

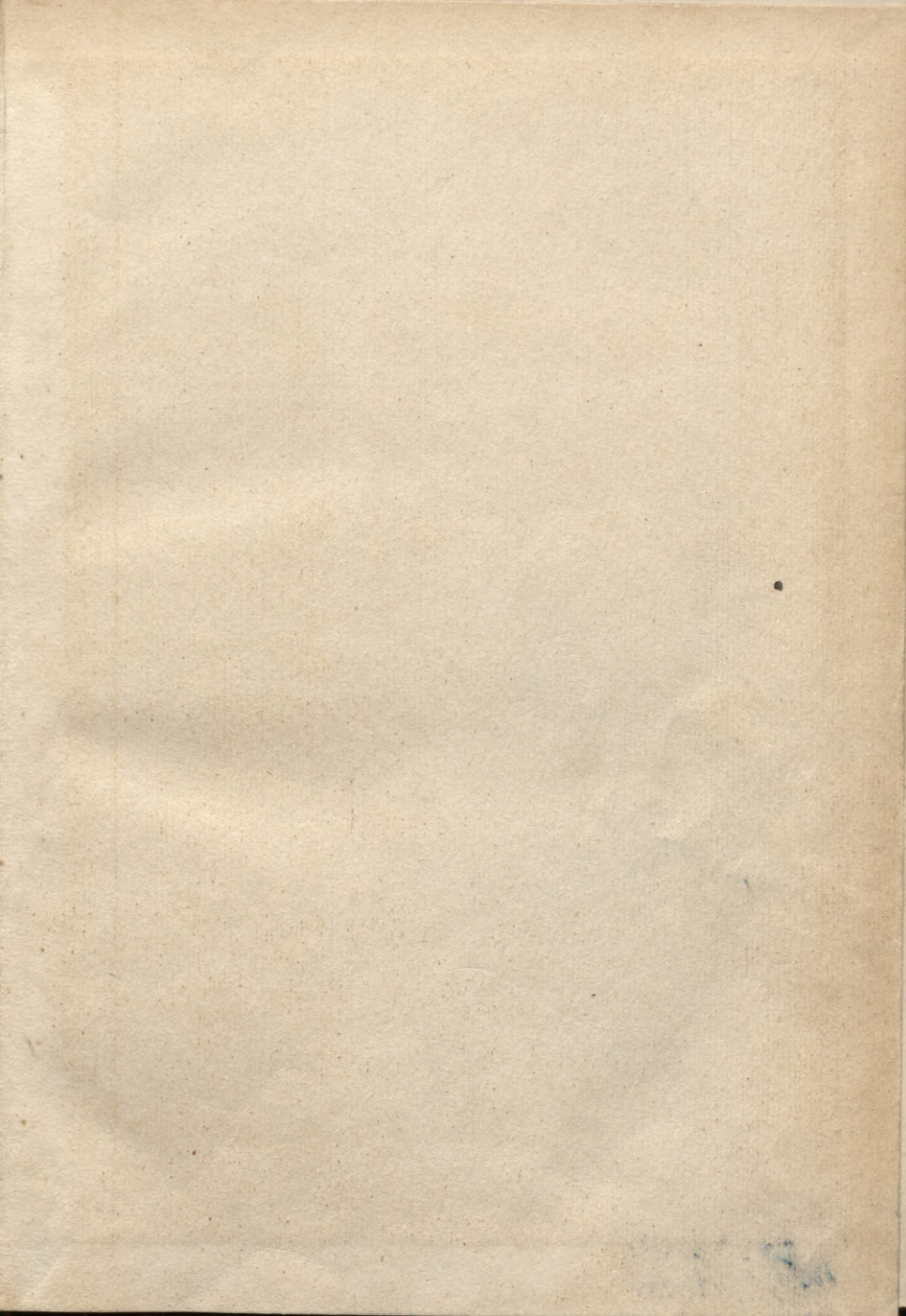
B
79

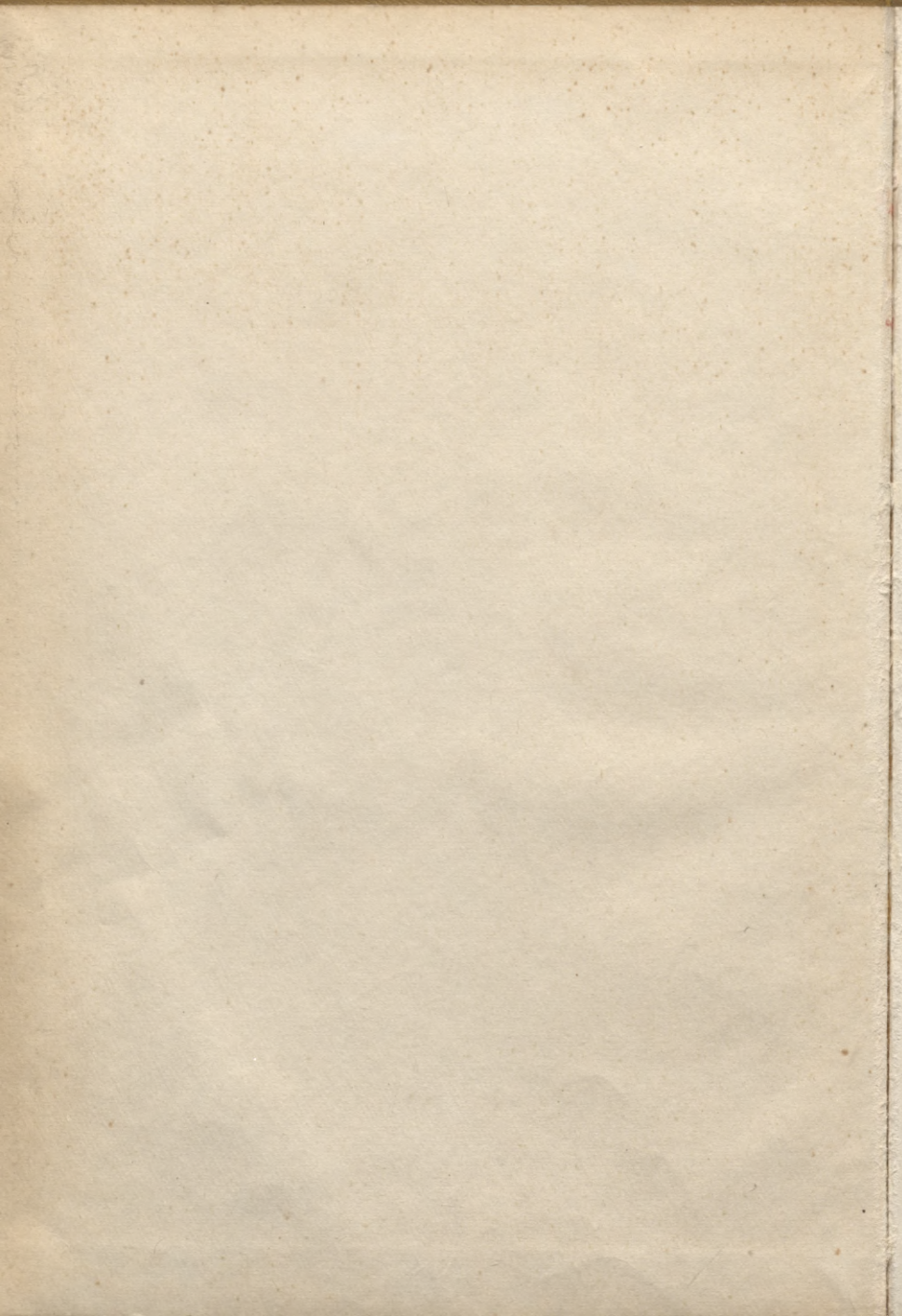
TEĀTRIS UN DZĪVE



ALMANAHS
VI

06 016 306
62-40.456







TEATRUL

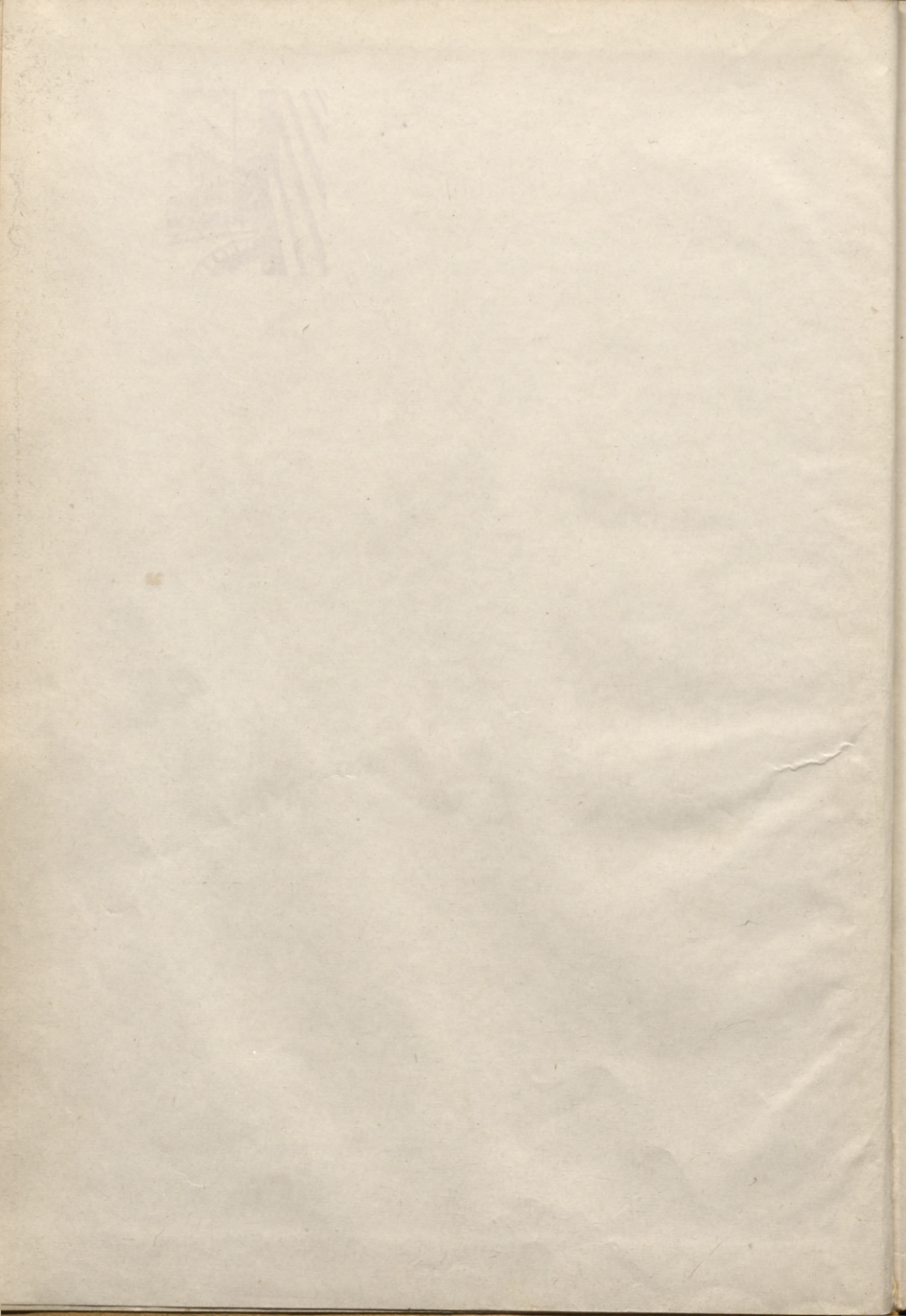
1971/1972

ALMANAH

VI

EDITURA DE ARTA ROMANA

BUCURESTI



B
79

32

LATVIJAS PSR TEĀTRA BIEDRĪBA

TEĀTRIS
UN
DZĪVE

ALMANAHS

VI

LATVIJAS VALSTS IZDEVNIECĪBA
RĪGĀ 1962

792
Te008

Latv. PSR Valsts bibliotēka

62-40.456

Sakārtojušas L. Dzene un D. Čukura

Redkolēģija:

L. Akurātere, J. Kalniņš, K. Kundziņš,

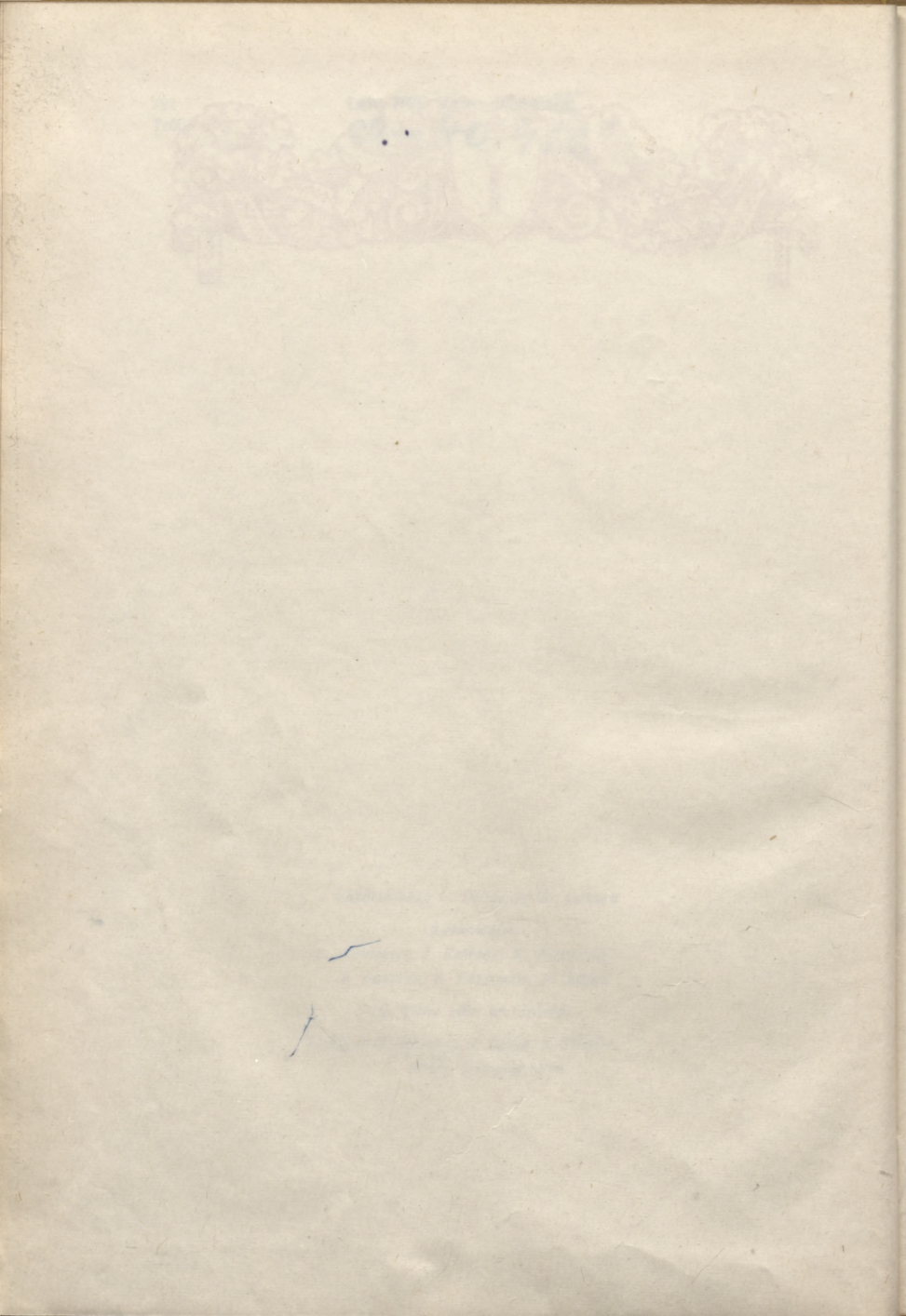
J. Pabērzs, P. Pētersons, E. Siliņa

Ģ. Vilka vāks un vinjetes

E. Keras, J. Krieviņa, J. Lerha, K. Tilgaļa,

E. Ozola fotouzņēmumi





REPUBLIKAS 1960./61. GADA TEĀTRA SEZONA

GALVENAIS — MŪSDIENU DZĪVE, MŪSDIENU PROBLEMAS

Padomju cilvēku dzīve, mūsdienų izvirzītās problēmas ir katra padomju teātra darba pamats. Bez tā mūsu šodienas skatuves māksla nav iedomājama. Ar jaunu spēku to apliecināja Padomju Savienības Komunistiskās partijas XXII kongress ar pieņemto jauno partijas Programu, kurā īpaši pasvītota mākslas un literatūras svarīgā loma padomju cilvēku komunistiskajā audzināšanā.

Bez komunistiskās sabiedrības cilvēka nevar būt pašas komunistiskās sabiedrības. Tāpēc arī tagad, kad mūsu zemē strauji tiek radīta materiāli tehniskā bāze šādai sabiedrībai, komunistiskās audzināšanas jautājumi ar katru dienu iegūst arvien lielāku nozīmi. Lieki aizrādīt, ka tieši skatuves mākslai šeit paveras nepārredzami plašs darba lauks. Un ir pilnīgi skaidrs, ka uz skatuves jārāda saturīga, idejiski pilnvērtīga māksla, jo tikai tāda māksla var veikt savus lielos uzdevumus. Tā ir māksla, kas dziļi sakņojas dzīves īstenībā un aptver pašus būtiskākos tās procesus. Protams, prasība pēc saturīguma, pēc dziļi idejiskas mākslas nenozīmē kaut kādus dramaturga vai teātru kolektīvu ierobežojumus stila vai žanru dažādībā. Dzīve ir bezgala daudzveidīga, un bezgala daudzveidīgas ir iespējas dzīvi attēlot mākslas darbā. Bet viens ir skaidrs — nav tāda žanra, nav tāda stila, kur būtu tiesības ignorēt mākslas darba idejisko saturu — saturīgai atbilstoši žanra specifikai jābūt gan satraucošai traģēdijai vai drāmai, gan draiskai komēdijai vai vodevilī. Tas, šķiet, jo sevišķi atgādināms tāpēc, ka dažkārt saturīguma prasību komēdijai uzskata par žanra specifikas neievērošanu.

Ja pārlūkojam 1960./61. gada republikas teātru sezonu no šī laika metīguma problēmu viedokļa, no tā, kādi bijuši tie jautājumi, kas teātrus pirmām kārtām nodarbinājuši, tad varam atbildēt: tie bija mūsu šo-

dienas padomju dzīves jautājumi. Tiem teātri pievērsušies vispirms. Pēc 1959./60. gada sezonas, kad vairākkārt teātros bija vērojama pārlieka aizraušanās ar mazvērtīgu latviešu pirmspadomju laika dramaturģijas darbu augšāmcelsanu un kad repertuārā bija prāvs skaits vāju padomju lugu, pagājušajā sezonā teātru repertuāra politika bijusi daudz mērķtiecīgāka un veiksmīgāka. Repertuāra pamatu veido mūsdienu dramaturģija, daudzos gadījumos tieši padomju lugas ir tās, kas vakaru no vakara pilda teātru zāles. Tā tas noticis ar D. Zigmontes romāna «Jūras vārti» dramatisējumu, ar V. Panovas lugu «Atvadas baltajām naktīm» un vēl citiem uzvedumiem. Visumā teātri pratuši izraudzīties labus, saturīgus padomju dramaturģijas darbus. Te lai atgādinām kaut daļu no tām pagājušās sezonas lugām, kas stāsta par padomju cilvēkiem: A. Arbuzova «Esi sveicināta, mīlestība!» — Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī, A. Steina «Okeāns» — Rīgas Krievu drāmas teātrī un Baltijas flotes teātrī, A. Salinska «Bundziniece» un I. Štoka «Enkuru laukums» — Daugavpils Muzikāli dramatiskajā teātrī, Ņ. Ivanteres «Bijušie zēni» — Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātrī, V. Panovas savdabīgi uzrakstītā luga «Atvadas baltajām naktīm» — Akadēmiskajā drāmas teātrī un Rīgas Krievu drāmas teātrī.

So lugu skartais jautājumu loks ir stipri plašs. Tur runā par Lielā Tēvijas kara dienām, padomju cilvēka morāli — par mīlestību, draudzību, godīgumu, pašaieliedzību u. c. Raksturīgi vēl tas, ka visas tās ir lugas, kurās parādīti godīgi padomju cilvēki, parasti tur tiek poētiski pastāstīts par padomju cilvēku ilgām, domām, par viņu darbu. Pavisam šai sezonā bija pazudusi satīriskā komēdija.

Šim laikmetīgajām padomju lugām cieši pievienojās tās, kas stāsta par šodienas dzīvi kapitālistiskajās valstīs, kapitālistiskajā sabiedrībā.

Dažkārt mēs par daudz zemu novērtējam šo dramaturģiju, tās vietu teātru repertuārā un darbaļaužu audzināšanā. Tāpēc arī teātri tai pievērsas kampaņveidīgi — ir sezonas, kad tāda luga vai pat vairākas lugas ir katrā teātrī, bet tad seko sezonas, kur šādu lugu nav nemaz. Bet šai dramaturģijā taču atspulgu guvusi arī daļa no tās cīņas, kas kapitālistiskajā pasaulē noris pret buržuāzisko ideoloģiju, šī dramaturģija vērsas pret kapitālistiskās iekārtas radītajām dzīves neēdībām, tā grauj buržuāzisko ideoloģiju. Tādi darbi mums nevar būt sveši, jo cīņai pret buržuāzisko ideoloģiju, kas cieši saistīta ar cīņu par mieru, šodien ir pirmšķirīga nozīme. Tādēļ tik tuvi ik padomju cilvēkam ir tie jautājumi, kas risināti tādās republikas teātros radītajās lugās kā A. Hellana «Viņš teica — nē». Ja tu esi godīgs cilvēks, tad tu nevari vēlēties karu, tad tu esi pret jauna kara ugunsgrēku, tad tu esi pret kara radīto postu



1960./61. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. K. Sebris (Viranauda) un A. Vidēnieks (Jorens Akmeņkalns) D. Zigmontes romāna «Jūras vārti» dramatizējumā.

un ciešanām. Vienkāršajam cilvēkam, darba cilvēkam nav vajadzīgs karš. Tādas atziņas pauž šīs lugas, tās ir aktuālas, vajadzīgas mūsdienu teātra repertuārā. Kapitālistiskajā pasaulē ar tās vilku tikumiem ļauj ieskatīties L. Helmanes luga «Meža noslēpums» (Dailes teātrī) un A. Kronina luga «Jupiters smejas» (Daugavpils Muzikāli dramatiskajā teātrī).

Ka teātri pastiprināti pievērsušies mūsdienu tematikai un guvuši te atzīstamas sekmes, to liecināja arī 1961. gada republikas teātru pavasara skates rezultāti. Pirmajās teātru pavasara skatēs uzvarēja klasika, dažkārt pat likās, ka mūsdienu lugai grūti sacensties ar seniem klasiskiem darbiem vai tādiem, kas stāsta par pagātņi, jo šais darbos parasti notikumi risināti lielās dimensijās, ar lielu vērienu, salīdzinājumā ar tām sīkas likās lugas, kur istabas četrās sienās vai, labākajā gadījumā, rūpnīcā, kolhozā tika stāstīts par mūsu laikabiedru. Tādā veidā arī mūs-

dienu lugas tika inscenētas, pat istabām griestus rātni uzliekot vai vismaz uzgleznojot. Tagad šīs tradīcijas ir lauztas, dramaturgi un līdz ar viņiem teātri arī par mūsdienu ļaudīm cenšas stāstīt ar lielāku vērīenu, izmantojot visas skatuves mākslas daudzveidīgās iespējas. Tā jau 1960. gada teātra pavasara skatē uzvarēja Akadēmiskais drāmas teātris tieši ar spilgtu, savdabīgo stāstu par mūsdienu padomju cilvēkiem — ar A. Arbuzova lugu «Esi sveicināta, mīlestība!». Arī 1961. gada pavasara skatē lugas ar aktuālo mūsdienu tematiku sekmīgi sacentās ar klasiku vai arī ar tiem padomju autoru darbiem, kas stāsta par pagātni.

Skatē teātri izrādīja šādas lugas: Akadēmiskais drāmas teātris — V. Panovas «Atvadas baltajām naktīm» un A. Upīša romāna «Plaisa mākoņos» dramatizējumu, J. Raiņa Dailes teātris — G. Priedes «Vikas pirmo balli» un Ļ. Tolstoja romāna «Karš un miers» dramatizējumu, Rīgas Krievu drāmas teātris — «Afrodītes salu» un A. Steina «Okeānu», Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris — N. Ivanteres lugu «Bijušie zēni» un F. Dostojevskas romāna «Pazemotie un apvainotie» dramatizējumu (latviešu trupā), A. Arbuzova «Tālo ceļu» un F. Gudriča un A. Haketa lugu «Annas Frankas dienasgrāmata» (krievu trupā), Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris — A. Arbuzova lugu «Esi sveicināta, mīlestība!» un Ļ. Tolstoja romāna «Anna Kareņina» dramatizējumu, Leona Paegles Valmieras drāmas teātris — M. Smirnovas un M. Kraindeles komēdiju «Cetri zem viena jumta» un M. Gorkija «Saules bērns», Daugavpils Muzikāli dramatiskais teātris — I. Stoka «Enkuru laukumu» un A. Kronina lugu «Jupiters smejas» (latviešu trupā), «Afrodītes salu» un A. Salinska «Bundzinieci» (krievu trupā), Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris — A. Steina «Okeānu» un V. Igo «Andželo».

Kā redzams, skatē izvirzīti ne mazums liela vērīena darbu, kas stāsta par pagātni, arī šo darbu iestudējumi ļoti respektējami, bet pārliecinoši ar abām laikmetīgajām lūgām — «Afrodītes salu» (režisors J. Jatkovskis) un A. Steina «Okeānu» (inscenētājs P. Homskis, režisors A. Martinovs) — uzvarēja Rīgas Krievu drāmas teātris. Protams, ne jau tikai šo lugu aktuālā, laikmetīgā tematika noteica šo uzvaru — abas lugas bija spēcīgi, savilņojoši iestudētas, tajās uzmanību saistīja veiksmīgais aktieru sniegums.

Kā savilņojošs stāsts par padomju cilvēkiem liela vērīena inscenējumā izskan A. Steina «Okeāns» Krievu drāmas teātrī.

Par Krievu drāmas teātra galveno režisoru darbojās P. Homskis. Viņš par talantīgu režisoru izauga Jaunatnes teātrī un radīja tur pašus spilgtākos, nozīmīgākos šā teātra inscenējumus. Var nepiekrīst, reizēm



1960./61. g. sezona. Leņina komjaunātnes Jaunatnes teātris. T. Soboļeva (Jūlija) un H. Gerhards (Volodja Maksimovs) Ņ. Ivanteres lugā «Bijušie zēni».

pat var kaitināt P. Homska tendence vai katru lugu pakļaut savai režisoriskajai īpatnībai, viņam tieksme saraibināt skatuvi, bet P. Homska labākie inscenējumi ir vērtējami kā nopietns ieguldījums Padomju Latvijas skatuves mākslas attīstībā, kā krietns radošs stimulš mūsu teātru darbam.

Perifērijas teātru grupā pavasara skatē uzvarēja Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra latviešu trupa ar skaidri iecerētām mērķtiecīgām izrādēm, kur īpašā spožumā neizcēlās atsevišķu aktieru spēle, bet labi, lietpratīgi bija izkārtoti visi izrādes komponenti. Abu iestudējumu režisors — R. Baltaisvilks.

Tepat jāpiebilst, ka tāda spēcīga ansambļa izrāde ir arī Jaunatnes teātrī iestudētā «Annas Frankas dienasgrāmata» (inscenētājs P. Homskis, režisors J. Jatkovskis). Šajā uzvedumā arī īpaši neizdalās atsevišķu aktieru spēle, bet tie visi kopā veido spēcīgu ansambli. Ļoti pārdomāts skatuves iekārtojums (dekorators M. Kitajevs), darbības norise uz skatuves rūpīgi apsvērtā.

Pārskatot tās pēdējo gadu lugas, kuras rakstot atmesti parastie dramatiskā darba uzbūves principi ar stingru darbības laika secību un stingru notikumu izkārtojumu pa nedaudzām ainām («Irkutskas stāsts», «Atvadas baltajām naktīm» u. c.), rodas dažas pārdomas. Šais lugās mūsu parastā dzīve, pavisam parasti notikumi, mūsu ikdienas cilvēku domas, viņu jūtas tiek rādītas ar īpatnēji lielu vērīenu, plašā skatuviskā formā. Lugu centrālie varoņi izvirzīti īpašā uzmanības lokā, viņu rīcību komentē, viņus gan uzmudina, gan nosoda, gan brīdina... Šādu lugu izrādēs jau tīri ārēji ienāk savdabīgs plašums.

Sī dramaturģija ir likumsakarīga. Ne jau tikai par Sekspīra laikabiedriem un par vēl tālākām paaudzēm bija stāstāms ar tādu vērīenu, it kā no divu mīlētāju likstām («Romeo un Džuljeta», «Otello») drebētu zeme un debesis. Ir mums tiesības un pienākums par mūsu laikabiedriem arī runāt tādā plašā diapazonā, protams, nekā nekopējot, nekā neatdarinot no agrākās dramaturģijas, bet meklējot savus izteiksmes līdzekļus, kas atbilst mūsu laikam, mūsu dzīvei.

Sī dramaturģija ietekmējusi teātrus. Tiem kļuvīs par šauru istabas četrās sienās, tiem kļuvīs par šauru pagalmā vai rūpnīcā. Nozūd dekorācijas ar precīzu darbības norises vietas atveidojumu, to vietā stājas prožektors, atsevišķi dekorāciju fragmenti, no skatuves tumsas iznāk tēli prožektora gaismas lokā un stāsta par savu dzīvi.

Tē nu jāsaaka, ka šādai dramaturģijai un šādai skatuvei līdzī nāk arī diezgan daudz ārišķīga, tukši vizuāli, dažkārt te spekulē ar spilgto formu.

1960./61. g. sezona. Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris. A. Besonovs (Andželo) un A. Tkačevs (Abats) V. Igo lugā «Andželo».



Duras acīs tas, ka šādā «lielā vērienā» atkal un atkal stāsta par to, ka cilvēkam vajag dziļi mīlēt, ka jaunām meitenēm nevajag vieglprātīgi iemīlēties pirmajā garāmgājējā utt. Sai dramaturģijā un līdz ar to izrādēs ievērojama vieta ir noskaņai, jūsmīgai, mazliet melodramatiskai noskaņai, liriskai pacilātībai un apjūsmošanai, ar kādu par visiem notikumiem tiek stāstīts. Tā tas ir «Irkutskas stāstā», tā tas ir lugā «Atvadas baltajām naktīm», kaut kas no tā ir klāt allaž tur, kur notiek tieša vēršanās pie skatītāja — gan «Okeāna» izrādē Krievu drāmas teātri, gan «Annas Frankas dienasgrāmatā» Jaunatnes teātri. Notiek reizēm pat zināma koķetēšana ar padomju cilvēku. Sēd meitene apbružātos svārcīšos, acis saldserīgi mirdz, un visa viņas būtne saka apmēram tā: es esmu vienkāršais padomju cilvēks, bet cik es esmu būtībā skaists un dziļš, kā es tomēr tikšu galā ar visām likstām. Bet likstas ir tādas: viņu pametis vieglprātīgs puisis, atstājis šo saldserīgo jaunavu šūpojam bērnu ratiņus («Atvadas baltajām naktīm»). Ak, cik nelabi, ka puisieši



1960./61. g. sezona. Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. F. Gudriča un A. Haketa luga «Annas Frankas dienasgrāmata». Skats no izrādes.

tā izdara, bet šī jaunava tomēr dzīvē nesabrūk, vēl jo vairāk tāpēc, ka turpat tuvumā jau ir īsts, godīgs jauneklis, īsts padomju cilvēks, kas sniegs stingru roku un palīdzēs meitenei bērnu ratiņus šūpot... Tā kā mazliet neomulīgi tādas lietas skatīties, it īpaši vēl, ja teātris, kā tas notika Akadēmiskajā drāmas teātrī (režisors A. Jaunušāns), piešāvis klāt krietnu porciju salda sīrupa pie visas šīs mērces. Tad patoss, ar kādu stāstīts par attēlotajiem ļaudīm, kļūst neīsts, pat komisks.

Taisni pārsteidz, ka šo ietilpīgo dramatisko formu dramaturgi kaut cik plašāk neizmanto daudz lielākas sabiedriski politiskas tematikas risināšanai. Šī forma taču brīvi ļauj mainīt darbības norises vietu, savīt pagātnes un tagadnes notikumus un, ja vajadzīgs, pieņemt klāt arī nākotni. Te rodas iespējas pārmest drošu tiltu no notikuma uz notikumu, ja gribat — samērā viegli aptvert lielus valsts dzīves notikumus, svarīgas vēsturiskas parādības. Bet tieši tādas dramaturģijas, liela vērēna

sabiedriski politiskās dzīves dramaturģijas mums trūkst. Nav pat par Tēvijas kara dienām, par pēckara posmu nemaz nerunājot.

Sādas dramaturģijas trūkums bija izjūtams arī padomju lugu reper-
tuārā pagājušajā sezonā. Atkal un atkal dažādos variantos teātros sū-
rojas un vaid aplam iemilējušās vai pietiekami dziļi nemilētas meitas un
sievas. Akadēmiskajā drāmas teātrī šīs žēlabas dzirdamas veselās trīs-
lugās — «Jūras vērtos», «Atvadās baltajām naktīm», «Amerikāņu tra-
ģēdijā», Dailes teātrī — izrādē «Kasa mare», Liepājas teātrī — «Irkut-
skas stāstā»... Pārāk daudz šo izmisušo nopūtu vienā sezonā.

AR JAUNU DARBA ROSMI

Tuvāk nepakavējoties pie atsevišķu teātru darba, dažus vārdus gri-
bas sacīt par Leona Paegles Valmieras drāmas teātri. 1959./60. gada
teātra sezonā Valmieras teātris izskatījās stipri pelēcīgs. Neiepriecināja
ne šī teātra repertuārs, ne arī profesionālā meistarība. Tāpēc jo patika-
māk atzīmēt, ka teātris pagājušajā sezonā bija it kā pēkšņi izaudzis,
mūsu priekšā bija it kā profesionāli daudz nobrieduši, lielāka vērēna
aktieri. Protams, nekāda pēkšņa brīnuma te nav. Tas tikai liecina, ka
agrāk nebija izraudzīts šai teātrī piemērots, saturīgs repertuārs, ka ne-
veiksmes bija mazinājušas kolektīva ticību saviem spēkiem, apsīkusi
ista jaunrade.

Nopietns panākums šā teātra darbā sezonas pirmajā pusē bija
V. Lāča romāna «Putni bez spārniem» dramatisējuma inscenējums.

Par rūpīgu darbu liecina arī M. Gorkija lugas «Saules bērni» uzve-
dums. Tā jau ir zināma patiesība, ka M. Gorkija dramaturģija kļūst par
īstu aktieru meistarības skolu, kolīdz teātrī šai dramaturģijai pievēršas.
M. Gorkija lugas ir domu un atziņu bagātas, ļoti daudzpusīgi lielais
proletariāta rakstnieks noraksturojis ikvienu savas lugas personāžu.
Tē paveras dzīve lielā daudzveidībā un dziļumā.

Bet ir taču dramaturģijā daudz tādu darbu, kur aktieris ar mokām
sameklē savai lomai kādu rakstura iezīmīti, lai tikai viņa tēls iegūtu
kaut mazāko dzīva cilvēka pazīmi. Ja nav nekā cita, sāk šķobīt un locīt
tēla valodu, svepstēt vai krekšķēt pirms katras frāzes, pievilkt kāju utt..
Tas viss var būt arī vietā, bet tikai tad, ja autors ir jau devis raksturu.
Turpretim kur nekā nav, tur nekā nedod ne svepstēšana, ne kājas pie-

vilkšana. Par to varētu nerunāt, bet pats divainākais ir tas, ka dažkārt dramaturgi pat uzskata to par gluži normālu parādību un dusmojas uz teātriem, kas no viņu «nekā» nav kaut ko iztaisījuši. Tādam dramaturgam saka: tas un tas tēls nav izdevies, tam nav nekādas rakstura iezīmes. Dramaturgs atbild: tur zināmas iespējas ir, ja aktieris rūpīgi strādā, te var radīt it savdabīgu tēlu. Tad nu iznāk, ka aktiera un nevis dramaturga pienākums ir izveidot lugai nepieciešamo tēlu. Protams, ja aktiera rokās nonāk šāda loma, viņa pienākums ir darīt visu, lai rastos tēls, bet tas neizdodas šai gadījumā tāpēc, ka aktierim jāstājas dramaturga vietā. Te, tā sakot, par tēva grēkiem jāmaksā bērniem.

Šīs domas ienāca prātā pavasara skatē, raugoties Gorkija lugas uzvedumā. Tie paši aktieri, tas pats teātris, kur tu ne reizi vien esi nodusmojies par viduvēju izrādi, bet kā šoreiz viss atdzivojies! Jo te nevis nabadzība plūst no skatuves, kuru teātra spēkos nav bijis padarīt dzīves spējīgu, bet bagātība, par kuru tā vien jābaidās, kā teātris ar visu to tiks galā. Tā ir ar Gorkija dramaturģiju. Te teātrim jāpaliek mūžīgās bažas, vai tam bijis pilnam pa spēkam parādīt visas lugā ietvertās vērtības, tēlu lielo daudzveidību.

Valmieras drāmas teātris Gorkija lugu iestudējis ar lielu rūpību, šai izrādē mūs apņem istas mākslas atmosfēra, te noticis patiess jaunrades darbs. Un pirmām kārtām tas attiecas uz teātra rūpīgo darbu tēlu veidošanā.

Tiesa, «Saules bērnu» uzvedums nav tikai slavejams vien. Par to jau runāts arī kritikā — S. Freinbergas recenzijā, kas ievietota laikrakstā «Literatūra un Māksla» (1961. g. 23. nr.). Proti, recenzente konstatē, ka teātris pietiekami skaidri parādījis vienkāršās tautas pārstāvju tēlus, bet nav parādīta notēlotās inteliģences dikdienība, tās atrautība no dzīves. Recenzente konstatē, ka teātris «Saules bērnu» inteliģenci rāda nepareizi kā t. s. pozitīvos varoņus.

Šim spriedumam pilnībā grūti pievienoties.

Ja teātris nikulīgo inteliģenci parādījis kā pozitīvos varoņus, tad jāsecina, ka luga ir iestudēta aplam un to nevarētu saukt par radošu panākumu, kā tas lasāms jau recenzijas virsrakstā. Jo nevar būt nekāda radoša panākuma tad, ja luga saprasta nepareizi. Jāatzīstas, ka, izrādi noskatoties, neradās tāds iespaids, ka «Saules bērnu» inteliģence paustu paša Gorkija domas. Var gan pārmest, ka teātris nav pietiekami asi akcentējis attieksmi pret šo inteliģenci un tādēļ skatītāji uzreiz neizprot, kas tie par ļaudīm, bet šo cilvēku idealizēšana teātrī nav notikusi. Par to liecina arī lugas režisora P. Lūča asistentes I. Driķītes piezīmes programmas grāmatiņā. Tur lasām: «Gorkijs... šeit atklāj krievu inteli-



1960./61. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. H. Liepiņš (virsleitnants Lukašs) J. Hašeka romāna «Sveiks» dramatisējumā.



1960./61. g. sezona. Ļeļina komjaunatnes Jaunatnes teātris. A. Krūmiņa (Nelliņa)
F. Dostojevskas romāna «Pazemotie un apvainotie» dramatisējumā.

ģences traģiku. ... Cilvēka sapņi, darbs un ideāli ir nevajadzīgi un vel-tīgi, ja tie nav saistīti ar visas tautas un progresīvās cilvēces cerībām un cīņām. Tad tie paliek tikai sapņu kuģi mākoņos, ko aiznes reālās īste-nības karstais vējš.» Tas pasacīts mazliet puķaini, bet ne aplam. Vai gan iestudētāji rakstītu par lugas ideju vienu, bet lugu iestudētu pavisam ci-tādi? Kāpēc?

Katrā ziņā «Saules bērnu» uzvedums liecina, ka Valmieras drāmas teātrim ir pa spēkam lielāki uzdevumi, nekā tas iepriekšējās sezonās ri-sināja. Nepieciešamas labas lugas, vajag aizrautīgi strādāt, ticēt saviem spēkiem. Ar jauno sezonu uz Valmieru pārnākusi Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra latviešu trupa. Tas ļauj cerēt, ka turpmāk Valmieras drāmas teātris strādās ar jaunu enerģiju, un to sagaida jauni sasnie-gumi radošajā darbā.

UZ SKATUVES TOLSTOJA VAROŅI

Par nozīmīgu notikumu visas republikas teātra dzīvē izvērtās lielā krievu reālista Ļeva Tolstoja piecdesmit gadu nāves dienas atzīmēšana. Teātros parādījās veseli trīs lieli Ļ. Tolstoja darbu uzdevumi: «Augšām-celšanās» Akadēmiskajā drāmas teātrī, «Karš un miers» Dailes teātrī un «Anna Kareņina» Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī. Tātad trīs dramatizējumi. Varētu gan vēlēties, lai latviešu teātri vēl un vēl ielūko-tos paša Ļ. Tolstoja dramaturģijā — līdz šim uz latviešu padomju ska-tuvēm parādījies tikai viens lielā rakstnieka dramatiskais darbs — drāma «Dzīvais mironis» Akadēmiskajā drāmas teātrī. Citādi teātru pa-veiktais darbs ir atzinības vērts. Ne tik bieži ir izdevība vienlaikus uz skatuves redzēt visu Ļ. Tolstoja lielo romānu varoņus. Tūlīt arī jāpie-bilst, ka visi šie trīs uzdevumi piederēja pie labākā, ko attiecīgajos teāt-ros pagājušajā sezonā redzējām, un tāpēc varbūt ir lietderīgi pie tiem pakavēties sīkāk.

Tas pirmām kārtām sakāms par «Kara un miera» uzvedumu (insce-nētais Ed. Smilģis, režisori F. Ertneris un N. Muižniece) Dailes teātrī. Šī romāna dramatizējums uz latviešu skatuves vispār parādījās pirmo reizi. Nav nemaz īpaši jānorāda uz tām milzu grūtībām, kas saistītas ar šī apjomas ļoti plašu un saturā neparasti bagātīgā romāna atveidošanu skatuves mākslas valodā. Teātris ar šīm grūtībām visumā ticis galā sek-mīgi. Skatītāji saņēma izrādi, kas kļuva par vienu no visvairāk izrādīta-

jām sezonā. Un ne tāpēc, ka teātris te būtu gājis pa vieglākās pretestības ceļu, skatītājus iejūsminādams un ieželinādams par Ļ. Tolstoja varoņu likteņiem. Tā ir poētiska izrāde, kur ietvertas raksturīgākās epizodes no Tolstoja plašās epopejas lappusēm. Varoņu dzīves epizodes tiek sniegtas ļoti precīzi, atmetot visu lieko, visu sīko. Izrādei ir savs iekšējs ritms, kas palīdz saturēt vienā veselumā daudzus notikumus. Galveno varoņu dzīves iezīmējas pietiekami raksturīgi. Īpaši tas sakāms par Pjeru Bezuhovu, ko skaisti atveidojis E. Pāvuls. Pjers arī ir tā figūra, ap kuru pirmām kārtām koncentrējas dramatisējuma notikumi, viņš arī ir galveno idejisko akcentu nesējs — par cilvēka cieņu un iekšējo skaidrību, par mīlestības jūtu neviltotu patiesīgumu un skaistumu, par dzimtenes mīlestību, par kara nevēlēšanos. Tas viss risināts labā mākslas valodā, dziļi cilvēciski un vienkārši. Un tas savilņo skatītājus. Tā nav tikai romāna pavisām ilustrācija, te cilvēki dzīvo savu dzīvi, — tā, kā laba skatuves mākslā tiem jādzīvo. To gribējās pasvītrot it īpaši tāpēc, ka vispār pagājušajā sezonā pār republikas teātriem gāja īsti dramatisējumu plūdi, un reizēm no prozas darba tajos bija palikusi tikai atblāzma.

Bet par to būs vēl jārunā turpmāk.

Varam jau sacīt: «Kāra un miera» uzvedums tomēr neatklāja visas Tolstoja romāna bagātības. Tas ir tiesa, bet, šķiet, ka tas nevienam teātrim nav pa spēkam, jo romāns, kā jau sacījām, ir ārkārtīgi plašs un bagāts. Iespēju robežās Dailes teātris savu uzdevumu ir veicis sekmīgi. Izrādē vājākās ir kara ainas, un teātris darījis pareizi, tās tikai nedaudz skatuves dziļumā iezīmēdams — tā paejam tām vieglāk pāri, zinot, ka ne jau šīs ainas ir būtiski svarīgākās šai inscenējumā.

«Augšāmcelšanās» uzvedums neguva lielāku atsaucību skatītājos. Vai tāpēc, ka teātra sniegums bija tik slikts? Šķiet, kā ne. Šis uzvedums bija tik savdabīgs, dažā ziņā pamācošs, ka ir vērts pie tā pakavēties ilgāk.

Lai sasaistītu romāna raksturīgākās epizodes vienā uzvedumā un pavēstītu par varoņu dzīvi, pirms sākusies lugas tiešā darbība, dramatisējumā darbojās t. s. Autors. Jā, šoreiz patiešām autors, tāpēc ka šai personai dramatisējumā jāpārstāv tas satraukums, tā dziļā ieinteresētība varoņu likteņos, kādā intonācijā Tolstojs sarakstījis savu romānu. Un vēl — Autoram jāizsaka Tolstoja spriedumi, jānovērtē fakti. Tā notiek, ka Autors kļūst par izrādes galveno personu, bet pārējie romāna varoņi lielāko tiesu tikai ilustrē vai nedaudz papildina Autora sacīto. Tādējādi tas, kas parasti uz skatuves veidojas un attīstās kā vienots process, proti, — autors ar savām domām un viņa radītie personāži ir cieši neda-



1960./61. g. sezona. Krievu drāmas teātris. Ļ. Tolstoja romāna «Augšāmcelšanās» dramatisējums. Skats no izrādes.

lāmi, nešķirami, — «Augšāmcelšanās» izrādē sadalās divi daļās: Autors stāsta, pārējās personas ilustrē viņa stāstu, papildina to. Rodas kaut kas līdzīgs mākslinieciskā vārda vakaram, it īpaši vēl tāpēc, ka «Augšāmcelšanās» izrādē Autoram jārunā ļoti daudz. Katjušai un Nehļudovam teksta samērā maz, viņi neiegūst īstu patstāvību, viņi visu laiku ir Autora pavadā, tāpēc viņu pašu darītais, viņu pārdzīvotais neizaug par lielu, dziļi saviļņojošu, satraucošu stāstu, kaut arī V. Līne Katjušu tēlo ļoti pārliecinoši, spilgti.

Tā nu saņēmām īpatnēju uzvedumu, kur pirmajā plānā izvirzījās Autors un nevis no viņa neatkarīga varoņu dzīve. Tāpēc arī kādā recenzijā šis uzvedums nosaukts par literāru montāžu.

Autoru atveido uzveduma režisors Ž. Katlaps. Un, jāsaka, atveido lieliski. Ž. Katlaps nemēģina kaut kādi atdarināt, radīt priekšstatu par

pašu Tolstoju. Nē. Tas ir gudra, inteligenta, dziļi humāna cilvēka satraucošs stāstījums par Katjušu, par dzīves netaisnību cariskajā Krievijā. Sis stāstījums ir tik saistošs, tik patiesīgs, ka mēs labprātāk klausāmies Autora vārdos, nekā sekojam tam, kas notiek tiešajā darbībā. Tas ir viens no labākajiem Ž. Katlapa mākslinieciskajiem sniegiem.

Nav viegla lieta radīt uz perifērijas teātru skatuvēm to, ko saucam par liela stila, liela vērīana uzvedumu. Jārēķinās ar izbraukumu apstākļiem, kur skatuves šaurība, trūcīgā skatuves tehnika viegli lielās ieceres padara gluži nebaudāmas. Liepājnieki «Annu Kareņinu» (režisors inscenētājs N. Mūrnieks, režisora asistente A. Skrodele) nebija veidojuši kā izbraukumu izrādi. Tā teātris bija atsacījies no saviem galvenajiem skatītājiem, par ko kolektīvu slavēt nevar. Bet tādējādi teātrim bija iespēja un arī pienākums likt lietā visus savus radošos spēkus, tā sakot, parādīt, ko Liepājas teātris var, ja tam nav jau iepriekš savas ieceres jāvienkāršo vai pat jāatstāj nerealizētas specifisko izbraukumu apstākļu dēļ. Jāsaka, ka paveikts daudz. Radīta tīra, rūpīgi nostrādāta izrāde, viscaur jūtama laba skatuves kultūra. Viss liecina par rūpīgu režijas darbu ar aktieriem. Spēcīgi Alekseju Kareņinu tēlo V. Verners, viņš tika arī premēts teātra pavasara skatē. Pārdomas turpretim izraisa Anna Kareņina I. Mitrēvices traktējumā. I. Mitrēvice vairāk akcentējusi sarūgtinājumu, pat žēlošanos par dzīvi, mazāk izcēlusi Annas Kareņinas personības lielumu, viņas jūtu dziļumu un patiesīgumu. Tāpēc izrādē gan it asi skan sociālais protests pret sava laika apstākļiem, bet tēlam pietrūkst īsta lieluma un dziļuma.

ORIĢINĀLDRAMATURGIJA

Salīdzinājumā ar bagātīgo oriģināllugu birumu (divpadsmit lugas) 1959./60. gadā pagājušā sezona bija trūcīga. Viena jauna oriģinālluga — J. Lūša komēdija «Sniega cilvēka bojā eja» — parādījās Dailes teātri Rīgā, viena luga Liepājā — E. Ansona «Atlido dzērves» («Pieminekļa mets») un viena Valmierā — V. Vigantes «Kad rūsa plaiksnās». Abas pirmās lugas presē diezgan asi kritizētas. Tā kā V. Vigantes lugas pirmizrāde notika sezonas pašās beigās, tad sezonas laikā nekādu novērtējumu neguva.

Samērā daudz trokšņa literātu aprindās sacēla J. Lūša luga «Sniega cilvēka bojā eja». Presē tika pozitīvi novērtēts P. Pētersona darbs, šo lugu iestudējot, turpretim kritizēta pati luga — par idejisko neskaid-



1960./61. g. sezona. L. Paegles Valmieras drāmas teātris. V. Liepiņa (Anete Avotiņa) un Z. Misiņš (Egils) V. Viganes lugā «Kad rūsā plaiksnās».

rību, par bezmērķību, par samākslotību tēlu veidojumā, par tukšiem jokiem utt. Par šādu kritikas spriedumu dzirdēts ne mazums iebildumu, pārmetot gan tišu cenšanos šo lugu nokritizēt, gan žanra specifikas neievērošanu, gan arī vēl citus grēkus. Par to nebūtu vērts pat runāt, ja visa šāda runāšana galu galā neaizstāvētu bezidejiskumu mākslā. Kā, — te ir komēdija bez pretenzijām uz lielāku dziļumu, bet ko prasāt jūs? Te ir jautra komēdija, bet jūs prasāt, lai tiktu ievērota raksturu attīstības loģika, lai būtu saprotams, kas tie par cilvēkiem, ko autors ievēdis komēdijā. Jums vajadzētu palīdzēt autoram, bet jūs sakāt, ka viņa darbs ir slikts. Tā nav draudzīga attieksme pret autoru, tā ir dramaturģijas attīstības bremzēšana.

Kritika ļoti slikti veiktu savus uzdevumus, ja tā paijātu un auklētu viduvējus vai pat vājus darbus. Bet pie mums dažkārt notiek tā, ka, pieprasot iekļūstīgu kritiku, patiesībā sauc pēc mierīgās omulības, pēc silta aizvēja. Viss, kas vien dramaturģijā uzrakstīts, ja vien tas nav politiski aplams, ir «zināms solis», «zināms sasniegums», un kritikas pienākums te vienīgi aizrādīt, kas pielabojams vai aizķitējams. Andrejs Upītis to sauc par sīkkriticismu, kas nekā laba nedod ne pašam autoram, ne lasītājam, nevienam. Vai kritikai pa tādu ceļu staigāt? Taču nē.

Steigā sagatavots, bez tēlu izpratnes bija E. Ansona drāmas «Dzērvēs atlido» uzvedums Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī. Šai lugā autors bijušo frontinieku, Tēvijas kara dalībnieku vārdā vērsās pret tiem cilvēkiem, kas savu personīgo interešu dēļ sagandē mūsu dzīvi. Lugā tāds ir kolhoza priekšsēdētājs Pēteris.

E. Ansona lugai ir arī nopietni trūkumi — tās otrā puse pārāk strupi apcirta, bez īsta problēmas izvērsuma, bez īsta samēra kompozīcijā. No lugas četrām ainām trīs veltītas notikumiem ar Guntaru — tās iepazīstina ar viņa nākotnes nodomiem kolhoza izveidošanā un parāda viņa nāvi no bandītu rokas. Ceturtajā ainā redzam, ka Guntara dibinātais kolhozs ir pilnīgi nolaists. Tagadējais kolhoza priekšsēdētājs Pēteris apprecējis arī Guntara sievu, viņu interesē tikai personiskā labklājība. Pirmās trīs ainas īsteni ir liela ekspozīcija, bet tai neseko plašāks problēmas izvērsums, luga it kā salūst divi nevienādās daļās, spēji apraujas pusceļā.

Teātris savukārt, lugu iestudējot, tēlu attiecības bija gauži vienkāršojis. Sevišķi tas sakāms par Pētera tēlu. Pēteri uz skatuves jau ar pirmo skatu redzam tik nesimpātisku, tik izteikti «negatīvo varoni», ka nav saprotams, kāpēc Guntars šādu cilvēku nav patriecis no savas mājas. Vēl jo vairāk nesaprotams, kā Guntara sieva Ālanda varējusi viņu iemīlēt un apprecēt. Ar šādu primitīvu Pētera traktējumu vien šī luga faktiski tiek pilnīgi saārdīta.

V. Vigante lugā «Kad rūsa plaiksnās» atkal pievērsusies audzināšanas jautājumiem — šoreiz bērnu audzināšanai ģimenē. Luga iecerēta un rakstīta kā psiholoģiska drāma, tajā daudz spraigu momentu, bet, diemžēl, stipri traucē samākslotais, psiholoģiski pietiekami neizstrādātais notikumu atrisinājums lugas beigās — ar dažādām skriešanām un bērnu forsētu izmisumu par savu māti. Valmieras teātris lugu iestudējis skaidri pārskatāmās līnijās, bet tēli tieši psiholoģiskajā zīmējumā it kā atkailināti, lugas emocionalitāte izrādē daļēji zudusi.



1960./61. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. J. Kubilis (Klaidis Griņits), M. Zem-dega (Sondra Finčlija) un A. Upenieks (Stjuarts Finčlijs) T. Draizera romāna «Amerikāņu traģēdija» dramatisējumā.

DRAMATIZĒJUMI

Jau ieminējāties par daudzajiem dramatisējumiem pagājušajā sezonā. It īpaši Akadēmiskajā drāmas teātrī to bija daudz — no septiņām pirmizrādēm — četras, tātad vairāk par pusi. Par mūsu dramatisējumu īpatnībām, to stiprajām un vājajām pusēm diezgan daudz rakstīts. Dabiski, ka pagājušajā sezonā ar visu to iepazīnāties no jauna. No jauna tika apliecināta vecā patiesība — dramatisējums tikai retos gadījumos spēj pilnvērtīgi stāties lugas vietā. Parasti dramatisējumos sastopamies ar fragmentārismu, ilustratīvismu, ļoti bieži trūkst īsta nobeiguma, jo prozas darba likumības nav vienādas ar drāmas likumībām. Ja nu pirmizrādi pēc pirmizrādes jāskatās tādi darbi, kur ar šiem trūkumiem atkal un atkal sastopamies, tad tas sāk skatītāju nomākt un kaitināt. Vēl jo vairāk tad, ja dramatisējumā no prozas darba nav palicis vairāk kā

tikai pavisms satura pastāstījums. Tā tas noticis ar T. Draizera romāna «Amerikāņu tragēdija» uzvedumu Akadēmiskajā drāmas teātrī.

Skatoties šo dramatizējumu, nekādi nevar saprast, kādas tad ir tās vērtības, kas Draizera romānu padarījušas slaveni visā pasaulē. Te ir gan aizvadīta līdz skatītājam doma par to, ka kapitālistiskā pasaule samaj cilvēku, bet tas izdarīts gauži trāfarēti. Tā T. Draizera romāns novests līdz pelēkai viduvējībai, šabloniskam stāstam, kam vēl līdzī nāk sentimentalitāte, lēta skatītāju iezēlināšana.

Ka mūsu dramatizētāji pietiekami nedomā par to, kā saglabāt attiecīgajam prozas darbam pašu raksturīgāko, par to liecināja arī A. Upīša romāna «Plaša mākoņos» uzvedums. Arī tajā blakus spilgtām lappusēm daudz ilustratīvisma, pavisam nav mēģināts spēcīgāk dramatizējumā ievest masas — vienu no A. Upīša romāna raksturīgākajām savdabībām.

TEĀTRA STILA MEKLEJUMOS

Pēdējā laikā arvien vairāk pārdomu izraisījuši Akadēmiskā drāmas teātra spēles veida specifiskas jautājumi. Vai teātrim atteikties no sava «parastā» reālisma spēles veida, vai arī plašāk praktizēt tādu uzvedumu, kur dominē nosacītība, teatrālā krāsainība. Uz šo nosacītību, starp citu, mudināt mudina pēdējo gadu dramaturģija, un tieši Akadēmiskais drāmas teātris bijis tas, kas uzņēmis savā repertuārā tādas lugas kā «Esi sveicināta, mīlestība!», «Atvadas baltajām naktīm», «Tālais ceļš». Ipaši A. Jaunušānam kā režisoram šāda stila uzvedumi liekas tuvi. Tādējādi notiek zināma Akadēmiskā drāmas teātra agrākās specifikas novēlēšanās, un abi mūsu republikas lielie teātri savā spēles stilā zināmā mērā tuvojas viens otram. Vai tas vajadzīgs, vai ar to ko iegūst republikas skatuves māksla, skatītājs?

Sos jauninājumus, kā jau to minējām, Akadēmiskā drāmas teātra darbā diktējusi pati dzīve, un tiem garām tikt nav nedz iespējams, nedz vajadzīgs. Bet, vērojot, kā Akadēmiskajā drāmas teātrī izpaužas šī nosacītība, šis teatrālisms, nevaram neredzēt arī to, ka tas nav organiski saistīts ar Akadēmiskā drāmas teātra reāli psiholoģisko spēles veidu. Nav spēcīgas saiknes starp «veco» teātra reālismu un jaunajiem meklējumiem. Šo teatralizēto, nosacīto izrāžu varoņiem nenāk līdz tā skarbā zaļās zemes elpa, ar ko tik spēcīgas ir Akadēmiskā drāmas teātra labākās izrādes. Teātris šais gadījumos par daudz pakļaujas dažādām šķietami savilņojošām noskaņām, kas robežojas ar melodramatismu un galu

1960./61. g. sezona. Krievu drāmas teātris.
S. Vasiļjevs (Tēvs) un D. Fridenberga
(Hanna) V. Blažeka lugā «Svētku vakars».



galā ir svešas reālistiskai skatuves mākslai. Ir paradoksāli — šais izrādēs neparasti spēcīgi pirmajā plānā tiek izvirzīts tieši aktieris, tāpat tas, ar ko Akadēmiskais drāmas teātris ir tik spēcīgs, te būtu vieta jo dziļai raksturu atklāsmei, bet šāda dziļa raksturu atklāsme nenotiek, tās vietā stājas noskaņas, kas nonivelē dzīves skaudrumu. Šķiet, tieši šajā momentā Akadēmiskais drāmas teātris kļūst neuzticīgs pats sev, it kā aizmirst savas labākās tradīcijas. Bet to darīt nav vajadzības, ja vietā nesaņemam nekā vērtīgāka. Akadēmiskajam drāmas teātrim arī šādās izrādēs jāpaliek sev pašam uzticīgam.

Runājot par lugu pakļaušanu teātru spēles stilam, gribas dažos vārdos atzīmēt J. Druces drāmas «Kasa mare» uzvedumu Dailes teātrī N. Muižnieces režijā. Sis uzvedums nav presē īsti novērtēts un pārrunāts. Par pašu lugu centrālajā presē izteiktas diametrāli pretējas domas — tā gan sacildināta, gan asi nokritizēta, bet ne par to te runāsim. Gribējās pateikt, ka N. Muižniece to parādīja tipiski dailinieciskā skatījumā. Protams, varēja šo lugu nospēlēt arī kā parastu sadzīves

lugu — ar mīlestības nedienām, ar plāpīgām ciema sievām, ja patik — pat ar raibiem dančiem pa vidu. Dailes teātrī, sākot ar dekorācijām un kostīmiem un beidzot ar visu spēles veidu, luga ieguva īpatnēju poētiskumu, dzidru skaistumu, kas tik raksturīgs Dailes teātra labākajām izrādēm. Un jāsaņem, ka šis poētiskums ļoti labi sasaucās ar pašas lugas humānismu, prasību pēc skaistuma, pēc tīrības cilvēku attiecībās, viņu jūtu dzīvē.

Vai šādā skaitījumā Dailes teātrī nevajadzētu iestudēt arī kādu no latviešu dramaturgu lugām, kur parādīta ikdienas dzīve? Ir vērts par to padomāt.

TEHNIKA TEĀTRĪ

Par teātra attīstības savdabībām domājot, jāatzīmē tādas parādības kā mehāniskās mūzikas un kinokadru, kinoprojekcijas arvien biežāka izmantošana republikas skatuves mākslā.

Mehāniskās mūzikas uzdevums ir aizstāt orķestri. Tā vietā stājusies magnetofona lente. Ir izrādes (it īpaši Rīgas Krievu drāmas teātrī), kad šādā veidā noskan veselās ievaduvertīras, izrāžu gaitā savukārt pārrāvus skatuves darbības posmus pavada šī mehāniskā mūzika. Tā «Afrodites salas» uzvedumā it bieži ierunājās K. Karajeva spēcīgā mūzika, «Okeānam» izmantota P. Čaikovska «Vētra». It kā nu būtu vai gluži neierobežotas iespējas muzicēt visatbildīgākās partitūras.

Un tomēr pašreizējā tehniskā atrisinājumā šī mehāniskā mūzika ir vairāk par postu nekā bagātina izrādi. Tu dzirdi: atskan šņākoņa, tātd skaņu aparatūra ieslēgta, un tad sākas pati mūzika, vienaldzīga pret visu, nepatīkamas šņākoņas pavadīta. Tāds divains mākslas un neizdevušās mākslas sajaukums gan vēl vietā kādā komēdijā, kur pasaule saģriežta greizās pozīcijās, bet ko lai par šādu «mākslu» sakām, skatoties nopietnu lugu, drāmu vai traģēdiju? Mūzikas mehāniskā atskaņošana nav tehniski tik tālu pilnveidota, ka to nevarētu uztvert kā mehānisko mūziku; dzīvais vārds, skatuviskā dzīvība, dzīvās dzīves atmosfēra nerunā kopīgu valodu ar šādu mehānisko mūziku.

Teātriem varbūt šī mūzika praktiski ir parocīga, jo teātra orķestri ir pavisam mazi, tik mazi, ka par orķestri nopietni pat runāt nevaram. Tad nu dzīvā cilvēka vietā stājas tehnika. Pažreizējā attīstības stadijā tas ir tāpat, kā kad dzīvā aktiera vietā sāktu bīdīt un raustīt kādu robotu. Vai tagadējās tendences vietā, kad cenšas mehānisko mūziku iz-



1960./61. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. E. Pāvuls (Jozefs Šveiks) un J. Strenga (Bretšneiders) J. Hašeka romāna «Šveiks» dramatizējumā.

mantot pēc iespējas plaši, nebija vietas citai tendencei — izmantot to pēc iespējas maz? Kāpēc tišu prātu bojāt izrādes?

Kinoprojekcijas līdz šim izmantoja efektu radišanai komēdijās, piemēram, P. Pētersons «Riņķa kvadrātūras» uzvedumā vai arī Jaunatnes teātris liksmas, draiskas izrādes radišanai. Kinoprojekcija te kļūst par vienu no izrādes komponentiem — tā tūlīt pamanāma, teātris pat necenšas to slēpt, bet tā netraucē. Kopš «Poēmas par vētru» uzveduma Ed. Smilģis kinoprojekciju izmanto arī pavisam nopietna stila lugās — plaši tā izmantota «Kara un miera» inscenējumā. Vēl pagājušajā sezonā P. Pētersons kinoprojekciju izmantoja «Sniega cilvēka bojā ejas» uzvedumā un Ed. Smilģis — «Šveika» inscenējumā.

Jāsaka, ka šais gadījums kinomākslas izmantošana bijusi sekmīga, lai arī reizēm te ir dažas kuriozitātes. Ar projekciju maiņu dažkārt uz

skatuves uznāk lielāka dinamika, visi notikumi iegūst lielāku kustīgumu. Tā tas bija «Sniega cilvēka bojā ejā». Problemātiskāk tur, kur šim pastiprinātajam kustīgam nav īpašas nozīmes un kinoprojekcija it kā stājas parastās dekorācijas vietā vai arī kinoprojekciju uztveram kā teātra izlīdzēšanos, lai ātrāk nomainītu dekorācijas. Tādā gadījumā kinoprojekcija ir kā pašvērtība, kas organiski nesaplūst ar izrādi. Tā, piemēram, «Karā un mierā» visumā kinoprojekcija izlietota sekmīgi, bet, kad Andrejs Bolkonskis Rostovu muižas robežās klīst pa laukiem un mežiem un to nu redzam kinoprojekcijās, tad kaut kas jau traucē — sākam skatīties kino, bildes, uzmanība novirzās no dzīvā aktiera.

Isti vietā kinoprojekcija «Šveika» uzvedumā, kur mehāniskie kadri labi sasaucas ar stulbo armijas dresūru, kur arī dzīva cilvēka vietā stāties dresēts ampelmanis. Bet te jāsap, ka īsti labi kinoprojekcija redzama tikai no zāles vienas daļas, pārējiem skatītājiem redzami tikai divaini gaismu un ēnu plankumi.

Tādējādi prakse liecina par kino izmantošanas iespēju skatuves mākslā, tikai tai jāatrod pienācīgā vieta.

*

Lai aktīva pievēršanās padomju cilvēku dzīvei, mūsdienu aktuālajām problēmām būtu mūsu teātru uzmanības centrā! Tad teātri allaž iesieš kopšoli ar dzīvi, ar komunistiskās sabiedrības celtniecības uzdevumiem.

PIEZĪMES PAR LAIKMETĪGUMU TEĀTRI

Laikmetīgs teātris. Vai vispār pastāv šāds jēdziens? Vai tas ir loģiski pamatots? Mēs taču esam pieraduši runāt galvenokārt par laikmetīgu tēmu, par laikmetīgumu uz skatuves. Pievērsoties sarežģītā teātra organisma kādai atsevišķai pusei, mēs bieži aizmirstam visu organismu kopumā.

Jautājums ir šāds: vai teātrim līdz ar visiem tā izteiksmes līdzekļiem jāizmainās, sekojot dzīves attīstībai, vai arī agrāk izveidojušās tradīcijas un kanoni ir nesatricināmi un izmainās tikai dramaturģija — sižeti, konflikti, varoņi, bet izteiksmes līdzekļi paliek arvien tie paši?

Sis jautājums nepavisam nav nesvarīgs. Teātra prakse rāda, ka ap šo jautājumu norisinās asa cīņa. Saduras tradīcijas un novatorisms, nosacītība un sadzīves tēlojums, patētika un dzīves kopēšana.

Vēl arvien pastāv uzskats, ka teātra spēks nav vis veco tradīciju pārvērtēšanā un piemērošanā jaunajiem laikmeta apstākļiem, bet gan nelokāmā šo tradīciju ievērošanā. Tad nu peld tāda veca, gliemežu vākiem aplipusi teātra fregate pa bezgalīgo dzīves jūru un nevar tikt līdz dzīves attīstībai. Pārāk niecīgs ātrums. Pārāk iesīkstējusi tās komanda. Bet turpat līdzās dzimst atomkuģi.

Laikmetīgs teātris eksistē. Tas dzimst un veidojas radošajos meklējumos.

Cilvēku sabiedrībai katrā laikmetā ir bijis savs teātris, kas nesaraudjami saistīts ar savu laiku. Tieši šajās ciešajās saitēs ar dzīvi teātris smēlās savu spēku. Dzīves radītās problēmas un konflikti nosacīja tā eksistenci.

Saskaņā ar laikmetu teātris meklēja un atrada to valodu, kas visspēcīgāk iedarbojas uz skatītāju. Šajā valodā likumsakarīgi izpaudās tā

laika atmosfēra, tautas pasaules uztveres īpatnības, tās gaume, uzskati, uzdevumi.

Izmaiņās dzīve, izmaiņās arī teātra valoda ar tās mākslinieciskajiem līdzekļiem, ritmiem, aktieru spēles veidu. 19. gadsimta teātris atšķiras no 20. gadsimta teātra. Līdzīgi tam mūsu gadsimta 60. gadu teātrim jāatšķiras no 20. un 40. gadu teātra. Tas nepavisam nenozīmē, ka tradīcijas jāignorē. Padomju Savienības Komunistiskās partijas jaunajā Programā teikts: «Sociālistiskā reālisma mākslā, kas pamatota uz tautiskuma un partejiskuma principiem, drosmīgs novatorisms dzīves mākslinieciskajā atveidojumā apvienojas ar visu pasaules kultūras progresīvo tradīciju izmantošanu un attīstīšanu.»

Latviešu padomju teātra mākslā ir izveidojušās lieliskas tradīcijas. Bet tradīcijas nav sastindzis, nemainīgs jēdziens. Tās pastāvīgi pilnveidojas, un uz šo tradīciju pamata veidojas mūsdienu teātris.

Tradīcijas ir jāsargā. Bet, saudzīgi saglabājot visu labāko, kas uzkrāts teātra mākslā, jāraugās arī, lai tas kalpotu teātra laikmetīgumam.

No teātra laikmetīguma ir atkarīgs tā iedarbības spēks un aktivitāte. Mums ir vajadzīgs laikmetīgs teātris, kas ataino mūsu vareno laikmetu, kas saistīts ar šī laika cilvēku — komunisma cēlāju dzīves īpatnībām, kas runā ar tautu spilgtā, saviļņojošā, laikmetīgā teātra valodā.

Jāsaka, ka Padomju Latvijas teātri neatlaidīgi meklē šo valodu. Šie meklējumi ir sarežģīti, gatavu receptu te nav. Gadās gan uzvaras, gan neveiksmes. Tas ir liels un interesants uzdevums. Tāpēc gribas kopīgi ar teātriem padomāt par laikmetīguma problēmu teātra mākslā. Gribas parunāt par to,

KAS IR LAIKMETĪGUMS TEĀTRĪ

Pirmkārt jau lugai jābūt laikmetīgai.

Bet te rodas jautājums: kādu lugu var uzskatīt par laikmetīgu? Vai var laikmetīgumu ieslēgt kalendāra dzelzs rāmjos? Vai var to ierobežot ar noteiktu laika posmu? Sak', tas, kas bija pagājušajā gadā vai notiek patlaban, ir laikmetīgs, bet tas, kas noticis pirms pieciem gadiem, vairs nav laikmetīgs.

Ir taču cilvēki, kas apgalvo, ka Lielā Tēvijas kara tēma vairs nav laikmetīga. Tieši šāds apgalvojums atskanēja no tribīnes Baltijas republiku teātra zinātnieku konferencē Viļņā.

Vērtējot no šāda redzes viedokļa, laikmetīga nebūs arī luga par kolektivizāciju Padomju Latvijā un Rīgas TEC celtniecību. Kolektivizācija taču ir pabeigta un TEC uzcelta.

Ne jau ražošanas un ekonomiskās parādības nosaka teātra laikmetīgumu. Laikmetīgums teātrī — tā ir svarīgāko sabiedriskās attīstības, procesu atspoguļošana, galveno attiecīgā laikmeta dzīves jautājumu risināšana. Teātrim jārunā par lielām vispārcilvēciskām problēmām, kuras palīdz atklāt cilvēku raksturu veidošanos un psiholoģiju.

Tās var būt problēmas, kas saistītas ar komunistiskās sabiedrības celtniecību mūsu zemē un jaunā cilvēka veidošanos, jaunu rakstura īpašību, ierašu un uzskatu rašanos un veco atmiršanu. Cik bezgala plašs ir šo problēmu loks! Tās aptver visas dzīves puses — gan darbu, gan sadzīvi, gan morāli.

Tās var būt problēmas, saistītas ar tautu cīņu par atbrīvošanos no imperiālisma jūga, ar cīņu par mieru, par brīvību un laimi. Un atkal tieši cilvēka psiholoģijas plāksnē.

Bet kur un kad tiek risinātas šīs problēmas — tas ir mākslinieciskās ieceres jautājums, kas pakļauts galvenajam.

Laikmetīgums var būt divējāds.

Pirmkārt — laikmetīgums šā vārda plašākajā nozīmē. Tas ir šodien dzīvojošo paaudžu dzīves attēlojums ar visām tām īpatnībām, kas raksturīgas viņu darbībai, viņu dzīves uztverei un savstarpējām attiecībām.

So paaudžu cilvēkiem laikmetīgs būs viss, ko viņi pārdzīvojuši, izjustuši, pārdomājuši — visa viņu daudzveidīgā un sarežģītā dzīves pieredze. Viņus saviļņo viss, kas skar viņu pagātnei, tagadni un nākotni. Padomju Latvijā šīs paaudzes pārdzīvojušas gan fašistiskās diktatūras gadus, gan Lielo Tēvijas karu, gan straujo sociālistisko pārveidojumu periodu. So notikumu ritumā veidojies mūsdienu cilvēka raksturs.

Bet pagātne šīm paaudzēm būs laikmetīga tikai tad, ja šī pagātne būs cieši saistīta ar tagadni, ar tām problēmām, ar kurām cilvēks saskaras šodien.

Un, protams, luga par Lielo Tēvijas karu būs laikmetīga tad, ja tā nebūs vienkārši vēsturiska hronika, bet skars jautājumus, kas saviļņo šodien visas tautas — cīņu par mieru, jauna kara izraisīšanās briesmas, cilvēka garīgo spēku mobilizāciju Dzimtenes aizstāvēšanai.

Tātad lugas laikmetīguma jēdziens šā vārda plašākajā nozīmē ietver sevī visu, kas ietekmē mūsdienu cilvēku veidošanos, palīdz viņiem virzīties uz priekšu, pilnveidoties, ierosina pārdomas un palīdz risināt šodienas un rītdienas problēmas.

Otrkārt — laikmetīgums šā vārda šaurākajā nozīmē. Tas ir laiks, kurā mēs dzīvojam. Tam raksturīga nepārtraukta jaunas kvalitātes rašanās, neatvairāma un strauja. Te viskonkrētāk, visreljefāk izpaužas šodienas dzīve un cilvēki.

Mūs dziļi savienā sociālisma celtniecības vēsture Padomju Latvijā. Bet tagad mēs dzīvojam 1962. gadā. Mēs dzīvojam lielu pārvērtību, cilvēka prāta triumfa laikmetā. Mūsu acu priekšā norisinās apbrīnojamas pārmaiņas visas cilvēces dzīvē, mūsu zemes dzīvē un atsevišķa cilvēka psiholoģijā.

Mēs dzīvojam laikā, kad komunisms ir kļuvis realitāte. Padomju laudis cīnās par PSKP XXII kongresā pieņemtās Komunistiskās partijas jaunās Programas realizēšanu dzīvē, par komunisma uzcelšanu mūsu zemē.

Šī programa nosprauž mums bezgala plašu uzdevumu loku visās cilvēka darbības nozarēs. Šajā grandiozajā sabiedrības attīstības gaitā mainās arī cilvēka psiholoģija, izveidojas jauni un pamazām atmirst vecie uzskati, paradumi.

Tāds ir mūsu dzīves reālais saturs, mums vistuvākais laikmetīgums. Šī varenā laikmeta cilvēki grib redzēt savas dzīves iemiesojumu mākslā. Tieši viņi būs vislaikmetīgākais mūsu dzīves saturs.

Vislaikmetīgākais, bet ne vienīgais. Nedrīkst sajaukt laikmetīgumu ar šodienas notikumu attēlojumu.

Laikmetīgums teātrī — tas ir lugas filozofiskās koncepcijas laikmetīgums, tās ideju, domu, konflikta un varoņu cīņas laikmetīgums.

Bet te rodas cits jautājums:

LAIKMETĪGA LUGA UN LAIKMETĪGS TEĀTRIS

Tas nav viens un tas pats. Šos jēdzienus nedrīkst sajaukt. Viens teātris var klasiku darbus uzvest laikmetīgā skatījumā, izlasīt tos ar mūsdienu mākslinieka acīm, bet citi — vislaikmetīgāko tēmu risināt ar vakardienas mākslinieciskajiem līdzekļiem. Jaunie un vecie mākslinieciskie paņēmieni bieži vien sastopami pat viena teātrā uzvedumos.

Kaunas dramatiskajā teātrī man gadījās redzēt patiesi laikmetīgu izrādi — A. Čehova «Trīs māšas» un pavisam nelaikmetīgu A. Arbuzova «Irkutskas stāstu».

«Trīs māšās» skaidri bija jūtama mūsu laika elpa. Izrādes risinājums bija pakļauts dzīvai idejai — cilvēka ilgām pēc laimes. Lakonisms



1960./61. g. sezona. L. Paegles Valmieras drāmas teātris. K. Lorencs (Protasovs), A. Jansone (Antonovna), E. Sukurs (Jegors), R. Birgere (Liza) M. Gorkija lugā «Saules bērni».





1960./61. g. sezona. Sarkankarogotais Baltijas flotes drāmas teātris. I. Kravčuka (Gundega), Z. Galašina (Alma), A. Kravčuks (Normunds) G. Priedes lugā «Normunda meitene».

L. Kozlova (Katja), V. Simonovs (Andrejs), M. Sapiro (Jegors Lukičs) I. Rasomahina lugā «Karavīri dodas mājup».





1960./61. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris.
M. Klētniece (Vasiluca) un U. Lieldižs
(Pavelake) J. Druces drāmā «Kasa mare».

palīdzēja aktieriem labāk atklāt raksturus. Ritmi bija pareizi izvēlēti un laikmetīgi. Aktieri necentās daudznozīmīgi un pēc iespējas detalizēti pasniegt savas jūtas, kā tas bija parasts vecajā teātrī. Tieši otrādi, asiem un trāpīgiem vilcieniem viņi deva skatītājiem vielu pārdomām.

«Irkutskas stāstā» formālistisku papēmienu pārpilnība, izrādes tēla nenoteiktība nomāca aktierus, traucēja viņiem dzīvot uz skatuves. Nepamatotas pauzes, nevajadzīga darbības stiepšana virzīja izrādi prom no laikmetīguma.

Līdzīgs piemērs — Ļ. Tolstoja «Kara un miera» un J. Druces «Kasa mare» izrādes J. Raiņa Dailes teātrī.

«Karā un mierā» jūtams šodienas mākslinieka skatījums. Tas jūtams tieksmē iziet no kamerspēles un sadzīves tēlojuma robežām, kas bija raksturīgas Ļ. Tolstoja nemirstīgā darba agrākajiem inscenējumiem. Tas jūtams arī tieksmē piešķirt izrādei plašu laikmetīgu sabiedrisko skanējumu.

