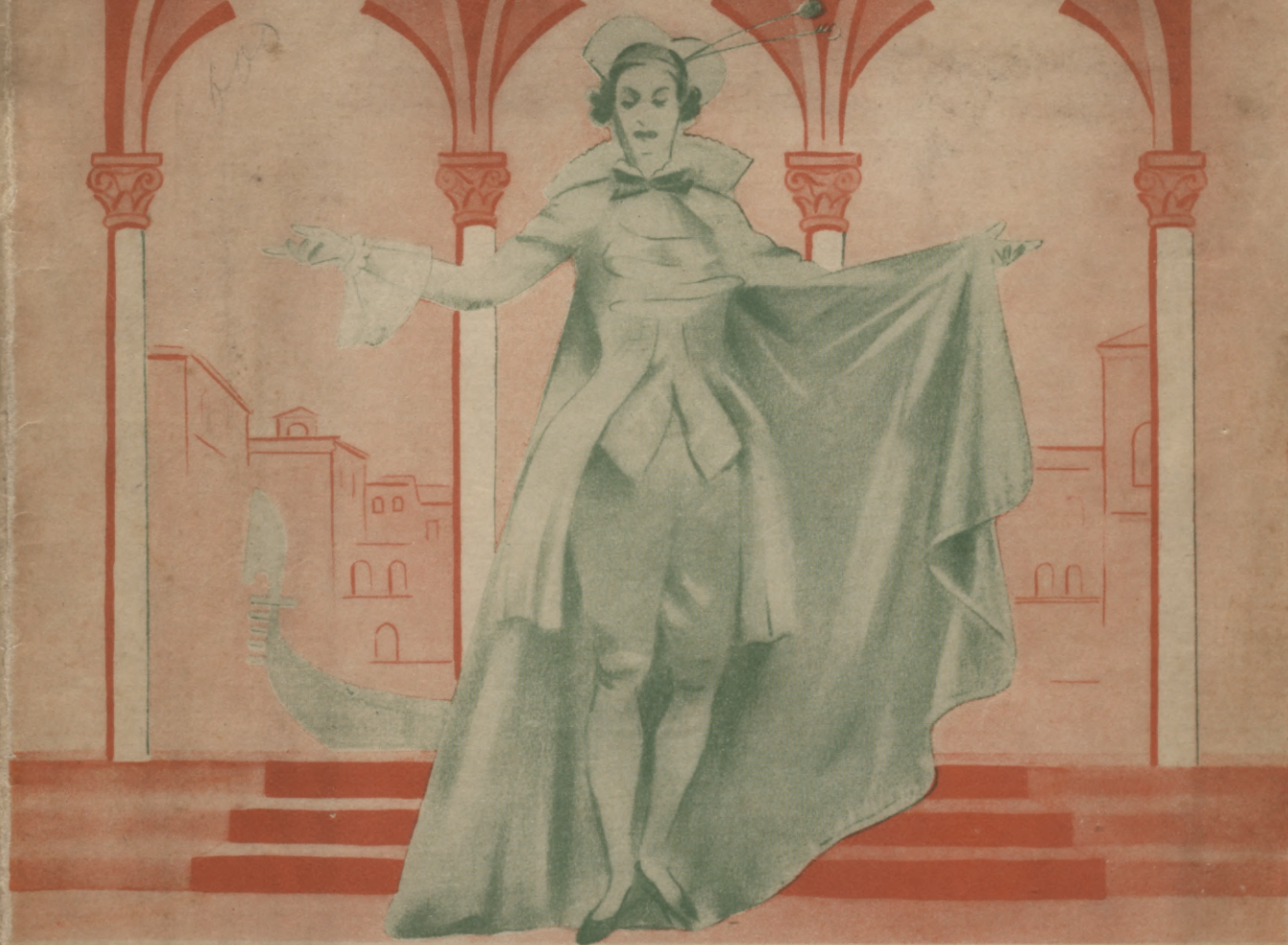


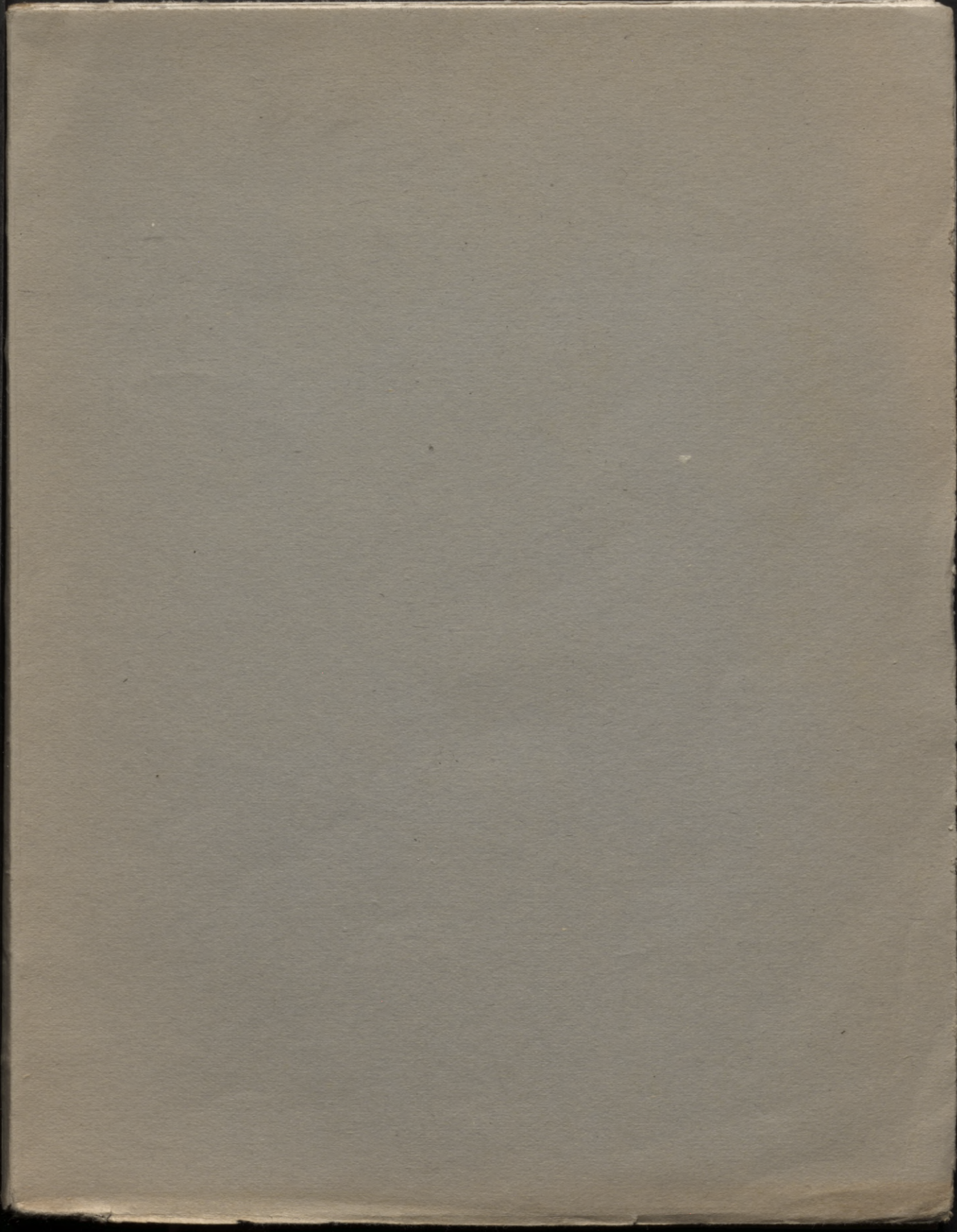
7
L 258

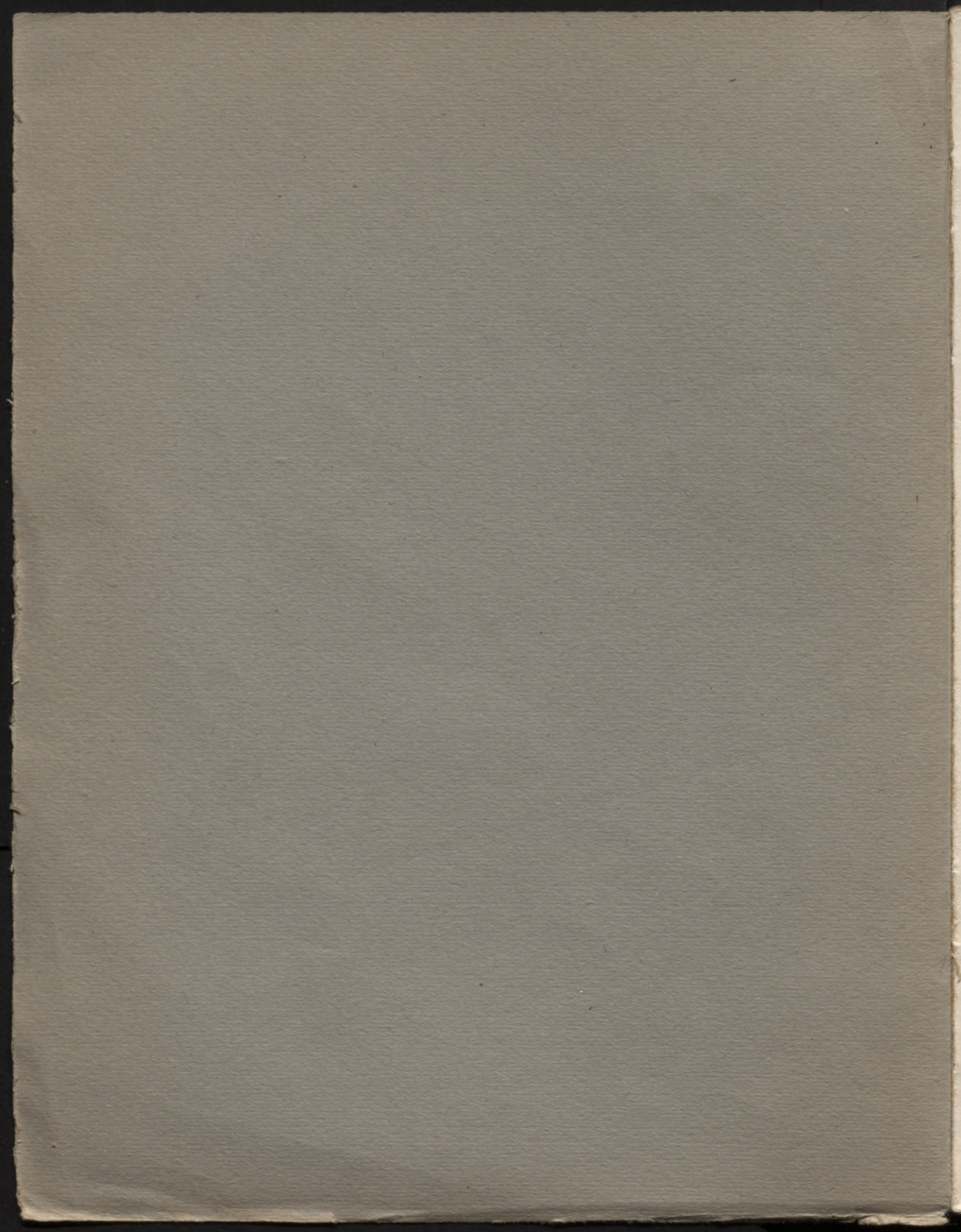


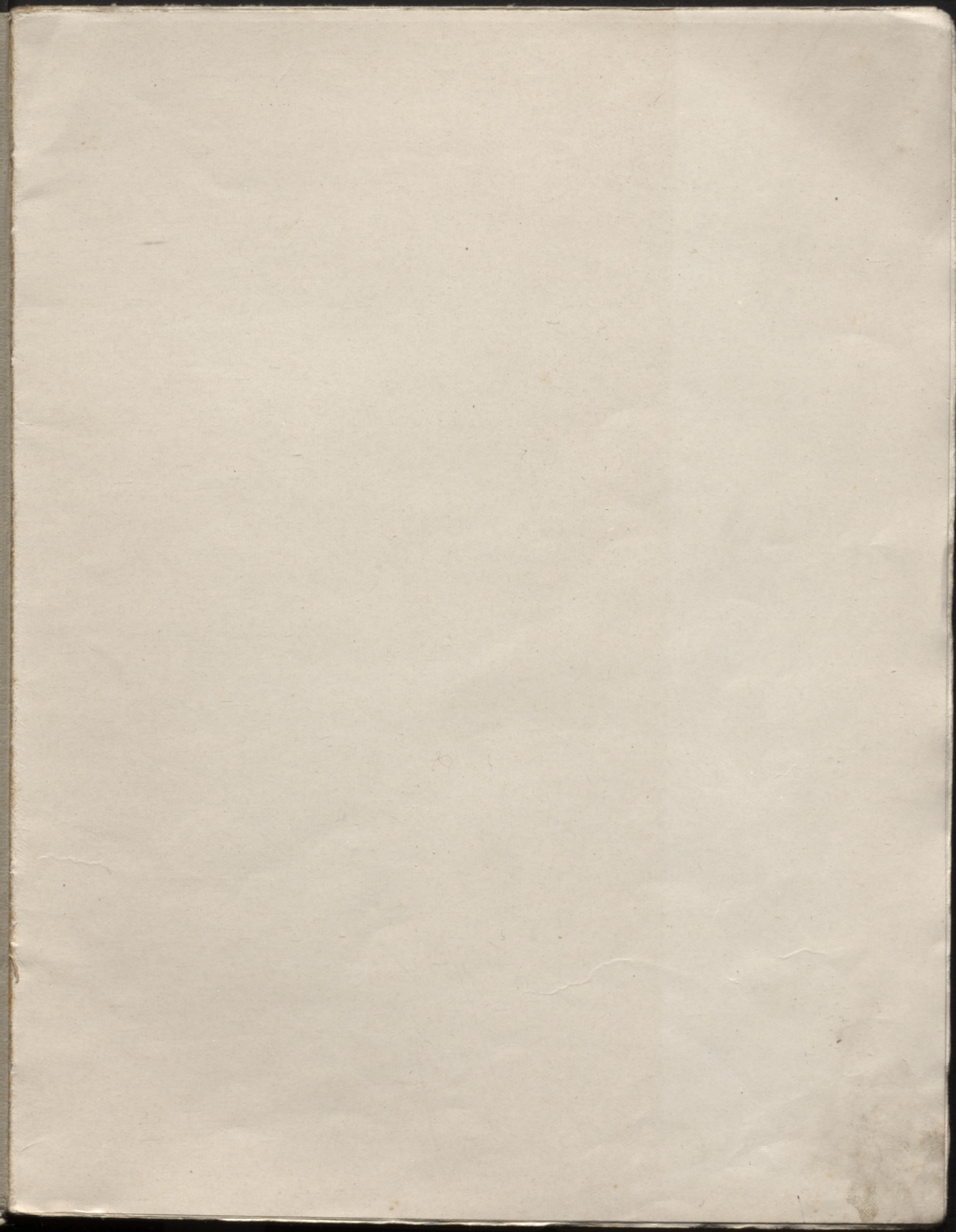
KARLO GOLDONI KOMEDIJA

MELIS

JELGAVAS TEATRĪ









126934

L, R, B

7
258

L 8
7

VALDEMARS DAMBERGS

KARLO GOLDONI KOMEDIJA

MELIS

JELGAVAS TEATRĪ

MONOGRAFIJA

ARVIDA SPERTALA DEKORACIJU UN
MARGAS SPERTALES KOSTIMU METI.
ED. MELBĀRDA, FR. FORSTMAŅA UN
J. KALCENAVA UZŅĒMUMI

RĪGĀ
ZELTA ĀBELE
1940

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

0302009068



S A T U R S

	Lpp.
<i>Izdevēja priekšvārds</i>	9
 V. Dambergs GOLDONI „MELIS“ JELGAVAS TEATRĪ	
I. JELGAVAS TEATRA SEJA	
Jelgava	13
Latviešu teatra attīstība	15
Jelgavas teatrs	16
Repertuārs	22
II. GOLDONI LAIKMETS	
Delartiskā komedija	26
Karlo Goldoni	33
Goldoni „Melis“	39
III. MŪSU DIENU TEATRS	
No Goldoni līdz mūsu laikiem	45
Realisma beigu cēliens	50
IV. GOLDONI „MEĻA“ UZVEDUMS	
Jelgavas teatra ansamblis	53
„Meļa“ dekoratīvais ietērps un kostīmi	56
Režija un noslēgums	60
Ž. Kopštals REŽISORA PIEZĪMES	63
K. Strauts SKATĪTĀJA ATMIŅAS	67
<i>Recenzijas</i>	79

„MELIS“

Karlo Goldoni komedija 3 cēlienos, tulkojis Roberts Kroders

PERSONAS:

Doktors Balanzoni, boloņjietis	Bernhards Izaks
Beatrice	{ Erika Prindulis
Rozaura } viņa meitas	
	{ Elza Tauriņa
Kolombine, viņu istabas meita	Elvira Licite
Otávio, kavaliers no Pādujas	Roberts Mustaps
Florindo, boloņjietis — studē medicīnu	Edgars Sirmais
Brigella, viņa uzticības vīrs	Fricis Rutkis
Pantalone, Venecijas tirgotājs	Valfrīds Streips
Lelio, viņa dēls — melis	Evalds Vīlnis
Arlekins, viņa kalps	Jānis Ķikulis
Neapoliešu ormanis	Mārtiņš Pečunas
Komijs	Elmars Upermanis
Pastnieks	Voldemārs Krūmiņš
Dziedātājs	Voldemārs Krūmiņš

Darbība norisinās Venecijā

Režisors: **Žanis Kopštāls.** Dekorators: **Arvids Spertāls**

Kostumi pagatavoti pēc mākslinieces **Margas Spertāles** zīmējumiem

Muzikas konsultants: **Aleksandrs Melli**

DIREKCIJA

Goldoni „Meļa“ programma



Valdemars Dambergs
dramaturgs

Žanis Kopštals
režisors

Arvids Spertals
dekorators

IZDEVĒJA PRIEKŠVārds

Nodomu dokumentēt Jelgavas teatra „Meļa“ uzvedumu, veltot tam nelielu monografiju, kuras autori būtu paši izrādes veidotāji — dramaturgs, režisors un dekorators, — par nožēlošanu neizdevās realizēt š. g. pavasarī, kad senās hercogpilsētas simpātiskā trupa viesojās ar šo darbu Rīgā, Dailes teatrī.

Grāmatas tapšanas pēdējā posmā, tad, kad manuskripti jau bij jāsūta uz spiestuvi, izdevējam pa daļai nācās atteikties arī no grāmatas

iecerētās kompozīcijas (ko viņš, taisnību sakot, bij klusībā nojautis jau pašā sākumā): — trīs autoru vietā palika tikai viens — dramaturgs, jo dekorators un režisors — no Kopštala kunga kaut ko „izspiest” tomēr izdevās — visu lielo darbu bij mācējuši uzkraut profesionālam literātam, dzejniekam V. Dambergam. Ja grāmata ar to arī zaudēja sākumā nodomāto veidu un noskaņu — draudzīgu pārrunu pie kamina, trīs atbildīgo darītāju stāsta, kā tad īsti viss tas ir panākts, intimitāti, — tad toties tā ieguva viengabalainības ziņā un savā tagadējā veidā ir koncentrēts latviešu teātra attīstības apskats un traktāts par teātra mākslas ceļiem vispār.

Meļa uzvedums nav izpelnījies kritiķu ievēribu. No pirmizrādes š. g. 10. februārī līdz sezonas slēgšanai to atzīmēja, ja neskaita līdzī Jelgavas avīzi, tikai V. Eglītis Studentu Dzīvē. Tā kā šīs recenzijas pēc mūsu domām šo izcilus inscenējumu nebūt vēl pietiekoši neapgaismoja, mēs griezamies pie žurnāla Daugava kritiķa K. Strauta un lūdzām viņu uzrakstīt speciālu rakstu šim izdevumam, kas kopā ar recenzijām, kas parādījušās dienas presē, noslēdz šo grāmatu, un atļaujamies šinī vietā viņam par to pateikties.

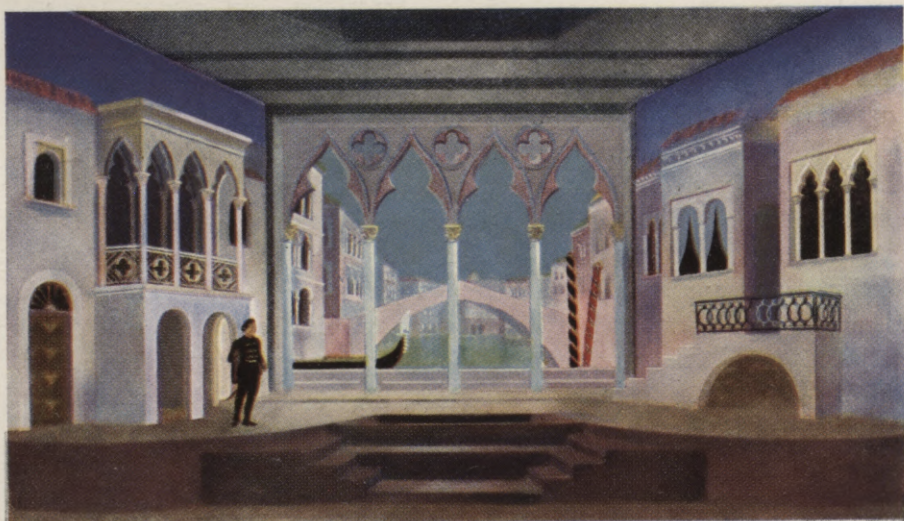
Laižot šo grāmatu klajā, mēs ceram griezt mūsu inteliģences vēribu uz dziļi kulturelu teātri un viņa visai ievērojamiem sasniegumiem, kas kulminācijas punktu patlaban šķiet sasnieguši šai rotaļīgajā Goldoni komedijā.

Šī grāmata ir Zelta Ābeles kompliments gudri izdomātam, atturīgi izvestam un tai pašā laikā viscaur teātrālam un stilistiski tīram uzvedumam un viņa radītājiem.

Dr. M. P.

Eikažos, 15. jūnijā 1939

KARLO GOLDONI KOMEDIJA
«MELIS» JELGAVAS TEATRĪ



Venecija
Arvida Spertala dekorācijas mets

KARLO GOLDONI KOMEDIJA «MELIS» JELGAVAS TEATRĪ

Valdemars Dambergs

I

JELGAVAS TEATRA SEJA

Jelgava

Neviens sasniegums un sevišķi mākslā nav iegūstams pēkšņi, bez vairāk vai mazāk noteikti vadītas gribas, un ļoti bieži vēl ir jānāk palīgā arī laimīgiem apstākļiem. Un šos abus momentus var saskatīt Jelgavas teatra „Meļa” inscenējumā: pirmkārt, — Goldoni „Melis” bija komedija, kas saskanēja ar Jelgavas teatra meklējumiem, un, otrkārt, — būtu grūti bijis atrast citu, teatra ansamblim tik atbilstošu lugu kā „Melis”.

