Visi trīs jaunie tēlotāji teicami skandēja Šekspīra dzeju, ar to vairojot izrādes poētisko pievilcību.

Atšķirībā no 1943. gada inscenējuma jaunajā «Romeo un Džuljetas» interpretācijā lugas varoņiem bija aktīvs raksturs, viņi nevis padevīgi samierinājās ar likteni, bet gan cīnījās par savu mīlestību. Traģiskos motīvus izrādē pavadīja dzirkstoši renesanses gaišā dzīvesprieka akcenti. Izdevīga šim nolūkam bija Marģera Zariņa iepriekšējam iestudējumam sacerētā mūzika, kas lieliski atbilda arī jaunajai iecerei. Par savdabīgu lugas gaišās idejas nesēju tagad izvērtās Merkucio tēls, kas atšķirībā no vairākiem citiem «Romeo un Džuljetas» iestudējumiem te kļuva par vienu no vadošajām personām. Artūra Dimitera tēlojumā pārliecinoši sakausējās agrākā varoņlomu aktiera pieredze ar liksmu renesanses garu un dzīvu humoru. Savu īso skatuves mūžu Merkucio nodzīvoja ar smaidu, uz lūpām, ar šo smaidu viņš gāja arī divkaujā un mira kā varonis, ar savu nāvi vēl pasvītrodams divu dzimtu naida nejdzību, pār kuru nesalīdzināmi augstāk paceļas brīvā cilvēka brīvā gara lidojums.

Teātra padziļinātā pieeja klasikai kļuva īpaši redzama Šillera «**Marijas Stjuartes**» otrreizējā inscenējumā (1956). Te no 1943. gada iestudējuma noietais ceļš un tā gaitā sasniegtais idejiski mākslinieciskais briedums atklājas nepārprotami. Arī pirmā izrāde pauda Šillera humānisma idejas, vērsās pret varmācību, līdz ar to bija progresīva parādība okupācijas gados. Taču šīs idejas zināmā mērā palika ietērptas izskaistinātā estētisma apvalkā, kas ierobežoja filozofiskās atziņas brīvo plūdumu. Jaunā inscenējuma uzdevums, balstoties uz klasiskā darba nemirstību, bija atklāt varmācību, kas joprojām pastāv zemēs, kur ir apspiedēji un apspiestie.

Soreiz no pirmā līdz pēdējam akordam izrādei bija skarbāks, smagnējs pamattonis. Oskars Muižnieks, jauns mākslinieks ar vēl nelielu skatuves pieredzi, prasmīgi izteica šo noskaņu dekoratīvajā ietērpā. Skatuves telpu veidoja masīvas sienas un izciļņi, kopējais kolorīts bija drūms. Cieti, kā tēlnieka rokas cirsti, skaudri un viengabalaini veidojās cilvēku raksturi, tāds pats skaudrums caurstrāvoja viņu savstarpējās cīņas. Citkārt sapņainais

romantiķis Smilģis atņēma daļu liriskās poēzijas lieguma romantiķim Silleram, padarīja asu un kaujiniecisku viņa domu.

Tāpat kā pirmoreiz, abas centrālās lomas — Mariju un Elizabeti atkal tēloja Lilita Bērziņa un Alma Ābele. Tāpat kā pirmoreiz, izrādes pamatu veidoja abu nesamierināmo pretinieču sadursme, tikai citāda vērtās viņu cīņas jēga. Toreiz, trīspadsmit gadus agrāk, abu karalisko dāmu pretrunas lielā mērā sakņojās tīri sievišķīgā sacensībā, no kuras izauga skaudība, greizsirdība. Tagad, jaunajā inscenējumā, šīs intīmā rakstura nesaskaņas atvirzījās tālākā plānā, kļuva par blakus apstākli. Izrādes vadmotīvs bija divu personību neatrisināms konflikts.

Lilitas Bērziņas Marija Stjuarte vairs nebija tikai maigā, sievišķīgā, apgarotā būtne, kas cieš pazemojumus, un ar bargas varas nomākto gaišo tēlu vien izraisīja skatītājos protestu. Arī tāds traktējums nav nepareizs un nerunā preti Silleram, jo tas vērsti pret tirāniju un cilvēka cieņas noniecināšanu. Tomēr padomju mākslinieka pozīcija prasīja iet tālāk par šādu, būtībā pasīvu galvenās lomas iztulkojumu. Tā arī Dailes teātra Marija Stjuarte jaunajā inscenējumā kļuva tvirtāka un noteiktāka, ēterisko liegumu Lilitas Bērziņas spēlē aizstāja sava spēka apziņa, griba cīnīties un aizstāvēt savu taisnību, spēja apslēpt savu vājumu. Tīri emocionālas tēla atklāsmes vietā vairāk runāja prāts, domu darbība. Skatā, kur Elizabetes sūtņi ierodas pie sagūstītās skotu karalienes paziņot viņai nāves spriedumu, Marijas atbildes lorda Berleja (K. Veica) saltajiem cietsirdīgajiem apvainojumiem 1943. gada iestudējumā vadīja galvenokārt pašaizsardzības instinkts. Tagad dialogs ar Berleju — O. Krēsliņu izskanēja kā asa vārdu divkauja, kurā neaizsargātā būtne cēli un ar cieņu noraidīja pret sevi vērstās apsūdzības, ar izsmieklu meta saviem soģiem sejā pārmetošus vārdus, paužot nicinājumu pret zemi, kur cilvēka tiesības min kājām. Kaislu dramatisku pārdzīvojumu Lilitas Bērziņas Marija Stjuarte sasniedza dārza ainā. Tiekoties šeit ar Elizabeti, viņa svinēja iespaidīgu morālu uzvaru pār naidnieci. Savā pēdējā baigajā ceļā uz ešafotu Marija gāja iekšēji stīpra un nesatriekta, viņu vadīja doma atriebt ar savu nāvi Elizabetei. Arī šeit, traģēdijas finālā, bija skaidri saskatāma izaugsme salīdzinājumā ar pirmo inscenējumu, kur varone devās nāvē it kā letargiskā sapnī, nokratījusi no sevis šīs pasaules putekļus, atsacījusies no visa. Marijas Stjuartes traģēdija tagad kļuva par lielas, cildenas personības traģēdiju. Pēc Annas Kareņinas tas atkal bija Lilitai Bērziņai ievērojams traģiskā žanra tēls.

Pilnīgi jaunu kvalitāti sevī atklāja arī Almas Ābeles Eizabete. Pirmo reizi šo lomu tēlojot, viņa bija jauna, daiļa, ļoti grezna, sievišķīga, pat koķeta. Toreiz varu tērpa krāšņā, samtainā purpurā. Ar gadiem nāca jaunas vērtības, jaunas atziņas, un tagad aktrise rādīja savu dižo karalieni kaut arī augumā staltu, tomēr vecīgu, pat neglītu. (Arī Lilita Bērziņa šajā izrādē vairs necentās piešķirt savai traģēdijas varonei ārēja skaistuma oreolu.)

Pašā paņēmienā te nekā jauna nav. Eduards Smilģis jau trīsdesmitajos gados necentās saglabāt savu varoņu izskaistināto klasisko ārieni. Jaunais, kas bija atrasts «Marijas Stjuartes» inscenējumā, slēpās saturā, tā

dziļākajā būtībā. Katrs dramaturģijas darbs pats nosaka vajadzīgo pieeju. «Jegora Buličova un citu» izrāde prasīja atkāpšanos no tradicionālajiem izteiksmes līdzekļiem, lai varētu izteikt vēsturiskās īstenības daudzveidību. Romeo un Džuljetai nevajadzēja atteikties no klasiskā cildenuma, jo izrādes mērķis bija atklāt jaunības poēziju un jūtu dziļumu. Marijas un Elizabetes konflikta jaunā interpretācija turpretim prasīja klasikas deromantizēšanu, reālistiska padziļinājuma meklējumus.

Arī Elizabete Almas Ābeles jaunajā uztverē nav tikai valdniece vien, bet gan traģisku pretrunu plosīts cilvēks. Arī viņa grib dzīvot un mīlēt, viņa alkst savas vēlās laimes, kuru vara nespēj dot. Bet vara padara cilvēku par savu vergu, liek tam sev kalpot, atdot visu — arī godu un sirdsapziņu. Tā it kā divi dzirnu akmeņi, viens par otru smagāki, uzveļ Elizabetes dzīvei savu slogu, kuru nomest nav karaliskās augstības spēkos. Tieši šādi traktējot Elizabetes lomu, Dailes teātris nonāca pie liela vispārinājuma par tirāniju, kurai nav nekā kopīga ar īstu cilvēcību.

Savienot patieso ar neparasto un spilgto — tikai tā var noraksturot šās izrādes tendenci. Pavisam neparasts gan iecerē, gan tās īstenojumā bija arī Harija Liepiņa Mortimers. Saskaņā ar tradīcijām Mortimers parasti bijis kaisls romantiskais varonis ar jauneklīgu aizrautību un vienu mērķi — cik ātri vien iespējams atbrīvot Mariju, nerēķinoties ne ar ko citu (tā šo lomu pirmajā iestudējumā tēloja arī A. Dimiters). Harijs Liepiņš salauza šo priekšstatu pašā saknē. Viņa Mortimers vispirms bija katolis — jezuīts un diplomāts, īsts savas vides un laika produkts. Viltība pret viltību, nodevība pret nodevību — tāda bija viņa stratēģija, kuru noteica ne tik daudz emocijas, cik attīstīts prāts, aprēķins. Viņa prieku riskēt nevadīja vieglprātība un pārsteidzība, bet gan vīrišķīga drosme. Tā Dailes teātra Mortimers, augstu pieri un gudrām acīm, vīrišķīgiem vaibstiem un mazu bārdiņu, bija gan racionāli apdomīgs, gan arī straujš savā darbības un cīņas kārē. Sakausējot vienā mākslas tēlā klasiskā varoņa degsmi ar domātāja personību, tradīciju ar tās novatorisku iztulkojumu, Harijs Liepiņš ar šo lomu pacēlās par veselu pakāpi augstāk savā aktiera daiļradē.

Tā Dailes teātra mākslā piecdesmitajos gados vispirms bija vērojama jauna skatuviskā interpretācijas kvalitāte. Šai posmā savas likumīgās tiesības atguva arī teatrālais, dinamikas pilnais spēles prieks. Ar šo vairākus gadus nepamatoti piemirsto radošo principu atjaunošanu tieši saistīti pirmie Pētera Pēterona režisora soļi.

Pēteris Pētersons, viens no Dailes teātra studijas absolventiem, darbojās aktieru trupā jau kopš kara beigām, galvenokārt tēlodams epizodiskas raksturlomas, jau šai laikā izrādīdams jūtamu noslieci kā uz režijas mākslu, tā arī literāru daiļradi. Pēc studijas beigšanas viņš arī neturpināja vairs aktiera gaitas, bet četrus gadus mācījās Teātra institūta režijas nodaļā, 1953. gada pavasarī iestudēdams diplomdarba izrādi Dailes teātrī — M. Gorkija lugu «**Vasarnieki**». Tā bija vienkāršā reālistiskā plānā risināta izrāde ar spilgtiem aktieru tēliem. Nākamie iestudējumi turpretim deva iespēju ieraudzīt gluži citādu jaunā režisora individualitāti. Režisora rokraksts veidojās ciešā saskaņā ar Dailes teātra dziesmuspēļu tradīcijām, tās



E. Ferda — Marija L'vovna, R. Roga — Soņa, režisors P. Pētersons M. Gorkija lugas «Vasarnieki» mēģinājumā 1953

sakausējot ar jaunu mūsdienu komēdiju saturu. Tā bezbēdīgi dzirkstošā jaunības aizrautībā raisījās M. Baratašvili pazīstamā gruzīnu komēdija «Spārīte», ko P. Pētersons iestudēja kopā ar F. Ertneri. Līdztekus jau pazīstamākiem aktieriem te lielās lomās spilgtāk parādījās arī divi no jaunās paaudzes: Vera Gribača, izstaigājot gražīgās, bet savās draiskulībās arī neapšaubāmi pievilcīgās Spārītes raibos piedzīvojumos, un Gunārs Placēns, kas tēloja viņas izredzēto — brašo dziedoni un panaivo mīlētāju šoferi Kohtu.

Sais gados Dailes teātris tiecās no jauna uzasināt arī savas skaudrās satīras bultas. Vairāki iestudējumi, kas sekoja «Mirusajām dvēselēm», paliekot standartizētā reālisma robežās, nebija sevišķi veiksmīgi. Par patstāvīga skatījuma trūkumu dekādes laikā pelnītu kritiku saņēma Saltikova-Šcedrina «Ēnas»¹. Bez dziļākas atbalss, neradot tādu rezonansi, kādu izraisīja šīs lugas pirmiestudējums gadsimta ceturksni agrāk, izskanēja A. Upīša komēdijas «Apburtais loks» iestudējums. Jaunu dzīvību šim žanram piešķīra pirmie patstāvīgie P. Pēterona, nu jau pilntiesīga Dailes teātra

¹ M. Туровская. На сцене русская классика. «Советская культура», 1955, 158.

režisora, iestudējumi. Spraiga, interesanta izrāde bija C. Solodara «Ceriņu dārzā» (1954). Te bija uzplaukusi ilgāku laiku neredzētā vadeviļa. Tā lika no sākuma līdz beigām temperamentīgi ritēt komēdijas darbībai, kurā, P. Pētersona vārdiem runājot, «no vārda izaug dziesma, no ikdienas soļa — dejas», un «personas visu laiku ir aizņemtas... «pat nopūsties nav laika...», kāds no viņiem saka».¹ Šajā dziesmu, deju, asprātīgu situāciju, arī triku radītajā atmosfērā spilgti raisījās aktieru fantāzija. Tēlojot «nomenklatūras darbinieku» Dušečkinu, druknu un plātīgu atpūtas nama saimnieku, krāsu sulīgumā un darbīgā ritmā atdzīvojās Hermana Vazdika meistarība. Jaunais aktieris Alfons Kalpaks līdz «Ceriņu dārzam» bija reprezentējies vairākās, arī liela apjoma komiskās raksturlomās, tomēr neviena no tām neatstāja tādu iespaidu kā Dušečkina «labā roka», blēdis Šoks — garš, tievs un kustīgs kā glodene, vieniem iztapīgs, citiem — nepieejams. Ar pēdējo neiztrūkstošo locekli šajā triumvirātā — gan saldeni glaimīgo, dejiski dzirkstošo un apburoši pašpārliecināto, gan beigās nevarīgi nožēlojamo «profesionālo atpūtnieci» Madlenu savai garajai operetiski komēdijisko, tikumā apšaubāmo dāmu virknei jaunu spilgtu tēlu pievienoja Ērika Ferda. «Ceriņu dārza» personāži smīdināja skatītāju, tai pašā laikā nepiespiestā vadeviļas žanra ietvaros satiriski atmaskodami sevi. «Dārgie, nogurušie biedri!» — šie īstajiem atpūtniekiem domātie vārdi bija rakstīti uz lozunga drānas, kura izrādes finālā tika uzklāta šiem liekēžiem. Šāda īsa un trāpīga hiperbola lika izdarīt savus nepārprotamos secinājumus.

Turpinot «Ceriņu dārzā» uzsāktos meklējumus, drīz pēc tam Pētersons radīja vienu no 50. gadu vidus spilgtākajām izrādēm no vien Dailes teātri, bet arī visā republikā. Viņš iestudēja vācu rakstnieka H. Kipharda lugu «Steidzīgi jāatrod Šekspīrs» (1956), kuras žanra apzīmējums ir — satiriska komēdija. Tā veltīta pašauri profesionālam jautājumam — mūsdienu sociālistiskā teātra repertuāram, cīņai par tā attīrīšanu no haltūristu un konjunktūristu ražojumiem. Parasts sadzīves žanram tuvs skatuviskais atrisinājums šā iemesla dēļ varētu neieinteresēt skatītājus, izrādei būtu vienīgi lokāla nozīme. Dailes teātris deva lugai tādu teatrāli saasinātu un paspilgtinātu skatuves formu, kas darīja dzīvu, dinamisku un acij saistošu tās darbību un arī palīdzēja uztvert plašākā vispārinātā skatījumā tēloto notikumu būtību un cilvēku īpašības.

Vācu komēdijas inscenējuma veiksmi nodrošināja divi apstākļi: režisora ciešā sadarbība ar dekoratoru un brīvā, radošā pieeja lugas dramaturģijai. «Steidzīgi jāatrod Šekspīrs» ir viena no tām Dailes teātra izrādēm, kurā būtiska nozīme bija tieši dekoratoram. «Ceriņu dārza» dekorācija ar visai parastu un ikdienišķu vasarīgu interjeru vēl pamaz atbilda uzveduma savdabīgā žanra meklējumiem. H. Kipharda lugas iestudējumam tika pieaicināts Leļļu teātra dekorators Pauls Šēnhofs, skaudri hiperboliska stila mākslinieks. Jau ar pirmo ievadtoni šī izrāde krasi atšķīrās no visām citām tai laikā redzētajām. Uz skatuves tika izvietoti lieli papes gabali,

¹ C. Solodara «Ceriņu dārzā» LPSR Valsts Dailes teātri. Programmas grāmatīņa, 1954.

kas atgādināja aprakstītas grāmatu un manuskriptu lapas un radīja visai izrādei savdabīgu grafisku ietvaru. Parasto apgleznoto prospektu vietā skatītāji ieraudzīja it kā ar melnu tušu zīmētus ārskatus, istabas priekšmetus, slimnīcas palātā pat gultas ar visiem slimniekiem. Nereti šos dekorāciju gabalus pārvietoja paši aktieri, kuri visu laiku bija nerimtīgā mundrā kustībā, un tas jau sasaucās ar Dailes teātra pirmsākuma tradīcijām, spilgto teatrālismu. Ainai beidzoties, uz divām kājām pacēlās un aizdejoja projām pat afišu stabs.

Atsacīšanās no vispārpieņemtajiem standartiem par labu jauniem teatralizētas satīras meklējumiem raksturoja visu izrādes idejiski māksliniecisko virzību. Lugas galvenajam varonim teātra dramaturgam Ferbelam Valentīna Skulmes tēlojumā nebija nekā kopīga ar kādu «pozitīvā tēla» shēmu. Viņš bija īsts komēdijas personāžs, kurā ieskanējās kaut kas donkihotišks, bet reizē viņam piemita arī siksta neatlaidība un nepiekāpība, cīnoties par mākslas tīrību un skaistumu. Režija nepavisam necentās savu varoni pasargāt no kļūmīgām komiskām situācijām. Tā, piemēram, kādā skatā uzņēmīgā autore vilka viņu aiz kājām no galda apakšas; slimnīcā spēcīga medicīnas māsa aiznesa izstīdzējušo brillaino jaunekli uz palātu rokās kā bērnu. Tās visas bija asprātīgas detaļas, ar kurām teātris atdzīvināja darbību, bet pie viena ar vieglu smaidu lika arī izjust grūtības un šķēršļus, kuriem spītējot izrādes varonis gan drošs un pārliecināts, gan nikns un paguris, saņēmis pēdējos spēkus, tuvojās savam mērķim.

Izrādes gaitā Ferbels meklē un arī atrod nepazītu talantu, «sava laika Šekspīru», kas spēj uzrakstīt labu laikmetīgu lugu. Sajos meklējumos viņš izstaigā vai visu pilsētu, un arī pats labāk iepazīst dzīvi, redz sociālisma celtniecības plašo vērienu, kā arī vēl neizskaustos trūkumus. Režisors atrada raksturīgas detaļas, kas spilgti ilustrēja viņa gājienu, ar atsevišķām epizodēm patstāvīgi papildinādams dramaturģisko materiālu. Tā brīvā improvizācijā uz skatuves proscēnija izauga boksa rings ar diviem puskailliem «profesionāļiem» vidū un aurojošu pūli apkārt, kura entuziasmam par upuri krit nevainīgais dramaturgs. Trāpīga, raksturojoša epizode parādīja ākstīga lubu ludziņu ražotāja «dailrades procesu»... vannā. Šis «arī autors» Monhaupts — Ž. Priekulis, tāpat «viegla rakstura dāma» — V. Lasmane un vairāki citi Dailes teātra aktieri te atklāja sava iedarbīgā satīriskā raksturojuma dotības. Pavisam nepazīstams paveca, klibā būvlaukuma sarga bezteksta lomā parādījās jaunais liriskais aktieris E. Pāvuls. Tādējādi labas tradīcijas jaunā estētiskā kvalitātē saliedējās ar mūsdienīgu saturu. Tāpēc arī vēl šodien varam pilnīgi piekrist toreiz rakstītajiem Hermaņa Bendika vārdiem, ka šo inscenējumu jānovērtē «ne vienkārši par labu vai teicamu, bet gan par principiāli nozīmīgu soli Dailes teātra gaitās vispār».¹

Spilgtai tēlainai satīrai tai pašā gadā pievērsās arī Eduards Smilģis. Nazima Hikmeta satīriskā komēdija «**Bija vai nebija Ivans Ivanovičs?**»

¹ «Cīņa», 1956, 102.

Dailes teātra skatījumā izvērtās par teatralizētu filozofisku disputu, kas risina personības un tautas attieksmju problēmu sociālistiskā sabiedrībā. Ievērojamais turku rakstnieks komunist ar visu sirdsdegsmi šīs neparastās formas lugā karot pret negatīvām parādībām, kuras jāpārvar sabiedrības attīstības gaitā. Šādas vispārinātas negācijas simbols un personificējums lugā ir tās galvenā persona Ivans Ivanovičs, kas kļuva par vienu no spēcīgākajiem Luija Šmita mākslas tēliem. Atbilstoši literārajam pamattēlam Luija Šmita Ivans Ivanovičs netika atveidots kā reāla persona, bet gan kā cilvēka jauno īpašību sakopojums. Tas bija jaunā aspektā atklāts Gētes Mefistofeļa, sātāniskā kārdinātāja gara, mūsaiķu līdzinieks, kas rafinēti, velnišķīgi un neatlaidīgi urdīja sava izvēlēta upura dvēseli, potēja tajā lieluma mānijas un savas varas kulta bacili. Tā labs vadītājs, talantīgs speciālists un iejūtīgs cilvēks (viņu tēloja R. Kreicums) izrādes laikā Ivana Ivanoviča ietekmē kļuva par uzpūtīgu un pašpārliecinātu savas personas dievinātāju, pacēlās nepieejamos augstumos, un tikai tautas radošā spēka personificējums (Cilvēks ar žokejcepuri — H. Vazdiks), kas padzina un izpēra nejauko musinātāju, lika šim cilvēkam atgriezties atpakaļ īstenībā un saprast paša maldus. Iekļaujoties satīras žanra likumībās, Luijs Šmits parādīja negāciju lielā monumentālā spēkā, virzot tālāk savas daiļrades Kangara tēmu. Viņa viscaur melnā tērptajā Ivanā Ivanovičā tik tiešām bija kas mefistofeliski suģestējošs un iespaidīgs. Dailes teātra izrāde mobilizēja skatītāja apziņu cīnīties ar šādu ļaunumu.

Rakstnieka tēloto ainu Smilģis skatīja it kā caur lupu, skatuve atgādināja elipses formu, kurā viss dekoratīvais, kā jau satīrā, izskatījās palielināts, izcelts (arī šim uzvedumam kopīgi ar O. Muižnieku ārējo ietēru darināja P. Šēnhofs). Mērķtiecīgāk nekā jebkad agrāk šai izrādē tika izmantota teatrālā hiperbola. Pieaugot atbildīga darbinieka lieluma mānijai, pieauga dimensijās arī priekšmeti ap viņu: galdi, krēsli utt. Skatuves darbība risinājās trijos plānos: uz proscēnija darbojās galvenokārt nosacītās personas: Ivans Ivanovičs, Cilvēks ar salmu cepuri (Ē. Valters), Cilvēks ar žokejcepuri, skatuves pamatdaļā norisinājās tiešā, reālā darbība, bet dibenplānā parādījās sapņi, vīzijas. Tādējādi Nazima Hikmeta lugas inscenējums virzīja tālāk arī Dailes teātra izteiksmes līdzekļu meklējumus.

Piecdesmito gadu vidū Komunistiskā partija īpašu vērību veltīja Padomju valsts un sabiedrisko attiecību attīstības jautājumiem, sociālistiskās demokrātijas ļeņinisko normu ievērošanai un nostiprināšanai, kā arī padomju estētiskās domas, kultūras un mākslas tālākai virzībai. Jo sevišķi tas attiecas uz sociālistiskā reālisma metodes plašāku, perspektīvu izpratni.

Vairāk nekā jebkura cita no Padomju Latvijas radošajām kopām partijas gudrās politikas augļus izjuta Dailes teātris. Tika nosodīts sašaurinātais daiļrades procesa traktējums, izbeidzās pārprastā reālisma laiks, atguva savas likumīgās tiesības mākslas daudzveidības princips, lai iespējami dažādāk, iespējami pilnīgāk mūsu mākslā varētu atklāties idejiskais

saturš. Šī pamatnostādne vēlāk tika skaidri noformulēta PSKP Programmā: «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. Rakstniekiem, māksliniekiem, mūziķiem, teātra un kino darbiniekiem paveras plašas iespējas parādīt savu radošo iniciatīvu un augsto meistarību, attīstīt radošās formas, stilus un žanrus visā to daudzveidībā.»¹

Radošo formu, stilu un žanru daudzveidību — tas nozīmē, ka ne vien tiesības, bet tieši nepieciešamība ir pastāvēt tādām krasi atšķirīgām mākslas vienībām kā Maskavas Mazais teātris un Majakovska teātris, Latvijas Dailes teātris un Gruzijas Mardžanišvili teātris. Dailes teātra daiļradē iesākās jauns laikmets. Šā laikmeta īstais iezvanītājs bija Raiņa «Spēlēju, dancoju» nemirstīgais uzvedums.

III

Eduards Smiļģis laiku pa laikam allaž mēdza atgriezties pie saviem iemīļotajiem skatuves darbiem, inscenējot tos vairākas reizes. Tā Raiņa «Pūt, vējiņi!» un «Indulis un Ārija», Šekspīra «Liela brēka, maza vilna» un «Romeo un Džuljeta», Ibsena «Pērs Gints», Kaudzīšu «Mērnieku laiki» un Bomaršē «Figaro kāzas» ir iestudētas pa trim reizēm katra, bet Smiļģa režijā divreiz uzvesto lugu skaits sniedzas otrajā desmitā. Liekas, Smiļģim bija tieši nepieciešams pēc zināma laika atkal no jauna sevi pārbaudīt. Vēlreiz pārcilāt sen pazīstamu lugu, it sevišķi tad, ja tā saistījās ar kādu vēl neatrisinātu problēmu, ja iepriekšējā reizē kas nebija izdevies tā, kā iecerēts, nebija papildītš līdz galam vai arī ja laiks prasīja vērtību pārvērtēšanu.

Savai 70 dzīves un 50 skatuves darba gadu jubilejai 1956. gada 25. decembrī Eduards Smiļģis izvēlējās Raiņa simbolisko «velnu nakti» — «Spēlēju, dancoju», kas pieder pie vismazāk izrādītajiem Raiņa darbiem. Buržuāziskās Latvijas laikā lugu uzveda četras reizes. «Spēlēju, dancoju» pirmiestudējumā 1921. gadā Nacionālajā teātrī Raiņa domas lidojums pagaisa izrādes sadzīves raksturā, daudzajās sīkajās detaļās. Divi 1936. gada iestudējumi Jelgavas teātrī un pusprofesionālajā Latvju Drāmas ansamblī, turpinot šā darba skatuviskā atrisinājuma meklējumus, vairāk vai mazāk palika estētisma pozīcijās. Eduarda Smiļģa veidotais «Spēlēju, dancoju» pirmais inscenējums bija raksturīgs ar ārējo efektu — skatuves tehnikas, kustību un ritmu hegemoniju, aiz kuras pazuda daudz kas no Raiņa dzejnieka un domātāja personības. Tā tas bija 1926. gadā. Kad Dailes teātrī atkal no grāmatu plaukta izņēma Raiņa «velnu nakts» apputējušo eksemplāru, bija aizvadīti tieši trīsdesmit gadi... Un, lūk, tagad Raiņa simboli, agrāk grūti izprotamās alegorijas Smiļģa rokās pavisam viegli pārvērtās ļoti skaidros, reāli uztveramos jēdzienos, sāka dzīvot mākslas tēlos.

¹ Padomju Savienības Komunistiskās Partijas Programma. R., 1961, 117. lpp.



Raiņa «Spēlēju, dancoju» 1956. V. Artmane — Lelde, H. Liepiņš — Tots

... Skatītāju zālē izdziest ugunis, orķestri noskan pirmie akordi, satraucoši, dramatiska sprieguma pilni. Un tādaļ jau mūzikā mainās tēma. Tā pāriet dzirkstošā dzīvespriecīgā tautas melodijā. Veras visu skatuves telpu, pat rampu un proscēniju aizsedzošais gaišzilais tautiskais priekš-kars. Redzamas dažas tautiski stilizētas kolonnas un — kā parasts visos Dailes teātra lielajos inscenējumos — podestūra, kas veido garas elipses veida kāpnes. Tās sākas proscēnijā un, apvijot visu skatuvi, noslēdzas diagonāli pretējā stūrī. Acīm paveras plaša seno latviešu kāzu aina ar viesiem, radiem, tuviniekiem, ar tradicionālajām «vedību» spēlēm un rotaļām. Ar pirmo skatu, ar pirmo mirkli mūs paņem savā varā Dailes teātrim tik raksturīgais spēles prieks, dinamika, kūsājošs temperaments, gaišums. Tas pārņēmis arī visus kāzniekus, tos, kuri atrodas uz skatuves. Tiek «dancināta» līgava, tad — tradicionālā eglītes pušķošana. Bagātīgi izmantotās tautas tradīcijas, dziesmas un dejas, gaišos toņos darinātie tautiskie kostīmi, Raiņa valoda — tas viss kopā piešķir uzvedumam spilgti nacionālu raksturu. Taču pati idille, kā izrādās, ir tikai ārēja, šķietama. Svinībās faktiski nepedalās grupa smalko viesu skatuves labajā pusē. Tos kāzās salūgusi Dēla māte, kurai ap pleciem greznākas sagšas un dārgākas

rotas nekā citiem un kurai — L. Žvīgule to uzsver savā tēlojumā — nemaz nav īsti pa prātam dēla izvēlētā ne pārāk mantīgā līgava. Turpretim Meitas māte — L. Bērziņa ir vienkārša, mīla, sirsnīga.

Dzirdami skaļi klauvējieni, un pēc brīža jau skatuve pilna spocīgi izģērbtu budēļnieku. Cits pēc čigāna, citam āža maska un pat «dzīvs» lācis!

Bet skatuves dziļumā, pāri visiem, tur, kur beidzas augšupvedošais apļveida ceļš, stāv trīs cilvēki — kā no senas teikas iznākuši. Šķiet, ka līdz ar viņiem reālajā kāzu namā ienākusi kāda cita teiksmaina pasaule. Kas viņi ir? Parasti laimes vēlētāji, dāki, kas nākuši kāzas apraudzīt? Bet zem vienkāršajiem, pat nabadzīgi pelēcīgajiem tērpiem jūtam lielas personības, spēcīgus, atšķirīgus raksturus.

Aklais — Osvalds Krēslīšs. Augstu pacelta sirma galva, sejā majestātisks miers, kuru vēl vairāk pasvītrot sviestīgā, plūstošā runa. Stalts, cēls stāvs, vienkāršā, tievā un garā nūja rokā vairs neizskatās kā balsts, bet gan kā karaļa zizlis. Viņš rada monumentālu iespaidu, saskanīgu ar paša doto raksturojumu: «Akls esmu šai saulē, viņā saulē visu redzu.»

Pilnīgi pretējs ir Klibais, ko tēloja Emīls Mačs un pēc viņa nāves — Hermanis Vazdiks. Sīkais, pasausais, pasīkstaiss, vecīgais augums jau neklīga zemes spēka pilns. Ar viņu izradē ienāk atjautīgais, drusku parupjais, bet spirts un veselīgais tautas humors. Vagars prasa — kas viņš tāds, vai viņam esot raksts. «Jā, tava paša raksts mugurgalā uzrakstīts,» — un skaļu smieklu pavadīts, Klibais tiešām pagriež pret Vagaru to vietu, pa kuru latviešu zemniekam gadu simteņus dancojušas muižas pletnes un žagari. Kad apkaunotais un saīgušais vagars nīgri apsola arī rīt viņam «uzrakstīt», ierunājas trešais atnācējs.

Sodien, vagar, pasteidzies! Rīt tev vairs nebūs lemts to darīt, jo tad tevi pašu jau «rakstīs karstiem dzelžiem, ādu kārs žāvēt sarkanā svelmē». To saka Ragona — Alma Ābele, kas savas pīpes dūmos visu redz un, liekas, tā pieradusi pie tiem, ka pašas seja un sirmie mati apkvēpuši. Mūžam drūma un barga, pravietisku pareģojumu pilna, tāda viņa ir.

Drīzāk kā joku visu to vērojusi Vijas Artmanes Lelde, stalta, dzīvespriecīga gaišmate garām, dzeltenām bizēm, kuras kā pilnbriedušas vārpas smagi noslīgst pār krūtīm. Sodien viņas kāzu diena, bet laikam būs vēl saulei daudzkārt jāuzlec, līdz šis bērns taps par sievieti. No viņas staro tāds nevainīgs un patiešs naivums, dvēseles tīrība, dzidrs gaišums, ka uz viņu, liekas, neviens nespētu dusmoties. Viņa liek vēlīgi iesmaidīties pat stīvajiem nākamās vīramātes viesiem, kad Lelde jaunības trakulībā griež danci ar vienu un otru, tā ka biezās bizes un baltie lindraki pa gaisu vien iet. Naivā ziņkārē arī viņa palūdz «veco māti» Raganu sev pazīlēt. Un tad, kad Ragona nedrīkst teikt taisnību, jo pīpe negrib vairs dūmus laist, laikam atkal Lelde ir vienīgā, kas īsti neaptver vai nespēj aptvert baigas nelaimes priekšnojautu, kura jau māc visus pārējos klātesošos. No svētku noskaņas kāzu namā vairs ne vēsts. Tās vietā radies nemiers, satraukuma pilnas gaidas.

Šai brīdī nezin no kurienes sāk plūst liegas, saldi sērīgas kokles skaņas, un to iespaidā viss pārvēršas. Kāzu nams pielīst maigi zilganais gaismas,

un Leldes vārds «Kas tos zelta taurenīšus istabiņā pasvaidījis?» patiešām sasaucas ar iespaidu, kādu radījuši pa skatuvi klejojošie zeltainie gaismas ķermenīši. Liekas, ir zudusi realitāte, zudušas visas baigās priekšnojautas, sācies skaists, liegs sapnis. Taš ir viens no tiem raksturīgajiem piemēriem, kā Dailes teātra režisori savos inscenējumos prot poetizēt un romantizēt attēlojamo vidi. Ar mūzikas, apgaismojuma un aktiera tēlojuma kopīgiem spēkiem uz skatuves radusies neikdienišķa, romantiski brīnumaina noskaņa.

Un, lūk, arī pats koklētājs — ceturtais ceļinieks, kas ieradās kopā ar trim jau minētajiem, bet tālajā kaktā, ar melno apmetni aizsedzies, tā arī palika neievērots. Vai tas būtu viņš, šās izrādes varonis? Ne ar ko tādu viņš gan neatgādina varoni. Tumši, gludi mati, vienkāršs balts krekls, pie sāniem zobena vietā kokle. Nav viņam Lāčplēša stāva, nav Filipsona pārkoņdimdošās balss, nav karotāja stājas un iznesības, pirmajā brīdī nesajūtam pat īstas vīrišķības. Pēc auguma viņš liekas vēl nesen no zēna gadiem izkāpis. Un arī balsī, skandējot dziesmu, vairāk alta nekā baritona nokrāsas. Un, kad viņš lēni nāk lejup pa kāpnēm, skandēdams savu smeldzes pilno melodiju, ar skumjo smaidu apģarotajā sejā un neredzamās tālēs vērstu skatienu, viņš drīzāk atgādina lirisku sapņotāju. Kā pēc savas iekšējās struktūras, tā arī ārējām izpausmēm Harija Liepiņa Tots izrādes sākmā tuvāks Raiņa Antiņam nekā Indulim, Gatiņam nekā Uldim.

Visu skatieni pievērsti spēlmanim, bet vislielāko iespaidu viņš, liekas, atstājis uz Leldi. Pirmais, ko Tots izdarījis, — pārtraucis drūmos, sasprindzinājuma pilnos mirkļus, pat Raganai «galviņa viegla top». Otrs — viņa parādīšanās liek jaunajai līgavai aizmirst visu — kāzas, viesus, pat brašo Zemgu sev blakus. Kaut kas viņu neatvairāmi velk pie Tota, bet kaut kas arī attur — laikam tīri instinktīvs mulsums, jaunavīga kautrība. Bet tikai īsu brīdi. Un, kad Tots uzdrīkstas pieprasīt balvu par spēli — mana dziesma dejojama, nāc ar mani izdejot! — Lelde, ne mirkli nešaubīdamās, sniedz viņam roku.

«Spēlēju, dancoju
Visu cauru nakti
Ar vien' daiļu meitiņ...»

Rainim nav daudz lugu, kurās tēlaina poēzija un muzikalitāte būtu jau virsrakstā. «Pūt, vējiņi!», daļēji varbūt «Krauklītis». Arī «Spēlēju, dancoju» nosaukums ietver sevī muzikālu asociāciju, taču tās raksturs it kā vieglāks, nemierīgāks, drastiskāks. Dailes teātra komponists Indulis Kalniņš, Burharda Sosāra un Margēra Zariņa darba turpinātājs, iedevis Tota dziesmai jaunu dvēseli — gan poēzijas, gan smeldzes, gan gaiša laimes smaida apstīgotu. Šī dziesma apbrīnojami sader kopā gan ar Tota raksturu, gan ar visas izrādes atrisinājumu, kas pauž cilvēka radošā gara, cilvēka talanta spēka un ģēnija uzvaru.

Sai dziesmai piemīt burvīga vara. Kā neredzama, neatvairāma spēka vilkta, Lelde lēni slid pretī Tota aicinošajai rokai, saldā, neremdināmā jaunrades laimes transā viņa dosies Totam līdzī radīt «viņa dziesmu», kas tālāk nav izdzīvota, sacerēta.

Ja visu, kas ir noticis līdz tam, var nosaukt par ekspozīciju, tiesa, garu, plaši izvērstu, bet tomēr ekspozīciju, tad ar spēlmaņa ierašanos un ar viņa un Leldes pirmo dialogu jau sāk risināties izrādes galvenā tēma, Tota tēma. Ir notikusi pirmā saskare starp Raiņa «simboliem». Un, lūk, simboliskie tēli parādās mums kā ļoti reālas, dziļi cilvēciskas, viegli tveramas un taustāmas, gan emocionāli, gan intelektuāli izprotamas būtnes ar miesu un asinīm. Jau te tad arī skatītājs sāk skaidri uztvert un izprast teātra risināto simboliku, tēlu skatuvisko iztulkojumu, viņu savstarpējās attiecības, mijiedarbību.

Jo, lūk, Tots aicina Leldi sev līdz nevis nezināmā virzienā, abstraktās tālēs, bet gan tur, kur visbrīvāk, visdzidrāk skanēs viņa dziesma, kur nebūs šaurība un sīka pieticība, kādu Leldei grib sagādāt Dēla māte līdz ar visu savu saimi. Lelde savukārt var doties viņam līdz vienīgi tad, ja viņu spēj saistīt ne vien līdz sirdij aizskanošā dziesmiņa, bet arī pats dziedātājs. Un mēs redzam, kā Lelde soli pa solim, mirkli pa mirklīm aizvien vairāk nokļūst dziesminieka varā. Te jau sāk uzskatāmi veidoties abu izrādes galveno varoņu mijiedarbība, kas vēlāk izaug līdz ciešai dialektiski neatdalāmī vienībai.

Spēlmanis, lai arī ir glīts puisis, ne ar ko it kā nebūtu pārāks par Ulda Lieldidža tēloto līgavaini Zemgu — staltu, izskatīgu gaišmati, kas prot iznesīgi griezties dejā, ir brīvs, jautrs, atraisīts. Ar ko tad prot tā saistīt Leldi šīs liriskais varonis? Tas nenotiek ar vienu atsevišķu vārdu, ar vienu atsevišķu žestu. Tota spēks izriet no visas viņa būtības, no viņa personības. Un šai Tota personībai piemīt kaut kas tāds, kā Zemgum trūkst. Var teikt, ka Tots prot saistīt un sugestēt cilvēku sirdis. Zemgum vairāk ārējas pievilcības, Totam — garīga spēka un sirds siltuma, vienkāršas, cilvēciskas sirds, kura Zemgum apgreznota ar spožajiem vizuļiem, tiem pašiem, kas rotā viņa apģērbu un kas dara cilvēku krāšņāku, bet aukstāku. Liels garīgs cēlums, apbrīnojama vienkāršība, — lūk, Tota burvības noslēpums. Ja salīdzinām Totu ar Romeo, ko Harijs Liepiņš iestudēja pirms trim gadiem, tad tur bija klasisks diženums, ārēji cildens varoņtēla veidols, bet reizēm pietrūka tās sirds, kuru tagad jau pirmajā uznācienā parāda Tots, pie tam neko nezaudēdams no sava ķermeņa plastikas, ritmizētā žesta izteiksmības. Dailes teātra romantiskais aktieris! Cik daudz viņš var dot ar savu neikdienišķo tēlojumu, ar savu teiksmainību un pacēlumu, ja pats ir iekšēji piepildīts, domu bagāts!

Kad līgava it kā atjēgusies no jauna nostājas blakus savam Zemgum, tā jau ir cita Lelde. Tota ietekmē atraisījies kāds iekšējs spriegums, tas dzen viņu tālāk un tālāk uz priekšu. Dabiskā vitalitāte un dzīvotprieks nu jau plūstin plūst pāri kausa malām, tai meitenei, kuru pazinām līdz šim, nākusi klāt kāda daļiņa pārgalvīgas, tīri trakulīgas drosmes, kas liek viņai vēl nevaldāmāk griezties dejā un skaļi saukt, lai dzird visa pasaule: «Kā man bail? I ne vecā mironkunga!» Un arī Tots, uztvēris šo pārmaiņu Leldē, ar neapturamu trauksmi, visām kokles stīgām vibrējot, liek skanēt savai dziesmai trakā ritmā, kurā vairs nedzirdam pirmītējo smeldzīgo noti. «Spēlēju, dancoju visu cauru nakti! . . .»



B. Lavreņovs «Par tiem, kas jūrā». 1946

V. Višņevska un V. Azarova «Un viļņojas jūra». 1945



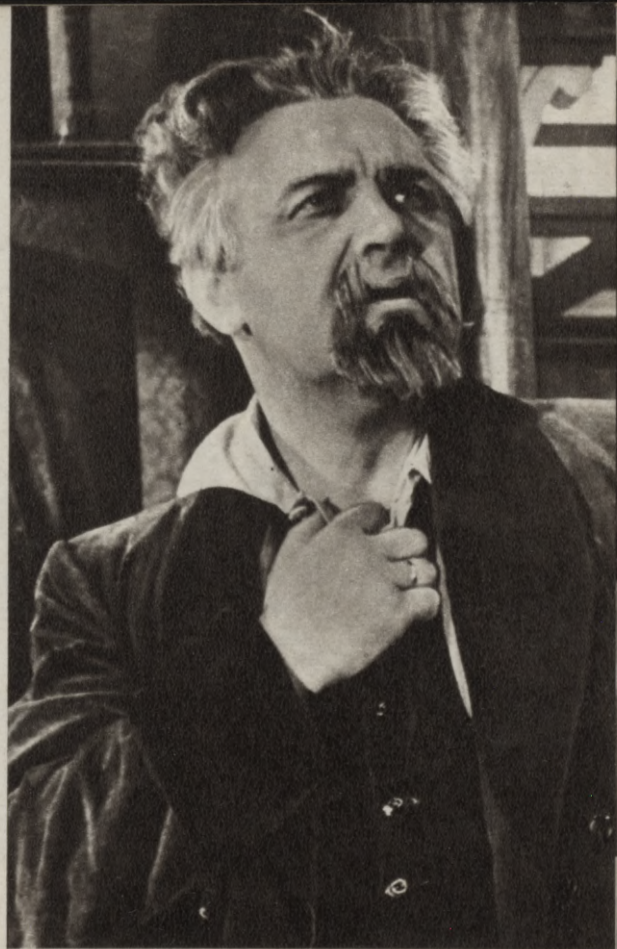


M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi». 1946. A. Filipsons — Buličovs, L. Bērziņa — Sura

Dekorācijas kopskats



A. Filipsons — Buličovs



I. Laiva — Glafira, A. Filipsons — Buličovs,
E. Viesture — Melānija, L. Leimanis — Prokofijs





Raiņa «Uguns un nakts». 1947. V. Lasmane — Laimdota, E. Zile — Lāčplēsis

Izrādes fināla skats





L. Bērziņa — Spīdola, A. Filipsons — Lāčplēsis



L. Tolstoja «Anna Kareņina». 1949. H. Vazdīks — Vronskis, L. Bērziņa — Anna Kareņina, E. Ferda — Betsija, A. Filipsons — Kareņins

R. Kreicums — Leviņš, A. Dimīters — Stīva Oblonskis





L. Bērziņa — Anna Kareņina



*Dž. Gou un A. d'Juso «Dziļās saknes». 1948. A. Ābele — Alise,
B. Ozoliņa — Bella, A. Stubavs — Brets, L. Bērziņa — Dženevra*

*N. Gogoļa «Mirušās dvēseles». 1952. K. Pabriks — Maņilovs,
V. Lasmane — Ļizeņka*



Un kā par atbildi šai pārgalvībai visapkārt pēkšņi iestājas tumsa. Telpā ielaužas vēja brāzmas, tām līdzī divaina, griezīga, drausmaina melodija, kurā samanāms pat kas līdzīgs kaulu klabēšanai. Balts stars, pāršķēlis tumsu, skatuves priekšā apgaismo noliektu galvu baltā astoņpadsmitā gadsimta parūkā. Vēl mirklis, un tā paceļas, liekot asinīm sastingt dzīslās. Mēs ieraugām necilvēciski bālu, nedzīvu seju ar izdzisušu skatienu trulajās acīs. Dzīvas liekas vienīgi atbaidošā tiksmē savilktās lūpas. Caur spoži baltajiem zobiem tiek izgrūsts sēciens: «Hā! Hā!» Un atkal melna nakts...