Inscenētājs Ed. Smilģis un dekorators O. Muižnieks atraduši šai sa-
režģītajai izrādei lakonisku risinājumu, kas piešķirīs tai strauju tempu
un devis iespēju ātri mainīt darbības vietu.

Sajā atmosfērā arī aktieru tēlojums ieguvis to dziļumu un emocio-
nālo precizitāti, kas raksturīga aktieru meistarībai šodien. Tādēļ ne ti-
kai teātrim izdevās sniegt kopumā interesantu, laikmetīgu romāna
interpretējumu, bet arī aktieri radīja veselu virkni augsti māksli-
niecisku tēlu.

Labākie no tiem ir E. Pāvula Pjers Bezuhovs, D. Kuples Nataša Ros-
tova, V. Artmanes Elena Kuragina.

Turpretim «Kasa marē» trūka šīs laikmeta elpas. Trūka tādēļ, ka
arhaika, etnogrāfija, nevajadzīgu detaļu pārblīvējums to aizēnoja. Ak-
tieri sāka spēlēt emocijas, akcentēt to, ko mūsu laikos nevajag akcentēt,
tāpēc ka tas arī tāpat ir saprotams.

Diemžēl, teātros vēl ir sastopami cilvēki, kas tiecas uz pagājušo. At-
cerēdamies interesantas agrāko laiku izrādes, viņi cenšas tajās atrast
mākslinieciskā spēka noslēpumus.

Bet vai gan reiz atrastu paņēmieni un līdzekļu kanonizācija var dot
labus rezultātus? Nē, nevar. Nevar, ja tie radoši nav piemēroti mūsu
dienām. Tāpat arī nekad nedos gaidītos rezultātus mēģinājums atjaunot
vecu izrādi un saglabāt to galvenajos vilcienos.

A. Ostrovska «Nebija ne graša, uzreiz trīs» un Ļ. Tolstoja «Aug-
šāmcelšanās» kādreiz tika uzskatītas par labākajām Rīgas Krievu drā-
mas teātra izrādēm, tās bija iemantojušas skatītāju un kritikas augstu
atzinību.

Pēc abu šo izrāžu atjaunošanas izrādījās, ka tās pieder pagātnei, ne-
vis tagadnei, kaut gan pašiem aktieriem likās, ka viņi spēlē labāk. Tas
izskaidrojams ar to, ka šo lugu iepriekšējie uzvedumi bija veidoti ar
tā laika mākslinieciskajiem līdzekļiem un domāti tā laika skatītā-
jiem.

Bet skatītāji nepavisam nav nemainīgs lielums. Viņu prasības pret
teātri arvien pieaug. Gaume kļūst arvien izsmalcinātāka.

Tagad vairs nevienu neizdosies pārsteigt ar prasmīgi uzgleznotu
prospektu, kas attēlo spožu mēnesnīcu. Arī projekcija, kas vēl nesen iz-
raisīja sajūsmu, kļuvusi par parastu parādību.

Viena un tā pati luga tagad salīdzinājumā ar agrākajiem uzvedu-
miem izraisa pavisam citas domas un jūtas.

Varētu iebilst — arvien taču parādās jaunas lugas, tātad rodas arī

1960./61. g. sezona. Krievu drāmas teātris. J. Lazarevs (Časovņikovs), V. Cibins (Platonovs) un A. Gaijs (Kukļins) A. Steina lugā «Okeāns».



jaunais — jauni sižeti, jaunas domas. Bet meklēt izeju tikai jaunus dramaturģijas darbos — vai tā nav teātra patstāvības noliegšana?

Ir taču skaidrs, ka šīs jaunās dramaturģijas iedzīvināšanai uz skatuves vajadzīgi arī jauni mākslinieciskie līdzekļi. Bet vai tikai jaunas dramaturģijas iedzīvināšanai? Nē, jebkurai dramaturģijai nepieciešams laikmetīgs atveidojums. Tas būs patiess novatorisms.

Novatorisms savukārt nav iestudēšanas paņēmieni komplekts. To nevar reducēt uz oriģinālu skatuviskās telpas risinājumu, gaismu, mūziku un oriģinālām mizanscēnām.

Ja novatorismu ierobežo tikai ar šiem elementiem, tad tiešām jānolūk pie secinājuma, ka viss tas jau ir bijis. Ir jau spēlēts gan bez priekš kara, gan izmantojot proscēniju un skatītāju zāli. Viss tas ir jau izmēģināts.

Vai tad kādreiz nav tā: izdomas bez gala, bet aktieri spēlē kā parastajā paviljonā?

Pareizi ir teicis A. Popovs, ka A. Ostrovska teātrī noteicošais nebija spilvenu skaits uz skatuves.

Laikmetīgums teātrī izpaužas gan saturā, gan formā, gan laikmetīga stila meklējumos, gan laikmetīgā aktieru spēles veidā.

Galvenais ir katras izrādes harmonija, kurā organiski apvienojas visi šie elementi. Šī harmonija ir pamats mākslinieka radošajiem meklējumiem.

L. Helmanes «Meža noslēpuma» inscenējuma panākumi Dailes teātrī izskaidrojami daudzējādā ziņā tieši ar šo harmoniju. Teātrim izdevās panākt ļoti pareizu lugas darbības atmosfēru. Personāžu raksturojumā aktieri izmantojuši nevis primitīvus līdzekļus šo buržuāziskās cilvēkņidēju sabiedrības pārstāvju atmaskošanai, bet dziļi pratuši atklāt viņu sociālo būtību. Visu komponentu vienotība un saliedētība radīja šo izrādes viengabalainību un māksliniecisko pilnību.

Ņemsim otru izrādi — A. Steina «Okeānu» Rīgas Krievu drāmas teātrī. Seit problēma par dogmātisku un radošu attieksmi pret dzīvi tiek risināta ar īsti laikmetīgiem līdzekļiem. Uz skatuves mēs redzam mūsdienu cilvēka patieso dzīvi ar visām tās īpatnībām.

Aktieri pareizi izjūt šīs dzīves raksturu. Paraudzīsimies kaut vai uz abiem lugas galvenajiem varoņiem. V. Cibina Platonovs āreji neizrāda nekādas emocijas, ir savaldīgs, pat nedaudz skarbs. Bet aiz visa tā slēpjas mūsu laikabiedra pārliecība, dedzīgums un mērķtiecība. Aktieris lieliski atklāj sarežģīto Platonova tēlu, kas ir īsts mūsdienu cilvēks.

Tāpat J. Lazareva Casovņikovs. Cik gan daudz «teatrālu emociju» varētu «nospēlēt» šajā lomā. Bet izrādes kopējais stils neļāva J. Lazarevam iet pa šo ceļu. Un aktieris ļoti precīzi atklāja sava varoņa dvēseles dziļumus.

Laikmetīgums ir konkrēts. Tam ir konkrēts adresāts, un māksliniekam tas ir jāzina, viņam jādzīvo ar šodienas saviļņojumu un domām. Tikai tad laikmetīgums iegūs konkrētu iemiesojumu. Mākslinieks nedrīkst radīt bez mērķtiecīguma, bez skaidras «laikmeta elpas» izjūtas. Seit izvirzās jautājums par izrādes idejisko mērķtiecību. Nedrīkst uzvest lugu un tēlot lomu abstrakti.

Vai gan izrāde par kādu parādību var būt iedarbīga, deģsmes pilna, ja režisoram šī parādība pati par sevi ir gluži vienaldzīga? Vai arī iedomāties aktieri, kam uzticēta komunistiskā darba brigādes vadītāja loma. Ja aktierim šī dzīve būs tāla un vienaldzīga, vai viņš spēs radīt spilgtu un saviļņojošu tēlu? Protams, ka ne. Tas, kas satrauks varoni, aktierim liksies nesvarīgs, un viņš pacentīsies izdarīt tam «mākslīgo elpināšanu».

Tādējādi uz skatuves rodas abstrakti nosacīta figūra. Šādas nosacītības zīmogs, manuprāt, jūtams lugas «Atvadas baltajām naktīm» iz-



1960./61. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. J. Kubilis (Hermanis), J. Bebrišs (Viktors), G. Cilinskis (Valeriks) un J. Mētra (Rems) V. Panovas lugā «Atvadas baltajām naktīm».

rādē Akadēmiskajā drāmas teātrī. Šī nosacītība izpaužas visā izrādē, tajā vienaldzībā, ar kuru tiek pausta lugas galvenā filozofiskā doma.

Drūmajam kolorītam, kādu izrādei piešķīris režisors un dekorators, ir maz kopēja ar dramaturģes ieceri. Šis kolorīts pilnīgi iznīcina šodienas izjūtu.

Veras Panovas darbā balto nakšu idejai ir stingri konkrēts saturs. No vienas puses, baltās nakts pauž mūsu dzīves skaistumu un poēziju, no otras puses, — tāpat kā izgaist šīs baltās nakts, tā izgaist arī cilvēku ilūzijas par dzīves vieglumu, ilūzijas, kuras, diemžēl, vēl lolo daļa jauniešu.

Bet tas, ko mēs redzam uz skatuves, rada drūmu un nospiedošu atmosfēru. Par kādu poēziju var runāt, ja darbība norisinās uz tumšu māju fona zem drūmām, ar tumšiem triepieniem izvagotām debesīm?

Sajā izrādē vērojams, ka aktieri neizjūt konkrēto situāciju un lugas laikmetīgo ideju. Tā, piemēram, minēsim skatu parkā.

Četri jauni cilvēki strīdas par dzīvi. Šis strīds skar pašu svarīgāko — viņu dzīves «kredo». Šķiet, viņiem vajadzētu runāt dedzīgi, pārliecināti.

Bet paraugieties, cik vienaldzīgi risinās šī saruna. Viktors vispār apsēdies nostāk uz soliņa, zemu nokāris galvu un aizsedzis ar rokām seju. Viņš «tēlo» pārdzīvojumu. Ķaut gan nevienam nav zināms, ko viņš pārdzīvo, par ko ir satraukts.

Aktieris, kas tēlo Viktoru, acīm redzami stāv nomaļus no šī strīda. Viņš nezina, ko darīt. Saruna par dzīvi viņu nesatrauc. Pie šādas laikmetīguma «izjūtas» rodas samāksloti pārdzīvojumi un nosacīti tēli.

Vai tad var būt patoss vispār, kaisme vispār? Nē! Tāpat kā nevar būt mīlestība vispār un ienaidis vispār. Galvenais ir tas, kas izraisīja šo patosu, šo kaismi. Galvenais ir tas, ko mīl un ko ienīst cilvēks. Vēl precīzāk — mūsdienu cilvēks mīl un ienīst konkrētas parādības, un tas nosaka viņa raksturu.

Idejiski mērķtiecīgai izrādei ir raksturīga spilgta laikmetīguma izjūtas izpausme gan idejā, gan raksturos, gan ritmos, gan psiholoģijā, gan aktieru spēles veidā, gan visas izrādes veidolā. To pareizi atzīmējis V. Rozovs. Idejiskā mērķtiecība — tā ir konkrēti un aktīvi attēlota cilvēku attieksme pret mūsdienu dzīvi.

Te gribas dažus vārdus teikt par kritiku. Kam gan citam, ja ne kritikai ir jāpalīdz teātriem radīt šādas idejiski mērķtiecīgas izrādes, kļūt patiesi laikmetīgiem?

Bieži vien kritika paiet garām gan neīstai teatralitātei, gan abstraktiem priekšstatiem par mūsdienu dzīvi.

Mēs mīlam mūsu teātrus. Mēs cenšamies saudzīgi un uzmanīgi izturēties pret mūsu teātru meistarību daiļradi. Bet šai saudzīgajai attieksmei nevajadzētu izpausties kļūdu, vājo vietu un neveiksmju noklusēšanā. Vajadzētu nopietni un no mūsdienu dzīves pozīcijām analizēt izrādes un tos procesus, kas norisinās teātros.

Kompromisi mākslā nav pieļaujami, vēl jo vairāk tie nav pieļaujami kritikā. Ir taču skaidrs, ka nekāda māksla, tai skaitā arī teātris, nevar attīstīties bez pastāvīga, principiāla, dziļa sava darba novērtējuma. Pretējā gadījumā rodas bezrūpība, pašapmierinātība un, kas vēl jo ļaunāk, iedomība.

Vai gan pareizi būs dot vienai izrādei augstu vērtējumu tikai tādēļ, ka otrā teātrī šīs pašas lugas izrāde izdevusies sliktāk? Bet pie mums tā gadās. Tieši tā bija, analizējot lugas «Atvadas baltajām naktim» izrādes Rīgas Krievu drāmas teātrī un Akadēmiskajā drāmas teātrī.

Pirms uzsākam sarunu par šo izrādi Krievu drāmas teātrī, gribas pieskarties jautājumam

PAR LAIKMETĪGU LUGAS IZLASIŠANU

Liekas, kas gan varētu būt skaidrāks kā doma par laikmetīgu lugas izlasīšanu.

Mēs daudz runājam par izrādes aktivitāti un iedarbīgumu, par tās vispārinošo spēku. Bet arī aktivitāte un iedarbīgums taču ir atkarīgs no tā, cik režisora doma ir laikmetīga.

Režisoram, strādājot pie inscenējuma, jārisina kaut kādi konkrēti sava laika dzīves jautājumi, nevis vienkārši «jāveido izrāde» un jāgaida, ka šos jautājumus viņa vietā risinās kāds cits.

Tādēļ tagad ļoti svarīgi no mūsdienu viedokļa pareizi izlasīt lugu. Bet tas vispirms nozīmē atklāt autora domu, vērtējot to ar mūsdienu cilvēka acīm, pareizi izvietot akcentus, formu pakļaut saturam.

Tā tam vajadzētu būt. Bet praksē var novērot, ka dažiem režisoriem ir tendence nerespektēt visā pilnībā autora iecerī, aizrauties ar formu, mazāk vērības veltījot saturam, dažkārt pat neuzticēties autoram.

Tad nu iznāk tāda vispārināti sižetiska pieeja lugai. Režisors visādi cenšas papildināt autoru ar ārēja rakstura izdomājumiem. Viņa galvenā uzmanība nav vērsta uz lugas pamatideju, uz dziļu, psiholoģisku raksturu izstrādājumu. Vispirms viņu interesē scēniskā laukuma izplānojums, oriģinālas mizanscēnas, masu skati utt. Galveno vietu ieņem visādas oriģinālas «izdarības» un paņēmieni, ar kuriem bagātīgi tiek uzlabots kailais sižets.

Visbēdīgāk ir tas, ka pat tad, ja lugā skartas laikmetīgas problēmas, izrādē ne vienmēr šīs problēmas var uztvert kā aktīvu darbības līniju.

Domāju, ka tieši tas ietekmēja lugas «Atvadas baltajām naktīm» izrādi Krievu drāmas teātrī.

Vai šajā izrādē mēs redzam to jauniešu disputu par attieksmi pret dzīvi, kādu savā lugā iecerējusi V. Panova? Vai lugas varoņi dedzīgi strīdas par istu un neīstu skaistumu, par skaidrību un nepatiesīgumu cilvēku attiecībās? Vienīgi šis dispuks taču piešķir lugai laikmetīgumu. Citādi tas ir vienkārši banāls stāsts par nelieša pieviltu meiteni.

Bet izrādei taču vajadzēja cīnīties pret to jauniešu pasaules uzskatu, kas grib no dzīves vairāk ņemt nekā dot.

Gadījums ar Ņinu lugas sižetiskajā līnijā eksistē tikai tādēļ, lai parādītu, kā šo jauniešu tā saucamā «filozofija» tiek sadragāta, saskaroties ar dzīves īstenību.

Bet kā tad bija Krievu drāmas teātra izrādē? Režisors neuztvēra lugas ideju un slīdēja pa virspusi. Un, kā jau tas parasti mēdz būt šādos gadījumos, viņš mēģināja kaut ko sagudrot, meklēt ārējus efektus un paņēmienus, lai kaut kā aizpildītu «vakuumu». Tādēļ arī dažādu uzskatu sadursmes vietā redzējām tikai vienkāršu notikumu.

Lugas galveno varoņu eksistence izrādē ir daudzkārt vienkāršota. Valeriks ir cilvēks, kas maskējas ar savu intelektu un ārējo poētiskumu. Viņš skaisti un cildeni runā. Un ne tikai runā. Viņš ir pārliecināts, ka skaisti dzīvo.

Šo viņa ārējo, neīsto čaulu, aiz kuras dziļi iekšienē slēpjas parazīts un nelietis, jāparāda tik pārliecinoši, lai piespiestu tai noticēt.

Vai gan Valeriks drīkst sevi atklāti atmaskot? Taču izrādē jau ļoti drīz rodas neuzticība pret viņu. Un, kad mēs ātri vien pārliecināties, ka mūsu neuzticība bijusi pamatota, ka Valeriks ir acīm redzams nelietis, mums atliek tikai brīnīties par Ņinas muļķību un aklumu. To, kas mums ir bijis acīm redzams, viņai nav bijis pa spēkam saprast.

Un, ja jau tā, tad mēs neticam arī Ņinas cīņai par cilvēku. Viņas sakāve šajā cīņā nemaz neizraisa šaubas.

Valerikam jābūt patiesam savā pārliecībā un jūtās. Tieši tad viņš izvērtiesies par sabiedrisku ļaunumu, ar kuru jācīnās šodien. Pašatmaskošana, ko mēs redzam, piemēram, skatā pie Kazaņas katedrāles, pārvērš Valeriku par to pašu ierasto nelieša tipu, kādu mēs jau kopš seniem laikiem daudz esam redzējuši uz skatuves.

Tikai tad, kad izrādē būs jūtams laikmeta gars, būs saprotams, kāpēc šī luga uzrakstīta tieši tagad. Tā veidot lugas izrādi, kā tas ir Krievu drāmas teātrī, nozīmē atņemt tai laikmetīgu filozofisko skanējumu.

Es jau minēju «Kasa mares» izrādi Dailes teātrī. Te gribētos vēl atzīmēt, ka tieši šo lugu nepieciešams ļoti pareizi izlasīt. Kādēļ? Tādēļ, ka lugas ideja, kas saviļņo mūs šodien, ir dziļi apslēpta. Tā ir doma par cilvēka morālo atbildību ne tikai par sevi, bet arī par citiem. Nedrīkst stādīt savu personīgo laimi augstāk par visu pārējo — saka autors Jons Druce.

Dziļi psiholoģiskais lugas varoņu raksturojums, tās poētiskums prasīja ļoti pareizus laikmetīgus akcentus.

Te nedrīkst nostāties abstraktās pozīcijās. Mazliet vairāk emociju, nedaudz mazāk pārdomu — un izrāde novirzās no galvenās domas. Bet tas galīgi laupa tai laikmetīgumu. Kas tad atliek? Nobriedušas sievietes ciešanu pilnā mīlestība pret jaunu puisi.

Ir tikai jānožēlo, ka izrādes režisors nav savlaicīgi pamanījis lugas īpatnības.

Izrādē tad nu virspusē bija sižetiskie notikumi, bet dziļāk, būtībā — režisora nenoteiktā nostāja. Poētiskuma vietā — deklamācija, cilvēka jūtu skaistuma vietā — ārējs izskaistinājums, lugas varoņu visapslēp-tāko domu vietā — ārēja pārdzīvojumu izpausme.

Izzudis bija lugas laikmetīgais mērķtiecīgums. Bet, ja tas ir iz-zudis, dabiski, rodas jautājums: kādēļ gan luga ir uzvesta?

Mūsu priekšā skaista, vientuļa sieviete Vasiluca ar savām ilgām pēc laimes un mīlestības. Parādās atkal pazūd nezina kādēļ sieviešu iemīļotais Pavelake — cilvēks ar absolūti neskaidru psiholoģiju. Turpat apkārt grozās arī pārējās darbojošās personas.

Bet kam tas viss ir vajadzīgs? Vai tiešām tikai tādēļ, lai lieku reizi atgādinātu: «Vecākai sievietei nevajag iemīlēties jauneklī. Tas neko labu nenesīs.»

Nē, ne jau tā ir lugas «Kasa mare» jēga.

Bet ir vēl medaļas otra puse. Gadās, ka režisori akli seko autoram, kas rakstījis lugu citos laikos, nemaz necenzdamies tajā iedziļināties no mūsdienu viedokļa.

Man gadījās redzēt Kauņas teātri lugas «Ģenerālmēģinājums» izrādē.

Lugas inscenētāji bija atraduši tai ļoti interesantu ārējo risinājumu, kurā izpaudās asa publicistiska doma. Iedomāieties milzīgu debesskrāpju piekāvē mazu mājiņu, kurā dzīvo lugas varonis. Sprauga starp debesskrāpjiem atgādina zibeni, kas iesper mājiņā. Ar to tika pasvītots, ka buržuāziskā sabiedrība nospiež cilvēku, parāda, kā bezjēdzīgais karš izposta viņa dzīvi. Tā ir forma. Bet saturs? Te nu nav ievērotas laikme-tīguma prasības.

Lugas varonis ir nožēlojams mietpilsonis. Viņu pat sauc par Zai-čonoku (zaķēns). Izrādes autori grib parādīt, kā viņš cietis no kara. Bet viņi neņēma vērā to faktu, ka tagad galvenais nav parādīt tikai cilvēka ciešanas, tikai viņa pārdzīvojumus un mokas, bet gan cilvēka protestu, cīņu pret tiem spēkiem, kas sagādā šīs ciešanas.

Tieši šo protestu izrādē nejutām. Tā rādīja mums tikai cilvēka cie-šanas. Pirms kara viņš bija labi dzīvojis savā būdelē, audzējis puķes un apmierinājies ar savu sīko laimīti. Tad sākās karš un nežēlīgi izpostīja

viņa mazo, mietpilsonisko, idilisko laimi. Bet šis cilvēciņš jau arī pirms tam stāvēja tālu no lielās dzīves, viņam bija svešas ilgas. Viņa traģēdija ir mietpilsoņa traģēdija.

Un tā nav nejaušība, ka Zaičonoks, neredzēdams izeju, izdara pašnāvību.

Protams, režisora uzdevums ir cienīt autoru, uzmanīgi iedziļināties tajos uzdevumos, kādus autors ir izvirzījis. Bet nekādā gadījumā nedrīkst aizmirst to, ka režisors ir patstāvīgs mākslinieks. Režisoram jāprot savienot uzmanīgu attieksmi pret autora ieceri ar savu dzīves skatījumu. Un te galvenais ir — pareizi izprast to, kas saista autoru ar šodien, kas viņa lugā ir vajadzīgs tieši šodien.

Pretējā gadījumā radīsies tādas izrādes kā «Uriels Akosta» Akadēmiskajā drāmas teātrī, kur ļoti grūti saskatīt šo sakaru ar šodien, jo viss ir abstrakts un arhaisks.

RACIONĀLĀ UN EMOCIONĀLĀ SAVSTARPEJĀS ATTIEKSMES DZĪVE UN UZ SKATUVES

Dzīves attīstības procesā arī cilvēkā izveidojas jaunas īpašības, jauni uzskati. Par to pārliecinoši ir rakstījis B. Brehts savās pārdomās par teātri. Pasaules uztvere ir kļuvusi bezgala plašāka. Tagad cilvēks interesējas par sabiedriskās attīstības procesiem, dzīvo līdz zinātnes atklājumiem, domā par daudz un dažādām problēmām.

Rodas jauni kritēriji, jauni izteiksmes līdzekļi. Tas, kas iedarbojās uz cilvēku agrāk, ar ko varēja viņu pārsteigt un saviļņot, tagad varbūt jau zaudējis savu ietekmi. Vēl jo vairāk — mūsdienu cilvēku neietekmē ne tikvien katra doma, bet pat ne katra forma, kādā šī doma izteikta.

Aktieris, kas kādā mūsdienu lugā elsos un plēsīs sev matus tādēļ, ka viņam pazudis uzvalks, izraisīs nevis līdzjūtību, bet smieklus.

Tagadējo cilvēku raksturo intelekta dziļums. Viņa domas pastāvīgi darbojas. Viņš nedzīvo tikai no emocijām. Tātad mūsdienu cilvēkā racionālais un emocionālais ir cieši saistīti.

Skatītāji vairs neapmierinās ar notikumu tiešu uztveri. Ļaujiet viņiem padomāt, izprast, kas notiek uz skatuves.

Domai, notikumu būtības izpratnei ne tikai ar jūtām, bet ar prātu mūsu dienās ir arvien lielāka nozīme. Vai gan teātris drīkst to neievērot savā darbā? Paļauties tikai uz izrādes skatītāju tīri emocionālu



1960./61. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. V. Line (Helena Mikropola), V. Jakāns (Frenks Vorens) un E. Britiņš (Fredijs Erlingtons) A. Hellana lūgā «Viņš teica — nē».

uztveri vai uz aktiera spēles kailām emocijām nozīmē neievērot laikmeta specifiku.

Agrāk aktieri centās pārsteigt skatītājus ar atklātu un vētrainu kaisli, patētiku, pārdzīvojumu emocionalitāti. Tagad ar to nepietiek. Cilvēka jūtas kļuvušas dziļākas, bet tās ir jāpastiprina ar domām. Tām ne tikai jāsaturs domas, bet arī jāizpaužas saskaņā ar laikmeta garu.

Bet uz mūsu skatuves var sastapt gan sentimentalitāti, gan tendenci pašauties tieši uz skatītāja emocijām. Teātri priecājas — redziet, kā skatītāji raud, tas nozīmē, ka iedarbojas!

Taču vispirms — kas ir tie, kas raud? Un, otrkārt, — par ko raud? Treškārt — ar ko mēs iedarbojamies uz skatītāju?

Tiklīdz izrādē «Palmas zaļo vienmēr» meitene krita mātei ap kaklu un patētiski iesaucās: «Cik labi, ka man ir māte! Cik grūti bez mātes!» kā jau tūlīt daži jūtīgākie skatītāji sāka meklēt kabatas lakatiņus.

K. Staņislavskis arvien neatlaidīgi ir cīnījies pret šādu primitīvu pieeju jūtu attēlojumā.

Tieša pievēršanās emocijām bija vērojama dažās Akadēmiskā drāmas teātra izrādēs. Asi publicistisko A. Hellana lugu «Viņš teica — nē» teātris uztvēra kā melodrāmu, kur galveno vietu neieņēma vis cilvēka vīrišķīgā rīcība — uzstāšanās pret karu vai arī lugas bargais humānisms. Galvenais lugā bija varoņa gaidāmās nāves apraudāšana un līdztekus tam — nepiepildītas milas drāma.

Jo sevišķi šī asarainā emocionalitātē jūtama izrādes otrajā pusē. Kas tad nu iznāca? Lugas skarbā patosa un domu cīņas vietā — ciešanas un skatītāju pārdzīvojumi. It kā teātris būtu nobijies, ka doma neaizsniegs skatītāju, un tādēļ cerējis viņu savīļņot ar jūtām.

Bet kur gan tādā gadījumā ir lugas publicistiskais asums? Tā šeit nav. Emocijas to ir iznīcinājušas.

Un vai tas pats nenotika ar «Jūras vārtu» izrādi? Arī šeit taču teātra mākslinieciskie līdzekļi nav izlietoti, lai parādītu mūsdienu cilvēku spēcīgos raksturus, bet lai attēlotu ģimenes cilvēka pārdzīvojumus, ko tam sagādā mīlestība pret citu sievieti, lai detalizēti attēlotu šīs sievietes ciešanas un šaubas.

Nē, vispirms ir vajadzīga doma. Emocijas nāks pēc tam, un tad tās tiešām būs patiesas, spēcīgas.

Skaidrs, ka tagad neizdosies gūt īstus panākumus, patiesu cilvēcisku pārdzīvojumu attēlojuma vietā vienkārši spēlējot jūtas, nedz arī spēlējot «uz jūtām».

Cik gan daudz šādu spēlētu emociju varēja vērot «Zaudētās milas» izrādē Daugavpils teātrī! Tur bija gan māte, noņemusies ceļos sava redzi zaudējušā dēla sievas priekšā, gan melodramatisks skats ar bērnu nāvi otrajā cēlienā, gan Vasilija Goļikova iemīlētās — Zinas izmisīgi rūgtās asaras trešajā cēlienā. Asaru, kļedzienu, patētisku žestu šajā izrādē bija pārpilnība. Cik ļoti tas padarīja nabagāku jau tā nabago lugas ideju!

Grūti ticēt, ka tas viss norisinās mūsu dienās, ka uz skatuves dzīvo mūsu laikabiedri. Liekas, ka tas notiek kaut kad tālā pagātnē.

Šeit teiktais nav jāsaprot kā uzstāšanās pret teātra emocionalitāti. Emocionalitāte ir svarīga, nepieciešama izrādes sastāvdaļa, un nekādā ziņā nedrīkst nenovērtēt emocionāli tēlainā momenta nozīmi skatuves mākslā.

Bet tagad bez emocionalitātes ir vajadzīga arī dzīva, iedarbīga, laik-

metīga doma, ko aktieris nes skatītājam; tagad vairāk nekā jebkad nepieciešams iedziļināties mūsdienu varoņa intelektuālajā pasaulē.

Te mēs nonākam pie problēmas

PAR AKTIERU LAIKMETIGU SPĒLES VEIDU

Būtu naivi domāt, ka skatītāji var izmainīties, bet aktiera tehnika paliks nemainīga un varēs spēlēt pa vecam.

Palūkojieties, kā šī tehnika ir izmainījusies no sengrieķu masku traģēdijas līdz Maskavas Dailes teātra dziļi patiesajam tēlojumam, no viduslaiku teātra patētikas līdz mūsdienu aktiera organiskajai dzīvošanai uz skatuves.

Katrs teātra vēstures posms atnesa jaunas krāsas, jaunus paņēmienus. Un, ja uzmanīgi izsekosim šim procesam, tad ievērosim, ka aktieru spēle nav vairs tik abstrakta, bet arvien padziļinās un kļūst organiskāka.

Vai tad aktieru tehnikas attīstības process jau būtu beidzies? Vai tad jāuzskata, ka Staņislavska sistēma ir sasniegusi savu pilnību, ka viss ir izpētīts un tagad var nodarboties tikai ar tās izskaidrošanu? Tā domāt nozīmētu skatīties nevis uz priekšu, bet atpakaļ. Arī pati Staņislavska sistēma taču attīstījās un pilnveidojās līdz ar dzīvi. Staņislavskis izdarīja apvērsumu teātra mākslā, teorētiski izstrādājot jaunus aktiera daļrades principus. Bet zināmā momentā taču viņš pielika punktu savai sistēmai. Vai tiešām aiz šī punkta nekas neseko?

Protams, ka tā nav. Dzīve iet uz priekšu, un aktieris neeksistē ārpus tās. Vēl jo vairāk — dzīve ietekmē arī aktiera tehnikas attīstību, piespiež aktieri iet vai nu kopsolī ar to, vai arī atpalikt.

Es pazīstu kādu aktieri. Dzīvē viņš ir ļoti dabisks, patiess cilvēks ar plašu redzes loku. Bet, tiklīdz viņš uziet uz skatuves, — nesaprotami, kur tas viss pazūd. Dabiskuma vietā redzam samākslotību, dziļi pamatota tēlojuma vietā — neīstu pacilātību.

Kādēļ tas tā ir? Manuprāt, tādēļ, ka šis aktieris izmanto vienu vienus un tos pašus, agrāk izstrādātos spēles paņēmienus. Agrāk viņš ar tiem bija guvis panākumus, bet atrast jaunus paņēmienus, kas būtu piemēroti mūsdienu teātrim, viņš nav pratis.

Bet teātrī pats galvenais ir aktieris. Mēs mēdzam teikt: viss aktierim un viss caur aktieri. Tādēļ vēl jo vairāk aktierim jābūt visrevolucionārākajam elementam teātrī. Nevar būt visiem laikiem vienāds aktiera spēles veids.

Patiesam novatorismam jāizpaužas nevis ar ejām caur skatītāju zāli, ar skatuvēm bez priekškara, bet gan ar aktiera tēlojumu. Tam jāizpaužas lugas personāža jauna veida savstarpējās attiecsmēs, jauna rakstura dialogos, jaunus iekšējās dzīves ritmus.

Tagad aktierim jāprot piekļūt visapslēptākajiem cilvēka dvēseles stūrīšiem. Un ne tikai piekļūt, bet arī atrast to atklāsmei laikmetīgu izpaušmes formu.

Formula «kaislību patiesīgums dotajos apstākļos» paliek spēkā. Bet vai tad šis patiesīgums nav atkarīgs no darbības laika? Tieši laiks — t. i., apstākļi šī vārda plašākajā nozīmē nosaka savu patiesīgumu jūtu izpaušmē. Šis patiesīgums tad nu ir aktiera meklējumu mērķis katrā konkrētā gadījumā.

Citādi iznāk paradokss. Dzīvē redzi vienu, bet uz skatuves pavisam ko citu. Uz skatuves cilvēku savstarpējām attiecībām pavisam cits raksturs, jūtu izpaušmei pavisam cita forma nekā dzīvē. Tāds teātris, dabiski, zaudēs saskari ar mūsdienu cilvēkiem.

Tradicionalitāte atstājusi savu zīmogu uz lugas «Četri zem viena jumta» izrādī Daugavpils teātrī. Aktieri, aizmirsuši, kā patiesībā izturas mūsdienu cilvēki dzīvē, ar visiem spēkiem cenšas smidzināt skatītāju. Pārspīlēta komisma meklēšana un neīsta uzspēle padara lugas varoņus muļķīgus un liek uz tiem skatīties kā uz tādiem cilvēkiem, kurus var sastapt tikai... uz skatuves. Kādreiz bija populārs izklaidīga, drusku ērmoda zinātnieka tips. Bet vai tagad var tā attēlot profesoru, cilvēku, kas veidojies pavisam citos apstākļos — par to Barišņikova lomas tēlotājs nav padomājis. Agrāk tipiska bija mietpilsone sieva, kas atklāti deklarēja savus uzskatus. Bet vai tagad mietpilsonību var attēlot tik primitīvi, vienkāršoti — šādu jautājumu aktrise, kas izpildīja profesora sievas lomu, sev neuzstādīja.

Kādēļ gan meklēt jaunus paņēmienus, ja daudz vienkāršāk ir izmantot vecos, ierastos?

Mūsdienu teātra pamats ir bezgalīgi precīzi un smalki izstrādāta aktiera spēles psiholoģiskā gamma. Tā nepieļauj retoriku, neīstu patosu, jūtu ārēju izpaušmi.

Mūsdienu teātris nevar ierobežoties ne tikai ar pirmo, bet pat ar otro plānu. Dziļāk, pēc iespējas dziļāk atklāt cilvēka iekšējo pasauli — tāds šodien ir uzdevums. Sniegt tīri ārēju notēlojumu ir iemācījušies daudzi aktieri, bet piepildīt to ar iekšējo patiesību — ne vienmēr izdodas. Ja agrāk aktierim uz skatuves bija sevišķs runas, žestu un kustību veids, tad tagad cenšas tēlot «kā dzīvē». Šis «kā dzīvē» tad arī rada augsni meliem uz skatuves.

Izskatās, it kā tēlojums būtu paties, bet tomēr tā nav, jo aktieris, pielāgojamies lomai, spēlē vienīgi rakstura, temperamenta ārēju izpausmi bez tā iekšējā satura, kas tagad ir nepieciešams.

Tā nav patiesība, bet patiesība. Tieši lugā par mūsdienu dzīvi to ir grūtāk konstatēt. Vai tad nav tā, ka Otello un Džuljetu sev pielāgot ir daudz sarežģītāk nekā nospēlēt mūsdienu cilvēku?

Laikmetīgums aktiera tēlojumā — tā ir ticamība apvienojumā ar dziļu psiholoģismu un asām novērošanas spējām. Mūsdienu cilvēka jūtas var būt lielākas, skaidrākas un dziļākas nekā pagātnes dramaturģijas varoņiem.

Mūslaiku cilvēkam izveidojies gan savs izturēšanās veids dažādos apstākļos, gan sava jūtu izpausmes forma. V. Rozovam ir taisnība, ka viņš raksta, ka jaunais teātri — tas ir precīzs mūslaiku cilvēka jūtu notēlojums. Aktieris nedrīkst zaudēt mēra sajūtu, pārspīlēt vai skopoties, vienmēr jāreķinās ar konkrētiem apstākļiem, jābūt patiesam un pārliecinošam. Nedrīkst vienādi tēlot mīlota cilvēka zaudējumu un plāna izpildes izjaukšanu. Tiklīdz netiek ievērots patiesīgums jūtu notēlojumā, tūlīt rodas neīstums, uzspēle.

Bet cik lielu iesaīdu atstāj aktieris, kas atradis pārdzīvojumu un jūtu īsto gammu! Manuprāt, ļoti dziļi bija uztvērusi Vaļkas lomu izrādē «Irkutskas stāsts» aktrise Antra Liedskalņiņa. Cik pareizi viņa notēloja Sergeja bojā ejas ainu!

Uzzinājusi, ka Sergejs noslēcis, A. Liedskalņiņas Vaļka nekrīt histērijā, nelauza rokas, negībst. Viņa ļoti atturīgi un lakoniski parāda Vaļkas traģēdiju. Vaļka ilgi pūlas saprast, kas noticis, bet, izpratusi, cenšas apslēpt savu pārdzīvojumu, mīlīgās bēdas dziļi iekšienē. Tas atstāj, patiesi spēcīgu iesaīdu.

Istā laikmetīgā mākslā patiesīgumu nevar aizstāt ar ārēju spēles dabiskumu. Patiesīgums slēpjas daudz dziļāk — aktierī, kas vienmēr meklē jaunus ceļus, kam ir radoša attieksme pret savu uzdevumu.

Jaunais aktieru mākslā neatlaidīgi lauž sev ceļu. Tas rodas pašā mūsu teātru praksē. Bet šis jaunais nesaraunami saistīts ar

LAIKMETĪGU IZRĀDES STILU

Kad Baltijas republiku teātra kritiķu konferencē es ierunājos par laikmetīgu stilu, pie manis pienāca vairāki biedri un izteica savas domas — ka tāds vispār neesot. Kas gan tas par laikmetīgu stilu? Ir teātris, bet stilam nav nekāda sakara ar to.

Cilvēki, kas noliedz laikmetīga stila pastāvēšanu teātrī, ne tikai dziļi maldās, bet arī bremsē teātra attīstību. Ja arhitektūrā, mūzikā, glezniecībā ir laikmetīgs stils, kādēļ gan tāds nevar būt teātra mākslā? Tieši teātrī taču arhitektūra, mūzika, glezniecība un daudzi citi komponenti ir izrādes neatņemama sastāvdaļa!

Laikmetīgs stils teātrī eksistē. Tam ir raksturīgs izteiksmes līdzekļu lakonisms, saturam atbilstoša, vienkārša forma un katra izrādes elementa dziļš pamatojums.

Mūsu laikmeta raksturs — ar tā plašo vērību un ritmiem, ar tā estētiskajiem uzskatiem un gaumēm ietekmē arī izrādes stilu.

Te ir domāts mūsu padomju teātra laikmetīgais stils, kas pamatojas uz sociālistiskā reālisma mākslas principiem un ko nosaka padomju ļaužu pasaules uzskata īpatnības, viņu dzīves sabiedriskie apstākļi. Šis stils ir saistīts ar galveno līniju literatūrā un mākslā, kas formulēta PSKP Programā: «Galvenā līnija literatūras un mākslas attīstībā ir stiprināt saites ar tautas dzīvi, patiesīgi un mākslinieciski augstvērtīgi attēlot sociālistiskās īstenības bagātību un daudzveidību, iejutīgi un spilgti atainot visu jauno, patiesi komunistisko un atmaskot visu to, kas kavē sabiedrības virzīšanos uz priekšu.»

Runāt par stilu — tas nozīmē runāt par formas atbilstību saturam, par to vienību, vai, konkrētāk, — par māksliniecisko izteiksmes līdzekļu atlasīšanu satura vispilnīgākai, spilgtākai un pareizākai atklāsmei.

Mūsdienu teātra izrāžu nosacīto risinājumu diktē nevis mode, bet gan pati dzīve, kurā notikumi cits citam seko milzīgā ātrumā.

Tie vairs nav Brīviņi, kur noritēja «Zaļās zemes» varoņu dzīve, tā nav arī dzīve Indrānu mājās.

Kad Ed. Smilģim vajadzēja attēlot «Kāra un miera» notikumus, viņam bija jāizvēlas visnosacītākā forma.

Bet nedrīkst aizmirst, ka laikmetīgas izrādes nosacītība prasa jo sevišķi lielu iekšējo patiesību un detaļu ticamību.

Slikti ir nevis tad, ja izrādes risinājums ir nosacīts, bet gan tad, ja uz skatuves valda garlaicība un vienaldzīgums.

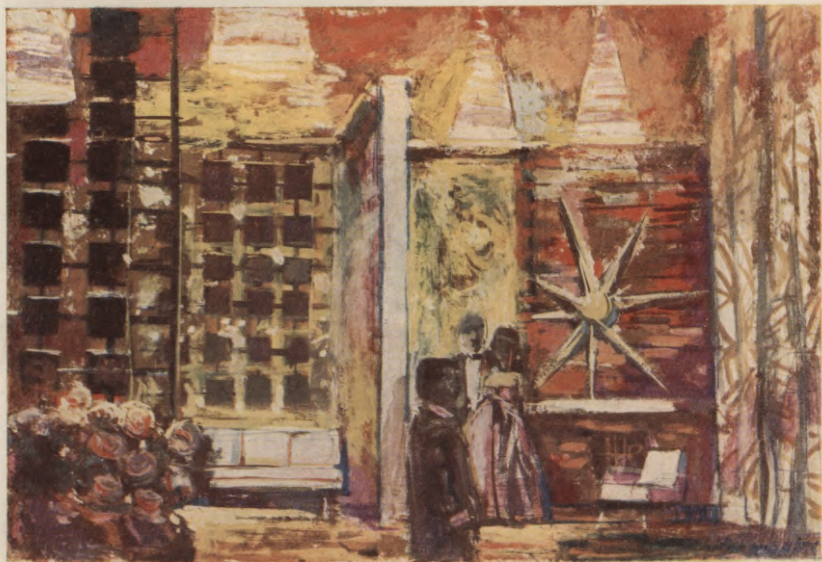
Bieži var dzirdēt domas, ka mūsdienās, kad dzīvei raksturīgi strauji attīstības tempi, nav vietas izrādēm, kurās darbība norit mierīgi, palēninātos ritmos. Dzīves ritmi mehāniski tiek pārnesti uz skatuvi. Vai tas būs pareizi? Tā ir akla dzīves kopēšana, pavirša pieeja jautājumam.

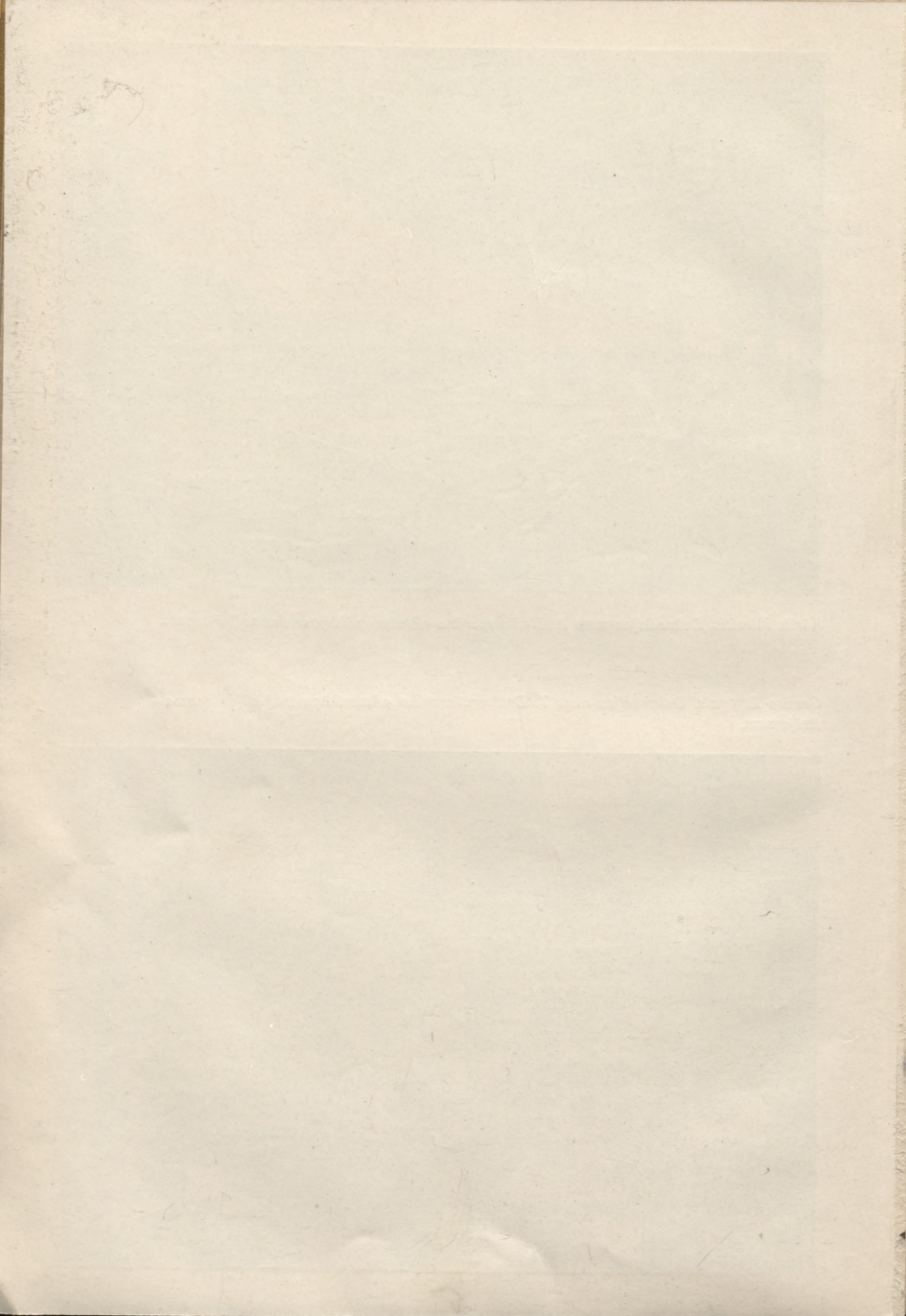
Mūsdienu dzīvi attēlojot, nedrīkst ņemt vērā tikai tās ārējās izpausmes. Dzīves ātrais ritms un lūzums cilvēka psiholoģijā, notikumu pārpilnība un jaunas morāles veidošanās — tās ir dažādas parādības.



Kārlis Miezītis. Dekorācijas mets A. Upīša romāna «Plaisa mākoņos» dramatizējumam.

Gunārs Zemgals. Dekorācijas mets T. Draizera romāna «Amerikāņu traģēdija» dramatizējumam.





Viss ir atkarīgs no konkrētiem apstākļiem. Vienā gadījumā ir nepieciešama darbības dinamika, strauji ritmi. Citā gadījumā turpretim — dziļas pārdomas, cenšanās parādīt visu pārdzīvojumu gammu.

Izrādes ritmu nosaka lugas konflikta attīstība, tā asuma pakāpe, personāžu raksturu un darbības situāciju īpatnības.

No pareizi izvēlēta temporitma ir atkarīgs izrādes skanējums. Tam jābūt ļoti pareizam katrā darbības momentā. Ja nav vajadzīgās ritmu maiņas, ja viss tiek spēlēts kā galvenais, nozīmīgais, tad izrāde neizbēgami būs garlaicīga, neiedarbīga. Tas sevišķi svarīgi ir mūsdienu teātrī, kur pats laikmeta gars prasa precizitāti, konkrētību un iedarbīgumu.

Ja aktieris vienādi daudznazīmīgi un uzsvērti teiks «pasniedziet man kafiju» un «es tevi milu», mums tūlīt radīsies neuzticība pret viņu.

Kad Kauņas teātrī «Irkutskas stāsta» izrādē redzam nepamatotas pauzes, statiskas mizanscēnas, daudznazīmīgi stieptu darbību (par ko es jau runāju), gribas jautāt: vai tiešām tagad tā dzīvo cilvēki, kurus teātris uzvedis uz skatuves?

Tā kā mūsu cilvēku dzīvei ir noteikti ritmi un tie ietekmē arī viņu raksturu un rīcību, tad mūsdienu teātrim jācenšas precīzi atveidot šos ritmus arī izrādē.

Vēl jaunāk laikmetīgu izrādi ietekmē eklektika. Slikti, ja netiek ievērota formas atbilstība saturam, stila vienība.

Nesim kaut vai izrādi «Ticu tev» Krievu drāmas teātrī. Te sadzīves tēma tiek risināta pilnīgi abstraktās, patētiskās dekorācijās. Klavierēm, kas pašas pārvietojas, mūzikai uz kosmiskas debess fona, šūpolēm nav tieša sakara ar lugas notikumiem un varoņu pārdzīvojumu raksturu. Tad nu iznāk, ka aktieri eksistē paši par sevi, dekoratīvais noformējums — pats par sevi. Ir smieklīgi, kad personāžu saruna par zirņu lobīšanu norisinās starp kaut kādām abstraktām metāla konstrukcijām, uz plaša debess fona.

Es jau pieminēju «Irkutskas stāsta» izrādi Kauņas teātrī. Atļaušos vēlreiz atgriezties pie tās. Šajā izrādē redzam eklektiku savā vistiešākajā izpausmē.

Dekorāciju iecerei trūkst mākslinieciskuma, uz skatuves juceklīgi sablīvēti darbgaldi, par detaļu ticamību teātris nav rūpējies. Par darbības vietu rodas diezgan neskaidrs priekšstats.

Dabiski, ka šādos apstākļos arī darbības izkātojums scēniskajā laukumā ne vienmēr bija loģiski pamatots. Aktieri nāk un iet, kā pagadās. Ja priekšā sēta, tad caur sētu, ja siēna, — caur sienu.

Dekorāciju maiņa daļēji notiek tumsā, daļēji — skatītāju acu priekšā

ar speciāli tam norīkotu ļaužu palīdzību. Tādējādi darbība brīžiem rit nepārtraukti, brīžiem tiek pārtraukta. Grūti saprast, kāda tam ir loģika. Acīm redzot, tam par iemeslu ir nevis mākslinieciski, bet tīri tehniski apsvērumi.

Kora vietā sākumā uznāk divi aktieri melnos uzvalkos. Pēc tam viņus nomaina strādnieku kombinezonos tērpti cilvēki, kas brīžiem runā tekstu, brīžiem vienkārši izpilda dekorāciju lomu. Kur pazuda divi pirmie aktieri, ko nozīmē šie pārējie, to laikam zina tikai režisors.

Izrādes stila vienība ir sagrauta.

Vēl viens piemērs — «Uriela Akostas» izrāde Daugavpils teātrī. Risinās enerģiska darbība, sasprindzināti rit varoņu dialogi, skarbs ir domas filozofiskais patoss. Te pēkšņi to visu nomaina operetisks masu skats, kas novirza izrādi kaut kur tālu tālu prom vecā teātra gultnē.

Diemžēl, pie mums vēl vienu otru reizi pietiekami nopietni nedomā par izrādes viengabalainību, par tās stila vienību.

Mums neatlaidīgi jāmeklē un jāatrod arvien jaunas laikmetīgā stila pazīmes. Tieši šajā plāksnē jāizpaužas režijas, mākslinieka un visu izrādes veidotāju radošajai domai.

Tad teātris kļūs par vietu, kur dzīves patiesību atdzīvinās mākslas patiesības varenā elpa.

PAR DRAMATURĢIJU UN TEĀTRI

Mums visiem bez iebilduma ir jāpieņem novērtējums, ka latviešu padomju literatūrā pagaidām visvājāk attīstītais ir dramaturģijas no- vads. Sabiedrība gaida no lugu rakstniekiem daudz vairāk, nekā tie līdz šim ir spējuši dot.

Taču teikt, ka šajā jomā gluži nekas nav paveikts, vai paveikts gau- žām maz, kā tas dažkārt ir ticis darīts teātru darbinieku sanāksmēs, pēc šī raksta autore domām ir nepareizi.

Tiesa, jaunu oriģināllugu atbalsis presē parasti noskan gandrīz vai nemanāmi, bet, ja manāmi, tad ar asu skaņu, jo mūsu prasības, kriti- zējot jaunos dramaturģijas darbus, ir visaugstākās, visbargākās.

Apzinoties uz skatuves atveidotas lugas īpašo ietekmības spēku, kas lielum lielajam ļaužu vairumam ir vissaprotamākais, vissaviļņojošā- kais mākslas veids, nevar samierināties ar trūkumiem. Gribas, lai ātrāk rodas īstas, simtprocentīgas uzvaras. Tādēļ mēs neskopojamies ar pa- domiem un aizrādījumiem autoriem.

Tomēr atsevišķo darbu trūkumi nevar mazināt kopējā veikuma no- zīmību. Ar pilnu pārliecību gribas apgalvot, ka latviešu padomju dra- maturģijas atstātās pēdas skatītāju tūkstošu apziņā ir daudz lielākas, nekā mēs esam paraduši par to runāt. To sajūtīs katrs, kas uzmanīgi palūkosies atpakaļ, kas kaut vai salīdzinās, kādas jaunas tēmas, kādi jauni tēli ir ienākuši latviešu teātrī salīdzinājumā ar trīsdesmito gadu dramaturģiju.

Sis kopējā plūduma vērtētājs tad arī atcerēsies, ka apmēram astoņ- desmit uz latviešu padomju skatuves izrādīto vai publicēto oriģināl- lugu skaitā ir ne tikai darbi ar vienas dienas nozīmi. Viņi atcerēsies, ka to vidū ir arī tāds dramaturģijas paraugdarbs kā Tautas rakstnieka

Andreja Upīša traģēdija «Spartaks». Atcerēsies, ka ir lugas, kuras izpelnījušās interesi aiz mūsu republikas robežām.

Vēstules autoriem, teātriem, ieraksti izrāžu atsauksmju grāmatās, pārrunas skolās, rūpnīcās, klubos stāsta par to, ka Augusts Grieze un Matīss Atvasara, skolotājs Straume un Mētere, Edvins Gulbis, Uģis, Normunds, Valdis Vētra un daudzi citi mūsu lugu tēli, kas reiz atdzīvojušies neaizmirstamajos skatuves mirkļos, ir kļuvuši par mūsu skatītāju draugiem, kas palīdzējuši tiem dziļāk ielūkoties pašu dzīvē, labāk izprast padomju morāles dzīvinošos avotus. Mums nav iemesla šīm vēstulēm neticēt. Tās liecina, ka pat tajās lugās, kurās esam saskatījuši kādas mākslinieciska rakstura nepilnības, autors nav palicis nesadzirdēts, ja vien viņš ir stāstījis par to, kas tiešām mūsu dzīvē dārgs un svarīgs.

Pēdējos gados lugu rakstītāju lokam ir iepriecinoša tieksme paplašināties. Parādās ne tikai jauni iesācēji, kuru sacerējumos izjūtas dramaturga darbam nepieciešamā talanta iezīmes, dramaturģijai pievēršas arī izkopta vārda meistari, kas jau sevi pārbaudījuši citos literatūras novados.

Domājot par šo pavērsienu un atstājot šobrīd pie malas prasības dramaturgiem, lai tie dziļāk ieklausās dzīvē, nopietnāk veido izteiksmes formu un tā joprojām, šoreiz parunāsim par to citu. Proti, par to, ka ne jau vienmēr mēs savu dramaturgu sniegumu varam ieraudzīt uz skatuves pilnā apgaismojumā.

Pareizi būs teikt, ka, pat tajā gadījumā, kad dramaturgs lugas veidošanā ir ielicis savus maksimālos spēkus, kad tam smaidījusi laime uztaustīt īsto dzīves materiālu un piešķirt tam iecerētās formas, vēl starp viņa veikumu un tā uztvērējiem skatītājiem ir virkne iepriekš nepārskatāmu šķēršļu lugas iestudētāju personās.

Kļūmīgs lomu sadalījums, nepareiza tēlu interpretācija, nevērība vai nespēja iekļauties autora domāšanas ritmā, viss tas rada neskaitāmus klupšanas akmeņus un lamatas jaunā sacerējuma izpausmes ceļā. Tas, ka pēdējos gados mūsu dramaturģijā galvenokārt ienāk jauni autori, šo procesu vēl vairāk sarežģī. Viņu rokraksta īpatnības vēl nav nobriedušas, izkristalizējušās. Tādēļ lugu iestudētājiem ir vēl grūtāk uzminēt darba īsto skatuvisko skanējumu.

Un tomēr stila dažādība, savs kolorīts, personāžu raksturojuma savdabīgi paņēmieni, kaut pilnībā neizkopti, ir katra ar talantu apveltīta autora darbā.

Gunāram Priedem, kad tas pirms sešiem gadiem iesāka savas dramaturga gaitas, apskaužamī laimējās. Viņa pirmo uz skatuves izrādīto



E. Matulaite (Vika) un R. Urvinš (Zigmārs) G. Priedes lugā «Vikas pirmā balle» Paņežes drāmas teātri.

lugu «Jaunākā brāļa vasara» veiksmīgi iestudēja režisors Pēteris Pētersons, pilnībā uzminot jaunā autora tēlojuma savdabību. Drīz vien republikā vairs nebija tāda teatrāja, kas nezinātu, kādām uz skatuves ir jābūt «priediskajām noskaņām».

Toties tie G. Priedes darbi, kuros izpaužas jauni autora meklējumi, skatuviskā atrisinājuma veiksmi ir iemantojuši nevis mūsu republikā, bet kaimiņu — igauņu un lietuvju teātros («Vikas pirmā balle»).

Ir arī piemēri, kad neveiksmīga sadarbība ar teātri vismaz uz vairākiem gadiem noslāpē jauna autora attīstību. Tā tas notika, kad L. Paegles Valmieras drāmas teātris mēģināja uz skatuves atveidot H. Gulbja lugu «Mans cilvēks».

Sis darbs tika ievērots lugu konkursā. Vismaz daļai žūrijas komisijas locekļu likās, ka tajā ir ne tikai ar māksliniecisku iejūtu un patiesu pietāti pret lugas personāžiem veidots dialogs, bet ka nepārprotama un silti aicinoša ir darba galvenā ideja, kas izpaužas virsrakstā.

«Mans cilvēks» — tas Gulbja lugas pirmajā variantā bija mūsu laikabiedrs, kurš grib, lai viņa paveiktais darbs būtu nepieciešami vajadzīgs, kura laime ir atkarīga no tā, vai, darot sīko un ikdienišķo, viņš

spēj saredzēt sava veikuma lielās saites ar visu dzīvi. Tāds cilvēks varēja kļūt arī par skatītāja varoni — mūsu cilvēku.

Taču, strādājot teātrī, autors pavērsa lugu tā, ka izrādē tai radās pavisam cita jēga: «mans cilvēks» — tas bija «savs cilvēks», «savējais», tas, kurš kādam ir mīļš. Pirmajā plānā izvirzījās stāsts par tādiem ļaudīm, kas ir atraduši pretmīlestību, un par tādiem, kas to nav atraduši. Šīs līnijas virsotne, kas darbu pilnībā profanēja, bija frāze, kuru autors un teātris (ar nodomu rakstu «autors un teātris», jo te jau grūti izšķirt, kam piederēja prioritāte) lika teikt vienam no lugas pozitīvajiem personāžiem — komunismā katram būs savs cilvēks.

Te notika visas lugas galvenās ass pavēršana uz pavisam citu pusi, kas padarīja darbu lētu, bezsaturīgu.

Acīm redzot, teātris un jaunais autors viens otru nesaprata, tādēļ kopējās pūles nevainagojās ar panākumiem.

Pārļaižot skatienu pēdējās 1960./61. gada sezonas nelielajam oriģināllugu iestudējumu skaitam mūsu teātros, ar diezgan lielām sāpēm ir jādomā arī par E. Ansona drāmas «Dzērvēs atlido» uzvedumu Liepājas Muzikāli dramatiskajā teātrī. Izrādē luga atstāja daudz vājāku iespaidu nekā lasījumā. Elmāra Ansona lugas saturs tiecas stāstīt par nozīmīgu tēmu. Darba ideja ir dziļi šodienīga, lai gan tā sižetiskie notikumi nerunā par pašreizējo brīdi. Jaunais dramaturgs paveras nedaudz gadus atpakaļ uz to mūsu dzīves posmu, kad pēc Lielā Tēvijas kara sākās kolhozu saimniecību jauncelsme. Šo dienu vēstures lappusēs ir ierakstītas arī dažas drūmas rindas, kad lielo uzdevumu uzņēmās tādi ļaudis, kas patiesībā stāvēja tālu no tā izpratnes.

E. Ansons atgādina šādu epizodi, aicinot skatītājus dzīvot un strādāt tā, lai viņu veikums būtu to varoņu cienīgs, kuri nežēloja savas dzīvības, ieguldot pamatus šodienai, kuri ar sava dedzīgā gara acīm redzēja varenas spēres tai celtnei, kas tagad jāpabeidz.

Lugai nav liels personāžs. Nemazinot stāstījuma nozīmību, autors visu lugas dramatisko darbību koncentrē galvenokārt ap četriem cilvēkiem. Viens no tiem tiek parādīts tikai pirmajā cēlienā un kalpo kā mērķa ierakstītājam secinājumiem lugas tālāko notikumu attīstībā.

Ja kāds jautātu, vai Elmāra Ansona darbs pie lugas «Dzērvēs atlido» ir viscaur veiksmīgs, tūlīt būtu jāatbild — nē. Mēs atkal redzam simptomātiskās pazīmes, kas liecina par nepilnīgu darba slīpējumu un nepārvaramo steigu, kurai padodas visi jauno oriģināllugu autori. Lugas pēdējais cēliens atkal ir visvājākais. Tas ir jo sāpīgāk tādēļ, ka autoram ir, ko tajā teikt. Lugas notikumu attīstība turpinās līdz pat priekšskaram, taču tai vairs nav pārliecinošas izpausmes.



1960./61. g. sezona, Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris. H. Stahovs (Guntars)
E. Ansona lugā «Dzērvēs atlido».

E. Ansona veidotais dialogs, personāžu valoda lugas «Dzērvēs atlido» pirmajos cēlienos ir visai veiksmīga. Tā bagāti atspoguļo darbojošos personu attieksmes. Lugas varoņu rīcība ir loģiski motivēta, iezīmīgas ir replikas, kas kalpo raksturu atklāsmei.

Lūk, piemēram, lugas otrā aina! Trīs vīri sēž bijušā lielsaimnieka mājas viesistabā. Sodien tajā vēl apmeties jaunais kolhoza priekšsēdētājs, bet rīt pēc viņa norādījuma te tiks iekārtots kolhoza kantoris.

Aiz logiem tumsa. Tuvojas nakts. Dienā ir saņemta bandītu draudu vēstule. Kolhoza priekšsēdētājs Guntars, kas nupat aizvadījis sievu uz pilsētu, un viņa draugs, karavīrs Mārgers gaida, kas notiks. Vēstule var būt arī tikai tukšs iebiedēšanas mēģinājums. Par trešo cilvēku šajā grupā mēs zinām, ka tas ir Guntara un Mārgera bijušais skolas biedrs Pēteris. Acīm redzot, viņš šajā namā kavējas tādēļ, ka nav vēl sasniedzis sava apciemojuma mērķi, nav pierunājis kolhoza priekšsēdētāju ierasties dzimšanas dienas svinībās. Katram no trim vīriem ir savas domas.

Vērpjas saruna, kurai nav kopēja pavediena, bet kurā kontrastaini atklājas tas, ar ko dzīvo šie cilvēki: — *Guntars*. Ālanda jau pilsētā. Apmiļo Ugī. Bērns stiepīj rociņas pretī, smieklīnš guldz, acis mirdz... Acis mazajiem ir tās visgatavākās un skaistākās... *Pēteris*. Gribas sasildīties un staipīties... Un uzvilkī kajas rita tupeles.

Mārgers šai brīdī, pārliecies pār šaha dēli, klusē. Viņu nomāc mīlestība pret drauga sievu. Draugs ir viņam par to jautājis, viņš atbildējis noliedzīgi.

Guntaru lugas autors ir jau pirmajā ainā atšifrejis. Tas ir cīnītājs, kas mīl savu skaudro, skarbo, trauksmaino darbdienu, kuru tas nemainīs, neatdos, nepārdos.

Guntaram ir skaisti, reāli sapņi, kas jāpiepilda dzīvē.

«Rudeņos visus bērņus sadzīsīm ganīties ābolos. Kurš noēdis vairāk, būs Lāčplēsis,» tā viņš runā, un mēs redzam, ka autors šā cilvēka tēlu grib pacelt līdz dzejiskam skaistumam, lai mēs ticētu, ka viņu nedrīkst aizmirst, ka viņu neaizmirsīs, ka pēc Guntara līdzināsies arī tad, kad viņa vairs nebūs.

Otrs līdz galam izstrādāts tēls lugā ir Guntara pretmets Pēteris. Autors to atklāj pakāpeniski (diemžēl, ne tā teātris!).

Viens otrs lēts jociņš. Gaušanās par to, ka dzīvē nekas neveicas. Bet varbūt tas ir pavisam lādziņš cilvēks? Nē, no acumirkļa tiksmes par sīkajām dzīves ērtībām autors liek izkristalizēties Pētera dzīves ideālam — lielai savrupmājai, kur varētu sēdēt pie kamīna rītasvārkā un klausīties naktsmūziku.

Ainu pēc ainas Ansons izmaina Pētera izturēšanos. Pēc Guntara nāves, izmantojīs acumirkļa apjukumu un uzdevies par varoņa līdzgaitnieku, pēc tam nostājies tā vietā kolhoza priekšgalā, Pēteris kļūst pašapzinīgs un pārliecināts par savu spēku.

Tālāk mēs nonakam pie tā, ko autora iecerē tikai redzam iezīmētu, bet kas nav ieguvis mākslinieciskās izpausmes spilgtumu. Visu sava darba galveno slodzi Ansons balsta uz Guntara draugu Mārģeru, kuram ir jābūt tam lugas pozitīvo spēku pārstāvim, kas beidzot pārcērt Pētera sēdās ļaunuma vārpatas saknes un, izjūtot savu atbildību, apņemas piepildīt Guntara nodomus.

Pirmajā cēliena ar Margeru viss kārtībā. Mēs viņu redzam darbībā. Viņa valoda skopa, taču viņš rikojas kā vīrs. Margers godīgi iztur drauga sievas Ālandas ķircināšanos, viņš apsedz ar savu ķermeni grānātu, kuru Ālanda atradusi un rotaļādāmās knibina pirkstos. Viņš kaudēs par šī sava varonīgā sola ārējo skajumu.

1960./61. g. sezona. Liepājas Muzikāli dramatis-
kais teātris. L. Locenieks (Mārgers) un J. Jas-
liņa (Alānda) E. Ansona lugā «Dzērvēs atlido».



«Kā bijušajam karavīram vajadzēja izmest pa logu, nevis ākštīties...»

Viņš ir draugs, uz kuru Guntars var paļauties.

Taču tālāk Ansons ļauj Mārgeram — varonim, kuru viņš sākumā veidojis ar tādu mīlestību un uzticību tā iekšējam spēkam — kļūt par statisku figūru, kas runā nevarīgas frāzes.

Tādā kārtā lugas pēdējā cēlienā vairs nav mērķtiecīgas precizitātes. Tas izplūdis. Sajā slidenajā vietā tūlīt kļūp arī teātris. Režisors vairs pareizi neizkārto akcentus, aktieri nespēlē galveno notikumu. Pirmajā plānā izvirzās sadzīves raksturojums, kas nesaskan ar pirmo cēlienu tēlojuma veidu. Deklasēto elementu apspēle nomāc darba galveno ideju un rada lugas noslēgumā tumšu, neskaidru atmosfēru. Bet patiesībā autoram darbā bija ietverti visi priekšnosacījumi, lai finālā mēs izjustu optimistisku ticību, ka Guntara sapņi piepildīsies. Vajadzēja tikai šo finālu rūpīgi izstrādāt.

E. Ansona lugā «Dzērvēs atlido» ir daudz poēzijas. To redzam visur tur, kur autors palicis sev uzticīgs. Tā nebūt nav poēzija, kas kā liriskas atkāpes aizstāj darbību. Tā ir poēzija — varoņu izteikto domu skaistums,

kas sakpojas raksturu pacēlumā, iekšējās dzīves spraigumā. Tā aicina arī skatītāju meklēt dziļumus, lai sirdī «lēnām ceļas lielais, nopietnais, nemainīgais».

«Rīts atradīs tevi skaistu,» mierina Mārgers Ālandu, kura pēdējā cēlienā apzinās, ka ir kļuvusi pārāk neglīta skaidrai dzīvei.

Tā beidzās luga autora sākotnējā variantā. Iestudētājiem šo frāzi labpatikās nosvītrot. Tās vietā mēs dzirdam it kā simbolisko, bet patiesībā novazāto Ālandas izsaucienu: Dzērvēs atlido! Būs pavasaris.

Paveikts bija jau gandrīz viss, lai darbs skanētu, tomēr istā radošā uzvara pagāja garām. Liela vainas daļa te jāuzņemas teātrim, un ne tikai tādēļ, ka, dalot lomas paralēlam iestudējumam, dažs jaunās oriģināllugas tēls palika bez īsti piemērota atveidotāja. Galvenā kļūme bija tā, ka teātris sāka lugu iestudēt, pirms tā bija pilnībā uzrakstīta, un kopējā darba procesā, kad mēģinājumi mijās ar pārrunām, autors vairs nespēja darbu pabeigt tā, kā bija to iecerējis.

Ne vismazākajā mērā ne šajā, ne citos gadījumos negribas mazināt mūsu skatuves mākslinieku autoritativo spriedumu nozīmību. Tie var daudz palīdzēt lugu rakstītājiem, bet tikai ne tad, ja tiek doti lugas iestudēšanas procesa trauksmē. Šajā posmā teātra ļaudīm vajadzētu domāt tikai par savu uzdevumu — maksimāli izcelt autora devumu.

Ieskats, ka to, ko autors nav varējis padarīt mājās pie sava darba galda, teātri pabeigs režisors un aktieri, lugu mēģinot, nav pamatots. Teātra vēsture gan zina piemērus, kad dramaturgi, klausoties savu darbu mēģinājumos, ir otrā dienā ieradušies ar teksta labojumiem, bet tad tā ir bijusi viņu pašu ierosme. Savos pamatos darbs ir bijis gatavs, pirms tas atdots iestudētāju rokās. Padomi, ierosinājumi, radoši strīdi par lugas notikumu gaitu un raksturiem — tie visi ir jau bijuši pabeigti.

Citādi tas arī nemaz nevar būt, ja negrib paļauties gadījumam, ja grib cienīt dramaturga darbu, nevis uzskatīt, ka tas ir tikai teātra piedēklis. Domāju, ka šajā ziņā sabiedrības attieksmei vēl vajadzētu mainīties.

Ja arī tagad visumā ir pārvarēta nostāja, ka teātris, iestudējot kādu jaunu oriģināllugu, izdara pakalpojumu tikai autoram, tad tomēr vēl ir diezgan tālu līdz tai apziņai, ka iespēja dot atmodu šim darbam skatuves tēlos ir drīzāk pakalpojums teātrim, ka tā ir teātra maize un dzīvības ūdens.

Jauns rakstnieks lielāko tiesu vēl netiek pētīts kā jauna interesanta mākslinieciska personība. Teātra kolektīvs ieņem pret to aizbildniecisku pozīciju, kas traucē abus.

Ja jaunie rakstnieki zinās, ka teātris iestudēšanas gaitā viņu sacelšamību vairs neizmainīs, ka to nepapildinās ar iespaidumiem, nesagraizīs epizodes un nesavienos tās no jauna, viņu atbildība par katru lugu frāzi kļūs daudz lielāka. Arī padarītā darba rezultāti atklāsies skaidrāk. Jaunie dramaturgi nepaļausies vairs uz režisoru pieredzējušās rokas pasniegtajiem krukļiem un neatdos savu darbu teātrim nepabeigtu, viņi nevarēs arī sūdzēties, ka no viņu darba maz kas pāri palicis.

Tātad vēlreiz: padomus autoram tad, kad teātris par lugu interesējas, domā, bet visu cieņu un pietāti tad, kad sadalītas jau lomas un sākas mēģinājumi.

Arī režisora rokas ievilkto svītrojumi, kuri reizēm skar pat klasikas darbu, varētu tad būt jau izdarīti.

Iestudētāju kolektīvs, atbrīvots no uzdevuma domāt par dramaturģiskā darba teksta uzlabošanu, tad spēs ar daudz lielāku uzmanību pievērsties autora uztveres, stila īpatnību u. c. studijām. Atliks laika padomāt par autora nodomiem ne tikai galvenajās līnijās, bet arī detaļās.

Šāda prakse daudz labāk nekā pašreizējā jucekļīgā steiga sekmēs mūsu dramaturģijas attīstību. Bet, ja teātrim šķiet, ka attiecīgā autora darbos nav samanāmas īstas daiļrades iezīmes, kuras būtu stimulēšanas vērtas, tad nemaz nevajag tos iestudēt, jo nekad nav gūti paliekami rezultāti tādos gadījumos, kad uzrakstīto darbu uzskata tikai par pieturas punktu un luga tiek sacerēta kolektīvi.

Republikas teātru attieksmi pret mūsu oriģināldramaturģiju būtu vēlams izmainīt vēl vienā ziņā: lai sekmīgāk noritētu dramaturģijas pieredzes uzkrāšanas process, laiku pa laikam vajadzētu atgādināt tos pozitīvos ieguldījumus, kas latviešu padomju dramaturģijā jau ir. Ieskaits, ka viss, kas uzrakstīts divdesmit gadu laikā, ir izsmelts ar pirmo iestudējumu, nav pareizs.

Patiesība ir citāda. Tos darbus, kuri tika uzrakstīti četrdesmitajos gados vai piecdesmito gadu sākumā, skatītāji jau ir aizmirsuši. Arī teātru pieeja tiem šodien būtu citāda. Vēl vairāk tas attiecināms uz tām lugām, kuru pirmais lasījums (iestudējums) noritējis vienlaikus ar dramaturģiskā darba tapšanu. Visos šajos gadījumos lugu nākošie, atkārtotie uzvedumi var darbā daudz ko izcelt un pareizāk izgaismot. To pierāda arī tā nelielā prakse, kas mūsu teātriem šajā virzienā ir.

Kad Dailes teātris un Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra latviešu trupa iestudēja vienu un to pašu J. Lūša lugu «Atrastā varavīksne» («Noputējies bija tikai logs»), nesalīdzināmi ieguva Daugavpils teātris.

Daugavpiliešiem, kuri ķērās pie darba pēc tam, kad Rīgā bija izskatījuši jau lugas pirmizrādi un nodots kritikas vērtējums, bija viegli

ieraudzīt pirmo iestudētāju kļūmes gan atsevišķu tēlu interpretācijā, gan kopējā darba skanējumā.

Atcerēsimies, — galvenais pārmetums lugai Dailes teātra uzvedumā bija tas, ka autors nav devis neviena gaiša, iekšēji nesalauzta cilvēka. Ka visi personāži, kas izrādē darbojas, ir dzīves pabērni. Visi par kaut ko neapmierināti, sevi nepiepildījuši, drūmi. Taču izrādijās, ka tā nemaz nav. Izmainot jeb, pareizāk sakot, atrodot pareizākas attieksmes, otrajā iestudējumā vesela virkne lugas varoņu un pat veselas ainas ieguva pavisam citu intonāciju. Šī intonācija bija optimistiska.

Vispirms optimistisku noskaņu izraisīja tas, ka darbā pēkšņi atradās pozitīvais varonis. Tas bija Donats, puisis, kas pretēji brālim nebija devies uz Rīgu, bet palicis laukos, lai strādātu kolhozā.

Rīdzinieku izrādē mēs redzējām sapikušu cilvēku, kura pirmā sastapšanās ar brāli mākslinieku, kad tas atbraucis dzimtajā pusē, ir pilna dzelības, neapmierinātības. Negribot nācās secināt, ka Donats brāli vai nu apskauž, vai arī ir tik aprobežots, ka nesaprot mākslas vietu dzīvē. Arī tālāk šis personāžs neizraisīja simpātijas.

Bet tu brīnums! Daugavpīliešu izrādē pavērs durvis, un mēs ieraudzījām trauksmainu, liksmu, darbīgu, sava spēka apzinošu jaunieti. Teksts neizmainījās, un tomēr tas bija cita satura pilns. Donata zobgribas par brāli pārvērtās jokos, ko šādos brīžos tik bieži izmet viens otram jauni vīrieši, lai slēptu savu tikšanās aizkustinājumu. Un galvenais, bija skaidri saredzams, ka viņš saprot brāli, saprot tā meklējumus pēc īsta, nozīmīga daiļrades satura un ciena brāļa izvēlēto profesiju. Šī attieksme neizmainījās arī tad, kad starp abiem brāļiem nostājās sieviete, jaunā skolotāja. Donats atklāti, bet bez naida sacentās ar brāli, tāpēc lugas noslēgumā starp viņiem nebija nekādas plaissas, kurai pēkšņi būtu jāpārlec, lai izskanētu samierinošs fināls, kā tas bija Dailes teātrī. Mēs pārliecinājāmies, ka Donats patiesībā ir viens no tiem, kas visu laiku ir uz dzīves īstās takas. Ar virišķīgu savaldību pārdzīvodams to, ka iecerētā meitene neatbild viņa jūtām, viņš ar gandarijumu izstiepa roku, lai sajustu sev kā uzticamu draugu līdzās brāli.

No blakus personāža Donats Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra latviešu trupas izrādē izauga par vienu no centrālajiem lugas tēliem, un mēs sapratām, ka te autors patiesībā ir ietvēris pavisam citu domu, kā tas pirmajā brīdī licies. Tiesa, dažās citās lugas vietās režisors ierosināja arī vienu otru svītrojumu, bet tas tika izdarīts savlaicīgi, pirms lugas mēģinājumu sākšanās. Koriģējot traktējumu, daudz vairāk gaismas ieguva arī citi lugas tēli, un tādā kārtā daļa pārmetumu autoram vairs nebija vietā.

Līdzīgi gadījumi, kad profesionāli vājāks teātris sniedzis veiksmīgāku oriģināldarba iestudējumu nekā vadošais mākslinieciskais kolektīvs, kas sagatavojis lugas pirmuzvedumu, ir bijuši arī citkārt. Arī tad, kad Liepājas drāmas teātris iestudēja A. Griguļa «Karavira šineli». Arī tad, kad tie paši liepājnieki izrādīja A. Brodeles «Avāriju».

Labvēlīga loma šajos gadījumos bija tam apstāklim, ka liepājnieki lugu uztvēra kā nobeigtu sacerejumu. Tādēļ iestudētāji varēja tajā vairāk iedziļināties, strādāt mierīgāk, harmoniskāk.

Lugas raksta skatuvei. Tikai skatuve var pilnībā atklāt to īpašības. Tas, ka mūsu profesionālie teātri tik reti piešķir otrreizēju skatuves dzīvi latviešu padomju oriģināldramaturģijas labākajiem darbiem, ir katrā ziņā zaudējums, jo atstāj mūs bieži vien ar nepilnīgu priekšstatu par vienu vai otru dramaturģijas parādību.

Sajā sakarībā vēl jāpiebilst, ka jau vairākkārt pieminētie liepājnieki grībēja papūlēties atrast žanrā izturētāku skanējumu A. Griguļa komēdijai «Nekur tā neiet kā pasaulē». Viņi domāja, ka iestudējuma atslēgai ir jābūt kaut kur vēl vairāk groteskas komēdijas plāksnē. Diez vai bija pareizi viņus no šī nodoma atrunāt.