Atrast un izveidot savu seju parasti izdodas tikai lieliem galvas vai lielpilsētu teatriem. Patlaban Jelgava nepieder ne pie vienām, ne pie otrām. Bet Jelgavai ir sava vēsture, Jelgavai ir sava seja. Hercogu laikā Jelgava bija Zemgales un vēlāk, pēc tam kad hercogs Vilhelms zaudēja troni, arī Kurzemes galvas pilsēta. Toreiz Jelgava bija mākslas ziņā visrosīgākā un visaugstāk vērtējama pilsēta Latvijā. Kā mantojumu no šiem hercogu laikiem viņa saņēmusi Hercoga Pētera ģimnaziju un no Bironu — tagadējo Viestura piemiņas pili — celtnes, kas arhitekturas ziņā vēl šodien Jelgavu paceļ pāri visām Latvijas pilsētām. Arī parastais no Francijas dienvidiem ņemtais dzīvojamās mājas tips, blakus jau minētām divām lielām celtnēm, palīdzējis vēl vairāk nokonturēt Jelgavas seju. Stila ziņā Jelgava ir vizituztātākā Latvijā. Kā tas ir nācis? Vai tas ir gadījums, vai šeit ir meklējama dziļāka jēga? Gadījumu teorija noniecina kā cilvēka, tā arī Dieva vadošās gribas cieņu un — arvienu vairāk un vairāk zaudē savu ticamību; virsroku gūst ciešas sakarības un dziļas iekšējas jēgas uzskati. Tamdēļ arī Jelgavas stilu un viņas rosīgo mākslas dzīvi pagātnē ir jāved ciešā sakarībā ar pašu Zemgali, viņas zemi un iedzīvotājiem: viņu rokas visu to ir radījušas, viņu gars visu to ir sargājis, sevī uzņēmis un pārkausējis, kā to rāda īpatnējais Zemgales tautas tērps.

Pasaules kara liesmas šķita Jelgavu nodzēšam no kartes, jo par upuri viņām krita vērtīgākās celtnes kā Academia Petrina, tā arī Rastrelli celtā pils, un pati Jelgava šķita esam degradēta maznozīmīgas pilsētiņas līmenī. Bet kā Fenikss no liesmām, tā Jelgava divdesmit pēckara gados atdzima no ugunsgrēku pelniem. Un viņa ne tikai atguva savus agrākos apjomus, bet arī ir kļuvusi par augstskolas pilsētu, kas līdz šim viņai nebija veicies.

Patlaban Jelgavas teatrs noslēdz savu divdesmito darbības sezonu. Salīdzinot ar nācijas mūžu, tas ir īss laika sprādis; bet, ņemot vērā to, ka latviešu nācijas spēki ir jau atraisījušies un atraisīti intensīvam radošam darbam — pietiekošs, lai daudz ko veiktu. Lai tikai tā paudze, kas pārkāpusi pāri pusgadsimtam, atceras, kāds bija latviešu teatrs gadus trīsdesmit atpakaļ.

Latviešu teatra attīstība

Arī vēl tad, kad pirms 20 gadiem savu darbību iesāka Jelgavas teatrs, daudz kas izskatījās citādāki. Mūsu teatra aizmugurē bija Rīgas Latviešu biedrības, vēlāk Interim- un Jaunā teatra sasniegumi. Mūsu teatra šūpulis ir Rīgas Latviešu biedrība. Ja mēs par pastāvīga latviešu teatra dibināšanas gadu pieņemam 1870., kad tika likti pamati Rīgas latviešu teatrim un par viņa vadītāju ievēlēja Adolfu Alunānu, tad nepilnā pusgadusimtenī līdz pasaules karam Rīgas latviešu teatrs bija jau izaudzis par ļoti respektējamu latviešu skatuves mākslas reprezentantu; un ja mēs vēl pievienosim otro lielo — Jauno teatri, mums jānāk pie slēdziena, ka latviešu teatrs bija strauji audzis ne tikai apjoma — visā Latvijā darbojās daudzi amatieru teatri — un organizācijas, bet arī kvalitātes ziņā. Ir tikai jāpiemin tādi Rīgas Latviešu biedrības aktieri un režisori kā Adolfs Alunāns, Veics sen., Dace Akmentiņa, Freimanis un Jaunā — : Duburs, Mierlauks, A. Kaktiņš, Mirdza Šmitčena, kā arī jāatceras abu teatru pirmskara pēdējo gadu Šekspira, Šillera, Hebeļa, Raiņa lugu inscenējumi, lai apjaustu tās patiesās vērtības, ko uz savām skatuvēm jau bija rādījis latviešu teatrs.

Un tomēr savā pirmajā pastāvēšanas posmā — līdz Latvijas valsts dibināšanai latviešu teatrs ir tikai vērīgs un ļoti apdāvināts citu jau vecu nāciju skolnieks. Kad nodibinājās Latvijas valsts, teatrs bija tik tālu nobriedis, ka varēja stāties pie patstāvīgiem meklējumiem, pie patstāvīgu teatra problēmu risināšanas. Un pirmais to darīja Jaunā teatra pēctecis Dailes teatrs Ed. Smilģa personā. Dailes teatrs savu atrisināmo problēmu centrā izvirzīja skatuvi. Atrasisijies no realistiski-naturalistiskas dzīves tēlošanas un dažādu dzīves, ētikas, sabiedrisku un psiholoģisku ideju ilustrēšanas, viņš savu un skatītāju uzmanību vērta uz paša teatra izteiksmes līdzekļiem un viņu īpatnējo valodu, paņemdam par savu izejas punktu nevis pašu aktieri un viņa mākslu, bet skatuvi. Apmainīdams skatuves realistiski-naturalistiskos iekārtu un aksesuārus pret konvencionāliem, stilizētiem, izbūvēdams avanscenu, bagātīgi izmantodams skatuves dažādās iespējamības, Dailes teatrs arī pašus aktierus kā teatra sastāvelementu ar viņu pozām, kustībām,

grupējumiem, kostimiem, valodu iekomponēja šajā pārveidotā skatuvē, radīdams Dailes teatra stilu.

Pārējie teatri palika uz tās pašas realistiski-naturalistiskā tēlojuma bāzes, kāda jau bija izveidojusies agrāk saskaņā ar Vakareiropas un Krievijas valdošiem repertuariem. Tos mūsu teatru ansambļus, kas bija izauguši pirmo latviešu teatru skolotāju Rodes-Ebeliņa, Pētera Ozoliņa, Dubura vadībā līdz klasiku līmenim, maz pamazām sāka atvietot realistiski-naturalistiskā repertuara aktieri. Teatra uzdevumu izpratni, ko vecā „māmuļas“ (Rīgas Latviešu biedrības) un Jaunā teatra aktieru paaudze bija piesavinājusies no cittautu klasiķiem un Raiņa, nomainīja dzīves atdarinātāju un sabiedrisku, ētisku, psiholoģisku un citu problēmu un ideju ilustrētāju aktieru paaudze. Līdz ar to stila sajūta šajos teatros sāka maz pamazām izzust, jo stils organiski izaug nevis no dabas, bet pašas mākslas īpatnējiem elementiem un viņas izteiksmes līdzekļiem.

Jelgavas teatrs

Kad 1919. gadā atjaunojās teatra izrādes Jelgavas Latviešu biedrībā — līdz pasaules karam Jelgavā bija mēģinājumi nodibināt pastāvīgu teatri, tak bez cerētām sekmēm — un kad 1924. gadā nodibinājās pastāvīgs teatrs, viņam, protams, vēl nevarēja būt savas sejas: tie bija Jelgavas teatra pirmie soļi. No 1924. gada par Jelgavas teatra direktoru nepārtraukti ir Dr. A. Dargevics. Administratīvi un saimnieciski vadīdams teatri, A. Dargevics sazinā ar Jelgavas teatra biedrību — teatra uzturētāju — izraudzījās teatra mākslinieciskos vadītājus, kas reizē bija arī galvenie režisori. No 1924. līdz 1930. gadam par tādu skaitījās J. Kļava, bet no 1931. g. rudens J. Zaķis. Kad pēdējais 1937. gadā pārcēlās uz Rīgu, teatra māksliniecisko vadību uzņēmās režisors Ž. Kopštals.

Pēckara gados, uzsākdams savu darbību, Jelgavas teatrs pēc sava rakstura neatšķīrās no pārējiem Latvijas šī mēroga teatriem. Lai gan repertuarā ietilpa dažādu virzienu, dažāda stila un rakstura lugas un lai gan arī pats ansamblis mainījās un komplektējās no aktieriem, kas



Valdemars Dambergs

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

0502029068

pēc savām tieksmēm, uzskatiem un spējām bieži atšķīrās viens no otra, tomēr kā kopējais teatra saimes noskaņojums, tā arī pirmo teatra vadītāju tendences svērās uz realistiski-naturalistiskā repertuara pusi un inscenējamo lugu tīri ilustratīvu izpratni. Lai Jelgavas teatra sejā varētu iezīmēties savi īpatnēji vilcieni, vajadzēja rasties darbiniekam, kas iedziļinātos pašas teatra problēmās. Un tāds Jelgavas teatrim radās dekoratora Arvida Spertala personā.

Zemgalietis un dzimis jelgavnieks A. Spertals cienī un dziļi izprot mākslu un stilu, manifestēdams sevī to Jelgavas garu, par kuru liecina viņas pagātne. Iesākdams 1924. gadā darboties Jelgavas teatrī, Spertals vispirms cenšas noskaidrot savus dekoratora uzdevumus un sava darba lomu un nozīmi teatrī. Neaprobežodamies ar tīri teoretisko literatūru par teatra mākslu, viņš iepazīstas arī ar Vakareiropas skatuvēm, viņu iekārtojumu, tehniskām ierīcēm un komplicēto apgaismošanas aparāturu. 15 gadus ilgās darbības rezultātā A. Spertals ne tikai noskaidroja savus dekoratora principus, bet arī deva Jelgavas teatrim daudzus stilā skaidrus un mākslas ziņā ļoti vērtīgus lugu ietērpus un izbūvēja Jelgavas teatra skatuvi par priekšzīmīgāko un tehniski vislabāk iekārtoto Latvijā. Un kaut gan Spertals ir arī ievērojams gleznotājs, viņš dekoratīvā mākslā tomēr paliek šīs nozares plāksnē: viņš savus dekorāciju metus neveido kā gleznotājs, bet būvē kā teatra dekorators, izmantodams visas skatuves bagātās iespējamības un izteiksmes līdzekļus. Plastiskās celtnu un dabas formas, gleznotie perspekti, perspektive un plakanās dekorācijas, gaismas efekti — viss tas organiski savienojas, saskatodamies ar inscenējamo tekstu un radot īpatnēju fonu aktiera spēlei un bagātīgas varbūtības režisora nodomiem. Kā nopietnākais un dziļākais mūsu dekorators Spertals nav tikai stilizētājs, kas atdarina, bet rada uz skatuves īstu stilu. Otrs akcentējamais moments A. Spertala darbībā ir tas, ka viņš necenšas apžilbināt skatītāju, saistīt viņa uzmanību pie dekorācijām pašām par sevi, bet gan viņas veido kā uzveduma sastāvelementu, kā fonu aktierim.

Kad man 1934. gadā radās izdevība līdzī domāt un līdzī darboties Jelgavas teatrī, viņa sejā jau bija jauzamas noteiktas līnijas. Un ja arī nevarēja runāt par skaidru stilu, tad tikai tamdēļ, ka trūka



Lelio, melis — Evalds Vilnis

visai svarīgu, apzinīgi veidotu inscenējuma elementu — režijas un aktieru spēles. Lai gan Jelgavas teatra pagātnē jau bija daži spoži inscenējumi, piemēram, Raiņa „Uguns un Nakts“ un „Jāzeps un viņa brāļi“, tomēr pašos teatra darbiniekos nebija skaidra jēdziena par Jelgavas teatra īpatnību. Izteiktās domas, ka Jelgavas teatrs stāvētu vidū starp Nacionālo un Dailes teatru, neviļus radija asociācijas par pusceļu, par pusgatavību, pusizteiktas aizdomas, ka vēl nav iegūta vajadzīgā skaidrība. Jelgavas teatra uzvedumos vēl nebija saskāņas starp to stila skaidrību, līdz kurai savās dekorācijās bija nonācis A. Spertals, un aktieru spēli: pēdējā, tāpat arī režisora darbs vai nu izrādīja tieksmes nosvērties uz realistiski-naturalistisku tēlošanu, vai nu uz stilizētu un vēl biežāk uz vienkāršu ilustrēšanu.

Savās lekcijās ansamblim par teatru, viņa sastāvelementiem un mūsu teatru atrisinātām un atrisināmām problemām es izvirzīju tezi, ka radoši meklējumi un radošais darbs mūsu teatru laukā vēl nav



Arlekins — Jānis Ķikulis

skāris pašu aktieri. Ja mums ir bijuši radoši dramatiķi — Rudolfs Blaumanis ar tautas dramu un tautas komediju, Rainis ar liela stila nacionālo traģediju, radošs darbs skatuves plāksnē — Dailes teatrs, tad mums tāda nav bijis pašas aktieru mākslas veidošanā un radīšanā. Aktieru mākslas īpatnēja elementu un īpatnējo izteiksmes līdzekļu apjaušana un noskaidrošana, spēles stila radīšana būtu tie tekošie uzdevumi, pie kuriem vajadzētu ķerties latviešu teatriem un pie kuriem varētu strādāt arī Jelgavas teatrs. — Bet to darīt radās iespēja tikai tad, kad par Jelgavas teatra māksliniecisko vadītāju un galveno režisoru kļuva Žanis Kopštals.

Repertuars

Varētu teikt, ka ar 1936./37. g. sezonu Jelgavas teatrī iesākās vairāk vai mazāk konsekventa cīņa ar realistiski-naturalistisko lomu uztveri un tēlošanu. To prasīja stilā izturētās A. Spertala dekorācijas un viņa kundzes Margas Spertales, Jelgavas teatra līdzdarbinieces, stilā izturētie kostimi, un to prasīja arī repertuars. Runājot par pēdējo, jāpiezīmē, ka no realistiskām lugām Jelgavas teatrs pilnīgi neatteicās, jo viņas bija laidušas pārāk dziļas saknes mūsu dramatiskajā rakstniecībā, mūsu teatru repertuarā un, tā šķita, arī mūsu publikas gaumē. Tomēr pēdējās divās 1936./37. un 1937./38. gadu sezonās Jelgavas teatra repertuarā, salīdzinot ar citiem teatriem, klasiku un klasiķiem pēc gara tuvu stāvošu darbu bija visvairāk. Bet jau veca rakstniecības un mākslas teoretiķu formula skan, ka klasicisms ir forma — romantisms turpretī saturs; un šī formula ir pareiza, jo klasiku darbos forma tiešām ir visbagātākā un visstingrākā. Protams, Jelgavas teatrim ar viņa klasiku un citu autoru stila lugām bija jāpievēršas šiem formas jautājumiem, bija jāmeklē citi izteiksmes līdzekļi. Bet, darbojoties šajā virzienā, radās daudz un lielas grūtības. Vispirms jau par grūti laužamu tradīciju bija kļuvusi vēlēšanās visas lomas interpretēt realistiski-naturalistiskā vai ilustratīvi-psicholoģiskā garā. Arī lielākās aktieru daļas speciālā izglītība bazējās šajā plāksnē. Un ja luga bija rakstīta pantā, tad par lielu šķērsli vēl radās aktieru



*Kolombine — E. Līcīte, Arlekīns — J. Ķikulis, Beatriče — E. Prindule,
Rozaura — E. Tauriņa, Lelio — E. Vilnis*

loģiskā akcenta izpratne, kas dzejas pantus pārvērta par vienkāršiem teikumiem, nerēķinoties ne ar cezurām, nedz rindu beigām un atskaņām, nerunājot nemaz par augstākām vērtībām, pašu dzeju un viņas dziļāko — iekšējo formu.



Beatriče — E. Prindule, doktors Balanzoni — B. Izaks, Rozaura — E. Tauriņa

Tomēr vesela rinda lugu Jelgavas teatrī pārrāva šo naturalistiskā realisma un ilustratīvā psiholoģisma valni un sāka audzināt ansambli klasiķu un stingras formas teatra izpratnei. Kā viena no pirmām, kas pēdējos gados asi izbīdīja formas problemas Jelgavas teatrī, bija „Neticīgā Kolombine“ Ž. Kopštala režijā ar A. Spertala neparasti īpatnējo dekoratīvo ietērpu un Margas Spertales stilā izturētiem un veidojumā bagātiem kostimiem. Jelgavas teatra skatuve ar lielu un jauki izveidotu avanscenu, kā arī bagātām apgaismošanas iespējamībām bija kā radīta šai komedijai ar divkāršo priekšskatuves un skatuves spēli un irracionalām ģeometriskām figurām — Ripas jaunkundzi, Kuba kungu un jaunekli Trīsstūri, kā arī realu cilvēku personālu. Šajā komedijā

aktieri vairs nevarēja izlīdzēties ar natūralu dzīves cilvēku atdarināšanu, bet viņiem uz skatuves bija jāmeklē citi izteiksmes līdzekļi. Tāpat Raiņa traģedija „Spēlēju, dancoju“ — arī Ž. Kopštala režijā ar A. Spertala caurspīdīgām, uz marli gleznotām dekorācijām un Margas Spertales kostīmiem bija inscenējums, kas radināja ansambli veidot spēlē traģedijas irracionālos un nevis dzīves reālos tēlus un runāt pantu kā pantu. Latviešu aktiers visumā nav iecienījis pantu un, īsti ņemot, arī nezina, kā tas ir jārūnā uz skatuves, jo pastāv maldīgs uzskats, ka lūgās aktierim panti jādeklamē. Tas ir tikpat nepareizi kā apgalvot: aktierim luga uz skatuves jānodejo. Aktiers, spēlējot lugu, nedejo, un pantos rakstīta luga tam nav jādeklamē, bet jārūnā. Tikai gan ir jārūnā panti un nevis proza. Vingrināties pantu runāšanā Jelgavas teātra ansambli vēl sekmēja divas pantos, abas aleksandrinietī rakstītas lugas: „Ziedu viesulis“ un Viktora Igo „Ernani“ („Kastīliešu gods“). Pirmās režiju vadīja E. Ezeriņa, bet „Ernani“ — A. Alksnis; dekorācijas abām gleznoja J. Arņītis, A. Spertala pēctecis, kas ciešā sadarbībā ar A. Spertalu, sevišķi tajās lūgās, kur Spertals viesojās kā dekorators, izveidojās par visai nopietnu dekoratoru ar labu teātra izpratni. Dzeja, pants bija dabīga robeža, kas atturēja aktieri no naturalistiskā interpretējuma, un dzejā rakstītais teksts lika viņam meklēt citus izteiksmes līdzekļus. Par ļoti vērtīgu Jelgavas teātra sejas veidošanai šajā virzienā jāuzskata arī Moljeras komedijas „Skopulis“ inscenējums J. Jurovska režijā un J. Arņiša dekoratīvā ietērpā, jo viņš noteikti iezīmēja klasiskās komedijas līniju.



Margas Spertales «Meja» kostima mets

II

GOLDONI LAIKMETS

Delartiskā komedija

Tādā stāvoklī atradās un tik tālu bija izveidojies Jelgavas teātrs, kad 1938./39. gada sezonas janvarī tas stājās pie Karlo Goldoni komedijas „Melis“ iestudēšanas. Šo komediju Jelgavas teatrim bija izvēlējis režisors Ž. Kopštals, un teatra direkcija atvēlējusi līdzekļus lielumam inscenējumam.

Goldoni Jelgavas publikai nebija svešs: viņa jau bija redzējusi uz Jelgavas teātra skatuves „Divu kungu kalpu“, „Viesnīcnieci“, „Jocīgo gadījumu“, bet 1934. g. pavasarī krievu režisora Gromova vadībā nākošai sezonai tika iestudēta Goldoni komedija „Plāpīgās sievas“. Tak gandrīz jau sagatavotā luga, Gromova aizbraukšanas dēļ, pirmizrādi nepiedzīvoja.

Karlo Goldoni ir Latvijā iecienīts autors; viņš ir tuvs Rīgas Dailes teatra stilam, un ar laiku arī Jelgavas teatrs iesāka viņā saskatīt taisni to, uz ko tas vairāk vai mazāk apzinīgi tiecas: uz īpatnējo pašā teatri. Tamdēļ mazliet ilgāk pakavēsimies pie Karlo Goldoni, viņa laikmeta un repertuara.

Goldoni ir XVIII gadu simteņa itaļu dramatiķis, un viņa loma itaļu teatra dzīvē ir liela. XVIII gadu simtenī slavenā itaļu delartiskā komedija (*commedia dell'Arte*) bija jau pārdzīvojusi savus ziedu laikus, un Goldoni bija tas, kas lauza šīs itaļu teatra tradīcijas, ievadot to jaunā gultnē.

Delartiskā komedija ir viens no retākiem, īpatnējākiem un skaistākiem itaļu kultūras ziediem ar dziļām saknēm pagātnē. Viņas priekštecis bija latīņu masku spēles *atellanas*, kuru sencis — aizvēsturiskās osku maskas (*personae Oscae*). Tik dziļā pagātnē, vairāk kā divi tūkstoši gadu atpakaļ sniedzas itaļu delartiskā komedija! Pamatprincips — tradicionālās maskās nostabilizēti tipi saglabājas cauri visiem šī teatra attīstības laikmetiem. Par osku maskām ir zināms ļoti maz vai gandrīz nekas. Romas valsts laikā no šīm osku maskām izveidojas *atellanas* ar četriem pamatraksturiem: padumjo Makku (*Maccus*), resnvaidsi Bukko (*Bucco*), vientiesīgo Pappu (*Pappus*) un viltīgo Kupri (*Dossenus* vai *Dorsenus*). Ja no sākuma šīs *atellanas* improvizēja aktieri-amatieri, rekrutēdamies no Romas dižciltīgās zelta jaunatnes aprindām — aktierus-profesionālus augstākā Romas sabiedrība neuzskatīja par sevis cienīgiem, — tad pirmajā gadusimtenī pirms Kristus ar L. Pomponiju un Noviju pūlēm *atellanas* ieguva dziļāku māksliniecisku veidojumu un rakstītus tekstus.

Itaļu delartiskā komedija paturēja improvizācijas principu. Bet kā katram organiskam augam ir blakus pasugas, kas to tuvina citiem —, tā arī blakus šai *commedia dell'Arte* bija komedijas ar rakstītu tekstu *commedia sostenuta*; un ne tikai šīs —, bet arī jauktas: pusimprovizētas un pusrakstītas. Un kā katrs jauns pasākums, kaut arī izaudzis no vecas tradīcijas, tā arī delartiskā komedija ne uz reizi ieguva savu popularitāti. Tikai tad, kad XVI gadu simtenī radās Andželo Beolko, iesauktais Rucante (*Ruzzante*) un izmantoja dialektos paslēptos komiskos efektus, šīs komedijas popularitate strauji cēlās.

Šajā XVI gadusimtenī arī izveidojās galvenie delartiskās komedijas tipī, kuri ar laiku kupli sazaroja un kuru slavu lielākās šīs komedijas trupas Gelosi, Konfidenti un Uniti izplatīja pa visu pasauli. Kā senās Romas atellanu atvase delartiskā komedija ir devusi kuplu jaunu dzinumumu saimi: Arlekinu, Brigellu, Pantaloni, Doktoru, Pulčinelu, Kapitanu, kas savukārt noderēja par prototipiem vēlāko laiku citu tautu rakstniekiem. Tā vācu Horibilibifibraksa un franču Skaramuša sencis ir delartiskā teatra Kapitans, franču Polišinela un vācu Hansvursta prototips — Pulčinella, Moljera Orgona un Arpagona priekštecis — itaļu Pantalone un tā tālāk.