Kad no jauna iedegas gaisma, parādība ir nozudusi. Uz skatuves visi atrodas turpat, kur bijuši. Vienīgi — Lelde... Tur, kur tikko bija parādījies baismais rēgs, tur tagad zemē guļ viņa bez dzīvības. Ragana ir pirmā, kas pamana viņai uz kakla asins lāses. Tātad — tas ir bijis Kungs! Tas pats, kurš netālajās kapenēs «guļ kā gluži dzīvs, ozolzārkā nesapuvīš» un, «sūkdams mūs, valda vēl, tā kā valdījis kopš laika».

Līdz ar Leldes dzīvību, liekas, dzīvība atstājusi arī visu kāzu namu. Pat gaisma kļuvusi nespodra, pelēka. Nomākti, satriekti cilvēki. Lepnie viesi steigšus pamet izjukušās godības. Tieši šeit visatbaidošākajā kailumā atklājas Vagara zemiskā, glēvā nodevēja dvēsele. Kārļa Adernieka un Kārļa Pabrika spilgtajā tēlojumā viņš šeit atgādina nožēlojamu, bailēs trīcošu rāpuli, pret kuru tādēļ jo asāk skan Raganas frāze: «Tevi nevar. Cilvēkus var glābt no Kunga.»

Ipaši notikušo pārdzīvo Tots. Harijs Liepiņš šeit pārliecinoši atklāj Tota dziļi jūtīgo dvēseli, ko plosa patiesas sāpes. Varbūt Leldi uzcels viņa spēles? Neslēpdams asaras, kas žņaudz ciet viņa balsi, dziesminieks izmīsiģi un velti skandē izjustus vārdus, visu savu būtņi ielīkdams rokās, kuras saspringti, nervozi plosa vienīgo palīkušo stīgu koklē (pārējās Tots pats izmīsumā sarāva). Viņš būtu ar mieru Leldi atdot Zemgum, ja tik viņa taptu dzīva. Vēl Tots nav cīnītājs, tikai — dziesminieks.

Nākošais skats, kad šaipus nolaistā priekškara proscēnijā paliek Tots kopā ar trim saviem vecākajiem līdzgaiņniekiem, ir izrādes idejiski mākslinieciskajam atrisinājumam viens no svarīgākajiem. Šim skatam teātra interpretācijā ir milzu nozīme ne vien Tota rakstura un personības atklāsmē; šeit meklējams viens no mezgla punktiem Tota un triju viņa pavadoņu savstarpējo attiecību attīstībā, viņu kopdarbībā un mijiedarbībā.

Tots iesāk savu dzīvi uz skatuves ar uzdevumu — aizvest Leldi no vienas sētas šaurības plašākos apvāršņos. Tagad par viņa un tamlīdz visas lūgas virsuzdevumu kļūst Leldes atsvabināšana no ļaunās varas.

Harijs Liepiņš šai skatā spēcīgi un pārliecinoši pamato Tota pāreju no apraudāšanas un žēlabām uz apņēmību pašam glābt Leldi, uz aktīvu rīcību. Pirmais un galvenais, kas viņam te jādara, — jāpārliecina savi draugi un padomdevēji — Aklais, Klibais un Ragana, ka viņš, spēlmanītis, tāds «čīgātājs bez stīgu», tomēr ir īstais, kam pa spēkam šādu, tik bezgala grūtu uzdevumu veikt. Lai to panāktu, lai iekarotu ticību sev, lai izzinātu noslēpumu, Harijam Liepiņam pirmo reizi šajā izrādē jāliek lietā viss savs aktieriskais temperaments. Tikai tad, kad Tots, augstu virs galvas pacēlis savas spēles, un, sašutumam mijoties ar izmīsumu, draud triekt tās pret

zemi, lai izput arī dziesmas, jo «kad nav dzīves, kam tās dziedāt!» — tikai tad klusuciešanas ledus ir laužts. Tikai tad sāk runāt Aklais.

Totam būs doties nakti kapos, viņa balsij tālai tapt, prātam uzziņāt slēptas lietas, lai par savu viņu skaita miroņi kapa smiltājā. «Man ir jāmirst?» — «Dots pret dotu.»

«Labi, tad es kapos iešu.»

Šos vārdus var pateikt dažādi. Tos var izrunāt ar patosu, uzsverot savu cīnītāja stāju, savu «varoņa briedumu». Var sacīt arī vienkāršāk, vīrišķīgā metāliskā intonācijā. Bet Harija Liepiņa Tots to dara gluži citādi. Viņš neizslej krūtis varoņa pozā, balsij ne tikai nav skaļuma, tā skan gandrīz vēl zēniskāk nekā parasti. Pirksti tikai cieši sažņaudz kokli, kad pār lūpām klusi un vienkārši, bet tāpēc varbūt ar vēl jo lielāku iekšēju spēku no pašām sirds dziļēm nāk vārdi: «Labi, tad es kapos ... iešu.»

It kā būtu tas pats Tots, un tomēr ar šo vienu teikumu pietiek, lai mēs viņu ieraudzītu pavisam citādu. Un nepazīstam vairs, vai, pareizāk sakot, no jauna iepazīstam arī Aklo, kas, aizmirsis savu cēlo karalisko stāju, neslēptā aizkustinājumā spēji apskauj Totu un pievelk sev klāt. Tā tēvs atvadās no dēla, sūtot to nāvē. Divu personību garīga saskaņa, mērķa apziņa un mērķa kopība, liels un patiesšs traģisms strāvo no šā skata. Tāds traģisms, kas klusumā skan stiprāk par jebkuru izrunāto vārdu. Tāds traģisms, kas cilvēciski runā ar cilvēku sirdīm, kas cilvēciskā, skaidrā un saprotamā skatuves valodā atkal iezīmē attiecības Raiņa simbolu starpā.

Gandrīz pilnīgi tumšā skatuvē, kurā izšķiramās vienīgi kapu kontūras, Tots kāpj augšup, lejup, soļodams starp kapu rindām. Sekojošais Tota monologs aktieriski meistariskajā sniegumā un pārdzīvojuma kāpinājumā ir viena no spožākajām un emocionālākajām izrādes vietām Harija Liepiņa tēlojumā. Nostājies pie kādas kapu kopiņas, Tots sāk runāt, un pirmās vārsmas plūst no viņa mutes ar tādu maigumu un sirsniību, ar kādu vienīgi nevainīgs bērns var raidīt pasaulē savu tiro, šķīsto lūgsnu. Klausoties viņā, šķiet, ka viscietākā sirds nespētu šādu lūgumu atraidīt.

«Zemes māt'! Zemes māt'!
Dod man viņu atpakaļ!
Visi ziedi saulē spīd,
Neslēp šo pazemē —
Visu ziedu skaistāko!

Zemes māt'! Māte mana,
Tavs dēliņš gauži sauc:
Atmodies, atsaucies,
Saņem labu vakariņu,
Atdod dārgu dzīvību!»

It kā nesaņēmis gaidīto atbildi, Tots iet soli tālāk. Balsī ieskanas brīdinošas skaņas, bažas:

«Zemes māt', gudra esi,
Neņem Leldi pazemē:
Pilna zeme as'ru birs,
Samirks tavi paladziņi.»

Aizstāvot savu taisnību, viņa runa kļūst aizvien kvēlāka, pārliecības kaismes piestrāvotāka. Cik, monologu iesākot, Tots bija liegs un sirsnīgs, tik tagad no viņa nāk skaudrums, skarba dzīves patiesība, pravietiska pareģojuma elpa.

«Klusa tava sēta taps!
Šalks tev vējš nedzirdēts,
Dziedās putniņš neklausīts,
Spīdēs saule novārtā:
Lelde pretī nesniegsies.»

Pārdzīvojums aug augumā. Svinīgi un himniski, bet tai pašā laikā kaislīgi Tots runā par zemi un jūru, divām latviešu tautas auklētājām, viņa vārdos — cildena dzimtenes un tautas mīlestība. Lelde — tauta. Ciņa par Leldi nozīmē ciņu par tautu. Tieši šis Tota monologs paceļ Tota un Leldes tēmu lielā vispārinājumā, simboliskā nozīmībā, tas dara Totu par visas tautas, dzimtenes cīnītāju.

Monologa noslēgumā Raiņa remarkās paredzēts Tota aicinājums un izsmiekls «zemes mātei, aizmigulei», kas nav spējīga viņu saklausīt. Harijs Liepiņš iet savu, pat gluži pretēju ceļu. Viņa Tots šeit izaug līdz satricinošam izmisumam, dziļam varoņa traģismam. Šis noslēgums ir kulminācija, augstākais sasprindzinājuma punkts:

«Zemes māt', zemes māt',
Nu tu tapusi jau veca,
Aizkurlušas tavas ausis!»

Harijs Liepiņš ir emociju aktieris. Dzejnieka domas un atziņas viņš pārdzīvo, teoriju un filozofiju pārvērš mākslas tēlā un tādējādi liek to pārdzīvot arī skatītājam. No vērotāja skatītājs kļūst par aktīvu izrādes līdzdalībnieku. Intelektuālajam momentam nāk klāt jūtas, un tās dara skatītājam tuvas un saprotamas arī Raiņa filozofiskās domas. Augstā tēlainības pakāpe ir viens no galvenajiem šās izrādes panākumu cēloņiem.

Tēlainība šeit palīdz H. Liepiņam jau tīri sižetiski attaisnot to, ka Tots šeit zemes garu un mirušo vidū gūst draugus un sabiedrotos. Teātris nav tiecies pēc naturāla kapu atveidojuma. Kapsēta Smilgim šai Raiņa lugā ir simboliska vispārināta «veļu valstība», pa kuru nevis brīvi staigā gari un mirušie, bet ar specifiski teatrāliem līdzekļiem iegailējas mazas uguniņas — «dvēselītes», dižu varoņtēlu parādības skatuves dziļumā rāda pagātnes tradīciju cildenumu.

Tēlainība, spilgts teatrālisms palīdz skatītājam pareizi uztvert un iz-

prast jebkuru skatuviski grūti atklājamu vietu. Visskaidrāk to apliecina nākošā — kalves aina, kur Rainis liek ar lauznām izlauzt Totam sirdi no krūtīm, pārkalta to un tad atkal «iemontēt» atpakaļ. Vai naturālisms? Nē, naturālisma te nav, tāpat kā tādu neatradisim nevienā Raiņa darbā. Ir tikai dzejnieka doma kā izejas punkts inscenētāja fantāzijai. Un tieši kalves aina, kas uz skatuves ilgst ne vairāk kā dažas minūtes, kļuvusi par Dailes teātra spilgtā teatrālisma, visu inscenējuma līdzekļu saliedētības, par īsta mākslas teatrālisma paraugu. Par paraugu, kā lielu filozofisku domu ietvert lielā, nozīmīgā skatuves formā. Šeit īpaši izpaužas Eduarda Smiļģa radošā, novatoriskā pieeja Raiņa vielai.

Spožas sarkanas gaismas apstarota skatuve, gaišas, varenas laktas, sitieniem līdzīgas fanfaru skaņas. Tāpat kā iepriekšējā kapu ainā, skatuve veidota vairākās pakāpēs, vairākos paaugstinājumos. Uz tiem stāv vīri ar veseriem, viņu vidū Kalvis — A. Stubavs, «laktā licējs, ļaužu kalējs», spēcīgs, monumentāls tēls. Šīm pakāpēm Totam jāiet cauri augšupejošā virzienā, katra no tām apzīmē vienu no viņa rūdiņuma posmiem. Pēc Kalvja komandas lielie veseri visi kā viens ritmiski šķeļ gaisu Tota virzienā, it kā izbaudīdams viņu svaru, sitieniem līdzīgi tai pašā ritmā ligojas arī Tots.

Sai ainā tēlo viss. Tēlo aktieri, tēlo veseri viņu rokās. Diženu vispārinošu tēlu dod mūzika, apgaismojums. Kā nepieciešama mākslinieciska vienība spēlē līdz stilizētā dekorācija. Tieši šai ainā pirmo reizi uzveram augšupejošā lokveidīgā ceļa — varoņa dzīves ceļa revolucionāri filozofisko vispārinošo nozīmi. Ar katru vesera sitienu, ko pavada gaismas vilņi un zvanu skaņas, varonis sasniedz augstāku pakāpienu, un ar katru nākošo sitienu aug arī viņa spēks, viņa rūdiņums, līdz, nokļūvis visaugstākajā vietā, sava «dzīves ceļa» virsotnē, Tots ir ieguvis jaunu sirdi, jaunu drosmi, jaunu spēku.

Himniskā «pārkalšanas» aina ir pati pēdējā pakāpe varoņa sagatavošanas posmā; tālāk sāksies īsta cīņa ar īstu ienaidnieku. Ar katru jaunu skatu Harija Liepiņa spēlmanis uzkrāja sevī jaunas cīņtāja īpašības. Šī aina ir kvintesence, pārtapšanas kalngals. Ja tagad salīdzinām viņu ar to spēlmani, kuru iepazinām pirmajā ainā, tad šeit jau ir pārveidojusies Tota būtība. Ir beidzis dzīvot liriskais varonis, sapņotājs un žēlotājs, viņa vietā pa skatuves dēļiem iet brīvības kareivis. Galvenā kvalitatīvi jaunā iezīme, kas kalvē ienāk Tota raksturā, ir — cīņas prieks. Liels, skanīgs, radoša pacēluma pilns. Līdz šim iepazītais Tota smaids bija citreiz liegi apgarots, citreiz sērs, grūtsirdīgs. Šeit dvēseles smeldze pāraug gaišā optimismā, smaids izplūst gaviļēs. Pēc pirmā vesera vēziena Tots smaida vēl tā kā pārsteigts, tā kā samulsis. Bet, katram jaunam vēzienam sekojot, smaids kļūst platāks, gaišāks, siltāks, dedzīgāks, jo — Tots jūt, ka radošie spēki aug, griba briest, doma asinās. «Aidā, kaist!» — šajā saucienā ietverts viss Tota bezgalīgais prieks, neatturamās alkas. Tikai tagad pārliccināmies, kāda varonība īsti slēpjas šajā jauneklī. «Aidā, kaist!» — aktieris ar visu savu būtību lieliski piepilda šo vārdu saturu, viņš tiešām kaist, viņš deg cīņas; cauri priekam dzirdami skaidri saklausāmi draudi — lai naidnieks piesargās!

Un, lūk, arī naidnieks. Kunga kapenes. Saltas, nedzīvas, tēraudpelēkas sienas. Vidū liels zārks. Jau tā spokaino iespaidu vēl baigāku vērš tas pats dīvainais kaulu klaboņas pavadītais motīvs, kurš pirmo reizi ieskanējās tai brīdī, kad Kungs ieradās pēc Leldes.

Atkal mūs pārsteidz Tots. Pēc iepriekšējās ainas noslēguma varēja gaidīt, ka tagad viņš brāzīsies iekšā kā viesulis. Nekā tamlīdzīga. Tots nāk uzmanīgs, piesardzīgs, maksimāli koncentrējies, bet tomēr ar savu velniņu iekšā. Maza pārgalvības dzirkstelīte viņā uzliesmoja jau kāzu skatā, kad Tots par spēli prasīja no Leldes «balvu», toreiz tas bija tikai mirklis. Šeit tā pavada katru Tota soli. Uzmanīgi izskatījis visu telpu un konstatējis, ka nekā tik briesmīga pagaidām nav, viņš pamana zārku, kuram siltas un «apsvīdušas» nagliņas. Tātad šeit tas Kungs! Iss pārdomu mirklis, tad Tots droši noņem zārkam vāku. Vēl brīdis, un viņš jau pats spraucas zārkā iekšā blakus biedekligajam, tobrīd vēl nekustīgajam spokam, lai pārbaudītu, vai šeit ērta gulēšana.

Tad — dobji gonga sitieni. Pusnakts. Valējā zārkā sēdus saslejas miroņi. Lūk, viņš, «asinszīdis», Tota lielais pretinieks! Nereāla, pret dabiska, drausma parādība. Tūlīt viņš ieraudzīs Totu, un tad sāksies cīņa. Bet tā nepavisam nav tāda, kādu varbūt skatītāji ir gaidījuši. Atkal teātris pārsteidz ar savu patiesi radošo atrisinājumu. Jo tad, kad savdabīgās «gultas vietas» īpašnieks uzmostas, Tots nemaz nav izbijies no briesmoņa, bet pavisam bezbēdīgi uzsāk ar viņu sarunu. Šai vietā izrāde iegūst atkal jaunu īpašību — humoru.

Proti, izrādās, ka Leldi sagrābusi ne jau kāda mistiska iracionāla vara, bet gan ar aci, ausi un saprātu uztverams Kungs. Sis briesmonis, vampīrs, kas ziž asinis, kam matos miroņtauki un no kājas krīt ārā skriemelis, tajā pašā laikā nodarbināts ar tīri laicīgām problēmām. Kā jau kungs, par visu vairāk viņš necieš zemos slāņus, viņu nomoka garlaicība, viņš liek sevi post skaistu, kad jāiet uz balli, un nekādā gadījumā negrib savā mitekli vienu atstāt Totu, lai tas viņam «nenozagtu sudrabnagliņas no zārka». Tās visas ir cilvēciskas vajības, un tās arī ir pamatā Artūra Dimitera spilgtajam, meistariski izveidotajam skatuves tēlam. Ļoti veiksmīgi atrasta arī Kunga runas maniere, kas spilgti un trāpīgi kariķē baltvācu baroniem raksturīgos latviešu valodas kropļojumus, «ie» vietā lietojot «ē» un lauztā «uo» vietā stiepto «ō». («Mani senči... Trēc tō vēn, kas jau dzīvē trēkts un trēkts.»)

Tai pašā laikā no Kunga dveš pretī arī kas necilvēciski baigs, kas var būt tikai nereālai parādībai. Par maskas meistardarbu jāuzskata miroņgalvas iezīmes Kunga sejā. Atbilstoši Raiņa replikai «neliec ceļus, neliec rokas» tēlotājs tāpat atradis ļoti raksturīgas staigājoša skeleta kustības, kuras pavada griezīga kaulu čikstēšana (tas savukārt skatuves trokšņu meistardarbs). Bet, kad Kungs noskaišas, acis pieplūst asinīm un roka ceļas tvērienam, tad viņš liekas ļaunam zvēram līdzīgs, un jātic, ka ir spējīgs pretinieku «dzīvu drumslās saberzēt». Tieši šīs īpašības savam patstāvīgajam lomas traktējumam par pamatu ņēma otrs Kunga tēlotājs Pēteris



Raiņa «Spēlēju, dancoju» 1956. M. Ozoliņš —
Velna zēns, A. Dimīters — Kungs

Vasaraudzis. Tādā reizē Totam jāturas pēc iespējas tālāk, un viņš to arī dara.

Bet cīņai var būt arī komēdijas raksturs, ja tā ir cīņa, ko neizcīna ar šķēpu rokā, bet gan ar prātu, atjautu un asprātību. Tādas attiecības, kādas Dailes teātra izrādē izveidojas starp Totu un Kungu, sakņojas tautas daiļrades tradīcijās.

Nevar teikt, ka Tota skatuviskā personība šajā izrādē būtu meklēta īpaši latviska. Kaut arī uzvedumā ir tik daudz specifiski nacionālā, tā veidotāji tiekušies iet tālāk par vienas zemes, vienas tautas šaurajām robežām, kā to neapšaubāmi domājis arī Rainis. Ļoti maz specifiski latviska atradīsim Tota ārienē, sākot jau ar tumšajiem matiem, un tomēr Tots ar savu iekšējo dzīvi nes sevī spilgti nacionālas iezīmes, īpaši ar to, ka viņš tuvs folkloras varonim, kas tik sprigani atbalsojas Harija Liepiņa

spēlē. Tota skati ar Kungu lielā mērā atgādina tautas pasaku motīvus par trešo dēlu un muļķa velnu. Tieši pasakas varonim raksturīga tā mazā viltība, ar kuru tagad rīkojas Tots, uz tautas gudribu dibinātā, vienkāršā, bet ļoti mērķtiecīgā diplomātija.

Ainu Kunga kapenēs īpaši dzīvu dara tās trešais līdzdalībnieks — Miervalda Ozoliņa tēlotais Velna zēns, kas nevis šaudās, bet vārda tiešā nozīmē sprāgst uz visām pusēm. Tas ir gan spožs Dailes teātra aktiera ārējās tehnikas paraugs, gan arī reti savdabīgs raksturs. Velna zēns, lai arī nav nekāds prāta gaišuma iemiesojums, tomēr nepavisam nav tik «dumjš kā velns», bet apķērīgāks un gudrāks par Kungu. Mazās ačeles lec uz visām pusēm, prātiņš spraigi strādā, un secinājumā Tots viņam pavisam dibināti liekas aizdomīgs. Drošs paliek drošs, viņu vajadzētu saplosīt, bet pašam arī tā kā bail, tāpēc lai labāk pa priekšu iet Kungs. Īsts raksturkomikas sasniegums jau ir Tota aizdomīgā «apoņāšana», tāpat ļoti uzsvērtā, tīri vai profesorskā nopietnība, ar kādu velnēns spiegdams, sprauslodams un

stenēdams cenšas saspīest bruņu cimdu Tota rokā. Bet gluži ģeniāls atradums ir astes izlietošana par sava veida termometru, kas, pieduroties cilvēkam, nosaka, vai tas tiešām miris vai arī tikai simulē. Kopā visi trīs ainas dalībnieki veido apskaužami saliedētu ansambli, kurā cits citu lieliski izprot un papildina.

Vēl vairāk uzsvērts un izvērstas teatrālisms raksturo ļaunās varas rezi-denci — velnu riju. Šeit ņirb un virmo viss! Mainās sarkanas, zaļas un violetas gaismas, nevaldāmās orgijās trako groteskie velni un velnēnes. Inscenētāja izkārtotās stilizētās grupas brīžam pat pajūk verdošajā mutulī. Lai šādos apstākļos noturētos notikumam centrā un vēl valdītu pār traku-ligo velnu baru, Totam jābūt vēl dzīvākam, no viņa straumēm jāplūst enerģijai, sparam, veiklībai un arī atjautībai. Neviena aina, neviens posms «Spēlēju, dancoju» izrādē neprasa no Tota, to var teikt droši, tik daudz tieši fiziska spēka. Tota pārgalvība un riska prieks te uzsit augstāko vilni. Ar savu kokli un pabiezajiem, tīri «velnišķīgajiem» epitētiem paspējis iegūt apbrīnotājus un atzinējus velnu «jaunās paaudzes» vidū, viņš pēc brīža jau metas plecos vienam no elles pilāriem un jādina uz nebēdu no sāpēm un aizskartā goda kaucošo Bluķa kāju. Taču šīs izdarības ir tikai tā sau-camais «pirmais plāns». Neizrādīdams to jautrajiem balliniekiem, Tots iekšēji ir pati uzmanība un saspringtība, ne mirkli viņš nepārstāj turēt vaļā acis un ausis.

Lai cīņā pastāvētu, ir vajadzīga varoņa drosme, spēja skatīties nāvei vaigā. Vēl vairāk šāda drosme vajadzīga, lai iegūtu un turētu rokā «miron-šveci», kas vienīgā spēj uzcelt Leldi un no kuras bēg pat visi velni, jo, kas to ņem rokā, tam — gals. Līdz šādam dižumam un spēkam izrādes gaitā ir izaudzis vienkāršās tautas pārstāvis spēlmanītis Tots.

Eduardam Smilģim dažkārt pārņemts, ka velnu rijas aina neiekļaujas kopīgajā izrādes stilā. Tiesa, visā pārējā izrādē izturētā nacionāli latviskā stila te nav. Līdzās vienkārša koka rijas spraišļiem, kuriem pāri karājas labības kūļi, lielai, jau vairāk stilizētai krāsns mutei šajā ainā redzam arī greznu, dārgiem paklājiem, vizuļiem un rotām izgreznotu valdnieka troņa postamentu. Velnu un raganu tērpos visīpatnējākā kārtā mijas veclaicīgais ar moderno. Velnu dižajiem apģērbs atgādina viduslaiku bruņiniekus. Gados jaunākus redzam tādus, kādi bija 18. gadsimta franču aristokrāti. Vēl citiem galvā mūsu laika cilindri. Bet vienas un tās pašas velnēnes ārienē modernas revijgerlas tērps jaucas ar vēsturisku plīvuru vai apmetni. Visu to kopā ņemot, it kā būtu etnogrāfiskā stila pretruna, un tomēr tā ir tikai šķietama. Šāda atrisinājuma pamatā ir dziļa jēga. Pazūdot šai šķie-tamajai pretrunai, pazustu arī inscenētāja doma sapulcēt šeit ar kopējām velnu pazīmēm (ragi, astes) apvienotus dažādu vēsturisko laikmetu eks-pluatatoru tipus. Tieši šeit meklējams viens no priekšnoteikumiem, kas palīdz «Spēlēju, dancoju» izrādei iziet no vienas tautas, vienas zemes robežām un sniegt vispārinošu vēsturisku dzīves īstenības skatījumu.

Vienā ziņā tomēr ir grūti oponent šās ainas kritizētājiem. Elles spilgtajā krāsū ņirboņā un skaļumā acij un ausij paslīd garām šis tas tāds, ko vaja-dzēja izcelt un akcentēt. Apkārtējais raibums brīžiem nomāc Totu, kam

gribot negribot jāzaudē dažas šās ainas asajām dramatiskajām cīņām nepieciešamās nianšes. Atzīdams, ka šī izrādes daļa pilnībā nespēj apmierināt, teātris vairākus gadus turpināja darbu, izrāžu gaitā izdarot labojumus un koriģējumus. Taču tie visi galvenokārt reducējās uz īsinājumiem, nevis jauna dziļuma meklējumiem. Ja šai grandiozajai, spēcīgajai un saturīgajai izrādei kaut kur pietrūcis radoša atrisinājuma, tad tas noticis ar Trejgalvja tēlu. Trejgalvis — elles valdnieks, tautas apspiedēju vadonis no visiem ienaidniekiem saskaņā ar Raiņa lugu ir pats gudrākais un bīstamākais Tota pretinieks. Bet uz skatuves trīs aktieri, kuri katrs tēloja vienu «galvu», atstāja vairāk vai mazāk butaforisku iespaidu un nespēja atklāt lomas filozofisko saturu, kas arī tekstā gandrīz pavisam nosvītots.

Trešajā, pēdējā šās izrādes cēlienā — atkal virszeme, kas dekoratīvi ļoti maz atšķiras no pirmajā ainā redzētā kāzu nama. Pa savu lokveida ceļu Tots kāpj augšup, nezdams uz rokām atgūto Leldi, «nāves ūdens laukā rautu». Kā trauslu ziedu, kā vāru, nevarīgu bērnu viņš maigi tur savās rokās dārgo nastu, rūpīgi, tā, lai ne puteklītis neskartu agra rīta miegā dusošo kautro dvēselīti. Liels un saprotams ir Tota prieks par gūto uzvaru, jūtams, ka viņš atgriežas dzīvē, triumfēdams par savu panākumu, savu varoņdarbu. Taču Tots rūgti maldās, domādams, ka viss ir jau galā. Lelde vēl nav modusies, galīgā uzvara vēl nav gūta. Totam priekšā vēl pati smagākā un grūtākā cīņa — pašam ar sevi. Priekšā vēl Tota tēla evolūcijas pēdējais, vissarežģītākais posms.

Tagad izvirzās gluži cita, jauna problēma. Kādam mērķim īsti bija vel-tita Tota grūto pārbaudījumu pilnā gaita, ar kādu nolūku viņš cīnījās par Leldi? Vai viņš izkaroja Leldi sev pašam vai arī nesavtīgi uzpurējās, lai atdotu viņu virszemei, jaunai dzīvei? Citiem vārdiem — vai Tots tiecas pēc Leldes sīku personisku mērķu vai arī vispārības, tautas laimes labā. Starp šiem diviem mērķiem, starp šiem diviem savas sūtības piepildījumiem ta-gad kā starp diviem dzirnu akmeņiem nokļūst Tots. Lugas sākumā, tūlīt pēc Kunga iebrukuma, Tots teica Zemgum: «Ņem sev! Kad tik taptu dzīva!» Tagad viņš atgriežas ar skaidru spriedumu, noteikti nobriedušu domu: «Mana Lelde!» Varonis par cīņu grib sev balvu, un šī balva būs nāvei atka-rotā Lelde. Viņš ņem Leldi sev, bet, ja tā, tad Tota mērķi kļūst šauri egocentriski un draud novirzīt viņu no sāktās gaitas. Ja varonis par saviem darbiem prasa cenu, viņš pārstāj būt tautas varonis. Tāda ir Raiņa doma, kuru ar ļoti skaidriem un spēcīgiem akcentu izkārtojumiem uzsvēris teātris.

Velti Aklais brīdina:

«Toti, dēls, ceļš nav tavs,
Tavu redzu tālu tekam,
Dod šai saulē citiem dzīvi,
Citā saulē tevim dos.»

Tots ir kā apmāts. Visas viņa domas, viss, ko viņš dara, tiek koncen-trēts vienā virzienā. Leldei jāpamostas, tad viņš būs savu panācis. Ar visu savu pievilcības spēku un temperamentu viņš sauc sauli, kurai jānāk, kura nedrīkst kaunā pamest savus bērnus. Neatlaidīga lūguma spārnots, viņš

skandē savu dziesmu. Un brīnums: Tots ir veicis pašu sauli. Zemi apspīd spožie, dzīvinošie rīta saules pirmie stari. Lelde atdara acis, sper pirmos, vēl trauslos un nevarīgos soļus.

Tots ir guvis uzvaru? Nē, vēl Lelde nav atguvusi dzīvību acīs, deju augumā, prieku sirdī. Tota rokās viņai jāatgriežas atpakaļ sēdekli, jo trūka... «mazas asinislāses, treju siku pilieniņu». Trūka?! Tota satraukumam nav robežu. Neprātīgās dūsmās viņš skrien, draud, lūdz, spārda kājām zemi, kas paņēmusi un neatdod dārgo mantu. Vai tiešām viņa upuris vēl nav piepildīts, lielais mērķis aizsniegts? Vai tiešām jāiet vēl tālāk, jādod savas asinis Leldei laupīto lāšu vietā? Bet tas nozīmē ziedot savu dzīvību. Tagad, kad viņš atguvis Leldi, atguvis dzīvi, tā viņam atkal būs jāzaudē? Skaidri, mērķtiecīgi, bez aplinkiem Harijs Liepiņš aizvada sava varoņa raksturu līdz galīgajam atrisinājumam.

Ar mokošu spēku Totā plosās divas naidīgas varas, milzīga neizsmeļama dzīvotgriba cīnās ar pienākumu. Vēl atliek pēdējā iespēja — ja upuris nevis Tots, bet gan kāds cits. Piemēram, Zemgus, kas sakās Leldi mīlam. Ja tas notiek, tad Totam «dzīvot saules mūžu», tad viņš veicis. Un, kad Zemgus tiešām sola Leldes labā savu jauno dzīvību, Tota uzvaras gavilēm nav robežu. «Dzīvot man saules mūžu!» Tagad abi sāncenši savā ziņā ir mainītās lomās salīdzinājumā ar lugas sākumu. Toreiz Tots gāja nāvē, bet Zemgum rūpēja vispirms savs labums. Bet, jo augstāk varonis pacēlies savas paštaisnības smailē, jo rūgtāks izrādās atjēgšanās biķeris. Šis brīdis pienāk Totam, kad atsakās klausīt viņa spēles, viņa galvenais cīņas ierocis. Paliek dziesminieks bez skaņām, cilvēks bez jaunrades spēka, varonis bez piepildījuma. Svelošs kauns, sava nodarījuma smagums, neveiksmes sūrumš kā elektriskā strāva izskrien cauri katrai Tota ķermeņa šūniņai. Un tūdaļ seko reakcija — viņš it kā sagumst sevī, noslēdzas no apkārtējās pasaules. Viņam vienam jātiek ar sevi skaidrībā, viss tikai viņa paša rokās.

No visām pusēm uz Totu plūst uzbrukumi, gan par to, ka viņš grib atņemt cita sievu, gan tāpēc, ka priekšlaikus izlielījies nāvi uzvarējis. Pats smagākais apvainojums nāk no Zemgus lūpām — ja jau Tots prasa viņa asinis, lai tad pats arī dur viņam sirdī!

Jaunajam aktierim Uldim Lieldidžam, vēlākajam Iljas Muromieša un Mirabo tēlotājam, toreiz, 1956. gadā, Zemgus bija pirmā lielā loma Dailes teātrī pēc Teātra fakultātes beigšanas. Sākumā vēl bikli un saistīti, bet vēlākajos gados, turpinot darbu pie lomas, aizvien drošāk un pārliecinošāk viņš iezīmēja spēcīgu sava tēla attīstības līniju. Arī Zemgus lugas gaitā izaug. Tagad, kad «Spēlēju, dancoju» varoņu skatuves gaitas tuvojas noslēgumam, viņš spējīgs par Leldi jau cīnīties. Jā, Zemgus ir audzis un veidojies, taču tas vēl spilgtāk pierāda — Tota izaugsmi.

Varonim jāprot ne vien godam cīnīties un uzvarēt, varonim jāprot arī godam mirt. Zemgus nespēj raudzīties nāvei vaigā. Redzot tuvojamies savām krūtīm nāvējošo asmeni, viņš neztur un novērš skatienu. Tā nav drosme, tas nav varoņgaitas vainagojums. «Mācies mirt ziedojoties!» — ar savu piemēru viņu māca Tots.

Sāpīgu skatienu Tots veras savā rokā spīguļojošā naža asmenī. Tad tāds, izrādījās, ir viņa «saules mūžs», atspulgots naža galā. «Tas nav viss! Tas par maz!» — šajā tragisma pilnajā saucienā izlaužas viss: neizsakāmā dzīvotgriba, sāpes par savu jaunību, kurai jāiet bojā, kura varētu tik daudz vēl dot, tik daudz vēl gūt. Un tad viņš ir izšķīries. Lēniem soļiem viņš dodas pie Leldes, kas atkal, dziļa miega pievarēta, dus savā krēslā. Viņš sauc Aklo stāt viņam pie rokas, balstīt viņu grūtā ceļa pēdējās traģiskās kulminācijas brīdī. Tad Tots iecērt nazi sev krūtīs, nevis iedur, bet tieši iecērt, pēkšņi, negaidīti, kā zibens šautru.

Ar šo brīdi, liekas, kāda jauna garīga apskaidrība ir ienākusi Tota tēlā. Dzidri, apgaroti viņš runā cildenos Raiņa vārdus, visa darba ideju ietverošos vārdus:

«Nu tev dzīslās mana asins,
Nu tu, Lelde, būsi mana.
Gūt var ņemot, gūt var dodot!
Dodot gūtais — neatņemams!»

Formas ziņā Harija Liepiņa Tots it kā atgriežas pie tā paša, ar ko viņš savu gaitu sāka. Tas pats miers, tas pats skaņu un mūzikas caurstrāvotais vieglums, tās pašas tālē ejošās acis. Un tomēr ne tas pats. Totā dzīvo jauna kvalitāte, jauna sirds, jauns gars. Viņā dzīvo apziņa, ka mūžs nav dzīvots velti. Viņa nemirstīgās dziesmas spēks paliks mūžos nākamām paaudzēm. Viņš zaudējis Leldi trešo reizi, bet šoreiz zaudējot — ieguvis. Pravietiski, ar vēl nebijušu iekšēju spēku Tots stāsta tautai par bruņām un sirdi, kuras viņam deva Kalvis, kuras vajadzīgas katram, kas cīnās par brīvību. «Kāliet sirdis... kamēr sirdis tapsit brīvil!» Tota lūpas rotā smaids, bet ne vairs tas skumjais, liegi sērais, kas sākumā. Tas ir gaišs laimes smaids, sevis piepildījuma, radoša gandarījuma smaids. Ar šo smaidu viņš pēdējo reizi skandē savu nemirstīgo dziesmu, ar šo smaidu viņš skatuves priekšplānā, sava nostaigātā «dzīves ceļa» pakājē aizmieg uz mūžiem.

Ar Tota lomu savas lielās gaitas mākslā sāka Harijs Liepiņš, aktieris, bez kura šodien grūti iedomāties Dailes teātri. Par Liepiņu mēs runājam arī kā par Hamletu, Gēstu Berlingu, Edgaru, kņazu Miškinu, bet par Totu vēl ilgi runās, domājot tikai par Liepiņu. Jo, tagad to var apgalvot droši, līdz viņam latviešu teātrī Tota vēl nebija. Bija Raiņa Lāčplēsis, Indulis, Uldis, bija slavenu meistarību dibinātas šo varoņu skatuves tradīcijas. Totam šo materiālo veidolu, nemirstīgā varoņa tradīciju latviešu teātrī radīja Harijs Liepiņš. Līdz ar to sev pienācīgu skatuves dzīvi — skaistu, cildenu, bagātu iesāka vēl viens Raiņa varonis.

Leldei savu tradīciju ar šo izrādi iedibinājusi Vija Artmane. Lelde ir sarežģīts tēls, īpaši ar to, ka visu lomas vidusposmu viņa atrodas it kā pus-pamirušā, zemapziņas, transa stāvoklī. Tas ievērojami apgrūtina tēla attīstības iespējas. Vijas Artmanes Lelde, lai arī saskaņā ar sižetu mirusi, saglabā sevī gan vāri un brīžiem dziestoši, tomēr nemitīgi pulsējošu dzīvību. Tāpat kā izrādes sākumā, arī šajā posmā, tikai, protams, citā veidā un citiem līdzekļiem, Leldē noris cīņa starp Totu un Zemgu, starp trauksmi,

lielām ilgām, tāliem sapņiem un pieticību, inertu mieru, ikdienas laimi. Pieticība liek viņai slēgties sevī, mudina viņu uz pasivitāti, nepretošanos kapa tumsas mūžīgajai naktij, dzīvotgribas un Tota dziesmas spēka modinātā iekšējā pretestība sauc viņu atpakaļ pie gaismas, pie jaunas dienas. Lugas beigās pēc stindzinošā velnu nakts miega viņa mostas šai jaunajai dienai, un tā jau ir cita Lelde. Arī šai Leldei, tāpat kā tai, kuru iepazinām pirmajā ainā, «locekļos rit deja», būtne staro dzīvesprieks, bet bezbēdīgās trakulības, bērnišķā draiskuma vietā viņa ieguvusi apskaidrību, nosvērtību, cildenumu. Lelde izaugusi līdz apziņai, ka viņu «Tota spēks aiznes līdz». Lelde modusies jaunai, pilnvērtīgai dzīvei.

So Leldes tēla vadlīniju skaidri izcēla izrādes attīstības gaitā arī otra tēlotāja Mudīte Sneidere. Tāpat kā Uldis Lieldidžs Zemgus lomā, arī viņa, Teātra fakultātes nesenā absolvente, pilnā mērā attaisnoja teātra vadības dāvāto uzticību. Lelde pieskaitāma M. Sneideres spilgtākajiem skatuves tēliem.

Dziļš, emocionāls, traģisma pilns ir izrādes fināls. Spēcīgā, satriecošā pacēlumā, Totam aizmiegot uz mūžiem, izskan Aklā teiktie vārdi: «Vai man, vai man, simtas audzes!» Bet, lūk, pašas no sevis sāk skanēt stīgas Tota koklē, uz kuras vēl tikko turēja savu roku klusušais dziesminieks. Spoža gaisma piestrāvo skatuvi, ikvienu tās stūrīti aizsniedz cildenas, himniskas mūzikas skaņas, kurās variējas Tota dziesmas motīvs. Izrādes izskaņa pāraug varenā optimistiskā traģēdijā. Varoņa zaudējuma sāpes saplūst ar gaišas, saules pilnas dzīves ausmu, kurai savu dzīvi atdeva Tots. Tikai tāds var būt liels traģisms, cildens traģisms, kas pauž cilvēka gara, viņa radošā ģēnija nemirstību. Dzīves vērtību radītājs jau neiet bojā, tikai pārkausējas jaunā kvalitātē:

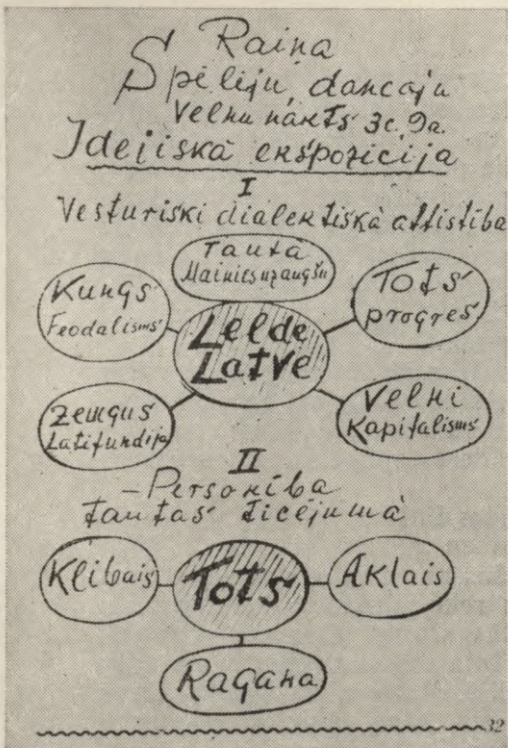
«Es pie jums Leldē būšu:
Mūžam Lelde, mūžam es.»

Savu teorētisko pamatojumu Ed. Smiļģis grafiski izteica savdabīgos inscenējuma ekspozīcijas «apļos», kuri kopumā raksturoja izrādes idejisko iecerī. No šīs ekspozīcijas izriet, ka Leldi — tautu atbrīvot spējīgs tikai tautas radošais spēks, kas inscenējuma ekspozīcijā nosaukts vienkārši par progresu un mīt nomāktajā, pazemotajā darba cilvēkā. (Tota teksts:

«Kur es dzimis? Kas to zin,
Tikai vienu gan es zinu:
Pāri darīts man, ka dzimu:
Sūra pirts, zema lāva...»)

So nemirstīgo spēku viņa ciņu gaitās pavada trīs tautas gudrības zinātāji, uzvarēt var vienīgi ar viņu klātbūtni un padomu. Pirms šī Dailes teātra inscenējuma bija izplatīti uzskati, ka «Spēlēju, dancoju» ir īpaši sarežģīts Raiņa darbs ar grūti atšifrējamiem simboliem, pat mistiku. Dailes teātris atspēkoja šādus spriedumus savos mākslas tēlos.

«Spēlēju, dancoju» ir inscenējums, kurā cieši saliedējušies Dailes teātra kolektīva savdabīgie spilgtie mākslinieciskās jaunrades paņēmieni ar



Ed. Smiļģa ekspozīcija Raiņa lugai «Spēļu, dancoju» 1956

vienreizīgi dziļi un pārlicinoši atklātu idejisko saturu. Vienīgi teātris ar stingru marksistiski leņiniskās ideoloģijas bruņojumu, cieši iesakņotu zinātnisku pasaules uzskatu bija spējīgs radīt izrādi, kurā teiksmaini alegoriska tautas varoņa ciņa pavērās dialektiskā vēstures attīstības likumsakarībā. «Spēļu, dancoju» izrāde kļuva par sociālistiskā reālisma uzvaru Dailes teātrī.

Sava 70 gadu jubilejas vakara programmas izdevumā rakstā «Dailes teātra mākslas ceļš» Eduards Smiļģis deklarēja mūsdienu skatuves mākslas un tamlīdz Dailes teātra svarīgākos jaunrades principus.