Un vai vilcināšanās iestudēt rakstnieka M. Birzes konkursā godalgoto lugu «Tā nebija pēdējā diena» neievelk robu mūsu dramaturģijas devuma kopainā?

Sī luga ir nobriedis, domu bagāts darbs ar trāpīgi raksturotiem personāžiem, kas pārstāv dažādus sociālus nogrupējumus, un tomēr tā neatrod atveidotāju, kaut gan daudzi teātri sūdzas, ka to repertuāra portfeļos trūkst nozīmīgu oriģināldarbu!

Varbūt kāds, izlasījis šīs piezīmes, sacīs — tā tad raksta autore doma, ka vienīgi teātri traucē mūsu dramaturģijas straujāku uzplaukumu, bet no lugu rakstītājiem nav vairāk nekā ko prasīt.

Tā tas nav domāts. Kā jau iepriekš minēts, šajā rakstā ir runāts, kā mēdz teikt, tikai par medaļas vienu pusi: par to, kā sagatavot īsti labvēlīgu augsni dramaturģijas izpausmei uz skatuves. Priekšnoteikums tam — cīņa pret steīgu un paviršību.

Radīt dziļi savijījošus darbus, kuros atplaiksniņos lielo mūsu dzīves apvāršņu un cilvēku izaugsmes izpratne, skaistas, nozīmīgas domas, spēcīgi, pārliecinoši raksturi, ir vēl katrā ziņā republikas rakstnieku — gan veco, gan jauno parāds. Pēc XXII kongresa un jaunās partijas Programmas publikācijas, kas pāršalca visu pasauli, satraukdama un aktivizēdama progresīvos sabiedrības spēkus, mūsu dramaturgiem palikt šauru, pieticīgu tēmu lokā vai klusēt būtu nepiedodami.

DAILES TEĀTRIS MEKLEJUMU GAITĀS



Šis rindas nav domātas kā rezumējošs jubilejas raksts Raiņa Dailes teātra četrdesmitajai gadskārtai un tā radītāja, arī šodien joprojām vadošās mākslinieciskās personības, Eduarda Smiļģa 75 gadu dzimšanas dienai apritot. Nav tāpēc, ka tās nevar pretendēt uz vispusīgu un izsmelšu teātra darba analīzi; šādi, tik šaurā mērogā iztīrīt Dailes teātri, patiesību sakot, jau arī pavisam nav iespējams. Teātra vēsturniekiem būtu laiks padomāt par monogrāfiju, kura dziļi un pamatīgi izanalizētu šo mūsu mākslas pasaulē tik savdabīgo un īpatnējo, ļoti komplicēto radošo organismu. So piezīmju nolūks ir vienīgi skart dažas problēmas un rast dažus secinājumus par dailinieku saimes nopietno ieguldījumu mūsu mākslas attīstībā, par dažām sociālistiskā reālisma īpatnībām latviešu padomju teātri, par to, kā Dailes teātris pakāpeniski nonācis līdz apzinātam un pārdomātam šās daiļrades metodes pielietojumam savā darbā.

Cetrdesmit gadu! Brīžiem pat negribas ticēt, ka Dailes teātra jauneklīgais un dzīvespriecīgais kolektīvs var būt tik vecs. Citi iemesli savukārt liek Dailes teātra mūžu vērtēt krietni garāku par šiem četrdesmit gadiem. Šādas domas izraisa četrdesmit gados piedzīvotais, padarītais un piepildītais, garais likumotais un tomēr tik neatlaidīgi kalnup ejošais ceļš, šajos gados uzkrātā bagātīgā radošā pieredze, arī tas, cik ārkārtīgi pārmainījušies un tanī pašā laikā tomēr cik pazīstami Dailes teātra vaibsti šodien liekas tā gaitas sākuma aculieciniekiem. Tāpēc nerunāsim par vecumu vai jaunību, vairāk vietā šoreiz būs cits apzīmējums: briedums.

Dailes teātra ceļš uz sociālistisko reālismu ir bijis garš un atskabragains. Šā ceļa mērķis neizkristalizējās ne vienā dienā, ne vienā mēnesī,

ne arī vienā gadā. Mūsu teātra vēsturnieki un teorētiķi, runājot par pirmajām sezonām pēc Padomju Latvijas nodibināšanās, vārdos gan atzīst augšanas grūtības ceļā uz padomju mākslu, taču būtībā nereti mēdz nonivelēt šo pārveidošanās procesu, atzīmējot vienīgi spožos sasniegumus, bet mazāk runājot par radošajām neveiksmēm un kļūdām. No dažiem rakstiem secināms, ka, lūk, turpat vai ar pirmajām izrādēm mūsu teātri, ja nu vēl ne pavisam lietpratīgi strādājuši ar sociālistiskā reālisma metodi, tad katrā ziņā droši, bez kādām sevišķām detaļām pretrunām gājuši pa pareizu ceļu, un rezultāti bijuši jau īsti spoži *padomju* mākslas sasniegumi. Nezin, vai nu gluži tā būs. Nerunājot, piemēram, par Akadēmiskā drāmas teātra «Mālu un porcelānu» (1947. g.), kur literārā darba sociālistiskais saturs un jaunās dzīves patoss parādījās kvalitatīvi arī jaunā skatuviskā iztulkojumā, tāpat par «Jegoru Buličovu un citiem» Dailes teātrī (1946. g.) un dažām citām izrādēm, nav noliedzams fakts, ka laba to daļa gan savā kopējumā, gan atsevišķām detaļās šai posmā stipri vien turējās pie vecās buržuāziskās skatuves tradīcijām. Minēsim te tikai dažus piemērus. Lope de Vegas komēdijas «Untumniece» iestudējums Dailes teātrī (1947. g.), ja neņem vērā dažas mazāk nozīmīgas sociāli spilgtāk akcentētas vietas, tikpat labi būtu varējis parādīties uz skatuves arī gadus desmit agrāk. No padomju dramaturģijas darbiem te var nosaukt N. Pogodina «Laivinieces» uzvedumu (1945. g.), kas ne tikai mazināja šās ideoloģiski un mākslinieciski jau tā ne visai vērtīgās Pogodina lugas trūkumus, bet gan vēl pastiprināja tos; dzīves patiesības vietā uz skatuves brīžam valdīja tīri formāli elementi. Bet iesim vēl tālāk. Paraudzīsimies pat vairāk nekā gadus desmit vēlāk. Tad var, piemēram, jautāt, ar ko savu piederību sociālistiskā reālisma mākslai var pieteikt un aizstāvēt tāda izrāde kā R. Blaumaņa «No saldenās pudeles» Akadēmiskajā drāmas teātrī (1958. g.), un, jāšaubās, vai kāds uz šo jautājumu pratis atbildēt. Nav tālāk jāiedziļinās šajos piemēros, lai saprastu, cik daudz vēl nenoskaidrotu un neizpētītu jautājumu ir kā latviešu padomju teātra vēsturē, tā arī mūsdienu attīstības gaitā. Skaidrs ir viens — sociālistiskā reālisma iesakņošanās latviešu teātrī notikusi nevienmērīgāk, nekā tas dažkārt var izlikties, un gribas apgalvot, ka pat šodien vēl mūsu māksla nevar uzskatīt šās metodes apgūšanu par pilnīgi pabeigtu un apstājušos; šis pats jau notikušais process neapšaubāmi vēl turpina pilnveidoties tālāk.

Vēl sarežģītāks, pretrunīgāks ir padomju mākslas metodes apguves ceļš tieši Dailes teātrī un, lūk, kāpēc.

Dailes teātris taču pats par sevi ir neparasta parādība latviešu

mākslas vēsturē un ne tikai neparasta, arī ļoti interesanta un spilgta. Šā kolektīva attīstības gaita pat aptuveni neatgādina neviena cita mūsu teātra izaugsmi. Isti vietā te varētu būt paruna par mūžu raibu kā dzeņa vēderu. Spoži sasniegumi mainās ar radošām neveiksmēm, maldi ar mākslas uzvarām, seko atkal jaunas kļūdas un uzvaras, bet galvenā Eduarda Smiļģa vadīto dailinieku īpašība — liekas, nekļūdīsimies, tā apgalvojot — ir mūžīgais nemiers un trauksme, nebeidzami, dedzīgie meklējumi skatuves mākslā, tādi meklējumi, kas var īslaicīgi apstikt, daļēji pagaist, bet kas nekad neizdziest. Šis meklējumu gars aizvien ļāvis Dailes teātrim pārvarēt pašas dziļākās krīzes, pašus maldinošākos strupceļus un no jauna tuvojies savas mākslas zenītam, no jauna iepriecināt tūkstošus ar brīnišķām izrādēm.

Dailes teātris divdesmito gadu sākumā jau arī ienāca latviešu mākslā ar šo meklējumu garu. Vispirmām kārtām to raksturoja dumpinieciska brīvdomība, latviešu buržuāzijai tik netīkamas demokrātiskās tendences, un tālāk — Latvijas apstākļos patiesi nedzirdētie profesionālie pārveidojumi, ar kuriem Dailes teātris jau kopš pirmajām pastāvēšanas dienām līcis šis gan apbrīnot, gan apskaust.

Jaunie pārveidojumi nozīmēja īstu kara pieteikumu līdz tam par likumu uzskatītiem teātra mākslas kanoniem. Namā Lāčplēša ielā, kur 1911. gadā neaizmirstamo «Uguns un nakts» pirmizrādi sniedza Jaunais Rīgas teātris, ar jaunā saimnieka gādību no skatuves nozuda vecā rampa, tika pārkārtoti līdzšinējie lidzenie spēles laukumi, kuru vietā uz skatuves izkārtotās podestūra kubu, rombu un citu, pat ģeometrijā nedefinējamu priekšmetu veidā. Tika nojauktas tradicionālās trīs sienas, spēlēja pēc mūsmājās jauniem principiem gan publikas priekšā uz proscēnija, gan vienkārši iedrapētos laukumos, gan daudzās gaužām sarežģītās izbūvēs. Kā skatuves iekārtojumā, tā ansambļa spēlē par centrālo izvirzījās stilizācijas princips, galveno uzmanību pievēršot tikai ārējiem komponentiem, spēcīgi izkopjot kustību, gaismu utt. Sākās tā sauktais «formas kulta» periods, par primāro kļuva spilgti teatrālā forma. Literārā darba saturs, autora idejas aizvirzījās tālāk, otrajā plānā.

Toreizējā jaunā kolektīva pirmie soļi nekāds strīdus ābols šodien vairs nav. Dailes teātra sākotnējais periods līdz ar visiem tā daudzveidīgajiem meklējumiem mūsdienu acīm jau novērtēts. Tas bija drosmīgs un pārgalvīgs karagājiens pret naturālistisko teātri. Taču šī (visādā ziņā veselīgā) tendence vairākkārt aizgāja galējībās, brīžam kultivējot gaužām pārspīlētu teatrālismu, brīžam robežojot pat ar bezsaturību. Par to arī Dailes teātris un Eduards Smiļģis dzirdējuši ne mazums



A. Upiša «Spartaks» J. Raiņa Dailes teātrī 1945. gadā.

rūgtu vārdu. Daļa no kritikas, kas izteikta par Dailes teātri (galvenokārt tā kritikas daļa, kas it kā reālisma vai pat sociālistiskā reālisma vārdā apkarojusi romantisma izpausmes Dailes teātrī), noteikti nav pareiza, tomēr netrūkst arī patiesu un grūti apstrīdamu secinājumu. Taču nevar noliegt, ka šais pašos pirmajos gados dailinieku kolektīvs paveica milzu darbu, apgūdamis vissarežģītākos skatuves tehnikas noslēpumus. Patiešām gribas, kā saka, ņemt grēku uz sirds un apgalvot, ka bez šī «formas perioda», bez šīm kļūdām un pārmērībām nebūtu arī tā Dailes teātra, kuru pazīstam šodien. Bez šī «formas perioda» nebūtu dailinieku šodien augsti attīstītās teatrālās meistarības, ko tik labprāt grib redzēt skatītāja acs. Kā saka: bez jaunuma nav labuma.

Dailes teātra ceļš uz padomju mākslu bija grūtāks un slidenāks nekā, piemēram, mūsu Akadēmiskajam drāmas teātrim, kura saknes aizvien stiepušās un šķetinājušās dzīves īstenībā, tai pašā «zaļajā zemē», kas ir jebkura reālisma un jo sevišķi sociālistiskā reālisma

pamats un avots. Nav tomēr noliedzams, ka, tiekot pāri «formas kultam», tīrās stilizācijas posmam, daulinieku tendence — raibumā un spilgtumā — sāka pārvērsties par tendenci iet dziļumā, par tendenci tuvoties literārā darba saturam. Citiem vārdiem sakot, tīri ārējos teatrālos meklējumus sāka aizstāt iekšējās patiesības meklējumi, meklējumi pēc tā, kā ar skatuviskiem līdzekļiem iespējami labāk atklāt autora domu. Jaunais pavērsiens, ja to tā var nosaukt, protams, joprojām saglabāja ar pirmo pastāvēšanas dienu nodibinātās daulinieciskās īpatnības, paturot acij tikamu spēles graciozitāti, vieglumu, skaistumu, visu ārējo komponentu maksimālu saliedētību. Šie elementi, kurus kolektīvs apguva un uzkrāja pirmajos gados, tagad vairs nebija kaut kas neatkarīgs, pats par sevi dominējošs, tie sāka kalpot literārās vielas domai, saturam. Spīdoši izstrādātā ārējā tehnika sāka maksāt meslus psiholoģiskās spēles meklējumiem, kļuva par līdzekli skatuves tēla iekšējās dzīves izteikšanai. Šeit jau iezīmējās ceļi uz īsto satura un formas sintēzi, kura sasniegta šodien, strādājot ar sociālistiskā reālisma metodi.

It raksturīgu ainu te var sniegt arī īss ieskats teātra repertuārā. Nav nejaušība, ka trīsdesmito gadu otrajā pusē uz Dailes teātra skatuves parādās tādas lugas kā Rūdolda Blaumaņa drāmas «Pazudušais dēls» un «Uguni». So spilgti reālistisko darbu iestudējumi liecina vienīgi to, ka šajā posmā Ed. Smilģis pastiprinātu uzmanību pievērsis cilvēka psiholoģiskajām norisēm. Tiesa, šo darbu izrādes nebija reālistiskas vārda parastajā nozīmē. Dailes teātrim aizvien bijusi ļoti tāla vienkārša sadzīve, sīks detalizējums. Drīzāk jau te jārunā par «reālismu ar pacēlumu», lakonisku, bet monumentālu skatuves ainu, kā raksturu, tā raksturu attiecību un raksturu sadursmju kāpināšanu līdz monumentālismam. Taču tā vai citādi, šo un arī dažu citu izrāžu pamats šai posmā slēpjas realitātē, dzīves īstenībā. Pie tam nevis klasiskās traģēdijas dižena pacēluma piepildītajā īstenībā, bet gan latviešu zemnieku vidē, kurai šā diženuma it kā trūkst. Zinot Dailes teātra attīstības gaitu un pāršķirstot tā pirmo piecpadsmit gadu repertuāru, šis apstāklis iegūst sevišķu nozīmi.

Vielas meklēšana ne tikai vēsturiskā vai irēālā pasaulē, bet arī mūsdiakiem tuvā dzīves īstenībā, šīs vielas romantizēšana, poetizēšana, heroizēšana un monumentalizēšana, satura līdztiesības nodibināšana blakus formai liecina par jaunas kvalitātes parādīšanos Dailes teātra mākslā. Šķiet, tieši tāpēc arī Padomju Latvijas pirmajā 1940./41. gada sezonā kolektīvs spēja radīt darbus ar paliekošu mākslas vērtību — tādi bija A. Upiša «1905» (režisors Nikolajs Mūrnieks), L. Slavina «Intervencija», V. Ivanova «Bruņuvilciens 14-69» (abi Ed. Smilģa inscenējumā). Tiesa, ne par kādu jaunu metodi, ne par kādu radikālu lūzumu,



J. Raiņa «Uguns un nakts» J. Raiņa Dailes teātri 1947. gadā.

kas uzreiz diametrāli pretējā virzienā pavērstu teātra darbu (izņemot repertuāru), runāt te vēl nevarēsim. Darba stilā vienas sezonas gaitā nekādas būtiskas izmaiņas nebija, jo no sociālistiska repertuāra dažos mēnešos sociālistisks teātris izaugt vēl nevar.

Dailes teātra jaunradē 30. gados bija patvērušies arī ne mazums pret-runīgu elementu, kas nesaskanēja ar teātra pašos pamatos demokrātisko virzienu. Ja Padomju Latvijas nodibināšanās priekšvakarā «formas kulta» teatrālās pārmērības zināmā mērā varēja uzskatīt par pārvarētām, tad galvenais kaitīgais moments šajā posmā saistīts ar aplamībām un trūkumiem izrāžu saturā. Visai izsmelošu ainu par to sniedz tā laika repertuārs. Jau divdesmitajos gados Dailes teātri finansiālā stāvokļa uzlabošanas nolūkā sākās nosliece uz «vieglo» žanru, bet pēc Ulmaņa dik-tatūras nodibināšanās uz skatuves parādījās sacerējumi ar atklāti pro-fašistisku raksturu. Protams, šie apstākļi nevarēja neradīt nekonsekvences, pretrunas pašā teātra iekšējā dzīvē. Bija gadījumi, kad tukšs, plie-kans saturs tika atrisināts ne mazāk banālā izskaistinātā formā, bet šad un tad neveiksmes cieta arī populāri skatuves darbi. Vēl 1941. gadā līdztekus «Intervencijai» un «Bruņuvilcienam» uz skatuves parādījās arī burleskas veidā interpretētie Blaumaņa «Trīnes grēki», ar skatuvis-kiem trikiem pārsāļitais Gogoļa «Revidents» (režisors Kārlis Veics).

Pretrunīgās strāvas, kuru ietekmē Dailes teātris atradās buržuāziskajā Latvijā, kādu laiku vēl lika sevi manīt arī pēc Lielā Tēvijas kara. Uz dažiem gadījumiem ar konsekvences trūkumu pēckara iestudējumos norādījām jau iepriekš, un tie nebija vienīgie. Neaizmirsīsim tomēr, ka Dailes teātris ienāca padomju mākslā kā nobriedis radošs ansamblis, kurā pamatos aizvien valdījušas progresīvas, demokrātiskas idejas. Sis apstāklis, kā arī partejiskās kritikas audzinošā loma ļāva kolektīvam, atsakoties no tā, kas atmetams, atrast pareizo ceļu. Sevišķa nozīme te bija vērtīgajiem spriedumiem, ko dailinieki saņēma 1947. gadā pēc viesizrādēm Maskavā.

Pirmo pēckara gadu repertuārā bija idejiski un mākslinieciski respektējamas lugas, kuru literārais veidojums ļāva tās inscenēt, neatkāpjoties no Dailes teātra izveidotā stila. Lavreņeva «Par tiem, kas jūrā», Višņevska, Krona un Azarova «Un vilņojas jūra», Viļa Lāča «Uzvara», Cirksova «Uzvarētāji» un, protams, Raiņa «Uguns un nakts» — visi šie darbi pakļaujas Dailes teātra labākajām revolucionāri romantiskajām tradīcijām, un tā arī tie tika inscenēti. Savukārt «Jegora Buličova un citu» izrāde pārsteidza ar to, ka Dailes teātris lielās līnijās spēj aptvert smalki izstrādāto, izjūtās filigrāno Gorkija reālismu un sniedz arī negaidīti dziļu sociālu izpratni. Kritika Maskavas viesizrāžu laikā norādīja galvenokārt uz ne visur pietiekami dziļu atklātu idejisko saturu. Šā iemesla dēļ arī grūti būs apgalvot, ka Dailes teātris šajos gados jau būtu pilnīgi un galīgi ieaudzis sociālistiskā reālisma mākslā, kaut gan varam runāt par atsevišķām, īsti spilgtām sociālistiskā reālisma iezīmēm un paraugiem. Liekas arī, ka vēl saglabājušās pretrunas ļoti drīz tiktu pārvarētas, ja ceļā nenostātos jauni šķēršļi. Runa ir par Dailes teātra nivelēšanas periodu.

Liekas, neviena no mūsu republikas mākslas iestādēm nebūs tā izjutusi partijas gudrās politikas augļus, kā tos izjuta Dailes teātris, kad pēc PSKP XX kongresa tika izvērsta cīņa par personības kulta seku likvidēšanu un beidzās šodien viscaur nosodītais «pārprastā reālisma» laiks, kas uzvēla īpaši smagu slogu tieši dailinieku pleciem. Toreiz nesaprata, ka ir pat ļoti labi, ja mums ir divi tik atšķirīgi ansambļi kā Akadēmiskais drāmas teātris un Dailes teātris, katrs ar savu spilgtu māksliniecisku individualitāti. Toreiz nesaprata, ka tiesības dzīvot un attīstīties ir kā vienam, tā otram teātrim. Cenšoties pielīdzināt Dailes teātri Akadēmiskajam drāmas teātrim it kā reālisma «nostiprināšanas» nolūkos, nebija runa tikai par kādu mazāksvarīgu ārēju pazīmju iznīcināšanu. Nepārdomātai kritikai tika pakļauts ļoti daudz arī no pašas Dailes teātra būtības, ļoti daudz no tā pozitīvā un derīgā, kas gadu



Л. Толстоја романа «Анна Каренина» драматизējums Ј. Раиņa Даилес теāтри 1955. gadā.

gaitā bija izveidojies, izstrādāts un pārbaudīts. Te jāpiemin arī viena otra šā perioda radīta neskaidrība. Nevar, piemēram, šobrīd noteikt, cik piemērotas Dailes teātra raksturam A. Ostrovska komēdijas. Iespējams, ka, liekot lietā savus īpatnējos komēdijiskos līdzekļus, savdabīgo un drosmīgo tikai šim ansamblim piemītošo saasinājumu, Dailes teātris spētu radīt it iezīmīgas A. Ostrovska lugu izrādes. (Atcerēsimies, kāds notikums bija A. Ostrovska drāmas «Negaiss» novatoriskais uzvedums Maskavas Majakovska teātrī, kura specifiskajām iezīmēm šī luga liktos visai tāla.) Taču mūsu Dailes teātra piecdesmito gadu sākuma izrādes izdarija lāča pakalpojumu gan pašam teātrim, gan ievērojamajam krievu rakstniekam. Šobrīd ne bez sava pamata dzirdamas balsis, ka A. Ostrovskis un Dailes teātris ir divas nesavienojamas lietas, un, kamēr nav uz kā balstīties, nevar šīs balsis arī atspēkot. Atklāti sakot, ko gan varam runāt par A. Ostrovski, ja šajā laikā neskanēja pat «īstie» Dailes teātra autori — Šekspīrs un Rainis!

Atskaitot patiesi spožo «Annu Kareņinu» un daļēji vēl dažus citus inscenējumus, šis ir ļoti bāls periods arī Eduarda Smilģa jaunradē. Tieši Smilģim, kas pieradis darboties plašās, lielu vispārinājumu ietverošās līnijās, kas pieradis visu mūžu meklēt un kļūdīties, meklēt un uzvarēt, nav un nevar būt nekā kopēja ar pelēku sadzīvi, ar sīkām patiesībām. Bet tieši tāpēc nedaudz gadus vēlāk viņa talants atplauka ar jaunu spēku.

Dailes teātris ir atkal atzaigojis savās spožajās gaismās un spēcīgajās krāsās un ne jau no jauna kļuvis par «veco» Dailes teātri, bet gan gājis tālāk uz priekšu, papildinādams savu mūžam atplaukstošo varavīksni ar svaigiem toņiem un niansēm. Nāk prātā reiz pirms vairākiem gadiem dzirdēts teiciens, ka Dailes teātris esot brīnišķī skaists trauks, tikai... tukšs. Ja toreiz par šo «epitetu» vēl varētu ielaisties diskusijās, tad šodien vairs nav vērts pat strīdu sākt. Teātris ir atguvis un tālāk pilnveidojis savu meklētāja garu, un šoreiz nonācis līdz jaunai kvalitātei, līdz kvalitatīvi jaunam saturam. Līdz ar to Dailes teātris atguvis arī skatītāja sirdi, kas gan nebija pavisam pazaudēta, bet tikai uz laiku zināmā mērā atsalusi. Bet tagad par to var pārliecināties, pavērojot pārpilno zāli un nebeidzamās rindas pēc biļetēm. Noticis tas, ka mūsu pašu teātri iekļūt grūtāk nekā uz vienu otru slavenu ārzemju «zvaigzni»!

Kas tad īsti nosaka Dailes teātra kvalitatīvi jauno mākslu, kas pamatā šim sasniegtajam briedumam? Manuprāt, te svarīgi ir trīs elementi: domas skaidrība, vienots pilnveidots teātra stils un dziļa mūsdiēnīga tēla atklāsme.

Tātad domas skaidrība.

Atšķiram Eduarda Smiļģa 70 gadu jubilejas vakara programmas (1956. g.) izdevumu un, pārļausot gaviļnieka rakstu «Dailes teātra mākslas ceļš», redzam rindas, kurās meistars runā par mūsdienu skatuves mākslas pamatelementiem. Viņš uzskata, ka pirmais no tiem ir — «skaidrība, visu darbības līniju nepārprotama atklāsmē, loģiski pakļaujot tās galvenajai domai, lugas un izrādes kodolam; šīs līnijas jāizcērt asi un taisni kā stigas mežā».

Tie nav tikai vārdi vien, šajā, taisnību sakot, deklarācijā izskaidrots viens no svarīgākajiem šodienas Dailes teātra mākslas principiem.

Lasītājs man piedos, ja kā galveno piemēru iepriekš citēto Eduarda Smiļģa tēzu ilustrēšanai neizmantošu kādu no jaunākajiem Dailes teātra inscenējumiem, bet apstāšos pie jau vairākkārt iztīrītās tās pašas jubilejas izrādes — Raiņa «Spēlēju, dancoju». Tas jādara vairāku iemeslu dēļ. Vispirms jau tāpēc, ka Dailes teātra spēks kā vienmēr līdz šim, tā joprojām šodien slēpjas klasikā (tas ir savā ziņā mīnuss, kas vismaz pagaidām vēl nav pārvarēts). Otrkārt, kā zinām, šo izrādi Ed. Smiļģis gatavoja kā savu programmas inscenējumu un, treškārt, — «Spēlēju, dancoju» zināmā mērā uzskatāma par Dailes teātra ilgu gadu darba kvintesenci, par sociālistiskā reālisma uzvaru Dailes teātrī, izrādi, ar kuru faktiski sākas jauns posms — padomju skatuves mākslas metodes uzplaukuma posms vienā no lielākajiem Padomju Latvijas teātriem, saskaņojot un organiski sintezējot šo metodi ar teātra īpatnējo stilu.

Mēs zinām, ka līdz 1956. gada 20. decembrim «Spēlēju, dancoju» gaitas uz skatuves nav bijušas rozēm kaisītas. No četriem iestudējumiem buržuāziskās Latvijas laikā īsti veiksmīgs nav bijis neviens. Uzskati par lieliskās Raiņa lugas neskatuvisksu, «vienīgi» literāri filozofisko vērtību, ideju un simbolu neskaidrību, pat mistiku bija tik izplatīti, ka izraisīja domstarpības par šā darba uzvešanas iespējām padomju teātrī vispār.

«Spēlēju, dancoju» pirmais iestudējums Dailes teātrī notika 1926. gadā, kad tur vēl valdīja «tīrais» teatrālisms. Lūk, ko par šo izrādi toreiz rakstīja Jānis Grots:

«Mums vajag redzēt nāvi kā nāvi un dzīvību kā dzīvību, kā to domājis arī Rainis, bet Dailes teātris te ļāvis valū tikai frāzei, gaismas efektiem un dekorācijai, bet ne emocionālam vārdam un situāciju kontrastiem.» Recenzents nāk pie atziņas, ka izrāde nav nekas vairāk kā «čaula, kura neatrasiņa šoreiz Raiņa bagātās fantāzijas un simbolu spārnus. Dailes teātris ir darījis lielu darbu pašu par sevi, bet Raiņa vēl

lielāko un pat reālo simbolistiku viņš nav atrisījis un tai tikai fragmentāri pieskāries.

Tātad — ārējo efektu, skatuves tehnikas, ritmu, kustību hegemonija, vārdu sakot, teatrāls raibums, kura ēnā paliek daudz kas no Raiņa dzejnieka un domātāja personības. Tā tas bija 1926. gadā. Kad Dailes teātrī atkal no grāmatu plaukta izņēma Raiņa «velnu nakts» apputējušo eksemplāru, bija aizvadīti tieši trīsdesmit gadi...

Ka Eduards Smilģis vēlreiz ķēries pie reiz jau iestudētas lugas, tas Dailes teātra praksē nav nekas jauns. Raiņa «Pūt, vējiņi!» viņš inscenējis pat četras reizes (!), Raiņa «Indulis un Ārija», Sekspīra «Liela brēka, maza vilna» un «Romeo un Džuljeta», Kaudzišu «Mērnieku laiki» un Bomaršē «Figaro kāzas» ir iestudētas pa trim reizēm katra, bet Smilģa režijā divreiz izrādītu lugu skaits sniedzas desmitos. Liekas, Smilģim ir tieši nepieciešams pēc zināma laika atkal no jauna pārcilāt savus iemīļotos dramatiskos darbus, jo sevišķi tad, kad kāda luga saistīta ar vēl neatrisinātām problēmām, ja iepriekšējo reizi kas nav izdevies tā, kā iecerēts, nav piepildīts līdz galam. Tad arī šī nākamā reize ir kārtējā radošā pārbaude vērtību pārvērtēšanas procesā. Acīm redzot, tāds pats liktenis piemeklējis arī «Spēlēju, dancoju», un lugas jaunais atrisinājums ilgus gadus kaldināties mākslinieka sirdī, līdz beidzot piedzīvojis savu skatuvisko iemiesojumu.

Ko jaunu tad Dailes teātris ar šo uzvedumu īsti parādījis?

Vispirms jau ir pierādītas šā pēdējos divdesmit gados neiestudētā Raiņa darba eksistences tiesības uz padomju skatuves. Izrādās, ka agrāk neskaidrie simboli, grūti izprotamās alegorijas, intelektam neatrisināmu pārdomu samezglojums utt. Smilģa rokās pavisam viegli pārvēršas ļoti skaidros, reāli uztveramos jēdzienos. Mistika pazūd pati no sevis, bet «neiztulkojamie simboli» sāk dzīvot mākslas tēlos.

Simbolikai pamatā te ļoti konkrēti uztverama Leldes — tautas un tās brīvības tēma. Brīva ir Lelde — brīva un liksma uz skatuves ir arī tauta. Tikko Lelde nokļuvusi jaunā izsūcēja — Kunga varā, tikko tā zaudējusi simboliskās (bet ne mistiskās) trejas asins lāses, kurās paslēpts tautas dzīvotspējas noslēpums — tā arī pār vienkāršo ļaužu masām savelkas tumši mākoņi. Leldi izglābt — brīvību atgūt spējīgs tikai tautas radošais spēks, kas mīt vienkāršajā cilvēkā — pazemotajā, nomāktajā darba cilvēkā. (Tota teksts:

«Kur es dzimis? Kas to zin,

Tikai vienu gan es zinu:

Pāri darīts man, ka dzimu:

Sūra pirts, zema lāva...»)



J. Raiņa «Spēlēju, dancoju» J. Raiņa Dailes teātri 1956. gadā.

Tikai šim tautas jaunrades iemiesojumam pieder ar burvīgu varu apveltītas spēles, ar kurām var pavēlēt velu valstī aizgājušajiem, no kurām bīstas naidnieks un kuras beidzot veic pašu sauli. Šo spēku lugā personificē Tots, ap kuru grupējas un kuru balsta trīs tautas gudrības zinātāji un paudēji — Aklais, Klibais un Ragana. Viņi pavada Totu tā baigajās gaitās un palīdz viņam gan ar labu darbu, gan praktisku padomu, gan vienkārši tāpat ar savu klātbūtni. Ar to Rainis atgādina, ka radīt, uzvarēt var tikai ar gadsimtos uzkrāto tautas gudrību un praktisko pieredzi. Jo, tikko Tots neievēro šo tautas gudrību, tikko viņš uzdriekstas darīt pretēji Aklā padomam, tā tūlīt varonis neglābjami cieš neveiksmi.

Pirms stāties ciņā par Leldi, Totam jādodas velu valstībā, kur jāapgūst viss vērtīgais, ko pagātnē sasniegusi progresīvā cilvēce garīgās kultūras jomā; šeit pausta svarīga Raiņa doma par to, ka ekspluatatoru šķiru noniecināto kultūras mantojumu racionāli prot izmantot vienīgi tautas masas. Tālāk Tota ceļš ved uz kalvi, kur jākaļ vīra sirds — jāsaņem rūdījums gaidāmajai smagajai ciņai. Beidzot, sastopoties vaigu vaigā ar tautas gadsimtu ienaidnieku un apspiedēju Kungu un nokļūstot pašā pretnieka citadelē — velnu rijā, Totam ir iespēja un pienākums visu iepriekš apgūto izmantot; klāt vēl nāk un pilnā balsī šajās ainās ierunājas arī tāda īpašība kā tautas neizsīkstošais optimisms un veselīgā humora izjūta. Ar drosmi, veiklību un attapību Tots uzveic ienaidniekus — kā Kungu, tā velnus, pie kam velni paši saplosa Kungu (atcerēsimies, ka vienus ekspluatatorus — feodāļus arī iznīcināja viņu pašu paspārnē dzimušais kapitālisms). Tots iznes Leldi virszemē un, ziedojoties nākotnes labā, upurē savu dzīvību, lai atdotu to Leldei. Dzīves vērtību radītājs te neiet bojā, bet tikai pāriet jaunā kvalitātē:

«Es pie jums Leldē būšu:

Mūžam Lelde, mūžam es»,

jo — tautas radošais spēks jau eksistē un eksistēs tikmēr, kamēr pati tauta būs brīva.

Tik vienkārša īstenībā izrādās Raiņa lugas atslēga Dailes teātra interpretācijā. Ed. Smilga vadībā dailinieku kolektīvs pārliecinoši pierādījis, ka nekādas mistikas te nav, un pēc šā inscenējuma nevienš nopietns teātra un literatūras speciālists arī vairs nevar ņemties ko tādu apgalvot. Dailes teātris pierādījis savu taisnību ar savu radošo drosmi, nebīdamies ne no trūdiem, ne miroņiem, ne miroņšvecēm. Un ko gan te baidīties — ko izsaka alegoriskie veļi, jau noskaidrojām, bet miroņšvece

vienkārši ir Raiņa pielietots mākslinieciskais izteiksmes līdzeklis, viens no cīņas ieročiem, kas doti Totam rokās. Galvenajās līnijās darbs taču domstarpības nerada, un tikai vulgarizētāji saka, ka dramaturģiskā darbā būtu jāmeklē un jāatšifrē simboli ikvienā skatuves priekšmetā.

Vērojot «Spēlēju, dancoju» uz skatuves, neviļus nāk prātā nedaudz agrāk minētie Eduarda Smiļģa vārdi par skaidrību. Tik tiešām — visa «Spēlēju, dancoju» izrāde ir kā asi izcirsta stīga, tik monolīti tajā izdalās jaunatklātās Raiņa domu bagātības. Simboliskie tēli parādās mums kā ļoti reālas, viegli tveramas un taustāmas, gan emocionāli, gan intelektuāli izprotamas būtnes ar miesu un asinīm (turklāt tām tomēr nav atņemts Dailes teātra tēliem būtiskais neikdienišķums). Pie tā, ka skatītājs spēj tik skaidri uztvert un izprast teātra risināto simboliku, vislielākie nopelni ir šim tēlu traktējumam, kā arī ļoti reljefi iezīmētajām personāžu savstarpējām attiecībām. Ne vien visam tam, ko dara Tots, bet arī visa ansambļa kopumā un atsevišķi katra tēla reakcijai uz Tota rīcību dramatiskās cīņas gaitā — tam visam ir pamatā stingra loģiska sakarība. Tota cīņas gaitai pilnīgi pakļauta visu personu skatuviskā darbība, kā arī pārējo inscenējuma līdzekļu — mūzikas, gaismas, trokšņu mērķtiecīgs izkārtojums, ar to sniedzot satura un formas dialektiskas mijiedarbības paraugu. Minēsim kaut vai Ģirta Vilka monumentālo dekoratīvo izveidojumu, kur augšupejošā elipse lieliski izteic izrādes revolucionāri filozofisko domu par varoņa maiņu uz augšu, tautas atbrīvošanas cīņas ceļā.

Dailes teātra izrādes pamatne ir filozofiska, taču tā nav abstrakti prātnieciska, bet gan ļoti konkrēta, viegli uztverama filozofija. Konkrēta ir pati cīņa uz skatuves, ļoti konkrēts ir arī Harija Liepiņa Tots. Ļoti konkrēti un saprotami jau pašā sākumā uztverama Tota burvība, kas kāzu skatā tā valdzina Leldi (Viju Artmani), liek viņai iet ar Totu dejā par spīti tīri instinktīvajam mulsumam, ko pārmāc dabiskā vitalitāte un dzīvotprieks. Tālāk — Leldi sagrābj ne jau kāda mistiska iracionāla kategorija, bet gan ar aci, ausi un saprātu uztverams Kungs, un tāpat ļoti konkrētu formu iegūst skatuviskā cīņa — vienas idejiskās grupas pārstāvja (Tota) cīņa ar otras idejiskās grupas pārstāvjiem (Kungu un velniem), tā kļūst par konkrētu **raksturu** idejisko cīņu. Savā dzelžaini loģiskajā skaidrībā izrāde kulmināciju sasniedz 3. cēlienā pēc Tota un Leldes atgriešanās no pazemes. Tots atgriežas ar Leldi rokās pašpārliecināts, triumfēdams par it kā gūto uzvaru. Bet viss nebūt vēl nav galā. Totam priekšā vēl pati smagākā cīņa — pašam ar sevi, ar šauru egocentrismu, kas viņā pamodies, kas dara Totu garīgi mazāku un nabagāku un draud novirzīt viņu no sāktās gaitas. Ar ļoti veiksmī-

giem akcentu izkārtojumiem H. Liepiņa spēlē atklājas Tota tēla evolūcijas pēdējais, vissarežģītākais posms. Jo augstāk varonis pacēlies savas paštaisnības smailē («**Mana** Lelde!»), jo rūgtāks izrādās atjēgšanās biķeris, kad beigu beigās Totam atsakās klausīt viņa galvenais ierocis — viņa spēles. Ar šo momentu varoņa rakstura pārtapšana tiek aizvadīta līdz galīgajam atrisinājumam. Līdztekus jāpiebilst, ka skaidru attīstības evolūciju Vijas Artmanes tēlojumā iziet arī Lelde, no naivā bikluma izrādes sākumā izāugot līdz apziņai, ka viņu «Tota spēks aiznes līdz».

Jebkurš izrādes idejiskais atrisinājums bez emocionālas dzirksts būs tikai precīzi izpildīta teorētiska koncepcija. «Spēlēju, dancoju» izrāde lieku reizi pierāda, ka skatuves māksla iegūst skanejumu tikai idejiskā un emocionālā principa nepārtrauktā vienotībā, tikai pievienojot racionālajam momentam jūtas. Vislielākie nopelni šai gadījumā nenoliedzami pieder Harijam Liepiņam, kura pārdzīvojuma spēks, izjūtu niansējums un modulāciju bagātība piešķir Tota tēlam ārkārtīgu pievilcību un apgarotību. Tieši Liepiņa panākums nenoliedzami ir tas, ka Tota dzīves ceļā pausto Raiņa domu bagātību, atziņu dzienumu skatītājs mazāk uz tver intelektuāli, vairāk ar pārdzīvojumu: nebūs gan laikam izrādes, kas lielākajā zāles daļā neizsauktu aizkustinājuma asaras. Minēsim artistiski virtuozu un pārdzīvojuma kāpinājumā satricinoši sniegto Tota monologu kapsētas ainā vai arī acij žilbinošo temperamentīgo aktiera spēli velnu rijā un traģiska pacēluma pilno sniegumu pēdējos skatos. Labs palīgs aktierim gan ir lugas garam tik ļoti atbilstošā Induļa Kalniņa komponētā dziesma «Spēlēju, dancoju».

Šie nav vienīgie patiesi savilņojošie izrādes momenti. Mēdz teikt, ka liels, dižens darbs aizrauj katru visniecīgāko tā darītāju un stimulē citus lielus sasniegumus. Arī šoreiz rainiskais domu dziļums, inscenējuma grandiozais vēriens aizrāvis līdz katru, pat šķietami sīkāko uzveduma mehānismu. Benitai Ozoliņai un Emīlijai Bērziņai būtībā ir dota rokā tikai viena frāze: «Sak' nu vien! Sak' nu vien!» — bet cik daudz gan Cibiņa un Cabiņa ar šiem vārdiem un tiem pašiem vārdiem māk pateikt dažādās lugas situācijās. Te izskan plāpīga ziņkāre, te pusjocīga, pusnopietna neapmierinātība, te baigas nelaimes nojautas, un noslēgumā — no abām vecenītēm tīri neticami svinīga, pat bijīga apbrīna, kurai cauri skan latviešu māmiņas bezgala siltā sirsnība.

Dailes teātra novatorisms izpaužas arī «Spēlēju, dancoju» izrādes žanriskajā atrisinājumā. Rainis pats buržuāziskās Latvijas laikā raksta, ka «Spēlēju, dancoju» bijusi domāta kā «sava veida humora luga», ka sacerēšanas laiks — 1915. gads ar ienaidnieka (vācu okupantu) varmā-

cīgo uzbrukumu bijis tik traģisks, pat bezperspektīvs, ka licies — rūgtā dzīve jātver kā rotaļā, brīvā gara vieglā skatījumā. Laikam no šiem Raiņa vārdiem ietekmējušies arī ZA Valodas un literatūras institūta 1957. gadā izdotās «Latviešu literatūras vēstures» sastādītāji, definējot «Spēlēju, dancoju» kā vienu no satiriski asānajām un sava laika (?) aktuālākajām Raiņa lugām, kļūdaini reducējot tās nozīmi vienīgi līdz cīņai pret vācu okupācijas varu.

Iespējams, ka Rainis sava darba žanrisko atveidu tiešām iedomājies līdzīgu traģikomēdijai, literārajā materiālā ir vietas, no kurām to var secināt. Manuprāt, šis jautājums prasa īpašus pētījumus, bet katrā ziņā priekšpadomju perioda inscenējumi to atrisinājuši nav. Ar pilnām tiesībām turpinot tālāk meklējumus arī šajā laukā, Dailes teātris nonāca pie sava un ļoti veiksmīga atrisinājuma. Dailes teātra izrādē «Spēlēju, dancoju» parādās kā liela stila traģēdija, kurā varam atrast visas traģēdijai nepieciešamās pazīmes: liela vērīena sociālu konfliktu, darbības pacēlumu, traģēdijas varoni — spēcīgu personību un beigu beigās arī varoņa traģisko vainu (ko vairāki teorētiķi uzskata par nepieciešamu žanra elementu); tā izpaužas Tota pretrunās ar viņa misiju lugas beigu daļā. Dailes teātris nebūt nav pavisam izskaudis arī komēdijas elementus, kādi šai darbā neapšaubāmi ir. Lūk, piemēram, Artura Dimitera gan komiskais, gan baismais Kungs un vairāki groteskie velnu tipi. Tāpat galvenā varoņa Tota izteiksmes līdzekļu diapazonā, kā jau teicām, it prāvu vietu ieņem humors, — un arī Šekspīra traģēdijās taču bieži rodam komiskā un traģiskā sajaukumu. Centrālais un dominējošais kā tur, tā arī šajā izrādē tomēr ir traģēdijas raksturs. Lai papildinātu traģisko elementu, Ed. Smilģis par labu savai koncepcijai izdarījis vairākus nozīmīgus teksta īsinājumus, citākus zemteksta lasījumus, atsevišķas vietas traktējot pretēji Raiņa remarkām. Galvenokārt tas attiecināms uz Tota un triju tautas gudro — Aklā, Klibā un Raganas savstarpējām attieksmēm, saliedējot šos četrus tēlus vienotā raksturīgā iestudējuma centrālā grupā, kuras vidū kā īsti monumentāls un vienreizējs izceļas traģiskā cildenumā veidotais Osvalda Krēsliņa Aklais. Brīvais un drosmīgais Dailes teātra solis tātad pilnā mērā attaisnojies arī lugas žanra meklējumos.

Ed. Smilģim dažkārt pārņemts, ka velnu rijas aina neiekļaujas kopējā izrādes stilā. Daļēji tā arī ir taisnība, bet tikai tajā ziņā, ka ar visiem izrāžu gaitā izdarītajiem koreģējumiem elles spilgtajā krāsū nīrboņā un skaļumā ausij un acij tomēr paslīd garām šis tas tāds, ko vajadzēja izcelt un akcentēt. Etnogrāfiskā stila šķietamo pretrunu šoreiz negribētos ņemt vērā tā iemesla dēļ, ka, tai izzūdot, pazustu arī inscenētāja doma

sapulcēt šeit ar kopējām velnu pazīmēm apvienotus dažādu vēsturisko laikmetu ekspluatatoru tipus. Jāpievienojas tomēr šīs ainas kritiķiem, ka labākā atslēga te vēl atrasta nav.

Tik daudz apstāties pie šīs izrādes bija nepieciešams tāpēc, ka tā izsmeloši raksturo Dailes teātra darba stilu vispār; to analizējot, pārliecināties, kā Dailes teātris jaunā veidā, ļoti uzskatāmās un skaidrās līnijās atklāj klasiku. Dailes teātra lasījums ir īsts mūsdienu, padomju teātra lasījums, līdz kādam var nonākt vienīgi ar sociālistiskā reālisma metodi bruņots ansamblis. Tas uztver un attēlo dramaturģiju dialektiski, revolucionārā attīstībā gan patiesi radošajos simbolu iztulkojumos, gan visā novatoriskajā skatuviskā atrisinājumā. Var apgalvot pat, ka līdz tam latviešu padomju skatuves mākslā nav bijis tik drosmīgi, novatoriski un, galvenais, mūsdienīgi atveidotas klasikas. Ar šo izrādi Dailes teātris lieku reizi pierādījis, ka tas cienīgs nest Raiņa vārdu.

Līdz ar «Spēlēju, dancoju» minams ne viens vien no šā viedokļa raksturīgs darbs. Ipatnēji, ka tādas palaikam ir tieši tās lugas, kuras Dailes teātris izcēlis no aizmirstības apcirkņiem. Andreja Upīša traģikomēdija «Ziedošais tuksnesis» līdz 1954. gadam nebija iestudēta vispār. Eduarda Smilģa inscenējums apliecināja, ka kapitālistiskās dzīves atmaskojuma tēma ir Tautas rakstnieka darbā iedzīvināta ļoti izteiksmīgā raksturu un situāciju zīmējumā. Dailes teātra uzvedumā un īpaši tā 1957. gada pārstudējumā inscenētājam bija izdevies atrast svaigu, neatkārtojamu satīriskas izteiksmes formu, ar kuras palīdzību reljefi izcelt Fleirādijas — šās alegoriskās visas pasaules kapitālisma galvaspilsētas ārēji spožo, iekšēji satrūdējušo būtību. Dailes teātris pierādījis arī, ka uz padomju skatuves ļoti iabi var dzīvot Aspāzijas «Vaidelote», kuras inscenējums teātra labāko tradīciju garā risinātā formā un svaigā, nebijušā interpretācijā skaidri akcentēja un cauri izrādei izvadīja galveno domu — cīņu pret dogmātismu; šai domai pakļāvās visi inscenējuma līdzekļi, tai skaitā vairāki savdabīgi, vienreizēji tverti tēli: Mirza (Vija Artmane), Oļgerds (Arturs Dimīters), Krīvs (Luijs Smits) un citi.

Domas skaidrības un izteiksmes vienkāršības apvienojumā par pašu veiksmīgāko pēdējo gadu sasniegumu Dailes teātri gribas uzskatīt V. Sekspīra «Hamleta» uzvedumu. Arī to inscenējis Ed. Smilģis. Šeit salīdzinājumā ar «Spēlēju, dancoju» ir jaunas iezīmes tajā ziņā, ka inscenētājs, cik vien iespējams, samazinājis izrādes ārējos elementus, cik vien iespējami ekonomiski organizējis skatuvi, lai nekas netraucētu caur aktieri atklāties teātra izvirzītajai domai, kas vārdos izsakāma ar Ham-



A. Upiša «Ziedošais tuksnesis» J. Raiņa Dailes teātri 1957. gadā.

leta sentenci par Dāniju kā pasaules cietumu. «Hamlets» ir iestudēts visos pasaules labākajos teātros, savas pastāvēšanas pirmajos gados to izrādīja arī Dailes teātris. Katram no iestudējumiem bijusi sava seja, citam vairāk, citam mazāk spilgta. Rīgas 1959. gada inscenējums nenoliedzami ir spējis pateikt savu vārdu šās pasauleslavenās dramaturģijas pērles iztulkojumā un vispirmām kārtām ar pašu Hamletu — Dailes teātri savdabīgi tvertu varoņa un cīnītāja tēlu. No visa tā bagātā un pārpilnā domu kompleksa, ar ko piesātināta Šekspīra varoņa psihe, Ed. Smilģis kā galveno paņēmis vienu — Hamleta kaislīgo cīņas garu. Līdz ar to Dailes teātri Hamlets ir īsts aktivitātes iemiesojums, pie kam šai aktivitātei tiek dotas iespējas izpausties neparasti liela mēroga cīņā, jo neparasti dižena personība (atšķirībā no daudz citiem «Hamleta» iestudējumiem) ir viņa galvenais pretinieks Klaudijs Artura Dimitera skarbā, monumentālā tēlojumā.

Dailes teātra izrādē nevalda psiholoģiski sikumi, viss iekārtots maksimāli lakoniski un koncentrēti, lai skatītāja acs ne mīksti neatrautos no divu lielo gigantu cīņas, kura iezīmēta asiem, aprautiem vilcieniem. Hamleta tēla atveidojumam, kas izanalizēts jau vairākos rakstos, šeit tuvāk nepieskaršos, jānorāda vienīgi, ka labāk šīs koncepcijas ietvaros turas Harijs Liepiņš, kamēr otra tēlotāja Eduarda Pāvula varonis atsevišķās izrādēs brīžam pārāk smagnējs, ne tik disciplinēti veic inscenētāja izvirzīto galveno uzdevumu.

Mazliet par Dailes teātra stilu.

Dailes teātra stils, saka arī «seja», «īpatnība» un tā tālāk, bet, lai kā arī teiktu, šiem nosaukumiem piemīt zināmā mērā maģiska skaņa. Tos bieži piemin, bet, lai gan nekādi strīdi nav bijuši, tā arī vēl nav īsti noskaidrots, kas tad tā Dailes teātra «seja» īsti ir. Notiek pat tā, ka viens kritiķis to, ko rāda dailinieki, nosauc par romantismu, otrs — par realismu; vienprātība izteikumos valda vienīgi tajā ziņā, ka Dailes teātrī būtisks ir poētisks pacēlums, lielas linijas. Stils, seja vai īpatnība, — varam saukt, kā gribam, kļūdaini katrā ziņā neviens no šiem apzīmējumiem nebūs, — pareizo, vienā teikumā izteiktu šā jēdziena stabilitu zinātnisku definīciju nezin vai atradīsim (un jāšaubās, vai šāda definīcija arī nepieciešama). Taču neapstrīdams ir fakts, ka mūsu teātra zinātne šim ļoti būtiskajam jautājumam nav veltījusi vajadzīgo uzmanību. Līdz pat šim brīdim mūsu presē nav parādījies neviens analīzējošs raksts par inscenējuma problēmām uz Dailes teātra skatuves. Jāaizrāda, ka pie mums vispār pārāk maz uzmanības pievērš formas un stila jautājumiem teātrī.

Kā zināms, sociālistiskais realisms ne tikai pieļauj, bet tieši prasa stilu un formu daudzveidību, lai iespējami pilnīgāk, iespējami dažādāk mūsu mākslā varētu atklāties idejiskais saturs. Visskaidrāk tas pateikts PSKP jaunajā Programā: «Rakstniekiem, māksliniekiem, mūziķiem, teātra un kino darbiniekiem paveras plašas iespējas parādīt savu radošo iniciatīvu un augsto meistarību, attīstīt radošās formas, stilus un žanrus visā to daudzveidībā.» Zināmā mērā šos vārdus varam attiecināt arī uz mūsu Dailes teātri, kas šai stilu un formu daudzveidībā, neapšaubāmi, ieņem savu noteiktu vietu un ne jau no viduvējākām. Nekādā gadījumā nav nejaušība, ka dailiniekiem viesojoties Maskavā, Tallinā vai Viļņā, viņu sniegtumā ar aizturētu elpu un patiesu savīļņojumu no-raugās simtiem cilvēku, kas ne vārda nesaprot latviski. Viņus valdzina skaņu, krāsu, kustību burvība un tai pašā laikā vienkārši un reljefi atklātais saturs.



1960./61. g. sezona. Krievu drāmas teātris. J. Lazarevs (Časovņikovs), N. Kindinova (Aņečka) un V. Cibins (Platonovs) A. Steina lugā «Okeāns».





1960./61. g. sezona. Daugaupils Muzikāli dramatiskais teātris. A. Petrouskis (Čem-zovs) un E. Gekiša (Tatjana) I. Stoka dramatiskajā stāstā «Enkuru laukums».

Laikam vispareizāk būs teikt, ka Dailes teātra jaunradē ietilpst gan romantisma, gan reālisma elementi, gan lirika un poēzija, gan skarbs monumentāls dramatisms. Radoši saliedēti, grūti nosveramās un nedekretējamās proporcijās apvienoti, tie visi kopā veido vienu īpašu, tikai šim teātrim raksturīgu sociālistiskā reālisma metodes pielietojumu, vienu stilu — Dailes teātra stilu. Vienalga pat, kā to nosauks, par stilu vai kā citādi, jēdziens, būtība no tā nemainīsies, un nemainīsies arī savdabīgā vieta, kādu Dailes teātris ieņem mākslā. Reālisma un romantisma elementi var gluži labi sadzīvot arī vienas izrādes robežās. Tai pašā «Spēlēju, dancoju» izrādē, no kuras ņēmām piemēru par romantismu, ir ļoti reālistiskām krāsām zīmēti skati pie Kunga kapa. «Hamletā» līdztekus Hamleta (H. Liepiņa) trauksmaina pacēluma pilnajam lidojumam īsta šīs zemes balss skaņa ir Polonija (L. Šmita) prakticismam. Vēl vairāk — atšķirības var būt pat vienas lomas uztverē. H. Liepiņa Hamlets ir kaislāks, ciņas patosa pilnāks, E. Pāvula tēls — reālajai dzīvei tuvāks. Stilistisku pretrunu starp šiem diviem principiem nesaskatām tāpēc, ka arī reālisma sfērā Dailes teātris ir brīvs no sīka detalizējuma, fragmentārisma un sablīvējuma gan inscenējuma vispārējās līnijās, gan dekoratīvajā ietērpā, gan aktiera tēlojumā.

Vēl ne visai sen diezgan lielā cieņā bija doma, ka lugas par mūsdienu dzīvi Dailes teātra stilam neatbilst. No mūsdienu, jo sevišķi padomju repertuāra atteikties nevar, tāpēc jāatsakās no stila. Jau minētajā periodā četrdesmito gadu beigās un piecdesmito gadu pirmajā pusē daudz oriģināllugu vai arī citu brālīgo tautu mūsdienu tematikas darbu uz Dailes teātra skatuves izskatījās kā pabāls dažu citu teātru izrāžu atdarinājums. Taču līdz ar jaunu rosmi latviešu padomju dramaturģijā jauna rosme sākās arī Dailes teātrī. Šos jaunos ceļus vispirmām kārtām iezīmēja teātra auglīgā sadarbība ar rakstnieku Gunāru Priedi, kuras rezultāts bija teātra īpatnējo izteiksmes līdzekļu paplašināšanās un bagātināšanās. Režisora Pētera Pētersona gatavotajās izrādēs «Jaunākā brāļa vasara» un «Lai arī rudens» parādījās jaunas izteiksmes iezīmes — noskaņots, klusināts lirisms kā saturā, tā formā, sevišķi interesantu un saturīgu iespaidu atstāja «Lai arī rudens» iestudējuma ļoti izturētais lakonisms. Nebija jau tā, ka atbilstošāko iemiesojumu uz Dailes teātra skatuves atrastu visi jauno rakstnieku darbi. Jāņa Lūša luga «Tā iesākās diena» (autora dotais žanra apzīmējums — «pavasara nakts balāde») prasa ļoti romantisku, ļoti dzejisku izrādes formu. Taču teātrī (režisore Venta Vecumniece) šī lugas liriskā stīga nebija atrasta pavisam, tās vietā notikumi risinājās tīri sadzīviski. Vairākas oriģināllugas parādījās uz skatuves bez pretenzijām uz ko svaigāku, formā jaunu,

lai gan arī bez kādām sevišķām teatrālās izteiksmes klūmēm (G. Priedes «Pozitīvais tēls», J. Lūša «Atrastā varavīksne», V. Vīgantes «Palmas zaļo vienmēr»). Taču dažās pēdējās sezonās padomju īstenības atrisinājuma stilistiskie meklējumi, gan veiksmīgi, gan neveiksmīgi, atsākušies ar jaunu spēku (V. Lāča «Poēma par vētru», J. Lūša «Sniega cilvēka bojā eja», arī G. Priedes «Vikas pirmā balle»).

Meklējumi, metodes un teatrālās formas pilnveidošana pēdējos gados notiek visās jomās, visos žanros. Lielie inscenējumi aizvien vairāk nosliecas uz monumentālu lakonismu. Par «Hamletu» no šā viedokļa jau runājām, bet jaunākais spilgtākais sniegums te ir 1960./61. gada sezonas inscenējums «Karš un miers» (inscenētājs Ed. Smilģis). Par interesantiem meklējumiem varam runāt arī komēdijas žanrā, kur mērķtiecīgāk un rezultatīvāk nekā jebkad agrāk Dailes teātrī tiek pielietota hiperbola. Kā spilgtu piemēru te var nosaukt N. Hikmeta satīriskās komēdijas «Bija vai nebija Ivans Ivanovičs» uzvedumu 1956. gadā (inscenētājs Ed. Smilģis). Piemēram, raksturojot atbildīga darbinieka lieluma mānijas pieaugumu, pieaug dimensijās arī apkārtējie priekšmeti — galdi, krēsli utt. Savukārt istu teatrālu tempa spēli, raitu komisko situāciju savirknējumu ar ļoti īpatnēju dekoratīvo atrisinājumu (P. Šenhofa) sniedza H. Kipharda komēdija «Steidzīgi jāatrod Šekspīrs». P. Pētersona iestudējumā. 1960./61. gada sezonā no režijas viedokļa visai sekmīgi mūsdienu komēdijas atrisinājumu meklēja arī P. Pētersons, stilā viengabalaini iestudēdams izrādi «Sniega cilvēka bojā eja».

Pēteris Pētersons ir režisors ar tālejošu fantāzijas lidojumu, oriģinālu izdomu un asprātīgu skatuviskā nerva izjūtu. Viņa veidotajās izrādēs aizvien samanāms ļoti savdabīgs, īpatnējs režisora lasījums, sava neatkārtojama doma, apbrīnojama arī daudzpusība diapazonā. Pētersonam pieder, lūk, divi skatuviskajā izveidojumā tik pretēji poli kā Gorkija «Vasarnieki» un «Steidzīgi jāatrod Šekspīrs»! Savos iestudējumos Pētersons cenšas meklēt ko neredzētu, neparastu. Amerikāņu rakstnieces L. Helmanes drāma «Meža noslēpums» viņa režijā ir viens no interesantākajiem pēdējo sezonu eksperimentiem mūsu teātros vispār, taču tā rezultātus gribas arī apstrīdēt. Ārēji izrāde it kā ne ar ko jaunu neiezīmējas ne noformējumā, ne arī pierastajās, plaši horizontālajās, pa visu skatuvi izplestajās Pētersona mizanscēnās. Jaunais, kas te meklēts, atklājas tēlu attieksmju veidojumos. Dramatisko cīņu starp diviem kapitālistiskās iekārtas vilkiem režisors gribējis rādīt zem viltīga smaida maskas. Skatuviskais paņēmieni, it kā vienam spēlējot otra priekšā komēdiju, pats par sevi ir ļoti oriģināls un daudzsološs, jo dod

N. Hikmeta «Bija vai nebija Ivans Ivanovičs» J. Raiņa Dailes teātri 1966. gadā.



iespēju kontrastā vēl asāk izcelt slēpto divkauju. Šajā gadījumā notikumu dramatisms pagaist, brīžiem mazāk, brīžiem pavisam. Daļēji te vainojami abi sāncenši: tēvs — Arturs Dimīters un dēls — Harijs Liepiņš ar savu aizraušanos spēlēt istu komēdiju, daļēji arī pats režisors, dodams viņiem sensacionālas, no amerikāniskās kriminālliteratūras patapinātas situācijas. Rezultāts — kaut arī izrādē ir īsti vienreizēji aktieriski sasniegumi, interesanto ieceri skatītājs neuztver un smejas kā par farsu.

Atsevišķi jāapstājas arī pie grandiozās «Poēmas par vētru» (inscenējuma autors Ed. Smilgītis), kur jauni Dailes teātra izteiksmes līdzekļu meklējumi visskaidrāk saskatāmi, bet arī visvairāk — noraidāmi. Padomju Latvijas 20. gadadienai veltītais uzvedums nāca vispirms jau ar jaunu pieeju dramaturģijā, cenšoties sakoncentrēt poētiskas viena vakara jubilejas izrādes (pie kam diezgan īsas) apjomā visas Viļa Lāča

milzīgā romāna «Vētra» galvenās līnijas. Šeit jau rodama pirmā — dramaturģiskā pretruna, jo Viļa Lāča ļoti konkrētās, var teikt pat, prozaiskās sižetiskās līnijas nav iespējams mehāniski pārcelt uz cita stila daiļdarbu, mehāniski poetizēt, savienojot reālo darbību ar Raiņa dzejoļu deklamācijām. Gigantiskais inscenējums ar lielu viļņveidīgu izbūvi un lieliski nostrādātiem, tīri smilģiskiem masu skatiem radīja tiešām vērienīgu iespaidu, bet, acīm redzot, lai to vēl vairāk kāpinātu, lai iespiestu skatuvē to, ko parastiem teātra līdzekļiem izdarīt nekādi nevar, visa skatuves dibensiena kļuva par ekrānu, uz kura projicējās milzu izmēra fotouzņēmumi, kā arī hronikāli kinokadri. Izveidojās tāds kā daudznozaru konglomerāts no Viļa Lāča prozas, Raiņa dzejas, Smilģa inscenēšanas meistarības, aktieru kaujinieciski romantiskā tēlojuma un ... dokumentālā kino. Šeit arī izraisās otra, pati galvenā pretruna.

Kino un teātra apvienojums uz skatuves, kādu pēdējā laikā dažkārt praktizē, vispār ir visai apšaubāma un diskutējama problēma, bet, ja arī to dara, tad gan vienīgi un tikai tādēļ, lai uz skatuves radītu mākslu. Kinohronikai kā izrādes veidojuma līdzeklim teātrī nav un nevar būt vietas, tāpat kā avīzes reportāžai nav vietas, piemēram, Solohova romānā. Te vairs nevaram runāt par stila disonansi vien, te jārunā jau par to, ka tēlainības vietā mākslā laužas iekšā fotogrāfiski elementi, sveši jebkuras mākslas un jo sevišķi teātra mākslas būtībai. Dailes teātrim un Eduardam Smilģim it īpaši ir ricībā pietiekami daudz savu, skatuves mākslas līdzekļu, un tie, kā tas tūkstoškārt piedzīvots, prot panākt nesalīdzināmi lielāku iespaidu nekā jebkurš patapinājums. Bet nekļūdās tikai tas, kas nemeklē — šos vārdus bieži atkārto pats Eduards Smilģis ...

Aktieris Dailes teātrī kādreiz nebija nekas. Pakļāvīga rotaļlietiņa visuvarenā inscenētāja rokās, apmēram kaut kas līdzīgs krāšņai kolonai, butaforiskam manekenam. Tad nāca gadi, un līdz ar tiem auga arī tēlotāja nozīme un īpatsvars. No kādreizējās sīkās uzveduma sastāvdaļas aktieris šodien ir kļuvis izrādes valdnieks, tās īstais saimnieks un centrālā persona.

Aktiera mākslas meistarību «formas» kulta laikos reducēja līdz ārēji tehniskai virtuozitātei, taču iekšējais pārdzīvojums bieži palika novārtā, tas nāca tikai ar gadiem. Ziedojies skatuves tehnikai, ritmam, plastikai, Dailes teātra aktieris piesavinājās un uzkrāja tādus izteiksmes līdzekļus, kādu nebija citiem teātriem. Šīs bieži daudzīnātās patiesības varētu arī neatkārtot, ja vien tām nebūtu sava nozīme un sakars ar šodienas Dailes teātra aktieri. Jo kādreiz apgūtā skola — spoža tehniska



V. Lāča «Poēma par vētru» J. Raiņa Dailes teātrī 1960. gadā.

gatavība joprojām ir dailinieku uzmanības centrā, tikai šodien nozīmīgāka kā nekad agrāk ir tēla iekšējās pasaules atklāsmē. Pavērojiet šodien Harija Liepiņa, Miervalda Ozoliņa, Alberta Miķelsona ķermenisko atraisītību, pavērojiet Vijas Artmanes, Rasmaš Rogas, Erikas Ferdas daiļo un izteiksmīgo žestu, Luija Smita, Evalda Valtera, Kārļa Pabrika ļoti ekonomisko, bet daudz izteicošo kustību, un tūlīt iegūsiat skaidrību, kāda loma izstrādātai formai rakstura psiholoģijas atklāšanā.

Līdz ar to, dabiski, rodas secinājums, ka Dailes teātrim nepieciešams pilnīgi savs, tikai šim ansamblim piederīgs aktieris. Šāds pašu aktieris kolektīvam jāaudzina. Tādā nolūkā arī, sākot ar 1924. gadu, teātrī darbojušās trīs dramatiskās studijas, no kurām dailinieki saņēmuši vairumu savu galveno spēku. Ansambli iepļūduši arī mākslinieki «no malas», bet aizvien tie nākuši no Dailes teātra principiem visai tuvām apriņķiem. Tā pirms Lielā Tēvijas kara par Dailes teātra aktieriem kļuva bijušie Strādnieku teātra tēlotāji Luijs Šmits, Edgars Zīle, Hermanis Vazdiks, piecdesmito gadu vidū uz šejieni pārnāca bijušā Jelgavas

teātra aktieri Arturs Kalejs, Roberts Mustaps un netaisnais Mārtiņš Pečūns. Kā viņiem, tā citiem atnācējiem ieaugšana Dailes teātra kolektīvā prasījusi sūru darbu, daudz sviedru un arī neveiksmju.

Sevišķi grūti dailnieciskajai īpatnībai pieskaņoties aizvien nācies daudziem Teātra fakultātes absolventiem. Lai runā paši fakti.

Pēc dažu gadu darba Dailes teātrī no skatuves pavisam aizgājis Antons Dūda. Pēc daudzsološā sākuma kā varoņlomu (Kosta Varra «Pēc trim gadiem», Uldis «Pūt, vējiņ!»), tā spilgtas teātrālas satīras (Monhaupts «Steidzīgi jāatrod Sekspīrs») novadā vairākus gadus pārdzīvo krīzi Žanis Priekulis. Ļoti grūti attīstās arī Arturs Bērziņš, kaut gan viņā varēja saredzēt iespēju ieaugt tai lomu grupā, kur kādreiz «valdīja» Kārlis Veics (un kur dažās pēdējās sezonās ar labiem panākumiem tēlo Arturs Dimīters). No visiem Teātra fakultātes absolventiem šimbrīžam visdrošāk jūtas Dina Kuple, taču arī viņas ieaugšana Dailes teātra mākslā nemaz nav bijusi tik gluda. Turpretim tie bijušie Teātra fakultātes talantīgākie studenti, kas strādā Akadēmiskajā drāmas teātrī vai perifērijas teātros, redzami izvirzījušies jau dažu gadu laikā. Tas pierāda, ka Dailes teātris no pārējās republikas skatuves mākslas dzīves ļoti atšķiras arī aktiera meistarības elementu pielietojumā.

Proti, Dailes teātris prasa savu īpatu dzīves patiesības atklājumu. Uz Dailes teātra skatuves jebkuram sīkumam ir tieksme augt, kļūt lielākam, vispārinātākam, arī teātra mākslinieku labākajos aktieriskos sasniegumos varam runāt par sīkas patiesības pārtapšanu lielā dzīves un mākslas patiesībā. Daudzkārt esam apbrīnojuši Valsts Akadēmiskā drāmas teātra aktieru tik smalki izstrādāto detalizēto, reāli psiholoģisko raksturojumu reālistiskās sociālās un sadzīves lugās, kāds nav pa spēkam Dailes teātra meistariem. Un otrādi — klasisku lugu izrādēs Dramas teātra mākslinieku sīkie psiholoģiskie meklējumi dažkārt «velk atpakaļ pie zemes» panta plūdumu un rakstura vispārinājumu, kas savukārt brīvi atraisās uz Dailes teātra skatuves. Dziļā tēla atklāsme ir abos šajos spēles veidos, tikai katram savā laikā un vietā un katram ar saviem izteiksmes līdzekļiem.

Dailes teātra aktieru tēlojuma «lielās linijas», klasiskā skaidrība no kādreizējās vienpusības izkristalizējušās bagātā daudzveidībā. Arī Dailes teātra māksliniekiem ir pa spēkam dot spilgtu psiholoģisku raksturojumu un atklāsmi, tikai, kā jau teicām, tā vairs nebūs «parastā» psiholoģija, bet lielākos mērogos tverta. Kā paraugs tēla psiholoģiskā pārdzīvojuma atspoguļojumā jāmin A. Čehova «Trīs māsu» izrāde (režisore Felicita Ertnere), kur intīmā noskaņas smalkumā zaigoja gan visas trīs māsas (Lilīta Bērziņa, Alma Ābele, Milda Klētniece), gan Hermana

Vazdika Tūzenbahs, gan netaiķa Arvēda Mihelsona un Luija Šmita Ēbutikins.

Dailes teātrim šodien ir sava talantīga aktieru audze (patiesību sakot, trīs paaudzes un teātra studijā veidojas ceturtā!), kurai var daudz uzticēt un no kuras var arī daudz prasīt. Grūti teikt, kurā lomu nošķirā šie sasniegumi būtu pilnvērtīgāki. Tā saukto varoņlomu novadā Dailes teātrim ir Vija Artmane, Dina Kuple, Rasma Roga, Harijs Liepiņš, Eduards Pāvuls, Uldis Lieldižs. Blakus tiem — īsti pakupls veiksmīgu raksturotāju pulks: Lilija Žvigule, Luijs Smits, Emīlija Bērziņa, Rūdolfs Kreicums, Erika Ferda, Valentīns Skulme, — visus nemaz nenosauksi.

Taču tādi iedalījumi var būt tikai nosacīti, jo — vai gan varam droši runāt par lomu grupām un šķirām, par ampuā sistēmām, ja teātra prakse tādas grauj no gada gadā, no mēneša mēnesī! Ir mākslinieki, kuros šodien redzam tādas lomās, kurās vēl pirms dažiem gadiem šos tēlotājus nebūtu varējuši pat iedomāties. Un cik gan nav mums tādu jaunu skatuves mākslinieku, kuru jaunrades turpmākais ceļš sola ne vienu vien negaidītu, bet priecīgu pārsteigumu. Aktieru ampuā robežas neatlaidīgi paplašinās, ik sezonu mēs par to pārliecināties. Droši šodien tālāk pilnveidojas Lilitas Bērziņas spožais daudzkrāsainais talants, parādoties gan mūsdienu padomju sieviešu (Anda Kalēja — «Palmas zaļo vienmēr»), gan klasiski traģiskos tēlos (Ekebijas majoriene «Gēstā Berlingā», Ģertrūde «Hamletā»), gan arī spilgtos negatīvos raksturos (Edīte Lanka «Poēmā par vētru»). Kārlis Pabriks kādreiz bija naivu un sentimentālu mīlētāju tēlotājs dažādos paseklos skatuves «gabalos». Vai toreiz kāds varēja paredzēt, ka māksliniekā slēpjas tik bagātas un neizsmeļamas dramatiskā raksturotāja dotības? Vajadzēja paiet daudziem gadiem, līdz Pabriku atklāja šajā žanrā, kur šodien viņam pieder daudz iezīmīgu skatuves tēlu. No jaunākās paaudzes te varam nosaukt Hariju Liepiņu, kura talants no pavisam nepazītas puses atklājās Bendžamena lomā «Meža noslēpumā». Ar izrādēm «Pozitīvais tēls» un «Mazā studente» par savdabīgu simpātisku raksturlomu tēlotāju esam sākuši uzskatīt arī Eduardu Pāvulu. Tie ir tikai daži Dailes teātra mākslinieku daudzpusības piemēri, kuri lieku reizi pasvītro, ka aktiera māksla ir dziļu jaunrades noslēpumu pilna un neaptvēramām iespējām bagāta.

Līdz ar to arī pienācis laiks likt šīm pārdomām galapunktu. Ir noticis tā, ka lasītāja uzmanība aizkavēta ilgi, bet aizskarto jautājumu nepavisam nav bijis daudz. Lai tas tad nu būtu attaisnojums ievadā izteiktajam apgalvojumam, ka par Dailes teātri var un vajag rakstīt veselās grāmatas.

PAR NEVIENĀDIEM OPERTEĀTRA DARBA REZULTĀTIEM



ai cik arī tas būtu dīvaini, mūsu Operas un baleta teātris jau vairākus gadus dzīvo it kā divas dažādas dzīves. Viena no tām saistās ar operteātra baleta trupas panākumiem bagāto un radoši spraigo darbību. Teātrim interesantu ieguldījumu devuši divi baletmeistari — H. Tangijeva-Birzniece un J. Canga, katrs ienesdams ko vērtīgu baletu repertuārā. Šajā darbā viss nav vienādi veiksmīgs, bet baleta mākslas attīstībai šodien ir noteikta perspektīva, un arī 1960./61. g. sezonā baleta mākslas cienītāji ir guvuši ko jaunu, kas jo spilgti izpaužas Rahmaņinova «Simfonisko deju» iestudējumā.

Mazāk veicas teātra opertrupai. Skumji, neērti raudzīties bieži pus-tukšajā klausītāju zālē. Redzams, ka mūzikas cienītāji nav varējuši iemīļot mūsu operteātri, kaut gan mūsu solisti nebūt nav sliktāki kā citos vairāk iemīļotākos teātros. Bez tam pēdējās sezonās ir bijušas atsevišķas interesantas izrādes, kuras guvušas ievēribu Vissavienības mērogā (M. Zariņa «Zaļās dzirnavas», R. Strausa «Salome», S. Rahmaņinova «Frančeska da Rimini»). Taču skatītāju operas izrādēs ar gadiem kļūst aizvien mazāk. Dabiski, ka šāda ilgstoša neveiksme operas darbībā ierosina pārdomas, kas tad galu galā kavē operas trupai gūt panākumus, popularitāti. Vai tiešām opera, kas vairākus gadusimtus kā karaliene valdījusi pār citiem mūzikas žanriem, šodien padomju skatītājam nebūtu vairs vajadzīga, kā žanrs nolemta iznīcībai? Tam nevar piekrist. Opera — demokrātiskākā no mūzikas mākslas veidiem vēl joprojām saglabā milzīgas un iedarbīgas izteiksmes līdzekļu iespējas un rezerves. Ja spējam dramatiskajā teātrī spēcīgi pārdzīvot Šekspīra, Sillera, Čehova u. c. klasiķu meistardarbus, tad tikpat vērtīgi un neaizstājami padomju klausītājam ir darbi, kurus radījuši P. Čaikovskis, Z. Bizē, M. Mu-

sorgskis, R. Vāgners un citi mūzikas ģeniji. Tas pats ar mūsdienu tematikas darbiem. Redzēt uz skatuves sava laikmeta varoni, izjust viņa pārdzīvojumus, savas dzīves atbalsi ir katra cilvēka pirmā prasība. Par to liecina labi apmeklētās padomju autoru G. Priedes, A. Arbuzova, V. Panovas un citu dramaturgu laikmetīgās lugas mūsu dramatiskajos teātros.

Mūsu skatītājs, ja ne vienmēr ar tūlītēju sajūsmu, tad arvien iecietīgi raudzījies arī uz jaunajiem skatuviskās formas meklējumiem. Ko vēl pirms dažiem gadiem uzskatīja par ārišķību, tas šodien jau pierasts un nepieciešams. Ļaudis grib jaunajam saturam jaunu izteiksmi un ietērpu.

Operas izrāde ir varbūt pat vēl ietekmīgāka, jo mūzika uz klausītāju runā vēl emocionālāk, iedarbojas vēl tiešāk, tāpēc nevietā būtu pārmest operas žanram kā tādām. Ka opera var ilgstoši saistīt arī mūsdienu klausītāja uzmanību, liecina opereteātru prakse visā pasaulē. Nenoliedzami, ka operas žanra popularitāte ir atkarīga no mākslinieciskā izpildījuma kvalitātes un repertuāra daudzveidīguma. Savukārt, tāpat kā ikkatrā dramatiskajā teātrī, arī operā jāvalda radošam meklējumu garam, tradicionālais, sastingušais, gadsimtos iesīkstējušais jānomaina ar jauniem meklējumiem režijas un skatuviskā noformējuma laukā, lai dotu vispilnīgāko izteiksmi un iztulkojumu saturam un galvenajam operas komponentam — mūzikai.

Pagājušajā sezonā mūsu operteātrī šādu radošu pacēlumu pilnā mērā neredzējām, jo repertuāru papildināja tikai pāris jauniestudējumi. Tas liecina, ka operas kolektīvs strādājis ar nepilnu slodzi. Nu jau kuro sezonu velti gaidām laikmetīgu operu, padomju komponista sacerējumu, kas ienestu šodienīgu elpu uz operteātra skatuves. Vai gan mazums runāts par to, cik liela stimulējoša loma ir teātra vadības aktivitātei, atsaucībai jauna repertuāra tapšanā. Par to skaidru valodu atkal runā mūsu dramatisko teātru pieredze, kaimiņrepubliku operteātru, tai skaitā lietuviešu un igauņu sasniegumi padomju operas jaunradīšanā. Bet mūsu operteātra tradīcijām bagātais un saliedētais kolektīvs vēl aizvien pārtiek tikai no klasikas, labākajā gadījumā pievēršoties krievu padomju komponistu, konkrēti, iepriekšējās sezonās vienīgi Sergeja Prokofjeva darbiem, un arī ne ar laikmetīgo, bet gan klasisko vai vēsturisko tematiku («Laulības klosteris» un «Karš un miers»). Protams, izvēlēties vislabāko no labākā ir droša garantija, ka nevajadzēs saņemt pārmetumus par darba māksliniecisko bālasinību, kas varētu notikt, iestudējot kādu jaunu, nepārbaudītu padomju komponista operu, taču radošs teātris nedrīkst ierobežoties tikai ar jau atzītā fiksēšanu vai arī

ar maz atskaņotu darbu izcelšanu no arhīva putekļiem, lai vienīgi tādējādi gūtu uzslavu par drosmi un oriģinalitāti repertuāra izvēlē. Patiesībā istā drosme un tālredzība slēpjas tur, kur teātris raugās ar nākotnes acīm un izprot savu misiju un līdzdalību mūzikas kultūras veidošanā. Nav noslēpums, ka mūsu vienīgā padomju opera ar šodienas tematiku — Marģera Zariņa «Uz jauno krastu» — radās, sagatavojot latviešu mākslas un literatūras dekādi Maskavā. Uz Maskavu operas kolektīvs nevarēja braukt bez laikmetīga uzveduma, un rezultātā, mobilizējot visus komponista un teātra radošos spēkus, arī radās darbs, kas šodien pievienojas labākajiem sasniegumiem mūsu padomju operas klāstā. Šīs operas muzikālās veiksmes un toreiz pēckara gados aktuālās sociālistiskās sabiedrības un lauku kolektivizācijas tēmas atspoguļojums operas žanrā bija liels operteātra panākums. Taču tagad, kad daudzkārt ar jauniem komponistu kadriem palielinājusies mūsu skaņumākslas potence, kad jaunas epohālas komunistiskās celtniecības, kosmosa iekarošanas un cilvēku sabiedrisko attiecību tēmas paver jaunu ēru arī operkomponista jaunradei, mūsu operteātra skatuve pievēršas pagātnei un tikai pagātnei. Tanī pašā laikā ir zināms, ka vai ikviens no mūsu aktīvi strādājošajiem komponistiem būtu ķēries pie jaunas padomju operas radīšanas, ja vien enerģiski un nesavtīgi operteātris būtu cīnījies par šādas operas rašanos, tāpat kā tas bija dekādes sagatavošanas periodā.