Ja mēs jautātu pēc šīs komedijas panākumu, viņas principu un radīto vērtību ilgā mūža iemesliem un kālab šī komedija varēja ietekmēt citas tautas tik plašā aplī, mums vispirms būtu jāaizrāda uz šīs komedijas dziļo īpatnību ne tikai sasniegtajos rezultatos, bet arī pašās darbu metodēs. Rikomboni, tā laika aktiers-autors raksta savā „Itaļu teatra vēsturē”: „Improvizācija piešķir spēlei patiesīgumu tajā nozīmē, ka mēs, vērodami vairākas reizes no vietas vienas un tās pašas fabulas izpildījumu, katru reizi redzam citu lugu. Aktiers, kas improvizē, spēlē dzīvāk un dabīgāk kā aktiers, kas spēlē iemācītu lomu. — Aktiers labāki sajūt un tālab arī labāki izsaka to, ko rāda, kā to, ko aizņemās no citiem, saucot palīgā atmiņu; bet šo improvizējamo komediju priekšrocības ir jāpērk ar daudzām neērtībām; viņas paredz atjautīgus un talanta ziņā gandrīz līdzīgus aktierus, jo improvizējamo lugu nelaime ir tā, ka katra labākā aktiera spēle pilnīgi atkarājas no tā, ar ko tas ved dialogu; ja viņam jāspēlē ar aktieri, kas neprot precīzi uztvert replikas momentu vai kas nevietā pārtrauc, tad vai nu viņa vestā saruna garlaiko, vai arī tiek apslāpēts viņa prāta dzīvais gars.“ Šī improvizācija, protams, nebija absolūta, un XVII gadusimteņa aktiers Nikolo Barbiēri saka, ka viņa un tā biedru atmiņa bija „apbruņota ar izteicieniem — milestības apliecinājumiem, pārmetumiem, izmisuma un neprāta vārdiem“, kas tomēr nemazina šīs improvizācijas nozīmi. Šī багаža bija nepieciešama, lai, nododot tradicionālo tēlu nākošai aktieru paaudzei, nepārtrūktu viņa kontinuitate, jo gluži jauns šī tēla runājamo vārdu saturs varēja arī pilnīgi izmainīt pašu tēlu. Un tomēr, gadu desmitiem un simtiem aiz-



Kolombine — E. Līcīte, Arlekīns — J. Ķikulis

ritot, mainījās arī šo tradicionālo masku tēli, jo mainījās pati tauta, viņas uzskati, stils un gaume: tā, piemēram, Arlekins, viltīgais un parupjais bergamietis — Arlekins un Brigella ir cēlušies no Bergamas pilsētas — ar laiku, XVIII gadusimtenī jau kļūst smalkāks, elegantāks, demoniskāks.

Delartiskas komedijas radīšanas un spēles metodēs ir arī meklējama šī teatra stila skaidrība. Aktierim, kas bija paslēpts aiz zināma tipa maskas un kuram bija jāimprovizē loma, vienkārt, bija jāatrod izteismīgas kustības un pozas, kas raksturotu, spēlei un dialogam atbilstoties, pēkšņas negaidītas situācijas, un, otrkārt, stingri jāievēro tradicionālā tēla iekšējā un ārējā forma, citiem vārdiem sakot, jāizaudzina sevī asa stila izjūta. Dišartrs (Pierre Louis Duchartre), grāmatas „La comédie italienne“ autors, saka: „Maska klusē, ja nerunā ķermenis... Ja ķermenis prot runāt, maska kļūst pat vēl daudz labāks izteiksmes līdzeklis, un katrā ziņā viņas izteismībai ir cits spēks kā sejas muskuļiem.“ Par šiem delartiskās komedijas aktieriem varēja teikt to pašu, ko Panopoles Nons (Nonnus de Panopolis), Teodosija laika biedrs, sacīja par mimu aktieriem, kuru spēle, kā zināms, bija mēma: „Tās ir kustības, kurām ir valoda, rokas, kurām ir mute, pirksti, kuriem ir balss.“ Tikai aktieru un šo aktieru trupu vadītāju skaidrā stila un formas sajūta varēja radīt teatri, kas ir atstājis tik lielu iespaidu uz Eiropas skatuves mākslu.

Skaidrības labad, lai delartisko komediju mūsu laiku realisma un dzīvi ilustrējošās mākslas cienītāji neapsūdzētu tukšā formalismā un maznozīmīgu tipu stilizēšanā, jāaizrāda, ka delartiskās komedijas tipi ir mitoloģiski dziļi. Tā par Arlekinu jau minētais Pjers Dišartrs saka: „Arlekins paliek nenotverams zem saviem maldu vārdiem, jo viņš bez šaubām ir cēlies no dievišķīgas esences, ja tikai viņš pats nava dievs: dievs Merkurs, tirgotāju, zagļu un savedēju patrons.“ Tā arī Brigella, Pantalone, Doktors, Pulčīnella, kuriem katram, tāpat kā Arlekinam, bija vēl daudz citi vārdi, slēpj sevī gan cilvēcīgas un kaut gan vairāk negatīvas kā pozitīvas īpašības, tak tomēr padziļinātas līdz transcendentālas pasaules nozīmībai. Tā vien liekas, ka mirdzošā, lielā, dziļi cilvēcīgā klasisko dievu pasaule, mitoloģiskai pasaules uztverei dziestot, būtu paslēpusies aiz šīm maskām, lai apburtu, pār-



Žanis Kopštals

steigtu, biedinātu un par visu uzjautrinātu cilvēkus. Neaizmirsīsim, ka XVI, XVII un vēl vairāk XVIII gadusimteņi vairs nav itaļu rakstniecības un mākslas klasiķu, bet gan pēcrenesanses laiki, kad irrealas dievu dzejas vietā stājās mūsu asaru ielejas dzeja, ielejas, kurā cilvēki tomēr prot smieties itin par visu.

Delartiskās komedijas lielā formas stingrība un stila skaidrība būs bijušas arī par iemeslu tam, ka viņa nevarēja ilgi noturēties kulminācijas punktā. Bet, protams, tas nebija vienīgais. Bet kad K. Goldoni iesāka rakstīt savu repertuaru un veidot savu teatri, šī delartiskā komedija vairs neuzrādīja tālākas attīstības spējas. Karlo Goci (Carlo Gozzi) gan centās uzturēt šo visā Eiropā slaveno itaļu komediju un iesāka asu cīņu pret Goldoni, tomēr Goldoni uzvara bija droša. Viņu nodrošināja ne tikai tas, ka delartiskā komedija jau bija pāri saviem ziedu laikiem, bet arī visas Eiropas mākslas virzīšanās uz realistiskās tēlošanas pusi, un arī pašu itaļu rakstniecība un māksla arvien vairāk attālinājās no stingrām formām, no klasiķu laikmeta.

Karlo Goldoni

Goldoni pagrieza itaļu repertuara un teatra ceļa rādītāju uz svaigus laurus gūstošo realismu. Ja Goldoni, salīdzinādams savu komediju „Lo spirito di contradizione“ ar franču autora Difresni (Dufresny) uz šo pašu tematu rakstītu viencēlienu „L'esprit de contradiction“, saka, ka viņš — Goldoni — ir vairāk pielietojis dabu kā mākslu, tad to var attiecināt uz visu Goldoni — dramatiķa darbību. Tomēr mūsu laikos šie viņa vārdi prasa komentarus, tālab ka viņus var viegli pārprast. Ja Goldoni tajos laikos šķita, ka viņa darbos ir vairāk dabas kā mākslas, tad mūsu galīgā naturalismā iegrīmušajā gadusimteņa vērtējumā Karlo Goldoni darbos mākslas ir nesalīdzināmi daudz vairāk kā modernās lugās. Aiz Goldoni stāvēja stingras formas un augstu mākslas vērtību gadusimteņi, bet mūsu tuvākā aizmugurē nemākslinieciskais bezformīgais naturalisms ar lēti ilustratīvu dzīves un dabas uztveri. Goldoni pats vēl bija pilns delartiskas komedijas principu, viņš pats vēl sacerēja konspektus (canevas) delartiskajam teatrim, viņa kome-

dijas vēl bija pilnas šī teatra tipiem; viņš tikai pagrieza itaļu teatri uz realisma pusi, tikai *iesāka* jaunu virzienu, realisms viņa lugās bija tikai jauns elements starp delartiskās komedijas principiem.

Pats Karlo Goldoni par iemesliem, kas viņu pamudināja stāties pie repertuara un teatra reformas, savā grāmatā „Mana dzīve un mans teatrs” raksta tā: „Maska tak nevar neiespaidot tēlotāja spēli. Vai tas grib izteikt sāpes, vai to, ka tas ir iemīlējis, vai tas kļūst nikns, vai joko, arvien redzama tā pati nokrāsotā āda. Viņš var, cik grib, žestikulēt un mainīt savu balsi, nekad viņam tā sejas panti nebūs sirds tulks, neizteiks tās dažādās kaislības, kas viņo tā dvēseli.” Un dažas rindas tālāk: „Šodien no aktiera prasa dvēseli, bet dvēsele zem maskas ir kā uguns zem pelniem.” Itāļi, jau minētais Goci un sevišķi bolonjieši bija uztraukti, ka Goldoni aizskar vecas slavenas tradīcijas, tik īpatnēju itaļu teatra formu, kas tos bija padarījusi slavenus visā Eiropā, pat visā pasaulē, jo delartisko teatru atskaņas ir saklausamas arī Japānā; tomēr uzvarēja jaunais gars un līdz ar viņu arī Goldoni. Mainījās viedokļi, radoša gara avoti sāka virt citās mākslas plāksnēs, delartiska teatra koks bija nesis augļus, radijis lielas īpatnējas vērtības, un tam bija jānovīst, lai viņa vietā sāktu zaļot cita audze.

Viss Karlo Goldoni mūžs pieder XVIII-tam gadusimtenim: Goldoni dzīvoja no 1707. līdz 1793. gadam; dzimis ārsta dzimtā Venecijā, viņš mira tālu no dzimtenes — Parīzē. Goldoni mūžs jau no bērnības ir cieši saistīts ar teatri. Viņa turīgie vecāki, venecieši, redzot mazā Karlino prieku par teatra izrādēm, iepriecina to mājās ar leļļu teatra uzvedumiem. Vidusskolu tas apmeklēja Perudžā. Vecais Goldoni par prieku tam, ka dēls sekmīgi izturējis pārbaudījumus uz augstāko klasi, organizēja mājās teatri. Apmēram 13 gadus vecam Goldoni jātēlo galvenā sieviešu loma, jo tanī laikā pāvesta valstī sievietēm bija noliegts uzstāties uz skatuves. Kaut gan jauno debitantu pēc prologa nolasīšanas apber ar konfeti, tēvs nospriež, ka aktiers no viņa neiznāksot; un arī nemaldījās. Bet jaunais teatra cienītājs ne uz mirkli nezaudēja interesi par skatuves mākslu.

Nelielā Adriatijas piekrastes pilsētiņā Rimini, vēl tikai 14 g. vecs, sekojot tēva lēmumam, Goldoni gatavojas medicīnas studijām. Še tas iepazīstas ar atbraukušo teatra trupu, un tā kā Rimini nav tieši pa-

dota pāvesta varai, Goldoni pirmoreiz uz skatuves redz sievietes. Trupai drīzi jādodas uz Kiodžu, kur bija apmetusies viņa māte. Goldoni pieņem trupas laipno uzaicinājumu braukt līdz un slepeni pamet Rimini. Dažas dienas, kuras jāpavada ceļā, tas dzīvo līdzī jautro bezbēdīgo trupas dzīvi: 4 stundas ilgās bagātīgās pusdienas, muzikālie un



Florindo — E. Sirmais, Otavio — R. Mustaps

vokālie priekšnesumi, primadonnu kaprizes, viss tas ievada viņu teātra trupas bohēmā, liekot aizmirst savu profesoru, kura uzraudzībai tas bija nodots.

Ar to arī beidzas Goldoni medicīnas studijas. Ģimenes apspriedē nolēm, ka viņam jāklūst par advokatu, un viņš iestājas Pavijas universitātē. Nobeigt to viņam neizdodas: kādas dēkās dēļ tam steidzīgi



Florindo — E. Sirmais

jāpamet Pavija. Tomēr pēc dažiem gadiem tas iegūst advokaturas tiesības Padujas universitatē un 1732. gadā tiek ar ceremoniālu ievests Venecijas tiesu pilī. Tak Goldoni liktenis atkal sarežģas, un šoreiz mīlestības dēkas dēļ, dēkas, kas tik labi raksturo Goldoni laikmetu un viņa komediju fabulas! Venecijā Goldoni dzimta satikās ar divām turīgām māsām venecietēm. Jau nākamai neprecētai bija jau ap 40 gadu, un tomēr tā vēl bija lepna uz savu skaistumu; vecākai māsai — divas meitas. Dzīves priecīgais un daudz jaunākais Goldoni iemīlas šajā pusmūža sinjorinā M. Romans, varbūt, būtu novedis līdz laulībām, ja Goldoni nerastos sāncensis, kāda ekselence, un nenobīdītu to sānis. Sāniknots par sinjorinas M. neuzticību, Goldoni tuvojās viņas drīzāk neskaistai kā skaistai, bet interesantai māsas meitai, un lieta nonāca līdz laulības kontraktam, pēc kura Gol-

doni būtu jāsaņem zinams gada ienākums, kas tomēr paliktu sievas īpašums, mātes briljanti un vienreizīga ievērojama suma no viņam nezinama mājas drauga. Šajā laikā, lietai aizvirzoties līdz precību sarunām, ekselence sinjorinai M. bija uzstādījusi tik augstas materiālas prasības, ka sinjorina M. ar sašutumu noraidīja savu augstdzimušo bīdinātāju un atkal pievērsa laipnību Goldoni. Grūtā situācija, kurā bija nonācis Goldoni, atrisinājās tīri veneciski. Goldoni bija sacerējis savai saderinātai dažus pantus, kurus kāds apdāvināts muzikas mīļotājs noaranžēja dziedāšanai. Un, lūk, šo serenadi Goldoni lika nodziedāt Venecijā pazīstamai serenadu modes dziedātājai Agnezei. Tā kā tante un māsas meita dzīvoja vienā namā un viņu logi atradās viens virs otra, nevarēja zināt, kurai no tām šī serenade ir domāta. Ja savas saderinātās uztraukumu Goldoni apmierināja pateikdams, ka serenade domāta viņai, tad tante, sinjorina M. kategoriski pieprasīja skaidrību no Goldoni. Dabūjusi zināt patiesību, viņa, atriebdamās Goldoni, atjaunoja romanu ar kādu agrāk noraidītu savu cienītāju, kuram bija māsa — un arī saderināta ar kādu dižciltīgu muižnieku. Venecijā drīzi vajadzēja notikt divām lepnām kāzām. Goldoni un viņa ieceļrētās godkāre neatlāva tiem apmierināties ar mazāk spožām. Bet tā kā šādas kāzas Venecijā prasīja ļoti lielus izdevumus, tad Goldoni sāka interesēties par gaidamo pūru. Goldoni brālēns viņa uzdevumā noskaidroja sekošo: ligavas gada ienākumam vajadzēja sastāvēt no pensijas,



Pantalone — V. Streips, Lelio — E. Vilnis

kuru Venecijas republika izmaksāja dažām jaunavām un uz kuru viņa saderinātai bija tiesības; bet iekam pienāktu viņas rinda, četrām iepriekšējām bija jānomirst. Briljanti gan bija domāti meitai, bet tā kā māte vēl jutās jauna, viņa nedomāja šķirties no savām rotām. Un kas attiecas uz bagāto mājas draugu, tad tas bija aizceļojis. Nokļuvis tik grūtā stāvoklī, Goldoni nolēma pamest Venēciju, iecerēto, jurista karjeru un pēkšņi aizbrauca.

Viņš ceļo no pilsētas uz pilsētu. Milanā tas plašākai sabiedrībai lasa savu pirmo lielāko dramatisko darbu „Amalasunta“. Spriedums par šo darbu tā sanikno Goldoni, ka tas pārnācis mājās „Amalasuntu“ sadedzina. Turpat Milanā Goldoni nāk tuvākos sakaros ar teatra aprindām un uz pasūtījumu raksta tekstu operetei. Bet kara apstākļi liek tam pamest Milanu, un, viņu mētāts, tas kļūst no vienas Ziemeļ-Itālijas pilsētas uz otru, līdz 1733. gadā Veronā sašauktas ar turp atbraukušo teatra trupu un no šī laika jau galīgi nododas teatrim. Dažus gadus vēlāk tas Dženovā iepazīstas ar notara Konio meitu un pēc dažiem mēnešiem salaullājas. No šī laika Goldoni nododas tikai rakstniecībai, viņa panākumi un arī produktivitāte apbrīnojami aug, pie kam pēdējā sasniedz 16 lugas vienā gadā. Kara laika apstākļi gan liek Goldoni uz laiku atgriezties Pizā, pie advokaturas, bet no 1747. g. tas atkal darbojas teatrī, Medebaka trupā Venecijā, ar kuru tas noslēdz līgumu uz sešiem gadiem; pēc viņu notecēšanas Goldoni pāriet uz citu Venecijas teatru. Goldoni slava un popularitāte kļūst arvien lielāka, un 1756. gadā infants Dons Filips to aicina uz itāļu komisko operu Parmā, bet 1758. gadā tas saņem aicinājumu uz Romu. Viņš abus pieņem, tak arvienu atgriežas uz Venēciju, līdz 1761. gadā, paklausījis aicinājumam doties uz Parīzi, pamet Venēciju un Itāliju, un pamet tās uz visiem laikiem. 1793. gadā, 86 gadus vecs, trūcīgos apstākļos, sava brāļa dēla pabalstīts un savai uzticīgai laulātai biedrenei klāt esot, tas mirst Parīzē, savas pēdējās ilgas un domas veltīdams Venecijai.

Grūti pateikt, kas pamudināja Goldoni pamest dzimteni. Varbūt Karlo Goci neatlaidīgie uzbrukumi un pārmetumi, ka viņš, Goldoni, kļuvis neuzticīgs itāļu nācijas lepnumam, delartiskai komedijai, pie kam Goci nemitīgi aizrādīja uz Goldoni darbu kļūdām. Un Goci kļūdas



Rozaura



Beatriče

Margas Spertales kostimu meli

varēja atrast, jo uzrakstīto darbu vairums, ap 200 lugas, un Goldoni darba veids nepasargāja to no steigas un zinamas paviršības. Nemitīgi saistīts ar kādu trupu un teatri, Goldoni arvien skaitījās ar publiku un teatra interesēm. Viņš, cīnīdamies par jaunu itāļu repertuaru un jaunu teatri, varēja zibens ātri reaģēt uz savu ienaidnieku un kritikas uzbrukumiem. Šai cīņā viņš bija atjautīgs; neatlaidīgs, nenogurstošs, un ja mūža otrā pusē, 54 gadus vecs, tas arī pameta kaujas lauku, aizbraukdams uz Franciju, tad, šķiet, to darija tamdēļ, ka tomēr nebija dzimis cīnītājs, bet gan vairāk mīlēja dzīvu cilvēku, sabiedrību, dzīvi un, varbūt, arī apstākļu un vietu maiņu. Tā arvien dzīvs un dzīvi mīlēdams Goldoni radija savu vieglo, apburošo, zemes krāsām zaigojošo repertuaru.

Goldoni „Melis“

Komediju „Melis“ Goldoni uzrakstīja 1750. gadā. „Tas bija man briesmīgs gads, kuru es nevaru atcerēties bez šaušalām. Sešpadsmit trīs-

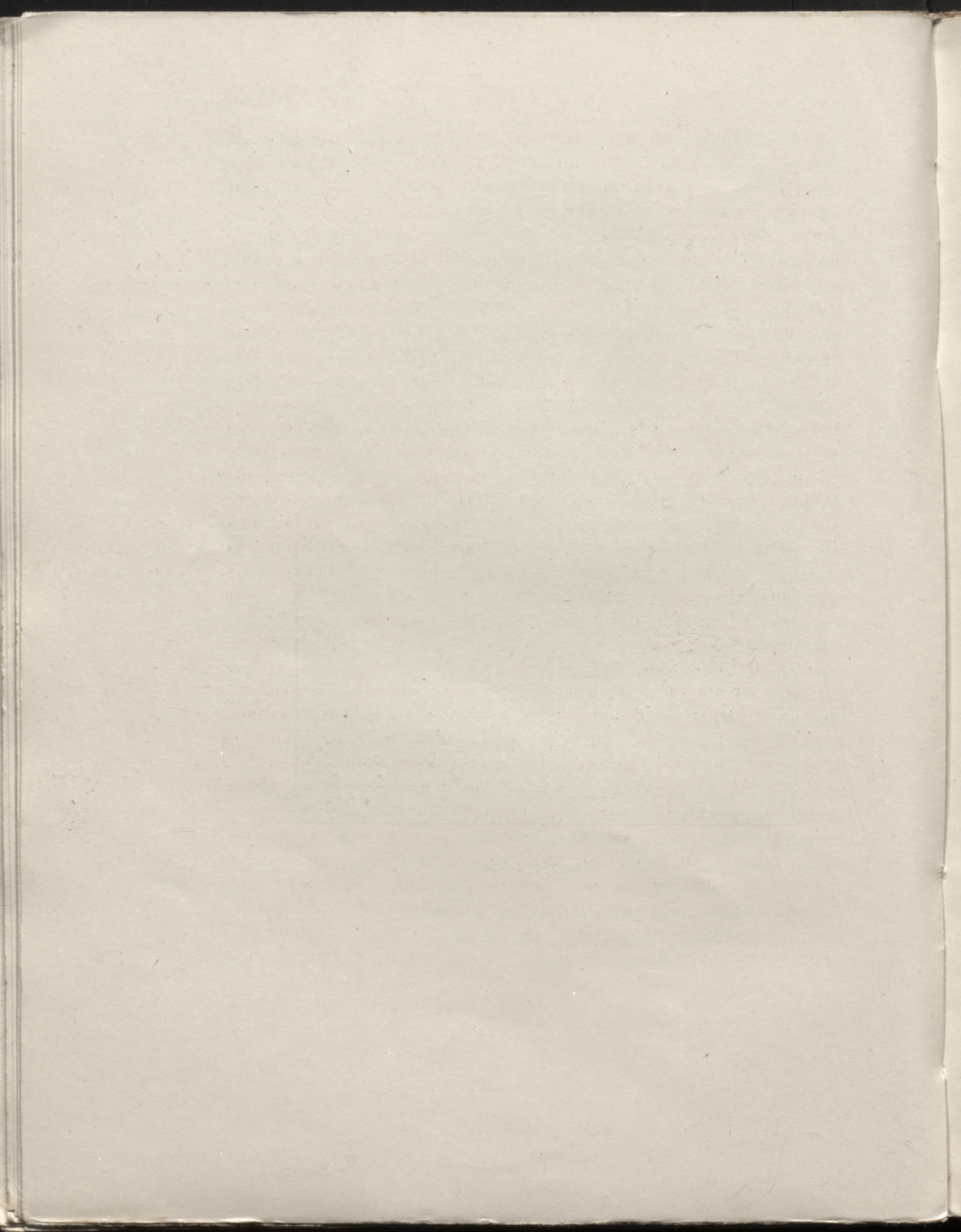
cēlienu komedijas, kurām katrai pēc itaļu paraduma vajadzēja pildīt divas un pusstundas garu izrādi!“ raksta savā atmiņu grāmatā Goldoni. Šīs 16 lugas ir pārgalvīga solījuma sekas, lai izglābtu no grūtībām Medebaka trupu, kurā Goldoni darbojās. Polijas karalis Augusts III bija pieprasījis sev Medebaka teatra labāko Pantalones tēlotāju. Kad tas kļuva zināms atklātībai, teatrs draudēja izjukt, jo aktieri kavējās parakstīt līgumus un ložu abonenti atkrita. Tad Goldoni trupas pirmajai aktrisei izrādes beigās lika pantos paziņot publikai, ka tas nākošā sezonā Medebaka teatrim sarakstīs 16 jaunas lugas. Goldoni popularitāte jau bija tik liela, ka aktieri atjaunoja līgumus un teatra apmeklētāji ložu abonementus.