«Mans uzskats ir tāds, ka skatuves mākslai šodien nepieciešami trīs pamatelementi. Pirmais no tiem — skaidrība, visu darbības līniju nepārprotama atklāšana, loģiski pakļaujot tās galvenajai domai, lugas un izrādes kodolam; šīs līnijas jāizcērt asi un taisni kā stigas mežā. Otrais pamatelements — vienkāršība. Cik bieži mēs runājam par vienkāršību uz skatuves, un cik bieži šo jēdzienu pārprot! Vienkāršību nevar identificēt ar kaut ko pelēku, trūcīgu, garlaicīgu. Varbūt uzskatāmības labad pievienot vārdu «lakonisms»? — Un trešais pamatelements ir kaislība, pirmām kārtām spēcīgs pārdzīvojums. Bet šeit nedrīkst būt tiksmīnāšanās

ap jūtām, jūtu marķēšanas: pašā darbības gaitā jāizaug īstām jūtām un pārdzīvojumam.»¹

Sos vārdus nevar neatcerēties «Spēlēju, dancoju» izrādē. Skaidrība. Tik tiešām — viss «Spēlēju, dancoju» inscenējums ir kā asi izcirsta stīga, tik noteikti, tik monolīti tajā izdalās jaunatklātās Raiņa domu bagātības. Raiņa attēlotā tautas dialektiskās attīstības gaita uz skatuves atklājas skaidros un konkrētos tēlu traktējumos, skaidrās un konkrētās tēlu attiecībās, kurās skatītājs spēj viegli uztvert un izprast teātra atrisināto simboliku. Uz skatuves dzīvo nevis simboli, bet cilvēki, un šīs attiecības viņu starpā ir cilvēciskas attiecības. Dailes teātra izrādes pamatne ir filozofiska, taču tā nav abstrakti prātnieciska, bet gan ļoti konkrēta, viegli, vienkārši uztverama filozofija.

So dziļo pārdzīvojumu sniedz ne vien galveno lomu tēlotāji, bet arī katrs vissīkākā uzdevuma veicējs. Divām vecenītēm Čibiņai un Čabiņai ir dota tikai viena frāze: «Sak' nu vien! Sak' nu vien!» — bet cik daudz gan viņu atveidotājas Benita Ozoliņa un Emīlija Bērziņa ar šiem vieniem un tiem pašiem vārdiem mācējušas pateikt dažādās lugas situācijās. Te izskan plāpīga ziņkāre, te pusjocīga, pusnopietna neapmierinātība, te baigas nelaiemes nojautas, un noslēgumā — bijīga apbrīna, kurai cauri skan latviešu māmiņas bezgala siltā sirsnība.

Dailes teātra novatorisms izpaužas arī «Spēlēju, dancoju» izrādes žanriskajā atrisinājumā. Rainis pats buržuāziskās Latvijas laikā rakstīja, ka «Spēlēju, dancoju» bijusi domāta kā «sava veida humora luga», ka sacerēšanas laiks — 1915. gads ar ienaidnieka (vācu okupantu) varmācīgo uzbrukumu bijis tik traģisks, pat bezperspektīvs, ka licies — rūgtā dzīve jātver kā rotaļa, brīvā gara vieglā skatījumā.

Iespējams, ka dzejnieks sava darba žanrisko atveidu tiešām iedomājies līdzīgu traģikomēdijai, literārajā materiālā ir vietas, no kurām to var secināt. Priekšpadomju perioda inscenējumi šo jautājumu atrisinājuši nav. Ar pilnām tiesībām turpinot tālāk meklējumus arī šajā laukā, Dailes teātris nonāca pie sava un ļoti veiksmīga atrisinājuma. Dailes teātra izrāde «Spēlēju, dancoju» parādās kā liela stila traģēdija, kurā varam atrast visas traģēdijai nepieciešamās iezīmes: liela vēriena sociālu konfliktu, darbības pacelumu, traģēdijas varoni — spēcīgu personību un beigu beigās arī varoņa traģisko vainu (ko vairāki teorētiķi uzskata par nepieciešamu žanra elementu); tā izpaužas Tota pretrunās ar viņa misiju lugas beigu daļā. Dailes teātris nebūt nav pavisam izskaudis arī komēdijas elementus, kādi šai darbā neapšaubāmi ir. Tādus satur, piemēram, Artūra Dimitera Kungs, vairāki groteskie velnu tipi. Tāpat galvenā varoņa Tota izteiksmes līdzekļu diapazonā it prāvu vietu ieņem humors, un arī Šekspīra traģēdijās taču bieži rodam komiskā un traģiskā sajaukumu. Centrālais un dominējošais kā tur, tā arī šajā izrādē tomēr ir traģēdijas raksturs. Lai pastiprinātu traģisko elementu, Ed. Smiļģis izdarījis vairākus nozīmīgus teksta īsinājumus

¹ Ed. Smiļģa 70 mūža un 50 skatuves darba gadu jubilejas programma. Dailes teātris, 1956, 2. lpp.

un atsevišķas vietas traktējis pretēji Raiņa remarkām. Galvenokārt tas attiecināms uz Tota un triju tautas gudro — Aklā, Klibā un Raganas savstarpējām attiecībām, saliedējot šos četrus tēlus vienotā monumentālā centrālā iestudējuma grupā. Patstāvīgā un drosmīgā Dailes teātra pieeja tātad pilnā mērā attaisnojusies arī lugas žanra meklējumos.

Dailes teātrī līdz tam nav bijis uzvedumu, kas saglabātos repertuārā tik ilgi — vairāk par gadu desmitu. Hermaņa Bendika vārdiem runājot:

«Tā ir izrāde, kurai līdzīgu mūsu pēckara laika teātru devumā grūti sameklēt... Dodams mums, skatītājiem, Raiņa ideju bagātību un savas mākslas daili, teātris pats guvis varbūt visvairāk: tas audzis spēkā un guvis pārlicību, ka nav neveicamu māksliniecisku uzdevumu, lai cik grūti tie liktos. Ir atkal pierādījies, ka lieli uzdevumi ne tikai prasa, bet arī paši rada lielus spēkus.»¹

Nav jādodomā, ka tālākajās teātra gaitās būtu bijušas tikai veiksmes. Arī tagad atgadījās viena otra bālāka, pelēcīga izrāde, bija neveiksmes, ne viss pašķīrās kā uz rokas mājienu, jo teātra māksla ir radošs darbs. Taču galvenais ir tas, ka brieduma posmu, kuru tagad bija aizsniegusi Dailes teātra māksla, atkal pildīja radošs nemiers, meklējumi, kas izvērtās dažādos teātra jaunrades žanros un virzienos. Tie tagad balstījās uz sava spēka un spēju apziņas un stingra ideoloģiski teorētiska pamata. Šāda radoša aktivitāte nevarēja palikt bez skaidri saredzamiem rezultātiem visas Padomju Latvijas skatuves mākslas kopskatā.

¹ Literatūra un Māksla, 1957, 12.

ZELTA BRIEDUMS

I

Jaunā attīstības stadija, kādā piecdesmito gadu otrajā pusē iegāja Padomju valsts, lielā mērā ietekmēja arī sabiedrības garīgo dzīvi. Pakāpeniska pāreja uz plašu komunisma celtniecību, kas izvērās visdažādākajās dzīves jaunrades jomās, izvirzīja jaunus būtiskus uzdevumus mākslai. Vispārējās līnijās raksturojot atšķirības starp diviem pēckara radošās dzīves posmiem, var teikt, ka pirmais no tiem — četrdesmitajos gados un piecdesmito sākumā — vairāk fiksēja esošo, aprakstīja sasniegtā rezultātu, turpretim piecdesmito gadu otrās puses jaunrade jau tiecās virzīt sabiedrību tās jaunajā attīstības periodā, tēlot jauno komunisma celtnieku paaudzi. Piecdesmito gadu sākumā bija vērojama zināma oriģināldramaturģijas krīze. Krasi samazinājās jauno lugu skaits; no 1950. gada novembra līdz 1953. gada februārim uz Dailes teātra skatuves neparādījās neviens latviešu padomju rakstnieka darbs. Nedaudzie sacerējumi, kas radās tajā laikā, vai nu atradās «bezkonfliktu teorijas» valgos, vai arī variēja anahroniskus kriminālsīžetus par godīgu padomju cilvēku sadursmi ar standarta kaitnieku, kas bojā kolhoza mantu, piesavinās līdzekļus utt. «Mazāk sameklēta, samākslota «pozitīvisma», vairāk sirsnības, tiešuma!» — apcerot šo laiku, aicināja Pēteris Pētersons. «Neviens skatītājs par pozitīviem neuzlūkos izspīlēti «principiālus» ļaudis ar iepriekš pieņemtiem spriedumiem visās lietās un vietās, bet gan vienkāršus, patiesus cilvēkus bez skaļām frāzēm mutē, toties ar kvēlām komunisma cīnītāju sirdīm.»¹

Šāda patiesība jau bija izjūtama Ed. Smiļģa inscenētajā J. Grantā un V. Sauleskalna lugā «Jūras vējos» pēc J. Grantā stāsta «Vēja pusē», kas

¹ Teātris un Dzīve, I. R., 1956, 42. lpp.

tēlo kāda zvejnieku ciemata dzīvi. Arī te vēl daļu sižeta aizņēma tradicionālās mahinācijas vietējās zivju fabrikas saimniecībā, tomēr priekšplānā izvirzījās cita tēma — zvejnieku kolektīva veidošanās. Izrādei bija jūtama komēdijas nokrāsa. Lugas viela ļāva Dailes teātrim likt lietā bagātos sulīgos tēlu raksturojuma līdzekļus, radot veselu virkni interesantu tautas tipu, kuru dzīve ritēja uz skatuves pilnasinīgi, jautri. Komiskās lomas spilgti noraksturoja šā žanra meistari Luijs Šmits, Ēvalds Valters, Emīlija Bērziņa, Ērika Ferda, arī Zanis Priekulis, Osvalds Krēsliņš. Ilgus gadus pavisam maz izmantotas tika Lilitas Bērziņas kopš jaunības dienām izkoptās komēdijas aktrises dotības. Tās noteikti atgādināja sevi šajā izrādē ar manierībā un sievišķīgā nevarībā taisni lielisko frizieri Rozāliju Pupiņu. Zvejnieku jaunās paaudzes lomas deva iespēju veidot interesantus raksturus Dailes teātra jaunajiem aktieriem.

Dzīva, intriģējoši trāpīga pusgadu vēlāk bija A. Griguļa satīriskās komēdijas **«Profesors iekārtojas»** izrāde. Arī šeit satīras meistarībā atplauka Lilitas Bērziņas, Artūra Dimitera, Luija Šmita un citu Dailes teātra aktieru talants. Izrādes idejas reālistiski precīzā un patiesīgā atklāsmē neapšaubāma nozīme bija arī viesrežisores pedagoģes Veras Baļunas darbam.

Par jauna posma sākumu latviešu teātra oriģinālrepertuārā var uzlūkot 1955. gadu, kad atklātībā parādījās līdz tam nepazīta autora Gunāra Priedes pirmā luga. Kopš tā laika latviešu padomju dramaturģijā sāka dziļi iesakņoties tā saucamais liriski dramatisks virziens ar laikmetīgu, sabiedriskajos apstākļos un cilvēku psiholoģijā smeltu problemātiku.

Gunāra Priedes skatuves rakstnieka gaitu sākums visciešākajām saitēm savijies ar Dailes teātri. Pieci pirmie viņa darbi **«Jaunākā brāļa vasara»**, **«Lai arī rudens»**, **«Normunda meitene»**, **«Pozitīvais tēls»** un **«Vikas pirmā balle»** uzvesti no 1955. līdz 1960. gadam Dailes teātrī. Šīs izrādes guva lielu popularitāti skatītājos; **«Jaunākā brāļa vasara»** un **«Lai arī rudens»** ir pirmās latviešu padomju lugas, kuras izrādītas vairāk par simt reizēm (129 un 117 reizes). Atskaitot **«Normunda meiteni»**, kas parādījās uz skatuves Eduarda Smiļģa iestudējumā, visu pārējo lugu režisors bijis Pēteris Pētersons. Tā arī, runājot par Priedes dramaturģiju teātrī, tā pirmajā laikā vienmēr tikusi saistīta ar Pētersona vārdu.

Gunāram Priedem savā ziņā palaimējās. Viņa talants, vismaz daiļrades sākumā, nav tik spilgts, lai pats par sevi būtu varējis radīt kādu apvērsumu. Latviešu dramaturģijā viņš grūti lauzis un arī joprojām turpina lauzt sev ceļu uz kādu no augstākiem pakāpieniem. Kompozicionālajā meistarībā, tēlu rīcības loģiskā nopamatojumā viņa lugās mēdz būt nenoslēpjamas pretrunas. Priedes lugu panākumu cēlonis bija cits. Tās nonāca literatūrā un teātrī tieši savā īstajā laikā, ne par agru un ne par vēlu. Gunārs Priede deva jaunu problemātiku. No nospodrinātās svētku pasaules viņš atveda savus varoņus atpakaļ dzīvajā dzīvē, noņēma viņiem parādes mundieri un ietērpa tos ikdienas drēbēs, svētku vietā rādīdams darbdienu, pilnas grūtām, entuziasma piepildītām ciņām, zaudējumiem un guvumiem.



O. Muižnieka kostīmu zīmējums
I. Krilova «Modes veikalam»



O. Skulmes kostīmu zīmējums M. Tvena
«Princim un ubaga zēnam»

Lai arī sižeta, darbības vides ārējiem metiem Priedes lugu izrādēs nekad nav bijusi noteicoša nozīme, notikumu ārējā čaula vienmēr ietvērusi sevī kādu rakstnieka vai teātra risinātu nopietnu problēmu, dziļāku sarunu par dzīvi. Visās G. Priedes lugās patiesībā var atrast vienu kopīgu pamattēmu, vienu kopīgu centru jautājumu lokā. Tas ir jautājums, kā dzīvot, tas ir dzīves ideāla meklējums jauniešu vidē. Kā atrast savu īsto vietu, lai nestu vislielāko labumu sabiedrībai, — par to domā jaunākais brālis Uģis, par to domā «Lai arī rudens» jaunā skolotāja Elga, neatlaidīgi, kaut arī ne visai apzināti par to cīnās Normunds. Sajos jaunajos cilvēkos Dailes teātris meklēja varoni ar īstu komunistisku sirdsapziņu. Nereti īstā dzīves ceļa uztautišānā un atrašanās viņiem jāpārvar grūti pārbaudījumi un jāpārdzīvo smagas drāmas. Tomēr gandrīz visās lugās un izrādēs rakstnieka un teātra pozitīvais varonis iznācis no šiem pārbaudījumiem stiprāks un rūdījies, sagatavots dzīvei.

Tieši Gunāra Priedes lugu izrādes, radoša saskare ar viņa varoņiem sekmēja vairāku Dailes teātra aktieru izaugsmi. Vispirms te jārunā par Eduardu Pāvulu un Dinu Kupli. Ne ar vienu no savām līdzšinējām lomām E. Pāvuls nebija guvis tādu skatītāju atsaucību, kā ar Uģi «Jaunākā brāļa vasarā». Un nevar droši sacīt arī, vai Gunāra Priedes taka uz skatītāju sirdīm būtu izveidojusies tik taisna un plata, ja nebūtu Pāvula — viņa varoņu pirmā iemiesotāja. Ar Uģi Daugavieti Eduards Pāvuls radīja mūsu skatuves mākslā lirisko varoni ar tik zēnisku, cilvēcisku siltumu, kāds piemīt vienīgi viņa aktiera personībai.

Bravūrīgais puiselis, kas ieradās kolhozā, dabūja te iepazīt dzīvi, saprast, ka pie grāmatu gudrībām vajadzīgs klāt vēl kas cits — dzīva cilvēka sirds. Nepietika ar zināšanām, entuziasmu, aizrautību, vajadzēja pārciest sadursmes ar pieredzējušajiem darba rūķiem, pārdzīvot pirmo mīlestību un pirmo vilšanos. Eduards Pāvuls prata lieliski saaugt ar jaunā puisa dvēseli, parādīt aiz jauna gailēna kareivības mīļu zēnu, kuram pašam tā nepieciešams gādīgu roku siltums. Viņa Uģis rūdījās savas prakses vasaras pārbaudījumos, rudenī bija kļuvis stiprs, vīrišķīgāks, pieaudzis. Pavisam vienkāršā, liekas, no pašas dzīves ņemtā sižetā teātris parādīja jauna cilvēka, dzīves veidotāja tapšanu.

Uģim sekoja Valters izrādē «Lai arī rudens», Voldis Gailītis «Poziīvajā tēlā». Sajos jauniešu tēlos Eduards Pāvuls turpināja aizsākto tēmu. Valteru veidojot, viņam būtībā vajadzēja tēlot divas lomas: bramanīgu «čali no flotes» un nelaimīgu, sarūgtinātu jaunekli, kura dvēseles gaišās īpašības rūpīgi slēptas aiz frivolās izkārtnes. Tomēr aktieris pārliecinoši atklāja lomas dramatismu, dziļo lūzumu, kas galīgi pārvērš Valteru, pilnīgi paver viņa cilvēciskās īpašības.

1955. gadā pēc Teātra fakultātes beigšanas Dailes teātrī sāka strādāt **Dina Kuple** un jau pirmajās sezonās ieguva savdabīgu, ilgāku laiku varbūt pat savrupīgu, bet nenoliedzami savu vietu spēcīgajā ansambli. Meitenīgai, bet tai pašā laikā it kā divaini pieaugušai, mierīgai un nosvērtai, viņai nepiemita tādas temperamentīgas spēles izpausmes, kādas vienmēr priekšstatos saistījušās ar Dailes teātra aktiera mākslu. Atšķirībā no daudziem

citiem Dailes teātra aktieriem Dina Kuple savās lomās pavisam maz pārveidojas ārēji. Tomēr jau ar pašiem pirmajiem skatuves uzdevumiem bija skaidri redzams, ka jaunā aktrise ar pavisam minimāliem līdzekļiem uzskatāmi un pārlicinoši (varbūt īstais vārds būtu — harmoniski) atklāj sava tēla dzīvi; to jūta pat tādās gluži mazās lomās kā, piemēram, Elizabetes pāža mīmiskajā tēlā «Marijas Stjuartes» izrādē.

Tāda īpatnēja un atšķirīga talanta ieaugšana saliedētā ansambli ar jau izveidotām tradīcijām vienmēr saistīta ar zināmām problēmām. Dinai Kuplei nāca talkā lomas, kas atbilda tieši viņas mākslinieciskajai personībai. Atzīstot, ka Pāvuls zināmā mērā palīdzēja Priedem, par Kupli varētu teikt, ka Priedes dramaturģija savukārt palīdzēja viņai. Elga, Gundega, Vika Gunāra Priedes lugās noteikti deva iespēju Dinai Kuplei ātrāk atrast viņas daiļrades iekšēji skaidro, cilvēcisko tēmu. Elga izrādē «Lai arī rudens», jauna, inteliģenta sieviete, kas apzinās cilvēka cienīgu dzīves mērķi un uzdevumu un milas vārdā rod sevī spēku vest šai virzienā arī otru, ir salīdzināta ar Blaumaņa Kristīni.¹ Šajā lomā atklājās jaunās aktrises prasme intīmā, liriskā kamernoskaņā izteikt nopietnu humānistisku domu. Gundega «Normunda meitenē», mūsdienīga meitene, kas alkst jūtu patiesības, īstas mīlestības, savukārt pildīja izrādī ar klusu, dzidru poēziju.

Daudz traģiskāk savā pirmajā ballē saduras ar dzīvi Vika. Tā ir pirmā G. Priedes luga, kur dziļā drāma liek jaunai meitenei līdz mielēm izjust mānīga ideāla zudumu. Tā ir dziļā vilšanās cilvēkā, kuru Vika savos abstrakta humānisma maldos gribēja glābt, uzvest uz ceļa. «Vikas pirmās balles» iestudējums Dailes teātrī savā laikā tika daudz un visai pamatoti kritizēts par neattaisnotu krāsu sabiezinājumu, tomēr Dinas Kuples daiļradē šai lomai bija nozīme. Aktrise te guva iespēju savā liriskajā, šai gadījumā zināmā mērā pat donkihotiskajā varonē uzsvērt polemikas raksturu, Lilijas Dzenes vārdiem runājot, te «atklājās viņas spēja uzveidjamo tēlu skatīties ne tikai no sava aktrises viedokļa vien»². Sīkā, trauslā, bet neiedomājami, gluži fanātiski neatlaidīgā un uzņēmīgā Vika iekrāsoja jaunus toņus gan pašas tēlotājas radošajā rokrakstā, gan arī latviešu padomju dramaturģijas iestudējumos vispār. Līdz ar Dinu Kupli G. Priedes lugu iestudējumos varēja parādīt sevi arī daži citi jaunie aktieri, kas apmēram tai pašā laikā beidza Teātra fakultāti: **Artūrs Bērziņš, Roberts Ligers.**

Sajās izrādēs P. Pētersona režijā atplauka arī vairāku Dailes teātra vidējās un vecākās paaudzes aktieru meistarība. Ar Kornēliju drāmā «Lai arī rudens» jauna tēma aizsākās Mildas Klētnieces daiļradē. Ne katrs cilvēks notver dzīvē tās jēgu un savu laimi, arī Kornēlija jaunību izšķiedusi sīknaudā, un pāri palikušas traģiskas nepiepildītas alkas. Pie šīs savas vēlās laimes meklētāju atvasaras tēmas māksliniece pēc tam dažādās toņkārtās atgriezās daudzkārt, gan kā milas pilnbriedā tvikstošā moldāvu kolhozniece Vasiluca («Kasa mare»), gan traģikomiskā Stiljano kundze

¹ «Padomju Jaunatne», 1956, 114; *L. Dzene*. Mūsu paaudzes aktieri. R., 1963, 167. lpp.

² *L. Dzene*. Mūsu paaudzes aktieri. R., 1963, 176. lpp.



G. Priedes «Lai arī rudens» 1956. A. Bērziņš — Vilnis, D. Kuple — Elga, R. Sleiere — Aina, L. Zviģule — Anna Ugālniece

(«Stiljano ģimene»), Raiņa kņaze Apraksija («Ilja Muromietis»), mūsdienu aktrise Martinova («Galvenā loma»). Hermanim Vazdikam G. Priedes dramaturģija deva vienu no viņa psiholoģiski dziļākajiem tēliem — gleznotāju Martu Daugavieti («Jaunākā brāļa vasarā»), kurš, pārvarot personiskās neveiksmes, gūst papildījumu radošā darbā. Arī tik pieredzējušai māksliniecei kā Lilijai Zviģulei šajās izrādēs bija iespēja bagātināt savu talantu, gan atveidojot vecāka gadagājuma sievietes, gudras dzīves filozofes un jaunatnes audzinātājas izrādēs «Lai arī rudens» un «Pozitīvais tēls», gan arī brīnum asi un trāpīgi atklājot pagalam sagandēto skolas apkopējas raksturu «Vikas pirmajā ballē».

Gunāra Priedes rakstības veids sākumā pārsteidza ar jaunākajai latviešu dramaturģijai neparastu zemtekstu un asociāciju devu. Ne visu šajā «čehoviskajā» (kā vienprātīgi atzina kritiķi) manierē neievērinātā rakstnieka roka vēl mācēja attaisnot, būtībā arī teātris necentās radīt noskaņotu psiholoģizētas kamerspēles izrādī, kas galveno uzmanību pievērstu sarežģītiem domu kompleksiem un to mijiedarbībām. Izrāžu tēlainā ārējā forma iznāca citāda, tāda, kāda tā varēja būt vienīgi Dailes teātrī. Būtībā te

iedibinājās Priedes lugu uzveduma tradīcijas, kuras ar «Jaunākā brāļa vasaru» radīja Pēteris Pētersons (pie tāda paša iestudējuma veida «Normunda meitenē» visumā turējās arī Ed. Smilģis). No vienas puses, kā to prasīja izrāžu tematika, tās risinājās reālā vidē bez kādām jūtāmākām nosacītības piedevām, no otras puses, saskaņā ar autora formulēto «liriskās drāmas» žanru (tā apzīmētas lugas «Jaunākā brāļa vasara» un «Lai arī rudens») teātris piešķīra tagadnes dzīvei sava poētiskā stila tēlainību. Priedes lugu uzvedumiem, vismaz pirmajiem trim, piemita jaunības romantika, poēzija — gan tēloto cilvēku raksturos, dvēselēs, gan visas skatuves noskaņā.

Skauadrās hiperbolas mākslinieks Pēteris Pētersons te it kā bija pārtapis citā režisora personībā (un tomēr — neaizmirsīsim Gorkija «Vasarniekus», viņa pirmo darbu!). Liriku un poēziju viņš iekausēja vispirmām kārtām cilvēku savstarpējās attiecībās. Klusa smeldze, jaunavīga jūtu tīrība uz Dailes teātra skatuves valdīja divspēlēs starp Uģi un Daci (R. Sleiere), Daci un Kārli (G. Placēns), Elgu un Valteru. «Jaunākā brāļa vasarā» jauno dvēseļu saprašanos un vilšanos pavadīja krēslaina Jāņu nakts noskaņa ar klusinātām Līgo motīvu skaņām. Skarbāka šī poēzija bija «Lai arī rudens» izrādē, kur pati aizejošās vasaras daba sasaucās ar saltajiem vējiem cilvēku sirdīs, ar ciņu par cilvēku, ko teātris akcentēja šai uzvedumā. Oskars Muižnieks radīja šai izrādei atbilstošu rudenīgu dekorāciju, kurā nebija nekā lieka: māja ar sētu, kāds koks, pelēcīgu krāsu fons. Atskaitot «Pozitīvo tēlu», visās G. Priedes lugu izrādēs patstāvīga loma bija mūzikai. Ikvienā no tām skanēja kāda dziesma, kas kļuva par uzveduma savdabīgās noskaņas izteicēju. Gluži tāpat kā kādreiz ar Ģēstas Berlinga un «Sendienu» dziesmām no «Normunda meitenes» izrādes tautas mutē pārgāja pusaizmirstā skaistā lībiešu tautas dziesma «Ja, jūriņa, tu man dotu...».

Lirisko dzīves skatījumu šajās izrādēs caurstrāvoja jauneklīgs dzīvesprieks, kas ļāva ar pareizu optimistisku pieeju atrisināt arī pretrunu samezglojumus. Dailes teātra režisori uzskatīja, ka šai žanrā gluži labi ietilpst arī sava jaunības pārgalvības un humora daļa, kā tas allaž ir tur, kur kopā jaunieši. No tīri puiciskiem jokiem nevairījās ne «Jaunākā brāļa vasaras», ne «Normunda meitenes» iestudējumu veidotāji. Izrādēs valdīja īsts dzīves pulss. «Jūs ticat, ka jūsu priekšā ir īsti dzīvi cilvēki,» par «Jaunākā brāļa vasaru» rakstīja Maskavas režisors un teorētiķis B. Ļovov-Anohins, «ticat, ka viss notika tieši tā, kā tika rādīts uz skatuves, pat, liekas, sākat sajūst lauku vakara svaigumu un vēsumu, tīrumu smaržu, kas iepļūst pa kolhoznieku mājas pavērto logu.»¹

Gadu gaitā lugās izvirzītās problēmas tika vairāk saasinātas. Asāka uz skatuves kļuva ciņa, lielāki tapa šķēršļi, ar kuriem vajadzēja sadurties jaunajiem cilvēkiem. Skaudrāki, polemiski noteiktāki tika veidoti arī paši iestudējumi, to tēli. Pavisam citāds nekā pirmajās lugās bija Eduards Pāvuls, tēlojot «Pozitīvajā tēlā» Voldi Gailīti. Gunāra Priedes daiļradē tā ir

¹ «Советская культура», 1955, 103.

polemiska luga, kurā sabiedriskam disputam tiek izvirzīts pats «pozitīvā tēla» jēdziens.

Jauno speciālistu Juri Jansonu, labi audzinātu un inteligentu puisī, mācību veiksminieku tēloja Roberts Ligers, aktieris, kam padēvās maigi zēniski, trausli tēli. Par pozitīvo paraugu izdaudzinātais jauneklis ar skolas solā apgūtajām zināšanām viņa atveidojumā bija dzīvei nesagatavots, bez stingra rakstura, bez spēka īstenot cildenu mērķi. Izrādījās, ka īstais «pozitīvais tēls» ir nevis glītāis, allaž tīri un gaumīgi ģērbtais inženieris, bet gan viņa kādreizējais skolas biedrs, par dzīves pabērnu turētais Gailīšu Voldis. Eduards Pāvuls tēloja šo cilvēku bez jebkāda ārēja oreola, arī bez tās gaišās sirsnības, kas bija Ugī pati būtība, kas nebija noslēpjama aiz Valtera uzbāzīgās vaļības. Pasmags, neveikls, ģērbies vecā zaldāta frencī, kam vienmēr apkaklīte vaļā, kaut kādu aubei līdzīgu brūnu micīti galvā, vienkāršās melnās acenēs un mūžīgi sakniebtām lūpām, viņš iepretim Ligeram Jansonam atgādināja drīzāk kādu īpatni. Bet šim savādajam, apbružātajam, pat drusku komiskajam puisim, kādu dzīvē ir tūkstošiem, piemita viena galvenā īpašība: viņš aizrautīgi cīnījās par taisnību, tās dēļ gāja, kā saka, caur uguni un ūdeni, spēja savu darbu un arī dzīves uzdevumu novest līdz galam. Eduardam Pāvulam šī loma nozīmēja kvalitatīvu pavērsienu viņa raksturotāja talanta attīstībā. Turklāt tagad gribas apgalvot, ka šī, toreiz kā garām ejot novērtētā, citu Priedes lugu vidū pat vismazāk apmeklētā izrāde, kas it kā ne ar ko īpašu neizcēlās, bija pati dziļākā starp visiem viņa darbu iestudējumiem Dailes teātrī. «Pozitīvais tēls» bija ar kontrastu principu veidots uzvedums. Dekoratora — viesā Laimdoņa Grasmaņa veidotais skatuves ietērps — meža ainavas sulīgās akvareliskās krāsas it kā tiecās izcelt dabas un dzīves skaistumu. (Šai gadījumā tiešām bija vietā dekorāciju autoru programmā nosaukt nevis par dekoratoru, bet par gleznotāju.) Turpretim tēlu attieksmes risinājās citā plānā. Sava satīras piedeva bijusi katram G. Priedes lugas iestudējumam, taču šeit satīriskām krāsām, pat nesaudzīgam sarkasmam, tomēr bez liekas teatrālas uzspēles, bija daudz nozīmīgāka vieta. Pavisam citāda nekā iepriekšējos uzvedumos parādījās arī Dina Kuple žurnālistes Paijas Pazares lomā. Tā ir sieviete, kura savas profesijas vārdā mīl jaukties dzīvē, kurai ir savs negrozāms spriedums un diemžēl arī visai redzams svars un ietekme dzīvē.

Gadiem ritot, pieauga problēmu asums un mainījās arī teātra stils, pieeja literārajai vielai. «Vikas pirmajā ballē», kas izskanēja mazāk spēcīgi nekā citas Gunāra Priedes lugas Dailes teātrī, augošo un attīstības gaitu traucējošo spēku sadursme jau tika izcentrēta neatbilstošās proporcijās. Bandas vadoņa Zigmāra (A. Bērziņš) vadītā «stilīgo» grupas darbība (R. Roga, R. Šleiere, R. Ligera) satīriskajā saasinājumā iznāca tik spilgta, ka būtībā aizēnoja savu pretinieku, dzīvi apliecinošās idejas nesēju rīcību un personības spēku.

Piedesmito un sešdesmito gadu mijā uz Dailes teātra skatuves parādījās vairāku citu rakstnieku pirmās lugas, kurās būtībā bija risināti tie paši dzīves jēgas jautājumi, cilvēka īstās vietas un darbalauka meklējumi

dzīvē. Trīs lugas teātrim deva Jānis Lūsis. Pirmā no tām — «Tā iesākās diena» rādīja jauna cilvēka veidošanās procesu pirmajos pēckara gados. Lugas centrā bija divi jaunieši (D. Kuple, A. Bērziņš) un sarežģītāks, jau dzīves iedragātas, bet savā dziļākajā būtībā gaišas sievietes tēls (Z. Stungure). «Atrastā varavīksne» stāstīja par mūsdienu cilvēkiem, kuri, iekšējās pretrunās sapinušies, meklē katrs savu varavīksni. Vienu no saviem spilgtākajiem laikabiedra tēliem šai izrādē rādīja Vija Artmane Žaklinas lomā. Tā bija meitene, kas aiz ārējas pozas un uzspēlētas izlaidības slēpj no pasaules dziļi satriektu, plosītu un pazemotu dvēseli. Asi savā laikā tika kritizēta komēdija «Sniega cilvēka bojā eja». Taču tā bija gaiša un liksma luga un izrāde par tiem pašiem mūsdienu jauniešiem, kuri meklē savu «aicinājumu», bez pretenzijām uz kādu nopietnāku problēmas risinājumu — izrāde revija. Pētera Pētersona režijā iestudējumam tika atrasta dzirkstoša, ritmiska, muzikāla žanra forma, tādai izrādei bija tiesības pastāvēt, tā iekrāsoja savu toni Dailes teātra repertuārā.

Par nozīmīgu notikumu Dailes teātri kļuva pedagoģes Ventas Viģantes luga «Palmas zaļo vienmēr» (1959), kuru vienlaikus ar profesionālā teātra skatuvī tai pašā sezonā iestudēja arī piecos tautas teātros. Šī jauniešu luga iekaroja lielu popularitāti. Panākumu cēlonis vispirmām kārtām bija lugas lielā aktualitāte, autore dziļā cilvēku pazišana un novērošanas spēja, kā arī prasme šos novērojumus izmantot skatuves darbā. Tieši šajā Dailes teātra izrādē ar visu asumu izvirzījās cīņa par cilvēku, viņa atdošanu sabiedrībai. Felicitas Ertneres režija vienkārši, bez kādiem jaunas teatrālas formas meklējumiem psiholoģiski izrisināja lugas galveno pavedienu. Eduards Pāvuls un Uldis Lieldidžs, tēlojot galveno lomu Valdi Vētru, pārliecinoši pamatoja pozitīvo, gaišo rakstura kodolu, kas izrādes gaitā atbrīvojās no atskabargainā neuzticības apvalka, atplauka visā zaļoksnējās jaunības skaistumā. Andu Kalēju, iejutīgo, taktisko audzinātāju un dzīves filozofi, ar dvēseles siltumu un lielu pārliecības spēku tēloja Lilita Bērziņa.

Jaunā oriģināldramaturģija un Eduarda Smiļģa lielie klasikas inscenējumi veidoja abas galvenās Dailes teātra darbības pamatlinijas piecdesmito gadu otrajā pusē. Te tad arī bija īstenojušies divi teātra iestudējumu principi, kuri tika iecerēti jau Dailes teātra pastāvēšanas pirmajos gados: liela vēriena inscenējumi un vienkāršākas kamerstila izrādes. Abu veidu iestudējumi realizēja vienotu teātra idejiski māksliniecisko virzienu. Robežas starp abiem iestudējumu veidiem bieži vien bija visai plūstošas; ikdienišķai dzīvei tuvās lugas nereti bagātināja inscenējuma līdzekļu tēlainība, lielinscenējumi savukārt ar gadiem virzījās pretī vienkāršībai un skaidrībai. Īstenībā Dailes teātra māksla bija sazarojusies, kļuvusi daudzveidīga, tai pašā laikā palikdama saliedēta un vienota.

II

Eduardam Smiļģim tas bija zelta brieduma laiks un arī — viņa daiļrades raženais pēdējais posms. Viņam vārda tiešākajā nozīmē atsākās otra jaunība. Šādu daiļrades pacēlumu stimulēja vispirms jau vispārējais rado-

šās aktivitātes kāpinājums teātrī. Un lielā meistara mūžs jau skaitīja astoto gadu desmitu... Jebkura, paša diženākā cilvēka spēkiem un spējam reiz pienāk robeža. Liekas, vislabāk to apzinājās Smiļģis pats. Viņš strādāja ar milzīgu aizrautību, tiecās aptvert visu iespējamo un domās, iecerēs pat neiespējamo. Dailes teātris tais gados sagatavoja caurmērā piecus līdz astoņus jaunus iestudējumus sezonā. Tā kā bez Ed. Smiļģa patstāvīgi izrādes iestudēja arī F. Ertneris, P. Pētersons un kopš 1958. gada jaunā režisore V. Vecumniece, par režisora pārslogojumu vairs nebija iemesla sūdzēties. Tomēr 1958. gada rudenī vien Eduards Smiļģis sagatavoja trīs prāva apjoma inscenējumus («Vaidelote», «Minhauzena precības», «Gēsta Berlings»). Katrs no tiem, ņemot vērā rūpīgo izstrādājumu, prasīja vairāk spēka patēriņa nekā dažkārt divi vai pat trīs darbi Dailes teātra pirmajos piecpadsmit gados.

Eduarda Smiļģa uzmanību saistīja ļoti dažādas tēmas un žanri. Viņš iestudēja vēsturisku lugu par mūsdienu zinātniskā sociālisma pamatlicēju Kārli Marksu («Pasaules pilsonis»), pievērsās Padomju valsts pirmajiem tapšanas mēnešiem (R. Apiņa un K. Jokuma «Avantūra» — vienīgā Padomju Savienībā sacerētā latviešu luga, kas uzvesta Latvijas teātros) un tagadnes jauniešu dzīvei («Normunda meitene»). Teatrāli spraiģu komēdiju («Minhauzena precības», «Sveiks») nomainīja dziļi filozofiskas traģēdijas inscenējums (Raiņa «Ilja Muromietis»), plašā aptverošā skatuves panorāmā atainota vesela tautas vēstures attīstības epopeja (L. Tolstoja «Karš un miers», «Poēma par vētru» — V. Lāča romāna «Vētra» tematiska kompozīcija).

Ne visām viņa šai posmā iestudētajām izrādēm ir vienāda vērtība. Starptām ir arī tādas, kas, ilgus gadus saglabādamās repertuārā, pat vēl pēc to radītāja nāves, nekādas īsti dziļas pēdas Dailes teātra mākslā nav atstājušas. Galvenais un paliekošais ir tā kopīgā maģistrālā vadlīnija, kuru Smiļģis ar sava mūža beigu posma iestudējumiem ievilcis latviešu teātra mākslā. Tā nevar izzust un arī neizzudīs, palikdama kā mantojums nākamajām paaudzēm. Te pirmām kārtām ir runa par tādiem viņa klasiskiem inscenējumiem kā «Ziedošais tuksnesis», «Vaidelote», «Pasaules pilsonis», «Karš un miers», it sevišķi «Hamlets» un «Ilja Muromietis».

Vispirms te nozīmīgi bija jauna repertuāra meklējumi. Jau pirms «Spēlēju, dancoju» Smiļģim bija noteikta tendence atdot skatuves dzīvi pus-aizmirstiem latviešu dramaturģijas darbiem, pierādīt, ka šo lugu izrādes var bagātināt arī padomju teātra repertuāru («Apburtais loks», «Pazudušais dēls»). Ejot tālāk ar «Spēlēju, dancoju» aizsāko ceļu, Eduards Smiļģis ne vien izcēla vairākas latviešu literatūrā nozīmīgas lugas no aizmirstības apcirkņiem, bet deva arī tām jaunu skanējumu, atrisināja tās novatoriski, ar radošu domu.

Andreja Upīša traģikomēdija «Ziedošais tuksnesis» līdz 1954. gadam vispār nebija teātrī iestudēta. Tautas rakstnieka rūgtā satīra, hiperboliski sakāpinātā vide, kur notiek darbība šai lugā, ir tik neparasta, ka vairāk nekā divdesmit gadus pēc tās sacerēšanas neviens nebija pratis atrast veidu, kā to visu parādīt uz skatuves. «Ziedošais tuksnesis» — tā ir par

Fleirādiju nosaukta simboliska kapitālistiskās pasaules zeme, kur valda varmācība un rupja patvaļa, kur tiem, kam nauda, pieder vara un visas tiesības, bet nemantīgie nospiesti garīgi un fiziski izsūktu dzīves pabēru lomā. Visu bagātīgo un daudzveidīgo dzīves ainu Tautas rakstnieks pakļāvis vienam galvenajam skatījuma aspektam, viņš rāda šo pasauli ar tās izkurtējušo sabiedrību caur netikumības, morālas deģenerācijas un izvirtības prizmu. Darbības centrs ir par labdarības iestādi reklamētā prieka māja, kuras īpašniekiem ir cienījams stāvoklis sabiedrībā. Cilvēka saprātam grūti aptverams morāla pagrimuma sakāpinājums, kas klāts ar sterilu ārēja valdzinājuma plīvuru (tuksnesis zied!...), tiešām izvirza ļoti grūtu uzdevumu teātrim, kas grib to reālistiski dziļi parādīt, tai pašā laikā nezaudējot neko no Andreja Upīša satīrisko krāsu sabiezējuma.

Dailes teātra 1954. gada uzvedums tiešām arī kā spilgta teatrāla parādība izvirzījās sabiedrības uzmanības centrā, bet tas tomēr nebija atradis īsto atslēgu, ar kuru pavērt lugas savdabīgo saturu. Teātris vēl neuzticējās savam mērķtiecīgajam satīriskajam atmaskojumam, kas izrādē runāja spilgti tēlainu un pārliecinošu valodu. To papildināja Andreja Upīša sižetam piemontētas epizodes, kurām saskaņā ar teātra ieceri vajadzēja parādīt strādnieku kustību, kas grauj Fleirādiijā ziedošās uzurpatoru valsts ļodzīgos pamatus. Taču «Ziedošais tuksnesis» ir gluži cita luga, kuras uzdevums nav attēlot revolucionāros spēkus, bet gan visā kailumā atsegt pasauli, pret kuru šiem spēkiem jācinās. Mākslīgi piekarināta cita idejiski sižetiska līnija, kas pavisam neiegulst autora grodi veidotajā lugas kompozīcijā, varēja vienīgi atstāt nenopietnu iespaidu, patiesībā degradēt šo progresīvo spēku cīņu.

1957. gadā Dailes teātris vēlreiz atgriezās pie «Ziedošā tuksneša», izveidojot atjaunotu uzvedumu, kurā lugas skatuviskais iztulkojums pilnīgi atbilda Andreja Upīša pirmavotam. Galvenais uzsvars izrādē tagad pārvietojās uz tēmas traģismu. Traģikomēdija. Šo žanru var izprast un traktēt dažādi. Var visu izrādi veidot kā rotaļīgu spēli, beigās to nemanāmi novadot līdz satriecošam, pat paradoksālam atrisinājumam. Var dzīvi uz skatuves krāsot drūmos toņos, tos mijot ar situāciju un raksturu komismu, it kā pasakot skatītājam: redziet, tas viss bija tikai joks! Arī «Ziedošā tuksneša» izrādē netrūka tīri komēdijisku izdarību, tas bija spožs inscenējums ar varjetē skatiem, dziesmām un dejām, kurās «labdarības institūta» audzēknes atgādināja šarmantas un bezrūpīgas reviju meitenes. Zāle brīžiem viņojās skanīgos smieklos, piemēram, tad, kad pa tavernas durvīm kā vējā rūdīts kuģa masts ielīgoja matrozis (E. Pāvuls) uzvilkdams: «Pa Misisipi mazs kuģīts peld...» Bet, dīvaini, skatoties, kas te notiek, nepavisam nelikās, ka tā ir komēdija. Visai dzīvei uz skatuves šķita uzspiests kādas rūgtas, dziļākas patiesības zīmogs.

Pēc ilgu gadu prombūtnes pa «ziedošo pilsētu» kopā ar savu veco un tagad jaunatrasto draugu Feloru staigā lugas galvenais varonis Videkrans. Luija Šmita Videkrans, šis dzīves izsmietais mazais cilvēciņš, pats nemaz īsti neapjēdz, ka varenie par viņu nīrgājas, un tīri labprāt vēl sniedz viņiem šai ziņā savu palīdzīgo roku. Taču šādai aktiera paššausīšanai lugā nebija

galvenā nozīme. Videkrans bija teātrim vajadzīgs, lai izsmeloši, pareizajā apgaismojumā atspoguļotu pasauli ap viņu, to pasauli, kurai viņš naivi vēl tic. Un tieši šajā ilūziju sadursmē ar īstenību vispilnīgāk atklājās kā pati izskaistinātās pasaules būtība, tā šā cilvēka likteņa traģisms.

Kad Dailes teātris 1958. gadā parādīja «Ziedošo tuksnesi» viesizrādēs Maskavā, vairāki teātra speciālisti, to skaitā ievērojamais šekspīrologs A. Aniksts un Satīras teātra vadītājs V. Plučeks oponenti uzskatīja, ka inscenējumam kaitējot ārējais spožums, atsevišķu estrādes numuru iestarpinājumi restorāna «Alhambra» ainā. Viņi atzina, ka «izrādes galvenais tēls, aktiera L. Šmita veidotais Videkrans, kas ar īstu čaplinisku spēku lieliski parādījis mazā nospiestā cilvēka naivitāti, aizkustinošo traģikomisko ticību ārēji spožajai dzīvei, taisni prasa šādu formu, lai caur to atmaskotu buržuāziskās pasaules vilku likumus, to ziedošo tuksnesi, kur viss gaišais, labais nolemts bojā ejai»¹.

Visa Fleirādijas panorāma Dailes teātra interpretācijā pavērs dzīli patiesīga. Cik nepievilcīga, rupja un brutāla tā bija deklasētajā apkārtņē, ostas krodziņā, tik krāšņa, krāsaina un pievilcīga tā likās, dzīves saimniekiem tiekoties. Bet pietika uzmanīgāk ieskatīties šajā žilbinošajā greznībā, lai skaidri atklātos tās īstais saturs. Pietika ieskatīties dārgi tērpto, galanto cilvēku sejās, lai redzētu, ka, piemēram, gleznotājs (K. Valdmānis), inteliģences, radošā gara pasaules pārstāvis, aplūko savu izraudzīto modeli kā precī, kā kustoni, ka estētiski izjustā deju pāra — «grāfienes» (V. Krūze) un «kņaza» (A. Kalpaks) vaibstos patiesībā lasāma netiklība un iedzīvošanās kāre. Patiesībā te bija tā pati ostas krodziņa atbaidošā īstenība, tas pats saturs, tikai citā formā.