Ir iznācis, ka, apcerot operteātra 1960./61. gada sezonu, vispirms bija jārunā par to, kas **nebija** atspoguļots teātra darbā, jo laikmetīga repertuāra problēmai ir jābūt šodien galvenai un vadošai katra padomju teātra darba plānā.

Varbūt gadītos attaisnojoši iemesli faktam, ka operteātris visā pagājušajā sezonā, ja neskaita E. Grīga «Olafa Trigvasona» un R. Sūmaņa «Manfreda» koncertiestudējumus, sniedza tikai vienu, pie tam viencēliena jauniestudējumu — S. Rahmaņinova operu «Frančeska da Rimini» (diriģents R. Glāzups). Taču tas neizmaina lietas būtību, ka kolektīvs strādājis vāji un bez pacēluma.

Minētā jauniestudējuma izvēle var būt diskutējama, bet ir nenoliedzami interesanta. Rahmaņinova maz populārā opera, kas, pateicoties pirmavota — Dantes «Dievišķās komēdijas» humānismam un komponista mūzikas piesātinātajai emocionalitātei, sniedza vielu dramatiski spilgtai un skatuviski iespaidīgai izrādei. Režisora V. Pūces veidotā «Frančeska da Rimini» ir izrāde, kurā ciešā vienībā sakūst visi operas komponenti, pareizāk izsakoties, skatuviskie efekti un darbība, ieskaitot solistu aktierisko sniegumu. Te viss valdonīgi pakļauts operas mūzikas



1960./61. g. sezona. Operas un baleta teātris. Skats no S. Rahmaninova viencēliena operas «Frančeska da Rimini».

valodai ar visiem tās bagātajiem zemtekstiem, kas atspoguļoti sīkākajās orķestra partitūras replikās. Uzticot šīs operas galvenās vokāli diezgan nepateicīgās un grūtās lomas mūsu pieredzējušākajiem solistiem, izrāde, atskaitot pāris mazāk veiksmīgās epizodiskās lomas, izskanējusi labā līmenī, lielā emocionālā spraigumā.

1960./61. g. sezonā bez tam vēl sniegti divu operu atjaunojumi — Dž. Rosini «Seviljas bārdzinis» (diriģents J. Lindbergs) un A. Borodina «Kņazs Igors» (diriģents E. Tons), abi jaunā solistu sastāvā. «Seviljas bārdziņa» izrādei gleznotāja B. Goģe darinājusi arī jaunas dekorācijas. Tās raksturojas ar lakonismu un oriģinalitāti. A. Borodina opera «Kņazs Igors» pirmoreiz uz mūsu operteātra skatuves izkanēja ar citu fināla mūziku. Uzveduma veidotāji finālā izmantojuši Slavas kori no operas Prologa, kas muzikālā ziņā attaisnojas, jo sniedz operai

formas noapaļojumu un nostiprina A. Borodina mūzikas stilam īpaši raksturīgās svinīgi episkās noskaņas. Līdz ar to operas noslēgums arī ieguvis spraigāku un nozīmīgāku izskaņu. Citādi abu klasisko operu atkārtotie uzvedumi nekā būtiski jauna neparāda, jo veidoti tai pašā akadēmiskajā garā. Režisors K. Liepa nav meklējis jaunu skatījumu šo operu skatuviskajam iemīsojumam. Klausoties šīs izrādes mūžam vecajā režijas traktējumā, redzamas vairākas neattaisnotas, neskaidras situācijas, kas runā pretī komponistu un libretistu dotajam materiālam.

«Seviljas bārdzini» dažubrīd režisors pārpratis operas bufa specifiku, radīdams šim žanram nepiemērotas mizanscēnas, daudz lieku, ārišķīgu kustību, kas solistu dziedātāju traucē. «Kņazā Igorā» solistu mizanscēnas saistītas ar liekiem gājieniem vai pat skriešanu pirms atbildīga dziedājuma, un bieži to neizraisa teksts un darbība, bet gan redzama tieksme izvairīties no varbūtējā statiskuma. Lielajiem kora skaņiem, ar kuriem tik bagāta šī opera, turpretī visai statisks tradicionāls nostādījums, neinteresantas, traфарētas uzņēmšanas. Viss liekas simtkārt redzēts, jo līdzīgas uzņēmšanas un situācijas uz mūsu skatuves ir bijušas neskaitāmās operās.

Lielāka uzmanība izrādēs pievēršama arī solistu aktiera meistarībai, lai tie ne tikai veiktu savas lomas vokālo pusi, bet sniegtu arī tēlu. Solisti ar lielāku skatuvisku pieredzi un aktiera talantu spēj piepildīt arī šīs dziedājumu ar tēlojumu, bet grūtāk iet jaunajiem aktieriem, kas dažkārt dziedot burtiski nezina, ko darīt ar savām rokām un nereti traucē operas kā vesela muzikāli dramatiska darba uztveršanu. Ne velti atskanējušas nopietnas balsis par to, ka solistu un kora kolektīvam nepieciešams nodoties aktieru meistarības celšanai. Ar režijas un aktieru meistarības problēmām cieši saistīta arī mūsdienu operas novatorisma problēma. Mūsdienu komponisti pilnīgi pamatoti cenšas pamazām atvēršties no operas traфарētajām, tradicionālajām formām. Numuru operas principu ar tās statisko atskaņošanas veidu nomaina simfonizētas, caurkomponētas operas tips, kur centrā nav vis dziedonis solists, bet dziedonis aktieris. Citiem vārdiem, operā aizvien nedalāmāk sakūst drāma un mūzika, un daudz atbildīgāki uzdevumi tiek sprauti arī operas režisoriem. Neatkārtot šablonu, bet raudzīties, lai operas muzikālā celtne pilnīgi sakustu ar spilgti tvertu un mērķtiecīgu skatuvisko darbību un skatuvisko originalitāti, tas būs viens no lielākajiem un svarīgākajiem uzdevumiem nākotnē, īpaši tad, kad uz mūsu operskatuves beidzot sāks dzīvot mūsu laikabiedri.

*



1960./61. g. sezona. Operas un baleta teātris. V. Pilāne (Rozina), G. Antipovs (Doktors Bartolo), A. Savčenko (Grāfs Almaviva) Dž. Rosini komiskā operā «Seviljas bārdzinis».

Viens no noteicošajiem faktoriem operteātra darbā ir mākslinieciskā izpildījuma kvalitāte, kas atkarīga no augstvērtīga solistu, kora un orķestra snieguma. Teātrī pēdējos gados ienākuši daudzi jauni dziedātāji — V. Pilāne, A. Tauriņa, E. Zvirgzdiņa, M. Andermanis, G. Antipovs, A. Savčenko, J. Zābers un citi. Teātra vadība daudz darījusi, lai papildinātu arī kori un orķestri ar jauniem, kvalificētiem spēkiem, taču svarīgi, lai norisinātos sistemātisks darbs, jaunos kolektīva locekļus saliedējot pilnvērtīgā mākslinieciskā vienībā. It sevišķi atbildīga ir jauno vokālistu ieviešana lomās. Pagājušajā sezonā ne vienreiz vien jaunie solisti cietuši no pārslodzes, jo sākuši izpildīt atbildīgas lomas ar pietiekami nenostiprinātu vokālo rūdījumu (A. Savčenko, J. Zābers, I. Krasitiņš). Jauno spēku piesaistīšana operteātra darbā ir viens no galvenajiem — dzīvības jautājumiem, tādēļ teātrim ir jābūt ne tikai jauno solistu izmantotājam, bet arī gādīgam audzinātājam. Kora sniegmā iz-

jūtams, ka nepieciešami ar jaunām, svaigākām balsīm atjaunot kora sastāvu. Ipaši tas attiecināms uz kora sieviešu grupu. Vispār salīdzinājumā ar agrākajām sezonām kora atskaņojuma mākslinieciskā kvalitāte ir pazeminājusies. To liecina arī pagājušajā sezonā E. Grīga «Olafa Trīgvasona» un R. Sūmaņa «Manfreda» koncertuzvedumi, no kuriem kora lietpratēji gaidīja kvalificētāku, muzikāli bagātāku skanējumu.

Daudzkārt izrādēs pārdomas izraisa arī operas orķestra spēle. Ir izrādes, kur orķestra spēles kvalitāte ir labā līmenī — saskaņots, precīzs ir visu grupu ansamblis, muzicēšana visumā tirskanīga un emocionāli izteiksmīga. Tāpat ir gadījies dzirdēt, kad labā, saskanīgā ansamblī, pareizos dinamiskos samēros apvienojas orķestra un vokālās partijas. Tas attiecas galvenokārt uz jaunajām, nesen iestudētajām izrādēm. Vēl viens spilgts piemērs, kur operateātra orķestris pagājušajā sezonā sevi parādīja no labākās puses, bija trīs izrādes, kurās piedalījās bulgāru diriģents viesis A. Naidenovs, vadot Dž. Verdi «Aīdu» un P. Čaikovska «Piķa dāmu». Bijām liecinieki emocionālas un spraigi dinamiskas muzicēšanas paraugam. Panākot lielas, spēcīgas kulminācijas, diriģents prata tomēr radīt pareizus skanējuma samērus starp vokālajām un instrumentālajām partijām. Tas ir ideāls, kuru vēlamies dzirdēt mūsu izrādēs. Taču pagājušajā sezonā, it īpaši «vecajās» izrādēs, pārliecinājamies, ka mūsu orķestra spēle var būt neciešami amatnieciska un zem vidējā līmeņa. Piemēram var minēt divas stila ziņā gluži pretējas izrādes — P. Čaikovska «Jevgeņiju Ņeņginu» (diriģents E. Tons) un baletu «Pie zilās Donavas» ar J. Strausa mūziku (diriģents A. Zvagulis). Kaut gan minētajā «Jevgeņija Ņeņgina» izrādē piedalījās mūsu labākie solisti un pat viesis titullomā, izrāde bija vāja, bez radoša spraiguma un pacīlības, un vispirms to varēja teikt par orķestra spēli — vienmuļu, muzikāli vienaldzīgu, pat ar nepareizi spēlētām notīm. J. Štrausa mūzika baletā «Pie zilās Donavas» savukārt prasa īpaši delikātu, dzirkstīgu un muzikāli izstrādātu priekšnesumu. Tā nav tikai ritmisks fons deļai, bet ar savu pievilcību un stila šarmu apveltīta skaņu pasaule, kuras fonā atdzimst horeogrāfiskā poēzijā iemiesotie baleta varoņu pārdzīvojumi. Bet orķestra spēle aprobežojas tikai ar muzikāli neizkoptu, Štrausa mūzikai tālu mazāk vai vairāk kailu nošu nospēlēšanu. Tāda pieeja muzikāla darba iztulkošanai ir visai nosodāma. Tā raksturīga vispār izrādēs, kas ir repertuārā jau ilgāku laiku. Par šiem uzvedumiem it kā zudusi jebkāda interese. Tas liecina, ka sistemātiskam darbam pie veca repertuāra muzikālās atsvaidzināšanas tiek veltīts pārāk maz laika un uzmanības. Mēģinājumu trūkums nenoliedzami atsaucas uz muzikālā un skatuves tēla sniegumu. Tādēļ arī jauna solista pirmā parādīšanās



1960./61. g. sezona. Operas un baleta teātris. Skats no L. Minkusa baleta «Dons Kihots».

kādā no vadošajām lomām pie mums nav ievērojams, plaši izziņots notikums, kas varētu izvērsties par svarīgu vai vismaz interesantu mūzikas dzīves notikumu.

*

Baleta trupas darbs 1960./61. gada sezonā atspoguļojās divos jauniestudējumos. Kā pirmo teātris sniedza klasiskā baleta izrādes L. Minkusa «Dona Kihota» atjaunojumu baletmeistara J. Cangas vadībā. Sezonas otrajā pusē skatītāju vērtējumam tika nodotas Rahmaņinova «Simfoniskās dejas» H. Tangijevas-Birznieces oriģinālhoreogrāfijā. Katrai no šīm izrādēm sava nozīme mūsu baletmākslas attīstībā.

Iestudējot «Donu Kihotu», mūsu vadošajiem pieredzējušajiem solistiem bija iespēja parādīt un pilnveidot savas spējas klasiskajās lomās. Tādējādi skatītāji ar lielu gandarījumu klasiskās dejas skaistumu baudīja Annas Priedes sniegumā ar jauno talantīgo solistu Glebu Larionovu

kā partneri. Otrajā sastāvā skatījām tehniski spēcīgo Veru Svecovu un Igoru Koškinu. «Donā Kihotā» ir diezgan plašas iespējas parādīt savas spējas arī citiem solistiem epizodiskajās lomās. Seit gan klasiskajā dejojumā, gan raksturdejā blakus pieredzējušiem solistiem ienākusi mūsu jaunā baletdejojtāju maiņa — I. Jurgene, B. Matisone, I. Karule, M. Dinga, G. Janševska, L. Turajeva, M. Bilalova, B. Austriņa, A. Spura, R. Haritonovs un citi. Par izteiksmīgām raksturdejojtājām izvirzījušās B. Matisone un I. Jurgene. Visumā tomēr ar spāņu kolorītu veidotās raksturdejas bija «Donā Kihota» iestudējuma vājākā puse. Ipaši vīriešu grupu dejās tās prasa daudz disciplinētāku un ritmiski noteiktāku, asāku izpildījumu. Vīriešu kordebaleta dejojums neapmierina ne tikai «Donā Kihota» izrādē. Ar savu ritmisko neprecizitāti un gadījuma kļūmēm, paviršo pieeju masu skatu veidojumos tas bieži vājina noskaņu arī citās, īpaši agrākajās sezonās iestudētajās baleta izrādēs.

Neskatoties uz «Donā Kihota» dejiskajām veiksmēm un neveiksmēm, izvirzījies jautājums par šī baleta idejas nesēja — paša Donā Kihota, kā arī viņa kalpa Sančo Pansas lomu uzvedumā. Pašreizējā uzvedumā Donā Kihota loma ir visai statiska. Viņa atrašanās uz skatuves un nozīme darbības risinājumā ir gaužām vāji sasaistīta ar kopējo izrādes pulsu. Turpretī Sančo Pansa, kuru ar spožu, pie tam agrāk šajā lomā neredzētu dejisku vieglumu un komiķa dzirksti tēlo Valentīns Bļinovs, bieži kļūst par darbības centrālo figūru. Kaut arī skatītāji Sančo Pansu uzņem ar pelnītām simpātijām, viņa izcelšanai salīdzinājumā ar Donu Kihotu nav attaisnojuma.

Skatuviski izrādē ir gaiša un viegla. Šo iespaidu vēl pasvītīto gleznotāja E. Vārdaņa dekorācijas un M. Kangares zīmētie tērpi. Ne tik graciozu un patikamu iespaidu sniedz Donā Kihota muzikālā puse. L. Minkusa mūzikai nav īpašas vērtības. Tā izceļas galvenokārt ar savu klasiskajam baletam raksturīgo ritmiskumu un palētu melodiku. Visai necila ir arī šī baleta instrumentācija. Lai tomēr mūzika skanētu maksimāli labskanīgi, diriģents J. Hunhens orķestra skanējumā varēja ienest daudz vairāk niansu, atdzīvinot vienmuļo muzikālo audumu. Jāaizrāda, ka šādu vāju orķestra spēles sniegumu nākas dzirdēt arī citās J. Hunhena diriģētajās baleta izrādēs, kas notikušas aizvadītajā sezonā, piemēram, S. Prokofjeva «Pelnrušķītē» un Alfr. Kalniņa «Staburadzē». Tādējādi tas pats, kas jau iepriekš runāts par «veco» operas izrāžu orķestra spēles kvalitāti, vēl vairāk attiecināms uz baleta izrādēm. «Simfonisko deju» muzikālais iestudējums turpretī pierāda, ka orķestris var sniegt arī bagātīgāku un izteiksmīgāku spēli. «Simfonisko deju» iestudējumā vispār sakāpinātas baleta kolektīva radošās spējas. Tas attieci-



1960./61. g. sezona. Leņina komjaunatnes Jaunatnes teātris. V. Singajevska (Toms Soijers) un V. Skurstene (Heks Finns), K. Vabole (Bēķija Tečere) un Z. Rudusāns (Toms Soijers) M. Tvena romāna «Toma Soijera piedzīvojumi» dramatisējumā. V. Singajevska (Krustmāte Marija) un J. Vitoliņš (Romualds Pupuzirnis) B. Rabkina vodevilā «Kosmiskais Romka».





1960./61. g. sezona. Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris. I. Jasliņa (Vaļa) un L. Locienīks (Sergejs) A. Arbuzova lugā «Esi sveicināta, mīlestība!».
A. Gulbe (Pavļina) un H. Strahovs (Stepans) A. Sofronova komēdijā «Virējiņa».





1960./61. g. sezona. Operas un baleta teātris. H. Tangiļevas-Birznieces horeogrāfiskais uzvedums S. Raḥmaņinova «Simfoniskajām dejām».

nāms gan uz baletmeistares, horeogrāfijas autores H. Tangiļevas-Birznieces darbu, gan uz izpildītāju kolektīvu. H. Tangiļeva-Birzniece, balstoties uz S. Raḥmaņinova mūzikas emocionāli spraigā pamata, radījusi horeogrāfisku kompozīciju trīs daļās (libreta līdzautors B. Roščins). Tas ir oriģināls iestudējums, kurā blakus nostādīti spēcīgi, savdabīgi tēlu un emocionālie kontrasti. Galveno idejiskā satura līniju apvij simbols ietverti, ar bagātu izdomu radīti dejiski tēli, kuru atveidošanai nepieciešami gan klasiskās dejas, gan raksturtēlojuma dotumi. Tādējādi «Simfoniskās dejas» paver jaunas pilnveidošanās iespējas mūsu baleta solistiem, kas piedalījušies uzveduma iestudējumā. Spēcīgus, izjustus tēlus snieguši A. Priede, J. Pankrāte, A. Lembergs, H. Ritenbergs, V. Bļinovs, A. Spura, kā arī jaunās baleta solistes I. Karule, M. Bilalova

un citi. Interesantajā «Simfonisko deju» uzveduma iecerē tomēr saskatāmas dažas nepilnības. Šķiet, ka tā autori varēja risinājumu padarīt lakoniskāku uzveduma otrajā un trešajā daļā, vairāk balstīties uz galveno tēlu dejisku atklāsmi. Ipaši tas sakāms par centrālā — Mākslinieka tēla atveidojumu, kura emocionālie pārdzīvojumi atspoguļoti gandrīz vienīgi pantomīmā un tādēļ veicina uzspēli, kas pat robežojas ar naturalismu. Taču komponists «Simfoniskās dejas» bija iecerējis horeogrāfiskam uzvedumam, un mūzikas dejisko ritmu un izteiles bagātās lappuses prasīt prasās pēc viscaur dejiskas uzveduma interpretācijas. Dejisku elementu vairāk gribējās redzēt arī Mecenāta tēla atveidojumā «Simfonisko deju» otrajā un trešajā daļā. Uzveduma noskaņu papildina A. Lapiņa krāsu ziņā izteiksmīgās nosacītās dekorācijas un B. Goģes kostīmi, kaut gan dekorāciju vispārējam stilam nepakļaujas un nav pietiekami iespaidīgi visi zīmējumi, kuri projekcijā atainojas uz molberta un kuru uzdevums ir paskaidrot un pasvītrot galvenā varoņa izjūtas un pārdzīvojumus. Vispār šī ideja savā iecerē ir interesanta, bet ne sevišķi pārdomāta un mērķtiecīga ir tās realizācija uz skatuves.

Isos baleta viencēlienos horeogrāfiski atspoguļot ievērojamu simfonisku darbu partitūras pie mums ir savā ziņā jaunums, kas teātriem nākotnē izvirza ļoti daudz radošu iespēju. Sai ziņā mūsu baleta kolektīvs šķiet ar perspektīvu, jo ātri uztver jauno, laikmetīgo un cenšas to atspoguļot savā darbībā. Par to liecina ne tikai «Simfoniskās dejas» — pagājušās sezonas jauniestudējums, bet arī agrāk iestudētais A. Hačaturjana «Spartaks» (J. Cangas uzvedumā) un R. Grīnblata «Rigonda» (H. Tangiļevas-Birznieces horeogrāfijā), kuru uzdevumi pelnīti izraisījuši interesi arī brālīgajās republikās. Mūsu baletmeistari mācējuši paturēt prātā galveno uzdevumu — rast baleta kolektīva darbā spraigumu un interesi par progresīva reālistiska baleta iestudējumiem. Uz mūsu skatuves arī agrāk uzvests daudz padomju, tai skaitā arī brālīgo republiku darbu. Turpmākais baleta kolektīva uzdevums ir mūsdienu tēmas atspoguļojums laikmetīgā, novatoriskā interpretācijā. Sai sakarībā solis uz priekšu sperts jau pagājušajā sezonā redzētajā televīzijas iestudējumā, kur A. Lemberga horeogrāfijā operas teātra baleta grupas iestudējumā redzējam J. Ķepīša viencēlienu «Vasaras nakts». Sai uzvedumā gan vēl bija arī trūkumi — panaivs sižeta risinājums un atsevišķas neveiklības, kas radās no televīzijas uzvedumu tehnikas specifikas, taču veiktais mēģinājums ir atzīstams un būtu turpināms darbā ar jaunu padomju oriģinālbaletu uz operteātra skatuves. Tas šķiet iespējami, jo baleta kolektīvs strādā ar pilnu slodzi un baletmeistari nebaidās ķerties pie jauniem uzdevumiem, nekaitējoties grūtību. Lai padomju lat-

viešu balets turpmāk gūtu vēl stabilākus panākumus, protams, kā to rādījusi pagājušās sezonas prakse, ļoti nopietna uzmanība jāvelta arī augstākas dejas kultūras izkopšanai, īpaši kordebaleta vīriešu grupā. Dzelzs disciplina ikdienas darbā un uz skatuves ir pamats mākslinieciski augstvērtīgai izrādei. Par to vēl daudz jādomā mūsu teātra vadībai un teātra galvenajai baletmeistarei Helēnai Tangijevai-Birzniecei.

*

1960./61. g. sezona Operas un baleta teātrī nesusi mākslinieciski nevienādus rezultātus. Bet, kā to rādījusi teātra darbības prakse pagātnē, kolektīvs, sasprindzinot visus radošos spēkus un liekot lietā visas slēptās enerģijas rezerves, spēj sniegt mākslinieciski augstvērtīgas izrādes. Tas īpaši sakāms par operas trupas darbu. Operas trupai pašai ar saviem spēkiem — ar augstvērtīgu muzikālu sniegumu, ar saistošu reperuāru, kurā būtu arī laikmetīga padomju opera, ir jāatrod ceļš uz mūsu klausītāju sirdīm.

TAUTAS TEĀTRI AIZVADITAJĀ SEZONĀ



iskusijas par tautas teātru dzīvotspēju beigušās. Jaunā mākslinieciskās pašdarbības forma pierādījusi sevi un apliecinājusi, ka ir vajadzīga un spēcīga tautas audzinātāja. Tautas teātri izauguši visos mūsu lielās zemes novados. Un daudzos kultūras namos, ciemu tautas namos vai kolhozu klubos vakaros vēl ilgi nenodziest gaisma. Tur kārtējai pirmizrādei gatavojas teātra mākslas entuziasti, kas savu brīvo laiku ziedo pašdarbības skatuvei. Un tiešām, kā Ņ. Hruščovs teicis, tiekoties ar padomju intelīgenes pārstāvjiem: «Vai ir iespējams iedomāties godājamāku un aizraujošāku uzdevumu par piedalīšanos ar saviem daiļdarbiem lielajā pasākumā — pārliecinātu un nelokāmu komunistiskās sabiedrības celtnieku audzināšanā, kurus nekādi naidīgi spēki nekad un nekādos apstākļos nenovirzīs no viņu izraudzītā ceļa, no cīņas par cilvēces gaišu nākotni, par ļaužu laimi zemes virsū.»¹

Liels ir tautas teātru dalībnieku gandarījums, kad viņu veiktais darbs pulcinājis pilnu zāli teātra draugu un spējis saviļņot skatītāju sirdis.

Sodien dzīve izvirzījusi citu problēmu: kā nostiprināt sasniegto un veidot tālāk šo kolektīvu labi sāktu darbu, kā radīt idejiski nozīmīgus un mākslinieciski augstvērtīgus iestudējumus, kā panākt, lai arvien vairāk būtu tādu izrāžu, kas ierosina skatītāju domāt, palīdz dzīvot un strādāt.

Arī Padomju Latvijā šajā sezonā aktīvi darbojušies 10 tautas teātri. Līdzās profesionālajiem teātriem tie nesuši teātra mākslu tautā un ar saviem sasniegumiem bagātinājuši mūsu kultūras dzīvi.

¹ «Literatūra un Māksla», 1961. g. 20. maijā, 20. nr.

Paskatīsimies, kā noritējis tautas teātru darbs 1960./61. gada sezonā — kas šai darbā bijis labs, kas atbalstāms un turpmāk attīstāms. Pievērsīsimies arī tiem faktoriem, kas traucējuši tautas teātru sekmīgu darbību.

Galvenais priekšnoteikums katra tautas teātra pilnvērtīgam darbam ir pareizi izvēlēts literārais materiāls. Repertuārs nosaka katra tautas teātra māksliniecisko ievirzi, atklāj režisora un aktieru talanta savdabību un pulcina arvien jaunu skatītāju saimi. Tiesa, tautas teātriem ir zināmas grūtības repertuāra plānošanā. Kā oriģināllugas, tā citu padomju tautu labākos dramaturģijas darbus vispirms repertuārā uzņem republikas profesionālie teātri.

No klasiskās un aizrobežu dramaturģijas ne viss pašdarbības kolektīviem ir pa spēkam.

Jārespektē arī citu tautas teātru izvēle, jāievēro rajona pašdarbības kolektīvu repertuārs. Iestudēt vienu lugu vairākos kolektīvos nav interesanti ne pašiem izpildītājiem, ne skatītājiem. Tautas teātros nav arī literāro daļu vadītāju, kas varētu sadarboties ar autoriem, meklēt jaunus darbus.

Šai sakarā būtu lietderīgi radīt tādu literārās daļas vadītāja posteni, kas, sadarbojoties ar Kultūras ministrijas Mākslas daļu un Tautas mākslas namu, repertuāra jautājumos būtu galvenais padoms devējs visiem republikas tautas teātriem. Citās republikās, kur tautas teātri ir Tautas mākslas nama pārziņā, kur ar tiem nodarbojas speciāli šim nolūkam izraudzīti darbinieki, šis jautājums ir atrisināts.

Nenoliedzami, ka repertuāra plānošanā tautas teātriem ir savas grūtības. Bet arī pašreizējos apstākļos tās nav nepārvaramas. Prakse liecina, ka teātros repertuāru izvēlas galvenokārt režisors. Ja režisors interesējas par jaunāko dramaturģijā un nemitīgi paplašina savu zināšanu loku šai literatūras nozarē, tad viņa priekšlikumi ir interesanti, daudzpusīgi. Tos pieņem kolektīvs, apstiprina teātra mākslinieciskā padome. Iecerēm bagāti vienmēr ir tādi režisori kā Ventspils tautas teātra režisors R. Kugrēns, E. Veidenbauma Cēsu tautas teātra režisors E. Krastiņš, Limbažu tautas teātra režisors D. Vanags u. c. Šobrīd vēl pārāk maz lugu izvēlē režisoriem palīdz kolektīva dalībnieki, kas ar savām zināšanām un vēlējumiem varētu būt lielāks atbalsts. Arī teātru mākslinieciskās padomes aprobežojas tikai ar režisora priekšlikumu atbalstīšanu vai noraidīšanu, bet jaunus ierosinājumus izsaka diezgan kūtri. Tautas teātru vadībai un režisoram jāaktivizē kā kolektīva, tā mākslinieciskās padomes locekļu darbs šai virzienā. Lielāku atbalstu repertuāra izvēlē varētu sniegt arī profesionālo teātru — šefu literāro

daļu vadītāji. Teātros ir lugas, kas tāda vai citāda iemesla dēļ netiek uzņemtas repertuārā. No tām pašdarbībai piemērotākās atrastu ceļu uz tautas teātru skatuvēm. Tādā kārtā kopīgiem spēkiem arī grūtais repertuāra izvēles jautājums tiktu savlaicīgi atrisināts. Protams, ne katru priekšlikumu var atbalstīt režisors un mākslinieciskā padome. Teātra vadītājiem jābūt modriem par sava teātra pareizu idejisku pozīciju, par kolektīva māksliniecisko līmeni.

Dažkārt tautas teātri pāiet garām galvenajai un noteicošajai līnijai, kādai jāatspoguļojas mūsu teātru repertuārā. Proti, par svarīgāko uzskatāms tas dramaturģiskais materiāls, kas apliecina dzīvi, kas spīlītos mākslas tēlos runā par mūsdienu padomju cilvēka varonīgo darbu un viņa garīgo lielumu. Šodienas skatītājs grib redzēt uz skatuves savu laikabiedru, spēcīgu, enerģijas un drosmes pārpilnu, kas nešaubīgi pārkāpj rītdienas sliekšni un cīnās par komunisma uzvaru mūsu zemē.

«Mums vajadzīgas tādas grāmatas, kinofilmas, teātra izrādes, skaņdarbi, glezniecības un tēlniecības darbi, kas audzinātu cilvēkus komunistisko ideālu garā, modinātu viņos sajūsmu par visu lielisko un skaisto mūsu sociālistiskajā īstenībā, izraisītu cilvēkos gatavību veltīt savus spēkus, zināšanas un spējas, lai pašizliedzīgi kalpotu savai tautai, vēlēšanos sekot daiļdarbu pozitīvo varoņu paraugam un liktu rasties nesamierinātībai pret visu, kas ir naidīgs sabiedrības interesēm, pret negatīvo dzīvē.»¹ sacīja N. Hruščovs tikšanās laikā ar padomju inteliģenci.

Sava vieta teātru repertuārā, protams, pieder un piederēs arī klasiku darbiem un mūsdienu progresīvo aizrobežu rakstnieku sacerējumiem. Te runāts tikai par to, ka galvenā vieta ierādāma mūsu padomju īstenības apliecinātājiem darbiem. Un slikti, ja tautas teātru vadītāji vēl nesa-redz skatītāja izaugsmi šai virzienā un nesajūt viņa vajadzības.

Literārā materiāla izvēlē jāievēro arī kolektīva mākslinieciskās iespējas un jādoma par to, kā izrāde realizēsies uz mazajām lauku skatuvītēm. Pieredze rāda, ka lieli inscenējumi tautas teātriem ne vienmēr ir pa spēkam, tie neattaisno uz sevi liktās cerības. Tā, piemēram, Rēzeknes tautas teātri iestudētā A. Čehova «Kaija» piedzīvoja tikai divas izrādes.

K. Staņislavskis rakstīja, ka teātriem, izvēloties lugu, jāatbild uz trim jautājumiem:

- 1) Kāpēc teātris to uzvedīs?
- 2) Kādas idejas izrāde propagandēs?
- 3) Ko jaunu iegūs režisors un aktieri?

¹ «Literatūra un Māksla», 1961. g. 20. maijā, 20. nr.



1960./61. g. sezona. Limbažu tautas teātris. V. Miķelsons (Buks) un U. Noriņš (Gusts) A. Vilka lugā «Apslēptie dārgumi».

Lūk, šos trīs jautājumus jāpatur vērā katram tautas teātra vadītājam, domājot par repertuāra perspektīvām savā teātrī.

Tautas teātru repertuārs 1960./61. gada sezonā skaitļu valodā izpaužas ap četrdesmit jauniestudējumus, kas ietver visdažādāko autoru un žanru darbus.

Ja iepriekšējā sezonā tautas teātru oriģināllugu repertuārā vairāk bija pazīstamu, jau profesionālos teātros izrādītu darbu (kas, protams, ir arī šajā sezonā), tad šī sezona raksturīga ar to, ka tautas teātri uzsākuši sadarbibu ar mūsu republikas autoriem, un vairākas oriģināllugas pirmizrādi pieredzējušas tieši tautas teātros.

Tā, piemēram, Madonas tautas teātris sekmīgi veicis Ilzes Indrānes drāmas «Tilts» iestudējumu. Kontakts ar dramaturgu, iespēja vienmēr dalīties ar autori savās iecerēs daudz palīdzējusi režisoram A. Vītolam un aktieriem atveidot lugu uz skatuves. Izrāde pārliecina un neatstāj skatītāju vienaldzīgu. Būtu iepriecinoši, ja teātra un I. Indrānes sadarbība arī nākošajā sezonā dotu madoniešiem jaunu izrādi.

Limbažu tautas teātris skatītāju vērtējumam nodevis Artura Vilka komēdiju «Apslēptie dārgumi». Ne vienu reizi vien autors mērojis ceļu uz Limbažiem, lai kopā ar režisoru D. Vanagu pārrunātu tās iestudējumu. Un, kaut arī dziesmuspēle (A. Zilinska mūzika) par mūsu lauku

šodienu stāsta ar komēdijai raksturīgiem līdzekļiem (atvieglināts konflikts atrisinājums, saasināts situāciju komisms un raksturu atklāsmes veids), tā iedarbojas uz skatītāju un aktivizē viņai pret negatīvajām parādībām.

Jauno oriģināldarbu parādīšanās uz tautas teātru skatuvēm vairākos gadījumos bijusi sekmīga, taču nevar nepieminēt arī neveiksmes šai jomā. D. Zigmontes «Jūras vārtu» skatuviskais variants pārstāigājis vairāku tautas teātru skatuves. Ventspilnieki izmantojuši K. Pamšes dramatisējumu un sagatavojuši romantiska pacēluma un jūras elpas apdvestu izrādi. Bet Bauskas tautas teātra kolektīvs režisores V. Rozenbergas vadībā centies radīt jaunu romāna skatuvisko variantu un — tūlīt piebildisim — šoreiz neveiksmīgi. Izrādes autori gribējuši pilnīgāk atklāt romānā notēlotos varoņus, atveidot visas romānā ietvertās līnijas. Režisore V. Rozenberga un dekorators F. Sutra izveidojuši interesantu un ērtu skatuvisko ietērpu, kas ļauj ātri izmainīt ainas un pārņest darbību uz citu vietu. Bet literārais materiāls, kas izrādē jāatklāj aktieriem, ir pārāk saraustīts, plašs, tas zaudējis vadošo līniju un nogrimis dažādu sīkumu atklāsmē, kas tēlu izpratnē nedod neko jaunu, atkārtojas un pārāk sadrumstalo vadošo tēmu. Izrādes veidotāji šoreiz nav paturējuši vērā skatuves darba specifiku, un izrāde gausi šķir vienu romāna lappusi pēc otras, tā īsti nesavilņojot. Jājautā tautas teātrim, kāda bijusi tā sadarbība ar autori D. Zigmonti? Un atbilde te laikam būs tikai viena — nekāda.

Bagātīgs tautas teātru repertuārā šai sezonā ir krievu padomju lugu klāsts. Uz mūsu tautas teātru skatuvēm esam redzējuši A. Salinska, A. Sofronova, I. Stoka, V. Pistoļenko, A. Arbuzova, P. Maļarevska, V. Korostiļova, T. Makarskas, Ļ. Mitrofanova, A. Uspenska un V. Rozova literāros tēlus. 1960./61. gada sezonā tautas teātri savā repertuārā centušies uzņemt tādas lugas, kas nedublē profesionālos teātrus un sniedz apmeklētājiem jaunu, neredzētu literāro vielu.

Vairāku tautas teātru uzmanību saistījusi A. Salinska drāma «Bundziniece». Kā viens no pilnvērtīgākajiem šīs lugas iestudējumiem jāmin Rēzeknes krievu trupas sagatavotais «Bundzinieces» uzvedums A. Sokolova režijā. Izrāde ir izteiksmīga formas ziņā, un galvenās varones Ņilas Snižko spilgti veidotais tēls (aktrise Z. Drozdova) izsauc dziļu emocionālu pārdzīvojumu.

Līdzās labiem krievu padomju lugu iestudējumiem bijuši arī mazāk veiksmīgi. Tā Ā. Alunāna Jelgavas tautas teātris LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka H. Zommerā vadībā sagatavojis V. Pistoļenko lugu «Annas mīlestība» («Aņas Berjozko mīlestība»). Izrādei raksturīga



1960./61. g. sezona. K. Valdemāra Talsu tautas teātris. Skats no A. Sofronova komēdijas «Miljons par smaidu» izrādes.

gan viena otra veiksmīgi izvēlēta mizanscēna un ārējā darbība, bet tēlu iekšējā dzīve atklāta stipri virspusīgi un atstāj bālu iespaidu.

K. Valdemāra Talsu tautas teātrī tīri ārēju izdarību manierē režisors L. Melnmatis iestudējis A. Sofronova komēdiju «Miljons par smaidu». Izrādē viss vērsts uz to, lai komiskie momenti izraisītu jautrību zālē, aizmirstot, ka bez autora domas atklāsmes un mērķtiecības katrs joks zaudē jēgu un nebūt nav smieklīgs.

Ar šo sezonu tautas teātri aktivizējušies citu padomju tautu dramaturģijas darbu izvēlē un iestudēšanā. Teātru kolektīvi iepazīstinājuši skatītājus ar vairākiem brālīgo republiku dramaturgu darbiem: baltkrievu rakstnieka V. Zuba komēdiju «Nevajag dusmoties» Saldus tautas teātrī, igauņu dramaturga A. Līvesa lugu «Jaungada nakti» Limbažu tautas teātrī, turkmēņu rakstnieka G. Muhtarova komēdiju «Jautrais viesis» Cēsu tautas teātrī un lietuviešu autora V. Miļūna komēdiju «Kaut viņa izputētu, tā milestība!» Saldus tautas teātrī. Mākslinieciski pilnvērtīgākās izrādes ir Cēsu un Saldus tautas teātros. «Jautrais viesis» iestudēts (režisors E. Krastiņš) labā žanra un nacionālā stila izjūtā. Neatrisināta izrādē tomēr paša «jautrā viesā» problēma.

«Nevajag dusmoties» izrāde (režisore K. Freimane) pārliecina ar lielu vienkāršību un tiešumu.

Ievērojams šajā sezonā ir tautas teātru devums krievu klasikas iestudēšanā. Gandrīz visos tautas teātros skatuves gaismu ieraudzījuši krievu rakstnieku darbi. Ar to tautas teātri novērsuši iepriekšējos gados radušos stāvokli, kad afišās arvien retāk bija lasāms krievu klasiku vārds. Sogad teātri drosmīgi strādājuši pie šī mantojuma īstenošanas uz skatuves, un ilgstoša un nopietna darba rezultātā sagatavotas labas izrādes. Teātri izvēlējušies interesantus, mūsu republikā maz spēlētus darbus, kas vēl jo vairāk ieinteresē skatītāju un ir laba skola režisoriem un aktieriem. Pašdarbībā iestudētā krievu klasika visbiežāk saistās ar A. Ostrovska vārdu. Tā arī mūsu republikas tautas teātri šai sezonā sagatavojuši četrus lielā krievu rakstnieka darbus: «Vēlā mīla» Saldū, «Nemierīgā vieta» Cēsīs, «Mežs» Jelgavā un «Nedzīvo pēc sava prāta» Rēzeknē (krievu trupā).

Pēc I. Turgeņeva romāna «Priekšvakarā» motīviem veidoto A. Arbuzova lugu iestudējis K. Valdemāra Talsu tautas teātris, un D. Fonvīzina klasisko komēdiju «Pusaudzis» izvēlēties Ventspils tautas teātra kolektīvs.

No 1960./61. gada sezonas repertuāra tikpat kā izzudusi latviešu klasika. Sagatavojot sezonā tikai trīs izrādes, tautas teātri nevar plānot vairāk nekā vienu klasikas uzvedumu. Bez tam latviešu klasiku darbi ietilpst teātru aktīvajā repertuārā no citu sezonu iestudējumiem un tiek rādīti ne mazāk kā jaunās izrādes.

Tautas demokrātisko valstu dramaturģiju tautas teātru repertuārā šajā sezonā pārstāv čehoslovaku autoru darbi: M. Stehlika «Lauku mīlas stāsts» Jelgavas un A. Šafraneka «Zālamana spriedums» Limbažu tautas teātrī. Šos iestudējumus teātri veltījuši Čehoslovaku kultūras nedēļai Latvijas PSR. No aizrobežu klasikas uz tautas teātru skatuves dzīvo H. Fildinga antirelīģiskais darbs «Atmaskotais brīnumdarītājs», kas iestudēts Limbažu tautas teātrī. Teātra kolektīvs izrādē veiksmīgi atklājis garīdznieku liekulību un divkosību, dodams savu ieguldījumu cīņā pret reliģiskajām paliekām cilvēku apziņā.

1960./61. gada sezonā sagatavots arī viens muzikāls iestudējums. Bauskas muzikāli dramatiskais tautas teātris izrāda I. Kalmana opereti «Silva», kas pēc sekmīga darba ar padomju operetēm kolektīvam jau bijis pa spēkam un guvis pilnvērtīgu māksliniecisku atveidu.

Šīs sezonas mākslinieciskie sasniegumi un neveiksmes visspilgtāk pierādīja, ka galvenā vieta tautas teātra radošajā darbā pieder režisoram. Tautas teātra režisoram jābūt ne tikai kārtējo pirmizrāžu sagata-

votājam, tam jābūt pedagogam, labam organizatoram un atsaucīgam kolektīva loceklim. Ja tāda režisora nav, tautas teātra darbs nevar būt īsti sekmīgs, agrāk vai vēlāk tas nonāk pretrunā ar tiem lielajiem uzdevumiem, kas teātriem jāveic. Tautas teātriem nopietni un dziļi jārisina jautājums par dzīves atklāsmi mākslas tēlos, arvien pilnīgāk jāizkopj estētiskie uzskati un gaume, jāpilnveido aktieriskā meistarība, lai katra izrāde būtu ne tikai jaunums skatītājiem, bet arī augstāka kvalitāte kolektīva radošajā darbā. Bet to var panākt tikai tad, ja teātra kolektīva priekšgalā ir īsti radošs, aktīvs un prasmīgs režisors, kas patiesi izjūt atbildību par viņam uzticētā kolektīva izaugsmi, kas dienā dienā ir kolektīva vidū un kaldina tā mākslas ieročus. Lielākā daļa mūsu tautas teātru režisoru ir profesionāli mākslinieki, kas beiguši dramatiskā studijas un darbojušies teātros. Līdzās tiem no pašdarbības izauguši spēcīgi režisoru kadri, kas neatpaliek no saviem kolēģiem profesionāļiem. Un tomēr režisoru mums ir par maz, to skaits neapmierina visus tautas teātrus. Tāpēc ar lielu nepacietību teātri gaida režijas fakultātes studentus, kas pēc Konservatorijas beigšanas savas zināšanas un talantu veltīs tautas teātru mākslinieciskajai izaugsmei.

Ar lielu aizrautību un sirds degsmi Ventspils tautas teātrī strādā Raimonds Kugrēns. Viņā apvienojas talantīgs režisors un aktīvs organizators. R. Kugrēns mācās režijas fakultātes neklātienē un iegūtās zināšanas prasmīgi pielieto praktiskajā darbā. Un panākumi neizpaliek. Tie redzami Teātru pavasara katēs, kur divas reizes pēc kārtas Ventspils tautas teātris izcīnījis pirmo vietu (1960. gadā ar P. Pētersona lugu «Balto torņu ēna» un 1961. gadā ar D. Zigmontes romāna «Jūras vārti» inscenējumu).

Labs palīgs un atbalsts teātra darbā ir Velta Kugrēna, kas sekmīgi beiguši Tautas mākslas nama rīkotos režisoru kursus un ar panākumiem darbojas kā režisore un pedagogs teātra studijā.

Limbažos par labu režisoru veidojas Dailonis Vanags. Vienmēr radošām iecerēm bagāts, apveltīts ar prasmi savdabīgi atklāt autoru un strādāt ar aktieriem. Arī D. Vanags beidzis Tautas mākslas nama kursus un iestājies Konservatorijas režijas fakultātes neklātienē. Par V. Vīgantes lugas «Palmas zaļo vienmēr» un A. Vilka komēdijas «Apslēptie dārgumi» iestudējumiem Teātru pavasaros režisors ieguvis atzinību un individuālās balvas.

No tādiem režisoriem kā R. Kugrēns, D. Vanags, I. Cīseris (Baltijas kara apgabala tautas teātris) ir tiesības prasīt vēl augstvērtīgāku sniegumu.

Pacietīgi, ar lielu neatlaidību Saldū strādā Klāra Freimane. Reži-

soreš stiprā puse ir darbs ar aktieri, kurā viņa spēj izraisīt patiesu domu darbību un īstu psiholoģisku pārdzīvojumu. Darbs pie lugas režisorei veicas ļoti lēni, jo K. Freimane necieš nekādu ārišķību, nenodod izrādi, kamēr aktieri uz skatuves nedzīvo organiski pilnasinīgu dzīvi. Šādas režisores dotības teātrim vajadzētu aktīvāk izmantot kolektīva meistarības celšanā, lai tautas teātra sastāvā ieplūstu jauni spēki. Diemžēl, starp K. Freimani un otru teātra režisoru J. Kļavu nav radošas saskaņas, kas lielā mērā kavē visa teātra attīstību. Katrs režisors darbojas ar savu ansambli, neinteresējoties par otra režisora nodomiem un tiešo darbu. Par teātri kā vienotu kolektīvu tāpēc grūti runāt.

Kā iejūtīgu režisoru sevi pierādījusi Valerija Rozenberga, kas iepriekšējās sezonās sekmīgi strādājusi K. Valdemāra Talsu tautas teātrī. Tagad režisore darbojas Bauskas tautas teātrī, kur iestudēto izrāžu mākslinieciskais līmenis ir ļoti atšķirīgs. Darbs jaunā kolektīvā, varbūt sākumam pārāk grūtā literārā viela dažkārt nav devusi vēlamo rezultātu. Bet režisorei ir visas dotības, lai tā izveidotu Bauskas tautas teātrī spēcīgu aktieru ansambli.

Par lieliem kolektīviem izauguši E. Veidenbauma Cēsu un Ā. Alunāna Jelgavas tautas teātri. Cēsīs par režisoru strādā viens no vecākajiem pašdarbības režisoriem Emīls Krastiņš, kas pieredzi režijas mākslā guvis ilggadīgajā darbā pašdarbības kolektīvos. Bet Cēsu tautas teātra prasības aug augumā, viens režisors nespēj vadīt visa lielā ansambļa darbu. Jau šajā sezonā pie A. Arbuzova lugas «Taņa» iestudējuma strādā arī viena no pašdarbniecēm aktrīsēm (b. Balode), kas daļēji atslōgo režisoru E. Krastiņu.

Jelgavā ir līdzīgs stāvoklis. Jānis Lūsēns viens pats nespēj nodarbināt visu kolektīvu, tādēļ vairākiem iestudējumiem teātris kā viesrežisoru uzaicinājis H. Zommeru. J. Lūsēns bieži vien netiek galā arī ar saviem radošajiem pienākumiem, izrādes veidojas bālas, neizteiksmīgas. Ieceres režisoram ir interesantas, arī vēlēšanās netrūkst, bet to realizācija atpaliek no tautas teātru līmeņa.

Cēsu un Jelgavas tautas teātriem nopietni jādomā par režisoru kadru papildinājumu.

Vēl jaunāks stāvoklis ir K. Valdemāra Talsu un Madonas tautas teātros.

Madonā šai sezonā strādājuši divi režisori: V. Vasiļevskis un A. Vītols. Labi savu darbu iesāka A. Vītols, kas strādāja pie V. Rozova «Nevienādā ciņā» un I. Indrānes «Tilts» iestudējumiem. Diemžēl, slimības dēļ A. Vītols bija spiests atstāt darbu tautas teātrī.



Baltijas kara apgabala tautas teātris. Skats no M. Gorkija lugas «Pēdējie» izrādes.

Talsos šīs sezonas pirmajā pusē darbojās Laimonis Melnmatis, kura režijā iestudētas trīs izrādes: J. Raiņa «Pūt, vējiņi!», A. Sofronova «Miljons par smaidu» un I. Turgeņeva «Priekšvakarā». Būdams profesionāls aktieris (L. Melnmatis beidzis Teātra institūtu), viņš prata samērā veiksmīgi izveidot izrādes ārējo tēlu, bet aktieru iekšējai pasaulei pievērsa maz uzmanības. Minētajām izrādēm nav augsts mākslinieciskais līmenis. Teātris pamatoti izvirzīja prasību pēc labāka režisora. Šās sezonas beigās teātris Konservatorijas režijas fakultātes studentes Antonijas Apeles vadībā iestudēja G. Priedes lugu «Vikas pirmā balle», bet turpmākais teātra darbs vēl nav atrisināts.

No šī vispārējās vilcienos sniegtā ieskata tautas teātru režijas darba ir skaidrs, ka, neatrisinot režisoru kadru problēmu, tautas teātru izaugsmi un pilnveidošanos nevar gaidīt.

Par meistarības celšanu jādoma ne tikai režisoriem, kuriem pavērts ceļš uz Konservatorijas režijas fakultātes neklātieni un Tautas mākslas nama kursiem. Skatuves mākslas prasme arvien jāpilnveido arī tautas teātru aktieriem. Tautas teātru aktieru ansambļu sastāvs ir ļoti dažāds. Katram aktierim ir sava pamatprofesija, katram sava izglītība un stāžs pašdarbībā. Tikai iedziļinoties teātra mākslas noslēpumos un apgūstot nepieciešamās minimālās zināšanas, pašdarbnieks var kļūt par pilnvērtīgu tautas teātra aktieri.

Vairākos tautas teātros noorganizētas aktieru studijas, kur skatuves mākslas pamatelementus sistemātiski apgūst gan teātra aktieri, gan skatuves gaitu iesācēji. Ventspils tautas teātrī, kur studijas pedagogi ir paši teātra režisori un konsultanti no Rīgas tiek aicināti tikai atsevišķos gadījumos, darbs norit organizēti un sistemātiski. Jaunie dalībnieki darbu teātrī sāk ar studiju, tad piedalās masu skatos, epizodēs un vēlāk saņem lomas.

Prasmīgi ar aktieriem nodarbojas arī V. Rozenberga Bauskas tautas teātrī.

Plašu studijas darbu organizēja Cēsu tautas teātris. Par pedagogiem tika pieaicināti Akadēmiskā drāmas teātra aktieri. Studija pulcināja ne tikai tautas teātra dalībniekus, bet arī dramatiskās mākslas entuziasmus no visa rajona. Bet teātris ne vienmēr spēja nodrošināt studiju ar pasniedzējiem. Gadījās arī tā, ka cilvēki bija sapulcējušies, bet apsolītais pasniedzējs neatbrauca un nodarbība bija jāatliek. Tāds pats stāvoklis ar studijas darbu ir arī Jelgavā. Meistarības stundas vairākas reizes nenotika, un rezultātā apmeklētāju skaits samazinājās. Bez šaubām, daļa vainas gulstas uz profesionālo teātri, kas nenoorganizēja pasniedzēju. Bet vēl lielāka kļūme pieļauta no tautas teātra puses. Studijas darbs jāveda tautas teātra režisoram. Aktieri no Rīgas var būt tikai kā konsultanti, palīgi, var vadīt atsevišķas nodarbības. Ja konsultants tādu vai citādu iemeslu dēļ nav varējis ierasties, nodarbībai tomēr jānotiek, tā jāveda paša tautas teātra režisoram. Tad tās varēs notikt regulāri un konsultanta neierašanās neizjauks ielāto darbu.

Un atkal izvirzās tautas teātru režisoru problēma. Ja režisors būs spējīgs ieinteresēt, ja organizēs saturīgas un kvalitatīvi augstvērtīgas nodarbības, tad studijā dalībnieku netrūks un tautas teātra mākslinieciskais līmenis augs.

Bet ne tikai studijās vien aktieri var smelties zināšanas savam darbam tautas teātrī. Ne jau katrs aktieris var apmeklēt visas studijas nodarbības, jo visi tie ir strādājoši cilvēki, katram ir ģimene, katram arī vajadzīga atpūta pēc dienas darba. Jau kārtējo izrāžu sagatavošana



Saldus tautas teātris. Režisors J. Kļava un aktrise A. Jansone V. Miļūna komēdijas «Kaut viņa izputētu, tā mīlestība!» mēģinājumā.

un izbraukumi prasa daudz laika. Tāpēc ir labi, ja kārtējā mēģinājumā, strādājot ar lugu, režisors pieskaras arī aktiera meistarības jautājumiem, uz konkrēta literārā materiāla pamata teorētiski izanalizē šos jautājumus un atrod tiem noteiktu izpausmi aktieru tiešajā darbā pie lomas.

Liela nozīme radošajā darbā ir disciplīnai. Ja režisors sniegs pakaidrojumus vienam aktierim, bet pārējie tos neuzklausīs, tad kļūdas atkārtosies atkal citu aktieru darbā, kamēr katram atsevišķi nebūs izskaidrota to būtība. Tāds darbs nav produktīvs, aktieri no tā maz iegūst. Tāpēc svarīga loma mēģinājumos ir uzmanībai un koncentrācijai.

Bez šaubām, katrs teātra dalībnieks var papildināt savas zināšanas, lasot attiecīgu literatūru, apmeklējot profesionālo teātru un citu tautas teātru izrādes, klausoties lekcijas kultūras universitātē utt. Un te būtu vietā jautājums teātru vadībām, cik tautas teātru abonē, piemēram, žurnālu «Teatr»? Kā to lasa teātra aktieri?

Nopietnu darbu pie lomas stimulē arī dublantu sistēma. Tā novērš premjerismu (kas, diemžēl, ir arī tautas teātros), atvieglo izbraukumus

un sekmē aktiera patstāvīgo darbu. Šobrīd režisori ar dublantiem strādā vienlīdz daudz, un tas ir pareizi. Bet varbūt dažreiz vajadzētu būt drosmīgākiem un atļaut aktieriem strādāt pašiem, sevišķi tad, ja lomu vēlas spēlēt vēl kāds trešais un ceturtais kolektīva loceklis. Lai izmēģina spēkus. Lomas gatavošanas procesā aktieris daudz ko iegūs.

Mūsu tautas teātri var lepoties ar talantīgu un pašizliedzīgu aktieru saimi. Daudzi no tiem darbojas pašdarbības kolektīvos 30 un pat vairāk gadu un visu savu prasmu tagad liek lietā tautas teātros. Spilgtus mākslas tēlus radījuši tādi teātra mākslas entuziasti kā I. Danielsone un V. Galviņš E. Veidenbauma Cēsu tautas teātrī, A. Kreijers, Z. Vāciete un J. Glāzers Limbažu tautas teātrī, A. Utko, B. Burikins Ventspils tautas teātrī, J. Jačikova Baltijas kara apgabala tautas teātrī, A. Raiskums, H. Fogle Bauskas tautas teātrī, A. Jansone Saldus tautas teātrī un daudzi daudzi citi, kuru vārdi kļuvuši tuvi un cienījami daudzo skatītāju vidū.

Līdzās vecās paaudzes aktieriem izauguši talantīgi jaunieši, kas uz tautas teātru skatuvēm iedzīvinājuši daudzus mūslaiku varoņus. Veiksmīgi Rēzeknes tautas teātrī darbojas V. Margēviča, Z. Drozdova un T. Lācis, Talsu tautas teātrī L. Preticis, J. Akmentiņš un M. Eltermanis, Saldus tautas teātrī R. Tenteris, Jelgavas tautas teātrī L. Matisa un daudzi citi.

Vairāki tautas teātru aktieri atraduši ceļu uz profesionālo mākslu. Bauskas muzikāli dramatiskā tautas teātra Lāčplēša lomas izpildītājs R. Zēbergs tagad ir L. Paegles Valmieras drāmas teātra aktieris un sekmīgi veic grūtus uzdevumus. Tautas teātra aktrise Ē. Gekiša ar pānākumiem strādā Jaunatnes teātrī. K. Valdemāra Talsu tautas teātra talantīgie jaunieši J. Lagzdīņš un J. Pučka mācās J. Raiņa Dailes teātra studijā.

Tas nenozīmē, ka katra tautas teātra aktiera mērķis un uzdevums ir kļūt par profesionālu mākslinieku. Katram no viņiem jau ir savs iemīļots darbs un profesija. Bet izkopt savas spējas skatuves mākslā un audzināt arī citos gaumi un pareizu mākslas darbu izpratni — tas ir katra tautas teātra aktiera uzdevums.

Tautas teātris ir rajona kultūras centrs. Tas nedrīkst būt atrauts no sabiedriskās dzīves rajonā, un tam jābūt visciešākā kontaktā ar rajona dramatiskajiem kolektīviem. Tautas teātriem jāceļ ne tikai sava meistarbība, bet jābūt rajona pašdarbnieku metodiskajam centram un jāsniedz tiem vislielākā palīdzība.

Diemžēl, ar šo darbu mūsu tautas teātri nemaz nevar lepoties. Ja Bauskas, Ventspils un Saldus tautas teātru režisori vēl pārzina rajona

pašdarbību, sniedz tiem kaut nelielu palīdzību un piedalās rajonu skatēs, tad pārējie teātri rajona dramatiskos kolektīvus nemaz nav atbalstījuši. Šā metodiskā darba trūkumu šogad spilgti pierādīja republikāniskā dramatisko kolektīvu skate, kurā atspoguļojās katra rajona dramatisko pulciņu sniegums.

Aplūkojot tautas teātru darbību, jāpieskaras arī dažiem organizatoriskiem jautājumiem, kas vienmēr būs visciešākā saskarē ar teātra radošo darbu — palīdzēs tam vai kavēs.

Vispirms jāsaka, ka atšķirībā no iepriekšējās sezonas 1960./61. gada sezonā visi tautas teātri ir izpildījuši normu jaunu izrāžu sagatavošanā. Katrā teātri pirmizrādi pieredzējušas 3 līdz 4 lugas. Izņēmums te ir tikai Baltijas kara apgabala tautas teātris, kurā no 1960. g. jūnija līdz sezonas beigām nav sagatavota neviena jauna izrāde.

Sagatavot jaunu izrādi — tā ir jautājuma viena puse. Otra puse — cik daudz izrāžu jauniestudējums piedzīvos, cik ilgs būs tā mūžs. Ir izrādes, kas teātru aktīvajā repertuārā turas vēl no 1957. un 1958. gada.

Ja uzmanīgi ieskatāmies šo izrāžu sarakstā, tad redzam, ka visilgāk saglabājas tie iestudējumi, kas sagatavoti augstā mākslinieciskā līmenī, ar kuriem teātris var doties viesizrādēs un sniegt brīvdabas izrādes. Tieši tie darbi, kurus var parādīt brīvā dabā, repertuārā saglabājas no vasaras uz vasaru. Diemžēl, tādas izrādes pagaidām ir tikai latviešu klasikas iestudējumi un atsevišķas operetes, bet maz brīvdabā tiek rādīti padomju autoru darbi. Šādu lugu meklēšanai jāpievēršas visdrīzākajā laikā, lai arī brīvdabas izrāžu varoņi, kurus skata vairāki tūkstoši skatītāju, būtu mūsdienu darba cilvēki. Vairāku tautas teātru repertuārā saglabājušies V. Viņantes «Palmas zaļo vienmēr» iestudējums, A. Salinska «Bundziniece», P. Pētersona «Balto torņu ēna», M. Gorkija «Pēdējie» u. c. izrādes, kurām raksturīga laba kvalitāte un mākslinieciska veiksmē.

Bagāts ikdienas repertuārs ir Ventspils, Bauskas, Limbažu, Cēsu, Jelgavas tautas teātriem, kuru repertuārā ir 5 līdz 7 izrādes. Ja pagājušajā 1959./60. gada sezonā tautas teātros bija vairāki tādi jauniestudējumi, kuri vājā izpildījuma dēļ pieredzēja tikai dažas izrādes, tad šīs sezonas uzvedumu panākums ir tas, ka tie visi vairāk vai mazāk sekmiņi tiek sniegti skatītājiem. Visvājāk ar aktīvo repertuāru ir Rēzeknes tautas teātra latviešu trupai, kuras iestudējumi vienmēr ir vienā aktieru sastāvā un, kādam dalībniekam izejot no ierindas, izrāde nevar notikt. Šim teātrim vispār ir vismazākais izrāžu skaits: 1959. gadā — 23 izrādes, 1960. gadā — 31 izrāde. Pārējie tautas teātri gada laikā sniedz ap 60 līdz 80 izrāžu.

Labā tradīcija izrāžu atsvaidzināšanā un skatītāju ieinteresēšanā ir profesionālo aktieru viesizrādes tautas teātros.

Ā. Alunāna Jelgavas tautas teātrī bija īsti svētki, kad J. Jaunsudrabiņa komēdijas «Jo plīks, jo traks» 50. izrādē viesojās Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra aktrises A. Gulbe un M. Melnbārde, bijušais šā teātra aktieris J. Dzenītis un Akadēmiskā drāmas teātra aktrise I. Mača.

1960./61. gada sezonā radusies jauna tradīcija — pašu tautas teātru aktieru viesizrāžu apmaiņa. Bauskas Muzikāli dramatiskā tautas teātra izrādē «Palmas zaļo vienmēr» viesojās Talsu tautas teātra aktieri L. Preticis (Valda Vētras lomā) un D. Stolce (Sandras lomā).

Abas šīs jaunuzsāktās tradīcijas stimulē tautas teātru darbu un būtu arī turpmāk attīstāmas.

Pagaidām ļoti maz darīts tautas teātru iekšējās darbības pieredzes un tradīciju apmaiņā. Bet katrā tautas teātrī ir savas darba īpatnības, savi pasākumi, kas daudzos gadījumos varētu ieinteresēt arī citus tautas teātrus. Tā, piemēram, Jelgavas tautas teātris rīko tā sauktās «rekvizīšu vākšanas nedēļas», kad katrs tautas teātra dalībnieks pārskata mājās savas lietas un atnes teātrim to, kas izrādēs varētu noderēt. Tā teātra noliktavās ieklūst kafijas dzirnaviņas un lietussargi, cilindri, veclaicīgi pulksteņi utt. Sai teātrī labi noorganizēta arī recenziju vākšana. Tās sakopotas speciālos albumos, un katrā laikā te var iepazīties ar teātra izrāžu vērtējumiem presē.

Tautas teātriem vajadzētu padomāt arī par izrāžu programmu noformējumu. Gandrīz visās tajās ir režisora piezīmes un foto uzņēmumi. Bet varbūt vajadzētu atzīmēt arī pirmizrādes datumu, varbūt pat visu ejošo repertuāru un nākošos jauniestudējumus (protams, te runāts tikai par programmu grāmatiņām).

Ukrainas tautas teātru programās tiek minētas arī aktieru pamatprofesijas. Un vai nebūtu interesanti skatītājam uzzināt, ka «Atmaskotajā brīnumdarītājā» garīdznieku, vislielāko divkosi un meli, tēlo Limbažu milicijas darbinieki.

Bauskas tautas teātrī pieņemts Nolikums par Bauskas Muzikāli dramatiskā tautas teātra darbu, aktieru pienākumiem un tiesībām. Arī tas varētu interesēt visus pārējos tautas teātrus.

Varbūt liekas, ka tie ir sīkumi, bet dažreiz arī tie palīdz veikt radošo uzdevumu. Tāpēc jāaicina tautas teātra dalībnieki aktīvāk popularizēt savu pieredzi, apmainīties domām un izteikt savus priekšlikumus. Tas būs ieguvums, kas kalpos tautas teātru sekmīgai tālākai attīstībai.



JEKATERINAS BUNČUKAS VIENA SEZONA



sta, liela un patiesa mīlestība ir brīnumu avots. Tā ar savu gaismu apstaro cilvēku, palīdz viņam dzīvot un strādāt, padara viņu skaistu un dāsnu. Tā neļauj cilvēka sirdij klāties ar vecuma rūsas smagnējo kārtu, bet atsedz tajā arvien jaunas un jaunas bagātību krātuves. Tāda mīlestība nepieciešama katrai dzīvei un labi, ja tā saistīta ar cilvēka darbu, kā tas ir republikas Tautas māksliniecei, LPSR Krievu drāmas teātra aktrisei Jekaterinai Bunčukai. Jekaterinas Bunčukas lielā mīlestība, kas iznesta cauri četrdesmit sešiem skatuves darba gadiem skaidra un viengabalaina, ir teātris. Bet īstenībā tā ir ne tikai skaista, bet arī grūta un prasīga mīlestība, kurai atdotas neskaitāmas bezmiega nakts, meklējot vienīgo un pareizo lomas risinājumu, tai atdota sirds, domas un bezgalīgs, uzcītīgs radošs darbs, bez kura mīlestība uz teātri ir tikai abstrakts jēdziens.

Pāri par 350 lomu ir Tautas mākslinieces aktīvā. Tas nozīmē — 350 dažādu laikmetu dažādu cilvēku dzīves izpētītas un pārdzīvotas, daudzu tūkstošu skatītāju uzmanības ugunīs ik tēls ir izsvērts un pārbaudīts. Jekaterinas Bunčukas spilgtais talants un mūžam spraigā enerģija ir līdzīgi neizsīkstošam avotam, kura dzidrā, tīrā straume atkal un atkal iepriecina cilvēkus. Kad skatāmies Jekaterinu Bunčuku uz skatuves, redzam, cik organiski viņa dzīvo ik tēlā un cik skaidri un saprotami risinās visgrūtākās dramaturgu radītās situācijas un darbības mezglojumi aktrises tēlojumā, tad šķiet, ka viņai ik loma pati preti nāk tik viegli kā putna dziesma rasainā pavasara rītā. Taču patiesībā tas ir sūrā darbā iegūts vieglums, kur dabas dotais talants netiek bezdomīgi ekspluatēts, bet gan rūpīgi kopts un audzināts.

Tā laikam nav nejaušība, kas Bunčukas mākslu liek salīdzināt ar dziesmu, jo ar mūziku saistās viņas bērnība un jaunība. 1895. gadā Harkovā operas diriģenta un dziedātājas ģimenē piedzimst mazā Jekaterina, kuru jau no bērnības apņēma brīnišķīgā skaņu pasaule. Meitene ir reti muzikāla, un tas pamudina vecākus sūtīt viņu mācīties Harkovas muzikālajā skolā dziedāt. Bet dziesma meitenei ir par maz, un, tikko atveras dramatiskā studija, viņa pāriet uz turieni. Studiju viņa beidz ļoti sekmīgi 1916. gadā un uzsāk dramatiskās aktrises gaitas.

Pirmais, kas pārsteidz, iepazīstoties ar aktrisi, ir viņas jaunība. Ir taisnība — laikam nav varas pār īstu mākslinieku. Un gribas uzzināt, kur slēpjas šās «mūžīgās» jaunības noslēpums, nevīstošais talanta svaigums, ar ko izskaidrojams tas, ka gadu gaita nav izdzēsusi gudro, vērigo acu mirdzumu, nav laupījusi dzidrumu skanīgajai balsij, nav padarījusi smagnējāku raito soli.

Padomju teātra zinātnieks G. Bojadžijevs raksta: «Svaigums ir neatņemama talanta sastāvdaļa, tā dvēsele, tā būtība. Tur, kur svaigums izzudis, novīst arī talants, tur, kur notrulinās tiešā dzīves uztvere, tur, kur sāk apsīkt dzīvu jūtu avoti, tur neizbēgami kļūst nabadzīga mākslinieka radošā iztēle, zūd lomas zīmējuma skaidrība, neizbēgami izbāl tās krāsas».

Jekaterina Bunčuka pratusi saglabāt šo svaigumu. Viņas darbs — tas ir nerimtīgi meklējumi un jaunatklājumi. Vēriģi viņa lūkojas dzīvē un smel no tās jaunas un jaunas ierosmes, kuras izmanto savu lomu radīšanā.

Māksliniecei nīstams vārds ir vienaldzība. Vienaldzība — tā ir talanta nāve. Savā daiļradē J. Bunčuka nepazīst vienaldzību un tāpēc neciena vienaldzīgus cilvēkus mākslā, kuri teātra darbā jūtas kā ierēdņi, kas atnākuši uz nemīlamu kantori atsēdēt noliktās stundas. Kā var lūkoties pulkstenī, ja runa ir par mākslu, par radīšanu?

Viss Jekaterinas Bunčukas plašais interešu loks — gan mūža draudzība ar grāmatām, tēlotāju mākslu, gan vēriģā sekošana citu teātru un aktieru darbam, gan tiekšanās iepazīt pēc iespējas vairāk cilvēku, viņu dzīvi, tos procesus, kas notiek sabiedrībā, — ir cieši saistīts ar viņas darbu teātrī. Un citādi nemaz nevar būt, ja uz skatuves jānodzīvo tik daudz dažādu laikmetu, dažādu sabiedrību cilvēku dzīves. To J. Bunčuka ir mācījusies no saviem skolotājiem un darba biedriem, ievērojamiem krievu un padomju reālistiskā teātra meistariem N. Sineļnikova, K. Ņezlobina, F. Komisarževska, K. Mardžanova un L. Vivjena. Šo lielo mākslinieku dotā ceļa maize grūtajā un diženajā aktiera darbā pavada jauno Jekaterinu Bunčuku, kad viņa 1923. gadā ierodas Rīgā, lai sāktu



J. Bunčuka

E. Andersona zīm.

savu gaitu Rīgas Krievu drāmas teātrī, kurā viņa strādā līdz šai dienai. Jau no pirmajām lomām viņa kļūst par publikas iemīļotu mākslinieci, jo īsta, kvēlojoša sirds vienmēr atrod ceļu uz citām sirdīm.

Ar sava talanta spēku J. Bunčuka sevišķi izceļas krievu klasikas lugu uzvedumos, it īpaši A. Ostrovska, A. Čehova un M. Gorkija darbos. Kad pāršķirstam tā laika preses atsauksmes, iepazīstamies ar ievērojamās aktrises tēloto lomu sarakstu, klausāmies aculiecinieku atmiņās, neviļus rodas apbrīna par to tēlu dažādību, kurus atveidojusi māksliniece.

Te ir gan Čehova «Trīs māsu» Maša, Olga un Nataša, gan Puškina Marina Mņišeķa, gan Ibsena Heda Gablere un daudz citu pasaules dramaturģijā pazīstamu tēlu. Būdama apveltīta ar izcilām dabas dotībām — skaistu balsi, pievilcīgu izskatu, labu augumu un, galvenais, talantu — vārdu sakot, visu to, kas nepieciešams varones tēlošanai, Jekaterina Bunčuka jau agrā jaunībā nevairījās no krasi izteiktām raksturlomām. Aktrisei bija tikai nedaudz vairāk par divdesmit gadiem, kad viņa Bruknera lugā «Anglijas Elizabete» spēlēja 78 gadus vecu veceni un spēlēja tā, ka Bunčukas jaunību neviens nepamanīja. Teātra darbā jau sen par aksiomu ir kļuvis Staņislavska teiciens, ka nav mazu lomu, ir tikai mazi aktieri. Taču ne vienmēr praksē šī lielā patiesība tiek ievērota, un nereti, lomas daļot, viena otra mākslinieka sejā pavīd neapmierinātība: «Atkal tāds sikums vien ir!» Un rodas amatnieciski veikli salipināts tēls, kas korekti aizpilda savu vietu uz skatuves, bet ne vairāk. Tautas māksliniece domā citādi: «Loma var būt liela vai maza pēc sava literārā apjoma, bet, ja tajā ir atklāts raksturs, tad to var un vajag nospēlēt ar sirdi. Loma — tas ir cilvēks, un cilvēkam — jādzīvo!»

Kad 1940. gadā Latvijā nodibinās padomju vara, Jekaterinas Bunčukas darbā paveras jaunas spožas lappuses. Lielā dzīves pieredze, augstā meistarība palīdz viņai atrast visciešāko kontaktu ar jauno skatītāju. Beidzot viņa var piepildīt ilgi loloto sapni — atklāti un drosmīgi atveidot uz skatuves pirmrindas sievieti — cīnītāju. Tā top Hanna Lihta N. Virtas lugā «Iznīcībai nolemtu savvērestība», Dobrotvorska A. Šteina «Goda likumā» u. c.

Trīsdesmit sešus savas dzīves un darba gadus Tautas māksliniece ir nodzīvoījusi Latvijā. Gadu gaitā cieša izveidojusies viņas draudzība ar latviešu dramaturgu radītajiem tēliem. Viņas talanta spēks ir iepazīstinājis krievu tautības skatītājus ar Rūdolfa Blaumaņa «Skroderdienu» Antoniju un «Pazudušā dēla» temperamentīgo Matildi, satīrisku krāsu nav žēlots Brigitas tēlam A. Griguļa lugā «Uz kuru ostu?».

Mākslinieces radošās paletes krāsas ir daudzveidīgas, tās neatkārtojas. Viņa vienlīdz labi prot iedzīvoties asā un pat groteskā raksturlomā un veidot dziļi liriskus tēlus. Teicami pārvaldot visus aktiera meistartības noslēpumus un pazīstot cilvēka sirdi, viņas radītie tēli ir lieli savā vienkāršībā un dziļi psiholoģiskajā patiesībā.

Jekaterina Bunčuka neraksta un neglabā sava darba un savas slavas gadagrāmatu. Viņas vienkāršajā mītnē, kur uz galda stāv neliela Maksima Gorkija fotogrālija, nevar atrast biežus aktu vākus ar recenzijām par nospēlētajām lomām, un tikai pēc ilgas meklēšanas uz atsevišķām laika gaitā sadzeltējušām papīra lapām atrodas garš saraksts ar lugām, kurās viņa veidojusi savus tēlus. To pārlasot, rodas pārlicība, ka aktrisi vairs nekas nevar pārsteigt, ka, runājot K. Guckova lugas «Uriels Akosta» tēla Ben Akibas vārdiem: «Viss ir jau bijis reiz.» Bet tikpat maldīgs kā Ben Akibas sakāmais, maldīga ir arī šāda doma par izcilo aktrisi. Var būt, ka tieši viena no visbrīnīšīgākajām Jekaterinas Bunčukas nevīstošā talanta jaunības īpašībām ir spēja vienmēr aizrauties, vienmēr atrast kaut ko vēl neredzētu, radošā darbā atklājamu katrā lomā, pat tad, ja tā kādreiz ir jau spēlēta.

Uzrakstīt Jekaterinas Bunčukas darba biogrāfiju — tas nozīmē uzrakstīt liela apjoma grāmatu par vienu no izcilām lappusēm teātra vēsturē. Mans uzdevums ir daudz pieticīgāks. Gribas pastāstīt, kādas pārdomas radās, smeloties mākslas prieku no vienā sezonā redzētajām Tautas mākslinieces spēlētajām lomām.

*

Trīs lomas teātrī, viena kinofilmā. Pie kam divas no tām — Anna Ugālniece un Raņevska — ir iepriekšējās sezonas darbs, un tikai Lambrini Kirjakuli un klostera priekšniece radītas pēdējā gadā. Tas nav daudz un tomēr ļoti daudz, jo atņemiet šos Jekaterinas Bunčukas radītos tēlus mākslai un tūdaļ jutīsiet, ka to vietā paliks neaizpildāms tukšums.

Anna Ugālniece latviešu padomju dramaturga G. Priedes lugā «Lai arī rudens», Raņevska krievu klasiķa A. Čehova «Ķiršu dārzā», Lambrini Kirjakuli lugā «Afrodites sala». Trīs mātes, — bet cik atšķirīgi raksturi, cik dažāda šo tēlu sabiedriskā un idejiskā slodze, cik psiholoģiski sarežģīti tie ir. Kā atrast katram no tiem *savu* atslēgu, to vienīgo instrumentu, ko nevar samainīt ne ar kādiem visgudrāko amatnieku izkaltajiem rīkiem?

... Padomju Latvijas skatītāju tik ļoti iemīļotās Gunāra Priedes lugas grūti lauž savu ceļu uz krievu teātra skatuvēm. Varbūt tāpēc LPSR

Krievu drāmas teātra kolektīvs ar zināmu vēsumu un neuzticību saņēma ziņu, ka tiks iestudēta viņa liriskā drāma «Lai arī rudens». Šodien, kad tās uzvedums guvis atsaucību gan Rīgā, gan televīzijas pārraidē varoņpilsētā Ļeņingradā, gan viesizrādēs tālajā Kirovā, šāda neticība šķiet visai divaina. Bet tā bija, un režisoram inscenētājam Pāvelam Homskim nācās uzmanīgi kausēt vienaldzības ledu savu darba biedru sirdīs, lai tajās sāktu degt gaišās radišanas liesmas. Jekaterina Bunčuka kļuva šīnī darbā viņam dedzīga sabiedrotā. Pirmkārt jau tādēļ, ka Tautas māksliniece vispār neprot būt vienaldzīga, ja runā par teātri, par jaunu lugu un īpaši lugu, kurā jāspēlē viņai pašai. Un vēl — šoreiz tas bija pats svarīgākais — Jekaterina Bunčuka aizrautīgi gaida lugas, kurās viņa varētu radīt padomju sievietes tēlu, un, kaut arī viņa nevar sūdzēties par darba trūkumu, tomēr padomju lugās lomas gadās reti. Kas vainīgs? «Nu, protams, dramaturgi,» smejas māksliniece: «Viņi mūsu jaunības zemē savas vislabākās domas atdod jauniešiem, un man paliek tikai tādas jaunas vecenes kā krustmāte Sima lugā «Esi sveicināta, Katja!» Joks? Jā, bet zināma patiesība te ir. Un vai daļa atbildības nav jāuzņemas teātra vadībai, kurā strādā talantīgā aktrise, ja viņas vēlēšanās radīt padomju sievietes tēlu, kuras darbs, sirds, domas būtu atdotas mūsu dzīves celtniecībai un augšupejai, piepildītas tikai daļēji? Tādas lugas jāmeklē, jo liels, patiesss talants ir pārāk reta bagātība, ar kuru nedrīkst svaidīties, tam visā savā daudzveidībā jānonāk pie īstajiem teātra saimniekiem — skatītājiem.