Meklēdams vielu jaunām komedijām, Goldoni atcerējās, ka Florencē bija redzējis uz skatuves Pjera Korneļa komediju „Melis“ („Le menteur“) itaļu tulkojumā. Tā kā viņam nebija laika kavēties pie tematu izvēles, bet redzētā komedija tam patika, viņš nolēma to izmantot. Autors raksta: „... mana fantazija, kas toreiz bija ļoti dzīva un darbojās ātri, tūlīt radija man tik daudz komisku ierosinājumu, ka es jutu kārdinājumu uzrakstīt jaunu „Meli“. Bet es atmetu šo planu. Kornels bija pirmais, kas deva man šo tematu, es respektēju meistarū un uzskatīju to par godu strādāt pēc viņa parauga. Es pieliku tikai tik daudz, cik tas šķita man nepieciešami manas nācijas gaumei un manas lugas uzņemšanai. Tā es izgudroju kautrīgo mīlētāju, kas mēģa pārdrošo raksturu vēl vairāk izceļ un nostāda to komiskās situācijās.“ Un jāsaka par godu Goldoni, ka viņš tiešām ir uzrakstījis pēc kolorīta un gara ne tikai itāļu, bet tīri venēcisku komediju. Pēc sava stila viņa ir ļoti tuva delartiskam teatrim; tikai spēlējama bez maskām. Darbojošais personažs gandrīz pilnīgi sakrīt ar delartiskām maskām: Pantalone, Doktors, Arlekins, Brigella, Kolombine, — visi viņi pieder delartiskam teatrim, bet — gan vairāk tikai vārda pēc: visi šie tipi ir daudz ko zaudējuši no delartiskās komedijas asuma, dziļuma un varenības — viņi visi ir kļuvuši cilvēcīgāki, vienkāršāki, maigāki.

Tā abi Canni (Zanni) no latīņu sanniones (komedianti) Arlekins un Brigella ir uzticīgi un labsirdīgi kalpi, pirmais melim Lelio, otrais medicīnas studentam Florindo. Ja Arlekins vēl sev atļauj teikt kodīgas



Marga Spertale



zobgalības savam kungam, tad viņš to dara vairāk savas labprātīgi uzņemtas nerra lomas kā jaunprātības pēc, bet Goldoni Brigella „Melī“ ir gluži nodevies savam jaunajam kungam un ar mātes rūpību gādā par viņa laimi: viņā nav nekā no delartiskā teatra Brigellas bestialitātes, cinisma un nodevības; šis Goldoni Brigella nekad nevarētu pateikt: „... ja man nepietiek nokaut vienu cilvēku, es nokauju divus“, ko varēja pateikt renesanses laiku Brigella. Goldoni „Melī“ tas ir pilnīgi XVIII-tā gadu simtena gaumē: viņam nav vairs bistamā dunča, viņš ir sulainis livrejā. Tāpat arī Goldoni Pantaloniem nav nekā no agrākā Pantalones gara, kas sprauda Venecijas republikas ar Svētā Marka lauvu rotāto karogu visās pasaules malās. No šī pianta leone (spraud lauvu) arī ir atvasinams viņa vārds. Goldoni Pantalone ir labsirdīgs, pat sentimentāli labsirdīgs tēvs, pietiekoši gudrs, lai atšifrētu sava dēla melus, bet arī pietiekoši lētticīgs, lai atkal un atkal viņam noticētu. Arī Doktors Balanzoni ir realāks, ikdienišķāks par il Dottore Baloardo (plāpa), kas nevar atvērt muti, lai kļūdaini necitētu grieķu vai latīņu autorus, nesajauktu Parkas ar Gracijām, kas sakas zinām visu, arī alķīmiju un okultas zinātnes, bet skaidri neko; viņš ir skops, egoists, jūteklisks un, atnācis pie slimnieka, plāpā par tūkstoš niekiem, visam pieskaras, apgāž vāzes un, skaitīdams pulsu, runā par Kolombīnes daiļo sejiņu vai Violetas brīnišķīgo augumu.

Goldoni reprezentē citu laikmetu. Goldoni nav tikai delartiskās komedijas XVIII gadu simtenis, bet viņš ir arī sākums gluži jaunai kustībai, kas noveda līdz mūsu laiku psiholoģiski-naturalistiskai dramai un komedijai. Bet Goldoni ir tikai sākums, un tas ir sevišķi jāpasvītrot, jo kaut gan savu komediju personāžā tas ir diezgan tālu aizgājis no delartiskās komedijas, tak savu darbu uzbūvē, dialogu un darbības ritmā, situāciju radīšanā un atrisināšanā viņš vēl stāv uz tiem pašiem delartiskās komedijas pamatiem.

Nemot vērā visu augšā teikto — Goldoni „Melis“ bija visai piemērota komedija Jelgavas teatra nodomiem un centieniem. Goldoni „Melis“ deva labu izdevību vingrināties cīņā ar lomu realistiski-psicholoģisku uztveri. Šī izdevība būtu bijusi daudz mazāka, ja Goldoni savas komedijas rakstītu stingri izturētā delartiskā stilā, jo tad rastos nepārvaramas grūtības. Otrkārt, Goldoni nav tik dziļš autors, kādi ir

lielie klasiķi Moljers vai Šekspirs. Viegļāks un dekoratīvāks par pēdējiem, tas tomēr atver bagātas varbūtības situāciju, dialogu spēles un formas elementu ziņā. Un, treškārt, būtu grūti bijis atrast citu, teatra ansamblim tik atbilstošu lugu kā „Melis“.



Doktora Balanzoni istaba
Arvida Spertala dekorācijas mets

III

MŪSU DIENU TEATRS

No Goldoni līdz mūsu laikiem

Bet, lai labāki saprastu Goldoni repertuara praktisko nozīmi mūsu dienu teatra dzīvē, jāpakavējas pie tā ceļa, kuru māksla un teatrs ir nostaigājuši šajos turpat divos gadu simteņos, ieskatoties arī dziļākā dramas pagātnē. Ja Gol-

doni itaļu komedijas ceļa rādītāju pagrieza uz realisma pusi, tad viņš to darija, sekodams vispārīgam laika garam un nevis viņu ievadīdams. Ja mēs visu Eiropas mākslu uzlūkosim par zināmu vienību, tad jākonstatē, ka pirmās realisma bezdelīgas jau bija parādījušās daudz agrāk. Mēs nerunāsim par atsevišķiem realisma momentiem vai elementiem „Iliadā“ vai „Odisejā“, līdz kuriem bieži nonāk analitiskā kritika un tā zaudē robežas un arī jaudu atšķirt lielus laikmetus un virzienus. Nevis šie atsevišķie elementi, šie burti teikumā, kas galu galā ir vieni un tie paši, vai tie ir ņemti no svēto rakstiem, zinātniska pētījuma par kuņģa darbību, vai dienas notikumu reportažas, bet gan ir jāņem vērā paši darbu uzbūves principi. Realisma elementi vēl paši par sevi nerada realisma laikmetu; tur ir vajadzīga vesela principu sistēma, tur mākslinieciskā radišana jāievada zināmā gultnē, un mēs redzēsim, ka realisms kā plaša kustība savā attīstībā pārdzīvoja dažādus posmus, kas asi atšķiras viens no otra. Mēs varam iet vēl tālāk un teikt, ka teoretiski var iezīmēt arī citus ceļus, kā tos, kurus praktiski ir gājusi mākslas dzīve. Mākslas un vēstures attīstības vērojumi mūs noved pie pārliecības, ka pagātne neizsmēļ tagadni un tagadne — nākotni.

Realisms kā virziens sāka iezīmēties tikai jaunās attiskās komedijas laikā, ap IV g. simteņa otro pusi pirms Kristus dzimšanas. Viņš izpaudās tikai šīs jaunās attiskās komedijas vielā — Atenu pilsoniskās un mazpilsoniskās dzīves tēlošanā. Šai komedijai, salīdzinot ar veco, Aristofana, komediju, ir arī cita forma, bet pēc pašas mākslas uzdevumu prioritātes, iekšējās formas stingrības, šī jaunā attiskā Menandra komedija, kā arī visa klasiskā senatne, ieskaitot līdzī latīņu kulturu, attīstas to principu virsvaldonībā, kas izriet no pašas mākslas. Jaunās attiskās komedijas formu un vielu manto Romas lielākie dramatiķi — Plauts un Terencs III un II g. simtenī pirms Kristus.

Kristīgai erai iestājoties, iezīmējās jauns laikmets arī dramatiskajā rakstniecībā un teatra attīstībā. Kristīgā ticība, cenšamās sevi popularizēt un iekarot plašas masas, sāka izmantot arī teatri jaunā veidā: parādījās dramatizējumi un svētos rakstus ilustrējošas izrādes. Viņas izauga no liturģiskā dievkalpojuma, pārvēršoties par liturģisko dramu. Šīs drammas sākumi meklējami ap kristīgās eras IV gadu simteni. Bet

tā kā viņas avots bija bībele un svētie raksti, kas pēc savas būtības un formas nav drama, bet ir episki un liro-episki darbi, tad arī šie — episkais un liro-episkais — elementi ieviesās liturģiskā dramā. Un ieviesās nevis kā dramai pakļauts elements, bet radija jaunu teatra repertuara veidu dramatizējumus, kuri par valdošo principu patur episko. Šo dramatizējumu uzdevums bija uzskatāmi parādīt un ilustrēt dievlūdžējiem svēto rakstu notikumus; šī tieksme paskaidrot, ilustrēt zināmu norisi ieviešas arī citās mākslās, un tā radās ilustratīva rakstura darbi ne tikai dramatiskā rakstniecībā, bet arī epikā un citās mākslas nozarēs.

Šī liturģiskā drama, kas ar gadu simteņiem auga plašumā un kuplumā, kurā arvien lielāku lomu sāka spēlēt pasaulīgās dramatisma elementi, XIII-tā no dramatisma-dievkalpojuma — officium pārvērtās par teatra izrādi — spectaculum, un pirmie šo pasaulīgo lugu autori ir Žans Bodels no Arasas un trüvers Rutbefs no Parīzes. Šīm kristīgās eras radītām lugām ir savi īpatnēji nosaukumi: mirakli (miracula), moralite, misterijas; spāņi viņas sauca par auto. Bet jau XV g. simtenī šīs baznīcas klēpī dzimušais teatrs sāk tuvojies savam rietam, un viņa vietā jo kuplāk uzplaukst cits — pasaulīgais.

XIV un XV ir klasiskās senatnes atdzimšanas, krāšņās itāļu renesanses gadu simteņi, kad jaunus dzinumus deva grieķu un romiešu mākslas un kultūras principi. Atdzima arī klasiskās senatnes teatrs, bet atdzima jaunā veidā daudz ko asimilējis un uzsūcis no jaunās kristīgās kultūras gara un principiem. Tā analizējot lielākā šīs jaunās eras dramatiķa Šekspīra darbus, mēs atradīsim viņos daudzus Šekspīra laikmeta angļu teatra elementus: lielu ne tikai mehānisku, bet arī psiholoģisku kustīgumu, daudzas ainas un biežu laika un vietas maiņu, ko angļu teatrs bija iemantojis, ilustrēdams jau minētos bībeles un svēto rakstu tekstus. Tāpat arī epikas elementus mēs bagātīgi atradīsim šī angļu rakstnieka darbos. Tikai viņa lielais iedzimtais dramatiķa ģenijs tos ir pārkausējis sevī un, runājot līdzībā, šo teatra diloni iekapselējis īstas dramatisma fermentos.

Tomēr ja to varēja Šekspīrs, tad daudzi citi to nav varējuši; un bez tam vēl nāca klāt jauni momenti, kas pēc renesanses turpināja antiskās mākslas pamatu drupināšanu: dabas zinātņu straujā attīstī-



*Rozaura — E. Tauriņa,
komijs — E. Upermanis*

šanās, vēstures un kulturvēstures faktu precīza reģistrēšana, kailā prāta kults — viss tas bija auglīga zeme, lai realisma koks, jauniem laikiem iestājoties, dotu jo kuplu augumu. Turpmākā viņa attīstības fāze ir naturalisms, kas dzima Francijā XIX-tā gadsimta otrā pusē un ātri izplatījās visā Eiropā. Naturalisms izvirzīja savā centrā sadzīves negatīvo parādību, cilvēka dabas zemo dzīvniecisko instinktu un visa tā dokumentēšanu, no kā līdz šim bija izvairījies realisms. Savā tieksmē izvērst šos instinktus un, protams, arī attiecīgos psiholoģiskos procesus uz ārieni, naturalisms dabīgi tiecas ignorēt pirmā gadījumā ārējo, otrā — iekšējo formu. Bet mākslas būtība ir šī iekšējā forma, jo māksla pieder organiskai pasaulei, kuras būtību raksturo taisni forma — iekšējā un ārējā. Un ja organiskās pasaules ideāls ir skaistums, bet pēdējais tuvu saskaras ar dievišķīgo, tad naturalisma ceļš veda uz bezformību uz garīgo haosu, skaistuma un dievišķības noliegšanu. Viss tas, protams, bija naturalisma gala punkts, no kura instinktīvi vairījās rakstnieki un mākslinieki. Prasības pēc formas bija

dabīga vajadzība un veca tradīcija. Tamdēļ arī naturalisms savā pirmā attīstības posmā centās saglabāt ārējo formu. Iekšējo naturalisma indes jau bija saēdušas; bet tā kā radās vajadzība pēc šī darbu konstruējoša cementa, tad iekšējo formu atvietoja vai nu ar mazāk svarīgo, bet nepieciešamo elementu, ar fabulu, vai kādu sabiedrisku, zinātnisku, etisku un citu ideju, kādu līdzību, sastatījumu un tā joprojām. Sagrāvis tādā ceļā pašu mākslas darbu īpatnējo kodolu, tas viņa vietā iebīdīja citu — svešāku. Protams, ka līdz ar to — un tas ir attiecinams uz visām mākslas nozarēm — zuda profesijas un amata prasme, zuda arī formas un stila sajūta, vajadzība tos iegūt un cienīt.

Nonākusi tik tālu, šī straume tomēr vēl vēla uz priekšu lielus viļņus, uzbūvē un apmēros lielus darbus, kaut gan jau gluži citādi būvētus, ar citu kodolu. Bet aprakstītais pārvērtību process gāja vēl tālāk arī šajā pēdējā virzienā.

Radās kustība, kas, no vienas puses, gan bija protests pret naturalisma nemākslinieciskumu, bet no otras — tikai vēl padziļināja viņa triecienu sekas: tas bija impresionisms. Viņš uzmanības centrā izvirzīja acumirkļa iespaidus — impresijas, kurām vairs nevajadzēja dokumentēt tiešamību, bet gan tikai fiksēt acumirkļīgos ār pasaules iespaidus. Šajā koncepcijā, bez šaubām, bija mākslai tuvi momenti: iespaidu spilgtums un krāsainība un zināma atraisīšanās no realās tiešamības, bet, no otras puses, savos dziļākos pamatos impresionisms tomēr palika tuvs naturalismam: viņš bija cieši



Florindo — E. Sirmāis, Brigella — F. Rutkis

saistīts ar ārpasaules — dabas un dzīves iespaidiem; viņš bija to atspulgs; otrkārt, tā kā viņš bija acumirkļu atspulgs, viņš kā ar piroksilīnu saspridzināja lielas būves, lielus darbus; lielie viņi sašķīda sīkos, bet lielā straume sašķēlās sīkās strāvās.

Realisma beigu cēliens

Tā lielais realisma vilnis, kas bija iesācis velties kopš divi tūkstoši gadiem, mūsu dienās sašķīda smilšainās sēklēs. Gala rezultātā: mūsu dienu māksla — atskaitot retus izņēmumus — kā arī mūsu dienu sabiedrība ir zaudējusi stila un formas sajūtu. Tālab arī pēdējais gadu simtenis nav radījis nevienu stilu ne celtniecībā, ne dzīvokļu iekārtojumā, nedz apģērbā. Pēdējais pazīst tikai modes, bet mūsu dienu mākslinieks - realists — tas attiecinams uz visām nozarēm — ir dabas un dzīves kopētājs. Protams, dabīgi ir pacēlies pretvilnis, ir radušās pretstrāvas simbolisma, l'art pour l'artisma, futurisma, kubisma, ekspresionisma un citos šiem līdzīgos virzienos. Tomēr visā visumā šī kustība vēl ir jauna, sabiedrībā vēl nav iesakņojusies un pēdējā mākslas izpratnē nav tikusi tālāk par dabu, dzīvi un idejas ilustrējošo vai arī stilizējošo mākslu. Eiropas lielākai nāciju daļai arī nav vairs tik daudz iekšēja radoša spēka, lai nākotnē šo kustību varētu izvērst plašumā un dziļumā. Šis uzdevums piekrīt jaunām nācijām.

Teatrs soli pa solim sekoja visām šīm norisēm mākslas dzīvē un mūsu pašreizējos apstākļos viņš ir tas, kas vistālāk un visilgāk ir sekojis realisma viņa inercei. Teatrs un rakstnieki - dramatiķi tam ir maksājuši smagas nodevas. Ja jau to ir darījis lielais norveģu klasiķis Ibsens savu sabiedriski-realistisko lugu veidā, tad par citiem ne visai tālās pagātnes rakstniekiem kā Bjernsonu, Hauptmani, Zudermani un Strindbergu, tiešiem naturalisma sludinātājiem, nav jādebatē. Raksta sākumā, kavējoties pie mūsu teatra attīstības, aizrādīju uz to, kādu iespaidu šis naturalistiskais repertuārs bija atstājis uz mūsu teatriem un viņu ansambļiem. Bet visi šie minētie rakstnieki ir autori ar lieliem vārdiem un katrs ar savu seju, ko nevar teikt par visjaunāko Eiropas

rakstnieku ģeneraciju. Viņu kopīgais zīmogs ir līdzīgs fabrikas markai, jo viņiem nav nekādu nopietnu individuālu uzdevumu, nekādas īpatnējas meistarības: šie darbi ir būvēti vienīgi uz vairāk vai mazāk intriģējošas fabulas bez kādiem vai arī ar maznozīmīgiem mākslinieciskiem uzdevumiem.

Šim laikmeta garam atbilstošā stāvoklī tad arī ir nonācis mūsu laiku teatrs. Režisori un aktieri, zaudējuši stila un formas sajūtu, bija spējīgi apmierinoši inscenēt tikai moderno repertuaru, kas no viņiem prasīja standarttipu un raksturu atdarināšanu, bet visbiežāk tikai vairāk vai mazāk atjautīgi izdomātu situāciju piepildīšanu. Šo lugu inscenējumi mūsu teatros bija arī vislabākie; turpretī klasiskus un darbus ar stila vērtībām tie vairs nespēja realizēt, un viņu inscenējumi bija pelēki un neinteresanti. Protams, publikai vairāk patika pirmie un nepatika otrie, jo publika iet skatīties teātri, bet ne noklausīties autoru tekstus. Tādā ceļā teatros un viņu vadītājos radās nepareizs sprie-



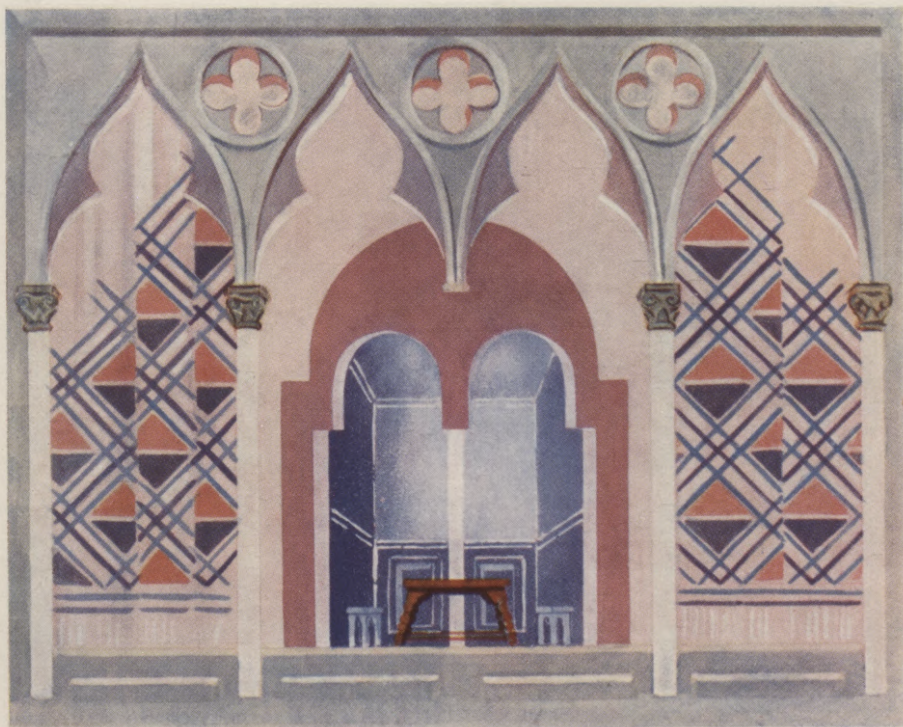
Florindo un Brigella



Pantalone

Margas Spertales kostimu meti

dums, ka Šekspirs un klasiķi ir jau pārdzīvoti; nepareizs tamdēļ, ka lielas mākslas vērtības nenoveco, tamdēļ, ka viņas nevar pārdzīvot. Pēdējais nozīmētu visas sabiedrības garīgā līmeņa pārāk lielu pazemināšanos.



Pantalone's istaba
Arvida Spertala dekorācijas mets

IV

GOLDONI „MEĻA“ UZVEDUMS

Jelgavas teatru ansamblis

Et tālāk šajā virzienā vairs nebija iespējams. To nojauta un saprata Jelgavas teatrs; viņš saprata arī to, ka teatrs nedrīkst piemēroties plašas publikas gaumes līmenim, ka teatrim ir jāaudzina un jāceļ vispirms sevi un tad jā-



Doktors Balanzoni — B. Īzaks, Pantalone — V. Streips

audzina un jāpaceļ arī publikas mākslas izpratne. Tā tad Jelgavas teatrim skati vispirms bija jāvērs uz sevi, uz sava kodola, sava ansambļa audzināšanu, vedot to atpakaļ pie aizmirstās teatra mākslas, kopā ar viņu meklējot pazaudētās teatra mākslas atslēgas.