Tas, ka Videkranu kā paša ģimenei nevēlamu pagātnes liecinieku nodod bendēm, viņa šausminošais izmisuma kļiedziens, tikai pašās beigās apjaušot nežēlīgo īstenību, deva visam rezumējumu, gala slēdzienu. Šāds iznākums nenāca negaidīts, tas brieda visu izrādes laiku, rūgta, traģiska pamattona pavadīts, Feloru, cinisko skeptiķi pirmajās izrādēs (A. Stemps), pēc trim gadiem bija nomainījis sarūgtināts un bezspēcīgs vilku sabiedrības upuris otra tēlotāja Kārļa Pabrikas izpratnē. (Tieši ar šo tēlu K. Pabrikā daiļradē īsti iezīmējās tā traģiskā tēma, kas uzplauka un tiecās dziļumā vēlāk, sešdesmitajos gados, gan fašistu vajāta ebreja lomā M. Birzes drāmā «Pie «Melnā medņa»», gan arī tēlojot mācītāju Stūri, vecās paudzies cilvēku, kas traģiski apjauz sava nodzīvotā mūža nelietderību. B. Saulīša romāna «Līdz pēdējai taisnei» dramatisējumā.)

Negaidīti spilgta vieta izrādē bija Skuķei, kam lugas autors nav devis pat vārda. Vijas Artmanes tēlojumā trauklā, nelaimīgā meitene, viena nodzīvā tirgus upuriem, atgādināja vajātu un trenkātu putnēnu, kas sitas spārniem, lai tiktu ārā no sava sprosta. Andreja Upīša darbs Dailes teātra uzvedumā uzvarēja tieši ar dziļo cilvēciskumu, kas caurstrāvoja spilgto, iedarbīgo izrādi. Ar šo cilvēciskumu un plašo vispārināto tēmas risinājumu

¹ Izrādes apspriešanas atreferējums, «Cīņa», 1958, 96.

«Ziedošais tuksnesis» uzskatāms par vienu no spēcīgākajām kapitālismu un buržuāzisko dzīves veidu atmaskojošām izrādēm latviešu teātrī vispār.

Otrs piemērs, kas raksturo Eduarda Smiļģa un Dailes teātra novatorisko pieeju pagātnes mantojumam, ir Aspazijas «Vaidelote» (1958). Tieši šai lugai bija īpaši nepieciešama jauna, šodienīga, padomju mākslinieka pieeja. 1894. gadā pirmoreiz iestudētā «Vaidelote» ir Aspazijas jaunības darbs, romantisks sacerējums, kur, izmantojot sižetā senās Lietuvas dzīves ainas, pausts aktīvs protests pret cilvēka tiesību noniecināšanu. Aspazijas drāmai bija skatuviska nozīme latviešu teātra pirmajos veidošanās posmos, taču tās vēlākie buržuāziskās Latvijas laika iestudējumi ar Aspazijai svešu pseidoromantiku un asarainu sentimentalitāti drīzāk atsvešināja lugu no teātra.

Dailes teātris no šā salkanības plīvura neatstāja ne driskas. Tas bija jūtams jau ar pirmo izrādes mirkli, kad Vijas Artmanes Mirdza krēslaini zilganas mēnesnīcas pielietā skatuvē vienkārši, izjusti, sirsnīgi skandēja (nevis dziedāja!) dzidri liriskās vārsmas «Mēness starus stīgo...» Tas bija it kā prologs, kas ievadīja izrādi Aspazijas poēzijas burvībā.

Šā skatuves darba iestudējuma pamatprincipi bija uzticēšanās un pakļaušanās dzejnieces gara spēkam un brīva, radoša pieeja lugas materiālam, lai atklātu tajā paustās domas. Dailes teātris šo taisno ceļu arī izcirta, bez žēlastības lauzdams novecojušos priekšstatus un tradīcijas.

Populārais mīlētāju trīsstūris, tik daudzu seno laiku un mūsdienu lugu pamats, sižetiski cementē kopā arī «Vaidelotes» dramaturģisko celtni. Karaļmeita Mirdza mīl brašo kunigaiksti Laimonu, bet viņa sirds savukārt pieder svētnīcas priekšniecei Asjai, kurai saskaņā ar reliģijas priekšstatiem liegts mīlēt. Šis dramatisma piesātinātās cilvēku attiecības agrākajās «Vaidelotes» izrādēs bija traktētas gan kā subjektīva mīlestības drāma, gan arī kā cīņa par sievietes (Asjas) emancipāciju. Arī Dailes teātra inscenējumā šo triju cilvēku: Laimona — Osvalda Bērziņa, Mirdzas — Vijas Artmanes un Asjas — Zigrīdas Stungures dramatiskie iekšējie konflikti bija izrādes centrā, taču idejiski un tematiski tika pakļauti citai galvenajai domai.

Izanalizējot Aspazijas romantiskās lugas tēlu sistēmu un tajā ietvertās problēmas, Eduards Smiļģis pilnīgi pamatoti nonāca pie secinājuma, ka tās galvenā, vadošā tēma ir cīņa pret dogmatismu, kas šajā lugā parādīta reālos un konkrētos pretspēkos. Veco, atpalikušo personificē dievietes Praurīmas templis, bargā Krīva valstība ar tās reliģisko tikumu sargiem līdzīgi smagam slogam nomāc pasaulē visu dzīvo, zaļojošo. Tam pretī — laicīgā, dzīvi apliecinošā vara, kuru pārstāv Lietuvas karalis Oļģerds ar savu galmu. Šo divu kontrastējošo grupu nesamierināmā sadursme vadīja izrādē visas Aspazijas varoņu gaitas un pārauga plašā filozofiski vispārinātā konfliktā, kas sakņojas dzīves dialektiskās attīstības procesos.

Kā visos pēdējos lielajos inscenējumos, uz skatuves šo pretspēku atveids bija ļoti konkrēts un tēlaini spēcīgs. Smagnēji, drūmi, it kā pieaugošas pērkona dārdoņas pavadīti, nāca vecās pasaules balsti — Krīvs ar saviem pavadoniem līgsoņiem. Bargas, cietas sejas, nežēlīgas, caurbjošas acis

izteica gatavību nelokāmi aizstāvēt savus iekarojumus. No visas šīs grupas, tāpat kā no nedzīvi sastingušās svētnīcas atmosfēras, dvesa pretī kas necilvēciski baigs. Turpretim kunigaikšņu grupa, kas liedējās ap karali, Ed. Smiļģa inscenējumā pretstatā tempļa varas kanoniskajai dzīves šaurībai tika veidota kā šās zemes dzīves pasaulīgo prieku personificējums. Šo vīru ierašanos allaž pavadīja svētku noskaņojums, brašas dziesmas, dejas, kas viss kopā dzīru skatos uzbangoja tīri epikūriskos prieka viļņos. Tāds Eduarda Smiļģa tēlainajā skatījumā izveidojās divu pasaulu pretstats «Vaidelotes» izrādē.

Šādā aspektā paverot Aspazijas drāmas naidīgo pretspēku cīņu, svarīgu idejisku slodzi tagad ieguva Krīvs un karalis Oļģerds, tēli, kuri iepriekšējos «Vaidelotes» uzvedumos bija atvirzīti otrajā plānā. Lietuvas karalis, kuram līdz tam parasti tika ierādīta rezonējoša loma, Dailes teātra izrādē kļuva par lugas dzīvi apliecinošās idejas nesēju. Artūra Dimitera Oļģerds bija apbrīnojami pilnasinīgs tēls, liels, spēcīgs, vitāls, dzīvespriecīgs. Viņš bija vārda tiešā nozīmē kūsājošo svētku uzplūdu centrs, bet arī tēls ar pārliecinošu rakstura iekšējo patiesību, karalis, kas nenodarbojas tikai ar izklaidēšanos, bet arī valdnieks, politiķis, kas tiecas satriekt pretinieku ar prāta, domas pārākumu. Kā jebkurš valdnieks, arī viņš bija tikai cilvēks un tēvs, kas, sargājot sava vienīgā bērna laimi, varēja kļūt nežēlīgs un netaisns. Tieši šāda lomas izpratne, izvirzot Oļģerdu par vienu no aktīvākajiem dramatiskās cīņas spēkiem, darija viņu arī ļoti cilvēcisku, psiholoģiski saprotamu un neidealizētu.

Spēcīgs, monumentāls bija Luija Šmita Krīvs. Bārdas un matu ieskautu gludu, askētisku, platu seju, izstīdējušu, bet spēcīgu stāvu, viņš atstāja nesatricināma, tai pašā laikā baismīga fanātiķa iespaidu. Šo iespaidu vēl pastiprināja taisnais putna deguns, augstie uzacu loki, kas ļāva ar lielu izteiksmes spēku kvēlot Krīva skatienam. Kad garas procesijas priekšgalā Krīvs nostājās skatuves priekšā atprasīt savu īpašumu, pašu karaļmeitu, viņš slējās varens un bīstams, degošs savā svētumu sargātāja naidā. Nu savukārt pienāca kārta rādīt spēku un autoritāti arī karalim. Artūra Dimitera Oļģerds, bargs kā negaiss, metās cīņā, draudošs savā varas un taisnības apziņā. Aci pret aci, zobu pret zobu te sastapās divi lieli, spēcīgi pretinieki. Reālos, konkrētos tēlos, cilvēcisku pārdzīvojumu sadursmē te teātris parādīja cīņu starp diviem pasaules uzskatiem, diviem dzīves veidiem, divām filozofijām.

Vijas Artmanes gaišā, jaunavīgi dzidrā Mirdza nebija tikai Aspazijas poēzijas, dzejas dailes, bet arī varones iekšējā spēka un traģisma simbols. Iepriekšējās Mirdzas galvenokārt salauza mīlas sāpes, viņas gāja nāvē tāpēc, ka nespēja bez Laimona dzīvot. Vijas Artmanes karaļmeita mums redzot veidojās par personību, pārtapa garīgi, izauga līdz rainiskajai atziņai, ka «... dodot gūtais — neatņemams». Tieši Mirdza šai inscenējumā aizsniedza liela traģiska tēla dziļumus, piešķīra Aspazijas romantiskajam protestam lielu filozofisku konkrētību, visai izrādei — cildeni pacilātu izskaņu. Jaunas interpretācijas iezīmes bija vērojamas Zigrīdas Stungures veidotajā Asjas tēlā. Te varēja novilkt zināmas paralēles ar Raiņa

Laimdotu, ar garīgi šaurākām, bet cilvēciski patiesām un saprotamām ilgām pēc pieticīgākas laimes divatā ar mīloto. Kā tas arī izriet no visas lugas būtības, Mirdza spēja savas dvēseles lielumā pacelties viņai pāri.

Iemiesot un atklāt sabiedrisko kāda atsevišķa vai vairāku cilvēku likteņstāstā, tā ir viena no Eduarda Smiļģa mūža pēdējā posma daiļrades likum-sakarībām. Kvēla laikmetiska doma vienoja «Ziedošā tukšneša» humanis-tisko, antiburžuāzisko ideju ar «Vaideloti», kas spēcīgā, iedarbīgā mākslas formā dedzīgi vērsās ne vien pret reliģisko tumsonību, bet arī pret dogmatismu, kas apspiež cilvēka personību, tās radošo brīvību. Dailes teātris tiecās likt klasikai runāt šodienas valodā, runāt godīgi un atklāti par problēmām, kuras bija tuvas skatītājam un saviļņoja to. Pilnā balsī un jaunā augstākā kvalitātē tagad ierunājās arī skatuves tēlainība. Viena no sociālistiskā reālisma daiļrades negrozāmām likumbām, ko teātris centās ievērot, ir mākslas tēlu konkrētība. Lai atklātu sarežģītu mākslas saturu konkrētos tēlos, Dailes teātra stila izteiksme apzināti tika virzīta uz lakonismu. Sajā virzībā tad arī atbilstoši formulai: «skaidrība, vienkāršība un kaislība» — uzskatāmi atklājās Eduarda Smiļģa un visa Dailes teātra jaunrades evolūcijas saturs.

Līdzīga evolūcija atbilstoši katras nozares specifikai vērojama visos atsevišķos izrādes veidojuma elementos, to skaitā dekoratora, apgaismo-tāja, skatuves tehnikas meistarību darbā. Skaidru attīstības līniju no sarežģītā uz vienkāršo, no spilgtas, brīžiem pat izšķērdīgas krāsu dinamikas uz vienkāršu, monumentālu skatuves telpu iezīmēja jau Oto Skulmes daiļrade. Par to uzskatāmi liecina meistara 40. gadu darbi, it īpaši M. Ziverta «Vara», kur skatuves ietērs sastāvēja no dažiem masīviem koku stumbeņiem, lie-liem apaļiem vairogiem un kāda smagās līnijās krītoša aizkara. Dekorācijā, kas tēloja it kā pakalnu, aiz kura stiepjas neredzamas tāles, varbūt stāva krauja, bija gan skarbums un smaga nospiestība, gan tālā laika izjūta un reizē traģēdijas cildenums.

Ar «Uguns un nakts» inscenējumu, pēdējo O. Skulmes darbu viņa vairāk nekā divdesmit gadu ilgajā Dailes teātra darbības laikā, šai mākslas no-zarē bija noslēdzies vesels ražens posms. Par vadošo dekoratoru tagad kļuva Ģirts Vilks, Skulmes skolnieks un viņa virziena turpinātājs, kuram arī jau bija krietna pieredze kopdarbā ar Ed. Smiļģi, veidojot tādus iestu-dējumus kā «Bruņu vilciens 14-69», «Jegors Buličovs un citi», «Par tiem, kas jūrā».

Pārskatot Dailes teātra iestudējumu sarakstus, redzam, ka laiku pa laikam, īpaši pēc 1940. gada, tajā parādījušies jauni dekoratīvā ietēra vei-dotāju vārdi. Taču gandrīz neviens no viņiem nav pratis iekļauties Dailes teātra mākslas savdabībā. Īpaši tas sakāms par māksliniekiem viesiem, kuri veidojuši tikai dažus uzvedumus (izņēmums ir, piemēram, P. Sēnhofs). No dekoratoriem, kuri zināmu posmu strādājuši teātrī, piecdesmito gadu otrajā pusē veiksmīgi darbojās Oskars Muižnieks, mākslinieks bez tāda skatu-viskā temperamenta, kāds piemita O. Skulmem un Ģ. Vilkam, toties ar labu lugas pamatdomas un stila izjūtu («Marija Stjuarte», «Lai arī rudens»).

Neviena mākslas augstskola nevar ieaudzināt tās pamatīpašības, kādas nepieciešamas Dailes teātra dekoratoram (un arī — aktierim, režisoram). Pirmais un galvenais — viņam jābūt Ed. Smilģa domubiedram. Šādi domubiedri bija J. Muncis (savā darbības sākumā) un O. Skulme, tāds bija arī Ģirts Vilks. Un tomēr sākumā vēl nebija īsti nosakāms, vai viņš būs tas Skulmes pēctecis, kāds Dailes teātrim bija nepieciešams, vai arī ne (galvenokārt tāpēc, ka Ģirtam Vilkam ar savu spilgto individualitāti bija grūti piemēroties tiem uzskatiem, kādi par dekoratora mākslu valdīja četrdesmito un piecdesmito gadu mijā). Ed. Smilģa un Ģ. Vilka radošā sadarbība īsti uzplauka un deva raženus augļus tikai tad, kad Dailes teātri atkal atsākās nemiēra pilnie radošie meklējumi.

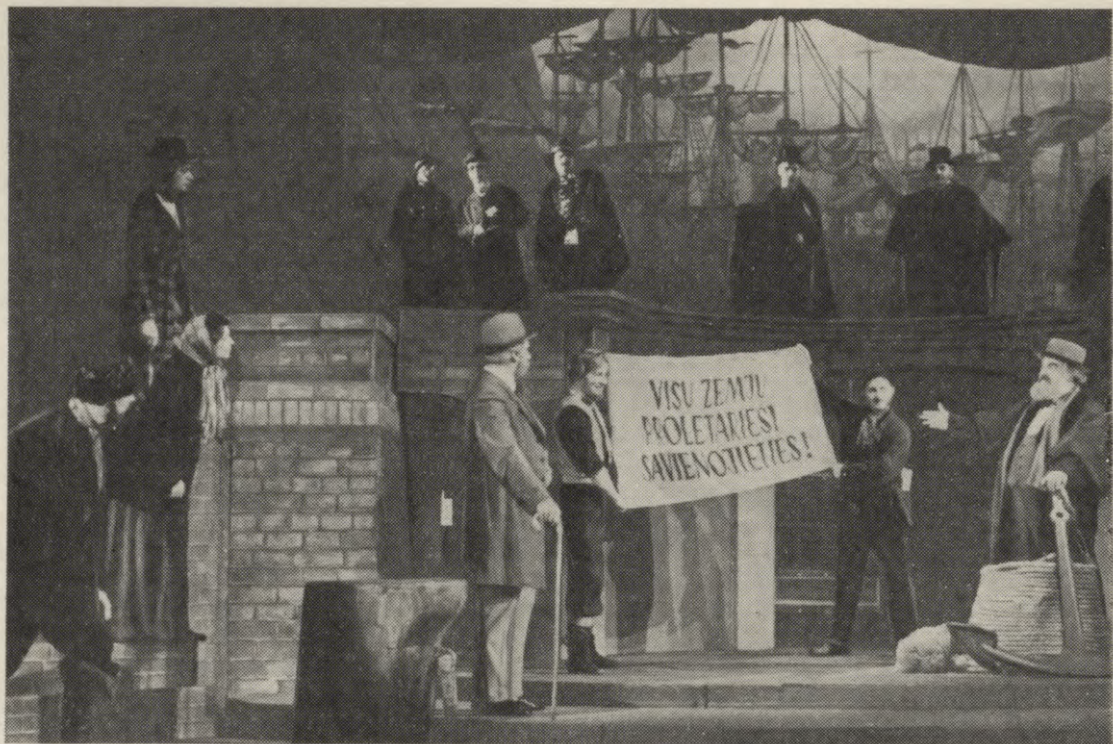
Ģirtu Vilku kā Dailes teātra mākslinieku raksturo trīs galvenās pamatzīmes. Pirmkārt, viņa uzskati viscaur saskan ar Dailes teātra mākslas pamatprincipiem. Atsevišķu radošu domstarpību gadījumos viņš arvien var rējis pakļauties inscenētāja iecerei. «Smilģis ir vienīgais režisors, kas pazīst skatuvi un skatuves tehniku labāk par katru gleznotāju.» — tie ir viņa vārdi.¹ Otrkārt, tīri mākslinieciskās izteiksmes plānā, tā ir acīm redzamā tieksme uz monumentalitāti un skops, lakonisks krāsu kolorīts, kāds piecdesmitajos gados kļūst vispār raksturīgs Dailes teātra mākslai. Ir tā, ka no Ģirta Vilka dekorācijām bieži vien dziļāk neiespiežas prātā kāds atsevišķs prospekts, uzbūve vai skatuves priekšmets, toties spilgtu, neizdzēšamu iespaidu atstāj visa tēlainā skatuves aina tās kopumā. Mākslas zinātnieka M. Ivanova vārdiem runājot, «viņš lietpratīgi samazina savu krāsu paleti līdz nedaudziem, bet toties skanīgiem un tīriem toņiem»². Taču tur, kur šim krāsu tonim jāsāk runāt sava patstāvīga, iedarbīga valoda, tur atdzīvojas arī kolorīts kā teatrāls izteiksmes līdzeklis. Tā tas ir «Spēlēju, dancoju» kalves sarkanzeltainajā krāsu ekspresijā.

«Spēlēju, dancoju» un «Vaidelote» bija inscenējumi, kur izrādes idejisko akcentu vietās patstāvīgu, spilgti tēlainu valodu runāja apgaismojums. Tieši dinamiskā gaismas spēle lielā mērā palīdzēja skatītājam emocionāli uztvert Tota sirds pārkalšanas skatu. Visu ārējā ietērpā komponentu saliedētībai bija ievērojama tēlojoša nozīme arī «Vaidelotes» skatuviskā atrisinājumā, kas balstījās uz divu plašāk tvertu, vispārinātu sabiedrisku uzskatu raksturojuma. Patstāvīga loma te bija visai skatuves iekārtai, kas radīja divu pretspēku cīņas atmosfēru. Tieši apgaismojums kā izteiksmes līdzeklis ļāva uztvert baigo, krēslaino svētnīcas noskaņu, izcelt drausmo dievietes Praurīmas tēlu, nežēlīgās dogmas simbolu. Pēdējā cēlienā ekspresīvā, miglainā ainavā, ziedokļu dūmiem it kā saplūstot ar spokainiem skrejošiem mākoņiem, izcēlās Laimona un Asjas soda vieta. Drūmas asociācijas izraisīja Ģirta Vilka lakoniskā, monumentālā dekorācija ar vadošo elementu — platu, masīvu kāpņu uzbūvi, kas piešķīra dziļumu un lielumu Dailes teātra skatuvei.

Jaunais, ar ko Ģirts Vilks Dailes teātri atšķiras no saviem priekštečiem,

¹ *Valts Grēviņš*. Eduards Smilģis. R., 1956, 176. lpp.

² *Teātris un Dzīve*, III. R., 1959, 255. lpp.



D. Ščeglova «Pasaules pilsonis» 1957

ir dekoratīvā ietēra filozofiskais tēls. Meklējumi šajā virzienā bija aizsākušies arī agrāk. Ar vienu pašu priekšmetu — vienkāršu baļķi, kas Eduarda Smiļģa mizanscēnu veidojumā Roplaina mājas pagalmā gluži kā nepārejams valnis bija iegūlies starp Krustiņu un tēvu, Oto Skulme jau 1936. gadā lika skaidru uzsvāru gan uz tiešo notikumu — Krustiņa pārķāpumu un Ažas dēla Reiņa nāvi, gan arī uz izrādes vispārinošo ideju, kas pāuda divu paaudžu nesamierināmās pretrunas. Tajos gados līdzīgiem meklējumiem piemita gadījuma raksturs, un tas arī ir likumsakarīgi. Dailes teātra pāreju uz sistemātisku un dziļu filozofiskā satura atklāsmi īsti iezīmē Eduarda Smiļģa daiļrades pēdējais posms. Par šās jaunās kvalitātes sākumu Ģirta Vilka mākslā var uzskatīt «Spēlēju, dancoju» inscenējuma dekoratīvo ietēru, kur Tota lokveidīgais «dzīves ceļš» skaidri, uzskatāmi un skatuviski izdevīgi atklāja Raiņa varoņa dialektisko, augšupejošo gaitu.

Viena no izrādēm, kurā tieši dekorācija lielā mērā noteica idejiskās ieceres piepildījumu, ir «**Pasaules pilsonis**» (1957). D. Ščeglova luģa par Kārli Marksu sacerēta parastā reālistiskas drāmas formā un atspoguļo vienu nelielu dižā proletariāta vadoņa dzīves posmu. Luģā visai liela vieta ir intīmām viņa ģimenes ainām, taču iestudētāji tiecās iziet no sadzīves tēlojuma ietvariem.

Atrast izrādes ārējo veidolu palīdzēja virsraksts — «Pasaules pilsonis». Ap skatuvi un tās dziļumā slējās vesels pulks buru kuģu mastu. Mastu mežs ar nekustīgām, bet tai pašā laikā it kā dinamiska nemiera pielietām burām aicināja tālēs, sauca aptvert visumu. Jēdziens «pasaules pilsonis» te vienlaikus iemantoja romantisku trauksmi un dziļu jēgu. Šāds atrisinājums ļāva vispārināti tvert Marksa dzīves mērķi, tas bija pilnā mērā attaisnots arī sižetiski, jo Ščeglova lugas darbība vairākkārt notiek ostā, attēlojot proletariāta vadoni strādnieku vidū. Nosacītās telpas vidū pāršķelta ķieģeļu siena deva iespēju ar nedaudzām detaļām iezīmēt Marksa dzīvokli un citus iekšskatus. Uz šī fona risinājās aizraujošas, dramatiskas pagājušā gadsimta sabiedriskās cīņas, dzīvoja dziļi cilvēciski, tai pašā laikā revolucionāra patosa caurstrāvoti tēli. Uz Dailes teātra skatuves netrūka arī darbībai nepieciešamo sadzīves priekšmetu un arhitektonisko detaļu, dažkārt darbojās visai prāvas cilvēku grupas, bet palika iespaids, ka te nav nekā lieka, pieblīveta. Teātris radīja īstu dzīvi un vienlaikus pavēra logu uz plašo pasauli.

Domas skaidrība un asums, lielums un vienkāršība — šī nemitīgi augošā tendence aizveda Dailes teātri pie vienas no lielākajām uzvarām, pie izrādes, kurā, atceroties agrāko laiku klasikas iestudējumu plašumu un krāsu izšķērdību, cilvēks, atnācis uz šejieni pēc garāka pārtraukuma, vairs nevarētu veco Dailes teātri pazīt. Tieši šis Eduarda Smilģa inscenējums, kas pieskaitāms pie lielākajiem Latvijas teātra dzīves notikumiem visā pēdējo desmit piecpadsmītu gadu laikā, — Šekspīra «Hamlets» (1959) — kā uz delnas parāda attīstības ceļu, kādu, pakļaujot visus savus jaunrades līdzekļus vienai kopīgai perspektīvai, nogājusi Dailes teātra māksla.

Latviešu teātris, kas gados tikko pārkāpis pirmajam simtam, nevar nostāties līdzās lielo pasaules tautu teātriem ne pieredzē un tradīciju bagātībā, ne arī slavenu personību skaitā. Mums ir sava krietna bilance un arī savi izveidojušies principi ģeniālo Šekspīra sacerējumu uzvešanā, bet arī šiem guvumiem vēl nav pārāk liela cena vispārējā šekspīroloģijas ainā. Un tomēr vienu atklājumu savam skatītājam Dailes teātris ar šo inscenējumu ir izdarījis. Neskaitāmi sējumi desmitiem valodās ir sacerēti, lai pierādītu «Hamleta» sarežģītību. Dailes teātris, ejot pa pēdām tikai Šekspīram un nevienam citam, ar savu izrādi parādīja, cik šī pasaulslavenā traģēdija īstenībā ir vienkārša.

Pilnīgi tumšā skatuvē balts gaismas stars, izrādei sākoties, izgaismoja tradicionālajā melnajā samtā tērptu jaunekli patumšiem, viegli cirtotiem matiem, bālu seju, bezgalīgām skumjām acīs, kuras vērās kaut kur vienā punktā. Te viņš bija — «pasaules sāpju nesējs», cietēja simbols, tik daudzos veidos redzēts un dzirdēts dažādajos «Hamleta» variantos.

Un, tikko šī parādība izgaisa, tikko iedegās spožie prožektoru, izgaismodami Dānijas karaļa troņa zāli, pirmā mirkļa rezignācijas tūlīt izgaisināja cita, it kā metāla šķindoņas radīta sajūta.

Acīm pavērās melni drapēta, no priekšmetiem, ja neskaita troņa sēdekli, tukša skatuve. Veltīgi skatiens meklēja Dailes teātra klasisko lielinscenējumu svētku pārpilnību, dzirkstošo liksmību, arhitektoniskā plastikā

izkārtotas galminieku grupas. To vietā tikai pašas nepieciešamākās personas, kurām jābūt šai ainā klāt saskaņā ar Šekspīra tekstu, un vēl divi pāži un divas galma dāmas — lūk, viss masu skats!

Tas, kas jau pirmajā mirklī piesaistīja uzmanību, pie kā acs brīdi pa brīdim salīdzinot un vērtējot atgriezās tālākajā notikumu gaitā, bija šīs telpas ietvars. Četri masīvi spraišļi kā gigantiska putna nagi gūlās pār skatuvi, krusteniski savienodamies augšā un izveidodami divas lielas velves. Smagas dzelzs ķēdes, kas no augšas bija ieāķētas liektajās spraišļu kolonnās, radīja iespaidu, ka šo vareno akmens smagmi kāda spēcīga roka gribējusi uzspiest visam dzīvajam, kas mīt zem tā. Šī pamatdekorācija palika uz skatuves līdz izrādes beigām, mainījās tikai telpas elementi: kāds režģis, kas iezīmēja sienu, logs, podests.

«Dānija — pasaules cietums...» Tieši šādu priekšstatu sauca apziņā Ģirta Vilka lieliskā dekorācija, kā uzskata Felicita Ertnerē, «augstākais, ko viņš teātrī sasniedzis»¹. Uz nesamierināmu cīņu pret šo cietumu, pret dzelžaini smago varu, kas tiecas nomākt cilvēka brīvā gara lidojumu, tad arī sauca šī izrāde.

Hamlets — filozofs, spriedējs, nevis darītājs, Hamlets — šaubu un svārstību, nereti arī vājas gribas simbols, — šādi un vēl citi līdzīgi tragēdijas centrālā varoņa traktējumi klejojuši no skatuves uz skatuvi. Eduards Smilģis, šīs izrādes iecerētājs, un Harijs Liepiņš, Hamleta tēla īstenotājs, bija šo varoni izpratuši mazliet citādi.

Izrādes centrā bija Hamlets — cīnītājs. Tieši tā ir visas vērienīgās un tamlīdz lakoniskās ieceres būtība, un tās īstenojumam bija atrasts reti atbilstošs aktieris. Var pat teikt, ka «Hamleta» inscenējums, tāds, kādu mēs to redzējām, bija kā radīts Liepiņam, veidots saskaņā ar viņa aktiera dotībām, temperamentu. Arī šāda visas izrādes koptēla saskaņošana ar vadošā tēlotāja īpatnībām ir viena no Eduarda Smilģa režijas mākslas pamatīpašībām. Līdzīgs piemērs bija «Spartaks» un «Buličovs» ar Filipsonu, «Anna Kareņina» ar Lilitu Bērziņu, «Spēlēju, dancoju» ar Liepiņu.

Tā Dailes teātra Hamlets vispirms bija jauneklīgs, dedzīgs un aizrautīgs, bet tai pašā laikā arī vēriņas, meklējošas domas vadīts. Skaidrība, vienkāršība, kaislība — tieši šie trīs principi apvienojās tiklab visā «Hamleta» uzvedumā, kā arī tā galvenajā tēlā. Skaidrība bija visā poētiskās idejas atklāsmē, asajā cīņas līnijā, kuru Harija Liepiņa Hamlets izveda cauri visai izrādei. Vienkāršība bija dziļajā cilvēciskumā, kas izpaudās sāpēs par tēva zaudējumu, par vilšanos Ofēlijā, beidzot — tīri cilvēciskajā apņēmībā sākt labot to, kas ir «satrunējis dāņu valsti». Kaislība, kas kā zibenīga šautra apgaismoja visu Hamleta dzīves ceļu, izpaudās visā viņa emocionālajā attieksmē pret veicamo uzdevumu.

Ne velti Hamleta parādība izrādes sākumā asociējās ar tik daudz apdzejotajām visas pasaules sāpēm. No sāpēm izauga Hamleta rīcība, viņa aktivitāte. Ideālu trūkums apkārtējā vidē, māte, kas aizmirsā dārgā nelielā piemiņu, tēvocis, kas piesavinājās karaļa kroni, gremdēja Liepiņa

¹ «Literatūra un Māksla», 1966, 19.

A. Upiša «Ziedošais tuksnesis». 1957. L. Smits —
Videkrans, K. Pabriks — Felors



H. Kipharda «Steidzīgi jāatrod Šekspirs». 1956.
E. Bērziņa — Stremhena, V. Skulme — Ferbels





*G. Priedes «Lai arī rudens». 1956. M. Klēt-
niece — Kornēlija, E. Pāvuls — Valters*

J. Granta un V. Sauleskalna «Jūras vējos». 1953. L. Smits — Staģis, E. Valters — Mellups





*E. Pāvuls — Voldis Gailītis
G. Priedes lugā «Pozitīvais
tēls». 1959*



*D. Kuple — Gundega G. Priedes lugā
«Normunda meitene». 1958*



Raiņa «Ilja Muromietis». 1962. V. Artmane — Latigora, U. Lieldidžs — Ilja

Raiņa «Spēlēju, dancoju». 1956





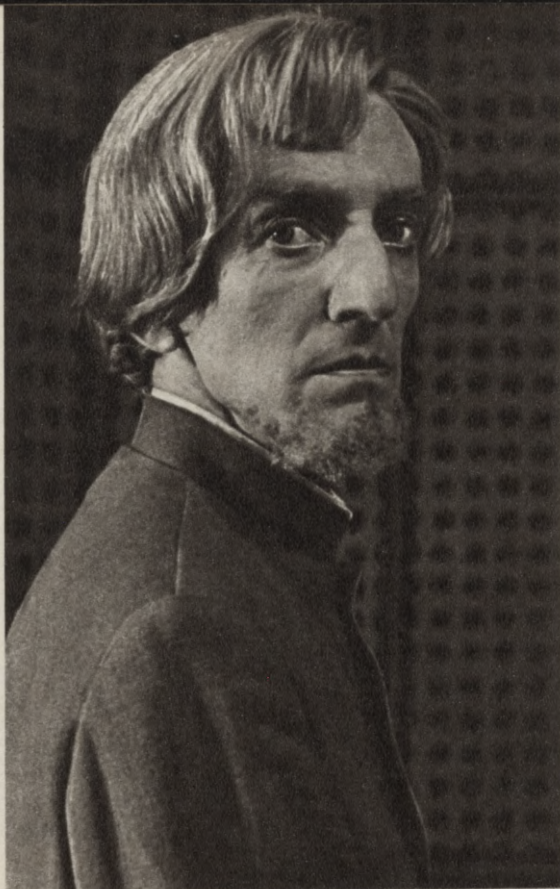
*V. Skulme — Melnais bruņinieks
Raiņa «Uguni un nakti». 1965*



*A. Miķelsons «Melnais bruņinieks»
Raiņa «Uguni un nakti». 1947*



F. Dostojevskaja «Idiot», 1969. V. Artmane — Nastasja Filipovna



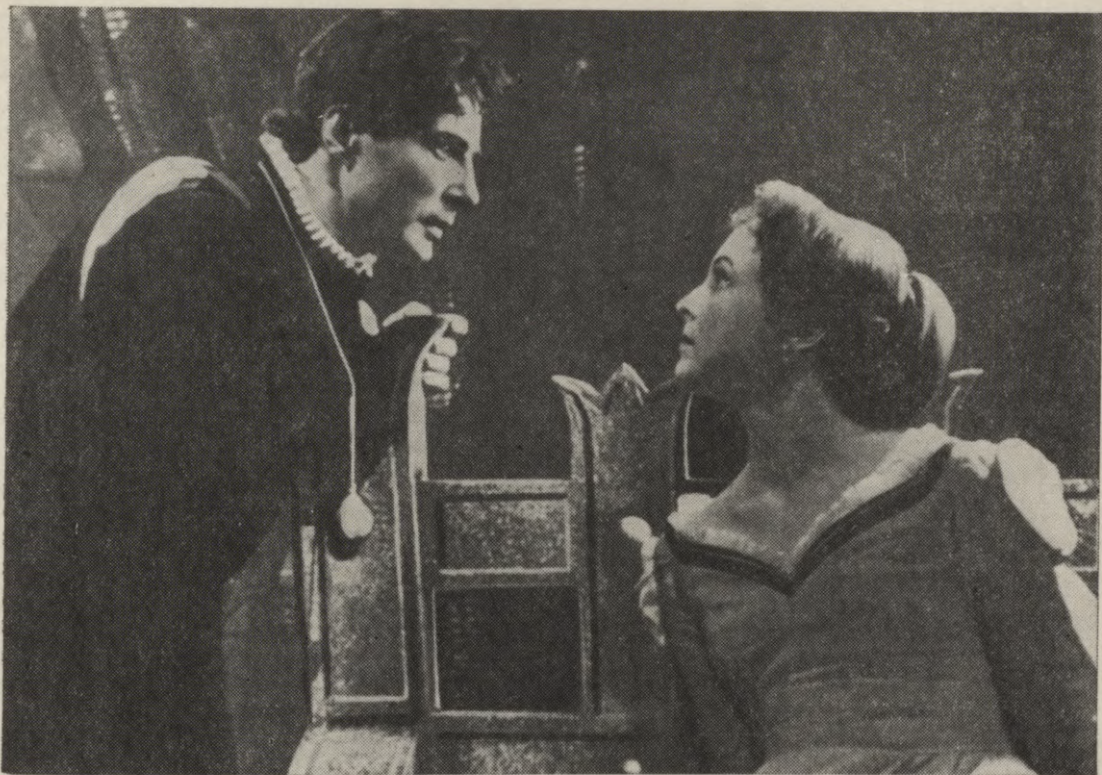
V. Skulme — kņazs Miškins

Skats no izrādes. A. Bērziņš — Rogožins, H. Liepiņš — kņazs Miškins





*I. Ziedoņa «Motocikls». 1967. A. Baldone — Vecāmāte,
H. Liepiņš — Plēš*



V. Sekspīra «Hamlets» 1959. H. Liepiņš — Hamlets, V. Artmane — Ofēlija

Hamletu bezgalīgās skumjās. Tikšanās ar tēva garu, vēsts par noziegumu izkļiedēja letargisko miglu ap traģēdijas varoni. No šā brīža Hamleta cīņas līnija attīstījās tiešā augšupejošā caurviju darbībā.

Sajā pašā 1958./1959. g. sezonā «Hamletu» iestudēja arī Drāmas teātrī, titullomu tēloja Alfrēds Videnieks, dziļi izvēršot Hamleta filozofisko pārdomu un pašanalīzes momentu. Taču šim iestudējumam kopumā pietrūka tādas mērķtiecības un mūsdienīgas idejas, kāda bija Dailes teātra izrādē. Harija Liepiņa Hamlets pašos pamatos atšķīrās no Alfrēda Videnieka veidotā tēla. Arī viņš spraigi risināja savu domu, tomēr Dailes teātra Hamlets vispirmām kārtām deva darbības iemiesoju. Harija Liepiņa varonis nebija tikai tāds, kas metas cīņā, savā atbilstībā nedomādams un neredzēdams neko citu. Dailes teātris pilnīgi atteicās no Hamleta šaubu un svārstību momenta, tomēr deva rūpīgi izstrādātu viņa cīņas, viņa r a k s t u r a pamatojumu.

Sis Hamlets nevilcinājās, bet viņš arī nevarēja sākt kārtot rēķinus ar karaļa personā iemiesoto tumsas valsti, rūpīgi neapsvēris visus apstākļus un vispirms neticis skaidrībā pats ar sevi. Viņam vajadzēja kādu

cilvēcisku atbalstu, kaut nelielu gaismas stariņu, kas atspīdētu melnajā naktī. Tā, kā Liepiņa Hamlets nāk pie Ofēlijas un gluži kā nelaimīgs bērns ieliek galvu viņai klēpī, — tā var rīkoties vienīgi cilvēks, galīga izmisuma dzīts. Īsi pirms tam Hamleta monologs «Būt vai nebūt» izskanēja nevis kā sevis analīze, kā nespēja izšķirties vai kā cīņa ar domām par pašnāvību, nē — tas bija kluss nelaimīgas, asiņojošas sirds sauciens pēc cilvēcības. Lūk, Ofēlija, glābiņš... Un tomēr, arī šoreiz trieciens. «Kur jūsu tēvs? Mājās?» Bet nupat, nupat Hamlets bija pamanījis viņu kopā ar karali aiz režģotā nožogojuma uzmanīgi vērojam satikšanos. Ar vienu skopu akcentu inscenējums vienkārši atrisināja to, ap ko daudzi laužījuši galvas, proti, kā pamatot pārvērtības Hamleta un Ofēlijas attiecībās, prinča savādo, rakstura «sarežģītībā» meklējamo izturēšanos.

Tālāk. Skati ar aktieru trupu dod Hamletam iespēju beidzamo reizi pārbaudīt sevi un citus. Kaut kur slēptākajās dvēseles dzīlēs vēl gailēja maza cerības oglīte: varbūt pats noslēpumainais gars un viss, ko viņš teicis, tomēr tikai apmāns? Bet «Peļu slazda» skatā izplēnēja arī pēdējā Klaudija rehabilitācijas iespēja. Un tad paspruka vaļā Hamleta visu laiku vēl ar pārcilvēciskām pūlēm aizturētā atriebes dziņa. Kā viesulis Harija Liepiņa Hamlets brāza pa skatuvi, — tik ātrāk, bez vilcināšanās, lai paspētu visu, neko nenokavētu! Kā ieslodzīts putns viņš šaudījās pa auksto, drūmo spraišļu ieslēgto sprostu, meklējams izeju. Sauc māte? Arī pie viņas skriešus. Aiz portjeras kāda lieka auss? Un tā pati nerimstošās gaidās zobena iztvīkusi roka nes nāvi Polonijam.

Harija Liepiņa Hamleta asās domas, emociju pulsējums nekur neatslāba arī izmisuma brīžos, pārdomu momentos. Lielam raksturam vienmēr ir arī lielas kaislības. Un citādi tas nemaz nevar būt, ja teātris grib rādīt, ka varonis cīnās par lielu mērķi, kas sniedzas pāri liko spraišļu velvei Dānijas karaļa pilī, kas iet tālāk par sīkiem ikdienas uzdevumiem. Jo lielāks, dziļāks un spēcīgāks būs varoņa iekšējais piesātinājums, jo augstāks un cildenāks uz skatuves kļūs arī mērķis, par kuru viņš cīnās. Varonim jā-mīl tas, ko viņš aizstāv, jā-mīl nevis vienkārši, parasti, kā sadzīvē, bet gan kvēlāk, dedzīgāk. Un, no otras puses, jāprot arī spēcīgi, kaislīgi nīst to, pret ko viņš cīnās. Tas ir naidis uz dzīvību un nāvi, naidis, kam nav atpakaļceļa, kas pieļauj tikai divas izejas: krist vai uzvarēt, un, ja arī krist, tad — kritot uzvarēt. Tikai tāds var būt varonis Dailes teātra lielo traģēdiju izrādēs.

Lai varonis varētu savos spēkos īsti izvērsties, uz skatuves jābūt arī lielai un aizraujošai cīņai. Tas nozīmē, ka bistamam un efektīvam jābūt pretspēkam, kas stājas ceļā varoņa nodomiem. Pie savas «lielo pretinieku» problēmas atrisinājuma Dailes teātris padomju skatuves mākslas posmā nonāca pamazām. Pirmajos padomju darbu uzvedumos pēc Lielā Tēvijas kara šis pretspēks, īpaši fašistu vai viņu līdzskrējēju izskatā, bieži radījās niecīgs, panaišs un muļķīgs. Arī «Uguns un nakts» Melnais bruņinieks mazāk bija cilvēciska personība, drīzāk butaforiska statuļa. Vēl «Spēlēju, dancoju» inscenējumā netika atrisināts Tota konflikts ar Trejgalvi. Tota galvenais pretspēks slēpās viņā pašā. Arī tā var būt, tomēr piecdesmito

gadu Dailes teātrim vairāk raksturīga sadursme starp spēcīgām personībām, no kurām ikviena visiem iespējamiem spēkiem cīnās par savu mērķi. Tādas viena otrai pretī nostatītas personības bija Marija un Elizabete «Marijā Stjuartē», Olģerds un Krīvs «Vaidelotē». Par līdzīgu radošu Sekspīra tragēdijas atrisinājumu kļuva arī «Hamleta» izrāde.

Ir gadījies redzēt dažādus Hamletus un arī dažādus Klaudijus. Taču pavisam maz izrādēs ir bijis tik spēcīgi uzsvērts un akcentēts cīņas moments kā šajā Eduarda Smiļģa inscenējumā. Artūra Dimitera Klaudijs vispirmām kārtām parādījās kā personība, viņš bija ļaundaris, zems, morāli satrunējis, bet spēcīgs, ārēji pat pievilcīgs cilvēks, ļoti bīstams Hamleta pretinieks, īsts lauva, kas, rūpīgi apslēpis samtā asos nagus, ik brīdi gatavs tos izlaist un pacelt ķetnu nāvīgam triecienam. Jau no pirmā tikšanās brīža Klaudija skaudrais, pētījošais skatiens cieši pievērsās Hamletam. Tā vēl nav izsecināta ricība, tas nav analīzes rezultāts, tā ir drīzāk tīri intuitīva nojauta, uz aizdomām un bažām dibināta zemapziņas darbība kas liek viņam nenovērst acis no objekta, kurā Klaudijs neapšaubāmi jau paredz savu lielo un nāvīgo ienaidnieku. Aizdomām un šaubām arvien vairāk piekausējas bailes, taču tās vienmēr ir rūpīgi nomaskētas. Un, lūk, viņa ļaundarbs beidzot atklāts. Kad Klaudijs ir viens četrās sienās un, noslēdzies no galma acīm, vaimanādams un drebēdams lokās krustā sistā tēla priekšā, tad uzzinām, kāds bezgalīgs glēvums un bailes no soda īstēnībā slēpjas varmākā. Bet arī šis vājuma brīdis tiek pārvarēts, un Klaudijs no jauna sacelās savas varas apziņā. Tikai naidis nu kļuvis vēl lielāks, jo tagad to stimulē jaunas, pilnīgi apzinātas bailes.