Tādēļ G. Priedes Annu Ugālnieci J. Bunčuka sagaidīja ar sirsnību. Tā varbūt nebija visilgotākā loma, bet, izlasot lugu, aktrise par to vairs nedomāja. Viņa nedomāja arī par to, ka Annai lugā pēc uzrakstīto repliku skaita nav visai liela vieta, jo aktrisei uzreiz kļuva tuva šī skarbo Ventspils vēju apdvestās zvejnieku dzimtas mātes ārēji vienkāršā, bet īstenībā grūtā, skaistā un bagātā dzīve. Viņa ieraudzīja Annas tēlā to dzīves gudrības spēku, kas mīlošas mātes acis padara bezgala redzīgas, kas smalkjūtīgi, bet reizē arī stingri prot palīdzēt saviem bērniem atrast pareizo ceļu dzīvē, neļauj tiem iegrimt paštaisnā egoismā, bet māca viņiem skaisto padomju dzīves kolektīvisma principu.

Annas Ugālnieces tēlā J. Bunčuka izteikusi savu aktīvo attieksmi pret dzīvi. Viņas Anna ir ne tikai padomdevēja, bet arī cīnītāja. Cīnītāja par dzīves ceļos apmaldījušos Valteru, cīnītāja pret Kornēlijas indīgo tukšumu. Tāds Annas traktējums izceļ G. Priedes lugas problēmu nozīmīgumu. Būt ne tikai konkrētai lomas izpildītājai, bet gan aktīvai tās līdzradītājai — tas vienmēr ir bijis Jekaterinas Bunčukas daiļrades princips. Var jau strīdēties par to, vai ir labi pārāk izcentrēt izradē tēlu,

J. Bunčuka Annas Ugālnieces lomā G. Priedes
lugā «Lai arī rudens» 1960./61. g. sezonā.



kas autora iecerē nav bijis pats nozīmīgākais. Bet strīds sabrūk pats no sevis tad, kad aktieris prot uzminēt tēla apslēptās bagātības un ar savu spēku liek jaunās krāsās iezaigoties pārējām lugas personām. J. Bunčuka to lieliski prot. Viņa uz skatuves nekad nestāv savrup kā daiļi veidots pieminēklis, bet ar sava talanta patiesību palīdz atvērties pārējo aktieru sirdīm, lai darbība un domas neizstarotu tukšumā, bet savītos kopejā melodijā kā labi saskaņotā orķestri.

Jekaterina Bunčuka nekad nav tieši nodarbojusies ar pedagoģisko darbu, ar jauno aktieru audzināšanu. Un tomēr viņa ir īsta teātra jaunās paaudzes audzinātāja, jo katra izrāde, kurā viņa piedalās, tādā vai citādā veidā ir patiesa jaunrades skola. Tā lielā cieņa, ar kādu viņa izturas pret savu darbu, pret teātri, ārkārtīgā disciplinētība, viņas radošā enerģija ir īpašības, kas nevar atstāt vienaldzīgu. Tas viss neapšaubāmi bija arī viens no faktoriem, kas lika «Lai arī rudens» izrādes dalībniekiem aizmirst savu skepticismu un ar aizrautību veidot lugas uzvedumu.

Kā jau minējām, Jekaterina Bunčuka ir lieliska raksturotāja. Viņa katram savam tēlam prot atrast spilgtu ārējo veidolu, bet vienmēr saskaņā ar lomas iekšējo saturu. Viņas Anna Ugālniece ir nodzīvojusi lielu mūžu. Grūtajā darbā stiegrainas kļuvušas rokas, un tikai iekšējais, nesalaužamais spēks notur nesaliektu zvejnieku sievas stāvu. Smagnējs kļuvis solis. Gludi saglauzti sudraboti mati, skarbo jūras vēju izvagota un nobrūnināta seja. Un tomēr galvenais, kas mūs piesaista viņas Annai, kas liek sekot viņas tēlam, ir acis. Jekaterinai Bunčukai acis vienmēr runā un, vienalga, kādā zāles vietā — pirmajās rindās vai arī pašās pēdējās — sēdētu skatītājs, šo acu spēks nepaliek neievērots. Un tas tādēļ, ka tajās vienmēr mirdz domas, dziļas jūtas. Bunčukas Anna labāk nekā pārējie redz Valtera ārišķību isto cēloni. Viņas stingro acu skats liek sarauties Kornēlijai, kura jūt, ka Annu nevar apmānīt. Arī paštaisnais Dzintars apjūk mātes vērtējuma priekšā. Ar Annas tēlu māksliniece panākusi lielu vispārinājuma spēku, kas pierāda, ka ikvienam cilvēkam jābūt atbildīgam par otru, ka patiesība, kaut arī rūgta, vienmēr ir labāka par pieklājīgu klusēšanu. Un, ja autors nav devis tēlam daudz vārdu, ar ko vērsties pie partnera, bet lomu aktrise izpratusi kā aktīvu, dzīvi virzošu cilvēku, kā tas bija šinī gadījumā ar Annu, tad J. Bunčuka atrod savā izteiksmes līdzekļu bagātajā arsenālā citas iespējas, kā to panākt. Jo skatuve viņai nav atpūtas vieta, kur glīti norunāt doto repliku, lai tad bezdarbīgi gaidītu nākošo. Viņa visu laiku ir darbībā, un tādēļ gandrīz nav iespējams atcerēties brīdi, kad mēs Krievu drāmas teātra izrādē «Lai arī rudens» nejustu Annas klātbūtni. Bet tas nenozīmē, ka J. Bunčuka ar sava talanta spēku izrādē nomāc pārējo aktieru darbu. Gluži otrādi. Gribas pat apgalvot, ka tad, ja nebūtu tādas Annas sirds siltuma, J. Lazareva Valters izsauktu gandrīz tikai sašutumu, neļaudams mums ielūkoties tajos izmisuma bezdibeņos, kas viņā ir. Bez Annas vērtējuma daļā J. Sumskas Kornēlija mūsu acis nezaudētu savu pievilcību un Dzintars tik smagi nepārdzīvotu sava egoisma krahu. Te Jekaterinas Bunčukas Annas tēla nozīmīgums, tā lielums un viens no izrādes panākumu «noslēpumiem».

Gluži citāds, atšķirīgs gan literārā materiāla, gan skatuviskā interpretējuma ziņā ir Raņevskas tēls A. Čehova «Ķiršu dārzā».

Raņevskas tēlu visā spilgtumā atklāt uz skatuves bezgala grūti, bet ne jau grūtības baidīja Jekaterinu Bunčuku, kad viņa ne visai labprāt bija ar mieru spēlēt šo lomu. Tautas māksliniece savā mūžā ir spēlējusi vai visās Čehova lugās, un tikšanās ar Raņevsku notika otro reizi. Galvenā doma bija — vai spēšu vēl ko jaunu atrast jau kādreiz pasacītajam? Un lielā iekšējā paškritika, milzīgās prasības pašai pret sevi kļuva

J. Bunčuka Raņevskas un D. Fridenberga Aņas lomā A. Cehova komēdijā «Ķiršu dārzs» 1960./61. g. sezonā.



ir par stimulu, ir par zināmu šķērsli lomas pilnveidošanā. Būtu lieki apgalvot, ka viss, kas par Raņevsku ir uzrakstīts gan pašam Cehovam, gan Kniperei-Cehovai, gan režisoriem un literatūras zinātniekiem, tika rūpīgi jo rūpīgi izstudēts un pārdomāts. Ar ārējo tēlu J. Bunčuka ātri sadraudzējās. Viņa atrada savai Raņevskai apbrīnojami vieglu, lidojošu gaitu; kad viņa gāja, gaišie, skaistie tērpi šalca ap viņas stāvu kā baltas buras pār sudrabainu jahtu... Lidojošas, nemierīgas roku kustības, kurās vienmēr kaut kas bija — vai grezns mežģiņu mutautiņš vai somiņa, vai telegrama un kuras tomēr allaž šķita tukšas, neko nenoturošas... un pamazām no šīm nemierīgajām rokām sāka veidoties viss Raņevskas tēls, kādu mēs to pazīstam tagad lieliskajā J. Bunčukas traktējumā.

A. Cehovs kādā vēstulē O. Kniperei rakstīja: «Es nekad neesmu gribējis Raņevsku rādīt nomierinājušos. Nomierināt tādu sievieti var tikai nāve...» Bet nemiers viņu urda tikai tad, ja kāds grib ielauzties viņas egoisma rūpīgi izolētajā pasaulē — tā Bunčuka atrod savam tēlam at-

slēgu. Viņas Raņevsku sāpina citu bēdas tad, kad par tām nākas domāt pašai. Bet domāt par citiem — apgrūtināši, un cik laimīga viņa kļūst, kad saprot, ka var nedomāt un tikai izlikties klausāmies citu stāstus. Tāpēc arī tāda pretestība pirmajā cēlienā, runājot par Petjas ierašanos. Sis students taču bija viņas mirušā dēla skolotājs, un atmiņas par Grišu — tas ir sāpju bezdibenis! Bet viņai pašai pašlaik daudz svarīgāks ir tas, ka bija jāpamet Parīze, ka naudas nav un arī mīļotais cilvēks izrādījies nelietis, lai gan telegramas nāk no Parīzes. Tā kā sa-raut saites ar tālajā pilsētā palikušo cilvēku bija tas grūtākais, tad te arī vislielākais aktivitātes moments. *Sevi* ieklausoties, *sevi* pārliecinot un par *savu* varonību priecājoties, skan lepna, gari vilkta -r-: «ar Par-r-r-izi viss izbeigts!»

Taču dzīve laužas iekšā Bunčukas-Raņevskas rūpīgi sargātajā pasaulītē. Un viņa bruņojas. Bruņojas ar savu uztveres vieglumu, runā par sevi, stāsta, kāda viņa slikta, bet pati jau tam netic. Viņa apbrīnojami prot klausīties, neko nedzirdot. Ipaši Petjas kaislie monologi par nākotnes cilvēku viņai šķiet lieki vārdi, bez tam — kādēļ tik skaļi? Ir taču krēslas stunda, un daudz labāk klausīties sevi. Viņa ir muļķīgi lab-sirdīga — garāmgājējam atdod naudu, kaut arī mājā saimei nav ko ēst. Labsirdības pamats vienkāršs — dod tāpēc, ka daudz grūtāk būtu nedot. J. Bunčukas Raņevskai katra grūtība ir neizsakāms smagums, no kura par katru cenu jāatbrīvojas.

Ipaši spilgti to redzam trešajā cēlienā, kad muižā sarīkota muļķīgā balle, bet mājas liktenis nevienam nav skaidrs. Vai pārdota, vai ne? Un trakajā liksmībā aktrise liek savai Raņevskai mierīgi sēdēt uz dī-vāna, tikai rokas nodod viņas pārdzīvojumu. Te tās rotaļājas ar vēdekli, te burza spilvenu, te kārtro matus. Lūpas kustas. Viņa kaut ko nedzir-dami runā pie sevis. Galvenais jau nav muiža — galvenais, ka pārāk mokoša gaidīšana. Viņa klausās, ko stāsta Varja — nav jau interesanti, bet laiks kaut kā jāaizpilda. Viss liecina, ka pārāk niecīgs cilvēciskais saturs šajā muižniecē, ka nav viņai nevienas dziļas jūtas, neviena īsta pārdzīvojuma. Bet tas būtu pārāk vienkāršs ceļš tēla atklāsmē, un J. Bunčuka sagādā skatītājiem lielu mākslas pārsteigumu, pavērdama negaidītu dziļumu Raņevskā. Petja viņu apvaino (kas par to, ka tas ir apvainojums pret apvainojumu, kuru viņam nodarījusi pati Raņevska — viņa taču netišām!) visdārgākajā, kas viņai ir — mīlestībā. Nu taču sen viņa vairs nevēlīgi neaizsviež telegramas no Parīzes, jo viņa ir sapra-tusi, ka patiesi un dziļi mīl. Un te viņu aizskart nedrīkst! Viņa kļūst ļauna un nelaimīga. Un, apzinoties savas mīlestības smagumu, īsteni traģiska viņai kļūst arī muižas pārdošana. Bunčuka-Raņevska rūgti

raud, jo šis ir vienīgais moments, kad viņa saprot — **jauna dārza viņai nekad vairs nebūs!** Būs Aņai, būs Petjam, bet viņai — ne.

Paceldama savu varoni traģēdijas augstumā, aktrise viņu tur neatstāj. Tas arī būtu pretrunā ar lugas domu. Sāpju uzliesmojums beidzies, viņa viegli un bez grūtībām aiziet no sava ķiršu dārza pa to pašu ceļu, pa kuru atnāca, tajā pašā vecajā dzīvē atpakaļ. Viegla, gaiša un — izgaistoša. Nevajadzīga tai dzīvei, kurā aiziet Aņa un Petja. Melnīgās un neīstās pagātnes burvības izzūdošais simbols.

Tā soli pa solim aktrise savu ar tādu bezgalīgu smalkumu un artistisku vieglumu izmēto Raņevsku noveda līdz apsūdzēto solam un notiesāja viņu šodienas vārdā.

Ja Raņevska ir tiesājama, tad viens no spilgtākajiem Jekaterinas Bunčukas tēliem — Lambrini Kirjakuli lugā «Afrodītes sala» — pati ir apsūdzības nesēja un tiesātāja.

Jau iepriekš minējām, ka aktrisi, kas tik daudz lomu nospēlējusi kā Bunčuka, ir grūti pārsteigt ar jaunu lomu. Taču reti kad šo rindiņu autorei ir gadījies redzēt tik daudz prieka un jauneklīgas aizrautības, kā tas bija tad, kad Tautas māksliniecei uzdeva veidot cildeno mātes tēlu. Te bija sengaidītā iespēja apliecināt savu kvēlo mīlestību uz dzīvi, izteikt naidu pret reakcijas tumšajiem spēkiem, kas kavē progresīvo cilvēci tās augšupejas ceļā. Tālās zemes traģēdija, tās cīņa pret apspiedējiem sakausējās aktrisei Lambrini Kirjakuli tēlā kā visu koloniālistu apspiesto tautu cīņas simbolā. Tas bija monumentāls, sabiedriski nozīmīgs tēls un reizē ar to bezgala vienkāršs un cilvēcis. Panākt monumentālās apsūdzības spēka sintēzi ar mātes sirds ciešanām un mīlestību — kļuva par aktrises uzdevumu, par to pamatu, no kura izauga J. Bunčukas Lambrini Kirjakuli.

Aprakstīt viņas Lambrini — gandrīz neiespējami. Tas laikam gan ir kustībā, mizanscēnās un ārējā darbībā visskopākais tēls, ko jebkad ir veidojusi Tautas māksliniece. Viņas Lambrini dinamika un atklāsme galvenokārt iet tikai pa iekšējās attīstības ceļu, un varbūt vairāk nekā jebkurā citā lomā aktrise te prasmīgi izmantojusi divus savus spēcīgos izteiksmes ieročus — acis un rokas. Un, protams, arī balsi. Trīs uznācieni ir Lambrini Kirjakuli — divi ir tikšanās ar lēdiju Patersoni, lai izcīnītu cīņu par savu dēlu un trešais — pēc dēla noslepkavošanas, kad jāatrod spēks tālākai dzīvei, tālākam darbam.

Pirmo reizi staltais, melnā tērptais Bunčukas-Lambrini tēls parādās priekšākāz liksmes un prieka piesaulotajā bagātajā angļu kolonizatoru villā. Viņa ienāk klusu un ar cieņu. Viņa nenāk draudēt, nenāk baidīt, viņa nāk lūgt, bet ne pazemoties, viņa lūdz kājās stāvot, kā māte māti.



*J. Bunčuka Lambrini Kirjakuli tomā lugā
«Afrodītes sala» 1960./61. g. sezonā.*

Lambrini pat mazliet smaida, jo tic, ka varenā lēdija Patersone, kuras dzīvē ir tik daudz prieka, palīdzēs grieķietes dēlam. Lambrini ir lepna, jo ir māte vislabākajam dēlam — savas zemes patriotam. Aktrise liek savai varonei stāvēt greznās villas centrā, un lūdzēja kļūst valdniece — lepnie angļi nevilšus atkāpjas pie istabas sienām, jo arī šī nama istie saimnieki ir tauta. Un vai tad var būt kopēja valoda apspiedējam ar apspiesto? Un lēdijas Patersones sirdi nerod atbalsi Lambrini lūgums. Nāciens bijis veltīgs? Nē. Pašapmierinātos kolonizatorus pārņēmušas bailes no tautas dusmām.

Otrā Lambrini ierašanās jau ir vairāk sagatavota. Tauta cīnās par savu varoni, māte par savu dēlu. Lēdijai Patersonei nolaupīts dēls Dēvijs, un tagad villā vairs nav tās liksmības atmosfēras, ko redzējām pirmajā cēlienā. Bunčuka-Lambrini atnāk vēl mierīgāka, vēl klu-sāka — šķiet, pati zeme padara nedzirdamus savas meitas soļus. Un viņa arī vairs nesmaida. Nekustīgas kā baltais Grieķijas marmors un sma-gas ir viņas rokas, jo viss spēks sakoncentrēts sirdī un domās. Acis vērtē, jautā, pavēl. Viņa vairs nelūdz, bet prasa — dēlu pret dēlu! Divas



*J. Bunčuka Klostera priekšnieces lomā kinofilmā
«Pieviltie».*

mātes — abām viena vēlēšanās — atgūt dēlus. Bet cik daudz pārāka ir Bunčukas Lambrini par aristokrātisko Gloriju. Viņas sāpes ir daudz lielākas, un tomēr viņa atrod sevī spēku just līdzī arī Glorijai. Bet citas izejas nav — un viņa pārliecina savu pretinieci.

Neaizmirstama ir senā dziesmiņa, ko Lambrini dzied, lai tās vārdus Glorija aiznestu dēlam cietumā. J. Bunčuka dzied čukstus — tā patiesībā nav cilvēka balss dziedāta melodija — tā drīzāk ir vēja nopūta cipresēs, avotu čala nokalnēs, meitenes smieklī pavasara rītā, mātes mīlestība, bērņus ceļā aizvadot, — tā ir dziesma, ko pati dzimtene uzticējusi mātei, un Lambrini šīnī brīdī kļūst tikpat mūžam jauna, kāda vienmēr ir tauta, kas nepadodas, kas cīnās par savu brīvību un dzīvi.

Pēc dziesmas viņa it kā atgriežas no liela tāluma un atkal ir tikai māte, māte, kas ar ticību un cerību aiznes sev līdzī vārdu — sabiedrotā. Sabiedrotā, kas atdos dēlu pret dēlu.

Trešo reizi mēs sastopam Lambrini vislielākā zaudējuma brīdī — dēla dzīvību neizdevās nosargāt, tā vietā, lai viņu rītausmā atbrīvotu, viņu nogalināja. Lambrini ir iespēja atriebties. Viņa atnāk būdīnā, kur ir sagūstītais Dēvijs. Bunčukas-Lambrini solis nav kļuvis ne ātrāks, ne

lēnāks — tas ir tikai smagāks. Arī augums ir stalts, tikai staltums tagad šķiet nedabisks, it kā ar pūlēm radīts. Visā tēlā kaut kas ir aizlūzis, melnais tērps vairs nekrīt harmoniskās krokās, bet atgādina aizšauta putna spārnus. Tukšas un bezspēcīgas arī rokas — nav vairs ko turēt. Viņā skan vairs tikai viena stīga — mans dēls, mans dēls... Tātad atriebība? Un te atkal aktrise sagādā skatītājam pārsteigumu. Cik viegli lomu varēja tālāk veidot tā, ka želuma jūtas pret Dēviju kļuva par tādu vispārēju žēlošanu un līdz ar to Lambrini dēla bojā eja kļuva pavisam mulķīga un nevajadzīga, veltīgs upuris. Bet J. Bunčuka izpratusi Lambrini daudz dziļāk — viņa ir ne tikai sava dēla māte, bet arī savas dzimtenes cinitāja. Tāpēc Dēvijam jādzīvo, jo no viņa atteikušies savējie, kas nebēdāja par to, ka viņš var aiziet bojā, tāpēc, ka Dēvijs ir citāds nekā kolonizatori. Asinis pret asinīm — tas ir pārāk senlaicīgs un šodien nederīgs likums, šodien asinis var līt tikai tautas brīvības un nākotnes vārdā. Tas bija jāizšķir Lambrini, un viņa izšķīra. Šajos brīžos J. Bunčukas tēlotā māte atgūst daļu no sava bijušā lepnuma un stājas, lielā iekšējā spēka.

Tikai tad, kad Dēvijs ir aizgājis, Lambrini lūdz pārējos viņu atstāt vienu; tagad māte paliek kopā ar savām sāpēm... Dēls, dēls! Vai es rīkojos pareizi? Bet tas ir mātes sirds kliedziens, kam varētu atbildēt tikai dēla dzīvība. Lai māte raud... jo viņa rikojās pareizi.

Milēt lomu Tautas māksliniecei nozīmē — nepārtraukti to pilnveidot, meklēt jaunas, vēl neuzminētas iespējas tās atklāsmē. Tādēļ viņa nav pārāk apmierināta ar savu pirmo kinolomu, kur viņai atklājās vēl līdz šim nezināma darba joma. Rīgas kinostudija viņu uzaicināja filmēties klostera priekšnieces lomā filmā «Pieviltie». Tas bija grūts un neparasts darbs, grūts un neparasts tādēļ, ka nebija ierasts lomu veidot no maziem gabaliņiem, kur turklāt uzņemšanas secība bieži vien ir pretēja tam, ko redzam filmā. Bez tam balss vēlāk jāpieskaņo tēlam, kad tas jau pabeigts. Un galvenais — labot nekā nevar! Kaut arī pirmais kinodarbs, taču klostera priekšnieces tēls «Pieviltajos» ir viens no visinteresantākajiem. Reliģijas slepeno un jauno spēku māksliniece līdz skatītājam aiznes ļoti pārlicinoši.

... Cetras lomas vienā sezonā. Tas ir daudz un arī maz. Daudz pēc to nozīmības Padomju Latvijas teātra darba viena gada pūrā, maz pēc to radošo spēku pārpilnības, kas piemīt Jekaterīnai Bunčukai. Jo bagātāks ir mākslinieka talants, jo vairāk no šīs bagātības vēlas saņemt skatītājs. Jaunatklāsmes brīnumu mākslā nekad nevar būt par daudz. Un mēs zinām — Tautas māksliniecei vēl ir lielas radošo pārsteigumu krātuves, kuras jāīsteno spilgtos skatuves tēlos.

IRMGARDE MITRĒVICE

Ir aktieri, kuru talants spoži iemirdzas jau viņu daiļrades sākuma posmā, kuri jau ar saviem pirmajiem soļiem uz skatuves ļauj kaut vai kontūrās nojaust nākamā meistara siluetu, saskatīt viņa mākslinieciskās personības vienreizību. Gadās, ka šim agrajam plaukumam labvēlīgas ir sirdij tuvas lomas. Tās uzvanda tik dziļas dvēseles alkas, ka atraisa varenus jaunrades spēkus, kuri citkārt tikai palēnām būtu laužuši sev ceļu.

Si laime — agrā jaunībā jau atrast sevi, savu tēmu — Latvijas PSR Nopelniem bagātajai skatuves māksliniecei Irmgardei Mitrēvicei nebija dota. Viņa pieder pie tiem aktieriem, kuri tikai ilgstošā cīņā ar sevi pašu spēj atraisīt dziļi apslēptu daiļrades potenci un kuru plaukums nāk reizē ar viņu cilvēka un mākslinieka pilnbriedumu. Mitrēvices daudzveidīgās jaunrades iespējas tā īsti parādījās tikai pēdējā pusotrā gadu desmitā, kad māksliniece bija iegājusi savas radošās biogrāfijas interesantākajā posmā un atklāja arvien jaunas kontrastainas krāsas savā tēlotājas paletē, aizvien plašāk aptverot gandrīz vai jebkuru ampluā un lomu nošķiru. Šķiet, tieši uz viņu attiecas vācu teātra vecmeistara Eduarda fon Vinteršteina vārdi, kas teikti kādai jaunai kolēģei: «Mēdz būt aktrises, kuras sāk ar trīsdesmit gadiem, un tādas, kuras beidz ar trīsdesmit. Pielūko, lai tu piederētu pie pirmajām.»

Sie krāšņie, dāsnie atvasaras un rudens posmi vaināgo nopietna, neatlaidīga darba pilnus gadus, kad aktrise slīpēja savu talantu ar nenogurstošu rūpību. Tāda neatlaidība ir vienīgi tiem māksliniekiem, kurus izraudzītā ceļa zvaigzne nemitīgi aicina uz priekšu, kuru skaidrie, jau agri izveidojušies priekšstati par skatuves mākslinieka uzdevumiem un atbildību skatītāju priekšā nekad nav nobālējuši un kuri tāpēc nenobīs-

tas no neveiksmēm, nesamierinās ar viduvējību un neiesligst pašapmierinātībā. Nu jau pāri trīsdesmit gadiem ilgst šis nemitīgais darbs, savu dotību mērķtiecīga izkopšana.

Protams, arī toreiz, pirms vairāk nekā trīsdesmit gadiem, kad jaunā rīdziniece Draudziņas ģimnāzijas absolvente Irmgarde Mitrēvice E. Feldmaņa teātra kursos centās apgūt skatuves mākslas noslēpumus, daudzi atzina, ka viņai visas dotības kļūt par aktrisi. To atzīmēja arī tad, kad Irmgarde, kursus beidzot, tēloja provinciālo aktrisi intriganti Korinkinu A. Ostrovska lugā «Bez vainas vainīgie», tai pašā darbā, ar kuru trīsdesmit gadu vēlāk viņai bija jāsastopas otrreiz, tēlojot galveno varoni Otradinu-Kručiņinu — vienu no savām mīļākajām lomām. Labvēlīgās prognozes apstiprinājās, kad 1932. gada rudenī kopā ar trīsdesmit citiem debitantiem Irmgarde mēģināja dabūt angāžementu toreizējā Nacionālajā teātrī un — izrādījās viena no trim laimīgajiem, kuriem tas patiešām izdevās.

Taču, runājot par debitantes labajām dotībām, tobrīd gandrīz visi domāja galvenokārt par to, ko daba bija devusi jaunajai aktrisei pūrā — slaido skatuvisko stāvu, klasisko profilu, sievišķīgo šarmu. Viņai pareģoja panākumus tikai salondāmu lomās, jo vairāk tāpēc, ka iesācējas tēlojumā ilgāku laiku bija manāms zināms vēsums, stingums, kas daudziem šķita dziļāka pārdzīvojuma trūkums, bet patiesībā bija tikai vēl nepārvarētas lielas kautrības un tehniskas nesagatavotības izpausme. Irmgarde sirga ar to, ka iekšējam pārdzīvojumam nekādi nevarēja rast adekvātu ārējo formu. Arī intuīcija te nekā nelīdzēja.

Tā nu četrās sezonās, ko Irmgarde Mitrēvice strādāja Nacionālajā teātrī, viņai lielākoties vajadzēja tēlot bezdvēseliskas, garīgi tukšas koķetes angļu, franču, ungāru un latviešu buržuāzisko dramaturgu komēdijās un melodrāmās, kādas lielā skaitā pārstaigāja teātru skatuves. Izlutinātā Lola L. Fodora lugā «Dr. Jūlija Šabo», kur galveno lomu tēloja Lilijs Stengele, bija tikai pirmā šai garajā virknē. Un, kaut gan jaunā aktrise, gluži dabiski, sapņoja par lielām lomām, kurās viņa varētu izmēģināt savus spēkus, piedalīšanās Mihaila Čehova viesizrādē — «Hamletā», kur viņa intermēdijā uznāca mēmajā aktrises lomā, viņu padarīja daudz laimīgāku nekā visas uzslavas par kārtējās salondāmas vai subretes tēlojumu. Bet tieši par šīm lomām, kuras nekā nedeva ne sirdij, ne dziļākai mākslinieciskai pieredzei, Irmgarde lasīja laikrakstos, ka viņa bijusi «dekoratīvi glīta», «... vietām atgādināja raksturīgu filmskaistuli, kādas smaids no ekrāniem», «... apbūra ar savu skaistumu un eleganci» (ak, šī elegances — tā sāka izvērsties par istu lāstu, jo, spēlējot gandrīz tikai modernās lugās, bija jāgādā izsmalcinātai



I. Mitrevoice

E. Andersona zim.

gaumei piemērotas tualetes, un parādi nemitīgi auga) ... Tikai paremtam, nejauši pagadijās pa interesantākai lomai — kāda groteska vecene vai pusaudzis. Tad uz mirkli iedzirkstījās aktrises spēles prieks, par kuru vēlākos gados allaž bijis jāpriecājas, vērojot viņu raksturkomikas lomās, iedzirkstījās — un atkal apdzisa, jo nebija istas izdevības to saglabāt.

Jā jauno aktrisi uz skatuvi būtu atvedusi tieksme parādīt sevi, viņa varētu just gandarījumu par savas personīgās pievilcības atzišanu. Bet ne jau par to viņa sapņoja. Irmgarde vēlējās būt īsta māksliniece, un viņas ciešā apņēmība strādāt un mācīties, lai sasniegtu šo mērķi, bija tik nepārprotama, ka toreizējais Nacionālā teātra direktors Arturs Bērziņš pusironiski, pusizbrīnījies teica: «Mitrēvice par visu varu grib kļūt aktrise!» Jā, to viņa gribēja un ticēja, ka arī varēs sasniegt. Raksturīgi ir tas, ka Mitrēvice nekad neloloja jauniešu vidū dažkārt sastopamās ilūzijas, ka aktiera snieguma pamatā varot likt intuīciju vien, palauties uz kādu spontānu iedvesmu. Viņa ticēja tikai darbam.

Irmgarde Mitrēvice šinī laikā apguva ne vienu vien no skatuvei vajadzīgajām iemaņām. Viņas kustības kļuva brīvākas, stāja nevainojama. Daudz strādājot pie savas valodas kultūras (jautājums, kuram māksliniece arī šodien pievērš izcilu vērību), viņa panāca skaidru teksta skandējumu, sāka pārvarēt pārāk cieto dikciju un padzestro balss tembru, kas sagādāja lielas rūpes. Tas viss, protams, bija labi, iezīmēja nenoliedzamu soli uz priekšu aktiera meistarības apguvē. Bet vai tā jau bija istā, lielā māksla, pēc kuras nerimtīgi alka jaunās aktrises dedzīgā sirds? Irmgarde ļoti skaidri un paškritiski saprata, ko viņa bija sasniegusi šais četrās sezonās Nacionālajā teātrī un kā vēl trūka. Viņas tēlojums tagad līdzinājās veiklai, itin graciozai slidošanai pa aizsalušu ezera virsmu, neatklājot, kādas virmojošas dzelmes, kāda dzīvība slēpjas zem biežās, pagaidām vēl neskartās ledus kārtas. Sagraut, izkausēt šīs aukstās bruņas, kas joprojām nelāva izlauzties uz āru, pārliecinoši izpausties iekšējam pārdzīvojumam, varēja vienīgi aizrautīgs darbs, cīņa par karstu jūtu caurstrāvētu tēlu un nozīmīgu raksturu iedzīvināšanu. Gribējās daudz un bieži būt uz skatuves, spēlēt visdažādākās lomas, meklēt un atrast.

Irmgarde šaubījās, vai galvaspilsētas vadošā teātra lielajā, talantiem bagātajā trupā viņai radīsies šādas iespējas. Viņa arvien nopietnāk sāka apsvērt, vai nederētu doties uz provinci, kur teātros gan šaurākas materiālās iespējas, toties jauniem aktieriem nekad netrūkst atbildīgu lomu. Zēl gan bija šķirties no kolēģiem un draugiem. Ar lielu siltumu Mitrēvice vēl šodien atceras savas pieredzes bagātās tā laika darba

biedrenes — allaž sirsnīgo, iejūtīgo Mirdzu Šmitheni, Jūliju Skaidriti, Antu Klinti, Ludmilu Špilbergu. Viņu piemērs, padoms, morālais atbalsts jaunajai aktrisei deva ļoti daudz, palīdzēja nezaudēt ticību seviem spēkiem, kad viņu mocīja pārspīlēta neveiksmes izjūta, pašpāremtumi par meistarības trūkumu. Ar pateicību māksliniece piemin arī savus režisorus Jāni Zariņu, kas viņu mācīja vēl kursos, un Alfrēdu Amtmani-Briedīti.

Cerības gūt plašāku darbības lauku lika 1936. gadā pieņemt priekšlikumu pārnākt uz Liepājas teātri, kaut gan nebija lielas ticības, ka šeit viņa atradīs īstu mājvietu sev un savām alkām pēc patiesas, lielas mākslas. Taču iznāca citādi — Irmgarde Mitrēvice ne tikai palika uzticīga Liepājas teātrim, darbojoties tajā nu jau divdesmit piecus gadus (ar nelielu pārtraukumu 1940./41. gada sezonā, kad māksliniece pārnāca uz Dailes teātri), bet tik cieši saauga ar to, ka šodien grūti šo kolektīvu iedomāties bez viņas.

Jau pirmie gadi Liepājā — četras pirmspadomju sezonas — ievadīja Mitrēvici pavisam jaunā daiļrades posmā. Lai nu par ko, bet par lomu trūkumu nevarēja sūdzēties! Tās gadījās pat pa piecpadsmit vienā sezonā. Un, ja nu ņem vērā, ka dažkārt lomas iestudēšanai bija dotas tikai divas līdz trīs nedēļas, ka režisoru palīdzība, aizrādījumi, paskaidrojumi parasti nelīdzinājās mūsdienu dziļajai analīzei un sadarbībai ar aktieri, tad skaidrs arī, ka netrūka grūta «zvēriskā», kā viņa pati saka, patstāvīga darba.

Arī Liepājā Irmgarde Mitrēvice pirmajās sezonās tēloja vairākas dažādas maznozīmīgās lugas bez īstas mākslinieciskas vērtības. Bet tās vairs nebija pārsvarā. Nu viņa varēja atraisīt savas raksturnieces spējas, atklāt un attīstīt sava talanta daudzpusību. Tai laikā Mitrēvicei vissekmīgāk izdevās, sniedza vislielāko radošo prieku un gandarījumu un visdziļāk skatītāju atmiņā iespiedās tās lomas, kur viņa varēja izmantot savu pareizo formas nojautu, savas asās novērotājas spējas.

Kā jauna un iemīļota lomu grupa viņas repertuārā parādījās Blaušana pīprās, spriganās meičas — Made «Trīnes grēkos» un Auce komēdijā «No saldenās pudeles», viņu nenoliedzamā radniecība Raiņa Anda, kuru Mitrēvice veidoja kā vitālu, mutīgu, mazliet valšķīgu saimniekmeitu. Interesantu raksturu aktrise atklāja Vegnera melodrāmā «Meitene Irēne», kur viņa tēloja titullomu — pusaudzi, kas neprātīgā greizsirdībā smagi pārdzīvo mīļotās mātes otro laulību. Ne tik tuvas aktrisei bija Daila J. Janševska romāna «Dzimtene» skatuves variantā un Abigaila E. Skriba komēdijā «Glāze ūdens». Viņai izdevās tām iedvest patiesas dzīvības dvasi tikai tad, kad varēja parādīt to raksturīgumu,

piemēram, tajos momentos, kad meitenīgās, šķietami maigās Abigailas rīcībā atklājas viņas mērķtiecība, uzņēmība un prāts. Attēlojot Matiasa Klauzena meitu Otiliju Klamroti G. Hauptmaņa drāmā «Pirms saules rīta», Mitrēvice radīja tipisku aprobežotas, juteklīgas un mantkārigas buržuāziskās sabiedrības pārstāves tēlu, kuram netrūka zināma satīriska asuma.

So četru gadu kuplajā raksturu galerijā ir divi, kuri sevišķi labi demonstrēja Mitrēvices izaugsmi raksturojuma un īpaši raksturkomikas groteskas jomā — tādā amplitūdā, kas arī šodien vilināt vilina mākslinieci, kaut arī nav galvenais viņas daiļradē. Viens no tiem dzima drīz pēc jaunās rīdzinieces ienākšanas Liepājas teātra trupā, kad viņa Pāvila Roziša «Valmieras puiku» inscenējumā veiksmīgi iedzīvojās Adelīnas Putniņas tēlā. Adelīna šķita gluži kā iznākusi no nodzeltējušas fotogrāfijas, kādas toreiz glabājās «famīlijas» albumos zem plīša vākiem. Tam atbilda arī viņas runas veids un intonācija, provinces jaunkundzes manierīgums un maigi naivā viltība, kā to atzīmēja recenzents. Tā bija varbūt pirmā reize, kad varēja runāt par pilnīgi motivētu tēlojumu, par teicami izstrādātu un izprastu lomas zīmējumu. Un tieši tāpēc nevaram šo citkārt ne pārāk nozīmīgo lomu atstāt bez ievēribas.

Jebkurš vecāka gada gājuma liepājnieks — teātra mākslas draugs, atceroties Mitrēvici trīsdesmito gadu repertuārā, kā spilgtāko atceras, un nosauc veselīgas komikas piesātināto Trūdes Hofmanes tēlu ungāru dramaturga S. Bekefija komēdijā «Neattaisnotā stunda» (1939. g.). Šī luga nav nekas vairāk kā amatnieciski veikli uzrakstīta situāciju komēdija par izlutinātu ģimnāzisti, kas apprec vienmēr nodarbinātu ārstu un, garlaicības mācīta, seko savas bijušās klases biedrenes otrgadnieces Trūdes Hofmanes aicinājumam kopā ar viņu atgriezties skolas solā, tikai citā mācību iestādē, tur noslēpjot, ka ir precējusies, un arī nesakot vīram, ka apmeklē ģimnāziju. No tā tad arī izriet visādi pārpratumi, greizsirdība, bez tam lugā izmantoti dažādi smēdināšanas līdzekļi, kas visi ņemti no buržuāzisko komēdiju sensenā arsenāla. Spilgtumu, pat grotesku šai pavieglajā banalitātē ienesa spīdoši interpretētais Trūdes Hofmanes tēls. Šī Trūde — Mitrēvice bija lugas varones «Jaunais gars», sarkanamatains, brillains, nekaunīgs un melīgs skuķis ar asu mēli, tads komisks Mefistofelis isos svārcīņos. Aktrise šoreiz ļāva valū temperamentam, fantāzijai, un, pati to neapjaušot, rīkojās pēc Staņislavska atzinuma, ka mākslā var darīt daudz ko, ja vien tas mākslinieciski pārlicina. Pie šī atzinuma viņa — jau apzināti — turējās arī vēlākajos gados, kad vajadzēja veidot raksturlomas. Mitrēvice jūta, ka beidzies viņas «nebrīvības laiks», kā viņa mēdz dēvēt to posmu savās ska-



I. Mitrēvice Rozes Berndas lomā G. Hauptmaņa lugā «Roze Bernda» 1942. gadā.

tuves gaitās, kad vēl īsti nepārvaldīja mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus.

Bez šaubām, līdz tam ne vienmēr un ne visās lomās šie ārējās krāsainības un raksturīgās formas meklējumi bija vienādi veiksmīgi un pamatoti. Atceroties šo posmu savās skatuves gaitās, Irmgarde Mitrēvice pati atzinās, ka tolaik daudziem viņas atveidotajiem tēliem pietrūcis tieši dziļuma un vienkāršības, jo viņa visu mēģinājusi panākt ar ārējiem līdzekļiem, šķiedusies ar formu. Tāpēc vietu vietām gadījās ieslgt teatrālismā, nepamatoti sakāpinot jūtas un sabiezinošas krāsas. Pamatots bija pārmetums, ka, aizrāvusies ar saviem atklājumiem lomā, jaunā aktrise dažbrīd zaudēja ansambļa izjūtu. Tikai gadu gaitā, iemācījusies organiski domāt un just uz skatuves, guvusi bagātu pieredzi, Mitrēvice sāka spēlēt nevis lomu, bet gan — lugu, izvirzot sev kā augstāko uzdevumu autora domu atklāsmi kopumā. Tas viņai tad arī palīdzēja gūt tik spožas radošās uzvaras, kādas bija Viļa Lāča Zītaru Elza, A. Ostrovska Lidija Jurjevna un Kručiņina, Čehova Arkadina, Elīnas Zālītes Astra un citi tēli.

1940. gada rudens — pirmās latviešu padomju teātra sezonas sākums Irmgardes Mitrēvices aktrises gaitās — atrada mākslinieci Rīgā, Dailes teātra saimē, kur viņu līdz ar pārējiem jaunajiem darba biedriem savos viņos augsti pacēla un aizrāva līdz padomju kultūras dzīves strauji plūstošā straume. Iepazīšanās ar padomju teātra principiem, tā izcilajiem pārstāvjiem lika daudz ko pārdomāt, pārvērtēt. Tomēr Irmgarde Mitrēvice, kurai reālistiskā teātra pamati vienmēr šķita vienīgi patiesie, ļoti ātri un organiski uzņēma savā daiļradē visu to jauno, kas pavērās brālīgo republiku pulkā ienākušās zemes māksliniekiem. Šajā sezonā viņai gadījās loma, kura deva iespēju arī jaunajā kolektīvā sevi apliecināt kā spējīgu raksturotāju ar labi tvertu komiku. Tā bija Marija Antonovna N. Gogoļa nemirstīgajā komēdijā «Revidents», kuru viņa tēloja ar vieglu groteskas pieskaņu. Taču Irmgarde Mitrēvice šai lielo pārvērtību gadā guva daudz vairāk nekā vienu vai otru interesantu lomu. Viņa sāka arvien rūpīgāk meklēt un iedziļināties savu varoņu biogrāfijās, skatīt tos sabiedrisko attiecību plāksnē, dziļāk tvēra arī raksturošanas uzdevumus.

Liepājā Irmgarde Mitrēvice atgriezās pēc gada kā māksliniece, kas jau nobriedusi sarežģītiem psiholoģiskiem uzdevumiem, pat traģikai un gatava pašķirt jaunu lappusi savā radošajā biogrāfijā. Taču šī atgriešanās bija skumja — tā sakrita ar fašistiskās Vācijas nodevīgo iebrukumu mūsu zemē. Vācu fašistu nežēlīgās apšaudes sagrautajā pilsētas centrā gan joprojām neskarta stāvēja laimīgas nejausības pasargātā

teātra ēka, bet tajā saimniekoja okupanti, visa noteicējs bija vācu intendant, un par īstu darbu šādos apstākļos nevarēja runāt.

Taču dīvainā kārtā sagadījās tā, ka Irmgarde Mitrēvice tieši šajā drūmajā laikā satikās ar «savu» lomu, tik ļoti «savu», ka tā pārņēma visu viņas būtību, visu viņas māksliniecisko personību.

Okupantu diktētajā repertuārā bija paredzēts atzīmēt vācu dramaturga Gerharda Hauptmaņa 80 gadu jubileju. Režisors Nikolajs Mūrnieks izraudzījās lugu no rakstnieka reālistiskā daiļrades perioda, kad Hauptmani vēl dziļi satrauca buržuāziskās Vācijas sociālā netaisnība un «mazo» ļaužu apspiestība. Tā bija «Roze Berndā». Galvenā loma tika uzticēta Irmgardei Mitrēvicei. Nikolajs Mūrnieks vienprātībā ar savu galveno interpretētāju radija izrādi, kurai bija ass sociālkritisks skaņējums.

Tēlojot Rozi Berndu, Irmgardes Mitrēvices daiļradē notika lūzums, ko bija sagatavojuši rūpīga, neatlaidīga darba gadi un jaunās mākslas atziņas. Viņa atrada *savu* lomu, uzaustīja *savu* tēmu un bija jau pietiekami sagatavota, lai to pilnam iedzīvinātu. Vienkāršās, sākumā tik dzīvespriecīgās lauku meitenes ciešanās un bojā ejā Mitrēvice saskatīja smagu, nepārprotamu apsūdzību netaisnajai un nežēlīgajai buržuāziskajai sabiedrībai, uz to viņa virzīja savas varones traģēdijas pakāpenisko atklāsmi. Rozes alkas pēc laimes, pieviltās un visu atstumtās sievietes pazemojums dziļi saviļņoja mākslinieci. Un tas, ka visapkārt reālajā dzīvē viņai ik uz soļa bija jāsastopas ar fašistu necilvēcību, ar tautas bezgalīgajām ciešanām, palīdzēja jo dziļāk izprast un izjust savu pirmā traģiskā tēla — nelaimīgās Rozes likteni.

Uzvedums, kurā Hauptmaņa stipri naturālistiskā drāma izskanēja kā sociāla traģēdija un pašas varones ļoti dzīvais un reālais tēls guva lielu vispārinājuma spēku, jau pirmizrādē izraisīja okupantos sašutumu, bet skatītāju aktīvā reakcija likās tik aizdomīga, ka fašistu varas orgāni pasteidzās šo «nevēlamo parādību» izsvītrot no teātra afišām jau pēc pāris pirmajām izrādēm. Šī «Rozes Berndas» aizliegšana toreizējos apstākļos bija skaistākā uzslava izrādes radītājiem, tai skaitā galvenās lomas tēlotājai, labākā liecība viņas radošajai uzvarai.

Kopš šās lomas iestudējuma Irmgarde Mitrēvice skaidri apzinājās, ka viņas spēcīgākais mākslinieciskais pārdzīvojums un, acīm redzot, arī lielākās veiksmes uz skatuves turpmāk saistīsies ar tiem tēliem, kuri ļaus viņai dzīvot līdz sievietes — īstas personības — bieži vien psiholoģiski sarežģītajai izaugsmei. Taču ilgas pēc šādiem uzdevumiem, kas māksliniecei ļautu sevi vispilnīgāk atklāt, varēja piepildīties tikai pēc

vairākiem gadiem, pēc mūsu zemes atbrīvošanas no fašistiskajiem okupantiem.

Kopš tā laika Mitrēvice iznesusi uz saviem pleciem lielu tiesu Liepājas drāmas ansambļa repertuāra smaguma — vairāk nekā 30 lomu, kā vadošās, tā epizodiskās (māksliniece tās izstrādā ar vienādu rūpību un interesi), un daudzas no tām ir krietnas aktieriskas veiksmes spārnotas, gudri un precīzi veidotas.

Arvien skaidrāk atklājās, ka Mitrēvices talants vispilnīgāk atplaiks nās, saskaroties ar šķautnainiem, kontrastainiem, psiholoģiski sarežģītiem sieviešu tēliem, ar raksturiem, kuros viss — cildenums un jūtu kvēle, arī negatīvās īpašības, traģisms un komisms — ir noteikti, spilgti un spēcīgi izteikti. Aktrise ļoti iecienīja krievu dramaturģiju, kas bagāta tieši ar šādiem raksturiem.

So tēlu virkni ievadīja 1947. gadā Lidija Pavlovna Gorkija «Barbaros». Mitrēvice atturīgi izcēla šās sievietes aristokrātisko staltumu un intelektuālo pārākumu. Nākamais tēls — Varvara lugā «Jegors Buličovs un citi» — ir asā zīmējumā veidota viltīga aprēķinātāja, tipiska bojā ejai lemtās šķiras pārstāve.

Kā bīstama sika plēsone I. Turgeņeva «Muižnieku ligzdā» ielaužas Mitrēvice — Varvara Pavlovna. Atrazdamās uz skatuves tikai dažās ainās, viņa trāpīgiem līdzekļiem atmaskoja šās skaistās sievietes bezgalīgo egoismu, garīgo tukšumu, nevērību pret svešām ciešanām.

Tie ir epizodiski tēli, taču ne mazsvarīgi atkrises skatuves gaitās. Tajos arvien skaidrāk izpaudās viņas izkoptās spējas saskatīt tēlu raksturīgākās iezīmes, reljefi izcelt katra rakstura savdabību ar skopiem, bet trāpīgiem otas vilcieniem.

So mērķtiecīgā darbā izcinīto vienkāršību un savaldību, kas aplēpj iekšējo spraigumu, jutām jau tūlīt, tikko Irmgarde Mitrēvice uznāca uz skatuves A. Čehova «Kaijas» inscenējumā (1954. g.). Viņa netiecās ap-sūdzēt savu varoni, atklāt to jau pašā sākumā, bet gan tieši otrādi — dziļi sirdī noslēpa Arkadinas untumus un lielību, atbaidošo skopumu un sīkumainību. Tie tikai brīžiem izlauzās uz āru, vietu vietām iedragājot slavenās aktrises pievilcību un cēluma bruņas. Soli pa solim tēlotāja ieveda skatītāju savas varones dvēseles vistumšākajos nostūros un tai pašā laikā ar patiesu meistarību saglabāja un pat papildināja mūsu priekšstatu par Arkadinu kā par neapšaubāmi talantīgu mākslinieci, kuru ne jau velti apjūsma publika. Arkadinas jūtas pret Trigorinu bija neviltotas, kaislīgas, viņa ar dzelzainu gribas spēku turējās pie savas laimes, bet pēkšņi viņā pavidēja kaut kas nožēlojams, un varēja skaidri nojaust, cik ļoti slaveno aktrisi baida vecuma rēgs. Salīdzinājumā ar

I. Mitrēvice Zitaru Elzas lomā V. Lāča romāna «Vecā jūrnieku līgзда» dramatizējumā 1957. gadā.



Lidijas Freimanis radīto lielisko Arkadinas tēlu Mitrēvices Arkadina bija zīmēta asākām kontūrām, vairāk komediante, varbūt arī juteklīgāka.

Mitrēvice daudz tēlojusi sievietes ar buržuāziskās sabiedrības tikumu vairāk vai mazāk sakropļotiem raksturiem, un katra no viņām ir spilgti individuāla būtne. Skatuvi pārstaigāja E. Vildes «Laimes pūķa» varone Matilde, kuras būtību izteica pārliecība, ka visu, arī vīru, var pirkt par naudu, augstākās sabiedrības tīkotāja mietpilsone Amanda (V. Sauleskalna «Mūsu ielā fronte»), Bernarda Sova misis Vorena — sieviete, kuru liekulība un netikums bija nospieduši dubļos un kura bija iemācījusies ciniski iedzīvoties ar šo netikumu palīdzību. Daļēji pie viņām pieskaitāma arī Brauskas kundze M. Birzes stāsta «Visiem rozes dārzā ziedi...» skatuves variantā. Mitrēvice viņām visām piešķīra zināmu sievišķīgu pievilcību, viņas uztverē tās ir ļoti cilvēcīgas, reālas sievietes. Atrast negatīvos raksturos kaut ko cilvēcisku, meklēt labo

launajā — tā ir veca patiesība, bet cik lieliski, ja tā kļuvusi par aktiera daiļrades procesa organisku sastāvdaļu.

Krāsainību un dzīves pilnskanību Mitrēvice panāca, attēlojot Blaumaņa Silmaču Antoniju (1956. g.). Šo lomu viņa pati bija ļoti iemīļojusi. Pa skatuvi, nē, pa savu saimes istabu rosās prasmīga, izdarīga un iznesīga saimniece. Viņai netrūkst ne savas kārtas pašapziņas, ne pavēlnieciskuma, bet mēs iepazīstam viņu tādā brīdī, kad viss tas ir it kā aizvirzījies otrā plānā. Antonija visa ir savas laimes pārņemta, pasaule viņai šķiet gaiša ligavas plīvurā tita, un viņas laipnība, sirsnība pret ļaudīm nav viltīga izlikšanās vai aprēķins, bet gan laimīgas mīlas spārnotas sievietes dabiska, lai arī pārejoša vēlēšanās redzēt priecīgus arī citus cilvēkus. Ar šo lomas traktējumu aktrise pārliecināja, jo tam pamatu dod pats Blaumaņa teksts, komēdijā risinātās attiecības starp saimnieci un Aleksi, saimnieci un gājējiem. Ir redzētas citas izrādes, kurās Antonija, lai uzsvērtu tēla sociālo būtību, rādīta kundziska, paskarba, bet ar to zudis daudz kas no šā tēla un visas lugas burvības un patiesības. Arī Mitrēvices Antonija bija visām saknēm ieaugusi savā saimniecībā, arī viņa nepārprotami bija īsta savas šķiras pārstāve, bet tajā pašā laikā viņa redzējām sievieti, kurai mīlas liksme pārvērtusi visu pasauli.

Viena no Mitrēvices labākajām lomām, daudzkrāsainības un izteiksmes bagātības ziņā varbūt pati interesantākā bija Zītaru Elza Viļa Lāča «Vecajā jūrnieku ligzdā» (1957. g.). Šajā tēlā valdzināja tā nepārtrauktā attīstība, ciešais kontakts ar vidi, laikmetu. Jau ar pirmajiem skatiem, kad Elza vēl ir neziņā par savu nākamību, aktrise ieskicē šās Zītaru dzimtas atvases vitalitāti, enerģiju un dziļi izjusto piederību savai dzimtai, egoismu un alkātīgo tieksmi pēc personiskās labklājības. Viņa paver Elzas tēlam turpmākās likumsakarīgās attīstības iespējas, kuras sāk piepildīties, kad tā pārdodas vecajam bagātniekam Brengulim un pilnīgi iejūtas ekspluatatoru pasaulē. Ar katru skatu atklājam Elzā jaunas pretrunīgas īpašības, redzam, kā kupli sazarojas viņas mantkārība, ierāvējas daba, negodīgums, tikko tam visam rodas auglīgs pamats. Un, veidojoties Elzas raksturam, mainās arī viņas attiecības ar tuviniekiem, apkārtējo pasauli. Staņislavskis teicis par lielo itāliešu aktieri Rosi, ka tas nemanot, stingrā secībā, it kā pa dvēseles kāpnēm novedis skatītāju līdz lomas visaugstākajai vietai. Šis teiciens neviļus nāca prātā, kad vērojām Elzu — Mitrēvici. Līdz galam patiešs un dzīvs, šis tēls auga un atraisījās mūsu acu priekšā, ļaujot saprast un pārdzīvot ne tikai viena cilvēka, bet gan visa tā laika sabiedrības likteņus. Lomas kulminācija bija pēdējā cēlienā, kad Elza izmisīgi pūlas novērst

I. Mitrēvice Kamēlijas Fišbeinas lomā R. Ilmeres komēdijā «Anton, mums jāšķiras!» 1958. gadā.



katastrofu savā ģimenē, kad asās iekšējās pretrunas izraisa dramatiski spēcīgu jūtu izvirdumu.

Mitrēvice parasti nespēj ātri ieiet lomā. Dažiem viņas darba biedriem piemīt apskauzama īpašība ātri «ielēkt» tēlā, bet Mitrēvicei allaž vajadzīgs ilgāks laika posms, lai pilnīgi sarastu ar to, dziļi jo dziļi ieurbtos atveidojamā raksturā, izprastu to visās tā cēloņsakarībās. Toties vēlāk viņa tā sarod ar tēlu, ka pašai šķiet — lugas personāža darbi un domas ir viņas pašas.

Ilgi auklējot lomas materiālu, aktrise parasti agrāk vai vēlāk atrod to zīmīgo detaļu, kas pēkšņi palīdz fantāzijā ieraudzīt dzīvo tēlu vai arī just lomas noskaņojumu. Ar Zītaru Elzu, piemēram, māksliniece ilgi mocījās, dienām staigāja ar atšķirto romāna sējumu rokās, lūkojās vecās fotogrāfijās. Tad palīgā nāca veca populāra dziesmiņa, kuru viņa neapzinīgi bija sākusī paklusām dungot, lasot lomas tekstu. Šī dziesmiņa palīdzēja viņai izjust tā laika atmosfēru, palīdzēja ierunāties Elzas balsī, ieaugt lugas vidē.

Bieži vien vajadzīga kāda veiksmīgi atrasta ārējā detaļa, lai tēls sāktu īsti dzīvot. Tā tas notika, piemēram, ar Ievu Vasiļjevnu baltkrievu rakstnieka I. Samjakina lugā «Neticiet klusumam». Mitrēvice tēloja sievieti, kas no pilsētas ieklūdusi nomaļā meža apvidū, diezgan aprobežotu personu ar pretenzijām, ka viņa ir «kaut kas labāks par citiem». To izteikt aktrisei palīdzēja Ievas Vasiļjevnas auskariņi, no kuriem viņa nekad nešķīrās, basās kājas un raksturīgā gaita.

Laimīgi atrastas ārējās detaļas aktrisei sevišķi nepieciešamas komiskās raksturlomās, kuras viņa tēlo ar lielu aizrautību. Vecīgā kārkluvāciete Kamēlija Fišbeina R. Ilmeres komēdijā «Anton, mums jāšķiras!» ir diezgan problemātiska figūra. Šāda pilnīgi arhaiska pagātnes palieka mūsdienu dzīvei liekas mākslīgi piekabināta, lai smidzinātu publiku. Mitrēvice, kura, kā viņa pati atzīstas, bija izslāpusi pēc komiskas lomas, sākumā mēģināja to interpretēt tīri realistikas komēdijas plāksnē kā kādu konkrētu vācieti. Tomēr raksturs ar to kļuva vēl neticamāks. Tad aktrise, ieiedama arvien vairāk groteskā, iedomājās, ka Fišbeinai jāstaigā ar spieķīti, mazliet lēkājošā, it kā samāksloti jaunavīgā gaitā. Ar šo pašu spieķīti viņa, neciezdama pretrunas, uzbruka arī saviem ne-labvēļiem... Tas līdzēja. Mitrēvice ar asas groteskas līdzekļiem radīja tik amizantu varas un precību kāras vecas jumpravas tēlu, ka aizmirsās lugas autores ieceres nepilnības.

Groteskas līdzekļiem bija veidota arī spekulante Iraīna Pele A. Griģuļa «Karavīra šineli», tāpat epizodiskā raksturloma — vāciete repatriante — E. Briedes lugā «Annas sols». Gribētos, lai aktrisei biežāk rastos izdevība likt lietā savu humoru un groteskas izjūtu.

Prasmi skandēt vārsmas un komēdijisku vieglumu Mitrēvice demonstrēja Šekspīra klasiskajā komēdijā «Kā jums tik». Ja pirmajā cēlienā, kad Rozalinda vēl ir maīga, domīga, likteņa un jaunā tēvoča apvainota jaunava, aktrises sniegums bija pabāls, pat mazliet nebrīvs, tad, sākot ar otro cēlienu, tikko Rozalinda pārvērtusies par zēnu un Ardenu mežā sastopas ar nepieciešamību darboties, Mitrēvice attīstīja valdzinoši dabisku aktivitāti, izstaroja īstu renesanses cilvēka dzīvesprieku. Arī šoreiz viņa īsti atraisījās tad, kad varēja darboties, iet uzbrukumā, raksturot.

Par to, ka aktrise mīl ekspresīvu formu, nepārprotami iezīmēta rakstura īpašības, viņai nācies dzirdēt arī vienu otru pārmetumu, piemēram, par brigadieru Gaļinu A. Sofronova komēdijā «Virējiņa» (1960. g.), kura greizsirdībā spēj diezgan nejauki un netaisni izturēties pret savu šķietamo sāncensi. Mitrēvice viņai liek darboties ar ugunīgu temperamentu, gandrīz visu laiku straujā tempā līdz tam brīdim, kad laimīgi atrisināti mīlas pārpratumi un Gaļina atmaigst. Brigadiere ir sieviete, kura necieš



1960./61. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. L. Freimane (Ošu Anna), E. Radziņa (Ošu Anna), A. Jaunušāns (Eduards Veidenbaums), K. Sebris (Toms Gailītis-Gaidulis) A. Upiša romāna «Plaša mākoņos» dramatisējumā.





1960./61. g. sezona. Akadēmiskais drāmas teātris. V. Line (Katjuša Maslova), A. Liedskalniņa (Katjuša Maslova), Z. Katlāps (Autors), E. Zile (Nehļudovs) Ļ. Tolstoja romāna «Augšāmcelšanās» dramatisējumā.





I. Mitrēvice un A. Feldmanis A. Ostrovska lugā «Trakā nauda» 1955. gadā.

savas brīvības ierobežojumu, neiecietīgi izturas pret tiem, ko uzskata par saviem skauģiem, un viņas asā mēle var arī ievainot. Bija dzirdami iebildumi, ka Mitrēvices Gaļina pārāk asa, atsaucoties uz Vahtangova teātrī redzēto citādo traktējumu. Bet vai tad var pārmest aktrisei, ja viņai ir savs skatījums, savs pamatojums lomai un ja viņa grib darīt uz skatuves tikai to, kam pati tic?

Mitrēvice vispār ir ļoti patstāvīga aktrise, kas cīnās par savu lomas izpratni, pati izdomā mizanscēnas, mēģinājumus improvizē, un viņai grūti sastrādāt ar tādu režisoru, kam viss jau iepriekš izdomāts un nosprausts. Gadās, protams, arī tā, ka aktrisei jāpieņem lomas traktējums, kas ne visur saskan ar pašas iecerēto. Šai ziņā raksturīga A. Ostrovska «Trakās naudas» varones Lidijas Jurjevnas loma. Mitrēvice to tēloja divas reizes — 1948. un 1955. gadā. Pirmajā uzvedumā Lidija Jurjevna — lepna, kaprīza un izlutināta aristokrāte — bija atveidota ar

isti komēdijisku vieglumu un atjautību, tēlam netrūka arī zināma li-
risma. Mitrēvice bija pārliecināta, ka Lidijas nosodīšanai nav jānotiek
pārāk asi, katrā gadījumā citādiem, maigākiem līdzekļiem nekā satīrā.
Paša Lidijas tēla, liktenī viņa arī saskatīja apsūdzību kapitalistiskajai
sabiedrībai. Otrais «Trakās naudas» uzvedums viscaur bija daudz satī-
riskāks, skaudrāks un nežēlīgāks. Mainījusies bija arī Lidija Jurjevna,
kļuvusi lietišķāka, asāka. Savus uzskatus Lidija atklāj agresīvi, ciniski,
pret māti izturas rupji. Tādējādi aktrise iekļāvās visas lugas jaunajā
traktējumā, bet tēls bija zaudējis daudz ko no savas iekšējās loģikas un
ticamības. Mitrēvice nemīl šo otro Lidiju Jurjevnu, kurai viņa neticēja,
bet neapnikusi stāsta par pirmo Lidiju, kas viņai bijusi «istā». Skati-
tāji, protams, nenojauta šo aktrises attieksmi pret tās pašas lomas di-
viem interpretējumiem, bet daudzkārt nācies dzirdēt no liepājniekiem:
«Nez kāpēc tā luga pirmoreiz likās interesantāka...»

Atskatoties uz Mitrēvices aktrises gaitām, redzam, ka brieduma ga-
dos viņas lomu klāstā ilgāku laiku spožākās virsotnes veidoja tie tēli,
ko mēdzam dēvēt par negatīviem, vai arī tādi, kurus to pretrunīguma
un sarežģītības dēļ nevar tik vienkārši klasificēt, bet kas tomēr nekādā
gadījumā nav pieskaitāmi pie cilvēces labāko domu un centienu paudē-
jiem. Šīs varones bija spilgtas personības — Arkadina, Elza, Antonija,
Vorena, viņas cīnījās par savu laimi, kādu to saprata un kā to mācēja,
bet aktrise ilgojās arī pēc apgarotākām jūtām, skaidrākiem likteņiem.

Sākumā, pirmajos pēckara gados, viņa cerēja šīs ilgas piepildīt,
iemiesojot meiteņu tēlus, kuri pieder pie skaistākajiem pasaules litera-
tūrā. Taču te viņu piemeklēja neveiksme, sāpīga, sūra. Mitrēvice —
kontrastu un ekspresijas meistare — ne ar savu ārieni, ne ar savām
iekšējām dotībām nespēja īsti kļūt par liego sērdienīti Baibiņu... Rai-
nis ir viņas mīļākais dzejnieks, Raiņa vārsmas māksliniece atkal un at-
kal pārlasa, skandē, bet ceļš uz kautrās bārenītes tēlu bija slēgts. Ne-
pārtraukti apspiežot savu sliecību uz spilgtumu, asumu, kāpinājumu,
aktrise tik vien panāca, ka korekti notēloja lomu.

Labāk, kaut arī bez īpašas radošas uzvaras, Mitrēvicei veicās ar
Kristīni Blaumaņa «Uguni» (1948. g.). Brīžos, kad straujāk pukst Kris-
tīnes sirds, dramatiskajā divspēlē ar Edgaru Mitrēvice atraisījās un
iedzirkstījās, iededzinot arī publiku. Tomēr viņas Kristīnei pietrūka po-
ēzijas, iekšējās viengabalainības. Lielā mērā traucēja arī tas, ka ak-
trise, kura parasti pati ar lielisku intuīciju aptver, kādam jābūt viņas
jaunā tēla ārējam veidolam, un pati ar smalku gaumi un laikmeta iz-
pratni nospauž savu tērpu metus, šoreiz veltīgi meklējusi un neatra-
dusi, samierinājās ar pavisam nepārliciecināšu ārieni.



I. Mitrėvice Kručiūnas lomā A. Ostrovska komēdijā «Bez vainas vainigie» 1958. gadā.

Pie lielākām veismēm nepiederēja arī Aksjuša A. Ostrovska «Mežā», tāpat Džemma E. Voiničas «Dundura» dramatizējumā, kura gan patika savā cilvēcīgumā, bet kurai tomēr pietrūka zināma romantiska oreola.

Acīm redzot, šie meitenīgi skaidrie vai romantiski pacilājošie tēli nebija tie, kuros varētu piepildīties aktrises sapnis par savu pozitīvo varoni.

Pēdējā laikā māksliniecei beidzot laimējies sastapties ar vairākiem cildeniem, gaišā cilvēcībā starojošiem sieviešu tēliem, kurus viņa sevišķi iemīlējusi tāpēc, ka tie viņai ļāvuši paust lielas, cildenas, pašreizējās jūtas — mātes jūtas.

Nav grūti runāt par vienu vai otru vairāk vai mazāk izdevušos lomu, bet kā lai stāsta par aktiera ceļu uz saviem vistuvākajiem tēliem? Tā ceļa zīmes rodamas ne jau tikai izrādēs un mēģinājumos vien. Bagātu mākslas pieredzi, novērojumus, domu un pārdzīvojumu klāstu gūst arī izbraukumos, gadu no gada Liepājas teātra autobusā pa rudens un pavasara dubļainajiem ceļiem, ziemas salā un vasaras tveicē apbraukājot visu republiku, ar vienu gaišu mērķi — nest cildenas domas un idejas lauku klubu un tautas namu skatītājiem. Pieredzes pūrā iegūlusies arī visa viņas vienkāršās un sirsnīgās sievietes un pašreizējās ģimenes mātes dzīve — lietas, par kurām parasti nemēdz runāt, apcerot aktiera daiļradi, bet kuras tomēr tik bezgala svarīgas, lai mākslinieks varētu tēlā ieiet ar savu pārdzīvojumu, savām atmiņām un personīgo izjūtu. Un diez vai pie Mitrēvices mīļākajām varonēm būtu piederējušas tieši tās, kurām augstāka par visu ir mātes mīlestība, ja nepukstētu viņas pašas karstā mātes sirds, ja nebūtu aizvadītas bezmiega nakts, gan tās, kuras pagājušas pie savu saslimušo bērnu gultām, izdomājot dažas, katrai mātei saprotamas un zināmas domas, gan tās, kas pavadītas ar lomas tekstu rokā pie nokoptā virtuves galda, kad aprūpētā ģimene jau dus ciešā miegā.

Tas viss palīdzējis Irmgardei Mitrēvicei radīt šos gaišos sieviešu tēlus, kuros viņas talants izaigojies jaunās krāsās. Šīs varones darbojas lugās ar nevienādu literāru un idejisku vērtību, dažādās sociālās un vēsturiskās vidēs, taču viņām visām kopīgs ir liels cildenums.

Lūk, Astra E. Zālītes «Rudens rozēs» (1957. g.), kas savu vēlīno mīlu upurē meitas dvēseles mieram. Gurdena, sevi noslēgusies, it kā ar neredzamu sienu norobežojusies no sava vīra fabrikanta un viņa draugu tukšās, izkurtējušās pasaules, Astra-Mitrēvice meklē grāmatās tās tīrās jūtas un lielās domas, kādas neatrod sabiedrībā, kurā tā dzīvo. Tikai mīlā uz savu vienīgo meitu Astra rod prieku un gandarījumu. Atturīgs, apvaldīts ir aktrises tēlojums, bet balss intonācijas — laipnas,



I. Mitrēvice Ruksandras un I. Mūrniece Ruksandras mazmeitas lomā L. Demetriusa lugā «Trīs paaudzes» 1959. gadā.

tomēr vienaldzīgas, tērzējot ar draudzeni, mazliet skumjas un ironiskas dialogā ar vīru, siltas, glāstošas sarunā ar meitu, kā arī nopietni vērojošās acis atklāj Astras dziļi apslēpto iekšējo dzīvi, viņas garīgo un morālo pārākumu, viņas rezignāciju, samierināšanos ar īstenību. Astras jūtu straujo uzliesmojumu, viņas kvēlo mīlu uz zinātnieku Franci Straumi Mitrēvice parāda kā atmodu, pēkšņu uzplaukumu, garīgu un fizisku atjaunošanos. Nesen vēl tik apātiskā sieviete šķiet pamodusies no dziļa miega, viņa visa staro gaišā mīlā, kļuvusi skaistule, gudra diplomāte. So mīlu aktrise neuztver kā nobriedušas sievietes kaisli, kas izaug no bailēm ieiet vecumā, neizbaudot personisko laimi, bet gan kā jaunavīgi skaidras sirds tiekšanos pretim stiprai, apgarotai personībai, kas viņu iejūsmina ne vien ar savu pievilcību, bet vēl vairāk ar saviem nesavtīgiem, humānajiem centieniem.

Beidzot, kad Astra atsakās no savām pēdējām cerībām iesākt jaunu dzīvi, kad viņa upurē visu, pat savu mīlu, negribēdama izpostīt savas meitas ideālos priekšstatus par māti, Mitrēvices tēlojums kļūst paskarbs, dziļi dramatisks, tomēr nezaudējot savu atturīgumu un smalkjūtību.

Aktrise meistarīgi tēlo skatu, kad Astra melo un izliekas, lai pārlicinātu mīļoto cilvēku, ka viņas jūtas nekad nav bijušas nopietnas.

Mitrēvices dziļi emocionālais tēlojums panāca to, ka E. Zālītes komēdija, pareizāk — melodrāma, kuru viegli varēja interpretēt kā salonlugu un kurai tad nebūtu nekāda attaisnojuma parādīties uz padomju skatuves, izskanēja kā dziļi psiholoģisks, vietām pat ļoti savilņojošs darbs.

Vienu no saviem skaistākajiem tēliem māksliniece radīja A. Ostrovskā lugā «Bez vainas vainīgie», kura viņai bija pazīstama jau no skatuves gaitu pirmsākumiem. Tagad viņa bija Otradina-Kručiņina. Sajā lomā Mitrēvici valdzināja gan cēlās un augstsirdīgās sievietes dramatiskais liktenis, gan tas, ka šās aktrises tēlā un personībā viņa spēja izteikt arī pati savu pārlicību par liela, patiesa mākslinieka vienkāršību, par to, ka istai mākslai jābūt smeltai no sirds dziļumu dzidrā avota, tā jāsniedz cilvēkiem bez patmīlības un aprēķina. Kručiņina jau ar visu savu ārieni, gleznainajām kustībām, mierīgo, izteismīgo runas veidu izceļas apkārtējo tirgoņu, muižnieku un provinces komediantu vidē. Vienkāršību, kas raksturīga Kručiņinai, aktrise papildinām panāca savā tēlojumā. Pārdzīvojuma izpausmi, ko agrāk tiecās radīt ar balss un ārējiem līdzekļiem, tagad pārlicinoši veidoja tēla īpatnējais ritms. Otrā cēlienā ļoti izteismīga ir Kručiņinas parādīšanās. Kručiņina vēl nav bildusi neviena vārda, bet mēs jau nojaušam, kas viņu savilņo. Viegli, ātri, saudzīgiem, uzmanīgiem akcentiem rit viss garais monologs. Kručiņina dzīvo savā iztēlē, atmiņas viņu tā sabangojušas, ka milzīgā ātrumā skrīen domas, mainās fantāzijas tēli. Mitrēvice šeit, kā pēdējos gados ikreiz, kad jāpanāk jūtu spraigums, cenšas izvairīties no sarežģītām situācijām un mizanscēnām. Pēc tam kad Kručiņina gausā gaitā ienākusi istabā, viņa maz darbojas, tikai dziļās pārdomās arvien zemāk noliektā galva, cieši sažņaugtās rokas ir slēptā satraukuma ārējās pazīmes (līdzīgi aktrise rīkojas arī Vorenas lomā — visu lielo monologu, lugas idejisko kulmināciju, norunāja, sēdot krēslā, kaut gan režisors bija iecerējis, ka viņai satraukumā jāstaigā). Un tieši šī vienkāršība, aktiera ārējās tehnikas līdzekļu šķietamā necilība ļāva šai skatā sasniegt vislielāko jūtu piesātinājumu.

Pēdējā cēlienā māksliniece turpretim pāriet uz nemierīgāku ritmu, kāpinot to līdz augstākajam pārdzīvojuma vilnim bridī, kad Kručiņina atrod savu dēlu.

Šo abu tēlu ievadīto līniju turpināja pievilcīgā Ruksandra rumāņu rakstnieces L. Demetriusas lugā «Trīs paaudzes» (1959. g.). Ruksandra parādīta savas dzīves trīs izšķirīgajos brīžos, ko atdala vienu no otra



I. Mitrēvice Annas Kareņinas lomā Ļ. Tolstoja romāna «Anna Kareņina» dramatisējumā 1960. gadā.

vairāki gadu desmiti. Salīdzinot ar citām, kaut vai abām iepriekš minētajām lomām, šāda lugas kompozīcija neļāva aktrisei tik pilnīgi atklāt visu savas varones psiholoģiju un iekšējo pasauli, toties deva iespēju parādīt viņas dzīves gaitas trīs dažādos vēsturiskos laikmetos. Pirmajā cēlienā Ruksandras pirmo un vienīgo mīlu izposta bojā ejošās muižnieku pasaules aizspriedumi un savtīgums, otrajā cēlienā viņu un viņas lielāko dārgumu — meitu samīn trūdējošās kapitālistiskās sabiedrības vilku tikumi, bet pēdējā cēlienā Ruksandra — vecmāmiņa kopā ar savu mazmeitu aiziet no šiem morāli izkropļotajiem cilvēkiem pie tiem, kas ceļ jaunu, gaišāku dzīvi mūsdienu sociālistiskajā valstī. Aktrise demonstrēja lieliskas pārveidošanās spējas, mainoties no ziedošas jaunavas augstākās sabiedrības dāmā, kuras daiļumam ir manāmas noguruma un dzīves apnikuma pēdas, un beidzot sirmgalvē, kuras pagātnē vērsta skatiens arvien vērigāk sāk raudzīties arī šā laika jaunatnes neparastajos, drosmīgajos darbos.

Ļeva Tolstoja Annu Kareņinu māksliniece pamatoti uzskata par savu visgrūtāko darbu. Tas prasīja vislielāko garīgo spraigumu un koncentrāciju, visrūpīgāko iedziļināšanos katrā vissīkākajā psiholoģiskajā momentā, visciešāko saskari ar partneriem. Un jāatzīst, ka šī ir viena no tām nedaudzajām lomām, kurās aktrise ne visās izrādēs spēja pilnam atkārtot pirmreizīgo, no sākuma līdz galam karstas dzīvības caurstravoto tēlu. Tajās reizēs, kad māksliniece, atgriezusies no ilgstošām izbraukuma izrādēm vai kāda cita iemesla dēļ, nespēja jau pirms izrādes panākt pilnīgu sakušanu ar Tolstoja veidotās sievietes domu un jūtu pasauli, tēlojumā iezagās kaut kāds asums, pat zināms neirastēnisks tonis, kas Annai nekādā gadījumā nav raksturīgs. Par Annu ikreiz vajadzēja cīnīties no jauna, un katra jauna uzvara tāpēc bija jo dārgāka. Annas Kareņinas jaukā sievišķība, atklātais, skaidrais skatiens, laipnība, kas nāca no pašas sirds, ļāva ticēt, ka ikviens pret viņu jūta simpātijas, iemīlēja viņu. Annas mīlā uz Vronski Mitrēvice neuzsver kaisli, fizisko tieksmi, bet gan parāda šīs lielās jūtas kā Annas būtības atspoguļojanos no vīra un pagātnes stindzinošā iespaida. To aktrises meistarīgais tēlojums pauž vienā no izrādes skaistākajiem skatiem. Nepārvaramu, nezināmu jūtu pārņemtā, Anna pēc tikšanās ar Vronski viesībās atgriežas mājās. Viņu gaida vīrs, raisās nepatīkamas pārrunas. Anna mehāniski atbild, taču viņas acis kavējas gaišās tālēs, ko pavērusi mīla, viņas balss, izrunājot banālus vārdus, patiesībā stāsta par mīlu, viņas liegās kustības pauž nedzirdamas mūzikas ritmu. Visa viņa šķiet lielu jūtu gaismas apstarota, kuras avots ir pašas sirdī. Sai brīdī neviens viņu nespēj ievainot, pazemot, jo mīla viņu pacēlusi neaizsniedzamā augstumā.

Nobeidzot stāstu par kāda mākslinieka radošajām gaitām, parasti seko tradicionālais jautājums: kādi nākotnes nodomi? Mitrēvicei tādu netrūkst. Veroties Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra 1961./62. gada sezonas afišā, pirmajā vietā redzam Raiņa «Krauklīti», kurā Mitrēvice atveido interesanto Atslēdznieces lomu. Māksliniece lolo cerības, ka izdosies tēlot interesantu mūsdienu padomju cilvēku (šai ziņā viņai nav veicies — vienīgā šāda loma bija pirms divdesmit četriem gadiem veiksmīgi atveidotā Lida A. Korneičuka lugā «Platons Krečets»). Viņa sapņo par Gorkija dramaturģijas tēliem, par Vasu Zeļeznovu.

Rādīt daudzveidīgus, negaidītām pārejām bagātus raksturus, panākt, lai ar katru jaunu tēlu dzimtu jauns cilvēks — tāda ir Irmgardes Mitrēvices devīze, ar kuru viņa ievīs latviešu teātra mākslas vainagā vēl ne vienu vien ilgi nevīstošu, košu ziedu.



āle pamazām pildās. Visvairāk nāk jaunieši, nāk gan pa vienam, gan pāros. Gaidāma taču interesanta lekcija par to, kādam jābūt mūsdienu aktierim. Priekšējās rindās pamanām kādu sievieti jau gados. Ja nebūtu sirmo matu, varētu teikt, ka viņa pieder pie tiem vidējās paaudzes ļaudīm, kurus arvien vēl gribas pieskaitīt (un arī pieskaita!) jauniešiem. Tā ir Jaunatnes teātra aktrise Lūcija Baumanē. Ilgajā skatuviskā darbības laikā māksliniecei uzkrājušies milzīga pieredze, izveidojušies un nobrieduši savi uzskati par aktiera mākslu, viņai pa spēkam veikt jebkuru grūtu uzdevumu, un tomēr aktrise nepalaiž garām nevienu gadījumu, kur viņa varētu vēl un vēl iegūt jaunas atziņas, jaunas ierosmes un jaunas zināšanas savam aktiera darbam.