Sava ansambļa izveidošanas ziņā Jelgavas teatrs neatradās visai izdevīgos apstākļos: viņa materialie apstākļi bija ierobežoti, tā tad katrs redzamāks aktiers neskaitīja sevi par pienācīgi atalgotu un tamdēļ bagātākie Rīgas teatri varēja tos viegli saistīt pie sevis. Tomēr aktieru pieplūdums Rīgas teatros bij tik liels, ka visi, arī apdāvinātākie, nevarēja dabūt angažementus. Un bez tam, vairāk vai mazāk apzināts, tomēr darbojās arī zināms izlases princips: aktieri ar simpatijām uz realistiski-psiholoģisko repertuaru tiecās novietoties Rīgas Nacionālā

teatrī un citos ar līdzīgām tendencēm, bet Jelgavā palika tie, kas jau no dabas bija vairāk disponēti teātrālai spēlei kā realistiskai tēlošanai. Tādu, protams, bija mazāk, jo psiholoģiski-naturalistiskā teātra linija bija valdošā. Viņu gan jau bija laužis Dailes teātrs, bet Dailes teātrs ar saviem principiem bija pilnīgi sevī noslēgta vienība; un ja arī bija aktieri, kas no viņa pārgāja uz citiem teātriem, tad atskaitot vienu otru nejaušu gadījumu, šie aktieri arī juta tieksmes uz realistisko tēlošanu. Kā mēs to zinām, no sākuma šī realistiskā linija bija valdoša arī Jelgavas teatrī, jo visi vecie un katrs no jauna angažēts aktiers bija skoloti vai auguši viņa garā. Viņam arī sekoja pirmie Jelgavas teātra mākslinieciskā credo noteicēji, galvenie režisori. Gluži citas tendences Jelgavas teatrī bija ienesis Spertals, tak viņš maz saskārās tieši ar režisora darbu un vēl mazāk ar aktieriem. Un tikai tad, kad par Jelgavas teātra galveno režisoru palika Žanis Kopštals, šī jaunā linija kļuva par noteicošo.

Par zinamu ceļa līdzinātāju viņai jāuzskata arī Julijs Rozes nolasīto lekciju serijs par Delsartu un viņa sistemu. Šo lekciju nozīme bija tā, kas grieza aktieru vērību uz kustību un pozu iekšējo nozīmību. Iziedams no dabas, no cilvēka ķermeņa, Delsarts sasaistīja pēdējo ar transcendentālām gara, jūtu un dzīvības jeb instinktu pasaulēm, atrodot katrai no viņām cilvēka ķermenī izteicējus locekļus un ķermeņa daļas, klasificējot kustības un stāvokļus matemātiski stingrā un skaidrā sistēmā, tādā kārtā atraisot aktieri no dabas kopēšanas un pievēršot cilvēka dabas un gara studēšanai. — Beidzot repertuārs, krietnais klasiku un stila darbu procents, sāka pāraudzināt un pārveidot ansambli. Zināma neuzticība un pasīva pretošanās jaunai linijai, kas bija vērojama ansambli kursa maiņas sākumā, atslāba un sāka izgaist.



*Doktors Balanzoni
Margas Spertales kostīma mēls*

Atklājot 1938./39. gada sezonu Jelgavas teatrī, neskaitot volon-
tarus, bija $6+6=12$ aktieri un aktrises. Lielākā viņu daļa jau bija
strādājusi iepriekšējo sezonu iestudējumos, bet daži jaunangazētie lai-
mīgā kārtā labi viņā iederēja. Darbu ar ansambli atvieglāja arī tas ap-
stāklis, ka sākot ar 1936./37. gada sezonu iestudējamo lugu skaits tika
samazināts uz 12 lugām sezonā agrāko apmēram 20 vietā. Tas deva
iespēju ievērojami palielināt mēģinājumu skaitu, atvieglinot režisoru
darbu un ļaujot tiem zināmās robežās realizēt savus nodomus.

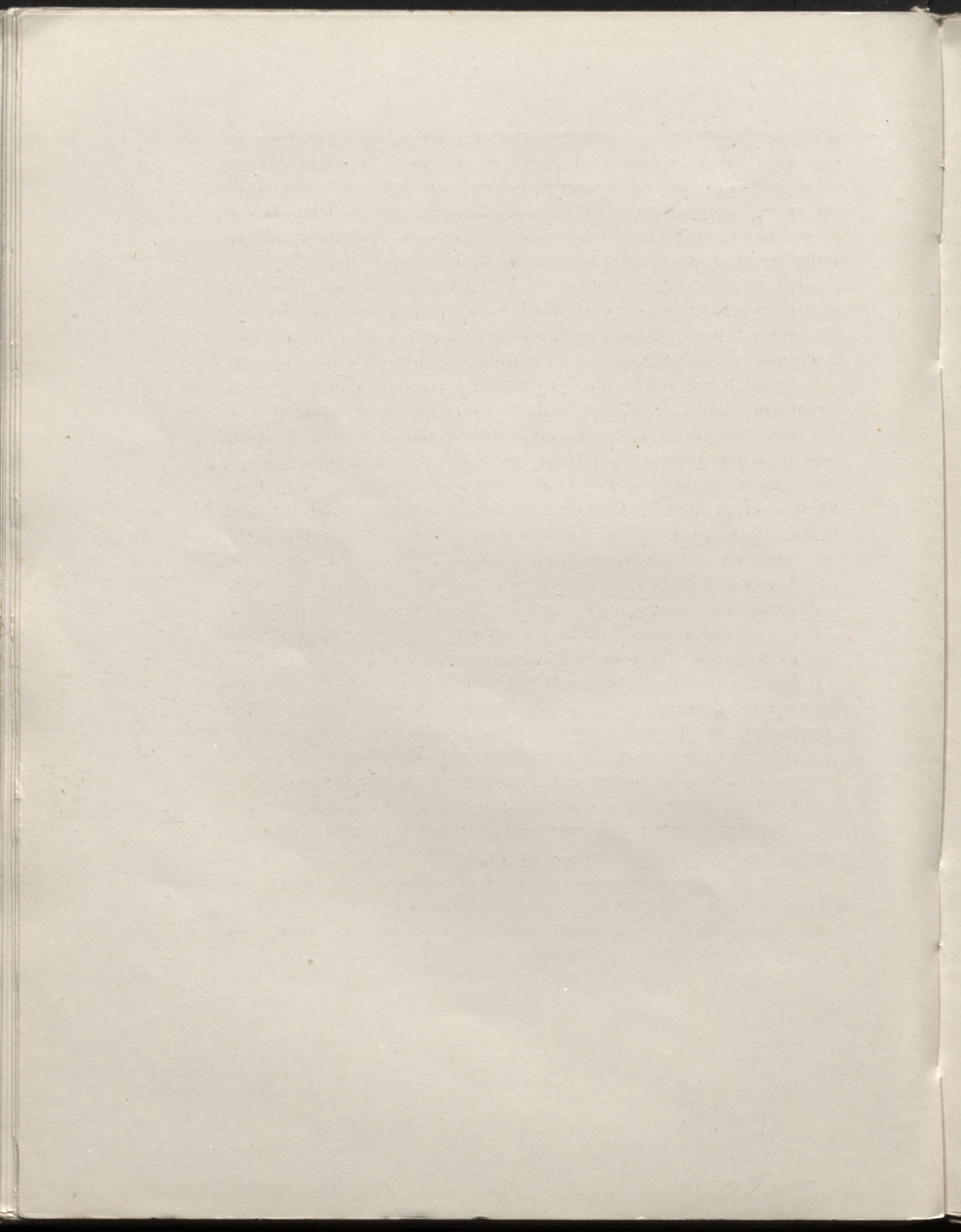
„MEĻA“ dekoratīvais ietērps un kostimi

Arvids Spertals pie Goldoni Venecijas cikla lugām jau bija strā-
dājis agrāk. Tiem, kas salīdzinās viņa „Plāpīgo sievu“ 1933./34. gada
sezonai gatavoto dekorāciju metu ar „Meļa“ dekoratīvo ietērpu, būs
jākonstatē zinama starpība. „Plāpīgo sievu“ metā formas ir izteiktas
asāk, krāsu kontrasti spilgtāki, celtnu formas ģeometriskākas. Tur-
pretī Goldoni „Meļa“ dekoratīvais ietērps ir maigāks, dzejiskāks, tu-
vāks realitātei. Tas, ka A. Spertals gandrīz visu komedijas darbību
pārcēla uz priekšskatuvi, atdalot to no skatuves ar smaili - graciozu
plastisku kolonu rindu, deva tam iespēju radīt aktieru aizmugurē liela
ūdeņiem bagāta laukuma elpu. Savukārt Doktora mājas balkonu un
ieejas durvju, kā arī viesnīcas lieveņa stila un raksturā izturētās
plastiskās izbūves avanscenā Venecijas ainas realitāti padarīja vēl lie-
lāku. Tādā ceļā izmantodams Jelgavas teatra lielo un ērto priekšska-
tuvi un tehniski labi iekārtoto apgaismošanas aparāturu, dekorators
radija visai iespaidīgu Venecijas skatu, kas sevišķi efektīgs bija mēne-
nīcas apgaismojumā; otrkārt, deva aktieriem labi izmantojamu un ap-
spēlējamu telpu, un, treškārt, sagādāja publikai tuvu un labi sadzir-
damu spēli.

Attiecīgos skatos ar stilā izturētu papildu priekškaru, lai varētu
notikt vajadzīgās pārbūves, parādot Doktora un Pantalones māju iekš-
telpas, plašais Venecijas skats tika nošķirts no priekšskatuves. Kā abu



Arvids Spertals



istabu arhitektonika — Pantalones istaba pieskaņota Pantalones un viņa dēla Lelio divspēlei, bet Doktora — viņa meitu un paša Doktora vai to pašu Beatričes un Rozauras un Otavio trīsspēlei — tā arī sienu reti jaukās krāsu gammas, viss liecina ne tikai to, ka dekorators ir ņēmis vērā un pārdomājis visus spēles apstākļus, bet liecina arī par darba veicēja stipro iekšējas formas un skaidro stila sajūtu.

Bet nevar runāt par Goldoni „Meļa” dekoratīvo ietērpu, nerunājot arī par Margas Spertales kostimiem. Savā laikā apmeklējusi Mākslas akadēmiju, ceļojusi un papildinājusies ārzemēs, M. Spertale ilgus gadus ir darbojusies pie Jelgavas teatra galvenā kārtā kā kostimu zīmētāja, reizēm dodot arī lugu dekoratīvos ietērpus. Dzimusi zemgaliete, viņa savieno sevī gaišu prieku par zemes krāsu spilgtumu un bagātību ar labu stila izpratni. Nekad nepazūdot abstrakcijās, bet mīlot konkrētu dabu un dzīvi, M. Spertale ļoti labi arī izprot dažādu materiālu īpašības — kā un kuru no tiem vislabāk izmantot skatuves efektiem. Tādēļ M. Spertale, pagatavojot teatra kostimus, neiziet tik daudz no uzzīmēto metu tīri gleznieciskām varbūtībām, cik tieši no konkrētām materiāla īpašībām, kas viņas kostimiem piedod sevišķu izteiksmību. Bet, iedziļinoties katrā atsevišķā kostimā, M. Spertale neuzskata par savu neatvairamu pienākumu kopēt arhīvos un muzejos saglabātos vēsturiskos un etnogrāfiskos paraugus un viņu zīmējumus, bet laikmeta robežās ļauj brīvu lidojumu fantāzijai un savai izdomai.

Pēdējā pārsteidz Goldoni „Meļa” titullomas kostimā. Lelio parādas viņā kā teiksmainais putns Bulbulis pasakās, jeb krievu Жаръ-Птица. Zelta un dzeltenos toņos ieturēto kostimu sevišķi krāšņu padara garais kroku bagātais zaļa zīda uzmetnis un platas caurspīdīgas brūni-sārta celuloida aproces un cepures malas. Pārējo darbojošos personu kostimi ir tuvāki tradicionāliem delartiskās komedijas apģērbiem. Un tomēr, tā kā „Meļa” inscenējumam nebija nodomu precīzi dokumentēt noteiktu — šai gadījumā XVIII-to gadu simteni — lugas uzrakstīšanas datums 1750. gads komedijā ir minēts — Arlekina kostims un paša Arlekina tēls neatbilst tieši šim laikmetam: viņš ir zemnieciski-robustāks, tāds, kāds bija agrākos gadu simteņos, un nav tik izsmalcināti-demonisks, kāds kļuva vēlāk. Bet Karlo Goldoni brīvā



Kolombine



Arlekins

Margas Spertales kostimu meti

apiešanās ar delartisko komediju, Arlekina teksts, režisora un dekoratora nodomi — nekas nesaistīja M. Spertali veidot Arlekinu tieši tādu, kāds viņš bija XVIII-tā gadu simtenī, delartiskās komedijas beigās.

Goldoni „Meļa” dekoratīvo ietērpu cēla vēl tas, ka A. un M. Spertali pie viņa strādāja ciešā sadarbībā, saskaņojot savus nodomus tā, lai dekorācijas palīdzētu izcelt kostimus un kostimi, savukārt, kā saskatnīgs elements darītu bagātāku dekorāciju krāsu un formu valodu.

Režija un noslēgums

Arī Ž. Kopštala režija saskanēja ar komedijas dekoratīvo ietērpu, bet Jelgavas teatra linija palīdzēja teatra darbiniekiem atrast kopēju formu valodu. Ž. Kopštals, izpratis teatralās spēles stilu un garu, deva

stilā izturētu un noskaņotu režiju ar daudziem laimīgiem momentiem: atjautīgām un dzīvām situācijām, mizanscenām, pat veselu mazu skaņtīņu starp divām ainām: — Doktors ar ūdens strūkļas palīdzību atvēsina iekarsušo serenades dziedātāju Arlekinu, — un laimīgi arī atraisīja pašu aktieru ierosmi un izdomu spēju. Kā piemēru var minēt Rozauras balss fiorituras, kad viņa raudādama pamet balkonu. Dialogu toņu kārtas un tembri, runātāju stāvokļu pozu un kustību savstarpējās attiecības — viss bija pārdomāts, visur jūtams režisora un arī pašu aktieru dzīvs darba prieks.

Saviem režijas nodomiem Ž. Kopštals veltī atsevišķu rakstu; tālab, aprobežojoties ar šiem nedaudziem teikumiem, noslēgumam vēl dažus vārdus.

Līdz ko aizveras priekš-kars, izrāde beidz savu ek-sistenci; inscenējums ieslīd nebūtībā. Ja viņš vēl var atdzimt dažas reizes sezonā, tad tomēr diezgan drīzi pienāk brīdis, kad priekš-kars aizveras pēdējo reizi. Kas paliek pāri no inscenējuma? Atmiņas? Tās dzied kā uguns-kura liesmas. No teat-ra izrādes, šīs apburošākās mākslas zieda nepaliek pāri pat pelnu. Bet teatrs viņā ieliek tik daudz grūta un sarežģīta kolektīva darba. Šai mākslai kā visām ir sava vēs-ture, kas prasa, lai to do-kumentētu. Viņai ir sava at-tīstības gaita un posmi, kuru saknes aug dziļi pagātnē un kuru zari stiepjas nākotnē. Tālab,

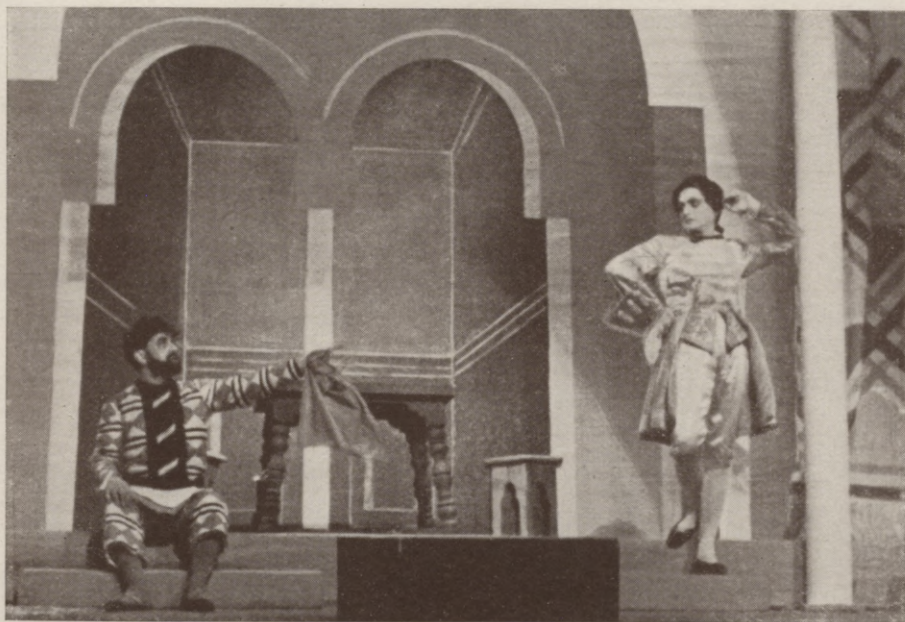


*Florindo — E. Sirmāis, doktors — B. Izaks,
Rozaura — E. Tauriņa*

lai apgaismotu Jelgavas teatra „Meļa“ inscenējuma tapšanu un
viņa nozīmi tagadnē, vajadzēja atskatīties tik dziļi pagātnē, un,

lai saglabātu šī darba dzīvu un ilgu liecinieku, „Zelta Ābele“ veltī
tam šo monografiju.

V. Dambergs



Arlekīns — J. Ķikulis, Lelio — E. Vilnis

REŽISORA PIEZĪMES

Ž. Kopštals

Ir patīkami pakavēties atmiņās pie Goldoni komedijas „Melis“ iestudējuma. — Grūts, bet līdz ar to pateicīgs autors! Nekā viņā nav no pelēkā naturalisma, ko uz katra soļa sastopam tagadnes dramatiskos rakstniekos. Ar kādu meistarību autors rada no meliem situācijas un no tām, savukārt, spožu, teatralām vērtībām piesātinātu lugu. Kā Haidns un Mocarts ir devuši pasaulei tīrās muzikas elementus, tā Goldoni savos darbos ir atstājis mūsu paudzēm lielas teatralas vērtības.

Uzņemoties lugas režiju es apzinājos, ar kādu nopietnību un rūpību man jāpieiet pie lielā meistara darba. Lai skatītājiem varētu cik

necik parādīt to, kas slēpjas autora darbā, ir jāpārzin viņa laikmets. Bet tas nebūt vēl nava viss! Goldoni prasa vēl „kaut ko“! Un šis „kaut kas“ ir — fantazija... Ka autors, radīdams savu darbu, nav taupījis izdomu, tā režisoram, viņa darba tulkotājam, sacenšoties ar autoru, jāpieliek sava attapība, sava fantazija, bet vietām, kur autors liekas būt noguris, vajadzēja mēģināt dot pat vairāk (?) kā bija devis autors.

Iestudējot šo lugu ir jāvairas no visa, kas ir saprotams ar vārdu — psiholoģija, un jo tālāk režisors vedīs aktierus no psiholoģiskā interpretējuma un mēģinās viņus tuvināt teatralam, jo vairāk arī vainagosies viņa pūles.



Doktors — B. Īzaks, Lelio — E. Vilnis, Pantalone — V. Streips



Rozaura — E. Tauriņa; aiz viņas Kolombine — E. Līcīte

Real-teatralais, lūk, kas ir nepieciešams un ko autors neatlaidīgi prasa no režisora! Tāpat režisors nedrīkst pieiet pie Goldoni „Meļa” vienkārši, kā pie ikdienišķa meļa, ko sastopam dzīvē. Un ka tas tā nav, to var, uzmanīgi analizējot autoru, atrast viņa lugas varonī: „Tie nav meli, bet izdomas atjautība, mana asā un spīdošā prāta bagātās apdāvinātības augļi!”

Pēc manām domām režisors nedrīkst sevišķi izcelt „Meļa” melus, bet gan viņu radītos *rezultatus*, un lai tos mākslinieciski parādītu, režisoram atkal un atkal ir vajadzīga „izdomas atjautība”.

Bez visa tā stingri jāuzsver stils, veiklie dialogi un situāciju dažādība, ko prasā no aktieriem itaļu straujais temperaments. Bet galvenais, kas ir vajadzīgs ansambli, iestudējot vērtīgu darbu, tas ir — darba prieks! Un par to es nevarēju sūdzēties, jo tēlotāji zināja, ka katra vērtība prasa, lai pie viņas pieiet ar nopietnību, un viņas atdošana skatītājiem ir saistīta ar lielu atbildību!

Ar katru mēģinājumu Goldoni mums, darba darītājiem, kļuva mīļāks un tuvāks. Un tas ir dabīgi: jo, saskaroties ar tik vērtīgu dramatiķi, kāds ir Goldoni, arī aktiers pats kļūst pilnīgāks un vērtīgāks!

Kā aktiers, tā arī skatītājs var izaugt tikai uz vērtīga repertuara. Un jo biežāki mūsu teātrī ierādīs cienīgākas vietas tādiem dramatiķiem, kādi ir: Rainis, Blaumanis, Dambergs, Alunāns, Goldoni, Moljers, Bomaršē, Balzaks, Šekspīrs u. c., jo drīzāk viņi atbrīvosies no nevērtīgā un plakātiskā repertuara.

Minētie mūsu autori ir tie mākslas dzidrie avoti, kas nekad nezaudēs savu pievilcību, un ikviens, kas pie viņiem meklēs veldzi, nejutīsies pievilts.

Un pēdīgi, lai lasītāji mani atvaino, ka tik maz varēju pateikt par režijas darbu iestudējot „Meli”. Bet tikai pašā darbā, nākot kontaktā ar ansambli, parādījās arvienu kaut kas jauns un savdabīgs, un tas nav tik viegli fiksējams uz papīra. Es nebūt neesmu apmierināts ar padarīto darbu, jo ļoti labi apzinos, ka tik komplicēts autors, kāds ir Karlo Goldoni, nav viegli atšifrējams. Bet par vienu no sirds priecājos: ka Jelgavas teātrs mēģināja pieskarties teātra vērtībām un tas, man šķiet, ir jau zinams sasniegums.

Ž. Kopštals



Lelio — E. Vilnis, Arlekins — J. Ķikulis; aiz viņiem gondoliers

SKATĪTĀJA ATMIŅAS

Kārlis Strauts

Teatrs atšķiras no citiem mākslas veidiem arī ar to, ka tas ir pabeigts mākslas darbs tikai tad, kad to vēro publika. Bet skatītāja nozīme neizbeidzas tikai ar viņa klātbūtnes nepieciešamību vien. Viņš ir arī teatra mākslas radīšanas komponents, kurš var ļoti ietekmēt tēlotājus ar savu izturēšanos un mākslas gaumes līmeni. Teatra vēsture māca, ka publikas ietekmei ir pakļauti pat lielākie skatuves ģeniji. Tā G. Ch. Lichtenbergs, savās vēstulēs no Anglijas (1775.), par Dēvidu Gerriku rakstīdams saka: „Es-mu manijis, ka, ja viņam, piem., jaunu spēles paņēmieni rādot, sa-nāksmes skaļā piekrišana vai arī ierastais nāves klusums izpaliek, tad

ir pilnīgi droši, ka viņš darbību prātīs tā ievirzīt, ka vēl pirms šī spēles paņēmiena beigām tiem ir jāseko.“

Bet skatītājs var ietekmēt skatuves mākslu ne tikai ar savu izturēšanos izrādes laikā vien. Skatītāja reakcija pēc izrādes var izpausties divos veidos: ar personīgu sazināšanos un ar publicēšanu. Pēdējais visbiežāki notiek kritikas veidā, kur kādas publikas daļas pārstāvis sava izdevuma lasītājiem sniedz izrādes vērtējumu un, ievērojot savu lasītāju resp. skatītāju intereses, izsakas par zināmo mākslas parādību vēlamību vai nevēlamību. Taču izteikšanās iespiesta vārda veidā par uzvedumu var izpausties arī tādā esejas formā, kur nevis vērtēšanas moments ir izcelts pirmā vietā, bet gan kur rakstītāja galvenās rūpes ir izrādes dokumentēšana, atmiņu saglabāšana par uzvedumu. Turpmākais tad nu arī būs ieturēts šāda apcerējuma garā.