Te tā ir — sadursme starp diviem asa prāta cilvēkiem, starp divām lielām personībām, kuru vispārinājums ļauj saskatīt cīņu starp divām idejām, cildeni humāno un cilvēknaida caurausto.

Hamlets pats aiziet bojā, bet viņa idejas paliek dzīvas. Atšķirībā no Dailes teātra pirmā inscenējuma, kur varoņa ricību pēdējā cēlienā noteica pakļaušanās negrozāmai likteņa varai, Harija Liepiņa Hamlets palika aktīvs, dega piepildīt sevi līdz pēdējam elpas vilcienam. Dailes teātra trāģiskais varonis, kuram no pirmajām teātra pastāvēšanas dienām Smiļģis meklēja viņa sūtības piepildījumu, tieši tagad pacēlās spožākajās virsotnēs. Te arī izaug liela mākslas patiesība, te izaug monumentālais izrādes stils, kas šai gadījumā ir inscenētāja Eduarda Smiļģa, Hamleta tēlotāja Harija Liepiņa un Klaudija tēlotāja Artūra Dimitera lielais sasniegums, viņu novatorisms.

Augot un attīstoties laikmetu griežos, pārveidojās un pilnveidojās māksla, veidojās tālāk arī Dailes teātra aktieris. Nāca jauna Dailes teātra otrajā studijā rūdītā paauzde, kas apguva ne vien iekšējos un ārējos izteiksmes līdzekļus, bet arī radošu patstāvību. Vija Artmane kādā savā radošā darba vakarā Kino namā stāstīja par spartisko audzināšanu, kādu izbaudījusi gan viņa, gan arī citi Dailes teātra aktieri. Tas ir ļoti trāpīgs termins, kas atklāj aktiera lielās spēles disciplīnas un radošās patstāvības noslēpumu. Bez spartiskas audzināšanas, kas prasa visu atdevi vienam mērķim, nevar notēlot tādu Totu, Hamletu, Džuljetu. Dailes teātra režisori

nemēdz auklēt savus lolojumus. Smilģis deva ierosmi aktiera dvēselei, ar savu fantāziju viņš rosināja aktiera iztēli, Felicita Ertnerē līdzēja tai vērties, bet galveno darbu darija tēlotāji paši. Šis arī ir viens no iemesliem, kāpēc Dailes teātrī ne vienmēr viegli ieaugt no citām trupām pārnākušiem aktieriem. Otrs iemesls meklējams Dailes teātra aktieru savdabīgajā tēlojuma veidā. Skatuves tehnika, ritms, plastika — viss, ko aktieris bagātīgi apguva pirmajā Dailes teātra darba posmā, vecās paaudzes meistarību spēlēt skaidri redzams vēl šobaltdien. Padziļinot tēlotāja psiholoģisko meistarību, nostājoties uz sociālistiskā reālisma ceļa, teātris joprojām daudz domāja arī par tēla spilgtumu.

Otrās studijas audzēkņi apguva arī šīs tēlojuma iemaņas. Pietiek ieskaņties jebkurā Dailes teātra izrādē, lai pārliecinātos, cik ķermeniski atraisīts un ritmisks ir Harijs Liepiņš vai Alfons Kalpaks, kāds graciozs, izteiksmīgs žests bagātina Vijas Artmanes vai Rasmus Rogas tēlojumu. Toreizējie jaunie aktieri, tikko sākuši skatuves gaitas, šai ziņā teicami saliedējās vienā saimē ar vidējās un vecākās paaudzes kolēģiem. Sākot ar piecdesmito gadu vidu, viņi paši jau virza tālāk meklējumiem cauraustās teātra tradīcijas. Vispirms tas sakāms par Hariju Liepiņu, Viju Artmani, Eduardu Pāvulu.

Runājot par aktiera spēles stilu kopīgajā teātra stila vienībā, jāatzīst, ka arī tas lielā mērā balstījies uz tradīcijām. Divdesmito gadu sākumā, kad teātris tapa, kustība pirmajās izrādēs tika izvīzīta par vadošo tēlojuma formu. Citā mākslinieciskā kvalitātē, bagātināts ar saturu, šāds kustības princips tiek izmantots arī šodien. Tieši precīzi atrasta kustība dara dzīvu Miervalda Ozoliņa Velna zēnu. Vijas Artmanes Skuķi «Ziedošajā tuksnesī» Eduards Smilģis veidoja kā vienu nemitīgu nelaimīgu, izmocīta cilvēka kustību. Taču viscaur tā tika piepildīta ar dzīvu emociju — gan dejā, kur ritmiski lauzītā plastika izteica meitenes izmisumu aurojošo kroga apmeklētāju vidū, gan tad, kad viņa kā liels, neveikls bērns klusi pietupās uz kāpnēm, slaidās kājas un gleznās rokas sev klāt piespiedusi, kā sevi sargādama. Kustību dinamikai bija ievērojama nozīme arī Harija Liepiņa Hamleta tēla atrisinājumā, gan tad, kad Hamlets traucās pie mātes lūgdams, draudēdams, visus pasaules svētumus piesaukdams, lai tik viņa novērstos no lēti pirkātā greznuma, gan arī tad, kad nekustīgā un tai pašā laikā trauksmainī dinamikā pozā runāja Hamleta sāpes un izmisums. Pozu caurstrāvoja tēla iekšējā patiesība, domas spēks un jūtu dziļums. Tā saturs ar formu, psiholoģija ar teatrālismu, laikmetīga ideja ar stilistiskajiem izteiksmes līdzekļiem, sakausējoties vienā nedalāmā vienībā, kļuva par sintēzi un Dailes teātra mākslas pilnveidošanās ceļa rādītāju.

Šādam tēlojuma stilam lieliski atbilda tādi aktieri kā Vija Artmane un Harijs Liepiņš. Harija Liepiņa personībā, kas vispilnīgāk izpaudusies Tota un Hamleta lomās, Dailes teātris bija ieguvis savu aktieri. Tāda ienāca teātrī arī Vija Artmane. Vijas Artmanes aktrises talantam piemīt īpašība, ko var nosaukt par muzikalitāti, par sava tēla un visas izrādes tēlainā skanējuma izjūtu. Katrā no viņas tēlotajām lomām var uztvert tās īpatnējo melodiju — jaunavīgi dzidru, bet iekšēji ļoti vienotu un tvirtu Džuljetai, gaišu, bezbēdīgu Leldei, liegi poētisku Mirdzai. Visas tās apvieno tieksme

pēc spēcīgas personības, traģiska lieluma. Pēc desmit teātrī nostrādātiem gadiem viņā atklājās aizvien plašāka diapazona iespējas, kas gāja tālu pāri jebkura šauri nosprausta amplitūā robežām. Viņas tēla melodija kļuva skarba un griezīga, kad aiz skaista dzīvnieka erotiski valdzinošās ārienes vajadzēja atklāt egocentrisku, velnišķīgu cilvēka būtību, kā tas bija ar Ellenu «Karā un mierā» un Redžinu L. Helmanes lugā «Meža noslēpums». Reti sastopamā prasme uztvert būtisko kodolu, kas ir katrā lomā, ļāva māksliniecei plaši variēt arī ar savu izteiksmes līdzekļu paleti; šā iemesla dēļ viņa ir arī faktiski vienīgā aktrise mūsu republikā, kuras teatrāli temperamentīgais, reizēm pat eksaltētais tēlojums uz kinoekrāna var pārveidoties līdz klusinātai, intīmai vienkāršībai.

Savdabīga vieta šai laikā ansambli bija Eduardam Pāvulam, aktierim, kura spēles veids salīdzinājumā ar lielo inscenējumu varoņtēlotājiem likās vairāk ikdienišķs, tas drīzāk turējās pie zaļās zemes, nekā tiecās tālā fantāzijas lidojumā. Ar visu savu patiesīgumu un pievilcību, kas bija vietā, tēlojot sava laika jauniešus mūsdienu lugās, klasikas inscenējumos viņš dažkārt īsti neiekļāvās. To varēja manīt kā Romeo lomā, tā arī Hamletā, kuru E. Pāvuls iestudēja otrajā sastāvā. Viņš deva dziļi izstrādātu Šekspīra varoņa tēlu, kas rūpīgi meklēja atbildes uz visiem jautājumiem, viņš valdzināja ar savu cilvēcīgumu. Lilija Dzene rakstīja, ka Pāvula Hamlets cilvēcības un vienkāršības ziņā «laikam ir visdemokrātiskākais, mums vistuvākais visā latviešu teātra vēsturē»¹. Un tomēr tas nebija šā s izrādes, šā Smilģa inscenējuma Hamlets, kura domai jāpaceļas pāri tam pasaules cietumam, kuru Dailes teātra skatuvē uzcēla Ģirts Vilks. Pāvula Hamleta doma nebija sīka, bet šis inscenējums tika veidots tādām varonim, kādu tēloja Liepiņš. Bez skaidrības un vienkāršības tur bija vajadzīga arī kaislība. Ja gribētu izdarīt abu aktieru salīdzinājumu, tad varētu teikt, ka Liepiņa būtība ir tuvāka pašam Smilģim, tam trauksmainajam romantiķim, kāds viņš bija uz skatuves jaunībā un kura dzirksti saglabāja sevī līdz pēdējām mūža dienām, turpretim Pāvuls pa cietu zemes pamatu iestaigā to stīgu, kuru Dailes teātra jaunradē iemina Filipsons. Šādas paralēles novelkot, protams, jāpatur prātā visu četru mākslinieku pilnīgi atšķirīgās radošās individualitātes.

Piecdesmito gadu vidū uz Dailes teātri atnāca jauna talantīga aktrise **Zigrīda Stungure**, kas dažās sezonās bija redzami izvirzījusies, strādājot Liepājas teātrī. Uz galvaspilsētas skatuves viņas dotības izpaudās psiholoģiski dziļi, iekšēju pretrunu plosītu sieviešu tēlos mūsdienu lugu izrādēs («Tā iesākās diena», «Atrastā varavīksne», «Vikas pirmā balle»). Arī Asjas lomai «Vaidelotē» māksliniece atrada pārliciecināšu psiholoģisku risinājumu, un tomēr plaša starp pārāk sadzīviskiem izteiksmes līdzekļiem un inscenējuma kopīgo vērienu izrādē bija samanāma.

Atrisinājums bija lielā mērā atkarīgs no katra mākslinieka paša, viņa darba, attīstības iespējām. Tais gados Eduards Smilģis joprojām domāja par sava ansambļa rindu papildināšanu arī ar vecākās paaudzes aktieriem.

¹ L. Dzene. Mūsu paaudzes aktieri. R., 1963, 351. lpp.

Tā viņa uzmanību ne bez pamata saistīja daži bijušā Jelgavas teātra aktieri; trīsdesmitajos un četrdesmitajos gados tur bija spēcīga trupa ar interesantiem radošiem meklējumiem teātrālās spēles izteiksmības ziņā, dažus gadus par režisoru te darbojās spilgtā teātrālā meistara Vahtangova audzēknis Osvalds Glāznieks. No trim bijušajiem jelgavniekiem, kuri pārnāca uz Dailes teātri, — **Artūra Kalēja, Roberta Mustapa un Mārtiņa Pečūna** — divi pēdējie pāragri aizgāja no dzīves, bet spilgtā raksturojuma aktieris Artūrs Kalējs ar gadiem iekļāvās un joprojām darbojas Dailes teātra ansamblī.

Visumā mūsu gadsimta trešajā ceturksnī vairs nevar runāt par kādu krasi atšķirīgu aktiera mākslas skolu vai stilu atdalīšanos latviešu teātrī (sešdesmitajos gados tie nivelējušies vēl vairāk). Sociālistiskā reālisma māksla, uz tēla psiholoģiskā padziļinājuma dibinātā jaunrade tuvinājusi dažādu teātru īpatnējos virzienus. Atšķirības, protams, ir, tomēr ļoti raksturīgs ir fakts, ka 1957. gadā abi lielie teātri divos iestudējumos savstarpēji sekmīgi apmainījās ar vadošajiem tēlotājiem. Kārli Marksu «Pasaules pilsoni» tēloja Jānis Osis, laikam vienīgais šim tēlam atbilstošais aktieris latviešu teātrī. Marksa personību viņš atklāja ārēji skopi, ļoti viengabalainu, dziļām cilvēciskām emocijām bagātu, ar savu monumentālo revolucionārās kustības vadoņa personību pilnā mērā saliedēdamies arī ar Dailes teātra monumentālo inscenējumu. Savukārt Lilita Bērziņa, viesodamās Drāmas teātrī titullomā «Filumēnas Marturāno» izrādē, bagātināja turienes ansambļa spēli ar savu spilgtām krāsām bagāto tēlojumu un vienlīdz dziļo lomas atklāsmi.

Arī Eduarda Smiļģa lielie inscenējumi, kļūstot lakoniskāki un vienkāršāki, ar laiku sāka meklēt cilvēciski intīmāku varoņu būtības atklāsmi. Ļeva Tolstoja romāna «**Karš un miers**» inscenējumā (1960) īstenie sava laikmeta varoņi ir ne tikai tie vīrišķīgie un iekšēji skaidrie savas tautas dēli, kuri cīnās par dzimteni ar ieročiem rokās (Andrejs Bolkonskis — H. Liepiņš), bet arī klusie, šķietami necilie, aristokrātiskās vides spožumā mazāk pamanāmie cilvēki, kuru krūtīs tāpat pukst karsta sirds un kvēlo savas tautas un tēvzemes mīlestība, tikai — par to nerunā viņu ārējais patoss, bet gan darbi. «Kara un miera» inscenējums atklāja tīro un bagāto krievu cilvēka dvēseli. Liela radoša uzvara bija Eduarda Pāvula Pjērs Bezuhovs, loma, kurā aktieris, cieši saaudzis ar Tolstoja romāna tēlu, bagātā mākslas valodā pauda izrādes humanistisko pamatdomu. Dzīvais, visiem teātra izteiksmes līdzekļiem (grims, neveiklā gaita, it kā zemē iestīgušais stāvs, lēnā, biklā valoda) veidotais raksturs slēpa sevī cilvēku, kas spējīgs uz lielāku varoņdarbu nekā dažs labs cits, kuram dižmanība nevar nosegt iekšējo nespēku (U. Lieldidža Dolohovs, V. Artmanes Ellena). Tā šī izrādē tika virzīta uz cilvēka iekšējā satūra atklāsmi, kurai pamatā cita, cilvēka iekšējo dziņu kustība. Vairāk nekā citos Ed. Smiļģa inscenējumos te ierunājās Dinas Kuples savdabīgais talants, pievilcīgajā Natašas tēlā netiekdamiem uz ārēja skaistuma žilbinājumu, bet tīru, skaidru un arī varoņīgu meitenes dvēseli. Oskars Muižnieks veidoja inscenējuma 24 ainām lakoniskas dekorācijas ar skopi iezīmētu darbības vidi, atsevišķās



L. Tolstoja «Karš un miers» 1960. H. Liepiņš — Andrejs Bolkonskis, E. Pāvuls — Pjērs Bezuhovs

epizodēs pat pilnīgi tukšu skatuvi, pievēršot maksimālo uzmanību aktieru darbībai, Tolstoja tēlu dzīvei.

Un te lieku reizi atkal nonākam pie atziņas, ka Eduards Smiļģis, lielais teatrālā vēriena meistars, ar lielisku laika gara izjūtu meklēja katrai tēmai atbilstošāko radošo atrisinājumu. Smagnēji monumentālais «Vaidelotes» inscenējums, ārēji skopais, bet vienlaikus teatrāli trauksmainais «Hamlets», vairāk intīmā patiesība «Karā un mierā» — tas viss pavēra cilvēku bagāto dvēseļu dzīves. Kaut arī Smiļģis kā inscenējumu virsvadītājs it kā neiedziļinājās katras atsevišķās nozares sīkajā darba procesā, patiesībā viņš tomēr bija visur klāt īstajā vietā un brīdī, gan tad, kad vajadzēja dot komponistam tēlainu ierosmi nepieciešamā motīva sacerēšanai, izšķirt kādas dekoratīvas detaļas raksturu, gan arī tad, kad viņa palīdzība bija vajadzīga aktierim, galvenajam lugas idejas īstenotājam. Tiesa, Smiļģis nemilēja, pat necieta garu un sarežģītu analīzes darbu, viņš nevadīja aktieri solīti pa solītim garajā tēla tapšanas procesā. Prasīdams radošu, aktīvu patstāvību, viņš vienmēr prata izteikt savu ieceri ne vien īsi un kodolīgi, bet arī tā, ka aktiera doma it kā tika pacelta uz spārniem. Tas notika gan

darba sākumā ar ekspozīciju, piemēram, ar «Spēlēju, dancoju» idejiskajiem «apljiem», gan arī vēlāk tiešajā darbā uz skatuves. Kad reiz «Gēstas Berlinga» mēģinājumā, strādādams ar Hariju Liepiņu, viņš rādīja, kā Gēsta saka: «Es dzeru sauli!» — likās, ka sirmais, turpat septiņdesmit divus gadus vecais vīrs viss ir kā saules pieliets. Te šajā brīdī aktieris varēja tvert ne vien attiecīgā skata, bet visas lomas kodola emocionālo stīgu.

Eduarda Smilģa režijas māksla — tā ir māksla, kas atvērusi cilvēku dvēseles un likusi tām skanēt bezgala dažādās gammās un tonkārtās. Kam gan citam, ja arī ne viņam piederas cildinošais dvēseļu inženiera nosaukums, kādu Gorkijs piešķīris padomju rakstniekam!

Ilgajā gadu gaitā Dailes teātrī būtībā izstrādājies arī savs patstāvīgs tēlojuma stils gan Raiņa, gan Andreja Upīša, gan Šekspīra lugām, tas ir, to autoru darbiem, kurus laika ritumā teātris varējis uzskatīt par saviem. Tā Raiņa lugu izrādes «Uguns un nakts», «Pūt, vējiņi!», «Indulis un Ārija» te aizvien bijušas dziļi nacionālas, ar tautas daiļrades elementiem bagātinātas, un to iestudējuma veids, atskaitot pašus pirmos teātra gadus, arī nekad nav nekādas domstarpības izraisījis. Pat tad, ja Raiņa varoņa tēls uz skatuves nav izskatījies tradicionāli latvisks (kā Tots «Spēlēju, dancoju»), tas tomēr nesīs sevī tautas garīgo raksturu, tautas teiku vai pasaku tēla cildenās ipašības.

Ar Šekspīra lugu inscenējumiem teātris savukārt tiecies sava laika garu apvienot ar tālā renesanses laikmeta dzīvesprieku un optimismu. Gandrīz katrā izrādē te dzīvojis jautrais Šekspīrs, jo dzirkstoši un nopietni skati cits ar citu mijušies ne vien jautrā žanra, bet arī traģēdiju izrādēs. Šajā jautājumā pastāv divi pretēji viedokļi. Režisors un teātra zinātnieks B. Zahava Latviešu mākslas un literatūras dekādes laikā, kritizējot Dailes teātra «Romeo un Džuljetas» inscenējumu, uzsvēra, ka Šekspīra dzīvi aplicinošā doma atklājama vienīgi traģiskā žanra ietvaros.¹ Otrā uzskata pārstāvji, balstoties uz paša lielā rakstnieka dramaturģisko materiālu, savukārt atzīst ne vien par iespējamu, bet arī par vajadzīgu tiekties pēc žanru sintēzes. Meierholds, piemēram, augsti patētiskā un komiskā elementa ritmisku mijiedarbību saskatīja pat «Hamletā».²

Eduardam Smilģim te bija diferencēta pieeja. Kur luga to prasīja, viņš ar visu dinamiku izvērta kūsājošā priekā masu dzīru skatus kā savā laikā abos «Otello» inscenējumos. Arī «Romeo un Džuljetā» bagātīgie mūzikas, dziesmu un deju iestarpinājumi, pret kuriem kategoriski iebilda B. Zahava, līdzēja, kontrastējot ar traģisko motīvu, raksturot plašu optimistisku tautas dzīves ainu. Šajā iestudējumā uz Dailes teātra skatuves atkal atdzīvojās senā tradicionālā dzīvespriecīgā intermēdija. Toties, kad saskaņā ar izrādes ideju Šekspīrs prasīja citus skatuves izteiksmes līdzekļus, viss iestudējums tika apzināti vadīts vienā mērķtiecīgā virzienā. «Hamleta» inscenējumā, kur tumsas varas smagums draud nomākt katru dzīvu radošu garu, kur cīņa rit ar visu kaisli uz dzīvību un nāvi, vairs nebija vietas pat gaišākam

¹ Б. Захав. Шекспир не требует украшений. «Советская культура», 1955, 157.

² Н. Чушкин. Гамлет — Качалов. «Искусство», М., 1966, 240. un 241. lpp.

smaidam. Pat Hamleta daudzajām asprātībām Harijs Liepiņš te piešķir labi ja rūgtas ironijas nokrāsu. Ne vēsts no kādas vaļīgas teatralitātes nepalika Luija Šmita Polonijā. Te runāja skopi, skaidri, asi izteikts raksturs, gara verdzība, prātiņš, kas neiet pāri dogmai.

Dailes teātri var runāt arī par savu Andreja Upīša uzvedumu stilu, jo pēc «Spartaka» un «Ziedošā tuksneša» tas varēja Tautas rakstnieku, kas līdz tam bija uzskatīts par Drāmas teātrim tuvāku, saukt par savu autoru. Andreja Upīša darbus iestudējot, teātris aizvien tiecies pēc lielāka krāsu sabiezinājuma. Ainas, atsevišķi tipi tika veidoti skaudrā patiesībā. Smagnēji bija Spartaka gladiatori; drūmi, bārdām noauguši, skarbiem sejas pantiem bija vīri, kas cīnījās par jaunu republiku abos «Mirabo» iestudējumos (1926. un 1962. g.). Rupjāki rakstura vilcieni iezīmēja arī «Ziedošā tuksneša» augstākās sabiedrības personāžus. Patieso savienojot ar tā apzinātu pārspilējumu, Andreja Upīša tipāza viscaur reālistisko pamatojumu — ar asu grotesku, varēja rasties tāds satīras žanra meistardarbs kā Ēvalda Valtera Kukfellers «Ziedošajā tuksnesī». Pats Fleirādijas kapitālisma cietādes varenākais vīrs, naudas un spēka simbols uzvedumā bija vārgs vecītis, kura ķermenis likās no atsevišķiem gabaliem salikts kopā, tā ka, pieduroties viņam ar pirkstu, visi locekļi varētu sabirt kaudzītē. Kailo galvu rotāja viens vienīgs ar celiņu rūpīgi pāršķirts matu kušķītis, runājot vaibstījās mute un, veļot laukā vārdus, tai pašā laikā it kā cīnījās ar kādu tur iesprūdušu kamolu. Vēl viens solis pa labi vai pa kreisi, un te draudēja rupjš naturālisms, taču aktieris ar savu mēra sajūtu it nevienā, pat vissīkākajā niansē neļāva šaubīties par tēla patiesību. Otra un citāda satīras virsotne šai izrādē bija Lilitas Bērziņas Kleopatra. Vidējo gadu paspodrinātajā skaistumā vēl tīri pievilcīgās «labdarības iestādes» saimnieces tēlā runāja gan marķēts sievišķīgs šarms, ja vajadzēja, lunkana pieglaimība, gan izaicinošs temperaments un neslēpti vulgāra atklātība. Liels mākslinieks tiek pāri visgrūtākajai paaudžu maiņas problēmai, to apstiprinājusi arī Lilitas Bērziņas daiļrade. Nekā nezaudējot no savas mākslas spilgtuma, tajā sadzīvoja padomju skolotāja Anda Kalēja, skarbi dramatiskais Ekebijas majorienes tēls «Gēstā Berlingā», «Hamleta» karaliene Ģertrūde klasiskās traģēdijas inscenējumā un Andreja Upīša satīriskā Kleopatra.

Laiku pa laikam atgriežoties pie sev tuvo rakstnieku darbiem, Eduards Smiļģis ne vien meklēja jaunus satura atklājumus, bet arī tiecās uzasināt teatrālos izteiksmes ieročus. Plašajā skatuves darbu virknē ne reizi vien atgadījies, ka kādas agrāk iestudētas lugas atkārtots uzvedums devis kvalitatīvi maz jauna; skaidras laikmetīgas koncepcijas trūkums neļāva pārņemt pirmiestudējumu līmeni «Gēstas Berlinga», «Minhauzena precību» jaunajiem uzvedumiem. Tomēr arī šādas izrādes aizvien sniegušas kādus skatuviskus atklājumus. Tā «Šveika» 1961. gada inscenējums, kas tika risināts dzīvas teatrālas spēles plānā un ar pārlieko operetiskumu aizēnoja Hašeka darba skaudro politisko satīru, titullomā deva Dailes teātrim jaunu lielisku aktieri Gunāru Placēnu, kurš tikai te īsti atklāja sava talanta pievilcīgo dabiskumu, kas apvienojās ar asprātīgu tautas gudrību un nesatricināmu loģikas spēku.

Viena no Eduarda Smiļģa režijas mākslas noslēpumu atslēgām meklējama viņa lielajā inscenējuma kompozīcijas meistarībā. Viņš milēja plaši izvērst inscenējuma ekspozīcijas daļu, plaši tajā noraksturot vidi un darbojošās personas. Šim nolūkam kalpoja krāšņās balles un viesību ainas «Annas Kareņinas», «Kāra un miera», «Romeo un Džuljetas» pirmajā cēlienā, «Spēlēju, dancoju» kāzu skati. Taču vienmēr pašos plašākajos masu skatos ar meistara roku centrā tika izvirzīts galvenais, tas, par ko jāstāsta šai izrādei: Tota, Annas, Videkrana personības, viņu likteņtēma. Plašā sulīgā, izvērstā panorāma, ja literārais materiāls un izrādes iecere to prasīja, turpinājās vēl arī otrajā cēlienā. Turpretim pēdējā cēlienā visi blakusnozarojumi, kas nebija tiešā sižetiskā sakarā ar centrālo vadliniju, tika atmesti. Spriegā, koncentrētā izteiksmē izrāde virzījās uz finālu, gala atrisinājumu. Ne «Annas Kareņinas», ne «Spēlēju, dancoju», ne «Romeo un Džuljetas» beigu daļā Smiļģis vairs neatstāja vietu ne mazākajai humora intonācijai, lai tagad tā tiešām netraucētu traģiskās tēmas īstenošanu.

Garā radošā mūža gaitā Eduardu Smiļģi saistījuši vai visi teātra žanri un tēmas. Viņš strādājis ar komēdijām, operetēm, pasaku un jaunatnes lugām, moderniem reviju stila darbiem, heroiskām un sadzīves žanra drāmām. Tomēr vistuvākā viņam vienmēr bijusi cildena, lielas elpas apdvesta traģēdija.

III

Tā bija pilnīga likumsakarība, ka mūža novakarē Eduards Smiļģis vēlreiz atgriezās pie Raiņa. Viņš līdz tam bija devis skatuves dzīvi visām nozīmīgākajām Raiņa lugām, atskaitot vienu — «Ilju Muromieti». Krievu traģēdija, kā Rainis to nosaucis, pirmizrādi uz Dailes teātra skatuves piedzīvoja 1962. gada 20. janvārī.

«Ilja Muromietis», viena no pēdējām Tautas dzejnieka Raiņa lugām, līdz tam bija izrādīta ne vairāk kā trīspadsmit reizes 1928. gadā Nacionālajā teātrī. Rakstot par «Iljas Muromieša» ieceri Rīgas teātru programmas izdevumā (1962, Nr. 2), Ed. Smiļģis uzsvēra, ka traģēdijas varoņa Iljas gaita Dailes teātra iztulkojumā ir cilvēka ceļš pa dzīvi.

Kad izrādei pavērās priekšskars, sāka skanēt lēnas, smagas, nospiedošas «bēdu dziesmas» taktis, smagu, miglainu dūmaku klievēdama, ausa gaisma Dailes teātra skatuvē, pieņēmas spilgtumā, un jaunas dienas rītausmā skatītāju acīm vērās šis varoņa gaitas. Iljas Muromieša dzīves ceļš Dailes teātrī aizveda pa klinšu cilņiem, kurus pārvarot varonim vajadzēja smelt no dziļām atziņu riekšavām. Tas veda augšup gar abām skatuves malām pa prāviem klinšu pakāpieniem, kurus vidū vienoja tāds pats masīvs tilts — arka. Ģirta Vilka veidotā dekorācija arī šoreiz palika nemainīga visam uzvedumam, nepieciešamo darbības vietu maiņu iezīmēja krāsaini diapozitīvu prospekti telpas dziļumā. Tā bija barga un drūma, vienlaikus lakoniska un monumentāla ainava, kuras asās akmens cilņu šķautnes jau pašā izrādes sākumā sabalsojās ar dobjam pērkonu grāvienu skaņām, tā ievadot mūž-



G. Vilka dekorāciju skice Raiņa traģēdijai «Ilja Muromietis» 1962

seno cīņu atmosfērā. Te arī sāka savu varoņgaitu legendārais krievu varonis.

Iljas Muromieša varoņtēls tā atveidotājam ir sevišķi grūts uzdevums. Tas ir tautas brīvības cīnītāja personificējums, viņā ir Lāčplēša spēks un tai pašā laikā liela filozofiska slodze, ārkārtīgi komplicēti norit tēla iekšējās attīstības process. Acīm redzot, viens no iemesliem, kāpēc šo Raiņa traģēdiju tik ilgi neredzēja ne Dailes, ne kāda cita latviešu teātra repertuārā, bija arī tas, ka ilgus gadus nevarēja saskatīt šai lomai piemērotu tēlotāju; šāda veida varoņlomas, trūkstot Artūram Filipsonam un Edgaram Zilem, Dailes teātrī joprojām bija problēma. Arī tad, kad traģēdija tika beidzot uzņemta repertuārā, daudzi vēl domāja, ka Dailes teātrim nav sava Iljas Muromieša. Eduards Smiļģis iedalīja titullomu jaunajam aktierim Uldim Lieldidžam. Tā bija liela uzticēšanās, avanss, bet tas attaisnojās.

Jauns, spēcīgs, dedzīgs, labsirdīgs sāka savu gaitu Lieldidža Ilja. Kā visos Raiņa lugu uzvedumos, arī šoreiz Dailes teātra inscenējumam bija noteiktas tautas daiļrades iezīmes. Arī Ilja Muromietis ar gaišo, atklāto skatienu, stopu, bultām un cīnītāja šķēpu bija labi pazīstams kā folkloras varonis ar dzīvi apliecināšu optimismu, pašpaļāvību, arī naivitāti. Tāpat

kā Lāčplēsim, arī viņam bija apziņa, ka viņu nevar veikt; sastopot naidnieku, briesmas, viņa būtnē ieskanējās gandrīz vai bērna prieks. Tāds Ilja Muromietis Ulda Lieldidža tēlojumā devās Krievzemē savu uzdevumu pildīt. Ilja iet ciņā, lai spētu celt «zemes smagmi», deldēt visas pasaules bēdu, ar kuru dzejnieks vispārīnāti izprata tautas ciešanas apspiestības jūgā. Pacelt zemes smagmi, aplklusināt «bēdu dziesmu» nozīmē atdot paverdzinātajām masām brīvību.

Brīdi pa brīdim ieskanēdamies mūzikā un Iljas gaitu pavadoņu tēlos (Klausnieks — L. Smits un Tālu gaitu staigātājs — H. Vazdiks), bēdu dziesmas motīvs nemitīgi atgādināja varonim, ka pasaulē vēl pastāv ne-taisnība, ka cilvēkiem vēl sāp. Pret tiem, kas rada bēdu, kas auklē ciešanas un baro naidu, vērsts Iljas šķēps. Konkrētajā skatuves ciņā viņš sastapās ar trim galvenajiem saviem pretiniekiem. Pieaugot ciņas smagumam, pakāpeniski izlīdzinājās arī pretinieku spēku samērs. Pirmais no viņiem, laupītājs Svilpis-Lupis Artūra Kalēja tēlojumā drīzāk atgādināja pasaku briesmoni, kas vairāk grib būt drausmīgs, nekā patiesībā ir. Svilpja-Lupja, tāpat viņa meitas — Zigrīdas Stungures tēlotās mežonīgi raganīgās Peļkas domāšanas veids izrādē tika raksturots kā primitīvs un pirmatnējs. Arī nākamais pretinieks, «kungu kungs» Idaloņa (Valentīns Skulme), ar kuru Ilja sastapās Kijevas kņaza galmā, lielākas grūtības neradīja. So, pašu cilvēku uzcelto dievekli un varmāku, drausmu un atbaidošu, ar nedabisku spožumu apmirdzētu, bet nedzīvu un nespēcīgu parādību, Ilja nogāž ar vienu bruņu cimda sviedienu.

Trešais, visnopietnākais un bīstamākais Iljas pretinieks bija pats kņazs Vladimirs. Viņš izskatījās kā no senas svētbildes vai vēsturiskas gravīras izgriezts: grezns, smagnējs tērps, galvā kronis, rokā valdnieka zizlis, maza bārdiņa, ar to pastiprinot jau tā uzsvērti svētulīgo sejas izteiksmi. Bet galvenais, kas šai sejā saistīja uzmanību, — bija acis, — piemiegtas, šaudīgas. Tās neizlaida no sava redzes loka neko, ar vislielāko vērību un rūpību ātri uztverot visu, kas notiek apkārt. Un tūlīt kņazs jau zināja, kā reaģēt uz katru notikumu.

Artūra Dimitera uztverē Vladimirs bija politiķis, diplomāts, viltīgs ekspluatators ar ļoti asu prātu. Jebkurā situācijā viņš prata veikli apsvērt, kur likt lietā glaimus, kur paspīdēt ar melīgu humānismu un kur bez slēšanās parādīt savu patieso varaskāra intriganta un despota seju. Šis valdnieks jau nebaidījās pazemoties, nebaidījās pat list uz ceļiem un rāpot, ja vien ar to bija iespēja ko vairāk sev iegūt, izsist augstāku cenu. Kijevas kņazam piemita lapsas viltība un gudrība un jezuīta paņēmieni. Te atkal jaunā kvalitātē pacēlās Dailes teātra lielo pretinieku tēma.

Lūk, pie kņaza ieradusies zemnieki, lai sūdzētos par pārestībām, kuras viņiem nodarījuši alkatīgie bajāri. No sākuma pat šķiet, ka valdnieks it līdzjūtīgi uzklausa viņu runas, bet, kad viņam pienācis laiks dot atbildi, ilgi un rūpīgi aizturētais niknums spēji izlaužas uz āru. Tam, kas redzējis «Iljas Muromieša» inscenējumu Dailes teātrī, nav iespējams aizmirst, kā kņazs Vladimirs šai epizodē lēni slid gar zemnieku rindu, ikvienu pēc kārtas caururbdams ar savu ciešo skatienu, kurā slēpjas pavisam neizprotama —

gan saldeni vēlīga, gan apslāpētu draudu izteiksme. Un tad — viens īss, aprauts žests, un nepazīstam vairs kņaza balsi, kas tagad kļuvusi gluži cita, cieta, valdonīga un ļauna: «Dzīt tos ārā!»

Sai izrādes vietā Iljas uzdevums «izmēzt zemi» ievirzās tiešā sociālo cīņu jomā. Vladimira un viņa galma traktējumā teātris uzsvēra domu, ka naidīgu šķiru sabiedrībā valdošās šķiras kultūra, prāta attīstība, zinātnes sasniegumi kalpo tautas masu ekspluatācijas nolūkiem; attīstoties kultūrai, pieaug arī ekspluatācijas pakāpe. Inscenējums attēloja, ka Kijevas kņazam kalpo gan tautiskie koklētāji, gan svešzemju spēlmaņi renesanses laika tērpos, gan zinātnu vīri. Pats valdnieks Artūra Dimitera spilgtajā un psiholoģiski dziļi un sociāli precīzi izanalizētajā tēlojumā bija tuvs Raiņa norādījumam, ka Vladimīrā iemiesota kapitālistiskās iekārtas būtība.

Vladimira sadursme ar zemniekiem rada krasu lūzumu arī Iljas tēla attīstībā. Naivajam tautas varonim, kas ieradies Lielkijevas galmā kalpot kņazam, «bāriņu aizgādņim», te arī pašam kļūst redzīgas acis. Viņš atstāj kņaza pili un sāk cīņu pret to. Šeit teātris nonāca pie liela sociāla vispārinājuma. Tika nojauktas laika robežas starp senkrievu valsti un darba cilvēka ekspluatāciju vispār. Kņaza Vladimira galms, kaut arī tā atveidā tika ievērota etnogrāfiska precizitāte, uztverē vairs nesaistījās ar kādu noteiktu vēsturisku laikmetu, noteiktiem apstākļiem. Tas kļuva par simbolisku greznu pili, kas slēpj sevī pasaules ļaunumu un vairo zemes smagumu. Tādējādi arī Iljas aicinājums satriekt šo varmācības mitekli bija aicinājums satriekt visas pasaules verdzību visur un visos laikos. Ilja Muromietis Dailes teātra izrādē kļuva par brīvības cīņu simbolu, gadsimtu atriebēju, kas līdzīgs «Uguns un nakts» Lāčplēsim.

Dailes teātra Iljas Muromieša tēlā bija saskatāma ne tik daudz rakstura, cik cilvēka apziņas attīstība. Lugas un arī izrādes sākumā labsirdīgais teiku varonis, kā jau tas patriarhālas zemnieka ģimenes loceklim pienākas, dodas pildīt tēva lēmumu, kalpot kņazam un «iznīcināt gala ļaunumu». Iljam savu domu vēl nav, un no šās «sūtības» viņu nespēj novirzīt neviens. Tāpēc Ulda Lieldidža Ilja šai izrādes posmā pamatoti nebija analītisks. Analīzes moments tēlā ienāca vēlāk, tad, kad varonis pilnam iepazīna un arī pats uz savas ādas izjuta, kāds īsti ir izdaudzinātais «bāriņu gādnieks». Tad arī Iljā dzima atziņa, ka valdnieks pats tik vairo tautas nelaimi, ka «kronis spiež kā zemes smagums». Izrādes gaitā Lieldidža Ilja auga par domātāju un meklētāju.

«Iljā Muromieti» vairāk nekā jebkurā citā Raiņa inscenējumā uz Dailes teātra skatuves centrā izvirzījās pasaules uzskata problēma, tā veidošanās un attīstība. Tādai pasaulvēsturiskai idejai bija nepieciešama atbilstīga izrādes forma, visa inscenējuma kopskanējums. «Iljas Muromieša» izrādē parādījās jaunas iezīmes, kādu nebija citiem Raiņa darbu uzvedumiem. Visa izrāde kopumā izskanēja kā dziļas nopietnas filozofiskas pārdomas par cilvēka dzīvi, par viņa vietu dzīvē un sabiedrisko sūtību. Uz skatuves neskanēja smiekli, trūka Dailes teātrim tik raksturīgo brašo dziesmu un dzirkstošo deju, maz bija prāvāku masu skatu. «Iljas Muromieša» inscenējums skanēja kā liela un varena simfonija, kurā mazāk runāja kāda

atsevišķa elementa, detaļas efektīgums, bet vārda tiešā nozīmē saplūda kopā visu Eduarda Smiļģa vadīto izrādes veidotāju devums: Ģirta Vilka bargā un monumentālā dekorācija, Augusta Šteinberga gaismojums, Induļa Kalniņa mūzika, Felicitas Ertneres vadītie aktieri.

Liela nozīme šā tēlainā atrisinājuma pamatā bija izrādes ritmam. Ritms — arī tā ir viena no Eduarda Smiļģa režijas mākslas meistarības neatņemamām sastāvdaļām. Katrā Dailes teātra izrādē var uztvert tās īpatnējo ritmiskumu, kas balstās uz precīzi izsvērtiem un izstrādātiem kontrastiem, ritmu maiņām. Savās režijas piezīmēs Ed. Smiļģis arī «Iljas Muromieša» inscenējumā par ļoti svarīgu visam lugas atrisinājumam atzina «īpašu, tikai Iljam Muromietim atbilstošu ritmu»¹. Tāds bija šis ritms — svinīgs, smagi risināmas domas piesātināts: Izrāde atgādināja varenas un dziļas upes ritējumu, kuru laiku pa laikam iztraucē pēkšņas vētrainas brāzmas. Tā notika, kad Vladimirs padzina nelaimīgos zemniekus, kad Ilja ar vienu vienīgu rokas kustību kā slaucīt aizslaucīja izbiedētos, no pašapmierinātas labi paēdušu dikdieņu omulības iztraucētos galminiekus. Izrādes gaitā — arī tā ir raksturīga Ed. Smiļģa režijas īpatnība — iekšējais spriegums pieauga neatvairāmā kāpinājumā.

Gan filozofiskās domas attīstību, gan izrādes ritmiskumu sekmēja Induļa Kalniņa mūzika. Indulis Kalniņš, Margēra Zariņa audzēknis un pēctecis Dailes teātra muzikālajā vadībā, īsti izauga tieši ar Raiņa darbu attēlojumiem skaņās. Raiņa filozofiskā traģēdija sākās ar lēni stieptu, kā ar purva tvaikiem no pašas zemes dzilēm nākušū bēdu dziesmas motīvu. Muzikālais noformējums pērkona dārdiem pavādīja Iljas gaitas pa Krievzemi izrādes pirmajā daļā, cīņu ar «šaušaloni» Svilpi-Lupi. Jaunas noskaņas mūzika deva izrādei, iesaistoties darbībā tautas pārstāvjiem, nomāktajiem, izmocītajiem zemniekiem. Apspiesto ļaužu ierašanos pavādīja viņu motīvs, kurā dobji, trauksmaini un nemierīgi vibrēja nemitīgi pieaugošs sapsprindzinājums, spēji pārtraucot bajāru svētku čalas. Šis motīvs, te pieņemdamies spēkā, te aprimdams, pavādīja visu Iljas vadīto darba cilvēku cīņu pret apspiedējiem traģēdijas otrajā cēlienā. Jauns dramatisks kontrasts satvēra savā varā, skaņās tēlojot tatāru iebrukumu. Ekspresijā trakojošās tauru balsis sasaucās ar žilbinošu uguņu dinamiku, kurā varēja drīzāk sajust, nekā saskatīt tāpat trakā kustībā joņojošos karotāju stāvus.

Uzvara pār iekšējo un ārējo ienaidnieku, iebrucēju padzīšana un kņaza varas satriekšana ir tikai viens no posmiem, ne pats galvenais Raiņa traģēdijas koncepcijā. Raiņa dialektiskā doma arī šajā darbā iet tālāk par vienas un galīgas uzvaras izcīnīšanu. Varoņa vadošā darbības līnija arī te ievirzās viņa paša personības attīstībā, sākas cīņa sevī, mokoši dzīves jēgas meklējumi.

Kad Iljam galvā likts kņaza kronis un ap pleciem purpura mantija, arī te ir viena no Raiņa varoņu paštaisnības smailēm, kad gājums liekas pabeigts, guvums satverts. Ilja — kņazs, šī doma vienu brīdi tiešām pārņēma Ulda Lieldidža varoni, mainoties ar šaubām, ka īstais sevis piepildījums

¹ Raiņa «Ilja Muromietis» Dailes teātrī. Programmas grāmatiņa, 1962.

tomēr nav atrasts. Tagad, kad Ilja stāv tautas priekšā savā greznumā, no smagām pārdomām gan viņu, gan mūs visus iztraucē it kā tālas, bet skaidri sadzirdamas fanfaru skaņas. Pēkšņa pārvērtība notiek ar varoni, viņš atkal ir saslējies, acis deg, nolikušajā stāvā modusies dzīvība. «Nē! Es negribu būt kņazis! Vēl es varons!» Visu laiku virzījusies paralēli izrādes notikumu gaitai, šai vietā īpašu svaru un nozīmi ieguva tā saucamā «rīta tēma», viena no galvenajām Raiņa traģēdijas atrisinājumā un izpratnē.

Rīta tēma mākslas tēlos izsaka dažas no marksistiskās dialektikas pamatatziņām. Nākotne pieder tikai tam, kas nes sevī jauno, kas aug, kas nomaina veco, savu laiku nodzīvojušo, kas tiecas pēc pretstatu vienības. Izrādes tēlu sistēmā šo liniju kopā ar Ilju pārstāvēja Latigora un viņas un Iljas dēls Vanadznieks. Latigora — Vija Artmane Dailes teātra inscenējumā bija uztverama kā Spīdolas līdziniece, kas pazīst pagātņi un tagadņi un zina nākotni. Viņas spēks ir mūžam jauns un augošs, «kas ar viņu līdzī ies, tas vien tik veiks». Latigora, tāpat kā Spīdola, tiecas pēc kopības ar varoni. Tāpat kā Spīdola Lāčplēsi, viņa sauc Ilju neapstāties, iet tālāk, Latigoras aicinājums tiekties pēc rīta filozofiski sasauca ar Spīdolas «mainies uz augšu!». Inscenējums skaidri akcentēja, kāda vara šim brīnumainajam jaunajam spēkam pār Ilju. Tiklīdz traģēdijas varonis sāka aprimt vai iegrimt pašapmierinātībā, tā Latigoras fanfaru skaņas izrāva viņu no miera stāvokļa un pildīja ar jaunu trauksmi, jaunu degsmi. Fanfaru skaņām Indulis Kalniņš sacerēja īsu, mazliet noslēpumainu, nemierpilnu un aicinošu melodiju.