Ieskatoties cilvēka pagātnē, mēs vienmēr cenšamies atrast tās saites un pāvedienus, kas, šķetināti jau tālā bērnībā, vēlāk iegūst arvien noietāku veidu, līdz beidzot kļūst cilvēka dzīvē par nepieciešamību un virza viņu tuvāk nospraustajam mērķim. Vērtējot pagātnes ainas un notikumus, daudz šķietami maznozīmīgu dzīves sīkumu, daudz iezīmīgu īpašību jau stāsta par nākošās personības tapšanu. Gribas izprast un saskatīt, kad radās doma un vēlēšanās, kas nobrieda par nepieciešamību veltīt savu mūžu skatuvei. Šodien tas mums liekas tik dabiski, ka nespējam nemaz iedomāties Lūcijas Baumanes vārdu kādā citā nozarē. Bet vai toreiz tālajā leišmalē Kauņas guberņā, Langžemes muižā kalpu ģimenē dzimusi meitene varēja iedomāties, ka viņai būs jādzīvo viens no skaidākajiem, bet arī visgrūtākajiem cilvēka mūžiem — aktiera mūžs? Bēgļu gaitas Baumanu ģimeni atveda uz Rīgu, tad atkal lauki, tēva nāve, kad meitenei vēl tikai trīspadsmit gadu, tad Liepāja — tik traukšmains, nemiera pilns, grūts pagāja Lūcijai citkārt skaidākais

mūža posms cilvēka dzīvē — bērnība. Un kas to zina, var būt, ka nākošās mākslinieces trauksme, nemiers, ciņas gars ielikts jau šūpulī, kad māte to mazajai Lūcijai kāra 1905. gadā. Tā vien liekas, ka toreizējās brāzmainās ciņu dienas būs iemetušas jau tad dzirksteli arī mazās meitenes dvēselē. Šī dzirkstele vēlāk pārvērtās liesmā, kas visu mūžu gaiši degusi Lūcijas Baumanes sirdī. Vēlākie grūtie gadi kaldināja meitenes raksturu, grūtības pārvarot, auga slāpes pēc zināšanām, un nekad nenorīma trauksmainais nemiera pilnais taisnību alkstošais gars.

Skolas gadi aizsākti Rīgā, turpināti un pabeigti Liepājā. Liepājā skolas gados dzimst mīlestība uz teātri. Te Lūcija spēlē «liktenīgo», kā pati māksliniece saka, zēna lomu kādā lugā «Kalpa zēns». Lūcija pati vada arī lugas režiju, jo nav neviena, kas to darītu, bet spēlēt teātri ļoti gribas. Nav jau tā, ka Lūcijai tuva un mīļa tikai teātra lieta, vēra ņemamas spējas meitenei ir arī zīmēšanā. Ne velti Lūcijas skolo-tāji vēlākajos gados izteica izbrīnu par to, ka šajā virzienā viņa nekā nav darījusi. Teātra māksla tomēr izrādījās topošās mākslinieces sirdij tuvāka. Bet droši vien tās bija arī talantīgās zīmētājas spējas, kas vēlāk, strādājot pie dažādu tēlu iedzīvināšanas uz skatuves, palīdzēja pareizi un trāpīgi uztvert atveidojamā cilvēka raksturīgākās īpašības. Liepājā tad arī Lūcija Baumane nolemj savu turpmāko dzīvi saistīt ar teātri. Te viņa iestājas Tautas augstskolas dramatiskajosursos, ko vēlāk pievieno Liepājas teātrim. Bet aktiera darbs tajā laikā nesola pārtikušu dzīvi, un Lūcija mēcās arī par mašīnrakstītāju. Pirmās iemaņas grūtajā aktiera mākslā L. Baumane sāk apgūt Liepājā, bet galvenā, istā skola viņai kļūst Rīga, kurp vēlāk pārcelas visa ģimene. Rīgā Tautas augstskolas dramatiskajosursos Lūcija Baumane turpina apgūt aktiera mākslas pamatus. Par pedagogiem te strādāja ievērojami latviešu skatuves darbinieki, reālistiskās mākslas pārstāvji — T. Lācis, E. Mačs.

Savā pedagoģiskajā darbā viņi stingri balstījās uz reālisma pamatiem skatuves mākslā un tādā garā audzināja arī topošos aktierus. Tautas augstskolas dramatiskajosursos Lūcija Baumane ieguva aktiera mākslas pamatu pamatus. Pedagogi jau toreiz strādāja pēc K. Staņislavska izstrādātās metodes. Lai gan ar grūtībām varēja dabūt materiālus, un tie vēl nebija izveidoti galīgā, izstrādātā sistēmā, tomēr ļoti daudz ierosmju darbā no tiem guva gan pedagogi un režisori, gan topošie aktieri. Jau studiju gados Lūcija Baumane sāk arvien vairāk tiekties pēc sev tuvās tēmas mākslā. Tas ir trauksmainais, nemiera pilnais, meklējošais gars, kas viņu valdzina cilvēkā. Viņas vēlēšanās un sapnis arvien ir bijis tēlot Gundegas lomu A. Brigaderes pasaku lugā «Princese Gundega un karalis Brusubārda». Bet sapnis realizējās tikai



L. Baumanė

E. Andersona žim.

daļēji, Tautas augstskolas dramatiskajosursos, kur iestudēja atsevišķus lugas fragmentus, L. Baumanē tēloja Gundegas lomu. Tēlojot dažādas lomas, sākumā vairāk zēnus, mūža otrajā pusē vecākas sievas un vecās mātes, L. Baumanē arvien katrā lomā prata izteikt savu personīgo tēmu, ja tā varētu teikt, virsvirsuzdevumu, ko aktieris pauž ar ikvienu atveidoto tēlu. Tas izpaužas prasmē atklāt ne tikai tēla būtību un autora ieceri, bet papildināt to ar savu domu, parādīt savu nostāju. Šī prasme māksliniecē izveidojās gadu gaitā, neatlaidīga darba rezultātā. Un tādēļ šodien jau mēs varam droši apgalvot, ka aktrise, atveidojot jebkuru tēlu, prot pateikt sevī izauklēto domu, paust savu tēmu — par cilvēka vietu dzīvē, par cīņas garu, kas nekad nedrīkst norimt, par vēlēšanos vienmēr iet tikai uz priekšu un visiem spēkiem, visiem iespējamajiem līdzekļiem likt traukties līdzī arī citiem. Isī sakot, augt pašam un audzināt skatītāju.

Tā tas ir šodien, kad aktrise jau nobriedusi par lielu mākslinieci, bet toreiz, tālā pagātnē, kad Tautas augstskolas dramatisko kursu vecākos audzēkņus pievienoja nodibinātajam Strādnieku teātrim, ceļš uz mākslas virsotnēm tikai sākās. Sākās ar milzīgu grūtību pārvarēšanu, kas prasīja daudz enerģijas un lielu gribas spēku. Fiziski vien aktieris nesa milzīgu slodzi. Lūcija Baumanē dienā strādāja par kantoristi «Grāmatu draugā», pēc tam sekoja mācības studijā un vakarā darbs teātrī. Izrādes, mēģinājumi... no rīta atkal darbs. Un tā katru dienu. Teātris prasīja daudz laika un spēka. Mēģinājumi notika naktī pēc izrādēm, jo dienā vajadzēja strādāt, lai nopelnītu iztikai. Par aktiera darbu Lūcija Baumanē līdz pat 1930. gadam nesaņēma atalgojumu, bet teātris bija sirdij tuvs. Mēģinājumu nekad nelikās par daudz, kaut arī bieži tie vilkās līdz rītam, un iemīļotajā darbā dienas nogurums izzuda, kā nebijis. Neskatoties uz to, ka aktieri toreiz bija vēl jauni un nepieredējuši, tomēr tādu izcilu režisoru vadībā kā J. Jurovskis, T. Lācis, O. Bormanē (te savas režisora gaitas sāka arī N. Mūrnieks) aktieru kolektīvs auga un izveidojās par patstāvīgu māksliniecisku vienību, kas radīja virkni spilgtu izrāžu un, galvenais, izaudzinaja tādas talantīgus māksliniekus kā, piemēram, L. Baumanī, E. Zili, L. Smitu, O. Starku-Stenderi, H. Vazdiku, N. Mūrnieku, Ģ. Bumbieri, L. Leimani, M. Ustubi un citus. Lūcija Baumanē ar patiesu prieku un dziļu sirsnību atceras savu aktrises gaitas sākumu šajā teātrī. Jau šeit izveidojās Lūcijas Baumanes nopietnā attieksme pret mākslu, prasīgums pret sevi un citiem kolektīva locekļiem, un tāda viņa ir līdz pat šai dienai.

Teātra režisoru prasība nopietni strādāt ar ikvienu lomu, lielu vai mazu, Lūcijā Baumanē nekad neizraisīja neapmierinātību. Ar milzīgu



L. Baumanē Smuīdra lomā J. Grota lugā «Meža dziesma» 1929. gadā.

atbildības sajūtu viņa ķērās gan pie epizodiskajām, gan lielajām lomām. Varbūt tāpēc jau pašā sākumā, tēlojot savu pirmo lomiņu Strādnieku teātrī — Soņu Ogurcovu A. Tolstoja «Zilajos brīnumos», Lūcija Baumanē guva lielus panākumus. Soņa Ogurcova — prostitūta ar nedaudz teikumiem parādās tikai vienā ainā, bet teātra kritika viņu piemin kā vienu no raksturīgākajiem tēliem.

Ar šo mazo lomiņu Lūcijas Baumanes daiļradē iezīmējās visai nozīmīgs posms. Aktrisei diezgan bieži jātēlo tā sauktās pakļīdušās, viegla rakstura sievietes. Un tomēr tās ir viņai tuvas, tuvas ar šo cilvēku apslēpto dramatismu. Sajās pa lielākajai daļai epizodiskajās lomās Lūcija Baumanē arvien centās atsegt pagrimušā cilvēka traģēdiju. Viņa nekad netēloja rezultātu — izlaidīgu sievieti, kas uz visu raugās ar cinisku skatu, ne par ko nedomājot. Aktrise centās atklāt šo sieviešu cilvēcisko būtību, kas, dziļi ierāvusies kādā dvēseles kaktā, snauz katrā

cilvēkā. Smagās dzīves apstākļu nomāktie, kropļotie, mīdītie mazie cilvēki Lūcijas Baumanes atveidojumā ieguva lielumu un nozīmību.

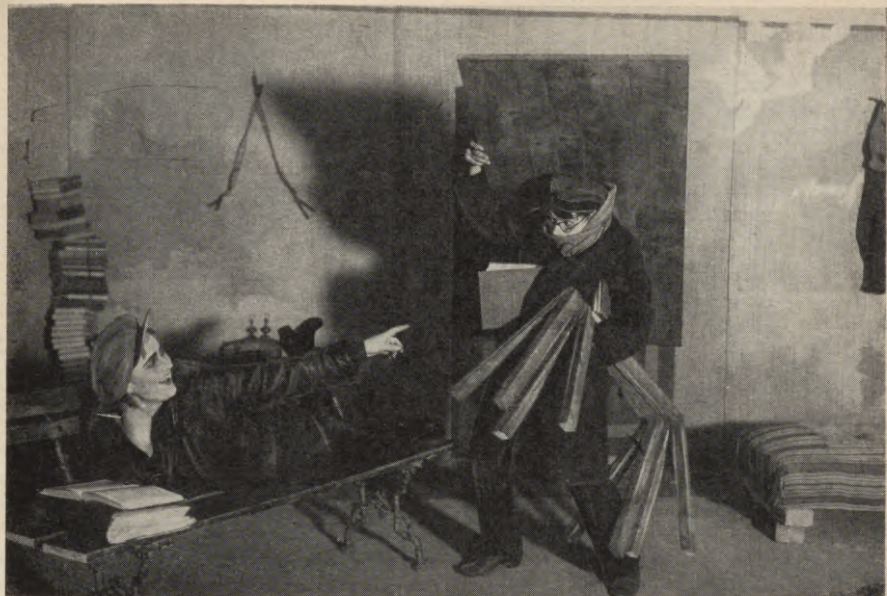
Māksliniecei īpaši tuvas ir tās lomas, kurās dramatiskā stīga izteikta spēcīgāk. Viena no tādām ir krogus meita Lūcija E. Tollera «Katlu ugunis», arī izlaidīgā Nastja M. Griņovas «Pilsēta, klausies!», Beate J. Grota «Ēnu spēle». Beate ir Lūcijas Baumanes pirmā lielākā loma Strādnieku teātrī. Strādājot pie tās, aktrisei bija jāpārvar lielas grūtības, jo vajadzēja tēlot Beati gan kā jaunu meiteni, gan kā vecāku sievu. L. Baumane pareizi uztvēra tēla attīstības līniju, atklājot Beates traģēdiju. Kaut arī J. Grota luga «Ēnu spēle» mākslinieciskā un idejiskā izveidē ne tuvu nelīdzinās Gorkija spēcīgajam darbam «Dibenā», tad tematikas un idejiskās virzības ziņā šie darbi ir līdzīgi.

Ass dramatisks konflikts, kas rodas spēcīgu, viengabalainu raksturu mijiedarbībā ar vidi, arvien valdzinājis L. Baumani. Un varbūt Lūcijas Baumanes skatuviskās gaitas ievirzītos citā plāksnē, ja jaunā aktrise neparādītu sevi par talantīgu zēnu lomu tēlotāju.

Pirmā zēnu loma profesionālā teātrī Lūcijai Baumanei bija Smuidris J. Grota «Meža dziesmā». Luga stāsta par zēniem, kas vēlas nokļūt Amerikā, iegūt augstu amatu, sapnī viņi arī nokļūst iekārotajā zemē, bet tur atklājas visas nejēdzības un netaisnības, ko zēni nespēj pieņemt, tādēļ viņi ļoti priecīgi, ka pamostoties atrodas savās mājās. Par šo lomu kritika rakstīja pozitīvas atsauksmes. Bet tas bija tikai sākums. Izcilus panākumus māksliniece guva, tēlojot ielas dziedātāja zēna Dzandzarino lomu B. Kurdjumova lugā «Jaunatne uzvarēs». Šajā darbā autors rāda jaunatnes kustību fašistiskās Itālijas pagrīdē. Par Baumanes tēloto Dzandzarino tā laika kritika rakstīja, ka tas bijis «dzīvs, temperamenta pārpilns, sirsnīgs zēns, palīgs priekos un bēdās darba jauniešiem un savai mazajai draudzenei Barbaručai».

Ļoti lieli panākumi bija L. Baumanes radītajam Gustavam ar tauri E. Kestnera «Emilā un Berlīnes zēnos» (J. Jurovska režijā). Pēc Gustava L. Baumane tēloja zēnus dažādās lugās, kas šodien jau daļēji savu vērtību zaudējušas. Lūcija Baumane kritiķu vērtējumā ir Strādnieku teātra «speciālzēns», kas «ikreiz skatītāju priecē ar kaut ko jaunu».

Ja L. Baumanei šodien jautājam, kā viņa strādājusi pie zēnu lomām, gūstot tik lielus panākumus, tad atbilde skan, ka tāpat kā pie pārējām lomām, iedziļinoties zēnu psiholoģijā un meklējot lomas «kodolu». Arēji, kā pati māksliniece domā, viņai palīdzējusi zināma stūrainība, bet mums gan gribas iebilst pret šādu varbūtību, jo aktrises repertuārā bija lomas, kuras nepieļāva nekādu stūrainību, bet, gluži otrādi, prasīja



L. Baumanė Toņas lomā V. Katajeva lugā «Riņķa kvadrātūrā» 1928. gadā.

ļoti atrasisītas kustības, — bārdāma Lūcija E. Tollera «Katlu ugunīs», aklā Dea V. Igo «Cilvēks, kas smejas» u. c.

L. Baumanė jau savas darbības sākumā apzinājās, cik liela nozīme aktiera darbā ir labai ķermeņa tehnikai. Veidojot dažādus tēlus, aktrise prata izvēlēties tiem piemērotus izteiksmes līdzekļus. Dabiski, ka to, kas derēja Deas lomai, nevarēja izmantot, raksturojot, piemēram, komjaunieti Toņu V. Katajeva «Riņķa kvadrātūrā». Toņa Kužņecova ir cilvēks, kas nelokāmi turas pie saviem uzskatiem, nešaubīgi tic, ka divu cilvēku laime var būt, tikai pastāvot interešu kopībai un raksturu līdzībai, ka nepieciešama vienāda politiskā pārliecība un kopējs darbs. Toņas tēlu veidojot, Baumanėi nāca talkā arī stūrainība, pat nevižība attiecībā pret sevi un apkārtni, jo visu smalko un pieklājīgo Toņa uzskatīja par mietpilsonības paliekām. Bet Baumanė meistariski atklāja arī Toņas rakstura būtību, dedzīgo komjaunietes garu, kas savos meklējumos un uzskatos, laikā, kad viss vecais šķita nepieņemams, dažkārt arī maldi-

jās. Toņas tēls bija viens no L. Baumanes ievērojamākajiem sasniegumiem.

Lūcijas Baumanes darbība īsu laiku (trīsdesmito gadu beigās) saistās arī ar Rīgas Mazo teātri, bet māksliniece pati uzskata to par maznozīmīgu un neinteresantu posmu savā dzīvē. Plašas iespējas aktieru mākslas attīstībai paverās 1940. gadā, kad Latvijā nodibinājās padomju vara. L. Baumane uzsāka darbu Ceļojošajā teātrī, bet arī te gada laikā viņa nepaguva izvērst savus spēkus. Rosmīgo darba cēlienu pārtrauca vācu fašistu iebrukums. Un tikai pēc Rīgas atbrīvošanas no jauna atklātajā Jaunatnes teātrī (dibināja jau 1940. g.) Lūcijas Baumanes mūžā sākās otrs — lielākais un svarīgākais darba posms.

Jaunatnes teātris bija pirmais tāda veida teātris Padomju Latvijā, to organizēja galvenokārt skolu jaunatnei. Līdz šim skolas vecuma bērni tikai atsevišķos gadījumos varēja apmeklēt bērnu izrādes, kad lielle teātri iestudēja kādu J. Raiņa vai A. Brigaderes pasaku lugu, protams, bija repertuārā arī citu autoru darbi, bet tās bija tikai atsevišķas izrādes svētdienas rītos, kas nespēja apmierināt jaunās paaudzes plašo interešu loku. Jaunatnes teātra repertuārs bija bagāts, daudzpusīgs, tajā vietu atrada gan J. Rainis, A. Brigadere, A. Upīts, F. Rokpelnis, gan padomju autori — B. Gorbatovs, V. Katajevs, S. Mihalkovs, V. Ļubimova, M. Svetlovs, gan krievu un padomju klasiķi — A. Ostrovskis, M. Gorkijs u. c.

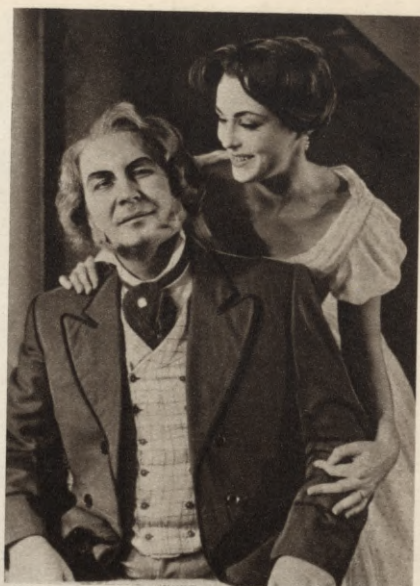
Jau ar pirmajām dibināšanas dienām par vienu no teātra galvenajiem uzdevumiem izvirzījās audzināšanas darbs skolu jaunatnes vidū. Jaunais skatītājs pirmo reizi savā mūžā iepazinās ar bērnu dzīvi Padomju Savienībā. Pirmo reizi viņš ieraudzīja uz skatuves savus mazos laikabiedrus, drosmīgos zēnus un meitenes. Vajadzēja pārliecināties un emocionāli prast atklāt skatītājiem to jauno dzīvi un attiecības, kas tagad veidojās arī Padomju Latvijā. Aktieru uzdevums te bija jo sevišķi atbildīgs.

L. Baumane Jaunatnes teātrī radījusi spilgtus tēlus ar sabiedrisku, audzinošu, pat kaujiniecisku raksturu. Jaunā paaudze varēja mācīties no Andreičika B. Gorbatova «Tēvu jaunībā», no Vaņas Solnceva V. Katajeva «Pulka dēlā», Valda F. Rokpeļņa «Gaismā», Sašas Butuzova S. Mihalkova «Es gribu tikt mājās». Kurš no šiem zēniem aktrisei bija tuvāks, grūti pateikt. Katrā no tiem māksliniece centās ielikt visu savu sirds degsmi, savu iepriekšējo gadu bagāto pieredzi un, galvenais, to jauno augošo spēku, ko viņa saskatīja šajos zēnos un ko gribēja nodot tālāk citiem zēniem un meitenēm, tiem tur, kas, elpu aizturējuši, sekoja Vaņas Solnceva vai Sašas Butuzova gaitām. Andreičika tēlā L. Bau-



1960./61. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. H. Liepiņš (Andrejs Bolkonskis), D. Kuple (Nataša Rostova), V. Artmane (Elena Bezuhova), E. Pāvuls (Pjers Bezuhovs) Ļ. Tolstoja romāna «Karš un miers» dramatisējumā.





1960./61. g. sezona. J. Raiņa Dailes teātris. V. Artmane (Redžina Habarde) un V. Skulme (Džons Begtrijs), V. Artmane (Redžina Habarde) un A. Dimilers (Marks Habards), D. Kuple (Berdija Begtrijs) un H. Liepiņš (Bendžamins Habards) L. Helmanes lugā «Meža noslēpums».



L. Baumanes Minnas lomā A. Upiša lugā «Peldētāja Zuzanna» 1931. gadā.



mane ielika jaunības degsmi, taisnības alkstošo garu, dzīvesprieku un ticību labajam, neatlaidību un pārliecību par uzvaru arī tad, kad šķietami piedzīvota sakāve. Mazais Andreičīks L. Baumanes atveidojumā bija enerģisks, labsirdīgs un ļoti aktīvs zēns, viņš visur centās būt klāt, visur iejaucās. Andreičīka pašapziņai vēl pievienojās bērna naivums un pat stūrgalvība. Andreičīks neizbijās un nepadevās, kad ceptuvē viņa agitācijas darbs cieta neveiksmi. Un kur tad bērnišķīgais lepnums, kad viņam vēlāk izdodas noorganizēt no tās pašas ceptuves strādniekiem veselu kaujas vienību! Andreičīka saruna sapnī ar Ļeņinu ir viena no grūtākajām vietām, bet izrādē arī viena no saistošākajām. Neviltota vienkāršība un patiesi L. Baumanes tēlojumā atklājas ir Andreičīka bērnišķīgais naivums, rūpes un interese par visu, kas notiek, ir viņa plašais, perspektīvais skatiens nākotnē.

F. Rokpeļņa «Gaismā» vide ir pazīstama, darbības laiks — tagadne, te cita doma, nav tā plaša vispārinājuma, kas «Tēvu jaunībā», nav vairs skarbo cīņu dienu. Te bērni kara nopostītajā pilsētiņā organizē palīdzību zēnam, kas palicis bez tēva. Atbildības sajūta, vienota, dziļi biedriska rīcība palīdz zēniem un meitenēm pārvarēt grūtības un veikt



*L. Baumanes Sašas Butuzova lomā S. Mi-
halkova lugā «Es gribu tikt mājās»
1948. gadā.*

uzdevumu. Zēnu organizētājs un vadītājs ir enerģiskais, drosmīgais, labsirdīgais Valdis L. Baumanes atveidojumā.

Dziļais patriotisms, naidis pret iebrucējiem, dzimtenes mīlestība un reizē vēl bērnišķīga vēlēšanās veikt varoņdarbu, tas viss un vēl daudz vairāk atklājās Baumanes Vaņā Solncevā V. Katajeva lugā «Pulka dēls». Vaņas Solnceva tēls bija liels radošs sasniegums L. Baumanes aktrises mūžā. Skatītāju saviļņoja gan Vaņas Solnceva bērnišķīgā, bet tajā pašā laikā lietišķā saruna ar otru zēnu — pulka dēlu Voskresenski, gan viņa labsirdīgā skaudība, izbrīns, ziņkāre un apsleptā godbijība pret karavīra tērpā ieģērbto zēnu, kurš pāris gadus vecāks par Vaņu, gan arī skats vācu zemnicā, kur atklājās mazā zēna drosme un varonība.

«Viena no labākajām zēnu lomu tēlotājam uz latviešu skatuves», tā par Lūciju Baumani rakstīja kritika, un māksliniece godam attaisnoja šos vārdus.

Viņas radītie zēni dzīvoja uz skatuves un jauno skatītāju sirdis, katrā māksliniece meklēja «kodolu» un katru veidoja savdabīgi, izejot



L. Baumanē (no labās puses) Vaņas Solnceva lomā V. Katajeva lugā «Pulka dēls» 1946. gadā.

no tā rakstura īpatnībām. Un tikai pēc rūpīgas iedziļināšanās zēnu psiholoģijā radās ārējais «ietērps». L. Baumanē stingri raudzījās, lai tēls organiski iekļautos vidē, kur tas darbības, lai viņa rīcība būtu iekšēji pamatota un nepieciešama, tad arī kustības, balss intonācija, žests nebūs speciāli jāmeklē, bet tie izaugs no tēla rakstura. Tā svešā zemē starp svešiem ļaudīm audzis un nomākts, ar nelaikā radušos sāpju izteiksmi sejā, tomēr apņēmības pilns bija L. Baumanes tēlotais Saša Butuzovs.

Tāpat atšķirīgi, katrs no savas vides nācis, katrs ar savu domu radās viņas vēlāk tēlotie zēni — «smalko manieru cienītājs» Vasja V. Ļubimovas «Maija sākumā», drosmīgais ziemeļnieku izlūks Gavriks S. Mihalkova «Sevišķajā uzdevumā».

Kaut gadu nasta kļuva smagāka, lielās mākslinieces radošo kvēli un jaunības dzirksti tie nesamazināja, tādēļ L. Baumanes radītie zēni ne mirkli nesajuta, ka viņu atveidotājam jau pāri četrdesmitiem, tikai pati aktrise, prasībās arvien stingra būdama, sāka atteikties no zēnu lomām.

L. Baumanes radošajā darbībā sākās posms, kurā māksliniece pievērsās tikai padzīvojušu un vecu cilvēku raksturu atklāšanai. Pirmoreiz vecu sievieti viņa bija tēlojusi Strādnieku teātrī K. Krēdes lugā «\$ 218». Lugā bija apskatīts aborta jautājums, tā vērsās pret pastāvošajiem

likumiem, kuri neskāra bagātos, bet strādnieku un nabadzīgo ļaužu dzīvē ienesa ļoti daudz posta un nelaimes. Sajā lugā veco Smitieni, kura pati nodarbojās ar kaktu dakterēšanu un kārtīgu ārstu nodeva varas orgāniem, atveidoja L. Baumanē. Tēls izdevās spilgts, raksturīgs, nākot pēc izrādes mājās, viņa tikko nedabūja no «pateicīgajiem» skatītājiem ar kņēģeli, cik ļoti viņi bija sašutuši par aktrises tēloto veco Smitieni. Šmitienes lomā Baumanē atklājās ne tikai spēcīgs raksturotājas talants, bet arī satīriķes iezīmes.

Ar izteiktu tendenci uz satīru L. Baumanē tēlo Sikulieni A. Upīša «Laimes lāci». Māksliniecei pašai gan neliēkas tuva šī gaudulīgās, paskopās un zaglīgās sievas loma.

Visumā L. Baumanes lomu sarakstā lielā pārsvarā ir labsirdīgu vecmāmiņu un māmiņu tēli. Bet mākslinieces uztverē šo tēlu radīšana nesaistās ar domu par vārgu, dzīves likstu sagrauztu mīlu un padevīgu cilvēku attēlošanu. Pati nenovecodama, vienmēr enerģiska, dzīvesprieka pilna, L. Baumanē, tēlojot arī vecmāmiņas un māmiņas, arvien pasvītrotu viņu možo garu un optimistisko dzīves uztveri.

Ne vājas gribas, liktenim padevīgi, bet stingri, nepakļāvīgi, meklējoši, dzīvesprieka pilni cilvēki, līdzīgi pašai aktrisei, tuvi viņai arī uz skatuves. Pat aiz ārējās padevības cilvēkā (bet Baumanē nereti nācies tēlot arī tādas lomas) māksliniece arvien centusies saskatīt un atklāt viņa iekšējo, apslēpto pretestības garu. Lomas, kurās aktrise nesaredzēja apslēpto spēku, kurās bija jātēlo salauzti, dzīves likstu un nelaimes nomākti, pakļāvīgi cilvēki, L. Baumanē nekad nekluva pilnīgi tuvas, viņa nespēja līdz galam iedzīvoties tēlā, jo viņai bija sveša tādu cilvēku psiholoģija. Tā Baumanē likās nepieņemama Pelagejas Jegorovnas verdziskā padevība despotiskajam vīram A. Ostrovska komēdijā «Nabadzība nav netikums». Tikai Pelagejas Jegorovnas slepenajās rūpēs par meitas likteni māksliniece saskatīja to apslēpto nepakļāvīgu cilvēka darbības līniju, kas viņas radītajam tēlam piešķīra stingru mērķtiecību, ārējā padevība vīram bija tikai maska, kas neizteica Pelagejas Jegorovnas būtību. Nesaprotama un sveša L. Baumanē bija arī Akuļina Ivanovna I. Gruzdeva un O. Foršas «Aļošā Peškova». Ļoti daudz strādādama ar lomu, cenzdamās izprast dzīves apstākļu un vīra verdzībā nospiestās krievu sievietes dabu, L. Baumanē tomēr iekšēji nepieņēma Akuļinas Ivanovnas domu gājieni un nespēja pieņemt arī viņas aklo, visu piedodošo padevību vīram — vecajam Kaširinam. Bet toties valdzināja aktrisi Akuļinas Ivanovnas garīgais apvārsnis, viņas plašās zināšanas no tautas daiļrades pūra. Mīlākā vieta L. Baumanē «Aļošā Peškova» bija tā, kur Aļošas vecmāmiņa — Akuļina Ivanovna stāsta



L. Baumanes Smitienes lomā K. Krēdes lugā «§ 218» 1930. gadā.

mazdēlam pasakas. Stāstot pasakas, vecmāmiņa Akuļina dzīvoja līdz varoņu gaitām, traucās līdz viņu fantāzijas lidojumiem, ar adikli rokās, pirkstiem pa paradumam veikli darbojoties, viņa pati šajā brīdī atradās pasaku valstībā. Te aktrise neizjuta apkārtējās vides iespaidus pār sevi un lomu, jo te viņas domas varēja lidot brīvi un nepiespiesti.

Nenonākot pretrunā ar tēlu iekšējo loģiku, L. Baumanes centās akcentēt noteiktību un spēku, tās īpašības, kas cilvēkam liek apzināties viņa nozīmi un vietu sabiedrībā un dzīvē. Katra, pat vismazākā un nenozīmīgākā loma Baumanes repertuārā pauž noteiktus ieskus un pārstāv zināmu sabiedrības daļu. Kurš gan nav priecājies par trāpīgo Sulciences raksturojumu «Mūsu sētas bērnos» (pēc Z. Ērgles stāsta motīviem). Necīga lomiņa, divas reizes uz īsu brīdi aktrisei jābūt uz skatuves, bet skatītājs uzreiz pamana šo «šīverīgo» sievu, kas visur iebāž savu degunu un neaizmirst nevienu notikumu vai faktu «lietpratīgi» ko-

mentēt. Tas nekas, ja komentāri par vienu un to pašu jautājumu katru reizi iznāk pilnīgi pretēji...

No dzīves noskatīts — par tādām lomām mēdz teikt, un nav jau brīnums, ka L. Baumanē, pašķīstot kādu lappusi no dzīves grāmatas, atradusi tajā krāsas arī Sulcienei. Nevienu interesantu parādību dzīvē L. Baumanē tā vienkārši nepalaiž garām. Ir taču gadījies tā, ka, braucot trolejbusā vai tramvajā, māksliniece sen pabraukusi garām vajadzīgajai pieturai un ar lielu interesi vēro priekšā sēdošos pasažierus. Dažkārt apmest kādu likumu vai aiziet pavisam citā virzienā, nekā bija paredzēts, L. Baumanē nešķiet nekas neparasts, ja viņai priekšā soļo novērošanas cienīgs objekts. Tā pamazām kļūst arvien biežāka dzīves grāmata un vajadzības gadījumā to atkal un atkal var pašķīstīt.

Starp L. Baumanes atveidotajiem tēliem ir arī revolucionāri. Jau Strādnieku teātrī L. Baumanē radīja neaizmirstamu Annas Šteinbergas tēlu A. Upīša lugā «1905». Jaunatnes teātrī V. Vīgrantes un V. Sauleskalna drāmā «Tas notika Valmierā» māksliniece atveidoja pašai dziedīgo, drosmīgo revolucionāri Kristīni Udri. Kaut arī lugā K. Udres tēls nav pilnīgi izstrādāts un mākslinieciski pabeigts, taču aktrise ar savām sirds asinīm padarīja to tuvu un neaizmirstamu skatītājam. Samērā mazā veļas mazgātājās Voroninas loma K. Treņeva «Ģimnāzistos» Baumanes atveidojumā iegūst plašu vispārinātu nozīmi, ne velti kritika Voroninu salīdzina ar Gorkija Pelagejas Ņilovnas tēlu.

Topošā revolucionāra mātē — Voroninā Lūcija Baumanē atveidoja krievu sievietes dvēseles plašumu un jūtu dziļumu, nākotnes perspektīvā redzot viņu to cīnītāju pulkā, kas soļos blakus saviem dēliem. Bailes par dēla likteni, bet arī patiens lepnums par viņu jūtams Voroninas rīcībā un vārdos. Sirds dziļumos viņa jūt un saprot, ka dēls dzīvē izvēlējies pareizo ceļu. Un mazā loma, kuru varētu tēlot kā darba un rūpju saliektu sievieti, Lūcijas Baumanes atveidojumā paplašinās, iegūstot plaši sabiedrisku nozīmi.

Olgas tēlā Annas Sakses romāna «Pret kalnu» dramatisējumā L. Baumanē ielika to apslēpto dvēseles spēku, kas vācu okupācijas laikā nomākts un samīts, atgūstot brīvību, lepnī saslēgās un kļuva par drošu, aktīvu balstu jaunajai, augošajai dzīvei. Iekšējais spēks un nobriedusi apziņa, ka cilvēks nedrīkst stāvēt dzīves malā, ka ar savām rokām un asinīm viņam jācīnās par taisnības uzvaru, darīja Olgu — Lūciju Baumanī stipru un nesalaužamu pat tad, kad viņa saņēma ziņu par dēla nāvi.

Katrā lomā māksliniece meklēja sev tuvu stīgu, katrā lomā viņa noteiktiem, drošiem vilcieniem iezīmēja raksturu. Lūcijas Baumanes tēlo-

L. Baumanē Jelizavetas Maksimovnas lomā V. Rozova lugā «Dzīves lappuses» 1954. gadā.



tās daudzās labsirdīgās vecmāmiņas varēja pavadināt uz līdzīgu, vienvēdīgu tēlu radīšanu, bet Baumanes atveidojumā tiem vienmēr bija spilgti individuālas iezīmes. Vienalga, vai tā bija vecmāmiņa no «Sniega karalienes» vai no «Greizo spoguļu kara|valsts», «Ivana un Marjas» vai no «Emīla un Berlīnes zēniem».

Savā stihijā L. Baumanē jutās, tēlojot čigānieti A. Upīša «Laimes lāci». Enerģija, ass prāts, čigāna viltība, milzīgs temperaments — tās bija īpašības, kas vecās čigānietes tēlu aktrisei darīja ļoti tuvu un interesantu. Dzīļu tautas gudrību un spēku pauda vecmāmiņa Taforo no T. Gabes «Meistaru pilsētas».

Jaunatnes teātris vairākkārt pievērsās A. Ostrovska lugām, kurās Baumanē radīja visai spilgtus, interesantus tēlus. Mākslinieces raksturīgā iezīme un prasības — blakus pilnvērtīgai autora idejai un domas atklāšanai vienmēr stingri ievērot laikmeta un dramaturga īpatnības. To Baumanē panāk, labi iepazīdama un pārzinādama ne tikai lugu, kurā viņai iedalīta loma, bet arī pārējos šī autora darbus.

Visumā A. Ostrovska lugu uzvedumi Jaunatnes teātrī nebija veiksmīgi, bet L. Baumanes radītie tēli arvien izpelnījās pamatotu ievēribu un atzinību. Tādi bija gan Matrjona komēdijā «Ko meklē, to atrodi», gan jau iepriekš minētā Pelageja Jegorovna komēdijā «Nabadzība nav netikums», gan Poliksena Grigorjevna «Darba maizē». Raiņa lugās L. Baumanē nācies tēlot maz un ne visai ievērojamas lomas — Atslēdznieci «Krauklīti», Sniega māti un noklīdušo gariņu «Zelta zirgā», bet tēlus viņa radījusi īsti rainiskus.

Vissspilgtāko talanta atklāsmi, visbagātāko vielu un tēmu savas dzīves galvenajam uzdevumam L. Baumanē atrada V. Rozova darbos.

V. Rozovs tuvs māksliniecei, tuvs ar savu godīgo, atklāto, stingri prasīgo skatu uz dzīvi, tuvs ar savas domas patieso risinājumu, ar tēlu realitāti un dzīvot spēju, tuvs ar lielo atbildības sajūtu pret dzīvi, ar spēcīgi izteikto kaujiniecisko domu par cilvēka audzināšanas jautājumiem. Te māksliniecei pavērās plašs darba lauks, un, runājot par tuvām lomām, tuvāku par tuvāko Lūcijai Baumanai ir Jelizaveta Maksimovna V. Rozova «Dzīves lappusēs». Strādājot pie «Dzīves lappusēm», sastapās divi tuvi cilvēki, un no šī brīža viņu domas un ceļi ir nešķirami. Sastapās aktrise L. Baumanne un skolotāja Jelizaveta Maksimovna. Aktieris un skolotājs — dažādas profesijas, bet Baumanes atveidojumā tās sakusa kopā un radās viena — audzinātāja. Visu savu dvēseles spēku un mākslinieces talantu L. Baumanne ielika šajā lomā. Un, kaut arī aktrises Baumanes dzīves mērķis un uzskati pilnībā saskaņā ar skolotājas Jelizavetas Maksimovnas dzīves mērķiem un uzskatiem, L. Baumanne tomēr netēloja sevi (ko daudzkārt līdzīgos gadījumos dara aktieri). Viņas tēls, kā mēdz teikt, bija jauns, kvalitatīvi augstāks un pilnvērtīgāks, jo tajā V. Rozova doma sakusa ar L. Baumanes bagāto personību.

Nākošā satikšanās L. Baumanai ar Rozovu bija lugā «Prieku meklējot». Šajā lugā Baumanne radīja Klaudijas Vasiljevnas — mātes tēlu. Un atkal māksliniece atrada sev tuvu tēmu un atkal aktrise pilnā balsī runāja par sasāpējušiem jautājumiem. Audzināt bērnu vajag saprātīgi un stingri. Jo tikai stingra, noteikta māte bez tēva var izaudzināt tādus bērnus kā Klaudija Vasiljevna izaudzināja savējos. Aktrise pretojās un nepiekrita režisora domai radīt Klaudiju Vasiljevnu tikai galvenokārt kā mīlošu, maīgu māti, jo, pēc viņas domām, Klaudijas Vasiljevnas dzīves stāsts liecina par sūrām, grūtām pūlēm, daudzām bezmiega naktīm rūpēs par bērnu likteņiem un enerģisku rīcību tad, kad likās, ka kāda bērna ceļš var aiziet nepareizā virzienā. Un mēs pilnīgi pievienojamies šādam tēla traktējumam un uzskatām, ka ar Klaudijas Vasiljevnas tēlu Baumanne ierakstīja vēl vienu nozīmīgu lappusi savā biogrāfijā. Līdzīgu domu pauž vecās māmiņas Silovas tēls lugā «Nevienādā ciņā». Kaut kur sirds dziļumos iegūlušās sāpes par dēla un vedeklas šķietamo atsvešināšanos, bet pārliecība par to, ka viņa izaudzinājusi istu cilvēku, noraida šo domu. Gandarījums, prieks un lepnums par savu taisnību skan māmiņas balsī, kad dēls viņu aicina pie sevis audzināt nākošo mazdēlu vai mazmeitu.

V. Rozova darbi ir auglīga augsne L. Baumanes spēcīgi izteiktajam reālistiskajam talantam. Domu bagātība, tēlu izteiktais tvirtais zīmējums, daudzpusīgs niansēts zemteksts, drosmīgi risinātas problēmas,

tas sasaucas ar mākslinieces prasībām un paver milzīgas iespējas spilgtu reālistisku tēlu radīšanai. L. Baumani pamatoti uzskata par Rozova aktrisi, tādēļ ka viņai kā nevienam citam izdevies atklāt Rozova tēlu un domu dziļumus, paceļot tos pāri šaurajam ģimenes lokam un lugas ietvariem līdz plaši sabiedriskai nozīmībai. Nav nejaušība, ka L. Baumane ir lieliska Rozova tēlu traktētāja, jo arī viņa, tāpat kā V. Rozovs, uzskata, ka aktierim jābūt arī pilsonim, jādzīvo ar sava laikmeta idejām, jāizjūt visas cilvēces prieki un sāpes.

Uzkrājusi milzīgu pieredzi ilgajās aktrises gaitās, L. Baumanē nav norimis trauksmainais gars arī tagad, mūža otrajā pusē. Viņa arvien vēl kaut ko meklē, cenšas atklāt jaunus un jaunus noslēpumus aktiera mākslā, kur, šķiet, nevarētu būt viņai nekas svešs. «Ja varētu nodibināt eksperimentālu teātri vai vismaz grupu, kur apvienotos visi tādi nemierīgi aktieri un režisori!» kādreiz fantazē māksliniece.

L. Baumanei sveši tie cilvēki, kas apstājas savā izaugsmē, domādami pietiekoši gudri esam. «Cilvēkam arvien vajag augt, papildināties!» Neapmierinātība ar tikko jaušamu ironiju un pat izbrīnu skan mākslinieces balsī, kad reizēm viņa izsakās par kādu cilvēku: «Jau vairākus gadus es viņu pazīstu, bet, saprotiet, viņš nav izmainījies, tāds kā bija pirms pieciem gadiem, tāds pats ir arī tagad, runā un spriež arī tāpat!»

Pēc viņas ieskatiem cilvēks nevar zināt par daudz, jo nekad viņš nevarēs sasniegt tos «griestus», kur augšana varētu apstāties. Stingra un prasīga L. Baumane ir pret cilvēkiem. Viņas tikko piemiegtais vērtējošais skatiens, kad Baumane uz kādu raugās, jau mobilizē cilvēku un liek tam iekšēji organizēties. Nav viegli izturēt mākslinieces «pārbaudi».

L. Baumane uzskata, ka aktierim labi jāpazīst dzīve un cilvēki, jo viņš ar savu personīgo paraugu no skatuves var iespaidot citu cilvēku rīcību, mainīt to uzskatus un domas, audzināt cilvēkus. Bet izskaidrot otram var to, ko pats labi saprot, un audzināt var tas, kas pats aug. Nekur un nekad nestāvēt mierā, visu uztvert, saprast, reaģēt, vērot dzīvi un mācīties no dzīves, dzīve ir aktiera īstā skola. Mākslinieci interesē katra dzīves nozare — kas jauns lauksaimniecībā, kādi sasniegumi zinātnē, kādi politiski notikumi satrauc cilvēku prātus. Māksla — tā ir Baumanes īstā māja, te viņas redzīgā acs un dzirdīgā auss nekā nepalaiž garām. Vai ir kāds pasākums, konference, sanāksme vai lekcija, kur nebūtu Lūcijas Baumanes? «Cik interesanta diskusija par teātra jautājumiem izvērtās pagājušā gadā vienā tādā sapulcē, bija daudz

vērtīgu ierosinājumu, — bet atkal apstājās visa tā lieta! Ļoti žēl!» Uz-
cītīga dzīves skolas skolniece, tāda ir L. Baumanē.

Jāapbrīno L. Baumanes lielā enerģija visu paveikt, visur būt klāt,
visu paspēt. Bet vai tad praktiskajā dzīvē, ikdienā, viņai nav nekas jā-
dara? Divus bērnus izaudzinājusi, L. Baumanē var lepoties, viņas rokas
nekad nav mierā atdusejušās. Uzšūt kleitu, to Baumanē jau prata,
Strādnieku teātri strādājot, jo toreiz aktrisēm pašām bija jāgādā par
tērpiem, bet šūšana pie šuvējas maksāja naudu. Ar elektriskajiem pie-
derumiem viņa darbojas ne sliktāk kā dažs labs elektriķis vai mehāniķis.
Laukos nav tādu darbu, ko aktrise nebūtu veikusi, un ģimenes dārziņā
arī pāiet laiks. Nav iespējams uzskaitīt visus tos darbus, ko prot da-
rīt un dara vēl tagad L. Baumanē. Pie visa viņa ķeras ar degsmi un
aizrautību.

Ja jūs jautāsi Lūcijai Baumanē, kur slēpjas viņas panākumu at-
slēga, viņa ar izbrīnas pilnu skatu jums atbildēs: «Darbā, mīļā, darbā!»
Lūcija Baumanē strādā daudz, neatlaidīgi un rūpīgi, kamēr viņa orga-
niski izjūt atveidojamo tēlu sevī. Ir aktieri, kas samērā ātri uztver lo-
mas būtību un tad dažreiz, sasnieguši tādu stāvokli, apstājas savos
meklējumos un izaugsme. Lūcija Baumanē nepieder pie tādiem. Viņai
darbs ar lomu ir grūts, ilgstošs, dažkārt pāiet daudz izrādes, bet māksli-
niece vēl nav atradusi drošu pamatu. Lūcija Baumanē tuvojas lomai
pa grūtāko ceļu. Viņa, pirmkārt, cenšas saskatīt un atklāt tēla iekšējo
būtību — «kodolu», kā māksliniece pati mēdz teikt: «Ja kodols ir, tad
būs arī loma.» Aktrisei nekad neapnīk meklēt un analizēt tēla loģiku.

Daudzkārt māksliniece atceras un pārvērtē savas sen tēlotās lomas.
Starp tām ir tādas, kuras viņai šķiet nepilnīgi atklātas vai pat nepa-
reizi traktētas. Tā, piemēram, Gaja sekretāre Ksenija N. Pogodina
«Manā draugā» L. Baumanē vēl šodien nedod mieru (no Strādnieku
teātra laikiem), un aktrisei liekas, ka viņa nepareizi saprata toreiz Kse-
nijas tēlu. Būtisku kļūdu droši vien nevarēja būt, jo kritikas atsauksmes
par lomu bija pozitīvas, tikai pati māksliniece, pieradusi stingri vērtēt
savu darbu, nepiedod sev arī mazas nepilnības un kļūdas. Pie viena
teikuma māksliniece var dažkārt strādāt vairākas stundas, jo, lai vārds
būtu vietā un skanētu patiesi, labi jāzina, kāpēc un kā tas ir pateikts.
Aktierim jāizjūt tēla iekšējais ritms, bet iekšējais ritms — tā ir tēla
iekšēji pamatota organiskā darbības līnija, kas izpaužas cilvēka domu
gājienā, viņa rīcībā un attieksmē ar citiem cilvēkiem. Tā ir iekšējā ne-
pieciešamība, kas izaugusi no tēla kodola. Lūcijas Baumanes tieksmei
arvien labāk un dziļāk izprast tēla būtību nav robežu. Dažkārt izrāde
jau pavisam «nospēlēta», liekas, arī skatītāju vairs nebūs, bet Lūcija



L. Baumanē Voroninas lomā K. Treņeva lūgā «Ģimnāzisti» 1955. gadā.

Baumanē tā nedomā. Viņu pārņēmis it kā azarts, katru izrādi L. Baumanē gaida ar interesi. Un katru reizi cenšas ielikt lomā ko jaunu. Tā varbūt ir svaiga intonācija vai vēl nepamanīta doma, varbūt žests, kas atklāj jaunu tēla īpatnību. Iespēju ir daudz, ja darbam pieiet radoši.

Mēs jau runājām par to, ka māksliniece nemil ne dzīvē, ne uz skatuves glāvus, padēvēģus cilvēkus. Tādēļ viņas tēma — kaujinieciskā tēma par drosmīgu, stipru, nepakļāvīgu cilvēku, par cilvēku uzvarētāju — vēl neatlaidīgāk turpina skanēt no ikviena vismazākā varoņa. L. Baumanē ne uz brīdi neaizmirst savas dzīves galveno uzdevumu — ar atveidotajiem skatuves tēliem audzināt jauno paaudzi. Un, kad starp citu ievaicājamies māksliniecei, vai darbs Jaunatnes teātrī viņai nešķiet neinteresants tagad, kad māksliniecei maz jaunu, interesantu lomu, L. Baumanē pasmaidot atbild, ka viņa grib strādāt tieši Jaunatnes teātrī, jo te vairāk nekā citur jūtams un vajadzīgs teātra audzināšanas darbs, un, vienmēr saskaroties ar jaunatni, arī pats cilvēks tik ātri nenoveco. Bet lielu darbu var paveikt arī ar mazu lomu. Jā, nav ko piebilst, Lūcija Baumanē ir liela sava teātra patriote, viņa dziļi apzinās to lielo atbildību, ko teātris nes visas sabiedrības priekšā, tādēļ māksliniece sāpīgi pārdzīvo gan kolektīva, gan atsevišķu aktieru neveiksmes. Tādēļ viņa ar lielu nesaudzību vēršas pret tiem, kas ātri samierinās ar panākumiem, kam personīgās intereses rūp vairāk par kopējām, kas kolektīvā redz tikai sevi un domā tikai par sevi.

Vairāk nekā trīsdesmit gadu L. Baumane pašai dziedīgi kalpojusi mākslai, ar sava spilgti reālistiskā talanta spēku audzinājusi skatītāju. Darbodamās mākslinieciskajā padomē, būdama daudzu dažādu komisiju locekle, pildidama deputātes pienākumus, Lūcija Baumane arvien soļo dzīves cīņā un celāju pirmajās rindās. Viena no pirmajām arvien ir L. Baumane, kas atklāti un droši vērsas pret dažādām nebūšanām dzīvē vai mākslā, viena no pirmajām atskan Lūcijas Baumanes balss ar jauniem ierosinājumiem un pasākumiem. Tā viņa tagad ierosinājusi Teātra biedrībā dibināt savu teātra laikrakstu. Tādā gadījumā plašākas iespējas, pēc viņas domām, pavērtos teātra kritikai un aktieru tribīnei, bieži tagad gadās, ka daudzas izrādes un jaunās lugas paliek neanalizētas un nenovērtētas.

Lūcijas Baumanes darbības loks sniedzas tālu pāri teātra sienām un ieguvis plašu sabiedrisku nozīmi. Gribētos, lai mākslinieces radošais gars neapsiktu, lai pavērtos tikai lielākas iespējas ieguldīt darbā sava talanta un domas spēku, kas zina, varbūt būs lemts piepildīties viņas klusajam sapnim — tēlot Volodjas Uljanova (Leņina) māti Popova «Ģimenē». Mēs ceram bieži vērt Jaunatnes teātra durvis un bieži skatīt iemīļoto mākslinieci Lūciju Baumanī. Un var gadīties, ka aktrise dažkārt būs arī režisore, jo līdz šim jau daudzu augstvērtīgu izrāžu tapšanai L. Baumane ar vērīgu aci sekojusi kā režisora asistente. Un, ne tikai par režisora asistenti būdama, L. Baumane ir kalinājusi kopējo panākumu atslēgu, bet ļoti bieži, kad kādam no aktieriem kaut kas nav saprotams vai loma negrib un negrib veidoties, katrs tādā gadījumā meklē Baumanī. Viņai ir redzīga acs un jūtīga, atsaucīga sirds, katram viņa palīdz un nekad neskopojas ar padomu. Māksliniece nepazīst vārdus «grūti» vai «neiespējami», liekas, ka pat nogurums viņai svešs. Par visu ieinteresēta un atbildīga, viņa steidzas palīgā teātra šefībā pakļautajām iestādēm, vai dodas uz skolu, kur to gaida dramatiskā pulciņa biedri. Tas nekas, ka naktī jābrauc uz rajonu centriem palīdzēt pašdarbības kolektīviem un jāpilda vēl daudz dažādi pienākumi. Dzīvespriecīga un enerģiska L. Baumane traucas pretim ikvienam uzdevumam un darbam, veidama tos aizrautīgi, no sirds.

VILMA LIEPIŅA

Vilma Liepiņa nekad neatstāj skatītājus vienaldzīgus, kolektīva vidū viņas māksla nereti izsauc pat strīdus. Domas bieži dalās [oti krasi, vai nu pieņemot to, ko radījusi aktrise, vai noraidot. Tas notiek tādēļ, ka Liepiņa savā darbā vienmēr tiecas eksperimentēt, izmēģināt ko jaunu.

Saskaroties ar V. Liepiņas daiļradi, mēs jūtam, ka ienākam lielā, ļoti īpatnējā mākslas pasaulē, kur katrs tēls ir neparasti spilgts. Kāds neizslikstošs avots bagātina aktrises daiļrades paleti, ļaujot māksliniecei rast aizvien jaunas, negaidītas krāsas. Vispirms tas ir talants un neparasti dzīvā radošā fantāzija, ar ko daba tik bagātīgi apveltījusi V. Liepiņu.

Līdzās talantam ir vēl kāda cita īpašība, kas raksturo aktrisi — domu nemiers, prasme iedziļināties ik tēlā. Nevienam jautājumam, ar ko nākas sastapties darbā, māksliniece nespēj pāriet garām vienaldzīga, kur nu vēl tēlam, kas viņai jārada. Tā ir lieliska īpašība, kas darbā pie lomas neļauj aktrisei apstāties pusceļā, tikai aptuveni to ieskicējot. Liepiņas radītie tēli reizēm ir tik spilgti, ka pārāug viduvēja autora dotos lomas ietvarus, kļūst par centrālajiem pārējo tēlu sistēmā, neiekļaujas režisora kopējā traktējumā. Tas liecina par aktrises spēcīgi izteikto individualitāti. Liekas, ka par šīm īpašībām varētu tikai priecāties, bet kolektīvā mākslā, kāds ir teātris, tās bieži sagādā arī rūpes.

Māksliniece iecer tēlu vienmēr drosmīgi, dziļi, jo zina, ko grib ar katru darbu pateikt. Liepiņa bieži mēdz atkārtot, ka nevar nemaz strādāt, ja nav skaidrs, vai tēlā varēs ko apliecināt vai noliegt, ja nav galīgi izdomāts, kādu vietu tēls ieņems visā izrādē.

Izciliem aktieriem aizvien ir savs vadmotīvs, mākslinieka sirds kvēle, kas īpaši spoži iegaiļējas aktierim tuvās lomās. Arī Liepiņas visneparastākajām iecerēm cauri skan aktrises darba galvenais motīvs — nesamierinātība un lielas ilgas pēc dzīves pilnības. Tā ir mākslinieces daiļrades tēma.

Ceļš līdz mākslas meistarībai, ko sasniegusi Liepiņa, nebūt nav bijis viegls. Kādēļ viņa starp daudzām profesijām izvēlējusies aktrises darbu? Jāšaubās, vai māksliniece varētu atbildēt uz šādu jautājumu. Tomēr ir iemesls ticēt, ka šī izvēle nav bijusi nejaušība vien. Jau agrā bērnībā nākošajai māksliniecei vajadzēja mācīties atšķirt patieso no meliem. Viņas vecāki bija reliģiozi cilvēki. Varbūt tieši bērnišķīgā vēlēšanās pēc iespējas ātrāk kļūt lielai, lai nebūtu jāliekuļo un drikstētu rīkoties pēc savas gribas, iemetusi nākošās mākslinieces sirdī nemieru, kas turpmāk ik dzīves soli liek vērsties pret neīsto, melīgo.

Vilma Liepiņa bērnībā izjūt ne vien tieksmi pēc citādas dzīves, bet arī vistiešāko pamudinājumu aktrises gaitām, kad, vēl pavisam maza meitenīte būdama, viņa uzstājas ar priekšnesumiem baptistu reliģiskajās ceremonijās. Un pēc piedalīšanās A. Klaustiņas neogīmņāzijas dramatiskajā pulciņā, kur Ernests Feldmanis iestudēja A. Brigaderes «Maiju un Paiju» un nākošā māksliniece tēloja Maiju, Vilma Liepiņa iestājas Zeltmata dramatiskajosursos. Jau tad redzam viņā īpašības, bez kurām nevaram iedomāties mākslinieci šodien. Lai tik patstāvīgi izvēlētos savu nākotnes ceļu, kā to darīja Liepiņa, vajadzēja lielu drosmi, jo patursos bija jāiestājas paslepus no tēva. Zeltmata dramatiskie kursi, ko Liepiņa beidz 1927. gadā, ir vienīgā aktrises skatuves mākslas skola, un tie paver viņai profesionālā teātra durvis.

Radošajam darbam atdoti vairāk nekā trīsdesmit dzīves gadi. Šis laiks jaunu darba vērtību un sasniegumu ziņā nav vienāds. Savus pirmos soļus Liepājas teātrī, kur V. Liepiņa sāk strādāt pēc Zeltmata kursu pabeigšanas, māksliniece atceras ar rūgtumu, jo viņai tur nav bijis nevienas īstas lomas. Iesācējam aktierim nepieciešams, lai daiļrades sākmā sajustu prasmīgu režisora roku, kas palīdzētu jaunajam māksliniekam atrast savu vietu uz skatuves. No Daugavpils teātra, uz kuriem Vilma Liepiņa pārgāja pēc divu sezonu darba Liepājā, viņa atceras režisoru Erihu Laubertu, kurš mācīja meklēt galveno tēlu un to akcentēt lomas radīšanas procesā.

Mākslinieces dzīvē īpaša nozīme ir darba periodam Jelgavas teātrī, kas sākas 1946. gadā. Tas ir laiks, kad tiek uzkrāti spēki lielākam daiļrades pavērsienam, kad briest prasība pēc kā neizteikta, jauna. Patī nozīmīgākā mākslinieces loma Jelgavas teātrī ir Sofija Kovaļevska



V. Liepiņa.

E. Andersona zīm.

brāļu Tūru lugā «Dzīves mērķis» (1949. g.). Aktrisi krievu matemātiķes tēlā vilināja nesalaužamais gars un lielā uzņēmība. Sofija Kovaļevska Liepiņas atveidojumā bija kā cildinājums cilvēka neatlaidībai, izturībai, kas cauri darba sūrmei iznes lielu gaišumu, nesalauztu ticību zinātnei.

Tuva viņai ir arī V. Lāča Zenta. Dzīves nekritnības ieļej Zentas sirdī rūgtumu un liek sāpēs negaidīti asi saslieties pret ļaunumu. Tas ir jauns motīvs, kas mākslinieces vēlākajos tēlos aizvien pieņemams spēkā.

Līdzās radošam darbam teātrī V. Liepiņa daudz interesējas par aktiera mākslu vispār. Neapšaubāmi liela nozīme te ir krievu valodai, ko māksliniece šajā laikā apgūst. Tā ļauj aktrisei iepazīties ar Staņislavska mācību, ar viņa skatuves mākslas estētiku. Pārāk strauji aktrises dzīvē ienāk jaunas vērtības. Tās nespēj nogulsnēties, satrauc un rada šaubas par līdzšinējā darba pareizību. Aktrise atceras gadījumu, kad viņai tikusi pat atņemta loma. Vajadzēja saprast, ka pa vecam strādāt vairs nav iespējams, bet jaunās atziņas vēl nebija izveidojušās un nostiprinājušās.

Personības brieduma un paša ražīgākā darba posms sākās ar pārnākšanu 1953. gadā uz Valmieras drāmas teātri. Tas bija laiks, kad uzskatiem par mākslu un tās mērķiem vajadzēja jaunas ierosmes, uzkrātās atziņas bija jāpārkausē tēlos.

Vilmas Liepiņas darbā stimulu tālākai augšmei deva tikšanās mākslā ar LPSR Nopelniem bagāto mākslas darbinieci režisoru Annu Lāci. Teātra vēsture zina daudz piemēru, kad sastapšanās ar «savu» režisoru ievada aktiera darbu drošās sliedēs, reizēm notiek pat negaidīti pavērsieni. Tā jaunais Ščukins jau studijā tiekas ar režisoru Vahtangovu un tālāko sava mūža daļu saista ar viņa teātri. Negaidīti krasi izmainās Kačalova mākslas centieni, kad viņš nonāk Maskavas Dailes teātrī un tiekas ar Staņislavski un Ņemiroviču-Dančenko; aktieris pat sāk citādi domāt par teātra mākslu un savu skatuvisko meistarību.

Režisore Anna Lācis pieder pie tiem cilvēkiem, kuri nespēj mierīgi vērot dzīvi un būt vienaldzīgi mākslā. Radošs nemiers un degsme aizvien padara viņas iestudējumus kaujinieciskus. Aktrises tieksme ar katru lomu aktīvi iesaistīties dzīvē, nekad nepalikāt vienaldzīgai pret iestudējuma ideju kopējā darbā ar Annu Lāci gūst sevišķu mērķtiecību. Ja Liepiņa šodien ir pārliecināta, ka mākslai jāpalīdz pārveidot dzīvi un jāpadara cilvēki labāki, tad daļa nopelnu te ir režisorei Annai Lācis.

Pirmā V. Liepiņas loma Valmieras teātrī bija Otilija A. Upīša komēdijā «Ziņu Ješkas uzvara» (1953. g.). Ziņu par šīs lomas iedalīšanu viņai Liepiņa uzņēma ar neuzticību. Neizpalika pat aizdomas, vai režisore negrib viņu «izgāzt». Tās varēja viegli rasties, jo visos iepriekšē-

V. Liepiņa Zentas un P. Lūcis Oskara lomā V. Lāča romāna «Zvejnieka dēls» dramatisējumā Jelgavas teātri 1949. gadā.



jos aktrises radītajos tēlos nebija nekā līdzīga tam, kādu rakstnieks un režisore zīmēja Otiliju — necilvēcīga darba nomāktu un izmocītu sievieti, kura par Klūgu lielsaimniecību sapņo kā par debesu paradīzi. Annas Lācis izvēle izrādījās drosmīga un tālredzīga, jo viņa nojauta, kādas jaunas, vēl neredzētas šķautnes slēpj sevi V. Liepiņas talants. Aktrise bija tikai jāpārlicina par lēmuma pareizību, un viņa ļoti ātri noticēja režisores iecerei un dedzīgi uzsāka strādāt pie lomas. Tas bija grūts un reizē aizrautīgs darbs, jo vajadzēja piepildīt ar dzīves patiesību tēlu, kuru Upīts, tāpat kā visu savu komēdiju personāžus, devis saasinātā tvērumā. Lai cik arī tēls šķiet drosmīgi zīmēts, tā pamatā viscaur ir dziļš dzīves vērojums. To drīz vien saprata aktrise. Darbā pie lomas viņa kopā ar režisori gāja pat tālāk par autora ieceri. Otilijas līnija komēdijas finālā it kā izplēn. Anna Lācis lūdza autoru pierakstīt dažas replikas, kas ļāva nobeigt tēlu tā, kā viņa to vēlējas. Līdz ar to Otilijas priekā par Ješkas šķietamo uzvaru ieskanējās asa disonanse — nabaga sievietes dzīve arī turpmāk būs bez prieka.



V. Liepiņa Beatrises lomā P. Kalderona komēdijā «Ar mīlu nejoko» Jelgavas teātrī 1950. gadā.

Te māksliniece rada lomas izpratnes atslēgu. Tēla dzīvības stīgas jau aktrises iecerē skanēja varbūt pat smeldzošāk, nekā bija domājis autors. Kas tad ir Otilijas sapnis par Klūgām — neprātīga iedoma, tieksme pēc bagātības? V. Liepiņas traktējumā Klūgas nozīmē Otilijai vienīgo dzīves cerību, tās liekas kā gaismas stars. Vai cilvēks var dzīvot, ja nav nekā, tikai smaga darba nasta, kas jānes gadiem, un nākotne nesola nekādu atvieglojumu? Tagad loma bija jau gandrīz fiziski sataustāma. Režisore ļāva aktrisei pašai iekārtot savu istabu, kurā atradās Otilijas gulta un nedaudzās lietas, sūrās dzīves liecinieces. Tikai pats nepieciešamākais, vairāk nekā. Darbs no agra rīta līdz tumsai un nemitīgas rūpes. Tās izdzeš prieka dzirksti cilvēka acīs. Mazu, ikdienas smaguma nomāktu, ar necilvēcīgās dzīves notrulinātu dvēseli, mūžīgi uzroītām roku piederknēm, vienmēr darbā — tādu aktrise redzēja Otiliju un tādu arī atveidoja.

Dzīve varētu būt citāda, ja Ješka kļūtu cilvēks un apprecētu Ludmilu. Ja nebūtu sapņa par Klūgām, tad Otilijas dzīve līdzinātos garai naktij,

V. Liepiņa Otilijas lomā A. Upīša lugā «Ziņģu Ješkas uzvara» L. Paegles Valmieras drāmas teātri 1954. gadā.



pēc kuras nekad vairs neatausīs rīts. Otilijas vienīgā cerība izrādās velta. Tā būvēta uz irdena pamata. Tādēļ viņas dedzīgā vēlēšanās iekārtot Ješkas laimi izraisa gan smīnu, bet pārāk daudz tajā ir skumjas patiesības, lai varētu īsti smieties.

Par lomas centrālo vietu kļūst trešais cēliens. Ješka atgriežas no Klūgām kā neveiksminieks. Ar kādu nepacietību Otilija viņu gaidīja. Bija cerības, vairs to nav. Nevaldāmā niknumā Otilija triec ar kāju durvīs un izskrien priekšnamā, no kurienes redzama māja ar dakstiņu jumtu un mūra kūts. Raugoties Klūgu bagātībā, Otilija it kā izslejas, acīs iemirdzas valgums, jo viņa, nabaga verdzene, varēja būt saimniece šajās mājās, kamēr mamma dzīvo pa Ķemeriem. Tagad šī laime paliek kā tāls sapnis. Lēni kā transā aktrise atgriežas istabā. Lūdzoši paraugās Ješkā: vai tad nevar nekā vairs līdzēt? Nekā. Jauns bezspēcīgu dusmu vilnis smacē Otiliju. Gribējās ticēt, ka reiz dzīve būs cilvēciska. Ticības vairs nav. Vainīgs tas balbaks Ješka. Viņam vergoti seši gadi. Nav jēgas ilgāk palikt, jāaiziet. Otilija vāc kopā savu iedzīvi, pat vai-

rāķkārt sparīgi lienot pagultē, lai izvilkto kādu aizķērušos sīkumu. Šo kraso pāreju no visdziļākā izmisuma un vienaldzības sajūtas līdz ļoti asam sašutuma izvirdumam V. Liepiņa notēloja ar lielu meistarību. Tragikomiskajās pārejās smieklī jautājās ar asarām.

No līdzīgiem kontrastiem veidojas visa loma. Vienaldzība, ikdienas darba slogs, ko nomaina naivs cerību uzliesmojums, kad Otilija iekaisusi kareivīgi izvada Ješku uz Klūgām ar viņa izsaucienu: «Uz urā!» Tam seko briesmīga vilšanās un pēkšņi — nacerēta uzvara. Bet dzīve nepazīst žēlastības pret tādiem cilvēkiem kā Otilija. Klūgu mamma pašā laimīgākajā brīdī liek Otilijai sāpīgi atmosties no iekārotā sapņa, pasakot, ka viņas vieta ir virtuvē. Kā pēc smaga belziena Otilija lēni pāriet istabu un atkrist uz virtuves ķebliša. Ilgi raugās sastingušu skatienu, līdz, liekas, sirdī pārtrūkst kas dārgs. Acis pieriešas asarām. Seko mizanscēna, kur aktrise pieiet pie istabas durvīm, lai pa šķirbiņu palūkotos uz pasauli, kas bija tikpat kā aizsniegta...

V. Liepiņa parāda darbā nomāktās Otilijas naivo, bet cilvēcisko ilūziju krahu. Stāsts par viņas dzīvi, sevišķi finālā, izskan kā spalga tragiska nots Ješkas «uzvaras triumfā». Šāds negaidīti asi pavērsts traktējums gūst spēcīgu vispārinātu sociālu skanējumu.

Kā atbalss Otilijai ir viens no pēdējiem mākslinieces radītajiem tēliem teātrī — nelielā Laumas mātes loma V. Lāča romāna «Putni bez spārniem» dramatizējumā. Laumas māte uz skatuves parādās tikai īsu brīdi, bet mēs jūtam, ka līdz ar viņu uznāk daļa dzīves, briesmīga, nospiedoša un trula.

Dažus gadus pēc Otilijas V. Liepiņa tēlo frū Alvingu Ibsena drāmā «Spoki» (1955. g.). Tas ir viens no mākslinieces mūža lielajiem darbiem. Cilvēcīgi dziļi un reizē nesamierināmi asi izskan frū Alvingas dzīves drāma Liepiņas atveidojumā.

Režisore A. Lācis un aktrise atteikušās no vilinošā, bet pārāk vieglā un vienpusējā uzdevuma nospēlēt tikai cietējas mātes drāmu. Dzīve pret frū Alvingu ir nežēlīga. Velti cerēt, ka necilvēcīgā pārdzīvojuma nasta kļūs kādreiz vieglāka. Tomēr nedrīkst ļauties izmisumam. Frū Alvingai pietiek spēka, lai nomestu Mandersa sadomāto, melīgo uzskatu žņaugus, jo viņa pārliecinājusies, ka cilvēkam ir tiesības uz laimi un brīvi. Tikai tā var dzīvot. Šādā traktējumā frū Alvingas drāma ir daudz dziļāka un nozīmīgāka — tā ir jauna pasaules uzskata tapšana.

Aktrise tēlu iemēlēja uzreiz. Sevišķi tuvs Liepiņai ir frū Alvingas nemierīgais, brīvi alkstošais gars. Starp tēlu un aktrisi nav nekādas sienas. Nemiers, kas dzīvo pašā māksliniecē, kas bīkli ieskanējies jau Zentā, Luīzē Millerē un citos viņas veidotajos tēlos, liek cilvēcīgā lep-



V. Liepiņa frū Alvingas lomā (pirmā no labās puses) H. Ibsena lugā «Spoki» L. Paegles Valmieras drāmas teātrī 1958. gadā.

numā pret meliem un liekulību saslieties frū Alvingas sirdij. Tas ir viens no tiem retajiem, lieliskajiem brīžiem mākslā, kad aktrise un skatuves tēls dzīvo vienu domu un izjūtu pasaulē.

Videja auguma, ārēji pavisam necila sieviete iznāk pretim Mandersam. Sniedz roku kā vecam paziņam, draudzīgi. Tā sasveicinās cilvēks, kas ciena pretinieku, bet nevērtē pārāk zemu arī sevi. Jau pirmie V. Liepiņas — frū Alvingas vārdi pārlicina, ka uz skatuves ir stipra un drosmīga sieviete. Mierīgs un lepns mirdzums ir aktrises acīs. Frū Alvinga ir cēlāka, pārlicinātāka par savu pretinieku. Aktrise nekur nesmejas un neironizē par Mandersu. Tikai rets smaids iezogas frū Alvingas lūpās, tas ir mazliet skumjš, jo Manderss nekad nesapratis, cik viņa, Alvinga, tagad ir bagāta. Šo laimes izjūtu nodod aktrises acu mirdzums un asā sakustēšanās, tiklīdz viņa ierunājas par dēlu. Mandersam jāzina, ka tagad viņa ir citāda, drošāka. Ar katru teikto vārdu frū Alvingā stiprāka, apņēmīgāka aug kāda jauna pārlicība. Viņas skatiens dzīvē kļūst aizvien bezbailīgāks.

V. Liepiņa atklāj frū Alvingas garīgo atdzimšanu. Viņas dzīvē ir tikai nākotne, nav pagātnes, jo tur paliek meli. Mierīgi sēdot, retu brīdi pievērsot skatienu Mandersam, frū Alvinga uzklausa viņa pārmetumu tirādes. Ko šis cilvēks zina par viņas dzīvi, ka ņemas par to spriest? Kaut apvaldīti, tomēr negaidīti asi skan frū Alvingas atbilde. Pārāk sāpīga ir patiesība par kambarkungu Alvingu, lai par to runātu mierīgi. Vajadzēja bezgala daudz izciest un ilgas gadus nest nejdzīgo melu nastu.

V. Liepiņas traktējumā par centrālo lomas vietu kļūst otrā cēliena divspēle ar Mandersu. Garīdznieka liekulība sakāpina frū Alvingā nemieru. Šķiet, ka aktrise asas pašnosodišanas brīdī, ar strauju rokas kustību noraujot šalli no pleciem, gribētu nosviest smacējošo melu žņaugus. Pēc šī straujā uzbrukuma frū Alvinga mirkli atlaižas krēslā, lai tūlīt ļoti apņēmīgi izslietos. Visa frū Alvingas — Liepiņas būtne pauž mokošu domu: «Man jāizcīnās līdz brīvībai.»

Vairs klusēt nedrīkst. Mandersam jādzird patiesība, kura augusi un krājusies frū Alvingā līdz tam brīdim, kad tā kļūst par pārliecību. Ir mirklis, kad Manderss vēl cenšas samulsināt viņu ar runām par ideālu, kas ir augstāks nekā patiesība. Un tad mērs ir pilns. Nekas vairs nespēj šo sievieti nospiegt uz ceļiem.

Aktrise lēnām pagriežas un paskatās garīdzniekā. Frū Alvingā sāk vērpties kāds neatlaidīgs domu pavediens. Reiz Manderss centās viņu piespiest paklausīt izdomātam pienākumam un tagad grib rīkoties tāpat. Ar meliem cilvēks nevar būt stiprs. Šī pēkšņā doma ielikusi frū Alvingas rokās visspēcīgāko ieroci — atziņu, ka cilvēkam jādzīvo tikai ar patiesību. Neviens viņai tagad to neatņems. Aktrise kā galveno frū Alvingā uztvērusi šo viņas garīgās atdzimšanas un brīves alku tēmu. Aina izskanēja kā frū Alvingas pārliecības uzvara.

Tad frū Alvinga uzzina par Osvalda slimību. Negaidīti smeldzoši izrādē ievijas tāls agrāko dienu motīvs. Kā senāk bērnībā frū Alvinga — Liepiņa mierina un cenšas izklaidēt dēlu ar iemiļotu rotaļu. Jābūt stiprai līdz galam, lai cik necilvēciskas ir sāpes. Pagātne grib atņemt pēdējo, kas vēl dārgs, tādēļ aktrises «nē, nē» lugas finālā skan kā nosodījums tai un reizē kā nesalaužama apņēmība — jādzīvo. Frū Alvinga nāk pie atziņas, ka pati dzīve ir vislielākā vērtība, kas dota cilvēkam. Kaut nelaime ir liela, tā nespēj iznīcināt frū Alvingā dzīves vērtības apziņu. Vienīgi tā palīdz viņai izturēt. Radīt tik dziļu un monumentālu darbu var tikai tad, ja saprasta un ar sirdi izjusta tēla domu patiesība.

Droši un valdonīgi Liepiņas darbu lokā ienāk Anna Steinberga no Ā. Alunāna dziesmuspēles «Seši mazi bundzinieki» (1955. g.), it kā at-

V. Liepiņa Annas Steinbergas lomā Ā. Alunāna lugā «Seši mazi bundzinieki» L. Paegles Valmieras drāmas teātrī 1957. gadā.



gādinot, ka aktrises pūrā ir daudz šādu artistisku tēlu. Annā Steinbergā aktrise devīgi izlej nevaldāmo spēles prieku, kas viņā nemitīgi krāties. Konstantins Staņislavskis teicis, ka «cilvēka daba prasa jautrību un svētiskus». Skatoties V. Liepiņas Annu Steinbergu, jautrību varam smelties bagātīgi.

Steinberga madāmas tukšo pretenziju un īstā satura neatbilstība ir tik liela, ka patiešām neiespējami atrast šajā ķēmīgajā vecajā sievā ko cilvēcisku. Aktrise viņu nežēlīgi izsmej, bet dara to bez naida, kā mēdz smiet par stulbu uzpūtību, garīgu aprobežotību un godkāri. Kad madāma par spīti gadiem un apvītušajai, varbūt kādreiz daiļajai sejai tomēr sapņo par tādu brašu vīru kā muižkungs Veprovskis, tas izraisa tikai smaidu. Aktrise atradusi neuzbāzīgu paņēmieni, kā padarīt tēlu smieklīgu. Anna Steinberga nemaz īpaši nepūlas saistīt Veprovskas sirdi, jo viņa, lūk, tic, ka ir pārāk pievilcīga, lai vīrieši pretotos tās valdzinājumam. Katra Annas Steinbergas kustība un sejas vaibsts pauž pārlicību, cik viņa daiļa un ar kādu poētiskuma izjūtu apveltīta. Arī Steinberga madāmas kārkļuvācietība var vienīgi sagādāt vienu otru jautru

brīdi, jo neviens vairs to neuzskata par ko nopietnu, tāpat kā viņas cenšanos spēlēt saimnieci brāļa mājās. Tēls sen zaudējis to vēsturisko asumu, kādu tam devis Ā. Alunāns. Tādēļ šodien citādi nemaz nevar spēlēt Annu Steinbergu, kā to dara V. Liepiņa.

Visu tēlu aktrise veido uz asiem kontrastiem starp Steinberga madāmas nožēlojamo iekšējo saturu un mulķīgi uzpūstu, pārspīlētu iedomību par sevi. Interesanti tēla raksturojumā aktrise izmanto balsi un runas manieri. Anna Steinberga piesavinājusies tādu runas veidu, kas, pēc viņas domām, pietāv labāko aprindu dāmai, bet patiesībā tas tikai palīdz atklāt Steinberga madāmas īsto būtību. Negaidīti komisks kontrasts rodas, kad viņas runā pēkšņi ieskanas zemnieciskas un vulgāras intonācijas, kā, piemēram, vietā un nevietā bieži lietotajos izsaukumos: «Kuš, kuš!» un «Riktīgi!»

Brīdī, kad jaunas krāsas nebūtu vairs ko gaidīt, aktrise sagādā pārsteigumu, kopā ar Veprovski meistarīgi nodziedot duetu «Roze pumpurā». Šāds dziedājums labi iederas Steinbergas raksturojumā un reizē ir arī lieliska veco «zvaigžņu» parodija. Steinberga madāma izturas un dzied ar tādu aizrautību, it kā viņas balss nepazītu nekādus ierobežojumus, kaut patiesībā tā ir gaužām nožēlojama.

Aktrises attiecībā pret Steinberga madāmu jūtams izbrīns — kā gan var būt tik bezgala aprobežots cilvēks. Dzīve par tādiem pasmejas un iet tiem pāri. Aktrise it kā spēlē normāla cilvēka nesaprašanu par šādu neparastu dabas brīnumu.

Sinī lomā V. Liepiņa pārsteidz ar spīdošu skatuvisku tehniku, lielisku ritma izjūtu un prasmi saasināt tēlu līdz ļoti smalkai un krāsu pustoņiem bagātai groteskai.

Aktrises lielo tēmu, kas dramatiskā skarbumā izskanēja frū Alvingā un asi noraksturotajā Otilijā ievijās kā klusināta smeldze par bezjēdzīgi nodzīvotu cilvēka mūžu, negaidīti saklausām tādā neparastā tēlā, kāda ir Mice Knospiņa V. Lāča romāna «Ciems pie jūras» dramatizējumā (1957. g.). Vajadzēja tēlā ko ļoti iemilēt, cilvēciski tuvi sajust Mices drāmu, lai rastu tiltu, kas apvieno viņas dzīves abas tik krasi atšķirīgās daļas vienā veselā. Aktrise saprata, ka tā ir lielā un neatlaidīgā vēlēšanās būt cilvēkam, pie kuras nonāk Mice, sāpīgi izjutusi tukšumu un vientulību, kas savijies ap viņas dzīvi. V. Liepiņa īpaši izceļ lomas dalījumu divās dažādās daļās un ļoti krāso lūzumu.