Ir dabīgi, ka skatītājs, sekojot labai izrādei, ne tikai aizraujas mākslas pārdzīvojumā, bet arī pēc izrādes kavējas pārdomās. Šīs atmiņas par izrādi tad nu skatītājā raisa arī intelektu, kas iedarbināts meklē izrādē vērotam un pārdzīvotam izskaidrojumu.

Ja nu tagad salīdzinām to izskaidrojumu, kādu redzētais izraisījis skatītājā, ar tiem komentāriem, kurus dod paši uzveduma veidotāji, tad šis inscenējuma glosas bieži vien var nesakrist, jo skatītājs izrādes izprašanu itin dabīgi pirmā kārtā meklē pats sevī. Ja nu skatītājs uzvedumam atrod tādu izskaidrojumu, kas visās vietās saskan, bet kas tomēr ir citāds nekā to izskaidro inscenētājs, tad tā nav visiztīrājamā darba vaina, bet gan norāda uz tā vērtīgumu, jo teorijas auglīgums jau iezīmē radoša darba dziļumu.

Un tā nu rakstīdams par to, kā esmu uztvēris Jelgavas teatra „Meļa“ inscenējumu, nemaz negriezīšos pēc paskaidrojumiem pie izrādes veidotājiem, bet gan mēģināšu pēc atmiņas uzrakstīt iespaidus, kādus esmu guvis vērojot šīs Goldoni lugas izrādi š. g. otrajos Lieldienas svētkos. Šīs atmiņas rakstīdams tā tad nemaz neraudzīšos uz to, kādas idejas lugas sagatavošanā ir ieliktas, kā izveidojies darba plans un kādas pretestības ir radušās šī plana piepildīšanā. Tāpat arī atstāšu pie malas citus apsvērumus, kas gan varbūt bijuši svarīgi izrādes veidošanas gaitā, bet kas gatavā izrādē parastam skatītājam vairs nav skaidri saredzami.

ciju tas tiešām arī ir izdevies, jo viena tēlotāju partija — dāmas — pa lielākai daļai atradās uz balkona, bet otra — kungi — grīdas līmenī. Tādā kārtā aktieri nu it dabīgi, nemaz nekaitējot žestu loģikai, varēja pāriet uz daudz sarežģītākām kustībām, nekā tas būtu iespējams, ja abas runājošās puses atrastos vienā līmenī. Pie tam šīs spēles izteiksmības virziens arvien vēl variējās pēc „maiņstrāvas“ principa. Dāmām sarunājoties savā starpā skati un žesti vēršas līmeniskā virzienā, bet kad tās piegriež uzmanību saviem kavalieriem, ķermeņa izteiksme plūst svērtieniskā laidienā. Kavalieru partijai, kura atrodas uz skatuves dēļiem, bez pieminētām variācijām nāk vēl klāt balkona apspēles iespējas, kuras „Meļa“ tēlotāji arī bagātīgi izmantoja.

Visvairāk balkona celtni spēles izteiksmībai par labu izlietoja medicīnas students Florindo, kuru tēloja Edgars Sirmāis. Gandrīz var sacīt, ka priekš Florindo visā pasaulē eksistē tikai šis balkons, kurš ir viņa iemīļotās personificējums, jo viņam visu izrādes laiku ne reizi neiznāk sarunāšanās ar savu iecerēto. Vēl vairāk, viņš to līdz pat lugas beigām ne lāgā neredz vaigā. Tā nu arī „terases architektura“ dabūja visu to Florindo uzmanību un maigumu, kuru vajadzēja saņemt šo „skaisto ornamentu“ īpašniecei. Šī kautrīgā pielūdzēja jūtas izpaudās dažādos veidos. Tur bija gan uz balkonu augšup vērstie, milā iztviķušie skati, gan maigā, gandrīz glāstošā pilaru apstaigāšana, gan kaulnīgā, izbiedētā slēpšanās — pajumtes meklēšana zem peristila.

Šī platoniskā, vairīgā mīlētāja tēls skatītājam ilgi paliks atmiņā, jo aktiers, savu veidolu darinādams, ārējo, ķermenisko izteiksmi bija rūpīgi līdzsvarojis ar iekšējo, dvēseles projekciju. Tēla ārējā forma — vārais, slaidais, jauneklīgais stāvs, kas ietērpts melnā piegulošā tērpā ar mirdzošām sudraba tresēm un īsu samta apmetni — izpauda kautru, savrupu atturību. Šim traulajam stāvam labi piederējās blondie, garie, skaisti izkārtotie mati, kurus kontrastējoši apsedza melna barete.

Taču šī mīlētāja sapņainais biklums nebija vienpusīgi saldens, jo atsevišķos brīžos Florindo jauneklīgumam, vai labāk sakot zēnībai, netrūka arī sava apvaldīta komisma. Sevišķi tas izpaudās tajās reizēs, kad Florindo, klausoties pretspēlētājā, uzskata to plaši ieplēstām, apaļām, izbrīnītām un reizē izbijušamies acīm, vai arī kad viņš, lai nesastaptos ar savu iemīļoto vaigu vaigā, ātriem, sīkiem, meitenīgiem, gandrīz bēr-

nišķīgiem soliņiem steidzīgi nozūd aiz kulisēm, īsam, melnam apmetnim strauji, jokaini noplandoties. Pilnīgi paliekot personaža rakstura lomā, aktiers delikāti - meistariski nospēlēja arī tik riskantu vietu, kur viņš, kā medicīnas students, sniedzot palīdzību neatmaņā kritušai Ro-



Otavio — R. Mustaps, doktors — B. Izaks

zaurai, pagībst arī pats. Šo ainu Edgars Sirmāis notēlo Florindo raksturam tik pieguloši un tehniski tik eleganti, ka visa šī negaidītā norise neizaicina uz skaļiem smiekliem, bet gan tikai liek skatītājam klusi pasmaidīt par trauslā, vārā dziednieka - mīlētāja klizmu.

Pavisam citā veidā balkonu apspēlēja „Meļa“ kalps Arlekins — Jānis Ķikulis. Arī tam šis arhitektoniskais izcilnis pauž pievilksanas spēku, jo uz balkona atrodas Kolombine, ar kuru tas it brīdīgi sa-

runājas, mēģinādams sekot savam kungam lielīšanās veiksmē. Kur Florindo līdzīgi ēnai slij gar savas iecerētās balkonu, tur Arlekina vai nu zaglīgi slapstas, vai arī it nekautrīgā bravurīgā kārtā pa balstiem rāpjas augšā (balkons līdz ar stabiem ir stabili celts). Šo viņam raksturīgo izturēšanos pauda arī ārējais izskats — ogļumelnā, īsā, izjukusē, austrumnieciski neglītā bārda un blēdīgā, neuzticību modinošā sejas izteiksme, kā arī tipiskais Arlekina ģērbs, kas sašūts no daudzkrāsainām, stilizētām, ģeometriskas formas skrandām. Salīdzinot ar sava kunga eleganto uzvalku, Arlekina kostims izlikās pagalam apvalkāts un novazāts. Ar šo ietērpšanās diferenci inscenētāji, jādomā, ir gribējuši raksturot šī kalpa kungu, kura visa bagātība atrodas pašam mugurā. Arī pārējos tēlošanas paņēmienos Ķikulis Arlekinu rādīja kā uzmācīgu, maz pieklājīgu, diezgan izmanīgu, bet ne visai veiklu un gudru kalpu, kura izturēšanās kā spēlē, tā valodā bieži uzjautrināja skatītājus.

Brigella, Florindo kalps, Fricis Rutkis, uz skatuves rādījās mazāk kā delartisks sulainis, vairāk kā lāga zemnieks, kas savā iedabā atgādināja cēlā Don-Kichota kalpu — Sančo-Panso.

Pašā centrā protams Lelio — fenomenālais melis, kurš nepatiesības runāšanu ir pacēlis par savas dzīves principu, jo viņš melo arī tad, kad, šķiet, patiesība būtu viņam daudz izdevīgāka. No Lelio tēla uztveres, protams, atkarājās viss inscenējuma tonis. Ka šis tonis nav kaila jokdarība, to jau lasītājs laikiem būs nojaucis no Florindo tēla apraksta.

Un Lelio tēls ar šo trauslo jauneklā veidolu ir pilnīgi saskanīgs. Ar to nav jāsaprot rakstura vai izteiksmes paņēmienu līdzība, bet gan saskanība izrādes kopējā stila plāksnē. Tā nu ir pilnīgi saprotams, ka Lelio uz skatuves neparādas vis kā pārspīlēts modes ērms, bet gan kā izsmalcināts dendijs. Raugoties uz Evalda Viļņa stāvu, kurš ir ietērpts košā, daudzkrāsainā, greznā, bet tomēr ar neklūdīgu gaumes izjūtu darinātā kostimā, kā arī vērojot viņa nepiespiesto, izsmalcināto izturēšanos, ar drošo, vieglo gaitu un izmeklētām gransenjera manierēm, kas viņu neatstāj pat visgrūtāko pārbaudījumu brīžos, nāk prātā apraksti par Alfredu de Misē — vienu no sava laika elegantākiem vīriešiem, kura virtuozais ārējais dendisms plašākās sava laika zelta jau-

natnes aprindās tika apbrīnots gandrīz vairāk nekā viņa dzejnieka talants. Protams, ka Lelio personībai un līdz ar to arī Viļņa tēlam nepiemīt nekā no tā intelektuālā dendisma, kura pieminēšana izraisa reminiscences no Bairaona, Bodlera vai Uailda gara pasaules. Lelio dendisms, lai gan ļoti žirgts un imponējošs, tomēr ir tikai ārīgs, pakal-darinošs, neoriģinals, tāpat kā viņa amoralisms ir tikai virspusēja, sekla, puiciska izblēdīšanās. Lelio amoralismam, vai pareizāki sakot nemoralismam, nepiemīt nekā demoniska, nekā no principialas ievirzes jau tādēļ vien, ka šai personai pilnīgi trūkst garīgās kulturas interešu. Jāņem taču vērā, ka Goldoni luga ir vairāk laika kavēklis, mazāk darbs ar literarisku pašvērtību. Tādēļ jau arī Lelio meli, lai cik saistoši mums tie liktos, ir tikai paša rakstnieka izdoma, atjautīgi sagudrota fabula, kas tomēr nerada iespaidu, ka veiklā izmelošanās būtu paša personaža — Lelio intelektuālās apdāvinātības vai spilgtas fantazijas auglis, kurai arī patiesībā varētu noticēt.

Evalda Viļņa veidols arī šai pamatuztverei pilnīgi pieskaņojās, jo mēs to nekur neredzējam ne pārāk izgudru, ne ļauni demonisku. Visu lomas valodisko daļu aktiers nospēlēja nepārtrauktā, izmanīgā melu plūdumā, kurš tikai konvencionāli sacirtās „grūtās situācijās“, — pretjautājumos vai atklājumos. Patiesībā izdomu urdzēšana tam neapstājās ne uz brīdi, jo Lelio, kā jau autora milulis, nav ne pārtraucams, ne samulsinams kaut uz īsāko brītiņu, jo tad jau viņam nebūtu tiesības lietot lugas virsrakstu kā tituli, kas taču ir vienīgais īstais no daudzajiem, ko Melis lieto visā izrādes gaitā.

Uzveduma centrā atrodas Lelio garie dialogi ar tēvu Pantaloni. Šie dialogi ir ne tikai izrādes spraigākā vieta, bet arī režijas meistar-darbs vispār. Lai gan ne brīdi spēles partneri nav sastingušas, statiskās pozās, jo tēlotāju savstarpējie stāvokļi uz spēles laukuma mainas nemitīgi, tomēr visas šīs pārmaiņas notiek parastam skatītājam pavisam nemanāmi. Šis individualās spēles un mizanscenu organiskais apvienojums caur režiju tad arī dod to teksta un tēlošanas sakausējumu, kas publikai parādas dabīgā, it kā pašā par sevi saprotamā norisē, kur vairs neredz it nekā no spazmatiskas, izraustītas teatralisma gribešanas, kurā tik viegli var noslidēt vairoties no allažības realisma.

Stingri pieturoties pie teksta pamatdomas var iznākt, ka Pantalone ir vientiesis un tirans reizē. Ja inscenētājs uzvedumu būtu domājis publikas smidzināšanai, tad arī Pantaloni viegli varētu atraisīt par izjokojamu veci. Taču arī šeit inscenējuma kopējie stila principi ir pilnīgi ieturēti. Pantalones tēlotājs — Valfrīds Streips šo lomu izrādot ir galveno svaru licis uz virtuozu izspēli, kura tomēr ne brīdi nepāriet atturīga mākslinieciska plana robežas. Visās tajās vietās, kur varētu parādīties Pantalones lētticības smieklīgums vai arī ietiepīgā varmācība, aktiers ar spēli rada zinamu atskāršanas kāpinājumu, kas šai lomai atņem ne tikai vienmuļu vientiesīgumu, bet arī padara to dinamisku. No sākuma Pantalone, šķiet, ir visai labās domās par savu dēlu, taču sarunai tālāk virzoties un manot Lelio „asprātīgo izdomu“ pakāpenisko attīstību, mīlošais tēvs sāk palikt neticīgāks. Šo neticības pieaugšanu aktiers nepārāda vis ar parasto naturalistisko mimiku — šaubu un izbrīna izteiksmi, bet gan ar smalko ironiju, kas caurstrāvo ne tikai Pantalones sejas pantus un balss intonācijas, bet arī kustības. Ironiskā izturēšanās viņam izpaužas zobgalīgā galvas grozīšanā, biežos tikko pasvītrotos pieklājības žestos un izmeklētās, godbijīgās reveransēs, kurās jūtama drusku lielāka cieņas parādīšana, nekā dēls to drikstētu visā nopietnībā no sava tēva sagaidīt.

Pavisam citādiem līdzekļiem savu lomu iztulkoja Roberts Mustaps kavaliera Otavio tēlā. Šis raksturs ir tiešs Meļa pretstats, jo visa viņa stāja dibinājas uz patiesību un goda prātu. Bet tā kā kavalierim Otavio šīs abas cēlās īpašības realizējot radās dažādi ļoti nepatīkami mīsekļi, kuru dēļ viņam nācās atvainoties un lūgt piedošanu ne tikai no saviem nākošiem radniekiem (ļoti smalki un dižciltīgi iztēlotā konfuzā), bet pat noklausīties istabenes pārmetumus, tad Mustaps personāžu it pamatoti rādīja ar nelaimes putnam piemītošo īgnuma un pesimisma uzsvāru, kas mimiskā izteiksmē sevišķi bija pamanāms uz leju nolaistos mutes kaktiņos un balss izskaņā, kuru nekad neatstāja iekšējas netiksmes slikta gara stāvokļa apakštonis. Varbūt ka pie tam bija vainīgas arī bezmiega naktis, kuras šis kavaliers, pēc paša atzišanās, pavada pie kāršu galda. Bet ja līdz ar to Otavio kā predestinēta neveiksmnieka tēls neparādījās tādā rotaļības formā kā Pantalone, tad viņš nebūt neizkrita no teatrala izspēles plana; tikai viņa se-

jas vaibsti, žesti un ķermeņa stāvokļa maiņas bija skopākas, kā jau to prasīja viņa pamatstāja — koncentriskums, atrašanās no sabiedrības, noslēgtība, iztikšana pašam ar sevi. Visraksturīgāki šis koncentriskums izpaudās arvien ķermenim stipri piekļautās roku un kāju kustībās, kas tomēr bija mākslinieciski radniecīgas pārējo aktieru spēles priekam ar to, ka no žestikulācijas bija izskausts viss ikdienišķais, vulgarais, nepārdomātais un neizkoptais.

Vairāk pasīva no autora viedokļa bija doktora mājas grupa — Balanzoni — Bernhards Īzaks ar savām divām meitām: Beatriči — Eriku Prinduli un Rozauru — Elzu Tauriņu un to kalponi Kolombini — Elviru Līciti. Protams, ka arī doktors šeit nebija tēlots kā komisks tips, bet gan kā rūpīgs un mīlošs tēvs, zem kura stingrības maskas slēpjas gādība par savām meitām. Labi palikusi atmiņā Bernharda Īzaka spēle ar kājām, kuras melnā, piegulošā ietērpā doktora uztraukuma brīžos sasniedza ievērojamu žestikulācijas izteiksmību.

No doktora meitām lielākā loma piekrita Elzai Tauriņai, kas šo enerģiskāko un uzņēmīgāko no ligavām parādīja aizrautīgi, tēlojot dzirkstošu, skatuvisku interesi pret savu pielūdzēju Lelio. Viņas spēles rotaļība visspilgtāk izpaudās raudāšanas fioriturās, saraustīto skaņu „izdziedāšanā“ vairākās toņkārtās.

Erikai Prindulei nebija daudz ko darīt. Viņai pienācās tikai izspēlēt apvaldītas, labi audzinātas jaunas dāmas manieres, kuras viņa parādīja pievilcīgā atveidā, ar noblesi un graciju.

Kolombine — Elvira Līcīte, tikamu, spilgtu krāsu kostimā ir Arlekina cienīga pretspēlētāja. Viņas drošā, gandrīz robustā bezaizspriedumainā izturēšanās bija skatuviski veikla un iekļāvās inscenējuma apmalē.

Ar gluži delartisku vieglumu, rokās mežģīņu kārbu svaidīdams, epizodiskā lomiņā parādījās moris komijs — Elmars Upermanis.

Muzika, kas izrādē atskanēja, bija tiešām nepieciešama. Kanco netes dziedātājs Voldemars Krūmiņš ar savu belkanto modināja romantiskās Venēcijas atmosferu.

Uzmetot skatu visumā kā režijas, tā inscenēšanas stilam, top nepārprotami, ka viss šeit dibinas uz aktieri un tā virtuozitāti. Pasvītrotā vienkāršība ne tikai dekoratīvā iekārtā, bet arī rekvizītēs rāda, ka de-

korators ir visu darijis, lai aktieru spēle iespējami vairāk izceltos. Tā, piem., doktora mājas iekšpusē, kur redzama Rozaura bezsamaņā, uz skatuves atrodas tikai viens pats krēsls, tā ka aktiera stāvs ir vienīgs, kas var saistīt skatītāju. Tāpat arī līdz pēdējai vienkāršībai ir dekorēta aina, kur Lelio sarunājas ar savu tēvu. Arī šeit nav vairāk, kā tikai galds un divi sēdekļi. Bet neraugoties uz to, telpa tomēr neizskatās nabadzīga, gluži vienkārši aiz tā iemesla, ka mēbeles nemaz nav domātas rotājumam un izgreznojumam, bet tēlošanas atbalstīšanai. Tā nu arī galda augstums un forma bija izveidota taisni tāda, lai aktierim būtu izdevīgi to apspēlēt, sceniski patērēt. Un tā kā dekoratīvā elementa nav vairāk nekā tas tēlotājam nepieciešams, tad arī skatītājs redz tikai aktiera spēli, bet nedaudzās lietas uz skatuves nemaz nepamana, tādā kārtā nenovirzīdams savu uzmanību no dzīvā cilvēka.

Vērojot aktiera spēli no režijas viedokļa, skaidri bija jūtams, ka režisors Kopštals nebija domājis par realistisku tēlošanas stilu, lai gan luga pieļautu arī to, jo dramaturgs novators Goldoni jau ir pārejis laika iezīmētājs no delarta uz realismu. Ar labu gribu šeit būtu iespējams izveidot psiholoģiski gluži pārliecinošus raksturus, tomēr par iekšēji bagātiem un interesantiem viņus gan saukt nevarētum, jo raksturi, salīdzinot ar mūsdienu dramaturģiju, „Meli“ ir pārāk primitīvi.

Atmetot reali psiholoģisko liniju ar naturali psiholoģiskiem tēlojumiem, režisors tomēr nebija izvēlējies arī realisma pretstatu — klauniadi — jokdarību, skatītāja izklaidēšanu ar primitīvākiem smīdināšanas paņēmieniem. Tādēļ arī uzvedumā nebija ne skraidīšanas, ne dejas, ne spērienu, ne arī citu atrakciju, kas radītu priekšstatu par vecitāļu aktieru spēles paņēmieni atdarināšanu.

Nepieņemdami ne psiholoģisko realismu, ne arī delarta tradīcijas, izrādes sagatavotāji acīm redzot ir gājuši nevis vidējo, bet trešo ceļu. Trafarēto Goldoni psiholoģiju viņi ir aizsēguši ar auglīgu, svaigu teatralās iznesības virskārtu, kas aktieru stājā izpaudās bagātīgi kāpinātā sabiedriskā viesistabas veiklībā, labās manierēs, uzsvērtā graciozā klīrībā un smalki atjautīgā, neikdienišķā preciozitātē.

Pats par sevi saprotams, ka eksperimentālā skatuve no aktiera spēles var izskaust jebkuru psiholoģiju, atvietojojot to ar loģiku, kādu

izdomātu kustību principu. Tādā gadījumā tēlojums gan nespecialistam būtu grūti saprotams. Bet tik tālu jau arī Jelgavas teatrs nav gājis, jo visumā tas psiholoģiju nav atmetis. „Meļa“ tēlotāji ir centušies tikai savā spēlē pārvarēt tekstu tik lielā mērā, lai tas tiktu izklausīts mimikā, žestā un intonacijā. Un tas viņiem arī ir izdevies, jo no satura nekas nebija palicis pāri, ko aktiers nebūtu varējis ar skatuves līdzekļiem iztulkot.

Līdz ar to arī lugas tekstam pāri produktīvi uzrūgst skatuves mākslas vērtības, kas teatrim rada māksliniecisku attaisnojumu.

Izsakot vienā teikumā „Meļa“ režijas vadmotīvu, var rezumēt, ka Jelgavas teatrs no Goldoni laika skatuves ir gan aizņēmis spēles priekā principu, kustību bagātību, bet delartiskās ekscentrikas vietā tas ir ielicis savus paša līdzekļus — teatrali pacilātu mākslinieciski pārspīlētu sabiedriskās uzstāšanās izsmalcinātību.