Rīta tēmā teātris lika runāt savām romantikas apgarotajām izteiksmes krāsām. Vijas Artmanes Latigora saskaņā ar viņas sūtību nāca uz skatuves viscaur balta, ar stilizētiem skrejoša vanaga spārniem rotātu cepurīti galvā, maiga, sievišķīga, pat drusku liriska un tai pašā laikā mierīga, garīga līdzsvara un aicinoša spēka caurstrāvota. Arī te, tāpat kā vairākos «Spēlēju, dancoju» tēlos, teātris skaidri izcēla Raiņa varoņu galvenās īpašības. Latigora šeit bija tieši gara spēka un radošas domas iemiesojums, nevis dēmoniska būtne, kāda viņa bez tam ir lugā. Tā arī Latigoras un Iljas tēlos izrādē bija sasniegta simbolisko pretstatu vienība, fiziskā spēka un valdošās dailes, kvantitātes un kvalitātes apvienojums. Vanadzniekā inscenējums savukārt vairāk izcēla jaunības spar un aizrautību. Dēlā atdzimst divi spēki — no tēva un no mātes. No mātes viņš mantojis gaišo sirsniņu un nešaubīgo mērķa apziņu. Bet Vanadzniekā mīt arī kāds jauns, svešāds spēks, tas ir Iljas spēks, pārtapis citā kvalitātē, ko katrs ar savām patstāvīgām, vīrišķīgām krāsām atklāja abi šās lomas tēlotāji: Harijs Liepiņš un pavisam jaunais aktieris Jānis Filipsons, Artūra Filipsona dēls, kuram tā bija pirmā loma teātrī.

Nepiepildījis savu uzdevumu, nespējis pacelt zemes smagmi, Ilja Murmietis dodas «vakardienu meklēt, varbūt rītu rast», tas nozīmē, pārvērtēt savu dzīvi, izzināt pasauli, rast atbildi uz mokošo jautājumu: «Kur vaina man? Kur tas ir, mans darbs?» Izrādes trešajā cēlienā Ilja meklēja šo atbildi, bet neatrada. Ilja neprot saskatīt jauno rītu, savu dēlu. Varonis

nespēj tālāk augt, un te ir viņa vēsturiskā ierobežotība un traģiskā vaina. Tāpēc Iljam jāiet bojā, bet viņa vietā nāks cita varoņu audze, kas darīs darbu tālāk, zemes smagumu cels tie, kas «paši ceļamie».

Uldis Lieldidžs dziļi atsedza varoņa domas attīstību un traģēdiju. No gaišā optimistiskā teiku varoņa otrajā cēlienā bija izaudzis nobriedis cīnītājs, pilns barga, drūma, draudoša spēka. Attīstoties izrādei, Ilja mainījās kā iekšēji, tā ārēji. Tēlotājs lika viņam novēcot ar katru cēlienu un — pamazām izsikt arī meklējošai domai. Tā Uldis Lieldidžs pamatoja sava varoņa nespēju augt tālāk. Otrā cēliena fināls ar atteikšanos no kņaza kroņa bija tēla gaitas kulminācija. Līdz tam varoni vadīja aktīva iekšējās darbības dziņa, viņš nepārtraukti risināja problēmu. Bet trešajā cēlienā, kad priekšgars pavērās, kaut kur tālā tuksnešainā un klinšainā zemes malā vientuļi savu smago domu risināja vecs vīrs, kura gadus ne tik daudz nodeva sarma matos un bārdā, cik vispārējs pagurums stāvā, kustībās, padzisušajās acīs. Viņš cīnījās ar sevi, vēl iegailējās iekšējā uguntiņā, bet pamazām tā apslāpa pavisam. Tieši šajā lomas beigu daļā jaunais aktieris, kuram pašam toreiz nebija vēl trīsdesmit gadu, sasniedza lielāko filozofisko dziļumu.

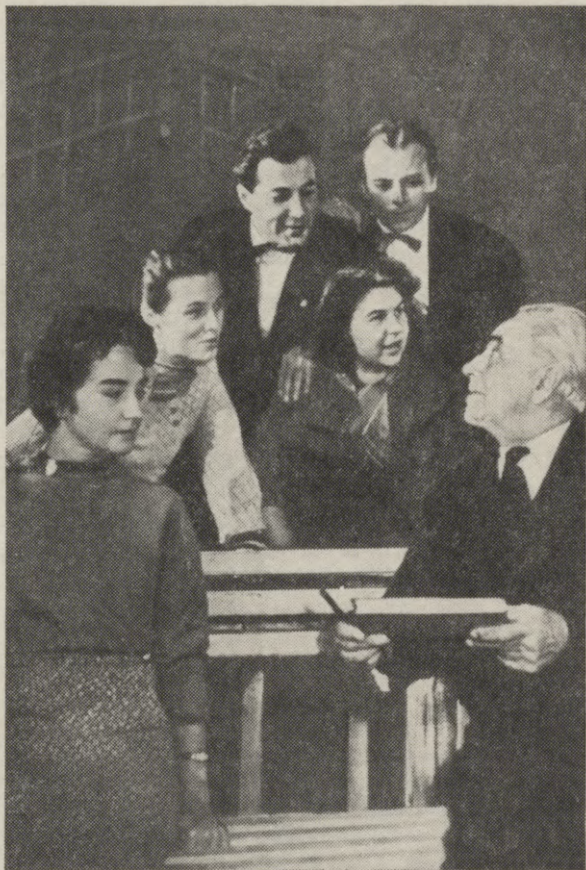
Pie klints, varoņa simboliskā dzīves ceļa malā, Ilja sastingst, aizmieg, piepildot Latigoras pravietojumu: «Nesaņemsi rīta, akmens tapsi pats!» Te arī tēlainās domas augstāko radošo piepildījumu rada Eduarda Smiļga un Ģirta Vilka kopdarbība. «Iljas Muromieša» dekorācija Dailes teātrī izveidoja trīs horizontālas skatuves joslas, no kurām zemākā sākās orķestra nodalījumā pie skatītāju pirmās rindas. No turienes kā no pazemes, kā no pašām zemes dzilēm (kā to domājis arī Rainis) skanēja sērā bēdu meldija. No turienes nāca simboliskais Klausnieks, vēstīdams par visas pasaules sāpēm, no turienes pie kņaza Vladimira nāca Ilja un nomāktie zemnieki. Savukārt tautas verdzinātāji — Idaloņa, Vladimirs, bajāri — savas gaitas izrādē sāka augstākajā skatuves virsotnē, virs arkveidīgā tilta. Otrā cēliena finālā te pāri viņiem visiem pacēlās Ilja, vienīgais, kas spējīgs aktīvi darboties un meklēt.

Eduarda Smiļga mizanscēna... Skatuves kompozīcija, kur dominē vertikālas, augšup vērstas līnijas, kas paceļ varoni pāri ikdienai, liek triumfēt viņa garam, personībai, pārliecībai, — šī radošās domas, optimistiska pasaules skatījuma tēlainā izpausme dzīvoja Smiļga mākslā no pašu pirmo gadu iestudējumiem. Intuīcijai apvienojoties ar marksistiski leņinisku dzīves izpratni, sociālu parādību analīzi, arī spilgtais, daudzkārt izmantotais paņēmiens ieguva jaunu saturu. Pašā augstākajā skatuves punktā pie atvērtā loga Šura Buličova saņēma jauno dienu, savas dzīves jēgu. Kāpienu pa kāpienam pretī saulei kāpa Tots, lai kalvē gūtu jaunu sirdi, spēku, drosmi. Himniskā, dzīvi apliecinošā traģēdijas izskaņā sava dzīves ceļa virsotni neaizsniedza Ilja Muromietis. Tur pacēlās simboliskā Latigora, teicot Iljas varoņīgo un arī pamācošo dzīvi par vadu zvaigzni paaudžu paaudzēm, paužot mūžam nerimstošā cilvēka meklētāja gara attīstības ideju.

Ar «Ilju Muromieti» noslēdzās vesels ražens posms Eduarda Smiļga un Dailes teātra darbā ar Raini. Būtībā šis inscenējums pēc «Uguns un

nakts» un «Spēlēju, dancoju» uzskatāms par pēdējo daļu dramatiskajā triloģijā, kas veltīta nemirstīgā tautas varoņa cīņu gaitām. Nesvērsim svaru kausos šo izrāžu mākslas vērtības un emocionālās iedarbības pakāpes. Līdz skatītāju sirdīm visdziļāk aizskanējusi Tota kokle, to pierādījis laiks. Daudzu cilvēku atmiņās vēl šodien neizdzēšami dzīvo Lilitas Bērziņas Spīdola un Artūra Filipsona Lāčplēsis. Tomēr filozofisko atziņu aptveres plašumā un dziļumā katrs no šiem lielajiem mākslas darbiem ir spēris soli uz priekšu. Lāčplēsi vēl nebija varoņa personības traģēdijas, sociāla un mākslinieciska pamatojuma tam, kā pēc viņš nespēj mainīties uz augšu, pārāgt sevim pāri. «Uguns un nakts» izrāde šo problēmu vispār neaizskāra, tās radīšanas laikā Eduards Smiļģis līdz šās problēmas apzinātai un konsekventai izziņai gluži vienkārši savā daiļradē vēl nebija nonācis. Tota tēma, «dodot gūtais — neatņemams» optimistiskas traģēdijas raksturā atklāja varoņa spēku, pārvarot sevi, upurēt dzīvību tautas brīves labā. Tā bija īsta un patiesa traģēdija, tomēr tā pavērās tikai no vienas puses, kā sevis, savu rakstura īpašību, paštaisnības pārvarēšanā. «Iljas Muromieša» inscenējums vēsturisko likumsakarību izpētes aspektā aizgāja vistālāk. Te varoņa augšanas nepieciešamība, jaunā uztvere, dzīves dialektiski materiālistiskās attīstības pamats, kas īpaši mūsdienīgi izskanēja jauna, komunistiskās apziņas cilvēka tapšanas laikmetā, kļuva par visa inscenējuma galveno domu.

Ar «Ilju Muromieti» būtībā noslēdzās arī Eduarda Smiļģa bagātākais daiļrades posms. Pēc Raiņa traģēdijas viņš divu sezonu laikā realizēja vēl četrus inscenējumus, taču neviens no tiem domas un tās piepildījuma spēkā neaizsniedza iepriekšējo desmit gadu galvenos darbus, ne Ļešjas Ukrainkas drāma «Dons Žuans», ne arī Ibsena «Pērs Gints», kuru sirmmais lielmeistars



inscenēja savā mūžā trešo reizi. Gadi... Iztēlē jau dzīvoja nākošās liela vēriena ieceres, kurām vajadzēja risināt tālāk sava laikmeta idejas, — Puškina «Pīķa dāma», Šekspīra «Ričards III», Šolohova «Klusā Dona». Bet neklausīja vairs tīri fiziskie spēki, apsīka radošā enerģija. Smilģa pēdējo dienu traģika bija tā, ka viņš nevarēja būt kopā ar savu saimi, ar teātri, ko viņš bija uzcēlis. Divas pēdējās sezonas līdz savai nāvei viņš vairs nebija Dailes teātra galvenais režisors un vispār nestrādāja radošu darbu.

1966. gada 23. aprīlī Dailes teātris izvadīja pēdējā gaitā savu radītāju, pirmo latviešu PSRS Tautas mākslinieku. Vakarā vēra priekškaru «Spēlēju, dancoju» svinīgā izrādē, bet visu dienas pirmo pusi nepārtrauktā straumē pār Dailes teātra skatuvi nāca un gāja cilvēki. Cilvēku straume. Strādnieki darba drēbēs, skolēni, miliči formas tērpos, veci salīkuši vīri, neslēpdami valgās acis. Neviens viņus nebija organizējis, aicinājis. Sēru gājieni ceļā no Dailes teātra uz Raiņa kapiem ieslēdza ļaužu rindas gar ielas malām. Tā latviešu tauta atvadījās no Eduarda Smilģa.

1966. gadā Dailes teātrim piešķīra Akadēmiskā teātra nosaukumu. Šis fakts it kā vēlreiz pasvītvoja uzdevumu saglabāt nākotnei tā radītāja mantojumu, iet tālāk dailes ceļu.

TĀLĀK

Paaudžu maiņa. No tās neizbēgt nevienam teātrim, kura pastāvēšanas laiks skaitāms gadu desmitos. Šāds process nekad nav norisinājies viegli, bez zināmām grūtībām. Dažkārt tas var izsaukt pat nopietnus konfliktus radošā kolektīva dzīvē. Bet vienmēr un visur, paaudžu maiņai notiekot, it īpaši teātra vadībā, tā saistīta ar jaunās paaudzes attieksmi pret gadu gaitā nostiprinātajām teātra estētiskajām pozīcijām, šī paaudze vai nu tās pieņem, vai arī cenšas iedibināt vairāk vai mazāk atšķirīgus radošos principus.

1964. gada rudenī Dailes teātra galvenā režisora pienākumus pārņēma Pēteris Pētersons, tagad jau vidējās paaudzes mākslinieks.

Jaunā posma sākums bija veiksmīgs. Divās iepriekšējās sezonās teātrī atkal bija manāmas radoša apsūkuma pazīmes. Pavisam maz strādāja Ed. Smiļģis, neskaidra veidojās kopējā repertuāra aina, tajā vairākkārt parādījās gadījuma rakstura dramaturģijas darbi. Krasi samazinājās lielo inscenējumu skaits, noteicošo īpatsvaru sāka ieņemt kamerrakstura izrādes ar jūtamu noslieci uz sentimentalitāti («Leņingradas prospekts», «Ciprešīte mana sarkanā lakatiņā», «Galvenā loma»). Dažas jaunas oriģināllugas, kuras iestudēja šais gados, piemēram, V. Vīgantes «Diena sākās kā parasti», ievērojami atpalika no piecdesmito gadu oriģināldarbu izrāžu caurmēra līmeņa. Sai kopainā par redzamu notikumu izvērtās Vsevoloda Višņevska «**Optimistiskās traģēdijas**» inscenējums 1964. gada decembrī.

«Optimistiskā traģēdija», izcilais padomju klasiskās dramaturģijas darbs par Oktobra revolūcijas dižo laiku, par revolūcijas ideju uzvaru

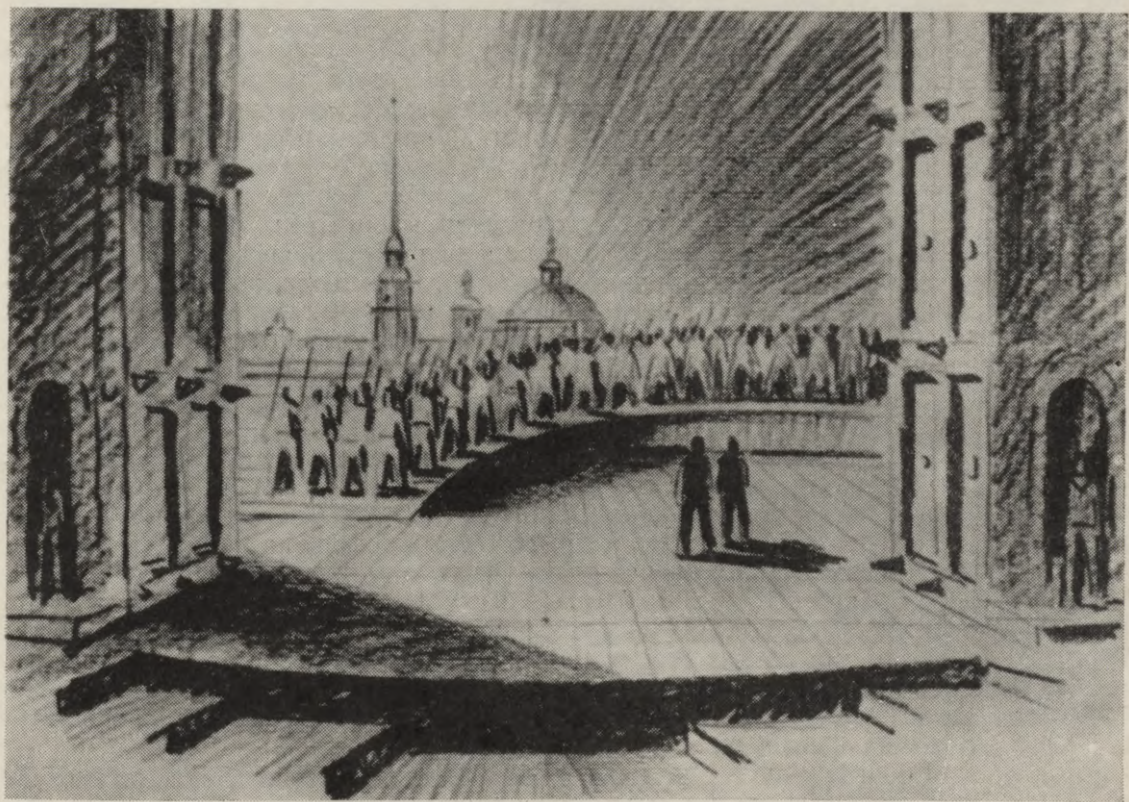
cilvēku sirdīs atkal deva Dailes teātrim vielu nopietnai un vērienīgai sarunai ar skatītāju. Pēc ilgāka pārtraukuma tas pievērsa Dailes teātra mākslu atkal padomju heroiskajai tēmai, kas kopš Eduarda Smiļģa pirmajiem pēckara gadu iestudējumiem vairs nebija guvusi pilnasinīgu atspoguļojumu. «Optimistiskās traģēdijas» inscenējums tika īstenots kā triju radošo paudžu kopdarbs. Pie izrādes tapšanas strādāja režisori Eduards Smiļģis (pēdējo reizi savā mūžā), Pēteris Pētersons un Pauls Putniņš, nesenais Teātra fakultātes absolvents. Tomēr galveno ieguldījumu inscenējumā deva Pēteris Pētersons, līdz ar to šis darbs atklāja arī zināmu ieskatu par tālākajiem Dailes teātra attīstības ceļiem.

Jau pašā izrādes sākumā pavērās poētiski tēlaina aina. Priekšskaram atveroties, divi jūras staršinas — teicēji (R. Kreicums un Z. Priekulis) svinīgi ievadīja skatītāju traģēdijas notikumus, stāvēdami uz garenas, masīvas plāksnes fona. Vienam tā atgādināja kuģa bruņu sienu, citam lielu vairogu, tas varēja būt kā viens, tā otrs, jo īstenībā Ģirta Vilka tēlainās domas veidojums atspoguļoja sevī tālo liesmaino dienu skarbo vīrišķību. Paceļoties vairogam, atklājās gaiša, skaidra, tīra dekorācija, — lakoniska, stilizēta uzbūve, kas ar nedaudziem podestiem iezīmēja kuģa klāju, vēlāk — ierakumus, ieslodzījuma kameru, tas ir, visas tās vietas, kur notiek Višņevska lugas darbība.

Pa garu dekoratīvi izveidotu ceļu, kas atgādināja kuģa trapu, skatuvē uzsoļoja kara jūrnieku pulks. Jau ar pirmo epizodi izveidojās svinīgi cildena, klusināta izrādes kopskaņa, bez skaļiem vārdiem, kāpināta patosa. Darbībai ritot tālāk, kļuva skaidrs, ka šī poētiskā vienkāršība ir viena no būtiskajām izrādes pazīmēm. Uz skatuves un aiz tās brieda un raisījās dramatiski notikumi, lielas kaislības, cīņa uz dzīvību un nāvi par jaunu pasauli, bet izrādes tēlos un to savstarpējās attiecībās tas viss izpaudās apvaldīti, atturīgi, toties ar lielu iekšēju spriegumu.

Vispirms tas sakāms par Komisāri divu aktrišu atveidojumā. Milda Klētniece radīja vairāk varonīgu un vīrišķīgu cīnītāju, spēcīgu, nesaliecamu gan ārējā, gan iekšējā raksturojumā. Tomēr iestudējuma garam vairāk atbilda Dinas Kuples tēls. Viņas varone bija neliela, meitenīga auguma, kuram redzami par lielu smagā ādas jaka. No pirmā acu uzmetiena šī mazā sievietē likās pavisam nepiemērota tādām skarbam vīrieša uzdevumam kā kārtības uzturēšana un revolūcijas idejiskā vadība uz kara kuģa, kur anarhistiski noskaņotā komanda izlaidusies uz pēdējo. Tik grūti viņai nācās apslēpt, kādu pretīgumu izsauca visa atmosfēra uz kuģa, matrožu vaļīgā, pat atklāti rupjā izturēšanās! Taču jau pašā pirmajā sadursmē viņa pārvērtās līdz nepazīšanai. Jaunā, traušlā roka nedrebēja, kad bija jāpaceļ ierocis pret atbaidošo, puskailo uzbrucēju, seja, stāvs, maigā balss ieguva stingrību, noteiktību.

Dinas Kuples daiļrade jau piecdesmito gadu beigās ļāva saskatīt žanru daudzpusības iespējas. Spilgtākais piemērs te bija pārtapšana divās diametrāli pretējās lomās B. Brehta lugas «Krietnais cilvēks no Sečuānas» iestudējumā. Gaišā, skaidrā, poētiski pievilcīgā meitene Šen Te izrādes gaitā brīdi pa brīdim pārvērtās savā antipodā — brālēna Sui Ta tēlā, kas



G. Vilka dekorāciju skice V. Višņevska «Optimistiskajai traģēdijai» 1964

izstrāvoja ledainu, cietsirdīgu aprēķinu. Sai laikā arī G. Priedes lugu uzvedumos māksliniece, kā redzējām, ticās uz skaudrākām personības izpausmēm. Tāpat tagad, Komisāres lomā, Dina Kuple, liekas, kaut kur tālu aiz skatuves atstāja visu to, kas priekšstatos līdz tam saistījās ar viņas liriski maigajām, dažkārt īsti nenobriedušajām varonēm. Viņa it kā bija tāda pati un tomēr raksturā, tēla būtībā citāda. Dinas Kuples Komisāre bija dzīvs, iespaidīgs tēls, kas ar katru jaunu ainu atklāja sevi jaunas krāsas. Epizodē ar anarhistu Barvedi, Alekseju un Aizsmakušo viņa vietām atgādināja nebēdnīgu pusaudža puiku, kas brīvi un nepiespiesti tērzē ar tādiem pašiem zēniem. Komisārei atkarībā no situācijas nepieciešama ne vien drosmē un vīrišķība, bet arī maza viltība, sava veida diplomātija.

Dinas Kuples Komisāre bija dziļi cilvēcisks tēls. Skats, kurā Komisāre raksta vēstuli mātei, atklāja, cik viņai grūti, kādus pārcilvēciskus spēkus no šīs trauslās sievietes prasa viņas misija. Un tieši tas, ka viņa prata sevi uzvarēt un pārvarēt, tieši tas bija viņas lielums, nesatricamais spēks un lielā mērā arī viens no inscenējuma mūsdienīgās iedarbības nosacījumiem.

Varbūt vēl dziļāk nekā citur tas bija izjūtams partijas sapulces ainā, kur vajadzēja izšķirties, kas uzņemsies uzrunāt vienību neparasti grūtajā un atbildīgajā brīdī. Tam, kurš to darīs, draud nāve. Ja pirmo nošaus, viņa vietā stāsies cits. Uz jautājumu, ko īsti domā darīt viņa pati, Dinas Kuples Komisāre pēc neilga klusuma brīža atbild: «Es runāšu pirmā, biedri!» Šos vārdus var pateikt dažādi. Viņa to izdaria klusi, varbūt pat pārāk vienkārši, bet ar neparastu iekšēju spēku.

Ar ārēji skopiem, tikpat kā nemanāmiem līdzekļiem Dina Kuple izteica bagātu iekšējo pasauli, dziļas jūtas, sarežģītas cilvēka iekšējās cīņas.

Liela izrādes veiksmē bija Eduarda Pāvula Aleksejs. Teātra kritiķis Juris Pabērzs savā recenzijā, salīdzinādams Dailes teātra izrādi ar vairākiem citiem «Optimistiskās traģēdijas» iestudējumiem, ieskaitot pazīstamo G. Tovstonogova darbu Ļeņingradā, atzina Pāvulu par labāko no visiem šās ievērojami grūtās lomas tēlotājiem.¹ Visvērtīgākais šajā aktiera darbā bija tēla nepārtrauktā attīstība. Izrādes sākumā viņš parādījās bravūrīgs, uzsvērti vaļīgs, arī cinisks. Bet ne jau šīs īpašības izsacīja jaunā matroža būtību. Aktieris ļāva skatītājam izsekot, kas notiek puiša dvēselē, izprast, ka viņa izturēšanās ir tikai ārējā forma, kas izaug no cilvēka iekšējām pretrunām, no nemiera ar dzīvi, no vilšanās dzīvē, pat zināmas iekšējas nedrošības. Tas Aleksejs, kuru tēloja Pāvuls, nebija anarhists ar sirdi un dvēseli. Viņam tikai gadījies paklupt uz dzīves takas. Pāvula Aleksejs bija patiess draugs tam, kam viņš uzticējās, taisnīgs, nelokāms. Tieši tāpēc ar tādu spēku lauzās uz āru viņa temperaments, kad Aleksejs atskārta Barveža (tēloja Artūrs Dimīters) nodevību. No šī brīža sākās viņa ceļš pie boļševikiem.

Eduards Pāvuls šai lomā teicami apvienoja raksturlomu iezīmes ar patiesas varonības un sava liriskā talanta izpausmēm. Pakāpeniski, soli pa solim mākslinieks atklāja sava varoņa gaišo dvēseli, viņa sirds siltumu. Visskaidrāk tas bija jūtams izrādes noslēgumā, kad Aleksejs klusi, bez vārdiem kā lielāko dārgumu turēja uz saviem ceļiem mirušās Komisāres galvu, kā bīdamies ar raupjāku pieskārienu vai kustību traucēt viņas mieru. Aiz viņiem, skatuves dziļumā sārtoja pirmās rīta ausmas stari. Tāds bija izrādes fināls.

«Optimistiskās traģēdijas» inscenējumu caurstrāvoja aizturēts dramatisms. Šī kopējā izrādes īpašība skāra arī tās negatīvos personāžus, kuru vidū pats viengabalainākais bija Artūra Kalēja Aizsmakušais. Ar tipisku, atdarināšanas cienīgu Aizsmakušā balsi, zemu, druknu augumu, kas tomēr varēja locīties un plakt pie zemes, lai glābtu savu kuslo dzīvību, ar dzirdīgām ausīm un šaudīgām acīm, kas labi atklāja spiega dvēseli, tas bija izteiksmīgs, spēcīgs tēls.

Revolūcijas notikumu dižums, lielums un arī traģisms Višņevska lugā vairākkārt atklājas asās dramatiskās situācijās. Izrādes līdzsvarotajā ritmā šie momenti atgādināja spalgas, negaidītas eksplozijas. Tā notika, Komisārei nošaujot puskaילו matrozi, tāds likās pirmā cēliena fināls ar

¹ «Literatūra un Māksla», 1965, 3.



V. Višņevska «Optimistiskā traģēdija» 1964. Izrādes fināla skats

trauksmaini skrejošo meiteni — vienu no cīnītāju līgavām, kuras izvada viņus ceļā uz fronti, tāds bija skats ar matrožu vētraīno protestu pret anarhistu nelikumīgi izpildīto nāves sodu diviem sagūstītajiem virsniekiem, kuru tēlus satricinošā traģismā ar patiesu humānismu atklāja Kārlis Pabriks un Miervaldis Ozoliņš. Izrādē bija daži īsti monumentāli skati, piemēram, ienaidniekam saņemot kaujiniekus gūstā. Grupa, kurai bija lemts šāds liktenis, gaidīja tuvojošos uzbrucējus proscēnijā, tā kļāvās kopā ciešāk un ciešāk, turpat skatītāju acu priekšā auga savā vīrišķībā, skatāmā, tīri fiziskā kopība izteica arī viņu idejisko vienotību. Pusbalsī sāka skanēt dziesma un, tāpat klusinātos toņos turpinoties, izauga lielā emocionālā spēkā, paužot revolūcijas neuzvaramo ideju, tās cīnītāju diženumu. Ipaši šai skatā sakausējās Eduarda Smiļģa inscenējuma mākslas tradīcijas ar labi atrastu kamerstila tonalitāti, kādu šajā skatuves darbā meklēja Pēteris Pētersons.

Tā Dailes teātra «Optimistiskās traģēdijas» inscenējums kļuva par izrādi, kas pauda diženo komunisma ideju triumfu. Tā risinājums ienesa jaunas krāsas Dailes teātra liela stila inscenējumu kopainā. Šie sasniegumi bija nenoliedzami, un tā tos arī visumā vienprātīgi novērtēja kritika. Taču

jau šai uzvedumā bija manāmi simptomi, kas liecināja, ka paaudžu nomaiņas process Dailes teātrī būs sarežģītāks, nekā tas sākumā varēja likties.

Šķiet, nav nepieciešams šodien sīki un detalizēti iztīrīt šā pārejas perioda tīri ārējās izpausmes, zināmu saspilējumu, kāds brieda gan paša teātra iekšējā dzīvē, gan ārpus tā, kur presē un publiskās diskusijās neizpalika abpusēja neiecietība un pārspilējumi. Tam visam tomēr ir viens cilvēciski saprotams izskaidrojums: nemiers un rūpes par Dailes teātra nākotni, pret kuru nevarēja palikt vienaldzīgs neviens, kam dārga savas tautas māksla. Tik traģiska situācija, kāda izveidojās latviešu teātrī, kad vienā pavasarī, nepilna mēneša laikā šķīrās no dzīves divi tādi giganti kā Eduards Smilģis un Alfrēds Amtmanis-Briedītis, bez emocionālas atbalss vispār nav iedomājama.

Mākslinieciskas dabas cēlonis, kas radīja zināmas šaubas par to, kāda veidosies tālāk Dailes teātra radošā seja, būtībā bija tikai viens. Visprecīzāk to, šķiet, noformulējis Jānis Kalniņš, runājot par «saprātīgu kaislīgumu» pat tādā visumā spēcīgā izradē kā «Optimistiskā traģēdija».¹ Pareizāk sakot, nevarēja palikt apslēpta zināma gribēta vai negribēta tendence virzīties uz šādu it kā prātīgi apsvērtu tēlojumu. Rāmais, mierīgi plūstošais darbības tecējums ar laiku vietumis sāka jau vērsties ritmiskā vienveidībā, bez tā nepieciešamā iekšējā un ārējā kāpinājuma, kam jāsaģatavo atsevišķie kulminācijas momenti, kopējā vienmērībā draudēja pagaist tēlu dzīves iekšējais spriegums. Jāatkārto, «Optimistiskā traģēdija» bija kopumā spēcīga izrade, taču šāda rakstura pazīmes to sasaista ar dažiem turpmāko sezonu darbiem.

Situācija, kāda izveidojās gan Dailes teātrī, gan arī dažos citos republikas teātros sešdesmito gadu vidū, ir ciešā sakarā ar tā saucamā intelektuālā virziena izplatību skatuves mākslā. Mūsu kosmiskā laikmeta cildenie radošās domas sasniegumi, zinātnes un tehnikas gigantiskais attīstības vēriens aicināja arī mākslu pievērsties cilvēkam kā komplicētai garīgai personībai. Radās prasība vispusīgi, dziļi, no visiem iespējamajiem aspektiem ielūkoties cilvēka psihiskajā struktūrā, uz šādas bāzes radīt mūsu laikmeta domātāja tēlu.

Viena no galvenajām šā posma īpatnībām ir cilvēka tēla tuvināšana «vienkāršajai» dzīvei, ikdienai. Šodienas laikmets nav atsevišķu izredzēto varoņu laikmets; dižus varoņdarbus veic visa tauta kopumā, komunismu ceļ ikviens parastais ikdienas darba rūķis, kas šķietami ne ar ko īpašu neizceļas starp daudziem citiem viņam līdzīgiem. Tā arī mākslas valodā par aksiomu tika uzņemta tendence uz maksimālu vienkāršību: runāt uz skatuves kā dzīvē, ikdienas tonī, nepaspilgtināt tēlojumu ne ar kādām ārējās spēles krāsām, «teatrālismu». Jauno, novatorisko šāda teātra izpratne meklē tēlu attiecībās, tajās atklājot palaikam pilnīgi negaidītus, tomēr loģiski nopamatotus pavērsienus, ar kuriem akcentēt un pierādīt režisora izvīrīto laikmetisko problēmu. Arī šādam teātrim ir tiesības pastāvēt, un nav iemesla apšaubīt tā dzīvotspēju un laikmetīgumu.

¹ «Māksla», 1965, 3, 38. lpp.

Tomēr šai noteikti progresīvajai tendencei, pareizāk sakot, tās aizstāvjiem un propagandētājiem, piemīt arī zināma vienpusība. Netiek ņemts vērā, ka mākslas estētiskā iedarbība ir daudzveidīga, ka mākslā patiesība izpaužas ne vien tiešā, palaikam publicistiskā, bet arī asociatīvā, metaforiskā domas atspoguļojumā. Citiem vārdiem, teorijā vai arī praksē tiek noliegts tas, kas teātri kā sintētisku mākslu saista ar citiem daiļrades veidiem, piemēram, mūziku, tēlotāju mākslu.

Būtībā te notika atgriešanās atpakaļ pie pirmajiem pēckara gadiem, pie programmētā reālisma laikiem, kad arī atskanēja balsis par visas skatuves mākslas iekļaušanu viena veida ietvarā. Vēsture liecina, ka šādas tendences pamazām atmirst pašas no sevis. Dažas pēdējās 60. gadu sezonas abos lielākajos republikas teātros, kur līdztekus nopietni risinātām interpretācijas problēmām atdzīvojas arī teatrālās spēles izteiksmība, rāda, ka tā tas noticis arī šoreiz. Savā ziņā meklējumu krustpunkts, kurā saplūda dažādas, arī pretēja rakstura strāvas, bija Raiņa «**Uguns un nakts**» uzvedums 1965. gadā. P. Pētersona inscenētā izrāde tiecās iet jaunus ceļus Raiņa dramaturģijas atklāsmē, meklēt tīri cilvēciskas, vairāk intīmas attiecības starp Raiņa varoņiem, bet arī saglabāt «senās dziesmas» teiksmaino, nacionālo kolorītu. Izrādei bija skaidra un mērķtiecīga idejiskā iecere, tā tiecās realizēt to, ko Eduards Šmilģis vēl neietvēra 1947. gada inscenējumā, proti, atklāt varoņa tapšanas ceļu, kas nekad nebeidzas¹, iedziļināties Lāčplēša nepiepildīto meklējumu traģēdijā. Taču, saduroties dažādiem šiem gadiem raksturīgiem teātra mākslas uzskatiem, pamatojumiem un arī stiliem, to vēl neizdevās visā pilnībā realizēt un radīt saliedētu, uz vienotu mērķi virzītu mākslas darbu.

Šī izrāde, no vienas puses, tiešām tiecās Lāčplēša (E. Pāvuls un U. Pūcītis) un Spīdolas (D. Kuple, Z. Stungure, A. Kantāne), tāpat citu vadošo tēlu attiecības tēlot psiholoģiski, pat kamerspēles garā, ne vien kā divu cilvēcisku būtņu uzskatu cīņu un saprašanos, bet arī kā tuvas attiecības starp vīrieti un sievieti. No otras puses, vide ap viņiem bieži vien nevis veicināja, bet gan traucēja šādai cilvēciskai mijiedarbībai pavērties.

Šo vidi veidoja smagnēja arhitektoniska konstrukcija. Ģirta Vilka dekorācija bija iecerēta kā dižens saules koks, kas pleš savus zarus visumā un augšā iesniedzas gaišā saules lokā. Vispirms praksē izrādījās, ka šī dekorācija ar vairākiem no spēles pamatlaukuma atraumiem starpnozaru iedobumiem — platformām divos stāvos nav skatuviska. Bez tam krāsaina, tēlaina izgaismojuma trūkums (acīm redzot, lai netraucētu aktieru psiholoģisko tēlojumu) kavēja uztvert tās galveno idejisko slodzi — «mainies uz augšu!». Tā — tīri paradoksāli — skatuve bija it kā patukša (un tumša — galvenokārt), kas varēja palīdzēt tēlotājam, un vienlaikus tās dekoratīvā uzbūve bija smaga, nedzīva, kas traucēja viņam īsti izvērsties. Nosacīti psiholoģisko, gribēti reālo galveno varoņu spēles veidu neatbalstīja arī smagnējie, arhaiskie kostīmi, paliekas vēl no tiem gadiem, kad apkarināšana ar «vēsturiski precīzām» detaļām skaitījās obligāts

¹ Intervija ar P. Pētersonu. «Literatūra un Māksla», 1965, 24.

priekšnoteikums (piemēram, «Induļa un Ārijas» 1950. gada uzvedums). Tērpu, tāpat garo teiksmaino parūku un citu butaforisku tēla ārienes pieredumu ziņā arī Ed. Smiļģa pēdējā daiļrades posmā vēl nebija pilnīgi pārvarēts šāds pagātnes mantojums.

Attīstās dzīve, attīstās arī radošā doma, māksla un tās izpratne, un nevar šodien, piemēram, vairs apgalvot, ka kādu darbu jāiestudē tikai tā, kā tas iesakņojies vēsturisko tradīciju veidošanās gaitā. Visas pasaules skatuves māksla šodien pierāda pretējo, un tāpat ir arī ar Raiņa lugām. Var jau būt, ka pienāks reiz laiks, un Raiņa ģēnija dziļo domu bagātības varēs atklāt aktieri arī koncertizpildījumam tuvā uzvedumā, kaut vai «Uguni un nakti» un «Ilju Muromieti». Taču, lai tā notiktu, nepieciešams viens obligāts nosacījums: jābūt Raiņa lielajai domu un ideju cīņai, dialektisko pretpēku, uguns un nakts, gaismas un tumsas cīņai.

Pat zinot izrādes psiholoģisko ieceri, galveno lomu sadalījums bija uz tverams kā eksperiments. Un bija dīvaini: noskatoties mēģinājumā aktierus bez kostīmiem un grima, likās, ka viss ir pareizi. Tas liecina, ka tēlu attiecības un to darbības līnijas bijušas ievilkas skaidri un uzskatāmi. Nesaderība un neatbilstība atklājās vēlāk, gatavajā izrādē, visa uzveduma plašajā kompozīcijā. Tad arī kļuva redzams, ka Raiņa doma te nevar pacelties plašam un tālam lidojumam un ka no visiem trim pamatelementiem īpaši pietrūkst viena — kaislības.

Jau «Optimistiskā traģēdija» pierādīja Dinas Kuples traģiskas aktrises potences. Taču nevar noliegt arī to, ka Dina Kuple ir noskaņu, var pat sacīt, tuvplāna aktrise, kurai liels, vērienīgs inscenējums drīzāk traucē nekā palīdz. «Optimistiskās traģēdijas» izrādē ar tās klusināto pamattoni bija it kā radīta tieši viņai, viņas dotībām. Arī te bija sava inscenējuma muzikalitāte, noskaņu gamma. Ar Spīdolu ir citādi. Te masu uzveduma apjoms un skaļums (arī tas kontrastēja ar galveno personu kamerspēles noskaņām), episkais vēriens prasīja cita diapazona tēlojumu, kas atklātu gan «čūskas meitu», gan diženu cīņā saucēju un iedvesmotāju. Izrādē bija skati, kur aktrise varēja izpaust savu būtību, piemēram, Nāves salas aina. Kuples Spīdola nepārvērtās par ābeli fiziski, kā tas ir lugā, bet pati savā veidolā stāvēja ābeles vietā, visa gaiši zilā, un te pilnā mērā atklājās Spīdolas gara spēks, pārtapšanas lielums, liriskā pievilcība. Citos lugas kulminācijas skatos tieši viņa izjuta gan gigantiskās dekorācijas smagumu, gan masu ainu pārblīvību.

Sešdesmitajos gados Dailes teātra trupai pievienojās daži jauni aktieri no citiem kolektīviem. Viens no talantīgākajiem un arī daudzsološākajiem viņu vidū ir **Uldis Pūcītis**, kas pēc debijas Dailes teātrī «Pozitīvajā tēlā» kādu laiku bija darbojies Liepājas un Jaunatnes teātros. Pūcītim pelnītu popularitāti devusi viņa reti sastopamā dzīves patiesības izjūta, kas caurauž katru tēloto lomu, taču savas gaitas Dailes teātrī viņš atsāka ar neslēptu polemiku pret tā līdzšinējiem darba principiem, dažās centrālajās lomās («Uguni un nakti», «Filma top») apzināti ignorēdams spēles formu, nerūpēdamies par savu stāju, ārējiem izteiksmes līdzekļiem. Tas nevarēja neietekmēt viņa Lāčplēsi, ko, pilnīgi pamatoti novērtēdams kā jauna

aktiera panākumu, J. Pabērzs raksturo šādi: «Sis Lāčplēsis ne tikai cīnās, bet arī domā par cīņas mērķiem, par tautas tālākajām likteņgaitām. Bet viņam pietrūkst Raiņa Lāčplēša labās, plašās dvēseles. Kā ilens no maisa vienā otrā vietā pasprūk U. Pūciša talanta stiprā puse — ass, sulīgs, taču tikai sadzīves plāksnē noderīgs raksturojums. Līdz ar to varoņa uzvaras priekam dažviet piejaucas kaut kāds puiciskums.»¹ Šim vērtējumam grūti ko piebilst.

Tai pašā laikā «Uguns un nakts» jaunais inscenējums atklāja arī jaunas skaņas un attīstīja Raiņa darba skatuviskās tradīcijas. Galvenais izrādes guvums bija trīs Raiņa tēli: Laimdota — Vija Artmane, Kangars — Harijs Liepiņš un Melnais bruņinieks — Valentīns Skulme. Un raksturīgi, ka tie visi trīs ir ne vien filozofiskās interpretācijas, bet arī tēlainas skatuviskās formas meistari, īsti Dailes teātra aktieri. Teiksmainu, himnisku mūziku izrādei atkal deva Indulis Kalniņš.

Pilnīgi pa jaunam Melno bruņinieku parādīja Valentīns Skulme. Tieši šajā tēlā visspilgtāk apvienojās tagadnes mākslai raksturīgā vienkāršība un skaidrība ar iespaidīgu, monumentālu tēla veidolu. Līdz tam latviešu teātrī Melnais bruņinieks parasti bija drausma, baiga, dzelžainas varas parādība un nevis dzīva būtne, Raiņa «organiskais simbols», konkrētas idejas konkrēts iemiesotājs. V. Skulmes Melnais bruņinieks vispirms bija liela cilvēciska personība, kas ietvēra sevī tālejošu vispārinājumu. Atbilstoši Raiņa norādījumam («Melnais bruņinieks viscaur melnā samtā»²) teātris viņu ietērpa cieši pieguļošā melnā kostīmā, bet atšķirībā no iepriekšējiem iestudējumiem tam nebija nekā butaforiska, piekarināta, izgreznota. Nekā lieka — tumšs, stalts stāvs, kurā izcēlās nedzīvi bālā seja ar ērgļa degunu, stāvs, kas lika Aklo Melno uztvert nevis kā šauras lokālas idejas, viena vēstures posma, bet gan kā lielākās līnijās tvertu ļaunuma un tumsības spēka vispārinājumu. Aklais runāja asi, lakoniski un tieši, beigās, izkustējies no statiskā stāvokļa, kā laupītāja putns pieliecies, viņš stingi kāpa no paaugstinājuma Lāčplēsim pretī.

Novatoriska pieeja raksturo arī Vijas Artmanes Laimdotu. Te nepalika vairs gluži nekā no trauslās un vājās būtnes, kādreizējās klusās sievišķības. Vijas Artmanes Laimdotā mita gara spēks, valdnieces diženums, viņa mācēja ne tikai ciest, bet arī cīnīties. Viņā nebija bailes, bet vienīgi satraukums, sastopoties vaigu vaigā ar šausmām, kas gaidīja nogremdētajā pilī. Arī briesmās šī Laimdota nezaudēja savu lielumu, rūgta stīga balsi izteica vienīgi tuvējās šķiršanās nojausmu. Ne briesmas viņu satrauca, bet gan liktenis, nepārvaramais dzīves likums, kuru viņiem ar Lāčplēsi neapiet. Tāpēc arī lielā dramatiskā spēkā, kaislā protestā pret apspiedējiem izskanēja Laimdotas tēls telts ainā, kur ķēdēs kaltos gūstekņus ved uz kuģi.

Vēl nevienā latviešu teātra izrādē Laimdota nav bijusi tik liela un nopietna Spīdolas pretiniece. Šai tēlā tika iemiesota klusa, mierīga laime un pašapmierinātība, bet tai pašā laikā arī spēks, kas tur Lāčplēsi savā

¹ «Literatūra un Māksla», 1965, 43.

² *Rainis*. Literārais mantojums, II. R., 1959, 264. lpp.

varā. Viņam bija jāizšķiras, ko izvēlēties: aktīvi darbīgu dzīvi vai arī labklājību un nepārtrauktu miera stāvokli. Šā filozofiskā konflikta atradums, kaut arī tas netika izrisināts līdz galam, varēja stiprināt teātra pārliecību, ka darbs ar Raiņa varoņdrāmu nav palicis tikai pusceļā. Turklāt Vijas Artmanes Laimdota nebija vienīgi Raiņa simboliskais tēls, bet arī dzīvs, jūtīgs cilvēks, kas ar visiem dvēseles spēkiem tiecās preti Lāčplēsim.