Mice grib justies dzīvē kā valdniece, bet viņas nodomiem stāv ceļā cilvēku vēsums, jo Mice nedod viņiem nekā no savas sirds. Ienākusi dzīvē pārāk strauji, viņa rada ap sevi tikai lieku skaļumu un burzmu. Bet bezrūpīgais greznums sāk smacēt cilvēcisko un labo, kas vēl mīt



V. Līepiņa Gulbenes un I. Ergle Laumas lomā V. Lāča romāna «Putni bez spārniem» dramatisējumā L. Paegles Valmieras drāmas teātri 1960. gadā.

viņas dvēselē. Tukšums spiež Mīci gandrīz fiziski. Šādā traktējumā Mīces traģikomiskajā liktenī ieskanas ļoti cilvēciskas stigas.

Greznā tērpā, uzposta Mīce atlaidusies uz divāna un cieši krūtīm pieglaudusi mazu lellīti. Viņas acis ir skumjas, tās pirmo reizi tik domīgi raugās dzīvē. Varbūt bērna balss piepildītu nospiedošo klusumu?

Vislielākā izmisuma brīdī, kad dzīve viņai šķiet pārlietu nejēdzīga, Mīce sajūt draudzīga cilvēka atbalstu. Anītas rokas spiediens pavēris aktrisei Mīces sirdi. Jādzīvo. Jāatmet viss liekais un greznais. Jārod drosme ieraudzīt sevi patiesajā izskatā. Gandrīz simbolisku skanējumu gūst aina, kur, nosēdusies spoguļa priekšā, Mīce ar vienu rokas kustību notīra savu seju. Brīdī viņa apmulst, ieraudzījusi sevi tik nepievilcīgu, bet tā tomēr ir pašas seja. Reiz izjutusi cilvēciskas draudzības siltumu, Mīce to vērtē kā lielāko dārgumu. Sākas cita dzīve. Tā varbūt ir pārāk

skaļa, jo grūti cilvēkam, kas visu laiku nevarīgi stāvējis malā un tikai vērojis notikumus, uzreiz iekļauties īstajā ritmā.

V. Liepiņas Mīce ir smieklīga rūpēs par savu skaistumu un tērpiem, brīžiem nožēlojami vieglprātīga, bet viņas dvēseles sāpes nevar neizsaukt līdzjūtību. Liela raksturojuma prasme atkal palīdz aktrisei spēcīgi atēnot tēlā galveno. Tas veidojas ļoti šķautnains.

V. Liepiņu aizvien vilinājuši tēli, kas rosina daiļrades fantāziju. Tāda neapstrīdāmi ir Brigaderes Plaska (1960. g.). Darbā pie šī pasaku tēla aktrise strādājusi ļoti patstāvīgi un ar lielu aizrautību. Plaska ir ragana — lišķības un nekārtības iemiesojums, tālab aktrise vispirms meklē atbilstošu tēla masku un kostīmu. Dekorators piekrit mainīt Plaskas kostīma skici, jo aktrise iecerējusi tēlu ļoti drosmīgi. Tas nav vienīgais gadījums, kad V. Liepiņa pati nāk ar ierosinājumiem par tēla kostīmu, jo ir pārliecināta, ka tieši tāds kostīms un grims nepieciešams, lai atsegtu tēla kodolu.

Plasku māksliniece tvērusi tik spilgti, ka viņa neiekļaujas izrādes ansamblī, jo pārējie tēli ir traktēti citā, daudz mērenākā «toņkārtā». Tas ir viens no raksturīgiem gadījumiem, kad Liepiņas darbs neparasti izdalās no lugas kopējā traktējuma. Tāda nu ir aktrises individualitāte — tēla iecerē un atveidošanā iet visgrūtāko un interesantāko ceļu. Protams, neatkāpjoties no autora, bet reizēm pat padziļinot to.

V. Liepiņa radījusi ļoti pārdomātu Plaskas tēlu. Plaska ir lišķīga, verdziski iztapīga Patei, ar ļoti jaunu dvēseli. Aktrisei aizvien liecies, ka viņa varētu gulēt pie saimnieces kājām kā suns, kas tomēr ik brīdī gatavs iekost. Kad Patei klājas slikti, Plaska no viņas atraujas. Aktrise vienmēr uzmanīgi seko zāles reakcijai, īpaši, kad tajā sēž mazie skatītāji. Svarīgi, lai viņi pareizi novērtētu nekrietno raganu. Tādēļ aktrise izjūt gandarijumu, kad pēdējā ainā, kur Plaska, ieķērusies brunčos savai saimniecei, līdzīgi lupatai velkas pa zemi, mazie skatītāji no sirds priecājas par to, ka jaunā ragana saņēmusi pelnīto sodu.

Skatītāju siltā atsauce aizvien ir tā, kas aktrisi atbalsta, rada prieku un palīdz pārvarēt aktiera darbā tik neizbēgamās grūtības un rūgtumus. V. Liepiņa ir ļoti jūtīga pret skatītāju prasībām, kas kļūst aizvien augstākas. Skatītāju straujā izaugsme ir stimuls aktrises mākslā.

Neveiksmes mākslinieci piemeklē tajos retajos gadījumos, kad aktrisei nav noteikta, skaidra attiecība pret tēlu vai arī ja viņa strādā atbilstoši traktējumam, ko devis režisors, bet pati nav par to pārliecināta. Kritika pamatoti pārmeta aktrisei pelēcīgumu un neizteiksmību Lienas Tuiskas lomā E. Ranneta lugas «Pazudušais dēls» iestudējumā, kam

par iemeslu bija ne visai skaidrā un noteiktā attieksme pret tēlu. Šādas neveiksmes V. Liepiņas darbā tomēr ir retas, jo māksliniece aizvien ik tēlu ātri iemil un strādā dedzīgi, ar visu sirdi.

Pati lieliskākā mākslinieces īpašība ir jaunība. Cik bieži nākas dzirdēt, ka tā aizvien piemīt V. Liepiņas darbiem. Kas tad ir šīs jaunības avots? Vai mākslinieces vienmēr alkatīgais, zinātkārais gars?

V. Liepiņa ļoti ātri aizdegas ar jaunām un neparastām domām. Mākslinieces biedri jau pieraduši, ka V. Liepiņa ierodas teātrī ar dažādām neparastām idejām. Bija gadījums, kad aktrise, izlasījusi B. Brehta komēdiju «Lielskungs Puntilla un viņa kalps Mati», atnāca uz teātri ļoti saviļņota un gandrīz nopietni izteica nožēlu, ka nav vīrietis un nevar spēlēt Puntillu, cik ļoti viņai bija iepaticies šis īpatnējais tēls.

Būt mākslā vienmēr jaunai — tas ir talants, ko saglabāt Liepiņai palīdz neatlaidīgais darbs un prasme ik reizi atdot tēlam sevi visu. Varbūt tieši tādēļ, ka aktrise katrā tēlā cenšas atstāt savas dvēseles un domu vislabāko un lielāko daļu, viņas māksla ir tik daudzšķautņaina.

Mākslinieces sirdi — nemierīgu un trauksmainu — jūtam ikkatrā Vilmas Liepiņas radītajā skatuves tēlā.

DINAMISKAS SKATUVES FORMAS MEISTARE

1. NORŪDIJUSIES TRAUKSMAINĀS MĀKSLAS UGUNIS

...  e rīta pusē viņa aizņemta jaunas lugas mēģinājumā kā režisora asistente, te pēcpusdienā viņai ne mirkli nav iespējams atrauties no nodarbībām topošo aktieru studijā. Pēc tam viņu tūlīņ gaida frizieres un ģērbējas, kas palīdz sagatavoties lomai kārtējā izrādē. Un, kad nu beidzot Erika Ferda atlicina no sava dārgā laika īsu brīdi nelielai intervijai, tad mums gribas viņai uzdot daudzus jo daudzus jautājumus — piemēram, kā pirms 25 gadiem atradusi ceļu uz skatuvi, kas pamudinājis izvēlēties grima kārbu un ģērbtuves spoguļi par uzticamiem mūža līdzgaitniekiem?...

It kā vēlēdamās izdiedzēt īsto aizmetni sarunai, māksliniece ļauj rokai uz papīra uzskicēt šaudīgas asu līniju liesmas:

— Jau agrā bērnībā sākotnējais priekšstats par Dailes teātri man bija šīs liesmas. Tās redzēju teātra emblēmā uz afišām, programām, laikrakstu sludinājumos. Manai iztēlei šķita: teātri viss notiek milzīgu, nerimstoši šaudīgu liesmu rotaļā — tāpat kā pasakās biju dzirdējusi par teiksmainiem tēliem, kas pavid un atkal izgaist māņu ugunsuros. Kad sāku teātri pati skatīties izrādes, atausa arī apziņa, ka šo krāšņo, teiksmaino skatuves tēlu atveidotājs ir pavisam parasts cilvēks. Man tā patika skatīties Dailes teātra aktieru neikdienišķi skaistajās kustībās, ka pievēru plakstus, lai cauri skropstu kreslainam mirgojumam katrā skatuves tēlā iedomātos līdzību ar trauksmaini šaudīgo liesmu veidolu.

Un aizvien vairāk uzvirto Ērikas Ferdas atmiņu dzīles:

— Ikvienu Dailes teātri redzētā izrādē mani izraisīja vārdos neizsakāmi gaišu pārdzīvojumu. Toreiz likās: visam tam, kas risinās uz skatuves, saule pienākusi desmitiem reižu tuvāk nekā apkārtējai ikdienas pasaulei. Par meistarīgiem aktieriem dzirdēju sakām: viņi sevi sade-



E. Ferda

E. Andersona zím.

dzinot mākslas ugunīs. Arī es biju ar mieru ziedot sevi skatuves saules kvēlajai gaismai, lai tikai kaut neilgu mirkli spētu dzīvot kādas cildenas varones tēlā... — un par šīm meitenes gadu vēlmēm māksliniecei tagad atplauksnās rāms smaids. — Bet, kā redzat, — skatuves prožektoru staru kūļi mani tomēr nav sadedzinājuši!...

Cik pilns sākumā bijis Ērikas Ferdas talanta trauks, par to tagad, pēc 25 gadiem, grūti spriest, jo toreiz neviens teātra mākslas teorētiķis neiedomājās to izmērot. Un, ja arī toreiz tas aiz pārpilnības nav gājis kūšādams pāri malām kā pārsteidzoši apdāvinātām skatuves slavenībām, tad vēl jo vairāk Ērika Ferda pelna cildinājumu par savu neatlaidību un neizsīkstošo enerģiju, kas viņai arvien augusi līdz ar gadiem, strādājot uz skatuves.

— Nedomājiet tikai, ka bērnu dienās dzīvoju vienīgi fantāzijās par teiksmainiem tēliem, kuri pavid liesmu rotaļās! No tiem gadiem visspilgtāk man palikuši atmiņā iespaidi, kas iegūti reālā īstenībā, apkārtējā vidē...

*

Sprigana meitene, kuras asajam skatienam nekas nepaies garām neievērots pat visbiezākajā burzmā, — tādu viņu varētu attēlot bērnu dienu portretā. Viņai patika savā nodabā staigāt pa Rīgas ielām un pētīt garāmgājēju gaitu, žestus, sejas izteiksmi. Ar ko viņi katrs varētu nodarboties? Ko viņi dara mājās?... Un daudzos garāmgājējos vērigā meitene pareizi apjauta kantoristus, ārstus, tirgus pārdevējus, sportistus... Ipaši ievēribas cienīgi viņai šķita vīri ar smagnēju gaitu, kam drānās piemilzusi eļļas, metāla putekļu vai ogļu sivā smarža. Tie taču cilvēki, kas dienā daudz strādājuši rūpnīcās vai ostās. Atgriežoties mājās, viņi uz ielas trotuāra ar zābaku cietajām zolēm it kā izskandina visai dzīvei svarīgāko jēdzienu: «Darbs, darbs...» — Arī mazajai Ērikai ir liela apņemšanās strādāt un mācīties, čakli mācīties!...

Ar mācību grāmatām un burtnīcām viņa pirmo reizi satikās 28. pamatskolā Jumaras ielā, un te jau drīz vien radās iespēja uzstāties uz skatuves. Toreiz buržuāzijas varas laikā nebija nekādas noteiktas kārtības repertuāra izvēlē skolēnu pašdarbības izrādēm. Tāpēc nav ko brīnīties, ka 28. pamatskolā izvēlējās mazo aktieru izrādei pieaugušo ansambli piemērotu lugu — R. Blaumaņa komēdiju «Zagli». Lomas sadalot, pa visu skolu nevarēja atrast Namnieka tēla atveidotāju. Kas tas bija par pārsteigumu, kad pieteicās Ērika:

— Es pamēģināšu šo lomu...

Skolotājs, ludziņas iestudētājs, gan šaubījās: kur tas redzēts — meitene tēlo vīrieti! Bet, kad ieskatījās, cik ģipri Ērika kopā ar zēniem sit futbola bumbu, tad arī atļāva: lai jau iejūtas Namnieka lomā!

Tā nu iznāca, ka Ērika Ferda savu pirmo skatuvisko tēlu veidoja, lipinot pie zoda kuplu bārdu un cenšoties runāt ārkārtīgi dobajā balsī. Viņai taču jāpārlecina skatītāji, ka uz skatuves uznācis vīrs, kas jau krietni gados! Lai nu kāds padevās šīs pamatskolas meitenei nepiemēroti iedalītais tēls, bet kustībās tas tomēr bija izturēts, precīzi atdarinot smagnējiem vīriem noskatīto gaitu.

Lomai līdzī izrunājamaais teksts brīžiem traucēja viņas kustību prieku. Tanīs vietās, kur Namniekam jāizpauž liksmi pacilāts noskaņojums, Ērikai gribējās polkas soļos aplaist kādu riksi pa skatuvi.

— Ja tik nevaldāmi prāts nesas uz dejošanu, tad tev vieta baleta studijā, — ieteicās skolotājs.

Tāds padoms Ērikai bija tikpat kā gards kumoss. Dailes teātra izrāžu teiksmainā valstība viņai šķita nesasniedzama. Bet baleta skolā gan viņa atrastu savu vietu un nemaz nepaliktu pakrēslī! Lai tikai citi panāk priekšā un pamēģina ar viņu sacensties dejošanā! Pat pasakās attēloto sātanu dūšīgā meitene gatava nodancināt līdz pēdējam elpas vilcienam! ... Un, ja čakli mācīsies baleta skolā, varbūt itin ātri pašķirsies ceļš uz operas skatuvi? ...

Tomēr Ērikai neizdevās uzvaras gaitā uzvirpuļot uz operas skatuves. Baleta skolas pedagogi gan atzinīgi novērtēja viņas koordinētās kustības un pareizo ritma izjūtu, bet drīz vien radās bažas par meitenes piemērotību deļotājas karjerai — kā par spīti viņa stiepās un stiepās garumā. Horeogrāfijas skolotāji mierināja: baleta mākslinieku trupās esot derīgas pat pamatīgi gara auguma deļotājas, bet pašai Ērikai arī galva uz pleciem:

— Nav ko man domāt par Odeti, Kopēliju, Raimonu un citiem vili-nošiem tēliem. Baletu galveno lomu izpildītājai jāprot gaisā pacelties kā dūnai, griezties ātri kā rotaļlietu vilciņam. Kur nu es to spēšu! Ne-uzveiks mans augums zemes pievilkšanas spēku tik pilnīgi, kā tas vajadzīgs virtuozam deļojumam! Jāsaka jo ātrāk ardieves sapņiem par baleta premjeres slavu! ...

Varbūt pārāk paškritiski Ērika Ferda vērtēja savas spējas, varbūt viņai baletnieku kolektīvā veiktos sekmīgāk kā savdabīgu, interesantu horeogrāfisku tēlu veidotājai. Bet viņa nepaļāvās šim «varbūt» un, kad pabeidza mācības 4. vidusskolā, sāka strādāt par mašīnrakstītāju notāru kantorī. Vakaros viņa gan vēl turpināja vingrināties baleta skolā,

taču pieteicās arī E. Zeltmata dramatiskajosursos. Uz skatuves katrā ziņā jānokļūst!...

Tās bija Ērikai Ferdai ārkārtīgi noslogotas dienas. Jau sākot ar agrām rīta stundām un visu ilgo darba laiku jāsēž kā piekaltai pie rakstāmmašīnas, tikai monotonajos pirkstu piesitienos ļaujot izpausties savam nerimstoši pulsējošajam kustību ritmam.

No baleta skolas viņa izstājās, kad līdz absolvēšanai bija atlicis vairs tikai gads. Labāk koncentrēties vienā virzienā un sasniegt vienu noteiktu mērķi! Tāpēc dramatiskajosursos viņa mācījās ar divkāršu aizrautību un bija gatava izlauzties cauri visiem neizpratnes purvjiem, lai nokļūtu pie skaidrām atziņām aktieru meistarībā, ķermeņa un balss tehnikā, lomu psiholoģiskajā atklāsmē. Rakstāmmašīnas taustiņu sausie knakšķi viņai vairs nesitās ausīs kā radošam darbam nozagta laika skaitītāji. Kantora telpās viņai no dramatiskajiem kursiem līdzī bija atnākuši daudzi draugi — mācību gaitā iestudējamo lomu tēli, kas Ērikas Ferdas domu pagalmā kļuva aizvien skaidrāk saredzami. Īpaši tuva draudzene viņai bija Zane no lugas «Pūt, vējiņi!», un šo tēlu dramatisko kursu mēģinājumos viņa veidoja jau itin vērienīgās līnijās, uzsverot mātesmeitas pašapziņu un bramanību.

Katru brīvo vakaru Ērika Ferda veltīja Dailes teātrim. Protams, tagad viņa teātra izrādī vairs neskatīja ar bērnu dienu acīm, bet sāka jau analizēt ar topoša skatuves mākslas speciālista izpratni. Baleta skolā viņa bija ieguvusi diezgan krietnas zināšanas horeogrāfijas disciplīnās, un tagad teātrī katru dejisku vai ritmizētas pantomimas scēnu spēja lietpratīgi novērtēt.

— Manī toreiz iešķīlās maza cerības dzirkstele: varbūt arī es varētu nodarēt inscenējumu dejiskajos skatos? — un Ērika Ferda atceras, cik satrauktu sirdi viņa devusies pēc dramatisko kursu beigšanas uz Dailes teātri.

Pārbaudes konkursā saradās vairāki desmiti reflektantu. Konkursa komisija atļāva dotības parādīt nelielā fragmentā. Citi jaunieši bija sagatavojuši gudribām piesātinātus monologus, scēnas ar traģiskām kulminācijām. Ko lai parāda Ērika? ... Lai notiek! ... Viņa spēlēs ainu no A. Benacka operetes «Mana māsa un es», kas labi padevās dramatisko kursu absolvēšanas vakarā. Šajā fragmentā ne vien jāattēlo eleganta sabiedrības dāma, bet arī jādzied un jādejo.

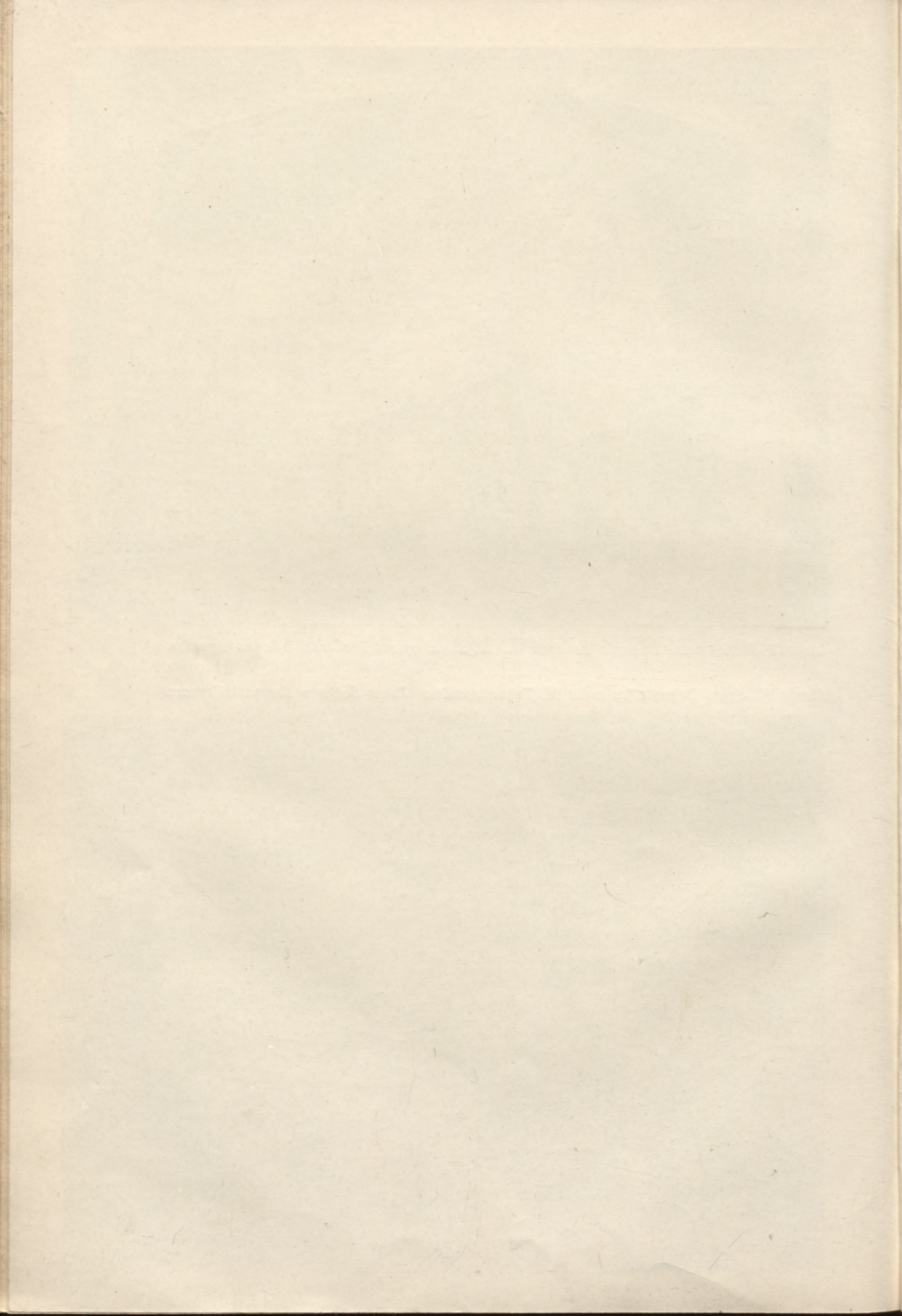
— Pārējie konkursa dalībnieki mani nosauca par neprātīgu, jo tani pašā laikā šajā operetes lomā uz Dailes teātra skatuves uzstājās Lilijs Stengele. Manā iesācējās izpildījumā lomas fragments izskatīšoties tikai kā vārģa atblāzma vai nožēlojama parodija no skatuves lielmeista-



Leonīds Merkmāns. Dekorācijas mets J. Miļutina operetei «Cirkā iedegas uguns».

Markus Kītaļevs. Dekorācijas mets M. Tvena romāna «Toms Soijers» dramatizējumam.





res veidotā spilgtā tēlā! — Bet man nebija atkāpšanās ceļa — tādu fragmentu biju komisijai pieteikusi, un tagad vajadzēja godam izturēt pārbaudi! ...

Un «neprātīgā» Erika Ferda arī izturēja! Viņa tēloja, dziedāja un dejoja ar tādu skatuviski atraisītu drosmi, ka pievērsa komisijas uzmanību. Konkursa dalībnieku lapā blakus viņas vārdam tika pierakstīts negrozāms lēmums: «Pieņemts.» Tā 1937. gadā varēja sākties Eriks Ferdas rūdišanās Dailes teātra trauksmainās mākslas ugunis, kas bez žēlastības ātri izšķir: vai esi tikai viegli izsvilināma tāss, vai arī spēj kļūt par tvirtu rūdu, kas pati iedegas neizsīkstošās talanta liesmās.

*

— Iespēju strādāt Dailes teātrī apzinājos kā īstenāko piepildījumu visiem maniem jaunības gadu sapņiem, fantāzijas lidojumiem, ilgām un iecerēm. Katru uzdevumu uzstāties patniecīgākajā lomiņā uzskatīju kā dārgu velti. Man bija tāda sajūta, it kā no maniem pāris soļiem kopīgajās laužu tēlotāju grupās būtu atkarīga visa grandiozā inscenējuma veiksmē vai neveiksmē. Ja izpildīšu neveikli vai pavirši savuniecīgo spēles uzdevumu, tūlī skatītāji jutīs, ka traucēts viss izrādes harmoniskais kopiespāids — tāpat kā viens novītis, aplūnīts zieds var sabojāt košu dārza kopējo ainu. Gribēju būt izrādēs kaut neliels ziedīnš, bet katrā ziņā tāds, kas spēj izstarot savu īpatnu un svaigu krāsainību. Lai arī lugas iestudētājs ierādītu vietu skatuves malā, tad tomēr jācenšas atplaukt visā dotību pilnībā! ...

Jau no pārbaudes jauno aktieru konkursā Eduards Smiļģis un citi režisori paturēja atmiņā Eriks Ferdas kustību elastīgumu, ķermeņa lokanību un teicamo ritma izjūtu. Tāpēc viņas sākotnējie uzdevumi izrādēs galvenokārt saistīti ar plastiskām pantomīmas scēnām vai deju priekšnesumiem. Pirmā iezīmīgākā loma — temperamentīgā krodziņa dejojāja dziesmuspēlē «Puškins», pēc tam tūlī sekoja citi ar horeogrāfiskiem elementiem veidoti tēli plašākās vai šaurākās aktieru grupās: valšķīgā Kipras meitene «Otello» iestudējumā, troļļu meitene «Pērā Gintā», skaistās Helēnas pavadone «Faustā», igauniete tuljaka dejojāja «Zemē un mīlestībā», viena no Atslēdznieces meitām «Krauklītī» un vēl citas lomas.

Vēlīgi Erika Ferda pētīja teātra izcilo meistarību spēli — cik apbrīnījumi viņi prot iedzīvoties dzienu varoņu tēlos! — Lūk, uz skatuves uznāk Dezdemonas tādā cēlā gaitā un apgarotas laimes izteiksmē, it kā

viņa būtu stundām ilgi staigājusi pa Kipras salas birzīm un alejām. Bet šīs lomas tēlotāja Lilita Bērziņa pirms pāris mirkliem no garderobes bija devusies augšup pa šaurām, nodilušām akmens kāpnēm, atvērusi biežajā virināšanā apskrapstējušās dēļu durvis, lai tad pa aizkulisu krēslaino un podestiem pieblīveto telpu sprauktos garām dekorāciju gabaliem, piesardzīgi pieturot tērpa platās krokas. Vēl pāris soļu — un viņa jau iznākusi apgaismotā spēles laukumā ar tādu tēlam līdzīgu virsmojošu atmosfēru, it kā nestu savos matos Vidusjūras eksotiskās salas smaržīgo gaisu.

«Kā iegūt šādu spēles suģestējošu varu?» — un Ērikai Ferdai izraisījās vēl dažādi citi «kāpēc?» un «kādēļ?», kurus nācās atrisināt neatlaidīgā darbā.

Jo pieauga Ērikas Ferdas skatuviskā meistarība, jo vairāk režisori viņai iedalīja nozīmīgas lomas. Tolaik Dailes teātrī dziesmuspēlēs un operētēs bija izveidojusies tāda kā tradīcija — galveno varoni darbības gaitās pavadā sešas draudzenes, kam jādzied, jādejo un jāpasaka arī pa teikumam. Tā dziesmuspēlē «Roksijas futbola komanda» Ērika Ferda kā viena no meitenēm sportistēm sparīgi noskandē: «Veselā miesā — vesels gars!» un pati ar savu možu izskatu ir piemērota ilustrācija tādām apgalvojumiem. Arī citos operēšu iestudējumos viņa šajā tradicionālajā sešu draudzeņu sastāvā jau liek pavidēt katrai lomai atšķirīgām rakstura īpašībām.

Ērikas Ferdas mākslinieciskās biogrāfijas sākuma posmā sevišķi izceļas tās rakstura lomas, kuras kā tuvas radniecības pierindojamas dramatisks kursu laikā iestudētajai Zanei. Čigāniete K. Biņķa «Jaunaudzē», dārznieku Minna R. Blaumaņa «Ugunī», krogus Grieta J. Raiņa tragēdijā «Mīla stiprāka par nāvi», kalpone Dortka G. Hauptmaņa «Helgā» — tās visas ir versmīga vitālisma sievietes. Aktrises līgani plastiskās kustības te taisni vietā, lai piešķirtu šiem tēliem atbilstošas spēles līnijas, lai atklātu zemes spēka piesātinātas sievietes kaismi. Ar pieglaimīgi lunkanām kustībām čigāniete solās pazīlēt laimi, un tāda nodarbošanās, šķiet, viņai nav vajadzīga peļņas dēļ, bet gan lai izpaustu dabas bērna fantāzijas prieku par spējām noteikt cilvēku likteņus. Dārznieku Minna izrādē pavisam epizodiska, bet Ērika Ferda šā tēla mēmās spēles acumirkļīgā momentā izsaka ārkārtīgi daudz — viņa ar tādu sparību aizrauj sev līdzīgu Edgaru, ka noprotam: kaislību alkatība ir reibīgāka un kaitīgāka nekā sīvākais brandavīns. Krogus dvingās apskurbusi Grieta dejo mazurku pāri galdiņiem, un viņai vienai, kādos mundieros tērpti vīri, kas viņai uzgavilē. It kā mežonīgos biezokņos uzaugusi Dortka vilina kundzeni Helgu doties bistamās mīlas dēkās, un viss

viņas saspringtais ķermenis liecina, ka ar katru nervu šķiedru viņa dzīvo līdzīgas savas pavēlnieces kaislību priekiem... — Visās nule minētajās lomās Eriķas Ferdas kustību raksts tik bagātīgs dinamiski mainīgām niansēm, ka teksts ir tikai spēles palīglīdzeklis. Tas varētu pat izpaļikt — arī tad mēs saprastu mākslinieces veidoto čigānieti, Grietu, Dortku un citus radnieciskus tēlus. Un turklāt daudz reljefāk, nekā lugas kompozīcijā tos ieliedējušas autoru dotās frāzes!

Tomēr ne jau visus lugu tēlus var izveidot tik pārliecinošus, par spēles materiālu izlietojot gandrīz vienīgi kustību elementus. Ir milzums psiholoģiski sarežģītu lomu ar tekstā ietvertām tik dziļām domām un filozofiskām atziņām, ka visizkoptākā ķermeniskā tehnika nespēs atklāt šos tēlus vajadzīgā pilnskanībā. Eriķa Ferda atskārta: lai tiektos pēc daudzkrāsainu pārdzīvojumu lomām, tad katrā ziņā viņai jācenšas sasniegt meistarība arī skatuviskā runā, jāiegūst harmoniska saliedētība visos aktieru mākslas izteiksmes līdzekļos.

Atnāca 1940. gads. Revolucionārās pārmaiņas latviešu tautas dzīvē pavēra vēl nebijuši plašus apvāršņus arī mūsu skatuves mākslai. Tāpat kā pārējie aktieri, arī Eriķa Ferda tagad atrada atbildes daudzajiem «kāpēc?» un «kādēļ?» nesalīdzināmi ātrāk, nekā tas būtu noticis, ja daiļrades jautājumus risinātu tikai pēc ikdienas novērojumiem mēģinājums un izrādēs, ja lietderīgus secinājumus iegūtu vienīgi no režisoru norādījumiem. Eriķai Ferdai par talanta attīstības gaitas ceļamaizi kļuva K. Staņislavska grāmatas, aizgūtnēm viņa lasīja rakstu krājumus par padomju skatuves mākslas problēmām, sameklēja preses izdevumos katru ievietoto materiālu, kurā sociālisma zemes ievērojamie teātra meistari stāsta par sava darba pieredzi. Viņai skaidra kļuva «caurviju darbība», «otrais plāns», «virusuzdevums» un daudzi citi tamlīdzīgi jēdzieni, kas padomju aktierim nepieciešami ikdienas darba terminoloģijā.

Varbūt pārbaudīt iegūtās zināšanas kādā grūtā uzdevumā? — Un jaunā aktrise pati pieteicās dublēt Henrietas — Kendela lomu M. Zīverta lugā «Āksts». Šī loma lika Eriķai Ferdai pārkausēt visus līdz šim pielietotos izteiksmes līdzekļus pavisam jaunā lējumā. Tagad viņai Henrietas tēla jāatveido Viljama Sekspira līdzgaitniece, Globa teātra aktrise, kas ļaudis parādās jaunekļa drānās un visu laiku sevī glabā kvēlu mīlestības dzirksti. Te aktrisei pilnīgi jāatsakās no vitālu sieviešu tēliem piemērotās brāzmainības, te slepus izlolotā mīlestība pret ģeniālo rakstnieku jāizpauž vienīgi apvaldītā pārdzīvojuma strāvojumā un mimikas starojošā plaukumā. Tā kā luga «Āksts» jau bija ilgāku laiku reperuā, tad Eriķai Ferdai nācās Henrietas lomu pašai mājās izstudēt un ar pavisam minimāliem skatuves mēģinājumiem tūlīņ «ielekt» izrādē.

Pirms došanās uz skatuves režisors pieskārās viņas rokai un pārsteigts ieteicās:

— Siltas! ... Tas ir labi! Tas nozīmē, ka jums nav «lampu drudža». Parasti jauniem aktieriem pirms tik atbildīgas debijas rokas kļūst aukstas un viņi neganti uztraucas.

Kāpēc gan Ērikai Ferdai uztraukties, ja viņa izpratusi katru lomas frāzi, ja pilnīgi droša par saviem spēles paņēmieniem! Tagad viņai drosme doties vēl daudz sarežģītāku lomu psiholoģijas labirintos — gan izklūs tēlu izpratnes skaidrajā gaismā! ...

*

Tūlīņ pēc Lielā Tēvijas kara Dailes teātris uzņēma repertuārā A. Gladkova varoņkomēdiju dzejā «Sendienās», un Ērika Ferda šajā uzvedumā kā otra izpildītāja iestudēja Suras Azarovas lomu. Šāds skatuvisks uzdevums viņai tieši pa prātam — drosmīga krievu meitene pārģērbjas par huzāru kornetu un dodas cīņās pret Napoleonu.

— Iedzīvojoties Suras tēlā, pati sev vaicāju: kādēļ gan mani kārdina tādas lomas, kurās jāspēlē pretēja dzimuma pārstāvis? Un atradu izskaidrojumu: lai pierādītu sev, ka spēju pieveikt sevišķi cietu riekstu! Jau toreiz, pamatskolas laikos, kad labprāt uzņēmos Namnieka lomu, man bija noteikts spriedums par aktiera prasmi: «Tas vēl nav nekāds teātris, ja meitene spēlē meiteni, bet zēns — zēnu! Uz skatuves vajag tā pārvērsties, ka citi tevi nemaz nepazīst!» Tad nu šī vēlēšanās pārvērsties lieliski varēja piepildīties Suras lomā.

Suras Azarovas tēls māksliniecei padevās jo sevišķi pārliecinošs, harmoniski saliedējot spēles spraigu kustību rakstu ar balss daudzveidīgajām intonācijām un katrai aīnai atbilstoši elastīgu runas temporitmu. Izliekoties par manierīgu salona jaunkundzīti, viņa cukursaldā balstiņā jūsmoja par salkaniem romāniem un rokdarbiem, bet te jau huzāra uniformā šķīla vārdus, kas līdzīgi spalgiem piešu šķindieniem.

Un ko tālāk darīt Ērikai Ferdai? Prasīt režisoriem, lai viņai iedala tikai tādas lomas, kas līdzīgas Henrietai un Surai, vai varbūt turpināt ar Zani, Grietu un Dortku aizsāktu vitāli bravurīgo raksturu plejādi? Par tādiem šāda žanra spilgti traktētiem tēliem viņa droši saņemtu skatītāju atzinību. Tad tikai pa gludi izcirsto taku, kur panākumi nodrošināti!

— Nē! Pierodot tikai pie viena ampuā lomām, aktieris ieaug štampu stīvajā čaulā. Ja aktieris apņēmies īstenot sociālistiskā reālisma princi-

E. Ferda Azarovas un A. Filipsons Kutuzova lomā A. Gladkova lugā «Sendienās» 1946. gadā.



pus, tad viņam jābūt savā mākslā nepārtraukti radošam, jāatspoguļo dzīve tās neizsmeļamajā raksturu un tipu bagātīgumā... Tā es nolēmu: vairāk un dažādu lomu! — un Erika Ferda pašķir albumu, kurā sarindoti pēckara gados radīto lomu attēli.

Bez bailīgas drosmes un padomju patriotisma apdvests viņai padevās kara laika kustības regulētājas Fedotovas tēls B. Čirkova lugā «Uzvarētāji». A. Puškina stāsta «Dubrovskis» dramatizējumā viņa stacijas uzrauga sievu parādīja ārēji spurainu un dūsmīgu, bet ar labsirdīgu dvēseli. Krievu sievietes taisnīgo raksturu Erika Ferda ļoti tipiski iemiesojusi nelielajā mājkalpotājas Pašas lomā A. Steina lugā «Goda likums» un pārdevējas Mašas lomā viedvilā «Modes veikals». Šim tautas veselīgā saprāta izpaudējām tuva ir spāņu meitene Flora Lopes de Vegas komēdijā «Untumniece» — kad viņas dižciltīgā kundze nezina, kā lai rīkojas intrigu sarežģījumos, tad Flora ne vien dod atjautīgus padomus, bet arī uzmundrina dzīvespriekam, nodejojot pa dzirkstīgai spāņu dejai.

«Lai lomas cita ar citu mijas daudzveidīgā virtenē!» — tādu vēlmi izpauž Ērikas Ferdas radīto tēlu saraksts. Saulainās liksmes pārpilnīgai ukrainietei Hannai E. Zālītes lugā «Spēka avots» tūlīņ seko guvernantiski pedantiskā misis Pīrsa B. Sova komēdijā «Pigmaliions», traģiskā francūziete Fransuāza lugā «Jaunākais partneris», gubernatoriene N. Gogoļa «Mīrušo dvēseļu» dramatizējumā, nepatiesi apvainotā nēģeriete Honija Dž. Gou un A. d'Juso lugā «Dzilās saknes», spiedze N. Vīrtas lugā «Pēc trim gadiem», bagātā ligava A. Ostrovska lugā «Bez vainas vainīgie»...

Vēl un vēl redzam Ērikas Ferdas vārdu, pāršķirstot Dailes teātra programu lapas...

*

Augstāko spēles meistarību Ērika Ferda sasniegusi tieši tādās lomās, kurās viņa uzstājas kā nesaudzīga vecās, atmirstošās pasaules atmaskotāja un soģe. No viņas radīto lomu plašā klāsta īpaši reljefi izdalās negatīvie tēli, kuros atspoguļojas varmācīgu valdnieku tirānijas laiku morālais pagrimums, kapitālistiskās iekārtas ačģarnā ētika un mantrausības postošā sērga.

A. Upīša traģēdijas «Spartaks» iestudējumā māksliniecei iedalīja senās Romas kurtizānes Eitebidas lomu. Šī patricieša Marka Krasa metrese ir sieviete ar visādiem netikumiem un ļaunām iegribām. Attēlojot Eitebidas uzmākšanos Spartakam, aktrise lika izpausties tai pašai dziņu kaismīgai versmei, kuru pazīstam no Dortkas, krogus Grietas un citu vitālo sieviešu lomām, bet šeit tā izpaužas ar rafinētākiem žestiem un izsmalcinātāku ķermeņa mīmiku. Eitebida taču apzinās: gladiatoru vadoni savos valgos iegūs tikai pēc sevišķi mulsinošas glāstu spēles. Kad šis nodoms neizdodas, Eitebida izmainās sadusmotā atriebējā, kuras atveidojumā Ērika Ferda pasvītroja iecirtīgas līnijas. Kulminācijas moments Eitebidas lomā — viņas nostāšanās pret Spartaku, aicinot Kriksu kopā ar 20 000 kareivjiem pamest gladiatoru kopīgo nometni. Te Ērikas Ferdas radītais metreses tēls bija cienīgs pretspēks A. Filipsona monumentālajam Spartakam. Eitebidas lomai autors piešķīris mazāk teksta nekā citiem personāžiem, liekot tai runāt aprautos teikumos, vietumis tikai lakoniski iekavās atzīmējot kurtizānes uzņēmienus vai paredzamās izdarības. Ērika Ferda šo tēlu veidoja daudz plašāku par dotā teksta robežām, galvenokārt ar ķermeņa mērķtiecīgu kustību un mīmikas spēles palīdzību.



E. Ferda Honijas lomā Dž. Gou un A. d'Juso lugā «Dziļās saknes» 1948. gadā.

A. Ostrovskā komēdijā «Pašu ļaudis — gan izlīgsim» attēlotā Maskavas tirgoņa meita Ļipočka ir pavisam cita laikmeta pārstāve nekā Eitebida. Taču arī viņu samaitājusi apkārtējā vide, jo cariskās Krievijas «tumsas valstī» mantrausības pārņemtie cilvēki bija gatavi uz visatbaidošākajām nelietībām, aizmirstot pat tuvas radniecības saites. Erika Ferda traktējusi šo tēlu kā tipisku savas sabiedrības tikumu mantinieci, saspilgtinot zīmīgākās satīriski komiskās līnijas, lai vēl vairāk uzsvērtu Ļipočkas garīgo koplumu. Tai laikā, kad iestudēja šo A. Ostrovskā lugu (1951. gadā), Dailes teātris pārdzīvoja tā saucamo «pelēcīguma periodu». Par Eriķas Ferdas veidoto Ļipočku recenzijās parādījās gan atzinība, gan arī brīdinoši aizrādījumi: vai tikai neesot pārāk komiski, vai atbilstot A. Ostrovskā lugām piemērota stila prasībām? Bet tieši otrādi — Erika Ferda īpaši jāuzslavē par to, ka viņa saglabājusi dailniecisko komēdiju spēles prieku, ka ieliedējusi Ļipočkas tēlā svaigus aktieriskās meistarības momentus! Kaut vai skatā, kad topošais naudinieks Podhaļuzins bildina tirgoņa meitu un izklāsta nākamās dzīves labumus. No sākuma Eriķas Ferdas — Ļipočkas seja skābumā viebtin viebjas un acis greizi raugās uz Podhaļuzinu — ko tāds tirgotavā nokūpējis komijs viņu iedrošinās bildināt! Bet, kad dzird jaukā izre-



E. Ferda Ļipočkas un L. Smits Podhaļuzina lomā A. Ostrovska komēdijā «Pašu ļaudis — gan izlīgsim» 1951. gadā.

dzes braukt ar Orlas rikšotāju vilktu karieti, kad ausīs lejas medussaldie vārdi par greznajiem tērpiem un spožajām ballēm, tad pamazām šī lepības kārā tirgoņu meita atplaukst ilgu pilnā svētlaimē. Viņas mute smaidā paveras līdz ausīm — lai jau Podhaļuzins pa galvu pa kaklu ved viņu pie altāra un sagādā visu solīto!... Lugas nobeigumā Ērika Ferda sasniedz tik kāpinātu Ļipočkas saltumu un vienaldzību par tēva nelaيمي, ka izrādē gūstam pilnīgu pārliecību — no viņas izveidosies nepārspējami neganta plēsoņu bara pārstāve.

Kapitālistiskās pasaules liekulība, cietsirdība un aukstie komerciālie apsvērumi diktē varoņu attieksmes O. Balzaka drāmā «Pamāte», kurā Ēriku Ferdu redzējām kā franču ģenerāļa de Granšāna sievu Ģertrūdi. Šajā lomā aktrises psiholoģisko pārdzīvojumu straumei jābrāžas pa ārkārtīgi likumotu gultni, kurā bīstamas krāces ātri var izraisīt katastrofu — te viņas tēlotā Ģertrūde izliekas par mīlošu sievu un maigu māti, te kaislību apmātībā gatava izdarīt noziegumu. Režisori lomai bija



E. Ferda Ģertrūdes un M. Klētniece Polinas lomā O. Balzaka «Pamātē» 1952. gadā.

noteikuši riskantu mizanscēnu — nokrist uz ceļiem pameitas Polinas priekšā. Tāda ārišķīga rīcība var nevajadzīgi skatītājos uzvilnīt smieklus, bet aktrises uzdevums ir likt skatītājiem apjaust laikmeta smago žņaugu, kas Ģertrūdi novedis šādā nožēlojamā situācijā, izkropļojis viņas dvēseli. Turklāt skatītāju nedrīkst iežēlināt par viņas ciešanām, teātra apmeklētāju simpātijām jābūt Polinas pusē. Un Erika Ferda izlietoja visu savu prasmi iekšējās domas un gribas līnijas risināšanā, lai atklātu skatītājam ne vien Ģertrūdes sagandētā mūža traģiku, bet arī viņas smalki maskēto ieroci — liekulību, to, kā viņa savtīgi cenšas izmantot pretinieka lētticību un naivo līdzcietību. Skatītāju asā reakcija izrāzu laikā liecināja, ka aktrisei pārliecinoši padevies šis lugas saturs atklāsmē ļoti nozīmīgais skats.

Ar dzēlīgu humoru rakstnieks Dž. Pristlijs atmasko angļu provinces pilsētas buržuju uzpūtību un gara šaurību savā komēdijā «Vai esam precēti?», un Erika Ferda šīs lugas iestudējumā uznāk uz skatuves kā

pašapzinīgā misis Sopita, kuras dzīves galvenais saturs — tiranizēt vīru. Māksliniece misis Sopitas skatuvisko portretu veido bieziem satīras triepieniem.

Vēl nešpetnāks mājas tirāns ir viņas tēlotā pane Duļska (lugā «Panes Duļskas morāle»), kuras liekulīgā morāle ir tipiska mantraušiem. Viņa gan izdaudzina sevi par ģimenes un visa nama tikumu stipru sargātāju, bet tā tikai ārējā izkārtnē. Duļsku ģimenē izvirtības tārps jau iegrauzies pat jaunās skolas meitenes dzīves uzskatu serdē, un pane Duļska cenšas visu, cik vien iespējams, pārklāt ar svētulības plīvuru. Šajā lomā Ērikas Ferdas tēlošanas paņēmieni ekspansīvi skaudri, sakāpināti līdz atbaidošam spilgtumam. Minēsim kaut vai skatu, kad kalpone paziņo panei: viņai no jaunā Duļska gaidāms bērns. Kā reaģē pane? — Iesit meitenei, kuru pavedis viņas palaidnīgais dēls! ... So plaukas cirtienu aktrise izpilda tādā bezkaunīgumā, ka tas liek skatītājam satrūkties sašutumā un no Ērikas Ferdas vērienīgās spēles izdarīt secinājumu: vēl šodien kapitālistiskajās zemēs mantraušu sabiedrība līdzīgi panei Duļskai cenšas apsmiet vienkāršos darbaļaudis un liekulīgiem meliem nosaukt tos par vaininiekiem šo valstu politisko un morālo pamatu nenovēršamā sairšanā.

Māksliniece radījusi vairākus augstmanīgu dāmu tēlus, un to vidū stalti izslienās divu Itālijas dzimtu — Kapuleti un Monteki matronas. Tās viņa pamišus spēlējusi «Romeo un Džuljetas» izrādēs, akcentējot neiecietību pret bērnu tīrajām jūtām, ieraujoties dārglietām greznotajos tērpos kā drošās tradīciju bruņās. Tuva šīm itāliešu dižmanēm ir zviedru grāfiene Dona, kas, stingri atbalstījusies uz tievā spieķīša, ir kā sargpostenis muižniecības likumiem un uzvedības reglamentiem, kuri ierakstīti sadzeltējušos cūkādas ruļļos. Dusmas par plukatas un klaidoņa Ģēstas Berlinga patvaļām viņa izpauž klusinātā čukstā, bet Ērikas Ferdas balsij tas padodas kā iznīcinošs nicinājums visiem plebejiem, kuri iedrošinās savas gaitas krustot ar bagāto muižnieku gaitām.

Cariskās Krievijas augstāko aprindu dāma Elizabete Dostigajeva, reakcionāro ūpu ligzdas saimniece Irina Karpovna «Avantūrā» ... Sociāldemokrātu līdera Stulpes sieva Berta, kas divkosīgi krāpj darbaļaudis un pārticīgas dzīves dēļ pazaudējusi pēdējās godīguma paliekas ... Pagrimušo sieviešu audzināšanas institūta komandante Mariklāra, kas meiteņu tirgotājās amatu nomaskojusi ar melnu, mežģīnotu tērpu, zelta krustiņu uz krūtīm un acenēm tumšos ietvaros ... Tik dažādas ir tās kapitālistiskās sabiedrības pārstāves, kuras parādījusi uz Dailes teātra skatuves Ērika Ferda.



E. Ferda Madiēnas lomā C. Solodara lugā «Ceriņu dārzā» 1954. gadā.



E. Ferda Objektīvās kaimiņienes lomā

Arī padomju šabiedrībā reizēm vēl pamanītās pagātnes netikumu atliekas aktrise nesaudzīgi strostējusi ar šarža izteiksmes līdzekļiem. J. Granta stāsta «Jūras vējos» dramatizējumā viņas zivju spekulante Tūdaliene ir pirmmets drīz pēc tam C. Solodara vodevilā «Ceriņu dārzā» parādītajai atpūtas nama luteklei Madlēnai, kuras dzīve sastāv tikai no izdevīgām kombinācijām. Erika Ferda virza šo lomu no vienas komiskas situācijas uz citu vēl komiskāku ar plūstošu spēles prieku, dejo un dzied kuplejas. Aktrises spēles ritms tik noteicošs, ka viņa draiskā vodeviļa galopā vada visu pārējo tēlotāju ansambli. Ja kāds izrādē tiecas smagnēji nolaisties sadzīves lugu gausumā, te jau viņa klāt un uzvedina uz jautru saspēli, pati brīžiem atļaujoties tēlam atbilstošu improvizāciju. Madlēnas lomā atzīstamas komēdiju veidotāju spējas parādīja gan Erika Ferda, gan arī režisors Pēteris Pētersons. Un tieši Madlēnas tēls ir pats pārliecinošākais režisora un aktrises radošās sadarbības rezultāts.

Pēdējā laikā Erika Ferda bagātīgās komiķes potences izlieto Objektīvās kaimiņienes lomai J. Druces lugā «Kasa mare». Te viņa ir galvenā vadone trijām plāpīgām sievām, kas nevar vien iztēroties par citu ļaužu darīšanām. Savukārt skatītāji nevar vien aprimt smieties par Eikas Ferdas neizsmejami bagātīgajām spēles komiskajām izdarībām. Te viņa runājot sašķoba lūpas, lai vārdus dzirdētu blakus sēdošā draudzene... Te jau iegruž dunku sānos tai pašai kaimiņienei un izbrīnā atver muti visā platumā... Te saliec augumu ziņkārē līdzīgi jautājuma zīmei, bet tūlīt pašgudrības uzplūdumā izslienais taisni, sakrusto rokas



J. Druces drāmā «Kasa mare» 1961. g.

uz krūtīm un deklarē savus neapstrīdami «objektīvos» uzskatus... Ja filmā uzņemtu Ēriku Ferdu šajā lomā, tad ikviens kadrs noderētu par komiskās izteiksmes augstas meistarības paraugu. Māksliniece prot neatkārtoties un katru spēles momentu veido vienreizīgu, niansēti atšķirīgu no pārējiem momentiem.

Negatīvajās un satīriskajās lomās Ērika Ferda nekad netaupa izteiksmes līdzekļus. Viņa cenšas lomā visas jaunās un izskauzamās īpašības saspilgtināt līdz tādai pakāpei, ka skatītājos rodas nepatika un pat riebums pret šo tēlu.

— Esmu centusies katru lomu padarīt tik iedarbīgu, lai skatītājs justu pamudinājumu pārvērtēt sava rakstura īpašības. Nevienu teātra apmeklētāju nedrīkst atstāt pasīva novērotāja pozīcijā. Aktierim viņš jāiekvēlina līdz izrādes gaitai tik spēcīgi, lai pēc redzētās lugas neapdzistu degsme cīnīties pret negatīvajām dzīves parādībām, augt pašam par diženās rītdienas cildenu cilvēku un palīdzēt audzināt arī apkārtējo sabiedrību.

Nepasaka jau aktrise Ērika Ferda jaunas, nedzirdētas atziņas. Tā domā ikviens īsts padomju skatuves mākslinieks, kas apzinās pienākumu — ar visām savām dotībām un meistarības prasmi aktīvi piedalīties sabiedrības audzināšanā. Taču sarunā ar Ēriku Ferdu jāiegaumē, kādā pastiprinātā akcentējumā viņa izsaka vārdus «iekvēlināt» un «degsme». Ērika Ferda vienmēr ir vēlējusies skatītājus iekvēlināt gan ar saviem skatuves tēliem, gan arī piedaloties Dailes teātra inscenējumu sagatavošanā kā deju iestudētāja un režisora asistente — kustību konsultante.

Skatītāju lielum lielais vairums nemaz neaptver, cik atbildīgs dramatiskajā teātrī ir kustību konsultanta un deju iestudētāja uzdevums. Pārāk maz teātra vēstures lappusēs pieminēti deju iestudētāji lugām, lai gan reizēm blakus režisoriem viņi bijuši aktīvi izrādes līdzautori. Ja aktieru kustību spēle raisījusies it kā pati no sevis gludā plūdumā, ja iesaistītie dejiskie momenti nav «izlēkuši» no izrādes gaitas, bet gan organiski kļuvuši par tēlu atklāsmes neatņemamu sastāvdaļu, tad tas liecina, ka vislabāk īstenojusies deju iestudētāja vai kustību konsultanta darba prasme. Pārfrazējot K. Staņislavska vārdus par režisoru un aktieri, varam teikt — arī baletmeistaram jānomirst aktieri, lai izpildītu savus uzdevumus izrādes dzimšanā.

Mūsu republikā pat dažu teātru vadītāji nav pietiekami izpratuši, cik vērtīgs ir pastāvīgs kustību konsultants vai deju iestudētājs, kas dienā var piedalīties aktieru audzināšanā un iestudējumu pilnveidošanā. Vienam inscenējumam pieaicinātie deju iestudētāji daudz neinteresējas par lugas tēlu biogrāfiju un viņu likteni izrādes norisē — vai tie mirst, vai arī svin kāzas. Tāpēc nav jābrīnās, ka tāda garāmejoša horeogrāfijas speciālista sagatavotie priekšnesumi izskatās it kā lugai piekarināts svešķermenis. Baleta solisti, kas uzaicināti uzstāties atsevišķās dramatisko teātru izrādēs, gan izpildījuši virtuozas klasiskās dejas, bet tomēr izskatījušies izolēti no izrādes mērķniecīgās darbības, it kā uz mirkli ieskrējuši svešā mājā (piemēram, Akadēmiskajā drāmas teātrī «Kamēliju dāmas» izrādēs).

Vislabāk horeogrāfisko elementu ieliedēšanu izrādē zina J. Raiņa Dailes teātra režisori, kustību konsultanti un deju iestudētāji, jo viņi izauguši šā teātra kolektīvā, pilnībā pazīst katra aktiera spējas un izjūt ikvienam inscenējumam nepieciešamo temporitmu. Teātra dibinātājs Ed. Smilģis dinamisko kustību izlietoja kā spēcīgāko ieroci cīņai pret konvencionālismu tā laika latviešu skatuves mākslā, trases izciršanai uz jauniem novatoriskiem apvāršņiem. Viņa uzticamā līdzgaitniece F. Ertneze izstrādājusi ķermeņa ritmikas un kustību plastikas izkopšanas metodi, kas noderejusi par stipru pamatu dailenieku kolektīva izaugsmei. Šiem abiem teātra darbības virzienu nospraudējiem sekojuši jaunāko gadu režisori, kustību konsultanti un citi vadošie mākslinieciskie darbinieki, kuru skaitā — arī Erika Ferda.

Viņa zināja jau no skatuves darba pirmajām dienām, ka dramatiskā teātrī deļai citādi uzdevumi nekā klasiskā baleta inscenējumos. Izrāžu temps Dailes teātrī vienmēr dinamisks, un arī deļai šeit jābūt tādai, kas

ne mirkli neatslābina dramaturģiskās darbības spraigumu. Te nedrīkst atļauties nekādu garu garu izdejošanos ar variācijām un kodām. Daileniekiem deja kalpo kā personāžu attiecību tālāka rosinātāja, kā tēlu raksturu un pārdzīvojumu ilustrētāja, kā uzveduma kolorīta papildinātāja. Visus šos nosacījumus Ērika Ferda ņēma vērā, kad viņai sāka uzticēt deju iestudējumus jaunajos inscēņojumos.

— Nav ko slēpt: tādās reizēs man mutē sametās rūgtums un acis ieriesās valgums. Bet vēlāk, izrādes skatot, pašai nācās atzīt: režisors darijis pareizi, atstādams tikai šos pāris soļus. Vairāk jau būtu par daudz!... Saprātu, ka nav man jācenšas dižoties ar baleta skolā kādreiz iegūtajām zināšanām, bet gan palāvīgi jāpakļauj savas ieceres inscenētāja nodomiem. Viņš zina, kāda vieta izrādē ierādāma dejiskajam ornamentam.

Minēsim kaut vai balles skatu «Annā Kareņinā». Dramatizējumā tekstā norādīts, ka Vronskim te jābūt valdzinošam kā galantam dejojājam. Šis lomas tēlotājam H. Vazdikam deja nav spēles stiprā puse. Turklāt balles ainā dejojumos viņam spēcīgi konkurenti ir teātra jaunākās paaudzes mākslinieki, kas varen ņipri izpilda mazurkas soļus. Ko tad darīt, lai Vronskis izceltos izrādes dalībnieku vidū, lai loģiski pamatotu Annas sajūsmu par viņu? Erika Ferda ilgi domāja par šīs ainas kompozīciju un arī izdomāja — iespaidīgu uznācienu Vronskim tieši mazurkas kāpinājuma momentā. Tikai dažus iznesīgus soļus un elegantus apgriezienus izpilda šīs lomas tēlotājs H. Vazdiks tanī brīdī, kad visi citi balles viesi it kā apbrīnas pārsteigumā pašķīruši viņam platu dejas ceļu. Un ar to pilnīgi pietiek. Lai gan centrālā varoņa vietā deju tūlīn turpina pārejo aktieru grupa, tomēr skatītājiem jau

nostiprinājusies pārliecība — Vronskis ir galantākais kavalieris visā ballē...

Bieži vien lugas inscenējumā režisors paredzējis pavisam īsu dejisku priekšnesumu. Tomēr Ērika Ferda jau savlaicīgi sagatavojusies savam uzdevumam, izstudējot bibliotēkās vai muzejos atrodamos materiālus, lai epizodiskajā horeogrāfiskajā ainā nebūtu pat sīkākā aplamība folkloras elementos un laikmeta stila pazīmēs. Mākslinieces zināšanas augtin augušas ar katru gadu, ar katru rūpīgi paveikto horeogrāfisko uzdevumu. Viņai vienādi izteiksmīgas padodas krievu, moldāvu, gruzīnu, baltkrievu, spāņu, itāliešu un citu tautu dejas.

— Visgrūtāko pārbaudījumu man nācās izturēt Jāņa Raiņa lugu grandiozajos inscenējumos, kuros Eduards Smilģis prasa no katra palīga sev līdzīgu vērienību un augstu radošas izdomas lidojumu. Lai cik prasīgs šajos iestudējumos bijis inscenētājs, tomēr visi mēģinājumi, Raini skatuviskā formā iztulkojot, mums pagāja kā svētku dienas. Un to, ko mēs katrs darijām Tautas rakstnieka lugu uzvedumos, gribējās paveikt tik pilnvērtīgi, lai paliktu skatītāju atmiņā uz gadu gadiem!

Deju iestudētājas pienākumus Ērika Ferda arī tā izpildījusi, kā bija vēlējusies! — Kaut «Uguns un nakts» inscenēta 1947. gadā, tomēr vēl šodien atceramies rainiskās elpas piesātinātās audēju, raganu, velnu, meiteņu-iemidzinātāju, kareivju un tautas svētku dejas, atceramies arī pašu mākslinieci kā vienu no jauno raganu grupas dalībniecēm. Vēlākos gados iestudētā lugā «Spēlēju, dancoju» pirmo cēlienu ievērojami kuplinājusi viņas izdoma ar dejiskām kāzu izdarībām.

No 13. gadsimta ceremoniālām galma dejām «Indulī un Ārijā» līdz 19. gadsimta salondejām Ļ. Tolstoja romānu dramatisējumos — tāda ir Ērikas Ferdas dejisko iestudējumu amplitūda, kam pašos pēdējos gados pievienojas lipsi, samba un citas modernas viesību dejas mūsdienu lugās.

*

Kad lugā ieliedētais dejiskais skats beidzies, Ērika Ferda tomēr vēl paliek savā aizkulisu postenī un ar neatlaidīgu skatienu seko aktieru grupai — kā viņi tālāk darbojas izrādē, kā izkārtojas pa skatuves telpu, vai viņu izdarības atbilst lomai nepieciešamajam stilam un žesti saskan ar noteiktā raksturā konturētā tēla ārējo veidolu. Dažam labam kolēģim viņai pasākāms draudzīgs padoms par pamanītajām kļūdām skatuvis-



*E. Ferda Mariklāras lomā A. Upiša traģikomēdijā
«Ziedošais tuksnesis» 1954. un 1957. gadā.*

kajā uzvedībā. Citreiz atkal lugas sākotnējā iztirzāšanā pie galda viņa iešķīlusi gaišas domas, kas palīdz ātrāk atrast pareizo ritmu gan atsevišķu aktieru spēlei, gan visam uzvedumam. Un teātra vadība uzticēja Erikai Ferdai režisora asistentes funkcijas tādos inscenējumos, kur skatuvē sanāk plašākas tēlotāju grupas.

Par Ērikas Ferdas spējām aktieru organizēšanā skatuves telpā liecina tautas masu uznācieni un gājieni «Poēmā par vētru», nīrbīgais velnu rijas skats «Spēlēju, dancoju» inscenējumā, Monteki un Kapuleti dzimtu kautiņi «Romeo un Džuljetā», peldbaseina groteskā aina lugā «Bija vai nebija Ivans Ivanovičs», svētnīcas priesteru svinīgie gājieni «Vaidelote»... Reizēm viņa aktierus izkārtojusi skatuvē ar tādu kustību ilūzijas prasmi, ka skatītājam šķiet, tur drasē nebeidzami pulki. Bet patiesībā masas iespaidu rada neliela tēlotāju grupa.

Teātra apmeklētājiem dažkārt liekas, ka klasisko komēdiju proscēniju ainas aktieri risina acumirkļīgi radītā improvizētā spēlē. Taču Ērika Ferda veikusi rūpīgu darbu arī šajos epizodiskajos skatos — lai tēlotājiem katra kustība un vaibsts mīmikā būtu saskaņots ar pavado-

šās mūzikas taktīm, lai viņi rīkotos pa proscēnija šauro laukumu at-raisīti vieglā un nepārtraukti mūdrā ritmā.

— Erikai Ferdai piemīt apbrīnojama pacietība, — savu darba biedru raksturo režisore F. Ertnerē, — viņa nenogurusi liek aktieriem atkārtot vienu un to pašu iznācienu vai pārgājienu dažādās variācijās, lai pēc tam izvēlētos pašu labāko. Un to tad nostiprina uzvedumā, citīgi izstrādājot katra grupas dalībnieka stāju un kustības. Viņa neko neļauj kopēt no redzētajiem tēliem, bet palīdz aktierim iecerēt tādu lomas ārējo veidolu, lai tas svaigā uztverē atbilstu lūgā dotajiem vēsturiskajiem apstākļiem un attiecīgās sabiedrības videi.

Lomas filigrānā izveidojumā Ērika Ferda palīdzējusi daudziem Dailē teātra aktieriem. Tomēr visiedarbīgāk viņas organizatores personība izrādes stila un temporitma izturēšanā jūtama tad, kad māksliniece pati piedalās lugas norisē. Reizēm viņa ar nelielu epizodisku lomiņu iekļāvusies kopējā grupā, un skatītājs pat nepamana, kāds nopelns viņai kā visa ansambļa spēles gaitas vadītājai, kā skatuvisko kustību koncertmeistarei.

... Uz skatuves maskarādes raibs virpulis vai tirgus laukuma jucekļīgā kņada. Kā ievirzīt šo ļaužu murskuli mērķtiecīgā darbībā vai noteikta rakstura dejā? Nav ko bažīties, Ērika Ferda taču piedalās masu skatā! Pietiek viņai tikai mazliet izdalīties ar pāris soļiem, ar nedaudzām dejas kustībām, un skata tālākā attīstība jau drošās slīdēs! Viss orķestris — aktieru ansamblis seko savai koncertmeistarei, lai neklūdītos kustību partitūras izpildē ar kādu sīku neprecīzu žestu vai tūlīgu solīti. Ērikas Ferdas vadīts, ansambļa skats plūst monolītā saskaņā.

Ir atgadījies, ka māksliniece tēlo lomu, kurai rakstnieks paredzējis dzīvošanu uz skatuves tikai izrādes sākuma ainās, bet inscenētājs Ed. Smilģis jau izprātojis: «Ērika, jūsu lomu vajadzētu paplašināt, lai jums iespēja uzvedumā darboties līdz pat finālam. Tad man būtu droša pārliecība, ka iestudējums ar visiem masu, deju un proscēnija skatiem noturēsies viengabalainā stilā.»

Lai gan māksliniece ir nepārspējama kā visu ansambli stimulējoša kustību koncertmeistare, tomēr viņa nekad netiecas «aizēnot» pārējos ainas dalībniekus. Tieši otrādi — ja viņa sev blakus pamanīs jaunu aktieri, kas talantīgi izveidojis skatuvisko tēlu, tad viņa pavirzīsies sānis un atbalstīs darba biedra veiksmīgo spēli. Tādu nesavtīgu rīcību viņai diktē pienākuma apziņa pret saviem pedagoges uzdevumiem, kas padara Ērikas Ferdas mākslinieciskās personības portretu vēl jo bagātāku.



E. Ferda Misis Sopitas lomā Dž. Pristlija komēdijā «Vai esam precēti» 1957. gadā.

— Manas pedagoģiskās darbības pirmais objekts — es pati! ... — un māksliniece atceras, kā skatuviskās darbības sākumā jau pūlējusies sevi izkopt labu skatuvisko stāju, kuru apzinājusies ārkārtīgi nepieciešamu tēla radīšanā.

Salīdzināsim viņas radītos Eitebidas, Ļipočkas un Ģertrūdes tēlus! ... Lūk, katrs no šiem personāžiem kustas vai nostājas miera stāvoklī ar pavisam citādu ķermenisko līniju zīmējumu un psiholoģiskā strāvojuma izpausmi — kā tas piedienas vai nu senai romietei, vai krievu kupča meitai, vai arī Burboņu restaurācijas laika ģenerāļa sievai. Atcerieties, cik krasi atšķirīgi Ērika Ferda rīkojas ar rokām katrā no minētajām lomām!

Pēc saviem patstāvīgajiem novērojumiem izrādēs un mēģinājumos māksliniece sistematizējusi skatuvisko tēlu roku stāvokļus tā, lai tie aktiera stājā atbilstu attiecīgas lugas laikmetam, sabiedrībai un vides iekārtojuma. Baletskolā viņa mācījās: dejojot vienmēr uz skatuves stājā jābalstās uz kāju piecām pozīcijām, un no tām izaug kustību un pozu sakuplojums kā no stingrām saknēm. Turpretī dramatiskā aktiera stājā nav vairs vajadzīgas tik noteiktā likumā reglamentētas kāju klasiskās pozīcijas. Aktiera skatuvisko kustību valodā nesalīdzināmi lielāka nozīme ir rokām, kam jābūt izteiksmīgām gan miera stāvokļa pozās, gan daudzveidīgos žestos — to, lūk, secinājusi Ērika Ferda no saviem neatlaidīgajiem vingrinājumiem, iestudējot lomas dažāda žanra lugās.

Arī par citiem skatuvisko kustību elementiem un lomu stājas stiliem māksliniece no pašas pieredzes ieguvusi daudz vērtīgu atziņu, kuras padziļinājusi un skaidri formulējusi, ņemot talkā padomju skatuves mākslas teorētiskajā literatūrā iegūtās zināšanas. Praksē redzētais, pašas pārbaudītais un atklātais, grāmatās lasītais — viss tas devis viņai iespēju uzņemties jauno aktieru audzinātājas atbildīgos pienākumus jau pirms divpadsmit gadiem, kad noorganizēja Dailes teātra otro aktieru studiju.

— Pirmajai skatuves deju stundai sagatavojos ar tādu pašu nopietnību kā pirmajai lielākajai lomai. Studijā, satiekoties ar topošajiem aktieriem, mani tirdīt tirdīja jautājums: «Vai spēšu mācību vielu tik skaidri izklāstīt, lai ikviens jauniešs katrā stundā gūtu kaut ko lietderīgu savu dotību atraisīšanai?»

Skaidrība, lietišķums, katra audzēkņa spēju pareiza uztvere — tās ir pašas galvenās iezīmes Eriksas Ferdas pedagoģiskajā darbībā.

Ikvienai audzēkņu grupai viņa izplānojusi darbu pārdomāti un mērķtiecīgi, lai palīdzētu topošajam aktierim pēc iespējas pilnīgāk apgūt skatuvisko kustību pamatus un atraisītu viņa ķermeni virtuozai spēles tehnikai.

— Manās stundās aizmirstiet vārdus «Es nevaru!» — tā viņa nosaka, satiekoties pirmo reizi ar audzēkņiem. — Ja jums kaut kas nepadosis vingrinājumos, tad nevajag grūtības apiet ar likumu. Tūlīt jānoskaidro: «Kāpēc es nevaru, kāpēc man nepadodas.»

Sākumā gandrīz vai ikviens jauniets kustībās vēl ir ļoti sasaistīts, nespēj koordinēti saskaņot ķermeņa daļas. Erika Ferda gan tūlīt norāda viņu kļūmes, gan arī tūlīt iedrošina:

— Nekas... Izlabosim... Bet arī jums pašam jāapzinās kustību sliektie ieradumi un manieres. Jāiepazīst pašam sava stāja un gaita, lai tad plānveidīgi atbrīvotos no visa nevēlamā...

Pedagoģe uzskatāmi paskaidro katram audzēkņim, ar kādiem sistēmātiem vingrinājumiem viņš var atbrīvoties no trūkumiem kustībās vai stājā. Un pēc tam viņa neatlaidīgi kontrolē šo uzdoto vingrinājumu izpildi nedēļām, mēnešiem un pat gadiem ilgi, līdz jaunieša ķermenis kļuvis par skatuviskai spēlei pareizi noskaņotu instrumentu.

— Erika Ferda ir līdzīga apbrīnojami gudram ārstam, kas zina, kā sekmiņi tikt valā no kaites vienā vai citā ķermeņa daļā, — stāsta viņas bijusi audzēkne, Dailes teātra režisore Venta Vecumiece. — Ir atgadījies, ka teātra studijā ierodas jauniets, kuram gan pareiza lomu izpratne un dziļš iekšējais pārdzīvojums, bet kustībās un stājā nekāda pievilcīguma. Tad Erika Ferda sāk ar viņu nodarboties, un atliek tikai pabrīnīties, kas no agrākā neveikļa izveidojas par iznesīgu varoņa lomu tēlotāju!

Nodarbību stundu gaitu Erika Ferda sadalījusi tā, ka vispārattīstošiem vingrinājumiem seko ķermeņa daļu koordinācijas izstrādāšana, dabisku kustību izkopšana, lai jaunieši prastu viegli un veikli iet, skriet, lai iegūtu atsperīgumu ceļgalos. Visos vingrinājumos pedagoģe pati demonstrē katras kustības tik lielisku paraugu, ka tas audzēkņiem ļoti iespējams atmiņā. Viņa liek iegaumēt nosacījumu: kustībām vienmēr jāizpauž noteiktas noskaņas pārdzīvojums vai personāža risinātā doma. Katra neskaidrība domu gaitā atbalsosies tikpat neskaidros ķermeņa stāvokļos, haotiskos žestos, nekoordinētās un neritmiskās kustībās.

— Aktierim vienmēr jāatrodas uz skatuves ar kādu noteiktu uzdevumu, kura diriģents — domas vai jūtas, bet ārējā izpausme — mērķtiecīgās kustības, atbilstošs ķermeņa stāvoklis.

Nepārtraukti risināta doma vai pārdzīvojums, neatslābstoša uzmanība pret partneriem — tās pedagoģei Ērikai Ferdai ir stingras prasības arī skatuves dejas stundās, kurās viņa topošajiem aktieriem liek apgūt horeogrāfiskos elementus pavisam citādiem paņēmieniem, nekā to dara pedagogi baleta skolās. Māksliniece izstrādājusi īpašu dejisko apmācību metodi, un pēc tās sagatavotie jaunie aktieri uz dažādām mūsu republikas skatuvēm parāda teicamu prasmi vissarežģītākajos dejiskajos momentos.

Sajā rakstā nav iespējams pilnībā izklāstīt Ērikas Ferdas metodi, taču gribas pieminēt pāris zīmīgākos paņēmienus viņas vadīto nodarbību gaitā. — Lūk, vispirms viņa jauniešus ievada 19. gadsimta deju soļos, jo tie samērā vienkārši. Pēc tam pāriet uz dažādu tautu — krievu, gruzīnu, ungāru, poļu un citu — rakstura dejām, kurās jau ietvertas sarežģītākas kustības. Kad vingrinājumos apgūti svarīgākie klasiskās dejas elementi un topošie aktieri zina, kas ir developē, šasē, fuetē un citi galvenie baleta termini, tad pedagoģe uzsāk mācīt menuetus un gavotes:

— Šo deju prasme vajadzīga klasiku lugās, lai kustētos piemēroti kostīmiem, lai daļās ķermeņa līnijās parādītu reveransus!

Koncertmeistare spēlē vienu un to pašu Mocarta menuetu vai desmit reižu no vietas. Audzēkņi sadalījušies četriniekos, vienlaicīgi ar menueta dejojumu viņiem jāizpilda mērķtiecīgi spēles uzdevumi, kam Ērika Ferda devusi interesantus nosaukumus: «Kalpi kungu drānās», «Necerēts panākums», «Tas sākās pagājušā naktī» u. c. Audzēkņi uzmanīgi ieklausās mūzikā, iejūtas attiecīgajos tēlos un tikai tad uzsāk deju. Partneru savstarpēji izraisītās attiecības izpaužas mēmā vaibstu, skaņu un noteiktas domas vai emocijas caurstrāvētā dejisku kustību spēlē. Tad mēmajā spēlē notiek tāds pēkšņs pagrieziens, ka izpildītāji menueta soļus pārtrauc, lai sasprīgtās attieksmes izteiktu mūzikas ritmam pieskaņotā pantomīmā. Pēc tam dejošana atkal turpinās, un tā nobeidzas ar izpildītāju ansambļa zīmīgu pozu, kas līdzīga noveles beigu piesitienam.

Ne jau visiem jauniešiem padodas ātri apgūt smalku uzvedību, kāda nepieciešama klasiku lugu varoņu tēlotājiem. Ērika Ferda neapgurst pilnveidot savu bijušo audzēkņu stāju, žestus un skatuvisko uzvedību arī tad, kad tie jau kļuvuši par centrālo lomu izpildītājiem. Šo pedagoģes gādību saņem galvenokārt Dailes teātra studijas bijušie audzēkņi, kuru tālāku izaugsmi Ērika Ferda var diendienā kontrolēt teātra mēģinājumos un izrādēs. Viņa devusi pareizus skatuvisko kustību pamatus daudziem tagad jau pazīstamiem aktieriem — E. Pāvulam un V. Art-

manei, H. Liepiņam, R. Rogai, V. Skulmem un citiem. Patlaban māksliniece sagatavo atkal jaunu aktieru maiņu Dailes teātra trešajā studijā.

— Jums savu vērtīgo pieredzi, darba metodi un pašas radītos aktieru audzināšanas paņēmienus vajadzētu sakārtot speciālā grāmatā, — ieteicu māksliniecei, kad mūsu saruna tuvojas nobeigumam.

— Pa kuru laiku lai to izdaru? — diezgan bažīgi viņa paskatās pulkstenī.

Laikam esam pārāk ilgi aizrunājušies... Nedrīkstam mākslinieci ilgāk aizkavēt, jo katrs brīdis viņai jau iepriekš aprēķināts! No rīta — mēģinājumi teātrī, pēcpusdienā — darbs studijā, vakarā — izrāde... Tā Ērikai Ferdai aizrit katra diena, kurā maz atelpas, bet godam skatuves mākslai nokalpot katrs brīdis, veikts uz priekšu atkal solis viņas mākslinieciskās personības nemītīgā pilnveidošanā.

*

So apcerējumu par Ēriku Ferdu beigsim ar Tautas mākslinieka Eduarda Smiļģa vārdiem:

— Viņa ir dinamiskas skatuves formas meistare. Man kā inscenētājam viņa kļuvusi par tik radošu līdzgaitnieci, ka droša pārliecība par gatavojamā iestudējuma panākumiem nostiprinās tikai tad, kad jūtu sev blakus viņas enerģisko personību, viņas loģiski šķetināto domu. Viņas rokraksts izrāžu veidošanā izpaužas arvien noteiktākās līnijās. Dailes teātra rītdienas grandiozajos uzdevumos Ērikai Ferdai būs ievērojama vieta kā īstai padomju aktrisei, režisorei un pedagoģei.

DZĪVESPRIEKA PILNA SIRDS



Ānim Kubilim mūsu teātra dzīvē ir sava iezīmīga vieta, jo nu jau četrpadsmit gadus viņa dzīvespriecīgā māksla dedzīgi apliecina, ka arī parastajā ikdienā ir daudz gaišu, svētdienīgu brīžu, ka katra cilvēka dvēseles apcirķņos vairāk zelta graudu nekā pelavu.

Cilvēkus, kas dzīvi redz gaišu un priecīgu, mēs ļoti mīlam un degam ziņkārē izzināt, kur ir tas avots, no kura viņi smeļ dzīvesprieku.

Jānis Kubilis ir dzimis 1923. gada pašā vasaras vidū — 24. jūlijā Neretā. Jau bērnībā viņš laimīgi atrod divus neizsmeļamus avotus, kas dod gaišumu vēlākajiem skatuves tēliem. Tie ir daba un mūzika. Par savu bērnības un jaunības zemi aktieris runā ar lielu sirsnību. Kur gan vēl ir tik skaisti lielceļi, kas kā saulē balināti linu audekla dvieļi aizvijas tālēs, šķērsojot ziedošas pļavas, kalnainus laukus un tumši zaļos mežu biežokņus! Neretas dabas savdabīgās, gleznainās krāsas ir kā ceļamaize Kubilim turpmākajās gaitās.

Mūzikas mīlestību zēns manto no tēva — jautra, sabiedriska cilvēka, laba dziedātāja. Kāds gados vecāks draugs māca Jāni spēlēt dažādas mūzikas instrumentus. Vistuvākā zēnam kļūst vijole. Arī pašas pirmās «skatuves» gaitas saistās ar mūziku — Jaungada sarīkojumā pirmās klases skolnieks Jānis Kubilis skaļi un droši dzied svētku dziesmiņu. Vēlāk seko uzstāšanās arī dramatiskās lomās, pat tik atbildīgās kā Atraitnes dēls Plūdoņa poēmas dramatizējumā.