K. Strauts



Beigu skats. Brigella — F. Rutkis, Florindo — E. Sirmāis, Rozaura — E. Tauriņa, doktors — B. Izaks

RECENZIJAS

„MELIS“ TĪKSMINA PUBLIKU JELGAVAS TEATRI

Karlo Goldoni komedijas „Melis“ uzvedums pieskaitāms šīs sezonas labākajiem. To vispirms iezīmē liela stila inscenējums Arvida Spertala dekorācijās. Galvenā dekorācija rāda Venēcijas ainavu. Sākoties no pašas proscenija malas, ēku fasādes ievirzas līdz tālai atturīgos toņos zīmētai perspektīvai, radot lielu dziļuma sajūtu. Kanālā, pa kuru slid gondolas, uzburtā arī laba lāsmojošu ūdeņu ilūzija. Sadarbībā ar gaismotāju Oskaru Jundzi, dekorators panācis ļoti labu gaismas spēli, kas, mainīdamās no dienvidnieciskas nakts ziluma un tumsas līdz ausmas violetiem, pelēksīrmīem un rožainiem toņiem, ik ainaī prāta piedot vēlamo noskaņojumu. Pāri kanālam liecās arī tilta arka, ļoti izdevīgi iekļaudamās vispārējā panoramā. Šķiet, ka tiltu vajadzēja izmantot kādai personaža darbībai — piem. serenādes dziedāšanai, lai būtu bijis iespējams vairāk baudīt ar krāsu rotaļām radīto mēnessnīcas nakts burvību. Panoramu „interesantu“ padara arī tas, ka tā skatāma caur solidi būvētām kolonnām un arkām, kas atdala prosceniju no aizmugures. Izbūvētās kāpnēs un balkoni dod iespēju darbībai norisināties vairākās augstuma plāksnēs.

„Melis“ nav rakstīts problēmu risināšanai, kaut gan beigās skatītāji redz, ka „meliem — melu alga“. Komedijas vērtība meklējama viņas spēles priekā un lielajā raksturu bagātībā. Vērā liekamas atšķirības tiem piedeva arī pēc Margas Spertales metiem darinātie kostīmi.

Centrālā figura — ar lielu izdomu apveltītais melīgais Venēcijas tirgotāja dēls Lelio nes zaļu lāsmojošu apmetni ar spārniem līdzīgu caurspīdīgu piedevu un pie greznas cepures — tukšības un uzpūtības putna pāva spalvu. Viņa smieklis ir viegla sminēšana un valoda — viegla vārdu spēle. Grūto lomu tiešām atzīstami rotaļīgi „paņemt“ bija prātis Evalds Vilnis un vērpa ap sevi visu lūgas norisi. Ar katru jaunu lomu Jelgavas teātri progresē Bernhards Īzaks, kas šoreiz tēloja divu daļu meitu tēvu — bolonjiēša ārsta Balanzoni lomu. Pie tam diezgan noteikti var sacīt, ka Īzaka raksturtēlojumu stiprā puse ir tieši masķa un žests, kuru izdomas bagātību ļoti bieži

jau sasniedz arī vārds. Šie žesti pa laikam jau ir tik iezīmīgi raksturīgi, ka atļauj aktieriem apvaldīt viņu ārējo „skaļumu“ un meklēt smalkākas nianšes, lai ietu dziļumā un plastisko zīmējumu nepārspīlētu. Cik raksturīgs, piemēram, bija viņa neticības izrādīšanas žests — vaigu piepūšana, vieglā galvas kustināšana, skatīšanās un pārmaiņus gan uz vienu, gan otru pusi, — vai arī nīcināšanas izteiksme — putekļu noslaucīšana no kājām, berzējot tās pa grīdu uz nīcinātā Lelio pusi, pievērsot viņam mugurpusi. Doktora meitas Beatriče (Erika Prindule) un Rozaura (Elza Tauriņa) greznajās vispirms ar ļoti skaistajiem kostīmiem, kas bija teicami kā paši par sevi to maigo pastelkrāsu kopsaskaņojumā. Beatričes kostīmā dominēja jūras zilais un zaļais tonis, kontrastējams ar sarkano paruku, bet Rozauru darija piemīlīgu sārti zeltainās krāsas. Abas māsas (vairāk teksta un darbības bija Rozaurai) parādīja ļoti sievišķīgu eleganci un spēles vijību gan savstarpējās slavināšanas brīžos, gan greizsirdības brīžos jūtu uzplūdus. Pēdējā un trešā sieviete komediā ir abu māsu istabene Kolombīne, ko Elvira Licite tēloja nīpru, naivu un pilnu ar visiem tiem pašiem sievišķības un mīlestības nīkiem kā viņas pavēlnieces, protams, mazliet robustāku — kalpa ļaužu pasaules skatījumā. Viņai cienīgs pretinieks spēlēja Lelio kalps Arlekins — Jānis Kikulis. Ļoti iespaidīgā maska ar melno pilnbārdu, negantā kaislībā un dzīves prieka primitīvismā zibsnījošās acis un pastāvīgā kustībā turētais ķermenis šo „saraceni“ izcēla par ļoti pilnvērtīgu tipu. Par nopietnu darbu, kā arvienu, liecināja Valfrīda Streipa rādītais Venēcijas tirgotājs Pantalone, kas bija tērpies visai iezīmīgā kostīmā. Pantalones dialogs ar Lelio, kur tēvs mēģināja dēla smalko melu tiklu atklāt ar vēl manīgāki izliktām cilpām, piederēja labākām komedijas epizodēm. Tēlojuma delartiskā stila uztverē Streips bija uzvedumā starp pašiem labākajiem aktieriem. Beatričes un Rozauras vēlākajiem vīriem Padužas kavalieri Otavio (Robertam Mustapam) un medicīnas māceklim Florindo (Edgaram Sirmajam) nācās no komedijas sākuma līdz beigām cīnīties katram

par savu mīlestību. Otavio bija „goda vīrs” tips, kas neaizmirst pienākumu samaksāt spēles parādus un nenoliedz arī izteiktos vārdus, apkārtējās mēlnesības vidū gandrīz pat paštrups un ciets. Florindo toties rādīja autora ar jauzamo smīnu zīmēto mīlētāju — „bālo jaunekli”, kam kautrība atzities savā mīlestībā. Tikai labsirdīgi čamstinošā „uzticības vīrs” Brigellas (Friča *Rutka*) iedrošināts Florindo tiek savam bīklumam pāri un gūst iecerēto sievieti. Mazākas lomas bija Elmaram *Upermanim* — mežģīņu tirgotāja komijam, nēģerim — un Mārtiņam *Pečunam* — neapoliešu ormanim. Raksturīgi ārienē, arī nelielo tekstu viņi norunāja visai teicami. Muzikas konsultanta Aleksandra *Melli* uzrakstīto serenadi komedijas tulkotāja R. Krodera tekstam diez-

gan plūstoši nodziedāja Voldemars *Krūmiņš*. Vēlāk viņš pildīja arī otru — pastnieka lomu.

Uzvedumā viscauri redzams režisora Ž. *Kopštala* rūpīgais darbs. Tas izteicās kā rotāļības panākšanā spēles gaitā, tā grupu situācijās un veiklajā dialogu risināšanā. Ansambli nebija trūkumu.

Pirmizrādē publikas bija pilns nams. Piekrišana, kas izteicās aplausos, auga līdz ar katru jaunu cēlienu. Noslēgumā netrūka arī krietni daudz ziedu. Uzvedumam vēlami labi panākumi. To noskatīties no Rīgas bija ieradusies arī Nacionālā teatra režisors J. Zariņš, tēlnieks T. Zaļkalns un gleznotājs V. Tone.

F. F.

Zemgales Balss, Nr. 36, 13. febr. 1939. g.

JAUNĀKAIS MŪSU TEATROS

„Studentu Dzīves” 72. nr. es jau apskatīju mūsu skatuves notikumus sezonas pirmajā pusē. Tagad palūkosimies, kas tālāk noticis, vai kāds teatrs būs tīri mākslinieciskiem līdzekļiem prātīgs saistīt publiku, ko pirmajā sezonas pusē neatradām. Te varētu būt runa tikai par Nac. teatra „Milas neprātu” un Dailes teatra „Vadonis Munte”, jo „Launā gara” operetizējums vai Pumpura „Lāčplēša” dzīvās bildes un Ziemassvētku bērnu lugas Nac. teatri, tāpat kā operetes „Meldermeitiņa” izrāde Dailes teatru nevar pretendēt uz stingrākām mākslas mērauklām. Bet te nu jāteic, ka arī „Milas neprāts” un „Vadonis Munte” nav lugas, kam pieliekami klasiski mērogā, jo „Milas neprāts” kāda franču viduvēja rakstnieka, no Sardū un Skriba skolas, pirmais mēģinājums, bet „Vadonis Munte” viduvēja vācu dramatiķa, kas pārkrauts ar apšaubamu vēsturisku vielu.

Bet kur tiešām šī sezonā bija izdevība noskatīties istās klasiskās lugas uzvedumu bez stila jucekļiem, skaidri līdz pēdējām detaļām izdomātu un spēlē ar varenu spēku un lielu smalkjūtību izceltu, tad tā bija Goldoni komedijas „Melis” uzvedums mūsu otrā galvas pilsētā Jelgavā. Jau K. Strauts Daugavā aizrādīja uz „Kastīliešu goda” labo izrādi līdzsvarotā klasiskās deklamācijas un spēles sti-

lā. Diemžēl, šīs izrādes netiku redzējis, bet gan jau minēto Goldoni „Melis”, kas ir franču klasika Korneja „Le menteur” delartisks pārstrādājums veneciešu garā. Starp 200 Goldoni sacerētām lugām arī „Melis” ieņem redzamu vietu, kaut gan lasīts, pat R. Krodera krietnā tulkojumā, tas diezgan kādu iespaidu neatstāj. Pavisam kas cits šis darbs ir labi izprastā un noskaņotā skatuviskā veidojumā, kādu tam devis režisors Kopštals, kopdarbībā ar dramaturgu V. Dambergu, dekoratoru Spertalu un kostimu meistarieni viņa kundzi Margu. Kopējā kulturalā sadarbībā te tiešām iznācis kāds uz mūsu skatuvēm vēl neredzēts sasniegums, kas gan būtu jāredz visiem mūsu teatraliem. Jau, vispirms, Jelgavas teatra skatuve priekšzīmīgi izbūvēta ar trijiem pāriem aizkaru, plašu avanscenu un sufliera būdu skatuves vidū. Bet izrādēs sufliers tikpat kā nemaz nedarbojas, jo aktieri tekstu zin no galvas un tā viens otra valodā iekrīt nevien ar vārdiem, bet ar visa ķermeņa kustību un vaibstu, žestu spēli, ka te iet nepātraukta patiesi dziļu izjūtu un kaislību ritma spēle, radot īsto spēles stilu, nevis kaut kādu stilizāciju kā senāk Dailes teatru. Te pretekļības pilnie visdažādākie sadzīves raksturi tik dziļi un kaislīgi sevi izspēlē, gan aizrautīgos, gan poetiski klusinātos tempos, ka nekad dzi-

ves izjūta neatdalās no teatralisma un teatratismis no tās. Lūk, sengaidītais sasniegums, senkārotā sinteze mūsu teatra mākslā, pēc kā centās gadu no gada Jelgavas teatrs Kopštala režijā. Un te nu jāteic, ka liels nopelns mūsu intelligentākajam dramaturgam Dambergam, kas šo teatru izaudzinājis ar savām delartiskajām komedijām, ar kurām Rīgas teatri nezināja ko darīt, dodami kaut kādu stilizācijas surogatu istā stila vietā. Ir patiešām savādi, ka Jelgavas teatra ansambli gandrīz visi aktieri vienādi dziļi jūt un skaidri spēlē — raksturi savas daudzveidīgi šķautnainās lomas, mīlētāji un dāmas savas poetiski no-

skatītās un arleķiņi, brigellas, pantaloni savas tradicionāli drastiskās, tomēr nekad nekur neizslidēdami rutinā vai šablonā. Lai minam tikai raksturlomu tēlotājus Izaku, Streipu un Mustapu, vai jūsmotāju Sirmo, meli Vilni, dāmas Tauriņu, Prinduli, Kolombini Licīti (vienīgā mazliet sita pāri stila robežai ar pārmērīgu aktivitāti), kā arī nu pavisam pārliciecināso Arleķiņu Ķikuli, Brigellu Rutku, dziedātāju Krūmiņu, tikai komijs Upermans radija vairak stilizāciju nekā stilu.

V. Eglītis

Studentu dzīve, Nr. 74, februārī 1939

„MEĻA“ OTRĀ IZRĀDE

Jelgavas teatru bija pulcinājusi pilnu zāli apmeklētāju. Tie izrādē uztvēra ļoti atzinīgi, veļtīgot tēlotājiem aplausus pat cēlienu vidū. Vispārēju piekrišanu guva sākuma ainas dekorācija ar vizmojošiem kanāla ūdeņiem. Izrādē noskatīties bija ieradusies arī vairāki mākslas pasaules pārstāvji no Rīgas un citām pilsētām. Izrādē redzēja Sabiedrisko lietu ministrijas mākslas un kultūras nozares vadī-

tāju A. Alksni, radiofona režisoru J. Zaķi, rakstnieku Viktoru Eglīti un dzejnieci Hildu Vīku, gleznotāju V. Toni, Liepājas teatra režisoru V. Silenieku u. c. Viesi par izrādē izteicās visai atzinīgi. Rež. A. Alksnis uzsācis iestudēt Jelgavas teatru nākamo premjeru — J. Grotā tautas lugu „Zelta atslēgu“.

Zemgales Balss, 1939. g. 20. februārī.

„MEĻA“ 4. IZRĀDE JELGAVAS TEATRĪ

vakar atkal bija pulcinājusi izpārdotu zāli skatītāju. Izrādēs arvienu vairāk redz arī galvas pilsētas ļaužu. Vakar ieradusies bija Nacionālā teatra direktors J. Grīns un galvenais dekorators V. Valdmanis, „Zelta ābeles“ izdevniecības īpašnieks M. Goppers, gleznotājs A. Jūrasteteris, grafiķis O. Norītis, bij. Jelgavas teatra aktieris M. Vērdipš u. c. Salīdzinot ar pirmizrādi, uzvedumā panākti daži iepriecinoši ieguvumi. Pirmajā cēlienā sere-nades skatā darbība sakoncentrēta un Lelio uznākšana notiek jau dziedāšanas laikā. Aktieri paguvuši jau ļoti labi iespēlēties lomās un rast kā valodā, tā kustībās lielāku modulāciju bagātību. Sevišķi tas sakams par V. Streipu un B. Izaku, kuru tēlojumi darināti tiešām meistarīgi un ar izjūtu. Šie sniegumi rādīja, cik ļoti aktiers var lugu darīt pievilcīgu vai

garlaicīgu. Ar teksta secīgu skandēšanu vakar neveicās E. Vilnim, un arī J. Ķikulis dažu frazi norunāja paklusu — vairāk sev nekā publikai. Šķiet, ka tā būs pārejoša parādība. Iezīmīgākiem detaļiem bīklā mīlētāja tēlu veicās nospēlēt arī E. Sirmajam. Visai spraigu dialogu greizsirdībā otrajā cēlienā izveidoja E. Tauriņa un E. Prindule, un vairāk lokanības balsi bija arī E. Licītei. Atskaitot pieminētās svārstības uz leju Lelio un tā kalpa lomās, caurmērā izrādes līmenis turas vēl augstāk nekā pirmizrādē. Vērojams, ka uzvedums piedzīvos vēl daudzas izrādes. Ir jelgavnieki, kas šo komediju skatījušies jau visas četras reizes un arvienu guvuši jaunus iespaidus.

F. F.

Zemgales Balss, 2. martā 1939. g.

JELGAVAS TEATRA VIESIZRĀDE DAILES TEATRI

Turpinot Sabiedrisko lietu ministrijas ierosināto apmaiņu starp galvas pilsētas un provinces mākslu, vakar Jelgavas teatrs bija atbraucis pie mums viesos ar sava režisora *Žaņa Kopštala* iestudēto Karlo Goldoni komediju „*Melis*“, ko izrādīja savās, *Arvida Spertala* zīmētās dekorācijās un *Margas Spertales* kostīmos. — Jelgavas teatru par dramaturgu jau vairāk gadus darbojas dzejnieks Valdemārs Dambergs, kas pazīstams kā principāls formalists mākslas jautājumos. Viņa teoretiskā vadībā Jelgavas teatrs meklē savu seju, deklarēdams sevi par stila teatru, kas spēlē „izvirza aktieri“ un „neuzskata aktiera mākslu par līdzekli atdarināt un ilustrēt dabu un dzīvi“. Kā pēc šīs deklarācijas un programā pieminētā repertuara, tā arī pēc režisora paskaidrojuma, ka „lugu iestudējot bija jāvairas no visa, kas ir saprotams ar vārdu psiholoģija“ — redzam, ka Jelgavas teatrs teoretiski atrodas tai attīstības posmā, kādā priekš 10—15 gadiem bija Dailes teatrs. Arī praktiski, spriežot pēc šīs viesizrādes, Jelgavas teatrs iet sava vecākā diviņu brāļa pēdās, tomēr viņa sejā ir saskatama sava paša īpatnība. Tā parādas lielākā līniju un formu vienkāršībā, nekā tas minētajā laikā bija D. teatru, kā arī apzinīgāk veidotā un modulētā runā. Tā Jelgavas teatra teatralisms, saskaņā ar režisora paskaidrojumu, patiesi ir kļuvis reālāks, un šai reālajā teatralismā daļa aktieru jau jūtas it brīvi un virtuozī sava mākslinieciskā uzdevuma izpildītāji.

Goldoni „*Melis*“ ir uz „atjautīgām izdomām“ celta komedija, — kā viņas galvenā persona Lelio dēvē savus fantastiskos melus. Lelio tēlotājā *Evaldā Vilnī* mēs saskatām bijušo aktieri D. teatru E. Mercu. Pēc zināmas pieņemšanas 1. cēlienā, vēlāk — 2. un 3. cēlienā — viņa, tāpat kā visa ansamblja, spēle rit atraisīti un viegli, iepriecinādama ar zibenīgi

ātrām un spožām pārejām no vienas melu izdomas otrā. Formā vistīrāk iecerētais un dzīvei vistālākais tēls ir *Edgara Sirmā* konsekvēnti pēc iecerējuma izveidotais kautrā mīlētāja Florindo tēls. Viņam teatralas formas tīrībā tuvojas *Valfrida Streipa* Pantalone, būdams dzīvāks par Sirmo dabiskā humora izjutumā. Būtiskāko humoru no visiem pauž *Jānis Kikulis* — Arlekina lomā, un ar tā tiešumu ir tuvāks reālajam nekā teatralajam spēles veidam. *Bernharda Izaka* centīgajā spēlē ir labi daži atsevišķi momenti, bet tēlojums visumā vēl nav ieguvis pārvarētas formas pašsaprotamību. Pārējie tēlotāji, šķiet, savā būtībā ir tuvāki reālajam nekā teatralajam tēlošanas veidam. Tas vispirms gandrīz visā pilnībā attiecināms uz visām trim dāmām personāžām: *Erikas Prindules* Beatriči, *Elzas Tauriņas* Rozauru un *Elvīras Līcītes* Kolombīni: viņu korektajos un glitajos veidojumos tomēr neatplaiksna teatralās dzirksts rotaļīgais vieglums. Tas pats sakāms par *Robertu Mustapu* Otavio un *Friču Rutku* Brigellu. Tie ir aktieri, kas ir redzēti ļoti labi veicam līklas, nopietnas lomas Jelgavas teatru; viņu mākslinieciskās īpatnības masīvs neļaujas izdrāzties rotaļīgu nieciņu režģīgās formās.

Jelgavas teatra viesošanās Rīgā bija notikums mūsu mākslas dzīvē, kam Rīgas publikai būtu derējis pievērst vairāk uzmanības. Tas atkal apliecināja, ka mūsu teatra māksla ir dzīva un māksliniecisku problēmu spējīga ne tikai valsts centrā — galvas pilsētā, bet arī savos izzarajos — lielākajos provinces centros. Jelgavai, kā par jaunu uzplaukstošai Zemgales galvas pilsētai, jau tagad un nākotnē vēl vairāk būs vajadzīga arī pilnvērtīga mākslas dzīve. Jelgavas teatrs ir sekmīgi ceļā uz to.

Paula Jēger-Freimane

Brīvā Zeme, Nr. 112, 20. maijā 1939. g.

JELGAVAS TEATRA VIESOŠANĀS RĪGĀ

Jelgavas teatrs savā kopumā jau otru reizi viesojas Rīgā. Šī teatra pirmā uzstāšanās notika divus gadus atpakaļ Nacionalajā teatru, kad tur notika provinču teatru festivāls. Šo-

reiz jelgavnieki savai izrādei bija izraudzijušies K. Goldoni jautro spēli „*Melis*“, ko bagātā skatuves valodā tulkojis R. Kroders (dāzās vietās aktieri gan vēl lietoja Rīgas teat-

ros jau sen izskausto aplamo formu, kā, piemēram, — es redzēju viņas). Kāds ir Jelgavas teatra māslinieciskais saturs? To formulē teatra dramaturgs V. Dambergs: „Jelgavas teatrs izvirza aktieri un aktiera spēli. Aktiera spēli, kas balstas uz saviem īpatnējiem izteiksmes līdzekļiem, kas meklē dramaturga darbu skaidros stilus un neuzskata aktieru mākslu par līdzekli atdarināt un ilustrēt dabu un dzīvi.“ Lugas režisors Ž. Kopštals savā turpat iespēstajā paskaidrojumā jau pasaka, ka viņš, darbu iestudējot, visvairāk vairījies no psiholoģiskās uztveres. No tā jāsecina, ka jelgavnieki grib būt savā darbā estētiskie formalisti, aktieru spēles cienītāji pašas spēles dēļ, bet ne dzīvās dzīves un dzīvā cilvēka izteiksmīgais un saturīgais reālais teatrs. Krasi pastrīpotais teatra formalisms pēdējā laikā gan visur cietis neveiksmi. Vai Jelgavas teatrim veikties labāk — to rādīs tā turpmākā darbība, kurai, ja grib saistīt pie sevis plašas aprindas, gan laikam būs jāmeklē dziļāks pamatojums ir psiholoģijā, ir pašā dzīvē, ir laikmeta izvirzītajā tematikā.

„Meļa“ sagatavojums jau ir it veiksmīgs un izteiksmīgs ir aktieru spēlē, ir skatuviskā ietērpā. Darbs ir sekmīgs. Režisors pratis notonēt italiešu komedijas spēles rotalīgumu, izcēlis darbības personu psiholoģisko stāvok-

lu straujo mainīgumu un divrunu vieglumu. Bet blakus turpat novietojies arī diezgan pasmags realisms (Arlekins, Pantalone). Meli Lelio tēloja Evalds Vilnis (šo jauno skatuves vārdu pieņēmis kāds Rīgā labi pazīstams aktiers), pierādīdams veiklu spēli un skatuves izpratni. Tēlotāja balss negribēja labi skanēt, kas var būt saaukstēšanās sekas. Doktoru Balanzoni tēloja B. Īzaks, kam vietām īsti labi spēles momenti. Viņa meitas — Beatriči un Rozauru — veikli tēloja Erika Prindule un Elza Tauriņa, kas abas centās būt sevišķi koķetas, valodīgas čivinātājas un ziņkārīgas. Ievas meitas. Nevainojami aktrises nospēlēja greizsirdības scenu otrajā cēlienā. Pārliecināja Valfrīda Streipa Pantalones tēlojums; tā bija iezīmīga personība izrādē. Veiksmes nepietrūka arī Jānim Ķikulim kā Arlekinam, kas savos prātojumos un replikās prata publiku uzjautrināt. Edgars Sirmāis Florindo lomā vēl diezgan vārgs. Ansambli vēl pavidēja Elvīras Licītes Kolombine. Roberta Mustapa Otavio un Friča Rutka Brigella. A. Spertala dekorācijas gaumīgas un pieskaņotas Goldoni teatrim. Kostimi grezni. Izrādes beigās publika pelnīti sumināja Jelgavas teatra darbiniekus.