Kangaru Harijs Liepiņš tēloja kā paša zemiskākā, nejēdzīgākā grēka iemiesojumu. Viņa tēls nebija tik monumentāls kā Luijam Šmitam, Liepiņa tēlojums balstījās nevis uz simbolu, bet uz vispusīgi izprastiem cilvēku kopsakariem, tomēr tas nestīga sadzīvē, sīkumainībā. Ievērojamā varoņlomu tēlotāja izvīrzišana šim uzdevumam nebija nekāds pārsteigums: viņa līdzšinējā bilancē līdztekus raiti komiskām lomām bija arī skaudras satīras rakstura, nesaudzīgas ļaunuma atklāsmes tēli (Rolando «Ziedošajā tuknesī», Bendžamins «Meža noslēpumā»).

Pētera Pētersona tiekšanās Raiņa domu un problēmu dziļēs nekādā gadījumā nav uzskatāma par Dailes teātra, kopš 1954. gada Raiņa teātra, galvenā režisora pienākuma nodevu pret savu tradicionālo autoru. Virzību uz tieši šādu radošo domāšanu (ja runājam par problēmas pamatnostādni un nevis tās tēlaino atspoguļojumu) var secināt no visas viņa daiļrades veidošanās gaitas.

Pētersona radošā individualitāte, kā zināms, sākumā izpaudās divos galvenajos virzienos: efektīvi skatāmā teatrālā spēlē un klusinātā liriskā drāmā. To varēja arī uztvert kā topošas režisora personības mākslinieciskā rokraksta meklējumus dažādos teātra žanros, taču drīzāk te atklājās cilvēka, mākslinieka dzīves uztveres daudzveidība.

Ar gadiem Pētersona režijās risinātie konflikti kļuva asāki, režisors tiecās dzīves problēmas tvērt skaudrāk un arī neparastāk. Asa, pat paradoksāla doma caurstrāvoja L. Helmanes drāmas «**Meža noslēpums**» izrādi, kas neģelīgu divcīņu par mantu un varu kapitālisma pasaulē, kur valda vilku likumi, pavēra gluži negaidītā, sarkastiskā skatījumā. Kā jau teikts, polemiski asāki kļuva arī viņa vēlākie Gunāra Priedes lugu uzvedumi. Vairāk nekā pirmajās izrādēs, piemēram, «Jaunākā brāļa vasarā», kas apliecināja vai noliedza attēlotās parādības, ienāca nopietnāks dzīves vērtējums, izziņa, pārdomas par cēloņsakarībām, kas izraisa vienu vai otru notikumu un cilvēka nostāju, attieksmi pret to («Pozitīvais tēls», «Vikas pirmā balle»).

No šā viedokļa principiāla nozīme ir tam, ka P. Pētersons pievērsās Bertolta Brehta dramaturģijai. Tāpat kā savā laikā ar «Trīsgrašu operu», atkal Dailes teātris bija pirmais mūsu teātris, kas izvēlējās vācu revolucionāri filozofiskā rakstnieka darbu, lai to iestudētu no padomju mākslinieka pozīcijām. Brehta lugas «**Krietnais cilvēks no Sečuānas**» (1958) un «**Lielkungs Puntila un viņa kalps Mati**» (1962) ar savu publicistiski saasināto dzīves vērtējumu isti atbilda Pētersona režisora personības attīstības virzienam. Šķiet, ka tieši «Krietnā cilvēka no Sečuānas» izrādē meklējami aizsākumi režisora tiecībai uz skatuviski izvērstu, humanistiskas

domas caurvītu un filozofiski dziļu pasaules vērtējumu, kāds raksturo viņa mākslu sešdesmito gadu beigās.

Te tad arī nonākam pie viena no raksturīgākajiem momentiem, ko jau šais pirmajos gados pamanīja kritika, proti, intelektuālajām īpašībām gan Pētersona režijās, gan arī dramaturģijas darbos. Viņa drāmas «Balto torņu ēnā» un «Man trīsdesmit gadu» ir pārdomas, spriedumi par cilvēka esamību, par viņa vietu dzīvē, par nodzīvotiem gadiem, kuri vai nu ir vai nav devuši saturu, piepildījumu dzīvei. Tomēr Pētersona dramaturģijai nav raksturīga tikai racionāla prātniecība; abas drāmas ir arī dzejiskas šā vārda labākajā nozīmē, ar smalku, jūtīgu rakstnieka lirika attieksmi pret savu varoņu tēliem. Šīs īpašības, kas nebūt neizslēdz viena otru, — intelektuāla pieeja un lirisms, caurstrāvo arī Pētera Pētersona režijas mākslu. Tādējādi tīri vai pats no sevis izraisās secinājums, ka režisors smējējs, kas lika tik daudz par sevi runāt pirmo komēdiju iestudējumos, īstenībā ir tikai viena no mākslinieka būtības ārējām izpausmēm, vairāk forma, aiz kuras slēpjas cits saturs. Ka ir tieši tā, liek domāt arī komiskā un satīriskā žanra darbu skaita pakāpeniska samazināšanās Pētersona režisora repertuārā. Arī «80 dienās ap zemeslodi» (1963) — pēc Žila Verna romāna veidotā izrāde, kas it kā turpināja «Steidzīgi jāatrod Šekspīrs» uzveduma tradīcijas, savā dziļākajā būtībā tāpat tiecās smalkāk pētīt attieksmi pret pasauli, kāda garajā ceļojumā atklājas gan pirmatnēja dabas bērna, gan arī augsti attīstītas civilizācijas pārstāvja psihē. Tikai tas tika darīts parodijai tuvā formā.

Cilvēka garīgās dzīves pētniecība — arī tā var formulēt šo tendenci Pētera Pētersona jaunradē. 1964. gada rudenī publicētajā rakstā, kurā izklāstīta jaunā galvenā režisora radošo meklējumu programma, viņš norādīja, ka atklāsmes objekts ir «cilvēka dvēseles dzīves mikropasaule, kas sevī slēpj veselu kosmosu»¹. Mikropasaule — tas nozīmēja virzību uz tēla izpēti un atklāsmes juvelierisku smalkumu. Taču šis virziens bija praksē neizbēgami saistīts ar vairākiem nosacījumiem. Vispirms ar to, ka jaunos meklējumus nācās kaut kā savienot ar Dailes teātra, Eduarda Smiļģa mākslas tradīcijām, gadu gaitā iesakņotiem un savu dzīvotspēju pierādījušajiem radošiem principiem. Tai pašā rakstā Pētersons uzsvēra: Dailes teātris ir darbības teātris. Te varēja līdzēt vienīgi neatlaidīgi meklējumi, kuri negarantēja pret neveiksmēm, pretrunām. Tādas pretrunas tiešām bija un ir. Lūk, viena no tām: kādreiz un dažkārt vēl nesenā pagātnē Dailes teātrim tika pārņemts teatrāls skaļums, turpretim jauno meklējumu rezultātā vārds draudēja iestigt sevī, neplūda vairs pāri rampai. Arī šīs pazīmes, kuras saistās ar iepriekš pieminēto «mākslas vienkāršības» teoriju, pavīdēja jau «Optimistiskajā traģēdijā», vēlāk citās izrādēs. Te meklējams viens no pārejošā grūtību perioda cēloņiem Pētera Pētersona daiļradē sešdesmito gadu vidū.

Otra būtiska P. Pētersona raksta tēze ir tiekšanās uz vispārinājumu, kas izriet no smalkas, «ar reālistiska tipiskuma spēku atlasītas mākslinie-

¹ «Cīņa», 1964, 240.

ciskas detaļas». Detaļa, metafora, individuālas vai sabiedriskas parādības simboliska izteiksme, — virziens uz šādu filozofiska satura atklāsmes skaidrību lielā mērā raksturo Pētera Pēterona režijas mākslas evolūciju. Piecdesmitajos gados J. Kalniņš norādīja, ka Pēterona uzvedumos ir «nosacītība, vienkāršība, bet tomēr reizē kaut kas sablīvēts par daudz. Šis trūkums bija pamanāms jau «Steidzīgi jāatrod Šekspīrs» uzvedumā, līdzīgu iemeslu dēļ stipri samazinājies B. Brehta filozofiskās domas asums «Krietnais cilvēks no Sečuānas» izrādē»¹. L. Akurātere par šo pašu uzvedumu rakstīja: «Mūsu uzmanība netiek turēta vienā fokusā; to bieži izkliedē intere-santi blakus sikumi, detaļas ar otrās pakāpes nozīmi.»²

Mākslinieciska detaļa kā metafora, simbolisks tēls — tas ir vispirmām kārtām ceļš uz domas skaidrību, grūts meklējumu ceļš soli pa solim uz skatītāja uztveri, uz metaforas mērķtiecību un precizitāti. Tēlainis vispārinājums bija «Optimistiskās traģēdijas» bruņu sienā. Skaidrs, tomēr plakātisks tas likās uzvedumā «Pa valzivju ceļu», kad jauna cilvēka pašapmierinātību, garīgu aptaukošanos izteica viņa stāva milzīgā ēna — parodija par šo «pieaugušo» cilvēku. Sūpolēs, kurās ritmiski kustas izrādes «Filma top» varonis, turpretim nepavisam nebija uztveramas svārstības un meklējumi viņa domāšanā. Mākslīgā manekenu pasaule, kurā dzīvo augstākās, intelektuālās sabiedrības ļaudis Ž. Anuija drāmas «Mežone» iestudējumā, bija patiesīga savā sterilajā inertībā, dzidra kā kristāls un — auksta daudzo mērķtiecīgo detaļu kopumā. Detaļa, metafora režijas meklējumos lauz sev ceļu uz vispārinājumu. Par veiksmīgu atradumu jau bija uzskatāma himniskā Lista mūzika, kas pēkšņi pārtrauca izrādes darbību M. Friša lugā «Godavīrs un dedzinātāji» un lika sastingt personāžiem statiskās pozās, tā akcentēja — arī šoreiz parodējot — svarīgākos satīriskā saasinājuma uzsvarus.

Par pavērsiena momentu uzskatāms 1967. gada rudens, kad līdz ar jaunu Dailes teātra oriģināluzvedumu «**Motocikls**» laikrakstā «Literatūra un Māksla» tika publicēta plaša intervija ar Pēteri Pēteronu. Izklāstot jaunās sezonas darba plānus, neparasto ieceri veidot izrādi, kam pamatā Imanta Ziedoņa dzeju krājums, teātris skaidroja ar nepieciešamību, izmantojot šodienas dzeju, šodienas literatūru, «turpināt kādu laiku aiztrūkušo, mūsu teātrim vitāli nepieciešamo raiņisko tradīciju latviešu dramaturģijā ... Likst lietā visus spēkus, lai raiņiskā līnija attīstītos latviešu dramaturģijā un uz skatuves, to kopt, ar tās palīdzību šodien pasacīt savu, latviešiem īpato vārdu mūsu daudznāciju kultūras sociālistiskajā valodā — arī tādu uzdevumu izvirza Dailes teātris lielās gadskārtas priekšvakarā (Oktobra revolūcijas 50. gadskārtas. — M. G.), par tālākajiem gadiem domājot.»³ Nedaudz vēlāk kādā publiskā runā Pēteris Pēterons paziņoja, ka «pēc smaga un mokoša meklējumu posma Dailes teātris atgriežas pie Raiņa un Smiļģa tradīcijas»⁴.

¹ Teātris un Dzīve, III. R., 1959, 36. lpp.

² «Rīgas Balss», 1958, 35.

³ «Literatūra un Māksla», 1967, 38.

⁴ Turpat, 41.

Tā bija godīga un vīrišķīga valoda, neslēpjot no sabiedrības iekšējās attīstības pretrunas. Vīrišķība bija vajadzīga, lai pārvērtētu radošās pozīcijas un atteiktos no tās, kas nav izturējies laika pārbaudi. Ar šo Dailes teātris atzina arī, ka poētiskā, rainiskā vadlīnija, Raiņa un Smiļģa tradīcijas nav bijušas izturētas «Uguns un nakts» pēdējā inscenējumā un apņēmas tuvākajā darba posmā vēlreiz atgriezties pie Raiņa varoņdrāmas, kapitāli atjaunojot un pilnveidojot tās skatuvisko īstenojumu.

Par jauna, tālāka attīstības posma sākumu kļuva «Motocikls». Tas uzskatāms arī par inscenējumu, kas, tāpat kā savā laikā Ed. Smiļģim «Spēlēju, dancoju», rezumēja Pētera Pēterona ilgās pārdomās un problēmu risinājumos dzimušās atziņas, viņa izkristalizētos uzskatus par skatuves mākslas un sava teātra vietu un uzdevumiem tagadnes laikmetā. Rainiskā tradīcija, kas tika noformulēta teātra darbības programmā, tiešām caurvij «Motocikla» idejiski estētisko pamatu un skatuvisko risinājumu. Taču šim darbam ir arī cita, ne mazāk svarīga un pašreizējā attīstības posmā varbūt vēl būtiskāka nozīme — kā oriģināldramaturģijas uzvedumam.

Izsekojot Dailes teātra vēsturei, redzam, ka teātris visvairāk uzmanības veltījis klāsikai. Šim faktam ir vairāki cēloņi, to skaitā Ed. Smiļģa radošās pasaules, mākslinieka temperamenta un dzīves redzējuma tuvība ar cildenas lielas elpas dramaturģiju. Bet viens no būtiskākajiem šo cēloņu vidū ir arī tas, ka visos garajos meklējumos un uzvaru gados Dailes teātrim nav bijis sava rakstnieka. Ir bijuši savi autori — Rainis, Šekspīrs, arī Šillers, Andrejs Upīts, bet nav bijis sava rakstnieka, domubiedra, kas ar visu savu māksliniecisko domāšanu, mākslas valodu būtu bijis tuvs Dailes teātrim, kas rakstītu tieši tā, kā to prasa šā teātra daiļrades savdabīgā tēlainība. Šī problēma bija aktuāla jau divdesmitajos gados, taču atsevišķi literāti, ar kuriem Dailes teātris mēģinājis nodibināt tuvāku saskari (piemēram, K. Ābele — «Ligatūras» autors), neatbilda šim uzdevumam savu ierobežoto māksliniecisko spēju dēļ. Tāpēc arī aizvien biežāk uz Dailes teātra skatuves sāka parādīties ievērojami prozas darbu dramaturģijumi. Tā ciešākas radošas saites teātrim izveidojās ar Elīnu Zālīti un Valdi Grēviņu; viņu sadarbībai ar Smiļģi bijuši paliekami rezultāti, tomēr tās ir un paliek tikai dramaturģijuma izrādes un nevis patstāvīgs Dailes teātra skatuvei sacerēts literārs darbs.

Jo vairāk savs rakstnieks Dailes teātrim bija nepieciešams padomju laikā, lai domas un idejas, kas nodarbina tagadnes skatītāju prātus, paustu ne vien asociatīvi ar teiksmainu vai vēsturisku, bet gan tiešu šodienas, padomju dzīves vielu. Arī no šā viedokļa tika jūsmīgi apsveikta Gunāra Priedes debija teātrī. Viņa sadarbība ar Pēteri Pēteronu deva daudz jauna mūsu laikabiedra tēla atklāsmē, taču savā dziļākajā būtībā Gunārs Priede nekad nav bijis Dailes teātra rakstnieks. Smalkā, dziļiem psiholoģiskiem zemtekstiem piesātinātā dzīves aina plašākās līnijās tvirtajā skatuves tēlojumā (arī pašās pirmajās lirisko drāmu izrādēs) allaž zaudējusi kādu niānsi vai detaļu, ko pats rakstnieks uzskatījis par būtiski svarīgu. Tāpēc arī nav brīnums, ka īstās mājas Priedes dramaturģija atradusi kaimiņos — Vilandē un Panevēžā, kuru teātriem tuvs tieši Gunāra Priedes radošais

rokraksts. Vairākas viņa lugas, kas sekoja «Vikas pirmajai ballei», vairs netika Dailes teātrī iestudētas.

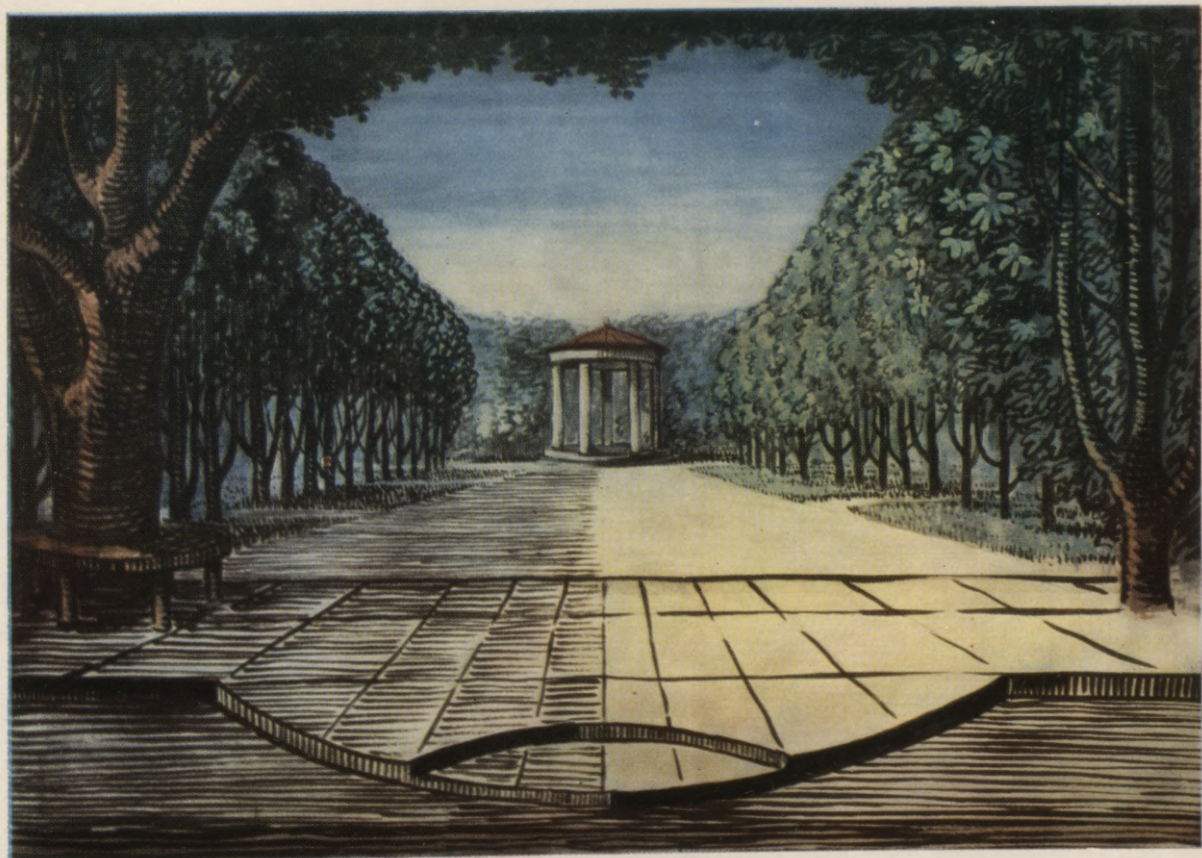
Grūtākā un šķautnainākā meklējumu posmā ievirzījusies arī rakstnieka daiļrade, tai tagad raksturīga filozofiski asāka un vispārinātāka problēmu nostādne. Drāma «**Pa valzivju ceļu**», ko Pēteris Pētersons iestudēja 1965. gadā, pārsteidza ar savu uzsvērti teatrālo, intelektuālo atziņu tiešumā pat plakātiski skaidro atrisinājumu. Tā bija novatoriska pieeja, kurai varbūt varēja pārnest zināmu vienpūsību, tomēr tā pierādīja, ka arī Priedes dramaturģija nav ar vienu olekti mērāma. Daudzu rakstnieka atzinēju vidū izrāde tomēr izraisīja karstus iebildumus par režisora patvaļu, pārlietu nosacītību, atkāpšanos no psiholoģisma.

Ciešāka sadarbība Dailes teātrim nav izveidojusies arī ne ar vienu citu no mūsu rakstniekiem, kuri pašreiz darbojas dramaturģijā. Bez šeit minētajiem autoriem sešdesmitajos gados divas lugas Dailes teātrim deva vēl Miervaldis Birze: «**Pie «Melnā Medņa»**» — par cilvēku likteņiem hitleriešu okupētajā Latvijā un «**Sākās ar melno kaķi**» — raitu situāciju komēdiju par mūsdienu dzīvi.

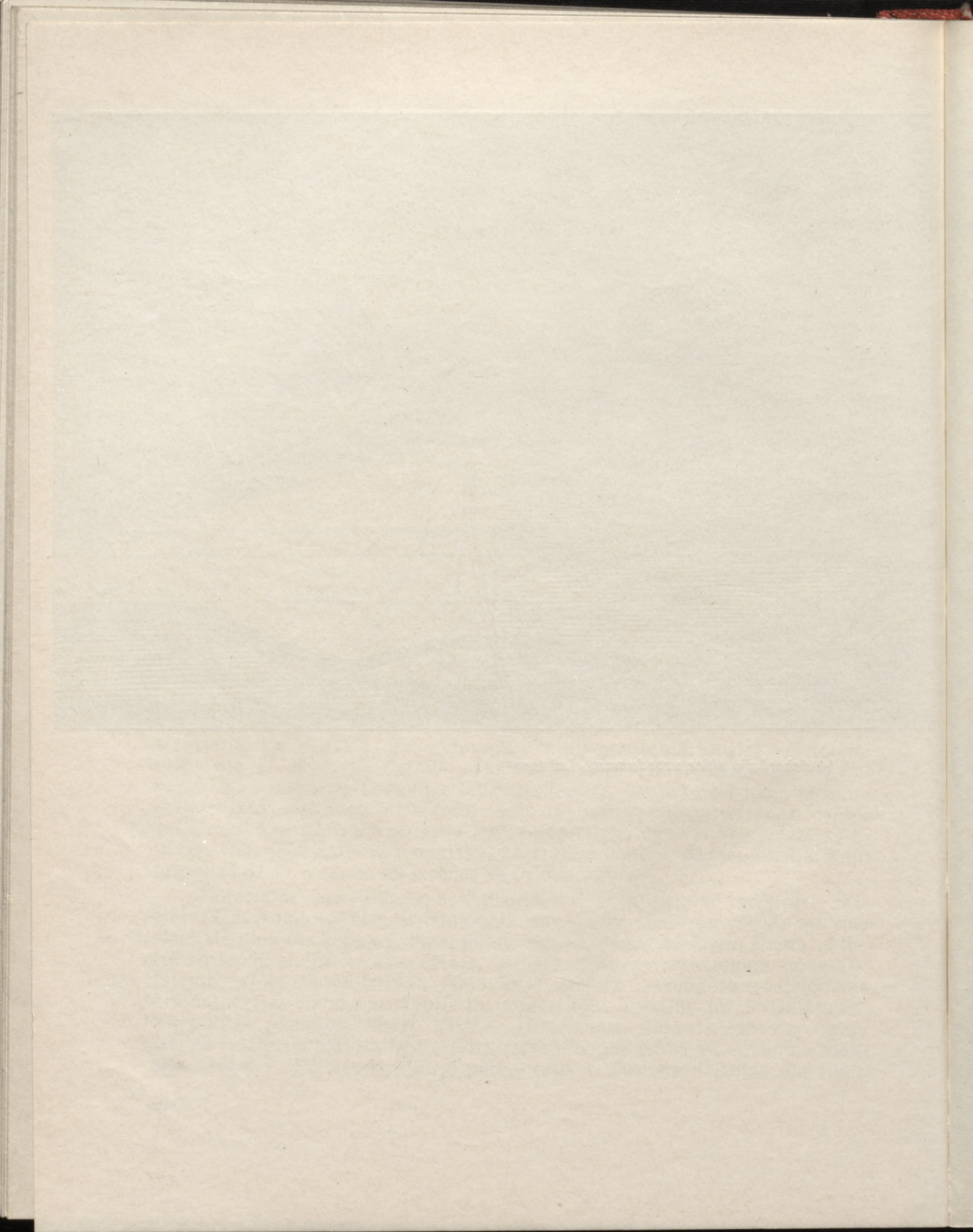
Līdz pat «Motociklam» nevaram runāt par Dailes teātra mākslinieciskajai īpatnībai viscaur atbilstošu sava laika oriģināllugu, un tieši no šāda aspekta vērtējama šās izrādes nozīme. Līdz šim Pēteris Pētersons nebija debitējis Dailes teātrī ar savu dramaturģiju; abas viņa lugas pirmuzvedumu piedzīvojušas Drāmas teātrī. «Motociklā» viņš vārda vistiešākajā nozīmē ir izrādes autors. Imanta Ziedoņa dzeja, Pētera Pēterona atrisinājums darbībā — tā oficiāli titulēta šī izrāde afišās un programmās.

Dzejas izrāde — tā dažos vērtējumos definēts šā uzveduma žanrs. Tomēr tā nav dzejas izrāde, bet gan patstāvīgs dramaturģijas darbs. Dzejas izrāde, kas sešdesmitajos gados visai izplatīta padomju teātra mākslā, balstās uz poētiskā vārda skandējumu. Tas var būt vienkāršs tematiski savirknēts dzejas lasījums (O. Vācieša «Elpa» Drāmas teātrī), dzejas fragments kā atsevišķs koncertnumurs, kuru papildina, ilustrē vai tēlaini vispārina ar skatuves darbību, piemēram, deju (A. Vozņesenska «Antipasaules» Maskavas Taganka laukuma teātrī), vai arī uzvedums ar zināmām sižeta iezīmēm, piemēram, vienu vadošu personu izrādes centrā («Cilvēks, kas līdzīgs pats sev» Rīgas Jaunatnes teātrī). Visos šais gadījumos vienojošā saite ir tematiska, asociatīva kopība, domas kopība, kuru organizē dzeja, vārsmā kā izrādes vadošais elements.

«Motocikla» inscenējumam Dailes teātrī ir principiāli atšķirīgs raksturs. Galvenais izrādes atrisinājumā nav dzeja, runātais vārds, bet visa skatāmā aina tās kopumā. Savu patstāvīgu valodu runā inscenējums, aktieris — ne tikai liriskas skandētājs, bet arī skatuves tēla, lomas veidotājs. Īstenībā «Motocikls» ir luga dzejā, kura veidota saskaņā ar tradicionālās dramaturģijas likumiem, konfliktu, sižetu, tēlu attīstību un atrisinājumu. Kā pilnīgi pamatoti atzīst Viktors Hausmanis, šajā izrādē «ieraugām Dailes teātra dibinātāja kādreiz izvīrīto tēzi par teātri kā suverēnu mākslas veidu. P. Pētersons pilnīgi pārkausējis I. Ziedoņa dzejoļus par lugu,



Ģ. Vilka dekorāciju skice uzvedumam «Lai top»



devis tiem jaunu, patstāvīgu ievirzi un jēgu»¹. Tā tas arī ir. Taisnība tiem skatītājiem, kuri uzskata, ka atsevišķos dzejoļus vietām pagrūti uztvert kā kompaktu vienību, toties visā izrādes kopumā dzejnieka doma tiek rūpīgi saglabāta.

Izrāde, kuras pamatā ir luga — scenārijs, izrāde, kurā skan gan liriskas, gan asi publicistiskas vārsmas, ir Dailes teātra vēstījums par mūs-laiku cilvēku, komunisma celtnieku, par viņa attieksmi pret dzīvi, pret sabiedrību, pašam pret sevi. Tā ir poētiska, Dailes teātra inscenējumu tradīcijās veidota dziesma par mūsdienu varoni meklētāju, kas, iepazīstot dzīvi, tiecas izziņāt šodienas un nākotnes sabiedrības cilvēka esamības jēgu. Un te arī nonākam pie otras «Motocikla» uzveduma būtiskākās īpatnības, pie tā, ko izrādes režisors apzīmē par rainisko tradīciju skatuves mākslā.

Tas, kas sakņojas Rainī, ir izrādes filozofiskais konflikts. Arī tā jēga ir: augt, mainīties uz augšu, pārtapt, pilnveidoties. Dialektiskā konflikta pamats ir tas pats, tikai izpausme, saturs, laiks — cits. No atziņu jūras izrādes gaitā smeļas izrādes centrālais tēls Pičs, kas Dailes teātra iestudējumā iemieso Imanta Ziedoņa liriskā varoņa jūtas un centienus. No zvejnieku sētas uz būvbedri, tālāk pilsētas zinību krātuvēs, kafejnīcā, uz ielas cilvēku vidū, gleznu galerijā veidojas viņa dzīves izpratne. Mīlestība, kas smaržo kā ceriņi, zaudējums un atradums — ap šiem mezgla punktiem saistās vienā pavedienā sižeta meti.

Izrādes darbība notiek gan uz proscēnija, gan pilnīgi tukšā skatuvē, gan uz nosacītu alumīnija sastatņu pamatkonstrukcijas fona. Notikumiem ir raita, nerimtīga, spraīga maiņa. Bet ne jau šīs ārējās pazīmes nosaka Dailes teātra garu izrādē. Tā ir trauksme, dinamika, dzīva darbība, kas te atklājas mūsdienu pasaules izjūtā. Šās trauksmes, mūžīgās kustības tēlainais iemiesojums, simbols izrādē ir motociklistu grupa, meitenes un zēni ar ģitārām rokās, kuri ar Imanta Ziedoņa vārdiem pauž dzeju krājuma pamatmotīvu: «Nenorimti. Nepārtraukti... Nepagurstot!» Var teikt, ka pati šī grupas ideja — jaunieši ar ģitārām — nav nekas oriģināls, tā jau jaunība tikusi ne vienreiz attēlota. Pati grupa kā tāda atšķirībā no varoņa Piča nav dota attīstībā, tā ir nemainīga, filozofiskā izpratnē statiska no sākuma līdz beigām. Tomēr motociklisti, kuri uztverami kā vienots, skaidrs, darbīgs tēls, pilda savu ļoti nozīmīgo uzdevumu: tas ir a i c i n ā t ā j s, i e d v e s m o t ā j s spēks, kas sauc braukt uz priekšu droši, nebaidoties nekādu grambu, turēt stingri stūri rokās.

Virzoties uz priekšu dzīves izpētes un pašanalīzes gaitā, liriskajam varonim jāsaprotas ar dažāda rakstura šķēršļiem vai pretiniekiem, gan ar nevērību pret pienākumu, necieņu un nihilismu, gan ar aprimtību, izsīkumu. Tomēr pats galvenais izrādes filozofiskais konflikts ir cīņa starp diviem nesamierināmiem principiem: mieru un kustību, savējo un vispārības labumu, pieticību, klusu laimi un grūtu, taču skaistu dzīves cīņu.

¹ «Cīņa», 1968, 17.

Piĥs un Līgava, viņi abi ir nolikti vidū starp šiem diviem spēkiem, un galu galā arī nonāk viens vienā, otrs otrā polā. Ar nolūku sakām — starp spēkiem, jo arī pieticībai šai izrādē ir vara. Līgava spēj saistīt Piĥu pie sevis. Viņu baida ātrums, straujā spēkrata gaita, bet to, kas dārgs, viņa prot aizstāvēt droši un nelokāmi. Vārsmas par ozoliem, seno tradīciju sargiem, jaunās aktrises Ilzes Vazdikas tēlojumā izskan ar dziļu, pat diženu pārliecības spēku. Pārņemot un attīstot tālāk Imanta Ziedoņa dzejas metaforu, teātris nonācis pie negaidīta un spilgta vispārināta mākslas tēla. Sniegs. Tas kā bieza, mīksta dūnu sega pārsedz cilvēku, apņem viņu visu, viņam ir tik labi, tik silti, tik mājīgi zem tā. «Baltām pārslām krīt sniegs...» Vai pasaule var aizsnigt ar mīlestību? Balts, balta krāsa. Tā vienmēr un visur simbolizējusi ko labu un tīru. Arī Līgava ir balta un gaiša, harmoniska, smuidra kā liepa. Arī viņa tiecas pēc baltām dienām un nevis pēc melnas maizes.

«Bez mīlestības nedzīvojiet,
Bez mīlestības viss ir mazs,
Bez mīlestības dūmo krāsnis,
Un maizi negriež nazis ass...»

Ritmiskā vingrā solī pa skatuvi nāk seši vīri rūtainos uzvalkos, dziedādami vieglu, gaišu motīvu. No viņiem burtiski staro omulība un prieks; vienalga, vai tas ir pazemais un žirgti atsperīgais Gunārs Placēns vai arī lunkana, izstīdējusi apmierinātība Ālfona Kalpaka izskatā. Savukārt septītais, pats priekšējais — Āra Rozentāla tēlotais Melnmatis, viscaur melnā apģērbā, kā jau grupas vadonis, tūlīt pamanāms ar cēlu, staltu, bet nepiepiesti dabisku izturēšanos.

Bez mīlestības nedzīvojiet... Šeit jāmin vēl viens no galvenajiem izrādes veidotājiem, šim uzvedumam pieaicinātais komponists Imants Kalniņš. Tieši viņa mūzika palīdz emocionāli precīzi un tēlaini uztvert gan forsēti brašo, temperamentīgo motociklistu spriegumu, gan cerīgu smaržu jaunības romantiskajās alkās, gan arī apmierināto rūtaino vīru gara pasauli.

Bez mīlestības nedzīvojiet... Šī ir viena no tām «Motocikla» izrādes vietām, kas izrisina citu jēgu no Imanta Ziedoņa dzejoļa. Nedzīvojiet bez mīlestības, tas drīzāk ir dzejnieka brīdinājums, taču te šīs vārsmas pārvēršas par himnu garīgai siltumnīcai, zem kuras jumtā silda rīta čības, mīksti garo tējas krūze, sievas kuļ debesmannu un piemīlīgā noslēgtība rūpīgi pasargā no katras vēsts par draudiem pasaulē, par Vjetnamu. Viss šeit ir tik jauki. Teātris domā tēlos, un te ir viens no šādiem domu tēliem. Melnmaša grupa un viņu sešas izredzētās, starp kurām nokļūst arī Līgava, ietver vienu no spēcīgākajiem izrādes vispārinājumiem, spēcīgu tieši ar savu negaidīto, viegli komisko parodijas formu. Tā nav parodija par mīlestību, tā nav arī tikai mietpilsonība savā vistīrākajā izskatā, tas ir vēl plašāks vispārinājums, kas noņem apvalku veselu gadu desmitu, pat simtu auklētai, ar sentimenta jūsmu pildītai garīgai pieticībai.

Dažos skatos rūtainie tēvaiņi parādās ar baltām, it kā puiku darinātām sniega vīru galvām. Detaļa, metafora te ierunājas skaidri un uzskatāmi,

vieglā groteskā. Tas pats vieglais, nepiespiestais skatījums, kas dara «Motocikla» izrādi tik dzīvu.

Pienāk brīdis, kad zem sniega vīra galvas sēž jau Pičs. Baltām pārslām krīt sniegs un aplāj arī viņu, viņa meklējošo, virzošo domu. Inertības pārvarēšana, spēka atmoda — tas ir kulminācijas punkts varoņa veidošanās procesā. Šī izrāde nav traģiska, tajā nav varoņa cīņas uz dzīvību un nāvi, nav kādam jāiet bojā. Un tomēr arī te ir tikai divas izejas: krist vai celties. Tā ir garīgā bojā eja, kas draud.

Piču tēlo divi aktieri — Harijs Liepiņš un Uldis Pūcītis. Zēniskāks, mokošu meklējumu pilns tas ir Pūciša tēlojumā, viņš visu laiku it kā prasa, vaicā un spēj arī sev atbildēt. Iespējams, ka tieši šis ļoti vienkāršais un dabiskais, tai pašā laikā psiholoģiski sarežģītais un arī dzejiskais tēls būs ievilcis jauna posma sākumu Ulda Pūciša — Dailes teātra aktiera jaunradē. Citādu izrādes varoni tēlo Harijs Liepiņš. Te ir vīrišķīgāka, vairāk nobriedusi, spēcīga personība, ar kuru savus uzskatus par cilvēku atklāj aktieris, kas savā meistarības briedumā jau pakāpies uz vidējās paaudzes sliekšņa. Arī te ir patiesības meklējumi, taču galvenais — spēks.

Un vēl vienu pārsteigumu pataupījis izrādes fināls. To nenoslēdz dežīgo braucēju skandētais «Nenorimti». Skatuves centrā ir Pičs, veroties meitenē, kas viegli, brīvi kāpj pa sastatņu kāpnēm, līdz pazūd mūsu skatieniem. Tā ir Margarita, Studente, Svešā, kas vairākās un tai pašā laikā vienā parādībā gājusi līdz viņa trīssarpus stundas ilgajai skatuves dzīvei (tēlo D. Kuple un O. Dreģe). «Mana jaunība mūžam jaunā». Jaunība nebeidzas, tā zina, kurp iet. Klusinātas liriskas mūzikas pavadībā izrādes varonis ar Imanta Ziedoņa vārsēm vienkārši un sirsniņi atvadās no skatītāja. Nekāda patosa. Veras priekšgars.

1968. gada septembrī Dailes teātris sagatavoja velti latviešu teātra simtgades atcerei. Jubilejas inscenējuma iniciatore bija Emīlija Bērziņa, ievērojamā komiskā un satīriskā žanra meistare, kas līdztekus tiešajiem aktrises pienākumiem interesējās arī par teātra vēstures pētniecību. Viņas ideja bija simtgades svētkos dot ieskatu latviešu teātra pirmsākumos. Materiāla dramaturģisko apdari un inscenējumu veica Pēteris Pētersons, izveidojot izrādi «Lai top!». Mākslinieka Ģirta Vilka darinātajā veclaicīgajā grafiskajā ietvarā izrāde ļāva paraudzīties uz aizgājušajiem laikiem ar šodienas acīm. Ar siltu, saprotošu smaidu, kurā nav nekā no izsmiekla, te atdzīvojusies vecā, naivā pasaule ar sirmo draudzes ganu Elverfeldu, viņa audzēkņiem latviešu zemniekiem, kuri vientiesīgā un rūpīgā nopietnībā nospēlē ludziņu par bērniem tik nepieciešamo baku potešanu. Dzīvā, skanīgā teatrālismā, ar veclaiku vodeviļas vieglumu un trikiem uz divdesmitā gadsimta trešā ceturkšņa skatuves atdzīvojies «Lustīgais nerris uz tirgus plača». «Seši mazi bundzenieki» un neliels skatiņš no «Mucenieka un mucenieces» liek joprojām priecāties par mūsu teātra un dramaturģijas tēva Ādolfa Alunāna vērigo skatienu dzīvē un teātra mīlestību. Par vienojošo saiti Dailes teātra izrādē kļūst paralēles, kas ievilkas starp tolaiku reakcionārajiem vācu teatrāļiem un kārkļuvācietiskajiem ākstiem Alunāna komēdijā; lomas «Sešu mazu bundzenieku» izrādē un intermēdijās, kuras stāsta tieši par

latviešu teātra tapšanu, tēlo vieni un tie paši aktieri. Atrasisitā komēdijas spēlē un groteskā satīrā te atplaucis gan Lilitas Bērziņas, gan Edgara Zīles un Valentīna Skulmes talants. Uzveduma centrā — pats Ādolfs Alunāns Gunāra Placēna sirsnīgā un sulīgā humora pilnajā tēlojumā. «Lai top!» uzvedums palīdzējis atraisīties Dailes teātra dažādu paaudžu aktieru meistarībai.

Pētera Pēterona daiļradi sešdesmitajos gados noslēdz F. Dostojevskā romāna «**Idiots**» skatuviskais izveidojums. Tas ir Dailes teātra pēdējais liela stila inscenējums šajā gadu desmitā. Pēc ilgāka pārtraukuma teātris atkal pievērsās krievu klasikai, un pirmo reizi savā pastāvēšanas vēsturē vienam no tās milžiem — Dostojevskim, kura lieliskais cilvēku pazinēja talants un dzīves īstenības tēlojuma vēriens glabā sevī nezūdošas mākslas vērtības. Dailes teātris saskatīja Dostojevskī laikmetīgu rakstītā vārda meistarību, ar kura domām, spriedumiem un mākslas tēliem ir ko pasacīt šodienas cilvēkam veselu gadsimtu pēc to sacerēšanas.

Sarežģītā un pretrunīgā, bet liela patiesības spēka pilnā Dostojevskā daiļrades mantojuma pārvērtēšana pēdējos gados īpaši piesaista padomju mākslinieku uzmanību. Notiek meklējumi, kā šodien interpretēt klasika darbus, raisās diskusijas par pareiziem to atrisinājuma ceļiem. Tāpēc dabiski un saprotami, ka dažas filmas un teātra izrādes, to skaitā arī Dailes teātra «**Idiots**», izraisījušas atšķirīgus vērtējumus.

«**Idiots**» ir darbs, kas ieinteresējis māksliniekus visā pasaulē. Dostojevskā romāns ticis gan ekranizēts, gan arī daudzkārt iestudēts dažādu zemju teātros. Taču, kā katram klasiskajam darbam, tam ir izveidojušās savas dramaturģijas tradīcijas. Saskaņā ar šīm tradīcijām tā pamatā parasti bijis populārais trīsstūris: Miškins — Nastasja Filipovna — Rogožins, zināmā mērā vēl izceļot ceturto vadošo personu — Aglaju. Nereti dramaturģijai tiekušies pēc neiespējamā: mēģinājuši bez tam izsmelt arī milzīgajā romāna vielā risināto filozofisko problēmu daudzpusību, vienlaikus pārkausējot lugā vai filmā arī sarežģīto sižeta mezglojumu.

Pēteris Pēterons kā skatuves literārā varianta autors gājis neparastāku ceļu, no izplatītā etalona pilnīgi atteikdamies. Izrādes centrā ir «**Idiots**» — kņazs Miškins, un tikai viņš. Tikai viņam pakārtotas visas skatuves norises, kaut arī daži citi nozīmīgi romāna tēli tādēļ nevar plašāk izvērst savu dzīvi. Taču citas iespējas nav, ja skatuves darbā grib detalizēt un vispusīgi izanalizēt un izskaidrot galveno, kas ir romānā, tā pamattēmu, episko konfliktu. Tāpēc arī, Pētera Pēterona vārdiem runājot, izvirzās uzdevums «šo konfliktu atklāt ne tikai četru galveno personu starpā, kur tas risinās intīmi un kausli, ar lielu spēku, bet netiek izsmelts. Izvirzās uzdevums uz skatuves atklāt plašāku tā laika dzīves panorāmu, meklēt veidu, kā uz skatuves konfrontēt kņazu ar katru vienu no šīs plašās sabiedrības pārstāvjiem, kā atsevišķās ainās parādīt kņaza sadursmi ar visu sabiedrību.»¹

Tātad visu pasauli, ko paver Dailes teātra izrāde, mēs skatām saskarē

¹ F. Dostojevskis. «**Idiots**». Dailes teātra programma, 1969.

ar Miškinu, iedziļināmiem viņa pārdomu un pārdzīvojumu prizmā. Dabiski, ka šāds skatuviskais atveids — jo mūsu priekšā tomēr ir romāna viela — prasa maksimālu nosacītību. No nosacītības te arī neizbēgt, un nereti veselās epizodes un darbības vietas uz skatuves mainās tai pašā dekorāciju iekārtā, pārvietojot kādu detaļu, pat tikai pārgrupējoties personām. Taču šie nosacītie paņēmieni nekur nekļūst par pašmērķi, bet ļauj visu filozofisko kompleksu uztvert ar lielu domas skaidrību. Kaut arī ir izveidots plaši izvērsti, dinamiskām kulminācijām bagāts inscenējums ar lieliem masu skatiem, kaut arī atkal reiz Dailes teātri vērojama tā bagāto tehnisko iespēju sintēze, teatrālās metaforas galvenokārt meklējamas pašos cilvēkos, uzskatāmā tēlu ideju cīņu un domu atklāsmē.

«Nepieciešami ļaut aktierim vaļu radīt savu Miškinu, un to atrast var tikai viņš, tāpat kā katrs lasītājs priekšstatīs tikai savu Miškinu,» saka Harijs Liepiņš.¹ Divi aktieri — Harijs Liepiņš un Valentīns Skulme tēlo Dostojevskā varoni, un katram no viņiem ir savs Miškīns. Smalks, trausls, garīga līdzsvara pilns un nešaubīgs savā attieksmē pret cilvēci, kristāltīrs kā pati Miškīna dvēsele ir Harija Liepiņa kņazs. Analītiskāks, viscaur pētošs, nemitīgi darbīgas domas vadīts viņš ir Valentīna Skulmes atveidojumā. Abos gadījumos pa dažādiem ceļiem sasniegta viena un tā pati tēla būtība, bez patoloģijas, bez slimīguma «idiota» saskarē ar pasauli. Idiots viņš ir tikai cariskās Krievijas garīgi tumsonīgās sabiedrības acīs. Izrādes centrā ir romāna varoņa filozofiskais raksturs — viņa dziļi cilvēciskais, gaišais un pozitīvais kodols. Bet, izceļot Dostojevskā varoņa ideālu, liekot skatītājam vērties uz pasauli it kā Miškīna acīm, Dailes teātra izrāde tai pašā laikā atklāj arī šā ideāla mātīgumu. Miškīns meklē cilvēkā tikai labo, viņš tiecas labot pasauli ar sava humānisma palīdzību, bet viņš nespēj cīnīties, nespēj aktīvi pretoties ļaunumam, un tā ir viņa traģēdija. So traģēdiju iestudējums ar lielu mākslas spēku paver cilvēciski saprotamu, jo baiga, pat drausma ir vide ap Miškinu: ķēmīgo tumšoņu, Rogožina biedru grupa, un tai pretstatā — ārēji spožā, saltā un ciniskā aristokrātijas plejāde, kurā savas jaunavīgi tīrās jūtas zaudējusi pat skaistā Aglaja (tēlo Ausma Kantāne un Sandra Volšteine), kas pretēji Miškīna dzīves principiem grib mīlu sev, bet nespēj dāvēt to citiem. Saskaņā ar šādu izrādes koncepciju kņazs Miškīns paliek kā «gaismas stars tumsas valstī», kuram izejas un dzīvotspējas te nav, kuram jāiet bojā. Viņu samīn sabiedrība, kur visu pērk un pārdod un neviens viņu nesaprot.