A. B.

Jaunākās Ziņas, Nr. 112, 20. maijā 1939. g.

JELGAVAS TEATRA VIESOŠANĀS

Goldoni komedija „Melis“

Kļūdaini būtu Jelgavas teatru pieskaitīt pie provinces teatriem. Šim teatrim, kas vakar viesojās uz Dailes teatra skatuves ar Goldoni komediju „Melis“ ir sava seja, savi skatuviski principi, viņš ieiet latviešu teatru saimē kā līdztiesīgs un līdzvērtīgs loceklis.

Mēs jau sen dzirdējām, ka Jelgavas teatrs iet pa ceļu, kas to atšķir no Rīgas teatriem. Pirmā planā tas izbīdījis aktieri un viņa spēli. Viņš ir novirzījies no naturalisma un iesāka meklēt stila problemu atrisinājumus, kas atbilst dramatisko darbu garam.

„Meļa“ inscenējumā teatrs atradis realistiski-teatralu sintezi. Viņa režisors Ž. Kopštals veidoja izrādi stingri izturētā vēlās delartiskās komedijas stilā, kad viņa arvien vairāk nostiprinājās realisma elementi. Šis teatra izvir-

zītais princips tika izturēts ar lielu konsekventi un visai pārliecinoši. Bet arī neatkarīgi no principiem par izrādi var runāt tikai ar neaprobežotu uzslavu. Šķita, ka izrāde bija no iekšienes apgaismota ar spēles prieku pašas spēles dēļ un pilna teatra gaviļu. Tiešām, tā bija izrāde, kas iepriecināja skatītāja aci un ausi.

A. Spertals bija uzgleznojis dekorācijas, kas skaisti attēloja Venēcijas koloritu, un cik vien var labi saskanēja ar Ž. Kopštala nodomiem. Pēc Margas Spertales zīmējumiem pagatavotie kostimi liecināja par mākslinieces lielo gaumi un drosmi. Šajos kostimos skan Tairova motīvi.

Ansamblis, kuru vakar parādīja Jelgavas teatrs, bija reti noskaņots. Viņā ir grūti izdalīt atsevišķus aktierus.

Izruna un frazēšana visiem nevainojama, kustības atbilst uzstādītiem mērķiem,

brīvas, bez liekas steigas. Brīnišķīgi viegli un dzīvi savu meļa Lelio lomu nospēlēja E. Vilnis. Viņa nekaitrība bija burvīga, vārda un ķermeņa elastība pārsteidzoša. E. Sirmāis bija īsts kautrīgais, nedrošais un raudulīgais nopūtu raidītājs Florindo. R. Mustaps tēloja Otavio kā virišķīgu, uzticīgu un drošsirdīgu mīlētāju.

Elza Tauriņa kā Rozaura, Erika Prindule kā Beatrice un Elvira Licite — Kolombine bi-

ja apburošas katra savā veidā. Viņām ir pateicīga skatuves āriene, patīkamas balsis, viņas kustas viegli un nepiespiesti. B. Īzaks — doktors Balanzoni un V. Streips — Pantalone savas lomas tēloja ļoti dzīvi un ar lielu humoru. Sulīgu un spilgtu Arlekina tēlu radīja J. Ķikulis. Viņa delartiskie pagēmieni smidināja zāli. Ļoti labs bija F. Rutkis — Briggella. Labu zīmējumu deva V. Krūmiņš dubultā pastnieka un dziedātāja lomā.

J. Jefimovs

„Сегодня Вечеромъ“, sestdien, 20. maijā 1939. g.

JELGAVAS TEATRS AR KARLO GOLDONI KOMEDIJU „MELIS“

piektdiņš viesojās Rīgā Dailes teatra telpās. Galvas pilsētas laikraksti par izrādi ievietojuši plašas recenzijas. Par atsevišķu tēlotāju sniegumiem recenzentu domas stipri dalās, bet pašu iestudējumu vērtē augstu. Vadoties no teatra programā minētās deklarācijas par aktiera un aktiera spēles izvirzīšanu pirmajā vietā, daži recenzenti uzvedumā saskatījuši sekošanu pirms gadiem desmit Dailes teātrī redzētajam virzienam. Tagad, kā zināms, Dailes teatra uzvedumos vairāk dominē skatuves tehnikas elementi. „Meļa“ iestudē-

jums stipri atšķiras no pārējiem šīs sezonas iestudējumiem, kuros vairāk izteicas realipsicholoģiskais moments. Galvas pilsētas laikrakstu recenzentiem tas, liekas, nav bijis zināms. No recenzijām tomēr vērojams, ka Jelgavas teatrs ieguvis ļoti augstu stāvokli Latvijas lielāko teatru starpā. Uzvedumu noskatījās arī Itālijas valdības laikraksta „Popolo d'Italia“ redaktors Marino Pučini. Viņš par izrādi bija ļoti iepriecināts un izteica atzinību Jelgavas teatra direktoram Dr. A. Dargevicam.

Zemgales Balss, Nr. 113, 22. maijā 1939. g.

JELGAVAS TEATRA VIESIZRĀDE DAILES TEATRI

Jelgavas teatrs metropoles skatītājiem nav vairs svešinieks. Dažus gadus atpakaļ teatru festivalā jau redzējām uz Nacionālā teatra skatuves Raiņa „Spēlēju, dancoju“ inscenējumu jelgavnieku uztverē. Tagad tie, apmaiņas kārtā ar Dailes teātri, sniedza ridziniekiem Goldoni komediju „Melis“. Ar šim izrādēm Jelgavas teatrs grib izgaistināt mūsu iedomas par to, ka tas būtu tikai provinces teatrs un ka tam nebūtu savas sejas un viņam vienam ejams ceļš. Kā to programā norāda V. Dambergs, Jelgavas teatrs savā redzes aploka centrā izvirza aktieri un aktiera spēli, kas balstas uz saviem īpatnīiem izteiksmes līdzekļiem, kas meklē dramatisko darbu skaidros stilos un neuzskata aktiera mākslu par līdzekli atdarināt un ilustrēt dabu un dzīvi. Citiem vārdiem, tas ir jaunu meklējumu teatrs, kas savas radītās

vērtības grib iekļaut mūsu skatuves mākslas pūrā līdzīgi tiem teātriem, kurus minam, runājot par mūsu teatra vēsturi. No redzētiem inscenējumiem jāsecina, ka Jelgavas teatrs atšakojas no tās reālās psiholoģiskās līnijas, kura līdz šim bija valdošā Nacionālā teātrī. Pa daļai tas būtu uzskatāms kā Dailes teatra līdzinieks šī teatra pirmā darbības posmā. Dailes teatrs tagad atradis savas mākslas sintezi, ko pie Jelgavas teatra vēl nemanām. Tas arī saprotams, jo mākslas vērtības nav tik ātri nostabilizējamas, ņemot vērā, ka Jelgavas teatra veidošanās apstākļi bijuši savādāki kā Dailes teatra. Ja viņa uztvere daļēji neatšķiras no Dailes teatra uztveres, rezultāti tomēr ir savādāki, jo ikvienam teātrim, kas centrā grib likt aktieru meistarību, vajadzīgs arī pirmklasīgs tēlotāju sastāvs, resp. materials, no kura

režisors var celt iecerēto celtni. Jelgavas teātra tēlotāju sastāvs nebūt nav zemu kvalificējams, taču, salīdzinājumā ar metropoles teātriem, sava starpība būs manama. Tikami skatīt viņa meklējumu ceļu apdāvinātā režisora Z. Kopštala vadībā, un ja arī tā sniegumos vēl nemanām kalngalus, tie iespējami nākamībā, un savu vārdu mūsu teātra vēsturē tas būs ierakstījis.

Goldoni ir itaļu 18. g. s. lielākais dramatiķis, kas meklē jaunus ceļus dramatiskā mākslā. Goldoni pa daļai iziet no delartiskās komedijas, pievērsās reālai dzīvei un mēģina izveidot raksturu komediju. Daļu delartiskās komedijas tēlu tas paturējis, un tādus redzam arī „Melī”. Tur ir Arlekins, Kolombine, Doktors, Pantalone, Brigella. Darbība risinās Venēcijā, kur tirgotāja Pantalones dēls Lelio vij savas dēkas. Viņš nodzīvojis šķirti no sava tēva 10 gadus, un tēvs to pat lāgā sejā nepazīst. Dēls ir pirmklasīgs melis un fantasts, kam kāre tēlot lielu aristokratu, kas svaids tituliem, bet visu veikli prot izmantot savā labā. Viņš izmanto kāda pārāk kautrīga mīlētāja Florindo muļķību un tā iegūst daiļās doktora meitas Rozauras milu, kurai dikti patīk tādi smalki putni. Starp citu, doktoram ar Pantaloni jau ir noruna savus bērnus saprecināt. Tas varbūt arī notiktu, ja vien Lelio savā melībā nenoietu līdz nekaitrībai un tādām situācijām sarežģījumam, kas viņa spēles partnerus apvaino. Un tā, neraugoties uz meļa pūlēm, tas nevaicāgojas panākumiem, un Rozauru iegūst kautrīgais Florindo. Kaut arī Goldoni mēģinājis veidot raksturus un vijis samērā veiklu intrigu, šie tēli visumā mums tāli un atgādina marionetes. Šodienas izpratnē mēs vairs neapmierināties ar spēles prieku vien, bet gribam arī pārdzīvojumu, to, kas liek ticēt ak-

tieru radītiem tēliem, gribam kaut drusciņ līdzdzīvot tai dzīvei, kuru no mums šķir priekšskars. Bez aktieru meistarības nav iespējams neviens teātris, kaut arī cik grezni būtu inscenējumi. Skatuves rāmis Jelgavas teātrim spožs. Saista A. Spertala dekorācijas, kas nevien dod iespaidīgu Venēcijas skatu, bet ar apgaismojumu piešķir tam savdabīgu burvību. Saista arī M. Spertales kostimi, un tomēr mēs paliekam auksti. Z. Kopštala režijā izmanāma skaidra stila izjūta, pārdomāti spēles gājieni, veiksmīgi atrisinātas telpas izkārtas problēmas; aktieru tēlojumos apzināta sekošana režisora gribai. Bet tā kā viss te vērst tikai uz ārējo efektu, tad būtu vajadzīgi pirmšķirīga lieluma tēlotāji, lai katra atsevišķā spēle būtu kā labi slīpēts dimants, kas spīd visās spektra krāsās. Tēlotāji spēlēja veiksmīgi, bet tieši šis, mums patālās vielas dēļ, kur kustība un tēls ir tikai priekš tā, lai iezīmētu telpā kādu domu vai ideju, bet ne pārvērstu to reālā, pilnasinīgā būtnē, tēlotāji paši palika kā nereālas fikcijas, nespējot piepildīt tos rāmjus, kurus devis autors. Krāsainus tēlojumus sniedza B. Izaks Doktora un V. Streips Pantalones lomās. Vairāk apvaldības kustībās varētu vēlēties no E. Viļņa. Spīrgtu talantu apliecināja E. Tauriņa Rozauras lomā. E. Prindules Beatrice skaista maskā un tēlojumā. Diezgan valšķīga E. Līcītes Kolombine. E. Sirmāis parādīja isti kautrīgu un nevarīgu mīlētāju. T. Rutka Brigella un J. Ķikuļa Arlekins pieņemamas delartiskas figūras. Iezīmīgu spēli rādīja arī R. Mustaps Otavio lomā. Publika viesu tēlojumiem sekoja ar uzmanību, neskopojoties aplausiem.

Fridrichs Gulbis

Latvijas Kareivis, Nr. 113, 25. maijā 1939. g.

JELGAVAS TEATRS

19. maijā viesojās Dailes teātri ar Karlo Goldoni komediju „Melis”. Arī Jelgavas teātrs tagad ir kļuvis par stingri noteiktu stila teātri, kas sevišķi uzsver aktiera spēli un tiro teātrālo formu bez tā sauktās pārdzīvojuma psiholoģijas un dzīves atdarināšanas. Viņš tādēļ arī izvēlas lugas, kur stila problēmas stāv pirmā vietā, kā Raiņa „Spēlēju dancoju”,

Blaumaņa „Skroderdienas Silmačos”, Damberga „Neticīgā Kolombine”, Moljera, Uailda un Goldoni komedijas. Par šo novirzienu uz tīri mākslinieciskiem mērķiem un uzdevumiem teātris lielā mērā var pateikties savam dramaturgam Valdemāram Dambergam, kas, kā zināms, ir noteiktas formas primata aizstāvis mūsu mākslā.

Pretēji Dailes teatrim un arī Latvju drāmas ansamblim Jelgavas teātrs necenšas pēc pārāk saraibināta inscenējuma, pēc pārāk daudzu elementu (gaismas, dekorāciju, muzikas, dejas) grūti saskaņojamas sadarbības. Viņa inscenējumiem ir skatuviski nedaudzas vienkāršas, klasiskas līnijas, gaiši aptveramas un izprotamas, monumentāli samērīgas, simetriski izkārtotas dekorācijas. Nekas lieks, pārsteidzošs, divains vai efektīgs netraucē skatītāju piegriezt visu uzmanību aktieru spēlei, kurai jābūt virtuozai, veiklai un tādai, kas pati vien spēj saistīt. Šinī ziņā nu rodas stila teatrim lielākās grūtības, jo mūsu aktieri ir audzināti uz psiholoģiskā pārdzīvojuma pamatiem, tāpat skatītāji nav visai raduši priecāties par tiro teātrālo formu, bet prasa psiholoģiju, pārdzīvojumu, dzīves tuvumu un īstenības atdarinājumu. Jelgavas teātrs, kā šķiet, mēģina pāraudzināt latviešu pasmago normalaktieri (un šai ziņā viņam ir jau labi panākumi, kā to liecina, starp citu, arī šī pēdējā izrāde) un skatītāju. Jelgavā, kur teatrim nav konkurences, šos nodomus vieglāk realizēt kā Rī-

gā. Pilsētā pie Lielupes rāmājiem ūdeņiem arī cilvēkiem ir vairāk vaļas iedziļināties mākslas būtībā un saprast skaistumu bez attiecībām ar dzīvi, bez sabiedriskām un citām idejām. Atvairot Dailes teātra romantismu un Nacionālā teātra psiholoģismu un realismu, Jelgavas teātrs izkopj savu seju stila teātra virzienā, kam pagaidām vēl piemīt pārāk daudz no svešurienes pārnestu iezīmju. Īsts sintētisks, latviski klasisks teātrs radams vēl tikai nākotnē.

Jelgavas teātra darbam varēja sekot ar prieku un labpatiku arī „Meļa” izrādē, kas Zaņa Kopštala režijā, Arvida Spertala vienkārši veidoto Venēcijas kolonu ieskāvē ritēja viegli, graciozi. Arī aktieri jau atbrīvojušies no smaguma un cits citu centās pārspēt valodas veiklībā (valoda tīrības ziņā gan vēl nebija gluži pilnīga), ķermeņa kustību spēlmanīgā līgsmē, mimikās mošā un artistiskā rotaļībā.

Jānis Veselis

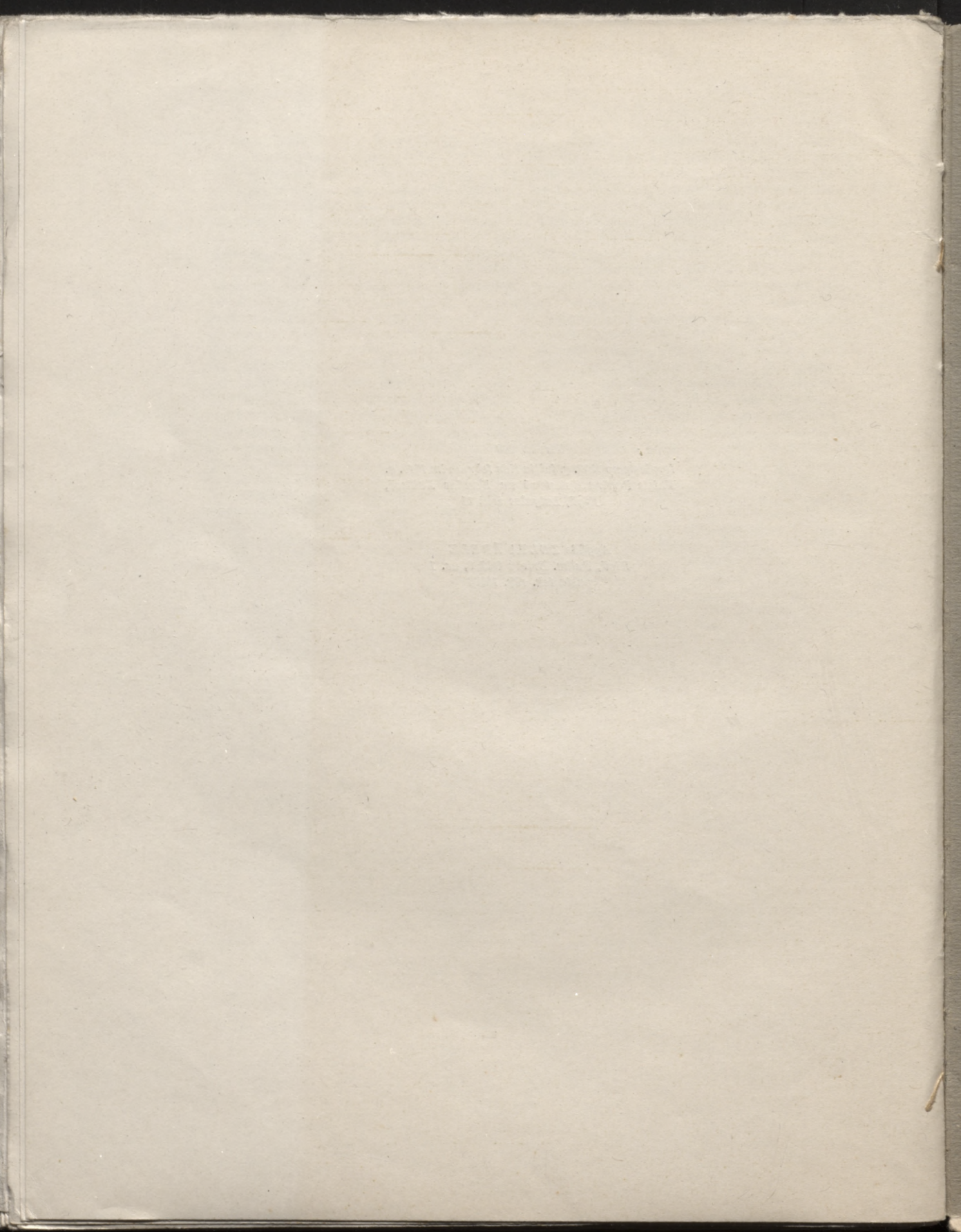
Sējējs, Nr. 6, 1939. g.



Tiraža 600

*Iespiests no 1939. g. jūlija līdz februarim 1940. g.
Valsts Papīru Spiestuvē un Naudas Kaltuvē,
Rīgā, Latgales ielā 11*

*Apgāds ZELTA ĀBELE
Rīgā, Pulkv. Briēža ielā 9, dz. 1
pasta tek. rēķ. 10223*

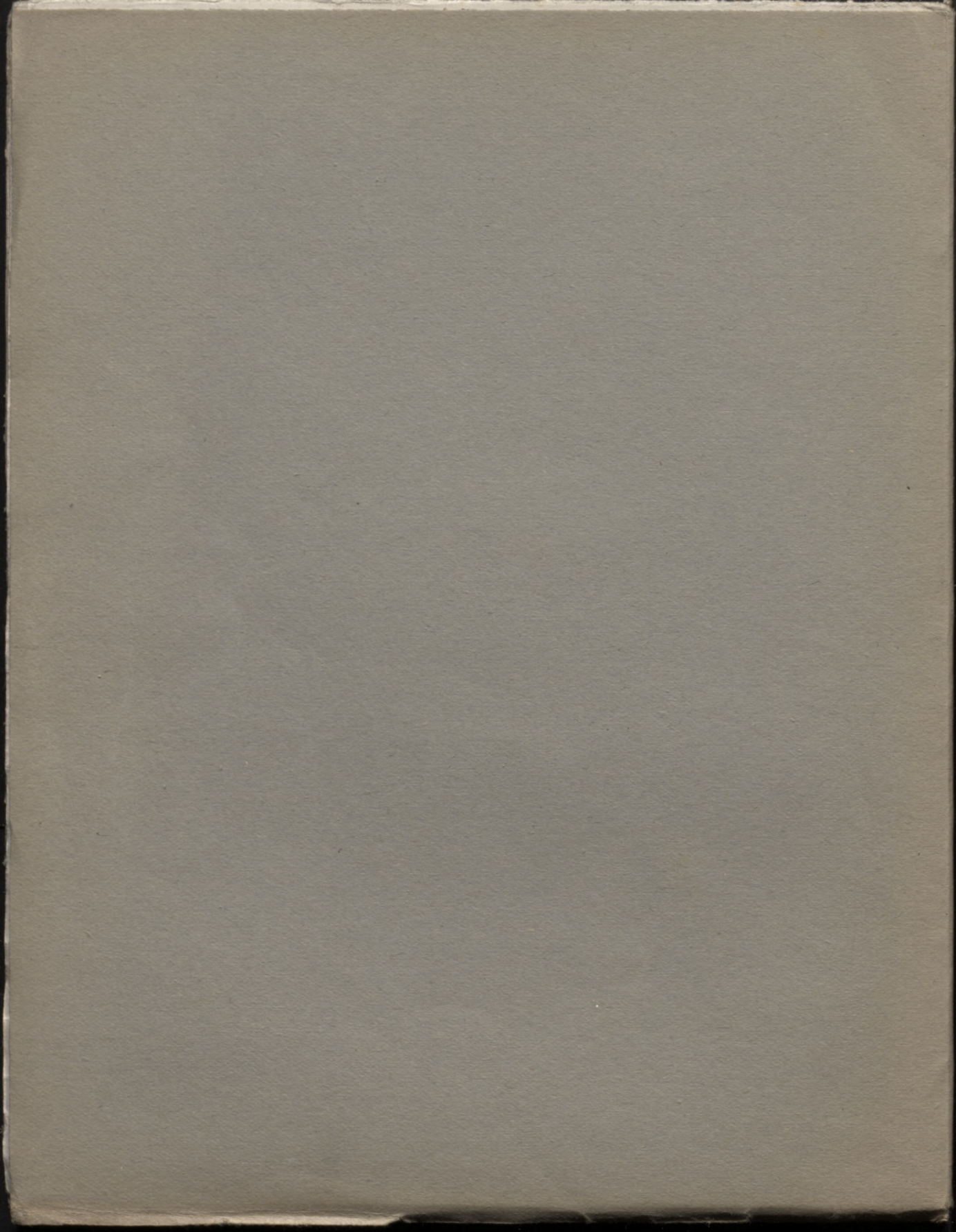


[3,-]

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0302009068



Apdāds
Z E L T A Ā B E L E

Pulkv. Briēža ielā 9, dz. 1

Pasta tek. rēķ. 10223

27 MAR. 1940