Sniedzot šo plašo sociālo vispārinājumu, «Idiots» izrāde vienlaikus it kā ļauj ielūkoties dažādos cilvēka dvēseles nostūros. Miškīns pētī cilvēku, tā būtību, un viens no analīzes pamatobjektiem, uz ko centrēta kņaza uzmanība, ir Rogožīns. Kas slēpjas viņā, ļaunais vai labais, — šis jautājums tirda ar mokošu neatlaidību. Tāpat kā citas galvenās romāna personas, atskaitot Miškinu, arī Rogožīns parādās uz skatuves epizodiski, taču vielas apjomā sašaurinātās epizodes piesātinātas ar lielu idejisku un psiholoģisku slodzi. Tā arī Rogožīna tēls izrādes kopskatā izaug spēcīgs un

¹ F. Dostojevskis. «Idiots». Dailes teātra programma, 1969.

nozīmīgs, tas atspoguļo primitīvas, tumsonīgas dvēseles neziņu, stihisku nemieru un arī postošo spēku. No Artūra Bērziņa Rogožina visvairāk atmiņā iespiežas viņa acis, tumšas kā viņš pats, ar mirdzoši melnu, liekas, pat noslēpumainu spīdumu. Kad šo lomu tēlo Eduards Pāvuls, viņa skatienu savukārt jūtam pavisam maz, tas kaut kur noslēpts dziļi sevī, it kā Rogožinu māktu ļaunas domas, varbūt tas ir tukšs, nesatur neko. Arī te ir sabiedrības, vides, sociālo apstākļu upuris, kura potenciālā enerģija vērsas pretdabiskā, antihumānā darbībā. Tas ir nozīmīgs, monumentāls tēls abu aktieru radošajās gaitās. Par istu jaunatklāsmi to var nosaukt Artūram Bērziņam, kas līdz šim ilgajos Dailes teātra darbības gados te it kā nevarēja atrast savu īsto vietu. Daudzpusībā sazarojusies sešdesmitajos gados Eduarda Pāvula jaunrade. Pēram Gintam un Lāčplēsim sekoja tuklais, komiskajā naivumā nepārspējamais «lustīgais nerris» Miķelis («Lai top!»), tad — Rogožins.

Nastasja Filipovna — dzīves izmocītais, apsmietais un pazemotais tēls savu skatuvisko veidolu guvis Dinas Kuples un Vijas Artmanes atveidojumā. Arī te divi atšķirīgi mākslas darbi atklāj lomas saturu. Dinas Kuples Nastasja savā dziļajā izmisumā, klusajās sāpēs, ir traģiska no sākuma līdz galam. Vijas Artmanes varone ar pozu, ar cinisku, tieši nekaunīgu izsmieklu slēpj to, kas plosa sirdi. Un tad asa, griezīga, kā ar cirvi iecirsta pāreja pēkšņi liek sāpēm kliegt vai līdz debesīm.

Seit valda lielas kaislības, tai pašā laikā dziļas pārdomas par cilvēka esamību. Izrādi iecerot, tā likusies inscenētājam kā «milzīga oratorija»,¹ un, koptēlu saglabājot apziņā, atbilstošāku definīciju arī grūti iedomāties. Saliedējoties visiem inscenējuma izteiksmes līdzekļiem, radīta spēcīga, dinamiska izrāde, kuru caurauž smagnēja, dzīvo radību nomācoša atmosfēra. Šās izrādes tēlojuma objekts ir cilvēks, garīgi apspiestais cilvēks, tā aicina cīnīties par istu humānismu. Bagātīgu vietu šai atrisinājumā ieņem mūzika (arī šoreiz Imanta Kalniņa) — kori, kuru psalmu dziedājumos skan kaisla un tai pašā laikā bezcerīga, nomākta tieksme pēc kā saulaina. Te uzskatāmi atklājas Dostojevska tēlotās dzīves īstenības kritika, kur reliģiskās dogmas nomāc cilvēka personību. Pirmo reizi sešdesmitajos gados atkal tik spilgti kā patstāvīga mākslas vienība uz Dailes teātra skatuves runā apgaismojums. Gaisma liek atdzīvoties sienām, tā emocionāli atspulgo domu rēģus varoņa apziņā. Viss, ko teātris spēj, te pakļauts vienam estētiskam nolūkam, vienai rūpīgi pārdomātai un mākslinieciski realizētai koncepcijai.

Tā «Motocikla», «Lai top!» un «Idiota» izrādes iezīmē mūsdienu Dailes teātra maģistrālo līniju. Dažādās tēmās un toņkārtas pakāpēs te dzīvo senā dailes dziesma, patiess humānisms un spēcīga teatrāla izteiksme. Tai pašā laikā teātrim palicis arī ne mazums nopietnu problēmu, kas raksturo šos paaudžu maiņas gadus. Var izklausīties paradoksāli, bet viena no galvenajām to vidū vēl ir režija. Enerģijas pilna joprojām ir Felicita Ertne, taču, gluži dabiski, ka viņas kvantitatīvais devums ar gadiem pakāpeniski

¹ «Māksla», 1970, 1, 40. lpp.

samazinās. Dažus gadus par režisoru darbojās Pauls Putniņš, tagad arī vairāku lugu, starp tām Dailes teātrī iestudētās «Kā dalīt Zelta dievieti?» autors. Atsevišķus uzvedumus veidojuši Zigrīda Stungure («Medus garša»), Oļģerts Kroders («Fotofinišs»), Arnolds Liniņš («Siena»). Patlaban teātrī veidojas apdāvināts jaunās paaudzes režisors Juris Strenga, taču viņa skatuves darba gaitas šai nozarē vēl ir tikai sākumā.

Par līdz šim nozīmīgāko Jura Strengas režisora darbu uzskatāms R. Blaumaņa drāmas «Indrāni» iestudējums, kas parādījās uz skatuves 1970. gada sākumā. «Indrāni» ir vienīgais no ievērojamākajiem Blaumaņa dramatiskajiem sacerējumiem, kas piecdesmit pastāvēšanas gados vēl nebija Dailes teātrī iestudēts. Tā bija arī viena no Eduarda Smiļģa daiļrades nepiepildītajām iecerēm. Laikposmā pēc Lielā Tēvijas kara Dailes teātris pievērsās tikai diviem mūsu klasiķa darbiem: drāmām «Pazudušais dēls» (1954) un «Ugunī» (1962. g. teātra III studijas diplomdarba izrāde un 1963. g. jauniestudējumā). Šie uzvedumi nenāca klajā ar kādiem īpaši jauniem Blaumaņa interpretācijas problēmu iztulkojumiem un risinājumiem, taču iezīmējās ar labu profesionālo līmeni un vairākām krietnām aktieriskām veiksēm. Pie Harija Liepiņa spēcīgākajiem sešdesmito gadu skatuves tēliem pieskaitāms Edgars «Ugunī», kuru aktieris notēloja ar traģisku dziļumu, lielu iekšēju piesātinājumu un savas daiļrades īpatnībai gluži neparastu ārēju atturību.

Pietāte un cieņa pret autoru izjūtama arī Dailes teātra «Indrānu» inscenējumā. Tajā saglabāts rakstnieka laika vēsturiski lokālais kolorīts, nav nekādu jaunas formas meklējumu, izrāde risinās tradicionālā psiholoģiskā reālisma ietvaros. Tai pašā laikā, dziļāk ielūkojoties Blaumaņa sacerējuma lappusēs, uzveduma veidotāji lika daudz ko saskatīt pa jaunam gan rakstnieka izvirzītajās dzīves problēmās, gan arī viņa tēloto cilvēku raksturos un to sadursmēs.

Izrādes ieceres īstenojumā Indrānu mājas notikumos mazāk uztverama pagājušā gadsimta laukiem raksturīgā patriarhālā un kapitālistiskā dzīves veida sadursme, vairāk — vispārināta privātipašnieciskā pasaule ar tās nenoslēpjāmām iekšējām pretrunām, šodienas cilvēka attieksme pret mūsu sabiedrībai svešajiem dzīves uzskatiem un morāli. Tieši sociālajās likumsakarībās meklējama divu paaudžu konflikta traģēdija, kas saved naidā vecākus ar bērniem, liedz viņiem saprasties, rast vienam ar otru kopēju valodu. Šādā skatījumā katra no pretējām pusēm nāk uz skatuves ar savu loģiski nopamatotu patiesības izpratni, saviem nesamierināmiem dzīves principiem. Tāda interpretācijas pieeja ļāvusi Dailes teātra aktieriem atrast svaigas un savdabīgas rakstura iezīmes kā Indrānu vecās paaudzes (Indrānu tēvs — Rūdolfs Kreicums un Artūrs Kalējs, Indrānu māte — Lilija Zvīgule), tā jauno saimnieku (Ieva — Vija Artmane un Ērika Ferda, Edvarts — Eduards Pāvuls un Osvalds Bērziņš) tēlu atklāsmē.

Turpat jau piecpadsmit gadu režisores bilance ir Dailes teātra otrās studijas absolventei Ventai Vecumniecei. Viņa debitēja kā režisore Dailes teātrī 1956. gadā ar savu A. Lunačarska Teātra mākslas institūta diplomdarba izrādi — V. Rozova drāmu «Mūžam dzīvie». Pirmais jaunās režisores

iestudējums daudzpusīgi pavēra cilvēku likteņgaitas un viņu pārdzīvojumus uz skarbo Lielā Tēvijas kara notikumu fona. Veronikas (Vāverītes) loma, kuru ar īstu tragismu caurauž jaunas nepieredzējušas meitenes ciešanu mērs, ir viena no spilgtākajām Rasmus Rogas aktrises biogrāfijā. Venta Vecumniece bija arī tā, kas pirmajos gados pēc Eduarda Smiļģa aiziešanas no teātra visaktīvāk tiecās turpināt ilggadējā teātra vadītāja tradīcijas. Oktobra revolūcijas 50. gadadienai viņa iestudēja pašas izveidoto A. Fadejeva romāna «Jaunā gvarde» skatuves variantu ar nosaukumu «**Viņi dzīvo**». Tā bija pretrunīga izrāde ar tieksmi uz monumentālismu un romantisku pacēlumu, bet pavāju dramaturģiju un nenobriedušiem aktieru darbiem; vairākas vadošas lomas tēloja iesācēji, teātra studijas audzēkņi.

Ventas Vecumnieces talanta stiprā puse ir dzīva, sociāli trāpīgi noraksturota komēdija. Tieši viņa bija režisore līdzās Eduardam Smiļģim, sagatavojot spilgto inscenējumu «Bija vai nebija Ivans Ivanovičs?». Sulīgas komiskas krāsas strāvo daudzos viņas patstāvīgos iestudējumos. Tās bija samanāmas jau «Mūžam dzīvo» izrādē, tieši šādā žanrā jūtami raisījās Dailes teātra toreiz jaunās paaudzes aktieru meistarība piecdesmitajos gados V. Vecumnieces iestudētajā N. Pogodina lugā «Mazā studente». Satīriskā atmaskojuma spilgtums lielā mērā noteica M. Birzes drāmas «Pie «Melnā Medņa»» uzveduma veiksmi, kur, gribas teikt, skanēja «smiekli caur asarām». Dzīvs un interesants Ventas Vecumnieces režijā izvērts J. Smiļa satīras «**Pulkveža atraitne**» iestudējums (1965). Izrādē — monologā, kuru režisore teicami aspēlēja ar asprātīgi izveidotiem apkārtnes personāžiem, satīrisko krāsu meistarībā dzīvoja abas titullomas tēlotājas Lilita Bērziņa un Emīlija Bērziņa. Taču visumā režisore komēdijai, satīrai pievērsusies reti un maz. Ar V. Vecumnieces vārdu vairāk saistījusies tendence ieviest uz Dailes teātra skatuves melodrāmas žanru («Justīne», «Ļeņingradas prospekts», «Mans — nē, mans — jā»). Arī viņas līdz šim pēdējais režijas darbs — «Tomass Nipernādijs» pēc A. Gailiša romāna pievērsis sev uzmanību ar sentimentālu skatītāju jūtināšanas tendenci un neskaidrībām izrādes saturā.

Tā arī galvenā un kapitālākā darba slodze pēdējos gados gūlusies uz Pētera Pētersona pleciem. Ja pie tā visa viņš vēl bijis arī katra sava darba dramaturģijas autors vai vismaz līdzautors, tad arī saprotams, kāpēc kāda vadoša izrāde Dailes teātra repertuārā parādījās caurmērā reizi gadā, un izrāžu afiša kopumā sniedz nevienādu ainu. Līdz ar vadošajiem mūsdienu darbiem tajā bijuši lasāmi vēl daži repertuārā saglabātie Ed. Smiļģa inscenējumu nosaukumi («Spēlēju, dancoju», «Gēsta Berlīngs», «Minhauzena precības», «Šveiks»), bet aiz tiem paliek visai jūtama plaīsa, kas nošķir literāri un skatuviski mazāk pilnvērtīgus uzvedumus, arī tādus, kuriem repertuārā pavisam nejaušs raksturs (A. Brigaderes «Raudupiete», J. Oļešas «Mans — nē, mans — jā», P. Pavlovska «Elēģija»). Pēc «Idiota» pusotra gada laikā nevienu jaunu uzvedumu nedeļa Pēteris Pētersons.

Tās visas ir nopietnas augšanas grūtības, kuras liecina par pretrunām



J. Smūla «Pulkveža atraitne» 1965. L. Krivāns — Ārsts, A. Dimiters — Autors, E. Bērziņa — Pulkveža atraitne, E. Valters — Kurlais vēčuks

teātra tālākajā attīstības gaitā, kā arī to, ka objektīvu apstākļu izraisītais sarežģītais paaudžu nomaiņas process ieilgst.

Vaina lielā mērā meklējama daiļrades procesa organizatoriskajā struktūrā. Teātris necentās sev tuvāk piesaistīt savai īpatnībai atbilstošus režisorus, kādi atrodami mūsu republikā, pārāk maz izvirzīja jaunus talantīgus spēkus arī no pašu kolektīva vidus. Viena no iespējām varēja būt atgriešanās pie kādreizējās tradicionālās Dailes teātra konsultantu sistēmas, kurā meistars vadītājs ir vispārējā darba organizētājs, idejiskās ieceres veidotājs un pusgatavā darba nobeidzējs. Taču, lai tā notiktu, inscenētājam vispirmām kārtām nepieciešams arī drošs un uzticams līdzgaitnieku, idejisko domubiedru štats.

Sadarbībā ar Induli Kalniņu («Uguns un nakts», «Lai top!») un Imantu Kalniņu («Motocikls», «Idiots») Pēteris Pētersons veiksmīgi atrisināja iestudējumu muzikālo pusi. Taču mazāk sekmīgi laika gaitā bijuši viņa meklējumi kopdarbam ar dekoratoru. Eksperimenti šai jomā bijuši ilgstoši.

Viņš sadarbojies ar Paulu Šēnhofu, Oskaru Muižnieku, Valdi Ķirkupu, Laimdoni Grasmani, pirms nedaudz gadiem trim inscenējumiem («Pa valzivju ceļu», «Godavīrs un dedzinātājs», «Filma top») ietēru veidoja Uldis Zemzaris. Šī sadarbība nereti bijusi veiksmīga, taču viena vai otra iemesla dēļ ne ar vienu no viņiem režisoram neizveidojās pastāvīgs radošs kontakts. Ģirts Vilks parasti strādāja ar Eduardu Smiļģi, viņa darbs P. Pētersona inscenējumos atsākās sešdesmito gadu vidū. Kaut arī sākums ar «Uguni un nakti» nebija veiksmīgs, nākamais kopdarbs «Lai top!» solīja labu turpinājumu, taču pēc tam slimība uz ilgāku laiku atrāva Ģirtu Vilku no pienākumiem teātrī. Tagad dažus gadus Dailes teātrī darbojas Kurts Fridrihsons, pieredzējis mākslinieks ar akvareliski smalku parādību uztveri un tēlojuma izjūtu. Šī īpašība teicami atspoguļojas «Motocikla» lakoniskajā, precīzajā un vienlaikus tēlainajā ietērpā. «Motociklā» dekorators atrisinājis telpu atbilstoši izrādes pamatdomai, mazāk sekmīgs ir spēles laukuma izkārtojums, kurā sastatņu kāpnes drīzāk apgrūtina nekā palīdz aktieru kustībai. «Idiota» inscenējumā izliektu, daudziem apaļiem lodziņiem perforētu dekorāciju gabalu daudzveidīgais izvietojums savukārt deva iespēju ekonomiski un lietderīgi organizēt darbības telpu. Te izjūtami labirinti, no kuriem netiek ārā Miškina, izrādes finālā sagruvušie dekoratīvie ķermeņi asociējas ar varoņa traģēdiju, viņa ideālu sabrukumu. Tomēr skatuves ietērpis atklāj izrādes pamatjēgu vienpusīgi. Viegļā, izsmalcinātā «Idiota» dekorāciju faktūra atbilst paša Miškina gaišajam, trauslajam tēlam, bet tā pavisam neraksturo smagnējo, dramatiski kāpināto ideju cīņas noskaņojumu, kas šajā izrādē apvij Dostojevskas tēloto krievu cilvēka dvēselēs traģēdiju. K. Fridrihsons nav monumentālā stila mākslinieks, un tieši šīs dekoratīvās īpašības patlaban visvairāk pietrūkst Dailes teātra uzvedumiem.

Sešdesmitajos gados prāvākas izmaiņas piedzīvojusi Dailes teātra aktieru saime. Jau pirms tam no darbīgās teātra dzīves bija šķīrušies Emīls Mačs, Jānis Mārsietis, Austra Zīdere, Arnolds Stubavs, Arveds Mihelsons, Eiženija Ķaldovska. Viņu, tāpat kā daudzu citu, vairs nav mūsu vidū. Pavisam nesen Dailes teātris uz mūžu atvārdījās arī no Ata Kraukļa, Emīlijas Bērziņas un izrāžu vadītāja un skatuves inspektora Paula Melduča, rūpīgā teātra tradīciju sargātāja. Sešdesmitajos gados skatuvi atstāja Luijs Smits, Alma Ābele un Austra Baldone, meistari, kuri tik daudz devuši savam teātrim. Alma Ābele vēl pirms nedaudz gadiem radīja lielisku Ozes tēlu «Pērā Gintā», kas kļuva par notikumu visas republikas mākslas dzīvē. Līdz pēdējai dienai uz skatuves iepriecināja Austra Baldone. Trāpīgie satīriskie raksturi (piemēram, «Tautas palīdzības» dāma J. Lūša lugā «Medus garša») mijās ar dziļi, dvēseliski atklātu mātes tēlu (Lavīnija «Meža noslēpumā», Vecāmāte «Motociklā»). Tagad arī viņu mēs vairs neredzēsīm uz skatuves.

No aktīvā teātra darba atpūtā devies arī ilggadējais iejūtīgais kolektīva vadītājs, Dailes teātra direktors no 1946. līdz 1965. gadam Jānis Pal-

kavnieks. Pēc viņa par direktoru kļuva pieredzējušais kultūras darbinieks Osvalds Reihmanis.¹

1970. gada rudenī kopš Dailes teātra dibināšanas apritēja piecdesmit gadi. Jubilāru pulkā vairs nav daudzu no tiem, kuri atdevuši savu prasmī, pūles un entuziasmu mākslai, gaišajai dailes ēkai. Ar labu vārdu šodien teātrī piemin gan ilggadējo dekorāciju darbnīcu vadītāju Jāni Bērzu, kas pirmajā darba gadā pats bija dažu inscenējumu dekoratīvā ietērpā autors un līdzautors, gan skatuves meistarū Maksī Lēvenšteīnu. No plašās teātra veidotāju saimes līdz teātra piecdesmit gadu jubilejai vēl bija divi vārdī saglabājušies personāla sarakstā no pirmās Dailes teātra pastāvēšanas sezonas: Felicita Ertnerē un ģērbēja Anna Rezevska (mirusi 1971. g. 13. maijā).

Gadī rit, un Lilita Bērziņa, Irma Laiva, Lilija Žvīgule, Rūdolfš Kreicums, Jānis Menca, Albertš Miķelsonš, Kārlis Pabriks, Ēvalds Valters, Hermanis Vazdiks, tāpat Edgars Zīlē, kas pēc divdesmit Drāmas teātra gadiem atgriezies Dailes teātra kolektīvā, tagad pieder aktīvi darbīgajam, nenogurstošajam Dailes teātra veterānu pulkam. Atsevišķās izrādēs uz skatuves joprojām dzīvo Elvira Bramberga («Lai top!») un Benita Ozoliņa («Idiots»). No viņiem pārņemto stafeti tagad droši tur rokās kādreizējie teātra otrās studijas absolventi un viņu līdzgaitnieki, nu jau vidējās paudzes mākslinieki ar Vijū Artmani, Hariju Liepiņu, Dinu Kupli, Valentiņu Skulmi, Eduardu Pāvulu priekšgalā. Trupas vadošā kodola grupā pievienojušies arī daži citi šo gadagājumu mākslinieki, piemēram, Gunārs Placēns, aktieris, kas soli pa solim attīstījis savu talantu ar tā raksturīgāko īpašību — īsti nevilgotu tautas dvēseli. G. Placēns ir spilgtu komisku do-tību mākslinieks, taču viņa komiķa dabā aizvien ir liela tiesa nopietnības. Ar visu sirdi un dvēseli viņš dzīvo līdz savam varonim pat tad, ja tas ir nožēlojams un smieklīgs birokrāts kā Fēlikss Ģīga izrādē «Sākās ar melno kaķi». Aktieri šai gadījumā neinteresēja vienīgi izsmieklš, viņš meklēja cēloni, patiesību pašā raksturā, kuram ir sava sīksta taisnības izjūta. Šī lielā cilvēciskā patiesība padarīja par aktiera uzvaru arī viņa Ādolfu Alunānu («Lai top!»), kurā mākslinieks vispirms atklāj īstu, dzīvu, pulsējošu sirdi, arī «teātra tēvam» tik būtisko žirgto humoru. Gunārs Placēns atklāj pašu svarīgāko un vērtīgāko Alunāna personībā: viņa demokrāta pārliecību, kvēlo teātra mīlestību, kategorisko nepiekāpību pret tumsoņiem, dzīves bremsētājiem. Loma ir plaša un nozīmīga arī tādēļ, ka teātris tajā ietvēris vēsturisko faktu materiālu, tai skaitā Alunāna rakstus un runas, izteikumus un fragmentus no literārajiem darbiem, pat teātra anekdotēm. Aktiera skanīgais dziedājums palīdz viņam sekmīgi veikt arī Alunānam tik raksturīgos kupleju izpildījumus.

Tieši raksturlomās pēdējos gados lielā mērā atklājies Dailes teātra aktieru spēks. Tā skanīgos smieklus, gan lielāku, gan mazāku cilvēka vā-

¹ Par dramaturgu (literārās daļas vadītāju) pēc Lielā Tēvijas kara strādājuši Valdis Grēviņš, Jūlijs Vanags, Līvija Pečaka (Akurātere), Nora Vētra-Muižniece un Sarmīte Streņģe.



Latviešu teātra simtgadei veltītā uzveduma «Lai top!» dalībnieki 1968

jību atklāsmē vispilgtāk parādījās Dailes teātra otrās studijas absolvents Osvalds Bērziņš, kurš sākumā likās piemērots vitāli spēcīgu, zemes spēka pilnu varoņu tēlošanai. Par īstu mazās lomas meistarū sešdesmitajos gados izvērtās Miervaldis Ozoliņš, kurš prot ar vienu vien detaļu, grimu vai atsevišķu kustību noraksturot tēla izaugsmi filigrānā meistarībā. Joprojām šai žanrā aktīvi darbojas Ērika Ferda, Vera Gribača, Alfons Kalpaks, uz interesantām raksturlomām pakāpeniski pārkvalificējas Milda Klētniece, Velta Krūze, Vilma Lasmane, Elvira Leimane, Zigrīda Stungure, Mudīte Šneidere, Ruta Šleiere, Jānis Jurovs un citi Dailes teātra aktieri. Ar šādu ievirzi darbojas arī Anatols Martinsons un Jānis Zenne, kuri pievienojās ansamblim pagājušā gadu desmita vidū.

Sešdesmito gadu vidū bija sezonas, kad pietrūka lielāku, vērīenīgu aktieru radošo uzvaru. Tas izskaidrojams ar zināmo pārkārtošanās procesu teātra dzīvē, kuram var novilkēt paralēles ar Dailes teātra pašiem pir-

majiem pastāvēšanas gadiem, kad tāpat priekšplānā izvirzījās tīri režisori riski meklējumi un mazāk bija spilgtu aktieru darbu. Vēsture liecina arī, ka šādas parādības ir pārejošas un pēdējās šī posma sezonās atkal jūtama aktieru mākslas jaunatplauksme. Tomēr arī šai laikā pavisam nepilnīgi izmantoti tādi vadoši Dailes teātra aktieri kā Milda Klētniece, Artūrs Dimīters, Rasma Roga un Uldis Lieldidžs.

Dailes teātra ansamblis pēdējos gados piepulcējis sev veselu virkni jaunu aktieru. Pa lielākai daļai tie ir teātra trešās studijas absolventi. 1962. gada izlaidums deva 41 jaunu aktieri (krietni vairāk nekā jebkad agrāk), no kuriem ceturtdaļa palika strādāt Dailes teātrī. Katrs no viņiem šai laikā jau ieņēmis savu noteiktu vietu ansamblī, tie ir talantīgi aktieri, kuru perspektīvām mākslā arvien vairāk raksturīgs žanru robežu izzudums. Gan sprigani komiskās, gan dramatiska pārdzīvojuma pilnās lomās, arī tādās, kas prasa intelektuālu tēla analīzi, sevi atklājušas Olga Dreģe, Ilze Vazdika, Ausma Kantāne, tieksme uz dažāda žanra darbiem ir Ārim Rozen-tālam (abi pēdējie — Teātra fakultātes absolventi), komiska raksturojuma lomās sevi labi parāda Lidija Pupure un Leons Krivāns. Savu pozitīvu ieguldījumu devuši arī citi trešās studijas absolventi: Ludmila Tarasova, Jānis Filipsons, Jānis Lagzdīņš, Juris Strenga un Uldis Vazdiks. Pagaidām viņu vidū nav tādu, uz kuriem varētu balstīties vadošais repertuārs. Nav obligāti jāprasa, lai astoņus gadus pēc studijas beigšanas teātrī jau būtu izauguši šādi aktieri, kā tas bija ar otrās studijas absolventiem. Tomēr nevar nepievērst uzmanību faktam, kāda nav līdzšinējā Dailes teātra jauno aktieru audzināšanas vēsturē, ka vairāki studiju beigušie, no kuriem teātris savā laikā atteicās, izvirzījušies redzamā vietā citu teātru kolektīvos, piemēram, Helga Dancberga Liepājā, Renāte Steinberga Operetes teātrī, Anda Zaice Jaunatnes teātrī.

Otrkārt, teātra ikdienas praksē iedziļinoties, vairāku trešās studijas absolventu gaitas uz skatuves liecina, ka mācību gados bijušas samazinātas prasības pēc Dailes teātra aktiera vienmēr augstās formas kultūras, plastiskās gatavības. Visvairāk tas ir samanāms lielākos masu skatos, kur jaunā paaudze vērojama kopā ar saviem vecākajiem kolēģiem. Nupat mācības beigusi jau ceturtda studija, kuras audzēkņi līdzīgi saviem priekštečiem paralēli mācībām izgājuši pagaru praktisku skolu kārtējā repertuāra izrādēs. Šķiet, ka šai gadījumā varam gaidīt labākas perspektīvas (protams, atturoties no priekšlaicīga topošo aktieru vispārējo spēju vērtējuma). Tomēr raisās secinājums, ka viens no pamatzmanības centriem ansamblī arī tuvākajā nākotnē būs pievēršams sava, Dailes teātra aktiera pilnveidošanai.

Grāmatas pirmajā nodaļā jau runājām par to, ka teātra stils ir mākslinieka vai mākslinieku kopas dzīves redzējums, izjūta, pasaules uzskata izpausme. Ar to, kādu mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu summu meistars radītājs izvēlas, viņš pasvīturo arī savu attieksmi pret pasauli, savu estētisko pozīciju. Stils nav forma; forma ir vienai atsevišķai izrādei, stils ir teātrim, stilā izpaužas teātra virziens kopumā.

Dailes teātra garajā attīstības gaitas kopskatā skaidri iezīmējas teātra stila veidošanās process gan atsevišķos posmos, gan kopumā. Pirmajos tapšanas gados nemieru ar pastāvošo īstenību izteica trauksmainība, dinamika, spraiga, ritmiska kustība. Ejot tālāk, meklējot cilvēka rakstura atklāsmes līdzekļus, stilistika ieguva lielāku reālistisku tiešumu. Fašistiskās diktatūras, arī okupācijas gados, kad par laikmeta sabiedriskām problēmām vajadzēja runāt klusināti, pusbalsī, izrādes sāka aplāt estētisma pārvalks. Dailes teātra — padomju teātra pirmajos gados virzība uz dziļāku dzīves izpratni tika saskatīta smalkākā tēlojuma detalizācijā, kā redzējām, šī tendence, pārprotot sociālisma reālisma mākslas būtību, reizēm aizgāja nepamatotās galējībās. Piecdesmito gadu otrajā pusē, Dailes teātra mākslas pilnbrieda laikā, pilnā balsī un jaunā augstākā kvalitātē ierunājās arī skatuves tēlainība. Dailes teātris Eduarda Smiļģa vadībā strādāja ar sociālistiskā reālisma metodi. Viena no sociālistiskā reālisma daiļrades negrozāmām likumbām, kā teātris to pamatoti saprata, ir mākslas tēlu konkrētība. Lai atklātu sarežģītu mākslas būtību konkrētos tēlos, Dailes teātra stila izteiksme sāka apzināti tiekties uz lakonismu. Šajā virzībā tad te arī atbilstoši formulai — «skaidrība, vienkāršība un kaislība» uzskatāmi atklājās Eduarda Smiļģa un visa Dailes teātra jaunrades evolūcijas saturs. Pēc intensīvajiem, pretrunīgajiem eksperimentiem un meklējumiem, kādi risinājās pagājušajā gadu desmitā, tēlainība atdzīvojusies arī vadošajos tagadnes skatuves darbos.

Dailes teātra galvenajos inscenējumos šodien skaidri redzama tendence jaunā kvalitātē atgriezties pie pozitīvām, joprojām aktuālām tradīcijām. Atmirst patētisks deklamatorisks vārds bez iekšēja seguma, tukša un lieka kustība, bet skatuves tēla izteiksmībai paliek neatņemama vieta. Filozofiskajai domai nāk talkā žests, ritms, plastika, tēla muzikalitāte. Lielu saturu — lielā formā, grūtos meklējumos Dailes teātris tiecas saglabāt sava radītāja Eduarda Smiļģa tradīcijas. Skaidrība, vienkāršība, kaislība, visu elementu sintēze lielas elpas mākslas darbā, — tikai tā var virzīt Dailes teātri tā turpmākajās gaitās.

Piecdesmit gadi. Tajos palikuši zaudējumi un atradumi, rūgtums un radošu sasniegumu prieks, dižens, titānisks darbs. Bet pats galvenais ir to neaizmirstamo mirkļu gandarījums, kuru esam saņēmuši mēs, skatītāji, meklēdami garīgu veldzi, spēku un skaistumu.

Dailes teātra rašanās latviešu mākslā bija nepieciešamība. Šodien tā ir nepieciešamība, kas ved tālāk pa dialektikas ceļu, pretī jaunām, nebeidzamām pretstatu cīņām.

SATURS

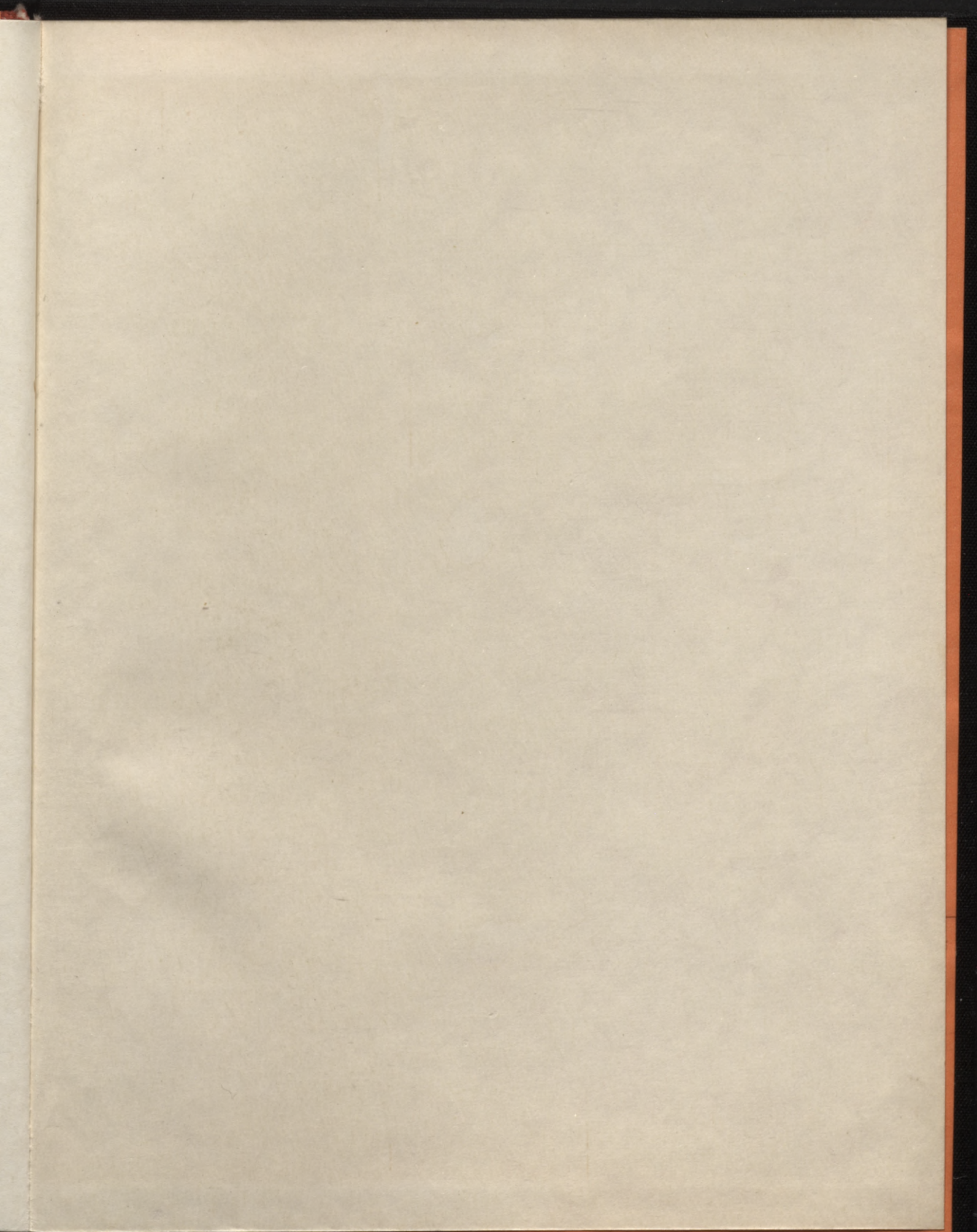
Sākums	5
Meklēt, zaudēt un atrast	45
Laikmeta krustceļos	85
Jaunā daiļrades gaitā	108
«... Pār sevi tev būs pāraugt pāri!»	135
Zelta briedums	175
Tālāk	211

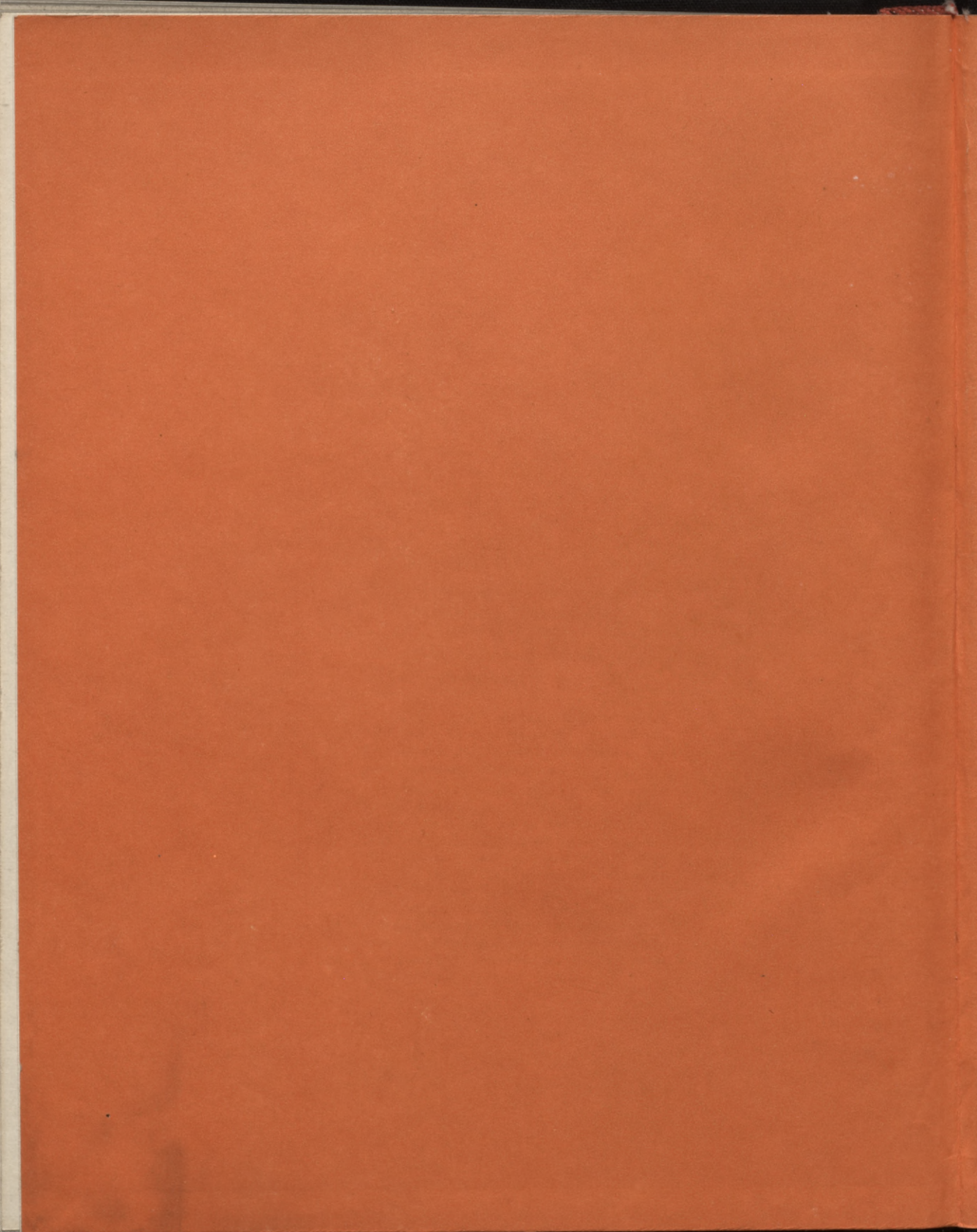
Марис Гревинь
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР
ИМЕНИ РАЙНИСА

Издательство «Лиезма»
На латышском языке

Redaktors B. Alksne un I. Zaķe. Māksl.
redaktore N. Sakirjanova. Mākslinieka
Z. Kampara apdare. Tehn. redaktore L. En-
gere. Korektore R. Filipsons.

Nodota salikšanai 1970. g. 28. maijā.
Parakstīta iespiešanai 1971. g. 2. jūnijā.
Dobspiedes papīrs 100 g, formāts 70×90/16.
17,88 fiz. iespiedl.; 20,92 uzsk. iespiedl.;
22,13 izdevn. l. Metiens 15 000 eks. JT 16039.
Maksā 2 rbļ. 45 kap. Izdevniecība «Liesma»
Rīgā, Padomju bulv. 24. Izdevn. Nr.
23727/MM-1067. Iespiesta Latvijas PSR Mi-
nistru Padomes Preses komitejas Dob-
spiedes un poligrāfisko krāsu fabrikā un
2. tipogrāfijā «Sovetskaja Latvija» Rīgā,
Dzirnavu ielā 57. Pasūt. Nr. 1552.



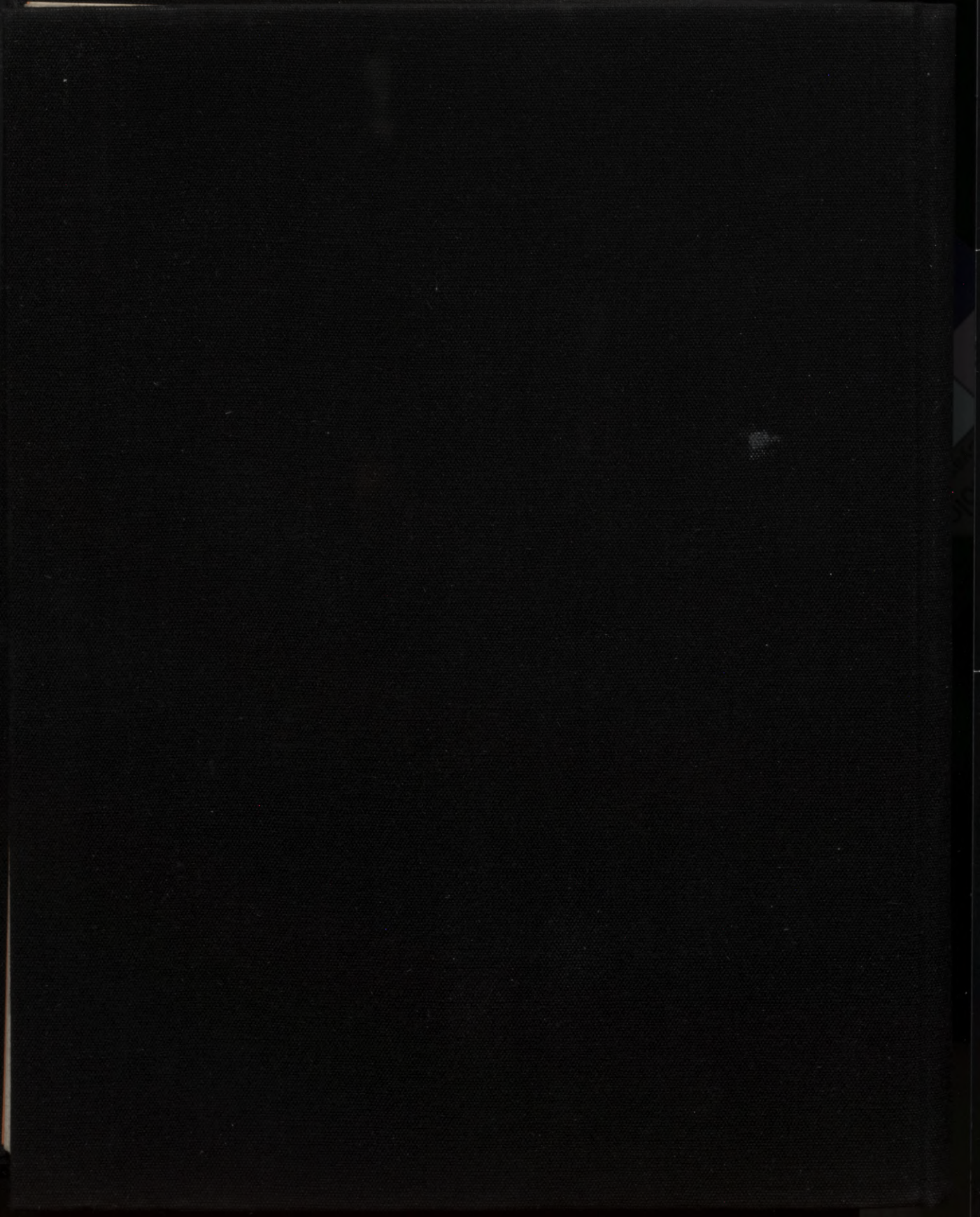


Kontroleksemplārs

LATVIJAS NACIŅĀLA BIBLIOTĒKA



0305030657



2 rbj. 45 kap.

Kontroleksemplars

GT