1946. gadā iebručis Rīgā, jauneklis tomēr apstājas krustceļos — mūzika vai teātris, skatuve vai diriģenta pulsts.

Un kas zina, kura no abām mīlestībām uzvarētu, ja neiejauktos trešā. Viņa meitene, tagadējā aktiera dzīvesbiedre, ir nolēmusi kļūt ak-



J. Kubilis

E. Andersona zīm.

trise, uz ko pamudina arī Jāni. Būtu taču tik labi kopā mācīties, sapņot, vēlāk varbūt pat būt partneriem uz skatuves! Viņam nāk prātā vakari, kad divatā lasīta K. Staņislavska grāmata «Aktiera darbs», pirmā grāmata, kas pavēra vārtus uz vēl svešo, bet bezgala vilinošo teātra pasauli.

Tā viņš tomēr izšķiras par teātri un iet uz Drāmas teātra studiju.

J. Kubilis pieder pie tiem laimes bērniem, kuru skatuviskās dotības ir spilgtas, uzreiz pamanāmas. Jaunekļa straujais, dienvidnieciski atklātais temperaments un saulainais humors tūlīt paņēma savā varā prasīgo eksaminācijas komisiju.

Vienīgais iebildums — runas defekts, dzimtā apvidus izloksne. Tas pēc iespējas īsā laikā jāizlabo. Palīgā nāk muzikalitāte, un pēc divu mēnešu vingrinājumiem zēns no Neretas runā kā īsts rīdzinieks.

Sodien Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks smaidot atzīstas: «Studiju gados bija viegli — laikam jaunība palīdzēja.»

Tiešām J. Kubiļa talants, pedagogu Veras Baļunas un Alfrēda Amļmaņa-Briediņa rosināts, uzplaukst strauji. Viņam ir sveši tie šaubu un neveiksmju brīži, ko pārdzīvo jaunieši, kam ir tā saucamais snaudošais talants — dotības raisās lēni, kā kautrēdamās.

Taču darbs pie pirmās nopietnās lomas pēc studiju beigšanas A. Ostrovska drāmā «Līgava bez pūra» rāda, ka ar talantu vien nepietiek, talants ir tikai caurlaide teātri — patiess skatuves tēls top neatlaidīgā darbā.

Vieglprātīgā un bezsirdīgā tirgotāja Voževatova loma ir uguns-kristības jaunajam aktierim. Jo grūtāk tāpēc, ka viņa galvenie partneri arī ir jauni aktieri — Velta Līne, Larisas lomas tēlotāja, beigusi studiju gadu agrāk un Alfrēds Jaunušāns — Karandiševs ir J. Kubiļa kursa biedrs. Pirmie mēģinājumi uz skatuves. Kur nu palikusi viņa atraisītība, dabiskums, emocionalitāte? Rokas smagas karājas gar sāniem kā aizšauta putna spārni, un sažini nu, kur tās likt, vārdi skan nevajadzīgi skaļi un auksti kā atbalss.

Izrādes režisore Vera Baļuna pacietīgi strādā ar saviem bijušajiem audzēkņiem, palīdzējama rast atbildi uz visiem «kāpēc es šeit daru tā un ne citādi, saku šo, bet ne citu vārdu». Viņa nesenās tieši parādīt priekšā, kā jādara, bet rosina aktiera paša domu, iztēli.

Cik ļoti jaunam aktierim ir vajadzīga tāda režisora uzticība! Tā mudina būt patstāvīgam, radošam. Ar tādu un tikai tādu režisoru J. Kubilis grib strādāt arvien.

Pēc «Līgava bez pūra» izrādes J. Kubili tūlīt teātri ievēro kā dežigu un patiesu, sirsnīgu un lirisku tēlotāju. Režisori dod viņam jau-

niešu lomas padomju dramaturgu lugās, bieži vien ar tiešu aprēķinu, ka jaunā aktiera pievilcība un sirds siltums padarīs dzīvākus to gadu dramaturģijas pabērnus — pozitīvos varoņus.

J. Kubilis cenšas pēc labākās apziņas atveidot ir Gricko Korneiūka «Ukrainas stepēs», ir Jāni Silmali J. Ratnera un J. Vanaga lugā «Gaišie logi», ir Jāni Kauguru A. Brodeles lugā «Avārija», ir Alekseju L. Ļeono-
nova lugā «Vienkāršais cilvēks».

Bet recenzijās sāk ieskanēties bažas, ka Kučiļa talantīgajos, simpātiskajos jauniešos vērojama zināma atkārtotošanās un režisoriem vajadzētu viņam dot atšķirīgākus uzdevumus.

Taču nav ēnu bez gaismas. Ir labi, ka Kučiļa meistarība veidojas uz padomju dramaturģijas pamata, tuva sava laika dzīvei. Stāstot par šodienas cilvēka darbu un domām, veidojas aktiera īpatnējais — domu skaidrība ļoti vienkāršais, atklātais un iejūtīgais stils. Tas dara Kučiļa varoņu sirdis pieejamas padomju skatītājam. Taču J. Kučiļa tēlojumā līdzās zemes smaržas apvītai vienkāršībai allaž jūtams arī romantisks pacēlums, it kā iekšējās gaviles. Liekas, ka aktierim grūti valdīt milzīgo prieku par to, ka atrodas uz skatuves.

Tādu lielas psiholoģiskas patiesības aktieru tēlojumā, kādi ir L. Freimane un A. Videnieks, skatuviskā patiesība sakūst ar dzīves patiesību, viņu pārdzīvojums ļoti konkrēts, detalizēts, individualizēts. Par viņu tēlojumu var teikt lielā krievu aktiera reālista M. Ščepkina vārdiem: «Starp lomu un aktieri nevar pat adatu iebāzt.»

Ar spēles prieku apveltīto aktieru pārdzīvojums vispārinātāks, krāsas spilgtākas, jūtu uzliesmojumi brāzmaināki, nekā mēdz būt dzīvē. Tādi ir, piemēram, A. Klints, K. Sebris, pie viņiem jāpieskaista arī J. Kubilis.

Sie aktieri, liekas, nekad līdz galam neaizmirst, ka atrodas uz skatuves, un tas nebūt nav viņu trūkums. Saprazdami, ka veic atbildīgu un goda pilnu darbu, viņi sajūt labu un vajadzīgu radošu pacēlumu, kas liek runāt ļoti dedzīgi par lielām un mazām lietām. Viņu mākslā nav vienaldzības un paguruma toņu, tā arvien ierauj skatītāju pārdzīvojuma virpulī.

Šiem aktieriem tuvas ir lomas klasiskajā repertuārā, kurām vajag pārgalvīgu un jautra prāta, vajag, lai dzīslās liesmotu uguns kuri, un Kubilis prot tos aizdedzināt. Neaizmirstami ir J. Kučiļa kalpi — svelmainais Fabricio K. Goldoni komēdijā «Viesniece» un izdarīgais Tranio V. Sekspīra «Spitnieces savaldīšanā».

Kučiļa Tranio mutuo tāds neiegrozots spēles prieks, tāda aizrautīga liksme, it kā pasaule tam būtu saules pielietis dārz un kalpa

pienākumi — nebēdnīga rotaļa. Melnīgsnējs, dzīvespriecīgs, zilā tērpā kā dienviņu debesis, atjautīgs un bezbailīgs viņš veikli, ar prieku atšķētinā vissarežģītākos pārdienus, palīdzot savam kungam iegūt mīļotās Biankas roku.

Pēdējos gados viņam gan nav bijusi laime izspēlēties šāda rakstura lomās, bet vēlēšanās pēc tām ir ļoti liela.

«Kaut ko labi jautru,» atbild aktieris, kad jautā, ko viņš gribētu spēlēt. Ja Akadēmiskais drāmas teātris uzņemtu repertuārā Bomaršē jautro komēdiju «Figaro kāzas» vai Goldoni «Divu kungu kalpu», varbūt Figaro un izveicīgā Trufaldino lomās īstenotos aktiera ieceres. Bet vislabāk laikam būtu, ja kāds no mūsu pašu dramaturgiem uzrakstītu liksmu šodienīgu komēdiju!

Veselīga skaidrība, gaišs skatiens dzīvē un cilvēku sirdīs, nenoslāpējams dzīvesprieks — tās ir Jāņa Kubiļa mākslas būtiskās iezīmes.

Dzīve taču pašos pamatos ir laba un neizsakāmi skaista. Tā ir dzīves gudrība, ko mēs katrs zinām bērībā un jaunībā, bet, diemžēl, gadiem ejot, dažkārt aprobežot to ikdienas grūtībās un neveiksmēs.

Apbrīnojami ir tie cilvēki, kas brieduma gados skatās pasaulē jaunības acīm, bet vēl apbrīnojamāki ir tie, kas prot citu pagurušajās sirdīs izšķīlēt dzīvesprieka liesmu.

Jāņa Kubiļa māksla to spēj. Aktiera vislabākie sasniegumi ir tieši tajās lomās, kurās dramaturgs un teātris dod iespēju viskaismīgāk apliecināt dzīves un cilvēka skaistumu. Mazāk viņam padodas tādas lomas kā tautas nodevējs Bruno V. Lāča «Uz jauno krastu» dramatizējumā vai plencis Brīviņu Ješka «Zaļās zemes» uzvedumā, tas pats sakāms arī par J. Kubiļa kinolomām.

Viņš piedalījies trijās filmās: «Zvejnieka dēls», «Kā gulbji balti padebeši iet» un «Tava laime», visās veidojot nelietīgus cilvēkus un nevienā no tām neizsmejot savus radošos spēkus līdz galam.

Labi saprotama ir aktiera karstākā vēlēšanās nospēlēt filmā īsti labu mūsdienu cilvēku. Tādi kā Smels Kulamba! Jā, šo tēlu J. Kūbilis nevar aizmirst, lai gan kopš viņu šķiršanās brīža jau pagājuši daudzi gadi. Viņi satikās 1952. gadā, kad teātris uzņēma repertuārā Abhāzijas rakstnieka G. Gulija stāsta «Labā pilsēta» dramatizējumu. Ir tādas lomas, kas it kā pašas atrod aktieri, liekas speciāli rakstītas tieši šim māksliniekam. Tā arī šoreiz — mazā Sakenas ciema jaunieša Smela un jaunā latviešu aktiera Kubiļa tikšanās, liekas, bija jau iepriekš paredzēta.



J. Kubilis Smela lomā G. Gulia stāsta «Labā pilsēta» dramatizējumā 1952. gadā.

Pārsteidzoša pat ārējā līdzība — abiem nepaklausīgas, tumšas cirtas, ass, noteikts profils un dzidras, zinātkāras acis. Tuvi aktierim arī kalnu jaunieša pārdzīvojumi — neatlaidīgā tieksme pēc zināšanām, aizgrābtības pilnais apmulsums, pirmo reizi ieraugot Maskavu. To visu J. Kubilis pirms nedaudz gadiem pats piedzīvojis un izjutis, iebraucot Rīgā.

Tik tālu Smels tuvojas viņam, tālākie soļi jāasper aktierim.

Palīgā nāk detaļa — kaukāzieša nacionālais tērps, čerkeska. Uzvilcis to vienā no pēdējiem mēģinājumiem, Kubilis ar visu būtni sajūt Smela kaukāzieša temperamenta īpatnības — pēkšņās pārejas no liris- kas noskaņas kaislīgā aizrautībā, no kautras savaldības spējā jūtu uzliesmojumā. Ausīs sāk skanēt Smela runa — ātra, mazliet dziedoša un brīžiem negaidīti aprauta. Viņš ierauga arī kalniešiem raksturīgos straujos žestus un dzīvo sejas izteiksmi.

G. Gulia stāsta par Smela piedzīvojumiem, pirmo reizi ierodoties svešā pilsētā, lai pateiktu lielu domu — mūsu Dzimtenē dažādu pilsētu, dažādu tautību laudis ir kā viena liela draudzīga ģimene. «Tad tādi ir cilvēki!» apreibis no izšķērdīgās sirsnības, ko viņam veltī gluži nepazīstami cilvēki, izsaucas J. Kubiļa Smels. Līdz šim viņš domāja, ka nav nekā skaistāka par kalniem ar sidrabotajām cepurēm lepnajās galvās un straujajām upēm. Maskavā viņš uzzina, ka ir vēl kas brīnīšķīgāks par dabu. Tas ir cilvēks.

Smels negrib palikt pārādā saviem jaunajiem draugiem Stepanam Kamugovičam, šoferim Mišam, Gaļinai un dod pilnām riekšavām visu, kas tam ir — sirds siltumu, smaidu, savu pirmo mīlestību. Liekas, ka labie cilvēki ir iedeguši sauli Smela sirdī, kas, pārpilna no šīs gaismas, dod to viņiem atpakaļ.

G. Gulia skaidrā, poēzijas cauraustā stāsta varonis prasa no aktiera milzīgu tiešumu, izjūtu pirmreizīgumu, pēkšņu negaidītu iekvēlošanos un atklāsmes prieku, kāds pārņem cilvēku, pirmo reizi ieraugot ko varēnu un brīnumainu. Tāds arī ir Kubiļa Smels — svaigs kā pavasara rīta gaiss, pilns jūsmas un dedzības, viņš tver jaunās dzīves iespaidus kā bērns pasaku brīnumus, platām acīm un pavērtu muti.

Aktiera darba galvenā tēma it kā tuvina viņa radītos tēlus citu citam. Īpaši tas raksturīgs tādām spilgti izteiktas vienas tēmas māksliniekam, kāds ir Kubilis. Bet, tiklīdz mēs runājam par līdzību, jāmin vārds atšķirība, jo tikai abi šie vārdi kopā pilnīgi raksturo kādu parādību.

Nobriedušāki un jūtu izpausmē rāmāki ir Kubiļa jaunieši krievu padomju dramaturga A. Arbuzova lugās.

J. Kubilis Aleksandra Vedernikova lomā A. Arbuzova lugā «Klejojuma gadi» 1954. gadā.



A. Arbuzovs ir viens no aktiera iemīļotākajiem autoriem, galvenokārt tāpēc, ka dramaturgs, rādot mūsdienu cilvēka maldus, kļūdas, neveiksmes, bezgala tic labajam cilvēkā. Tieši šī Arbuzova dramaturģijas šķautne tad arī atrod pārliecinošu, dedzīgu izpausmi ir Hermaņa lomā «Taņā», ir Aleksandra Vedernikova lomā «Klejojuma gados», ir stāstā par Viktora Boicova mīlestību izrādē «Esi sveicināta, mīlestība!» («Ir-kutskas stāsts»).

«Klejojuma gadu» uzvedumā sevišķi liela slodze uzlikta Vedernikova lomas tēlotājam, recenzējot izrādi, raksta kritiķis H. Bendiks. «Viņam jādara gandrīz vai neiespējamais. Vedernikovs gandrīz visu laiku rīkojas tā, kā tas neklātos, bet aktierim jāuztur sajūta, ka tas nav galīgi zudis cilvēks, ka ir pat patīkami ar to draudzēties. Ja Vedernikova tēlotājs to nepanāk, tad nesaprotamas un neattaisnojamas liksies citu personāžu attieksmes pret viņu. Jāsaka, ka J. Kubilis ar šo grūto uzdevumu sekmīgi tiek galā.»

Tiešām — aktieris nenosoda savu Vedernikovu, nemeklē tās vietas, kur Vedernikovs rīkojas tā, kā neklātos, viņš drīzāk cenšas attaisnot

savu varoni. Vederņikovam pārmet, ka viņš ir individuālists, viens pats meklē jaunā ārstniecības preparāta noslēpuma atslēgu. J. Kubilis meklē viņa rīcībai iemeslu. Tā nav skaudība vai iedomība, kā var likties sākumā, tā ir griba pārbaudīt sevi, savas spējas, pārbaudīt, vai ir izvēlējies pareizo profesiju. Un tomēr šāda jaunā ārsta rīcība ir arī nepareiza — karš, mirst simtiem cilvēku, kolektīvi strādājot, zāles būtu ātrāk atklātas.

Bet pēc izrādes skatītāji mazāk domāja par to, ka neviens nedrīkst nesodīts atkārtot jaunā ārsta kļūdu, bet gan par to, cik smalkjūtīgi un iecietīgi jāvērtē cilvēks, jāiedziļinās, jāizprot viņa rīcības īstos cēloņus un tikai tad jāslavē vai jāsoda.

Ar līdzīgu domu skatītājs aiziet arī pēc izrādes «Esi sveicināta, mīlestība!». Iznesīgais puisis Vitjka Boicovs nav slikts cilvēks. Viņš ir sirsnīgs biedrs, godīgs un krietns strādnieks. Viņa vienīgā peļamā īpašība — nevēlīgā, nicinošā attieksme pret sievietēm. Kubilis īpaši to pasvītro nevēlībā pret Vaļas draudzeni Larisu. Viktors nicina sievietes tāpēc, ka viena slikta sieviete pārvērtā viņa tēvu līdz nepazīšanai — tas kļuva sīks un nožēlojams cilvēks. Viņam liekas, ka visas sievietes ir tādas — viltīgas un jaunas kā čūskas. Tieši šī Viktora nepareizā pārliecība Kubiļa traktējumā kļūst par galveno asi, ap kuru vijas un mezglojas Viktora dzīve.

Kad Vaļa kļūst par Sergeja sievu, Viktoram ir ļoti sāpīgi, un Kubilis to neslēpj ne sev, ne citiem. Viņa kāzu dejā ir tik daudz patiesu cilvēcisku sāpju, ka puisim jāaizklāj seja rokām, lai Vaļa nepamanītu pavisam nevīrišķīgas asaras. Bet nākošajā brīdī Kubilis-Viktors jau bez bravūras un slēpšanās rāda Vaļai savu savainoto sirdi.

Mokoši, nervozi Viktors cenšas izdomāt, kāpēc Vaļa tik viegli šķīrās no viņa. Sāpe kļūst vēl asāka, kad viņš saprot, ka pats bijis vainīgs. Viņš taču necentās iedziļināties cilvēkā, ko mīl, bet netaisni pielīdzināja visas sievietes vienai sliktai sievietei. Kļūda ir jāizpērk. Tāpēc tieši Viktors, pavisam cits Viktors, ar vēriņu un uzmanīgu skatu ātrāk nekā pārējie pamana, ka naudas pabalsts pēc Sergeja nāves Vaļu pazemo, ierauga, ka par istu cilvēku, laimīgu cilvēku Vaļa kļūs, tikai patstāvīgi strādājot. J. Kubiļa Viktors kaislīgi cīnās par Vaļas atgriešanu dzīvei.

Sava daļa taisnības būs tiem skatītājiem, kas Vederņikova un Viktora lomās prasa no aktiera skarbākus piesitienus, krasāku kontrastu starp šo tēlu sākumā un izrādes beigās, spēcīgāku, vīrišķīgāku pilnveidošanos, pārmet, ka aktiera iecietība pret saviem varoņiem sašaurina autora doto problēmu loku.



J. Kubilis Joskes lomā R. Blaumaņa lugā «Skroderdienas Silmačos» 1955. gadā.

Bet neviens nevarēs noliegt, ka šādas iecietības pamatā ir liela ticība labā pārsvaram cilvēkos. Tāds jau ir J. Kubilis — viņš skatās pasaulē pašlāvīgi un redz cilvēkus jaukus un pievilcīgus.

Sī pati iecietība un dzīvesprieks neļauj aktierim uzvilkt loku, lai izšautu indīgu satīras bultu. Kubiļa smieklos, labsirdīgos un jautros, arvien dzirdam tikai gaišus toņus.

Nevaram līdz galam pieņemt viņa Pulvermaheru A. Grīguļa komēdijā «Karavīra šinelis». Pārāk neasi ir aktiera smieklu dzeloņi, tie neiederas rūdītā spekulanta biezajā ādā. Aktieris vairāk uzjautrinās par vīru ar zaļo platmali, par viņa domu un jūtu aprobežotību, par tā smieklīgajām likstām Aldenes mežā.

Toties Joskes lomā jautrajā uzvedumā «Skroderdienas Silmačos» Kubiļa gaišie smieklī uzspurdza brīvi un droši kā putni gaisā, ierakstot aktiera vārdu līdzās izcilākajiem Blaumaņa varoņu atveidotājiem mūsu teātra vēsturē.

Kā viesulis Joske uzdrāžas uz skatuves, meklējot savu iemīļoto

Zāru, un te arī visu izrādes laiku nenorimst viņa kūšājošā enerģija un jautriība. Viņš šķelmīgi smīn, tirgojoties ar Pindacišu. Viņš var būt gluži lietišķs, kad jāiestāsta saimniecei, ka šī drēbe «ir ne par plānu, ne par biezu, ne par tumšu, ne par gaišu». J. Kubiļa Joske ir tik daudzkrāsains, ka to aprakstīt ir grūti.

Tādos gadījumos parasts meklēt palīdzību pie paša aktiera. Bet J. Kubilis te var maz palīdzēt. Sikās detaļas un smieklīgie atgadījumi nav aizķērušies viņa atmiņā. Interesanti uzrakstīta loma viņa fantāzijai, runājot spāņu dramaturga Kasonas vārdiem, «ir kā sērķociņš pulvermucai» — tūlīt uzliesmo spilgts, konkrēts redzējums. Arī Joski, ceļu ceļus izstaigājušu, noputējušiem zābakiem un smejošām, nebēdnīgām acīm, aktieris ieraudzījis uzreiz. Strādājot pie lomas, droši vien bija arī kādas neskaidrības, bet sikas un nebūtiskas. Galveno aktieris visbiežāk satver uzreiz un uz visiem laikiem.

Kaisli, kā baidīdamies nokavēt, J. Kubilis vispirms lauž ceļu uz atveidojamā cilvēka sirdi. Mazāk viņu interesē varoņa ārējais izskats. J. Kubili skatītājs pazīst uzreiz. Viņa kuplie, ogļmelnie mati helabprāt biedrojas ar parūku, tādēļ aktieris pēc iespējas maz to lieto. Bet, ja viņš parādītos cepurē un tumšās acenēs, arī tad viņu nodotu priecīgais un siltais smaidis. Tā smaida cilvēks, kas ir laimīgs.

Strādājot pie lomas, J. Kubili, tāpat kā jebkuru īstu mākslinieku, galvenokārt interesē tā ideja, kuras dēļ autors ir radījis tādu vai citādu tēlu. Aktierim šķiet, ka šī ideja visātrāk un drošāk nonāks pie skatītāja tad, ja tā tiks pausta krāsainā, jūtu pārsātinātā sniegumā. Viņa spēlē vairāk degsmes, aizrautīgas jūsmas, mazāk vērtējuma un pārdomu.

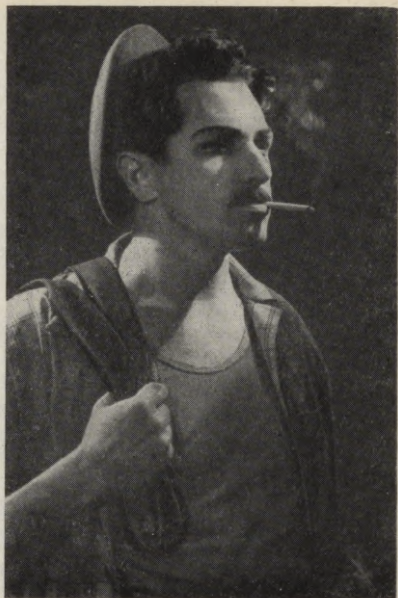
Svešākas J. Kubiļa temperamentam ir psiholoģiski sastīgotās drāmas, kurās uzmanīgi, kā no zīda plīvuriem jāprot izcelt cilvēka trauslo dvēseli.

Tikai reizi Petjas Trofimova lomā lugā «Ķiršu dārzs» J. Kubilis tiekas ar smalkā cilvēka domu niansu atklājēja A. Čehova dramaturģiju, un viņi šķiras, viens otru nesapratuši. Aktiera otas plašie triepieni, spilgtās krāsas neiederējās A. Čehova pasteltoņos gleznotajā akvarelī.

J. Kubiļa Petjā, tāpat kā visā uzvedumā, pietrūka domu smalkuma, jūtu trausluma, kas raksturīgs A. Čehova cilvēkiem. Šoreiz aktieris nekādi nevarēja saskatīt Petju Trofimovu, un darbu nesekmēja arī vēlēšanās izmainīt savu ārējo izskatu, izmantojot bārdu un parūku.

Bet, lai labi nospēlētu Mikēles lomu Eduardo de Filipo lugā «Filumena Marturāno», aktierim vajadzēja tikai izjust nabadzīgā itālieša sirdsdegsmi, karstu kā viņa dzimtenes saule. Tad uzreiz kļuva skaidrs,

J. Kubilis Mikēles lomā Eduardo de Filipo lugā
«Filumena Marturāno» 1958. gadā.



kāpēc Mikēle tā mīl dziesmu, prot atrast kopīgu valodu ar jebkuru cilvēku, kāpēc var sirsnīgāk par pārējiem brāļiem pateikt vārdu «māmiņ» nupat jaunatklātajai mātei.

Bet pirmizrādes vakarā bija arī tā savādi — it kā nekas sevišķs nebūtu darīts, gatavojot lomu, naktīs gulēts mierīgi, režisors arī maz aizrādījis. Tādos brīžos liekas — vai nu jāiznāk kam labam, vai nebūs nekas.

Tāču gadījumos, kad acu priekšā ir tik konkrēts lomas skatījums, rezultāts arvien ir labs. Pareģojums, ka «nebūs nekas», piepildās tajās reizēs, kad aktieris vai nu nevar ieraudzīt savu varoni, vai kaut kādu iemeslu dēļ viņam jāatsakās no sava skatījuma. Tā gadījās, strādājot pie skolotāja Marina lomas M. Sebastianā lugā «Nezināmā zvaigzne». Izlasījis to, Kubilis ieraudzīja skolotāju lielās raga brillēs sēžam starp grāmatu kalniem, kas pasargā viņu no sīkumainās provinces īstenības, bet arī lielās dzīves saules stariem grūti te ielauzties. Tikai vakaros Marins atstāj grāmatu barikādi, lai lūkotos zvaigžņotajās debesīs.

Pēkšņi tuvredzīgais skolotājs ierauga spožu, līdz šim neredzētu zvaigzni tepat virs zemes, stacijā — tā ir skaista sieviete Mona. Grāmatu grēdas sabrūk, zvaigžņotajās debesīs viņi skatās divatā. Kad Mona aizbrauc, Marins vienkārši nezina, ko darīt. Vai tiešām jāatgriežas savā grāmatu alā tagad, kad viņš iepazinis vēl ko skaistāku par grāmatām un debesi?

Izrādes režisors Ž. Katlaps dod citu uzdevumu — Marins ir sirdskaidrs, romantisks sapņotājs ar trauslu dvēseli. Tāds lomas traktējums arī ir pieļaujams, bet Kubilis nespēj ne aizmirst savu Marinu, ne iemīlēt svešo.

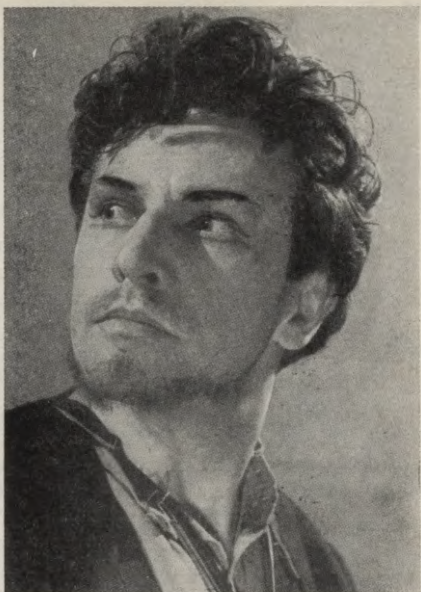
Kādā N. Pogodina lugas «Trešā, patētiskā» mēģinājumu starpbrīdī režisors K. Pamše iedod Kubilim izlasīt A. Kasonas lugu «Trešais vārds». Kā pēkšņs zibens spēriens Kubili apžilbināja liesmainā spānieša tēls — pinkainiem matiņiem, melnā tērpā, uguns krāsas kreklā. Viņš tūlīt ierauga arī pasauli, kurā dzīvo Pablo. Krustmāšu koka māja ir veca un maza, līdzīga rotaļlietai, bet izstaro mājīgu siltumu. Tai visapkārt plaukst mandeļziedi, vītero putni, skraida stirniņas, kuras Pablo atvedis sev līdz no kalniem.

Cik milzīgu vilšanos piedzīvo aktieris, kad vienā no pēdējiem mēģinājumiem ierauga izrādei paredzētās dekorācijas — modernas akmens mājas aukstās, gludās sienas, nedzīvos, kā no papīra izgrieztos kalnus uz zīmētā prospekta. Pirmajā brīdī liekas, kā viņa Pablo nevarēs dzīvot šajās bezpersoniskajās dekorācijās. Izrādei vajadzētu daudz vairāk neparastuma, poēzijas, kalnu un mežu smaržas.

Pablo taču ir dabas bērns. Citi gan viņu sauc arī par mežoni, bet J. Kubilis iegaumē vispirms to, ka Pablo ir dabas bērns. «Nespēlēt mežoni — naivitāte, tiešums... Pirmajā cēlienā Pablo ir ļoti vienkāršs, patiess, pat pirmatnējs. Jāpanāk īsta bērna naivitāte, jo citādi viss pirmā cēliena teksts neaizsniedz mērķi» — ieraksta aktieris lomas eksemplārā.

Tā viņš arī spēlē, ne reizes neieslīdot koķetešanā ar savu mežonību. Viņa Pablo ir naivs, labsirdīgs, bet ļoti noteikts. Divdesmit četrus gadus dzīvodams vaigu vaigā ar dabu, viņš ir krājis patiesības, zināšanas, un viņam ir sava noteikta attieksme pret visu.

Nu kāpēc, piemēram, ir vajadzīgs tāds priekšmets kā krēsls, ja daudz ērtāk ir atlaisties zālē, ieelpot zemes smaržu un paskatīties saulei acīs! Visu jauno, līdz šim neredzēto Pablo aplūko ar ziņkāri un bērnišķīgu izbrīnu. Tāds agrāk neredzēts «priekšmets» ir arī viņa jaunā skolotāja Marga. Tikai daudz vēlāk J. Kubiļa Pablo ieraudzis viņā sievieti un iemīlēs dziļi, kā mil tikai reizi dzīvē.



*J. Kubilis Pablo lomā A. Kasonas komēdijā
«Trešais vārds» 1959. gadā.*

Pareizi uzsācis, J. Kubilis ļoti smalki risina arī pēdējo cēlienu.

Saskarē ar Roldānu ģimeni, ļaudīm no augstākās sabiedrības, Kubilis vispirms atklāj Pablo nežēlīgo sāpi par to, ka cilvēkos var būt tik daudz nepatiesa, melīga, ākstīga. Viņam nav dusmu, nav naida pret šiem ļaudīm, kas ģirgājas par viņu. Pablo ir gudrāks par tiem un zina jau pašā sākumā, ka viltīgais brālēns Hulio un pārējie spēlē ar viņu komēdiju. Kā mežā sauc, tā atskan — Pablo smaidot uzsāk pretspēli. Cik pareizi aktieris sadalījis spēkus, neļaudams Pablo uzliesmot svētākajā niknumā vārdu divkaujā ar civilizētās pasaules marionetēm!

Lomas degpunktam jābūt sarunā ar Margu, no kuras Pablo uzzina, ka Marga ir bijusi Hulio mīlākā.

«Lielākais pārdzīvojums Pablo dzīvē.

Zūd zeme zem kājām...» atzīmē J. Kubilis.

Kulmināciju, spēcīgāko jūtu uzliesmojumu savās lomās J. Kubilis parasti iezīmē ļoti drosmīgi, negaidīti asi.

Pablo, uzzinājis nežēlīgo patiesību, uz brīdi sastingst pārsteigumā,

tad spēja niknumā, sāpju dzelts, tiešām zaudē zemi zem kājām — slīd pa stāvajām kāpnēm, apdauzot seju, nobrāžot rokām ādu.

Atguvis spēkus, J. Kubiļa Pablo ar trīskāršotu dedzību metas cīņā ar cilvēkiem un pašu dabu. Tagad Pablo jau vairs nav dabas bērns, viņš ir dabas valdnieks, kas prasa un pavēl, lai cilvēkā būtu tikpat daudz skaistuma un tīrības kā saules apmirdzētajos kalnos.

Priekšskaram aizveroties, mēs atstājam J. Kubiļa Pablo nometušos ceļos pie Margas, viņa lūpas čukst bez skaņas trešo lielo vārdu — mīlestība, un acis, kas ieskatījušās dzīves visnetīrākajās peļķēs, ir tikpat gaišas.

Tā nav nejaušība, ka, meklējot būtisko J. Kubiļa varoņos, jārunā par viņu acīm. Acis — tās ir sirds spogulis, un allaž par cilvēkiem spriežam pēc viņu acu izteiksmes.

Ir aktieri domātāji, kuros skatītājs klausās bijīgi — kā skolēns skolotājā, tverot vārdus no lūpām vai, pievērīs acis, ļaujoties nest sevi lielu domu tālumos. Ir arī tādi meistari, kuru tēlojums žilbina ar formas un krāsu neparastumu un nobeigtību. Viņu varoņus gribas aplūkot kā dārgu vāzi no visām pusēm, katru ornamentu. Bet tādiem aktieriem kā J. Kubilis, kas aizdedz mūsu sirdis ar savas sirds liesmu, mēs skatāmies tieši acīs, jo tās pasaka visu.

Līdz šim tās esam redzējušas gaišas un dzīvesprieka pārpilnas, un gribētos gandrīz vai apgalvot, ka citādas tās neprot būt, ja dzīvā atmiņā nebūtu aktiera viena loma, kas krasi atšķiras no pārējām.

Tas ir Krauklišu Pēteris A. Amtmaņa-Briediša meistarīgajā inscenējumā «Rīga» pēc A. Deglava romāna.

Sajā uzvedumā J. Kubilis pierādīja, ka, būdams ļoti spilgts vienas tēmas aktieris, kas mazāk domā par izmaiņām cilvēka raksturā, bet vairāk par būtisko, nemainīgo cilvēkā, tomēr spēj veikt arī citādus uzdevumus. Krauklišu Pētera loma ir ar perspektīvu, tas ir, varonis izrādes beigās ir pavisam cits cilvēks nekā sākumā. Soreiz J. Kubilim ir jāatklāj, kā cilvēks zaudē jaunības ideālus, cēlos uzskatus un kļūst nežēlīgs, cietsirdīgs sava labuma tikotājs.

Pilns cerību un lielu nodomu, Krauklišu Pēteris ienāk Rīgā. Acis godīgas un vēriņas raugās skaistajai pilsētai sejā, rokas cieši sažņaugušas mātes sieto nastiņā. Viņa paša rokas ir pelnījušas tās nedaudzās naudas rīpiņas, kas iesietas lakatiņa stūrī. Skaīdras acis un godīgas rokas ir pusaudzim Krauklišu Pēterim. Rokas vēl ir neveiklas — neprot turēt trauslo kafijas tasīti, apmulst, saņemot lielāku naudas zīmi. Bet,



J. Kubilis Krauklišu Pētera lomā A. Deglava romāna «Rīga» dramatizējumā 1958. gadā.

jo veiklākas kļūst rokas, jo viltīgākas un ļaunākas acis. Un tikai uz īsu brīdi izrādes beigās Kraukliša kunga acīs iemirdzēšies līdzjūtība pret tiem latviešiem, kam vēl nav labi dzimtajā Rīgā, kam jāaiziet no tās meklēt darbu un taisnību citur. Bet šī vājība ir pārejoša. Latviešu biedrības priekšnieks saņem, viņa skats kļūst auksts, ass, ļauns.

Pētera Kraukliša ceļu no sapņiem, augstajām tautas brīvības idejām līdz spožā zelta pasaulei J. Kubilis nosprauž ar viņam līdz šim neparastu nežēlību. Šis meistariski veidotais skatuves tēls liecina, ka J. Kubiļa gaišā dzīvesprieka caurstrāvētā māksla var būt daudzpusīgāka, kā līdz šim ir izdevies to redzēt.

Viens no pēdējiem aktiera varoņiem ir Kļaidis Grifits Draizera romāna «Amerikāņu traģēdija» uzvedumā. J. Kubilis īpaši neuzsver viņa amerikānismu. Amerikāņus parasti raksturo lietišķums, jūtu skopums, vienmēr un visur tie vispirms ir darījuma ļaudis. Bet J. Kubiļa Kļaidā vairāk jūtu nekā prāta, vairāk sirds nekā aprēķina.

Bet tā jau medz būt — katra mākslinieka biogrāfijā līdzās patiesiem dimantiem — meistarīgi radītiem skatuves tēliem vienmēr būs arī labāk vai paviršāk slīpētas stikla lodītes — vienkārši nospēlētās lomas. Pir-mie ierakstīs aktiera vārdu biežajā teātra vēsturē, nepadevušās lomas — vienas dienas ziedi — novīti.

Kaut arī J. Kubiļa radošās iespējas vēl nebūt nav izpētītas un izsmel-tas un grūti paredzēt, kādus patīkamus pārsteigumus viņš vēl sagādās, tomēr droši varam teikt, ka Jāņa Kubiļa lielākās mākslas uzvaras būs kvēlas, dzīvesprieka pilnas dziesmas dzīvei, cilvēkam.

NIKOLAJS BARABANOVŠ

Teatra mākslai ir savs īpašs liktenis. Izrāde, ja tā nav uzņemta filmā, neatstāj materiālas, uzskatāmas pēdas, ar to nevar iepazīties kā ar grāmatu vai gleznu — jebkurā laikā un jebkurā vietā neatkarīgi no daiļrades procesa, kura rezultātā radies šis mākslas darbs.

Tikko no skatuves saviļņojoši atskanējis kvēls monologs, un skatītāju acu priekšā dzimusi aktiera māksla liek viņiem raudāt un smieties, valdonīgi tura saspringtībā visu zāli. Bet, lūk, rampas gaisma nodzisis, skatītāji atstājuši zāli — un izrāde ar visu savdabību un atsevišķu tēlotāju meistarību, mizanscēnu izteiksmīgumu un režijas oriģinalitāti saglabājas tikai aculiecinieku atmiņās, režisora piezīmēs, kritiķu un mākslas zinātnieku rakstos. Tādēļ teātra mākslā sevišķi svarīga nozīme ir izcilu skatuves mākslas meistarību pieredzes, principu un meistarības savlaicīgai pētišanai un radošai saglabāšanai.

Latvijas PSR Tautas mākslinieks Nikolajs Barabanovs ir viens no tiem krievu skatuves mākslas meistariem Rīgā, no kuriem mūsu jaunatne saņem progresīvā krievu teātra cildenās tradīcijas un pati kļūst par to glabātāju un turpinātāju, viņš ir viens no tiem, kas sargā to dzīvokēdi, kas krievu veco teātri sasaista ar mūsdienu, padomju skatuves mākslu. N. Barabanovs vēl saglabājis K. Varlamova, V. Davidova un citu lielu Krievzemes teātra meistarību rokas spiedienu.

Kā dramatiskā teātra aktieris viņš veidojies tādu izcilu krievu skatuves mākslas meistarību ietekmē, kuri aktiera tēlojumā sevišķi lielu nozīmi piešķir žesta un runas skaistumam. Viņi prasīja, lai aktieris nevainojami pārvaldītu ķermeni un, plaši un prasmīgi izmantojot balss intonācijas, efektīvi iedarbotos uz skatītāju.

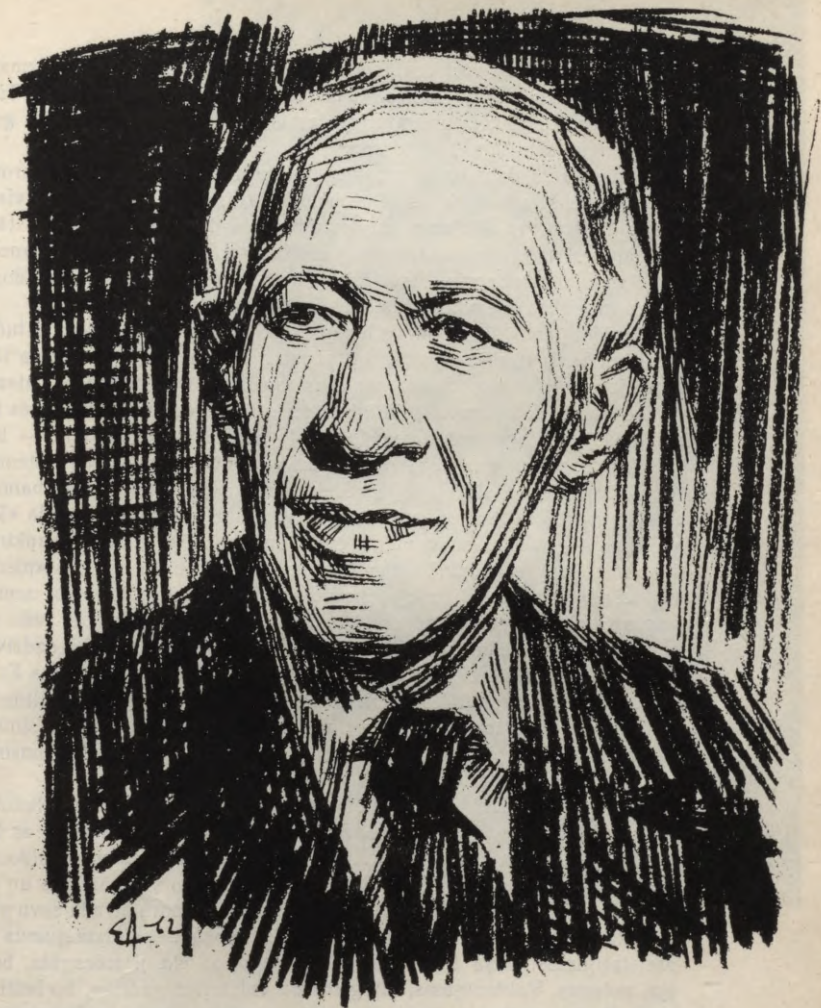
Savos skatuves darba gados N. Barabanovs ticis ar režisoriem un aktieriem — N. Jakovļevu, K. Mardžanovu, A. Tairovu, N. Siņelnikovu, J. Jurjevu, L. Vivjenu, V. Meijerholdu. Ne jau katram aktierim bijusi laime sadarboties ar šādiem meistariem.

Skatuves gaitas Nikolajs Barabanovs sācis 1910. gadā Malahovkā, Maskavas tuvumā. Pēc tam viņš mācījies Maskavas Filharmonijas biedrības teātra skolā, kuras organizētāju un vadītāju vidū bija V. Nemirovičs-Dančenko. Pēc trim gadiem viņš iestājās Maskavas Brīvā teātra trupā, tad pāriet uz Jarovskas teātri Pēterpilī. Nākamais etaps — Aleksandras teātris. Seit viņš tēlojis Marokas princi Sekspīra «Venēcijas tirgoni», Nezināmo M. Ļermontova «Maskarādē», ko 1917. gada februārī iestudēja V. Meijerholds. Sakarā ar šo vienu no pirmajiem saviem lielajiem veikumiem aktieris pastāsta:

«Gatavojot Nezināmā tēlu «Maskarādes» izrādei Aleksandras teātrī, es pārdzīvoju skaistākos brīžus savā aktiera darbā. Tās bija nemitīgas tikšanās ar A. Golovinu, M. Jurjevu un V. Meijerholdu. Bieži vien pēc «Maskarādes» mēģinājumiem mēs visi devāmies uz Golovina dekorāciju darbnīcu, kas atradās zem paša jumta Marijas teātrī, un tur vēl ilgi apspriedām dažādus, pēc mūsu domām, neveiksmīgus momentus, atsevišķas vietas tai vai citā skatā. Cik daudz vērtīgu, negaidītu atklājumu radās šajās pārrunās un stridos!... Es uzsūcu sevi ikvienu savu sarunu biedru vārdu un tad izgāju uz ielas, vēl atrazdamies tikko dzirdētā un pārdzīvotā varā. Bieži, neievērodams ne tramvajus, ne garāmgājējus, es kļīdu pa Pēterpils ielām, pie sevis runādams lomas monologus un atmiņā atkārtodams mizanscēnas, kurās biju piedalījies. Un tikai neizpratnes pilnie smaidošo garāmgājēju skatieni piespieda mani atgriezties dzīves īstenībā, nolaisties uz zemes no radošās fantāzijas mākoņiem...»

Jaunais aktieris godam izturēja atbildīgo radošo eksāmenu. To liecina šādas rindas M. Jurjeva «Piezīmēs»: «Jaunajam aktierim N. S. Barabanovam, kas šai lomā uzstājās pēc V. P. Dalmatova nāves, bija visai neizdevīgi spēlēt Nezināmo pēc tāda ārkārtīgi izcila tēlojuma. Nevilus grībējās salīdzināt. Un tomēr N. S. Barabanovs godam izkļuva no šī grūtā stāvokļa un patiesības labad ir jāteic, ka viņš bija viens no labākajiem šīs lomas tēlotājiem.»

Jau četrus gadu desmitus Nikolajs Barabanovs nostrādājis Rīgas Krievu drāmas teātrī. Šā teātra vēsturē ir periodi, kad ievērojamu vietu tā repertuārā ieņēma salkanas melodrāmas, detektīvlugas, farsī un salona lugas. Sevišķi bieži šādas lugas uz skatuves parādījās buržuāziskās Latvijas laikā. Arī N. Barabanovam tad vajadzēja tēlot dažnedažādus augstākās sabiedrības ļaundarus un melodrāmas varoņus. Taču arī



N. Barabanovs
E. Andersona zīm.

šajās lugās un tēlos viņš centās atrast kādu derīgu graudu, kuru izmantot varēja izveidot nopietnas mākslas prasībām atbilstošus tēlus. Turklāt — repertuārā bija arī saturīgi darbi, kur aizgūtnēm veldzējās gan aktieris, gan skatītājs.

Patiesīgums, dabiskums, prasme ar skopiem līdzekļiem atklāt varoņa sarežģīto iekšējo pasauli, dziļa psiholoģiska analīze, kas ar ārēji vienkāršu un atturīgu tēlojumu ļauj parādīt lielu dzīves patiesību, — tādi ir skatuves mākslas meistarības pamatlūkumi, kuriem N. Barabanovs palicis uzticīgs vienmēr. Visvairāk veiksmes tie nodrošinājuši, veidojot krievu klasiskās dramaturģijas tēlus.

Runājot par N. Barabanova lomām krievu klasiķu lugās, kas iestudētas Rīgā buržuāziskās varas laikā, pirmām kārtām jāmin Rogožina tēls Dostojevskas «Idiotā». Sai izrādē Nastasju Filipovnu tēloja pazīstamā krievu aktrise J. Zihareva. Iejūtīgi uztvēris Dostojevskim raksturīgās intonācijas, N. Barabanovs izveidoja koloristisku Rogožina tēlu — bez mēra un robežām gan uzdzīvē, gan arī ciešanās un padevībā liktenim.

Gribojedova klasiskajā lugā «Gudra cilvēka nelaime» N. Barabanovs tēloja aprobežoto Arakčejeva laika pulkvedi Skalozubu, bet Gogoļa «Revidentā» — medību suņu mīlotāju un kukuļņēmēju, tiesnesi Ļapkinu-Tjapkinu, kurš izdaudzināts par brīvdomātāju tāpēc, ka izlasījis «piecas vai sešas» grāmatas. Tas ir viens no neatkārtojami spilgtajiem nemirstīgās Gogoļa komēdijas tēliem, kas, kopīgā galerijā apvienoti, rada atbaidošu vecās ierēdnieciski policejiskās Krievzemes tikumu un sadzīves ainu. Ikviens no šiem tēliem ir tipisks Nikolaja I valdīšanas laika Krievijai un tai pašā laikā dziļi individuāls. Ar savu spēli aktieris palīdzēja radīt uz skatuves to smacīgo provinces pilsētiņas atmosfēru, kas simbolizēja dzimtbūtniecisko Krieviju, tajā valdošo kukuļņemšanas, tumsonības un netaisnības patvaļu.

Tajās dienās, kad tika atzīmēti simts gadi kopš Aleksandra Puškina nāves, Rīgas Krievu drāmas teātris izrādīja «Borisu Godunovu» ar Nikolaju Barabanovu titullomā. Kritika atzīmēja, ka Barabanova veidotais Boriss īpaši skaidri pauda jubilejas izrādes kopīgo vienkāršības un vitalitātes noskaņu. Šajā tik grūtajā lomā N. Barabanovs atrada savu personisko, individuālo tulkojumu, kas izslēdza jebkādas salīdzinājumus un pretstatījumus. Viņa Boriss izskatījās saguris, iekšēji iedragāts, bojā ejai nolemts. Valdonīgums, stingriba un valstsvīra gudrība, ko brīžiem pauž Borisa rīcība, ir tikai atsevišķi dziestošas uguns uzliesmojumi. Sirdsapziņas traģēdija tiek nobidīta it kā otrā plānā. Borisa bojā eja N. Barabanova traktējumā paredzama jau, sākot ar pirmajiem skatiem. Grēcīgā cara tēls bija cilvēcisks, aizkustinošs, pilnasinīgs, traģiskā



N. Barabanov Miničeva lomā A. Steina lugā «Okeāns» 1961. gadā.

spēka ziņā varbūt mazāk nozīmīgs, nekā autors to iecerējis, taču pārlicinošs un patiesīgs.

No plašās tēlu galerijas, ko aktieris radījis A. Ostrovska lugās, īpaši jāizceļ Ivans Bargais («Vasiļisa Melentjeva»). Sai lomā tēlotājam bija izdevies atrast ideālu līdzsvaru starp dzejas skandējuma prasībām un personāža pārdzīvojumu. Kā ārējā zīmējuma skaidrības un precizitātes, tā sarežģītā rakstura atklāsmes spēka ziņā šā tēla izveidojums bija neparasti viengabalains, loģisks un tehniski pilnīgs. Savu individuālo spēles manieri aktieris prata teicami pakļaut iestudējuma kopīgajai mākslinieciskajai iecerei. Smalki un pārdomāti, atmaskojot buržuāziski muižnieciskās iekārtas garīgo nabadzību, nekrietno un rupjo dzīves īstenību cariskajā Krievijā, veidoti daudzi A. Ostrovska repertuāra tēli — nevairīgs un nelaimīgs Tihons («Negaiss»), Krutickis («Nebija ne graša, uzreiz trīs»), Velikotovs («Talanti un pielūdzēji»), Boļšovs («Savi laudis, iztiksim»), Murovs un Dudukins («Bez vainas vainīgie»).

Ar skopiem ārējiem līdzekļiem, bez liekiem žestiem un lētiem efektiem N. Barabanovs notēlo visdažādākos šīs bezsirdīgās vides pārstāvjus, ar kuriem saduroties iet bojā tīras, nesavtīgas jūtas, izsaucot protestu pret cilvēka personības apspiešanu.

1931. gadā sakarā ar Nikolaja Barabanova skatuves darba 20 gadu jubileju Rīgas Krievu drāmas teātris pirmo reizi savā pastāvēšanas laikā iestudēja A. Ostrovska «Mežu». Vajrīdamies no uzmācīgajiem pasvītrojumiem un tendencioza shematisma, jubilārs Neščastlivceva lomā sasniedza dziļu emocionalitāti un atmaskojošu spēku.

Pēc tam kad 1940. gadā Latvijā bija atjaunota padomju vara, N. Barabanovs, tāpat kā daudzi citi Rīgas Krievu drāmas teātra aktieri un lielum lielais vairums Padomju Latvijas teātra darbinieku, sāka pilnam, konkrētā radošā praksē izjust, kas ir daiļrades brīvība, neierobežota iespēja kalpot tautai, veidot uz skatuves padomju cilvēku — īstenu sava laikmeta varoņu tēlus. Daudz daiļrades spēku N. Barabanovs veltī mūsdienu pozitīvā varoņa tēla radīšanai. Sai skatuves mākslas darbu galerijā ir vesela virkne padomju cilvēku tēlu jaunākajā krievu dramaturģijā. Te aktieris atradis plašas iespējas atklāt padomju cilvēka iejūtību un sirds siltumu, viņa iekšējās pasaules bagātību, skaistumu un cildenumu.

Bez ārējiem efektiem un skaļiem monologiem, toties dvēseliski un dziļi N. Barabanovs 1940. gadā parādīja profesoru Poļežajevu Rahmanova lugā «Nemierīgs vecums».

K. Simonova lugā «Tā arī būs», kas Rīgā iestudēta 1945. gadā, pēc atbrīvošanas no fašistiskajiem okupantiem, N. Barabanovs veido lielisku

N. Barabanovs Pavela Mihailoviča un B. Dzeruhs Dononova lomā N. Pogodina lugā «Petrarkas sonets» 1957. gadā.



arhitekta Voroncova tēlu. Šķita, ka zinātnieka savādnieka tēlā, kas dramaturģijā nav nekāds retums, būs grūti pateikt ko jaunu. Tomēr aktierim tas bija pa spēkam. Apveltīdams tēlu ar īpašu siltumu, N. Barabanovs prata akcentēt galveno: Voroncovs pārstāv veco tautisko krievu inteliģenci, kas ar visām savām zināšanām un talantu kalpo tautai. Lielā Tēvijas kara gados Voroncovs brīvprātīgi stājas Dzimtenes aizstāvju rindās.

Gornostajeva lomā K. Treņeva lugā «Ļubova Jarovaja» N. Barabanovs spilgtās krāsās parāda kabineta zinātnieku, ko revolūcija izsitusi no ierastajām sliedēm, bet kurš tomēr grib objektīvi izprast un vērtēt notikumus. A. Steina lugā «Gods» N. Barabanovs tēlo profesoru Dobrotvorski. Tas ir godīgs padomju zinātnieks, taču sapīnies kaitīgu apolītisku uzskatu tiklos. Isti meistariski aktieris veidoja dramatiskos skatus pirms goda tiesas un tiesas procesa laikā. Viņš kvēli nosodīja sava varoņa maldus un ar lielu spēku un mīlestību atklāja viņa sabiedriskās izpratnes atmodu.

Daudzās mūsdienu autoru lugās, izmantojot apbrīnojami vienkāršus, nemākslotus izteiksmes līdzekļus, N. Barabanovs pratis spilgti atklāt padomju cilvēka domu un rīcības cildenumu. Viņš vienmēr cenšas panākt, lai mūsdienu varonis būtu dzīvi konkrēts visā savā sarežģītā rakstura bagātībā. Te nav pieņemams nekāds deklarativisms un abstrakcija. Un, ja dažkārt šie mūsu laikabiedru tēli tomēr ir mazliet shematiski un statistiski, tad tik tiešām — vainas smagums jāuzņemas dramaturgam.

Rīgas Krievu drāmas teātrī kļuvis gandrīz vai par normu — atbildīgu, vadošu darbinieku lomas, kurām parasti ir maz teksta, uzticēt N. Barabanovam. Tāds ir partijas apgabala komitejas darbinieks Pāvels Mihailovičs N. Pogodina «Petrarkas sonetā», Vasilijš Ivanovičs Sirokovs V. Lipovska lugā «Pilnā balsī», politiskās pārvaldes priekšnieks Miničevs A. Steina «Okeānā» un daudzi citi tēli.

Sajās lugās teksts skopi palīdz aktieriem ar vajadzīgo dzīvo materiālu. Paviršo, primitīvo, mākslinieciski neinteresanto tēla izveidi nevar aizstāt nekāda aktieriskā meistarība. Ārpus lugas paliek varoņa pārdomas un rīcība, viņa rakstura attīstības dinamika. Tad aktieris spiests tēlot vispārināti, abstrakti.

Bieži vien N. Barabanovam nācies padomju dramaturgu lugās tēlot vecās pasaules pārstāvjus, kas personificē tautas un padomju varas ienaidniekus.

Kad 1940. gadā, atzīmējot Lielās Oktobra sociālistiskās revolūcijas gadadienu, Rīgas Krievu drāmas teātris bija iestudējis B. Lavreņeva «Lūzumu», Nikolajs Barabanovs tēloja pulkvedi Jarcevu. Šis ārēji izturētais, kustībās apvaldītais cilvēks bija iekšēji ļauns, nejūtīgs, ciet-sirdīgs.

K. Simonova lugā «Krievu jautājums» N. Barabanovs tēloja amerikāņu biznesmenu Makfersonu. Tas bija viens no nozīmīgākajiem aktieriskajiem sniegumiem izrādē. Aktieris parādīja, ka viņa varoni politika interesē galvenokārt no personiskā izdevīguma viedokļa. Uztvēris šai lugai raksturīgo politiskā pamfleta formu, tēlotājs bagātīgi izmantoja drosmīgi spilgtas krāsas.

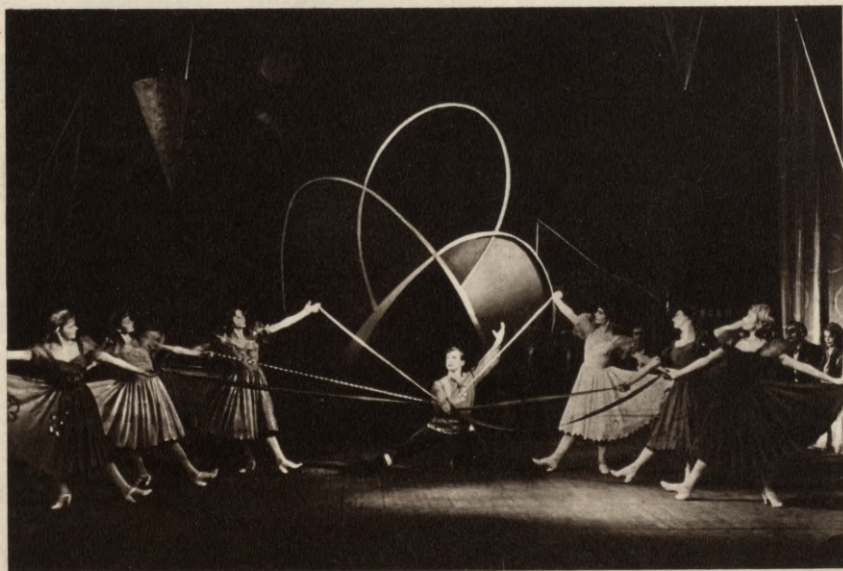
1949. gadā teātris izrādīja N. Virtas lugu «Bojā ejai nolemto savvērestība», kas risina tēmu par tautas demokrātijas valstu progresīvo spēku cīņu pret jauna kara kurinātājiem. N. Barabanovs šeit tēloja zvērinātu tautas brīvības ienaidnieku, Volstrīta darboni Makhillu, kura ārējā izturēšanās satīksmē ar tās zemes ļaudīm, kuras paverdzināšana ir šā starptautiskā plēsoņas galvenais mērķis, bija apbrīnojami korekta un delikāta. Taču vilks, kaut arī aitas ādā tērpies, nevar neparādīt savus ilķņus. Aktiera balss maigajās intonācijās reizēm ielaužas griezīgs,

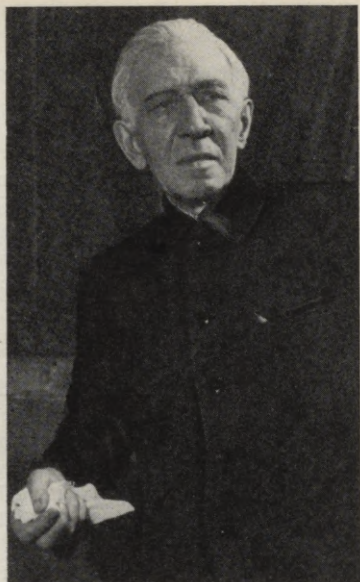


1960./61. g. sezona. Muzikālās komēdijas teātris. L. Sniedze (Eliza Dūlītla), E. Zveja (Henrijs Higīnss) F. Lova operetē «Mana skaistā lēdija».



1960./61. g. sezona. Muzikālās komēdijas teātris. Deja «Oļegs Popovs» un «Krievu dejas» J. Miļutina operetē «Cirkā iedegas ugunis».





N. Barabanovs Autora lomā Ļ. Tolstoja romāna
«Augšāmcelšanās» dramatisējuma 1960. gadā.

pavēluš tonis. Tādos brīžos krita Makhilla pašpārliecības un apmierinātības maska un visā riebīgumā atklājās jaunā un glēvā politiskā gangstera seja.

Satīriskām krasām zīmēts bija arī Antantes spēku virspavēlnieks Krievijas dienvidos L. Slavina lugā «Intervencija». N. Višņevska lugā «Neaizmirstamais 1919» N. Barabanovs tēloja Kronštates baterijas štāba priekšnieku Ribaltovski — arī nesamierināmu padomju varas pretinieku. Te tika atmaskots nikns ienaidnieks, kas slēpjas aiz «neitrāla specialista» maskas.

Ipaši jāatzīmē N. Barabanova veidotie tēli latviešu dramaturgu lugās, kas izrādītas Rīgas Krievu drāmas teātrī. Labā meistarības līmenī notēlots barons Mēvenšterns R. Blaumaņa lugā «Ugunī». Viļa Lāča lugā «Vedekla», ko iestudēja 1945. gadā, aktieris tēloja vācu fašistiskās armijas kapteini Blosfeldu, parādīdamas dedzīgu un savā ziņā smieklīgu, tomēr nopietnu un bīstamu ienaidnieku.

Padomju Latvijas desmit gadu jubilejas svinībās notika V. Lāča

populārā romāna «Vētra» dramatisējuma pirmizrāde. N. Barabanovs tēloja Ulmaņa valdības ministru Nikuru, ko tauta iesaukusi par «asiņaino suni», bez žēlastības atmaskodams šo neģēlīgo un cietsirdīgo bendi, kurš savu isto dabu veikli slēpa aiz ārējas izsmalcinātības. Naidis un bailes no tautas dusmām Nikuru, tāpat kā pārējo buržuāziskās Latvijas vadītāju tēlus, darija nožēlojamu, taču tai pašā laikā dzina uz izmisuma pilnām, bistamām avantūrām. Aktieris bija atradis Nikuram izteiksmīgu žestu — laiku pa laikam viņš it kā nevēlus satvēra ar roku savu kaklu. Skatītājs saprata: ar to parādīts, kādu galu pelnījis Nikurs un viņam līdzīgie.

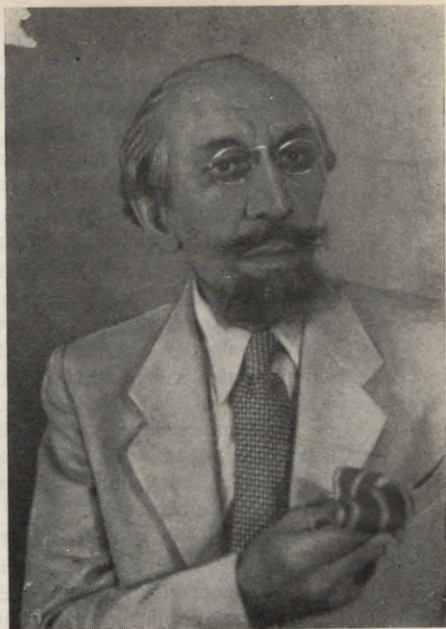
Labāko, godīgāko vecās latviešu inteliģences pārstāvju pāraugšanas procesu aktieris parāda A. Grigūļa lugā «Uz kuru ostu?». Ķirurga Ekerta lomā viņš dziļi atklāj sava varoņa sarežģīto, šaubu, pretrunu un meklējumu pilno iekšējo cīņu.

Nozīmīga vieta Nikolaja Barabanova daiļradē ir klasiskās dramaturģijas tēliem. Dažādos savas radošās biogrāfijas posmos Nikolajs Barabanovs piedalījies Ļeva Tolstoja romāna «Augšāmcelšanās» dramatisējumu izrādēs. «Pievērsoties Ļ. N. Tolstoja daiļradei, — savā laikā rakstīja N. Barabanovs, — katreiz izjūtam milzīgu savilņojumu. Sirdi pilda lepnums par krievu zemi, kas radījusi tādu ģeniju. Tolstoja vārda spēks, viņa domas dziļums, diženā cilvēku mīlestība ne tikai pakļauj savai varai, bet arī liek ienīst ļaunumu, iekšēji protestēt pret bezsirdību un cilvēka personības noniecināšanu, kas notiek vecajā pasaulē. Un, kaut arī šī pasaule aizgājusi pagātnē, lielā rakstnieka uzzīmētās ainas atstāj neizdzēšamu iespaidu kā patiesi mākslas darbi.»

Teicēja lomā N. Barabanovs vada izrādi izjusti un tai pašā laikā akadēmiski izturēti, lieliski lasidams pasaules literatūras ģenija tekstu. Ar dziļu iekšēju siltuma caurstrāvotu, pārliecinošu izteiksmību aktieris atklāj klasiskajā romānā ietvertu nesaudzīgo vispārinājuma patiesību. Viņš runā brīnišķīgas, mākslinieciskā spēka ziņā vienreizējus vārdus, un skatītāja acu priekšā aizrit Katjušas Maslovas ciešanu pārpilnā dzīve, politisko izsūtīto — tautas brīvības cīnītāju cildenie centieni, tiesas ainas, noraujot maskas melīgajam cariskā režīma taisnīgumam, ierēdņu trulūmam un nežēlībai.

Sie tikšanās brīži ar ģeniālo vārda mākslinieku neizdzēšami iespiekušies aktiera apziņā. Ilgi jo ilgi šo Nikolaja Barabanova lomu atmiņā paturēs arī «Augšāmcelšanās» izrādes skatītāji.

Ar Čehova dramaturģiju N. Barabanovs saskāries, tēlodams Lopahinu un Gajevu «Ķiršu dārzā». Gajeva lomā aktieris asi un nesaudzīgi atklāj šā personāža iekšējo tukšumu, niecīgumu, nepiemērotību dzīvei.



N. Barabanovs Zahara Bardina lomā
M. Gorkija lugā «Ienaidnieki» 1946. gadā.

Savas aktiera — psihologa īpašības N. Barabanovs spoži pierādījis M. Gorkija lugu izrādēs. Viņš tēlojis Aktieri («Dibenā»), Zaharu Bardinu («Ienaidnieki»), Bogomolovu («Somovs un citi»), Rezodubovu («Barbari») un Dudakovu («Vasarnieki»).

Ciņu, ko lielais proletariāta rakstnieks attēlojis lugā «Ienaidnieki», šodien skatītājs uztver kā divu pasaulu sadursmi. Gorkijs ar šo lugu radījis asu daīldarbu, kas atmaskoja reakciju un apliecināja jaunos sociālistiskos ideālus. Lugā attēlotā streikotāju ciņa aušanas fabrikā izaug par plašu vēsturisku šķiru ciņas vispārinājumu Krievijas pirmās revolūcijas periodā.

Ipaša vieta lugā ierādīta liberālās «labsirdības» atmaskošanai. Aušanas fabrikas līdzīpašnieks Bardins ieteic «sirsnīgu» attiecību taktiku, iztēlojas par sociālo konfliktu «mierīgas» atrisināšanas piekritēju. Viņam patik tādi vārdi kā «kultūra», «progress», «demokrātija», «Eiropa». Būdam buržuāziskās demokrātijas ideologs, viņš mēģina aiz «cēliem»

vārdiem aizslēpt oportūnismu, kompromisus, pasivitāti un glēvulību. Ar otru fabrikas līdzīpašnieku Nikolaju Skrobotovu viņu saista pilnīgi reālas naudas intereses. Bardins apzinās savu pozīciju nestabilitāti, tāpēc, daiļrunīgi izplāpādāties par labdarību, saprātu un taisnību, attaisno neželīgo izrēķināšanos ar strādniekiem.

«Ja uzbrūk, jāaizstāvas,» — tā pavisam vienkārši šis «liberālais» privātpašnieks izskaidro žandarmu un zaldātu ierašanos viņa mājā.

Ar lielu meistarību N. Barabanovs attēloja Zahara Bardina tik tikko samanāmo tieksmi padīzoties, parādīja, kā paštīksmīgajā liberālajā plāpāšanā pakāpeniski iezogas dusmu un naida toņi. Šai lomā aktieri raksturoja pamatīga iedziļināšanās tekstā, atteikšanās no ārišķīga plakāta un sīkumaina sadzīves atdarinājuma paņēmieniem. Baltā, elegantā uzvalkā tērptais, it kā izstīdējušais Barabanova tēlotais Bardins šķita cīņai pavisam nederīgs. Arī viņa kalsnās, nošķukušās rokas pauda nevarību. Taču cildenajos vārdos par progresu un demokrātiju allaž bija jūtama kaut kāda ļauna, nelaimi vēstoša noskaņa. Te arī ietverta personāža rakstura būtība.

... Atveras priekšsargs. Skatītājs ierauga jaunas, no visām pusēm bieza, tumša meža iekļautas vasarnīcas terasi. Anna Somova ir sievietē ar labām manierēm. Viņa mīl mieru un klusumu. Viņai šķiet, ka baznīca iederas lauku ainavā daudz labāk nekā fabrika. Taču pēkšņi iekaucas sirēna, atgādinādama, ka liela industriāla celtniecība nokļuvusi arī līdz šim nostūrim. Somova dusmīgi nomet avīzes. Te nekā cita neraksta kā vien par jaunām celtnēm, jaunām rūdas atradnēm.

Tā sākas izrāde «Somovs un citi», ko Rīgas Krievu drāmas teātris sagatavoja 1954. gadā. Šī luga parāda to buržuāziskās tehniskās inteliģences daļu, kas bija nostājusies uz nodevības un kaitniecības ceļa, mēģinot aizkavēt socialistiskās rūpniecības attīstību. Niknums, apjukums, bailes, kas raksturo vecās pasaules pārstāvjus šai lugā, nepārprotami atklāj viņu nespēku sociālisma uzvarošā uzbrukuma priekšā.

N. Barabanova tēlotais inženieris Bogomolovs ietilpst Somova vadītajā kontrevolucionārajā organizācijā un ir otrs pretendents uz «vadoņa» stāvokli. Viņa vājumu, glēvumu un alkatību aktieris, tāpat kā lugas autors, parāda nevis primitīvā, tiešā un pavisām atmaskojumā, bet gan kā tautas un revolūcijas ienaidnieku nolemtību bojā ejai. Mantrausīgais un skaudīgais Bogomolovs jūtas kā cilvēks, kam liktenis netaisnīgi nodarījis pāri. Viņš nikni un histēriski strīdas ar Somovu, aizstāvēdams orientāciju uz «vietējo», nevis «Eiropas» kapitālu. N. Barabanovs parāda, cik niecīgs un nožēlojams šis bravūrīgais spītņieks ir aresta

brīdī. Bailēs tricēdams un stostīdamies, viņš kaut ko tik tikko sadzirdami murmina, tad, konvulsīvi sarāvies, kriet, triekas ķerts... Somovu un Bogomolovu pūliņi stāties tautas masu vēsturiskās attīstības ceļā uz jaunu dzīvi ir neglābjami veltīgi.

1952. gadā Rīgas Krievu drāmas teātrī iestudēti «Vasarnieki». Šajā lugā, kas atmasko mietpilsoniskumā grimstošo, no revolucionārās kustības bēgošo inteliģenci, N. Barabanovs tēloja Dudakovu. 1958. gadā sakarā ar teātra 75 gadu jubileju bija iestudēti Gorkija «Barbari». N. Barabanovs tēloja Redozubovu, kura zvēriskajās dusmās un naidā pret «civilizatoriem» atklājās šā personāža pilnīgais morālais nespēks. Aktieris prata atrast tādas detaļas un izteiksmīgas krāsas, ka radija pārliecinošu priekšstatu par šo vecās provinciālās nomaies bijušo noteicēju.

Gorkija lugu sarežģītie tēli, kas bez jebkādām deklarācijām, paši par sevi ir lielisks reālistiskā stila apliecinājums un prasa no aktiera personāžu iekšējās pasaules padziļinātu atklāsmi, bija raduši N. Barabanova personāžus interesantu interpretu. Gorkija varoņi nekad nav abstraktu ideju rupori, tāpat kā Gorkija dramaturģijai absolūti nepieņemami allaž bijuši māksloti teatrāli efekti, jebkādi skatuviski triki. Tieši uz tādu tradīciju pamata audzis un nostiprinājies Nikolaja Barabanova talants.

Ir aktieri, kas gadu desmitiem ilgi klasisko lugu varoņus nemainīgi tēlo vienā un tai pašā abstrakti tradicionālā plānā. Savos labākajos veiktumos klasiskajā repertuārā N. Barabanovs cenšas atrast to saskaņu ar laikmeta garu, bez kā ikviens klasiskās dramaturģijas darbs paliek akadēmisks un nedzīvs. Šāda pieeja palīdz dziļāk izprast klasiķu atstāto mantojumu, spilgtāk parādīt tajā ietvertās nevīstošās vērtības.

Sekspīra titānisko tēlu atklāsme ir atbildīga pārbaude ikvienam aktierim. Ģeniālā angļu dramaturga lugās varenu raksturu sadursmēs atklājas diženas idejas, izvirzās problēmas, kas saviļņo cilvēci gadsimtiem ilgi. Līdz vislielākajiem traģēdijas augstumiem paceļas karaļa Līra liktenis, bet aplamo monarha pasaules uzskatu aizstāj patiesi cilvēciska dzīves izpratne. Režisora S. Radlova vadītajā «Karaļa Līra» inscenējumā Nikolajs Barabanovs ļoti iedvesmoti, iejūtīgi tēloja veco Glosteru. Kas gan var aktierim sagādāt vairāk prieka un arī grūtību nekā šekspīriskie kontrasti, dziļās domas un varenās jūtas, viņa varoņu priekš un bēdas, negaidītās un līdz galējībai saspringtās situācijas?

N. Barabanova tēlotajā Glosterā skatītāji sākumā ieraudzīja ievērojamu augstmani, mazliet lētticīgu, neuzņēmīgu, toties manierēs izsmal-

cinātu galma dikdieni. Bet jau tūdaļ kļuva samanāms, ka aiz visa tā slēpjas gudrs un ietūģis cilvēks.

Līdztekus Lira traģēdijai Šekspīrs parāda traģēdiju, ko pārdzīvo sava paša dēla piekrāptais un nodotais Glosters. Gan satraucošo, nenovēršamo nelaimes priekšnojautu, gan arvien lielākā spēkā augošo apņēmību aizstāvēt Liru, gan smagos personiskos pārdzīvojumus, gan stingro un virišķīgo izturību vislielāko fizisko un morālo sāpju brīdī, kad vecajam vīram varmācīgi atņem acu gaismu, — to visu aktieris Glostera tēlā ietvēris vienkārši, dabiski un pārliecinoši.

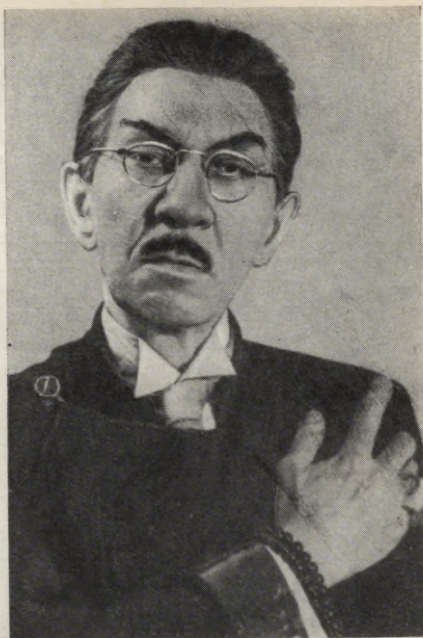
Glostera loma ir viens no lielākajiem N. Barabanova sasniegumiem, veidojot ārzemju klasiskās dramaturģijas varoņu tēlus. Sevišķi spoži viņam šajā izrādē izdevās vecā Glostera tikšanās skats ar Liru un Edgaru ceturtajā cēlienā. Slavējama bija arī tā cildenā un atturīgā maniere, ar kādu aktieris skandēja Šekspīra vārsmas. Lieliski viņš darbojās ar rokām. Tās mazliet trīsēja, it kā meklēdamas un taujādamas, it kā mēģinādamas aizstāt zaudēto acu gaismu.

Kopš tiem laikiem, kad dzīvoja Šekspīrs un Londonas teātrī «Glo-buss» uzveda viņa lugas, aizritējuši vairāk nekā trīsarpus gadsimtu. Taču šodien mūsu skatītājiem tuvi un saprotami lielā dramaturga humānistiskie ideāli. Te liels nopelns ir padomju režisoriem un aktieriem, kas devuši vispareizākos un visdziļākos Šekspīra ģeniālo lugu traktējumus.

Nikolajam Barabanovam nācies tēlot Jago «Otello» izrādē, kurā titullomā piedalījies Vagrams Papazjans, nācies veidot arī jaunā Vurma tēlu Šillera «Milā un viltū» un radīt komisko tiesnesi Briduaminu Bomaršē «Figaro kāzās». Taču to daudzo aizrobežu dramaturgu lugu vidū, kurās viņš tēlojis pēdējā laikā, īpaši veiksmīgs bijis darbs «Spoku» un «Taifūna» iestudējumos.

Drāmā «Taifūns», kuras autors ir pazīstamais mūsdienu progresīvās ķīniešu dramaturģijas pamatlicējs Cao Jui, N. Barabanovs tēlo ogļrūpnieku Čžu. Sai lugā par neseno Ķīnas pagātni un par tās bijušajiem saimniekiem kapitālistiem aktieris pratis parādīt, ka tādi darboņi kā Čžu, kuru dzīves veidā vērojams kaut kāds nacionālais kolorīts, tomēr būtībā bija pilnīgi sveši savai tautai. Uz savu tautu viņi noraugās ar nicināšanu, bet uz dzimto zemi — kā uz koloniju.

Aktieris zīmēja spēcīgu un cietsirdīgu raksturu, tomēr tā atveidojumā izmantoja nevis vienu, viszīmīgāko krāsu, bet gan parādīja reālistisku tēlu visā tā komplicētībā. Būdams nekaunīgs, melīgs, liekulīgs un egoistisks despots, Čžu ir nepielūdzams savu mērķu sasniegšanā. Viņa jaunums ir visu ģimenes locekļu nelaimes pamatā. Sim N. Ba-



N. Barabanovs Čžou-Pu Juaņ lomā Cao Jui lugā «Viesuļvētra» 1958. gadā.

rabanova izteiksmīgi darinātajam tēlam piemīt liels vispārinājuma spēks. Tas it kā personificē nelietīgos nodevējus, Čan Kai-ši līdzskrējējus, kas dzimto zemi bija pārdevuši amerikāņu imperiālistiem.

Arī šai lomā N. Barabanovs palicis uzticīgs savai metodei. Viņš izmanto nedaudzus, bet visizteiksmīgākos scēniskās meistarības līdzekļus, maksimāli koncentrēti un mērķtiecīgi virza skatītāju uzmanību uz pašu galveno, būtisko.

Mācītāja Mandersa lomas veidojums «Spoku» izrādē, ko Rīgas Krievu drāmas teātris sagatavoja 1956. gadā, atzīmējot piecdesmito gadskārtu kopš norvēģu dramaturga Henrika Ibsena nāves, izsauca pamatotas kritikas pārmetumus, jo aktieris šoreiz nepakļāva lomas zīmējumu izrādes kopīgajai mākslinieciskajai iecerei.

Luga rāda sievietes tragisko likteni buržuāziskajā sabiedrībā, atmasko nekrietno, svētulīgo buržuāzijas morāli. Mācītāja dedzīgās tirā-

des par pienākumu un cilvēciskumu būtībā attaisno apkārtējās pasaules liekulību.

Tas bija labi, ka aktieris centās Mandersa tēlu veidot sarežģītu un pretrunīgu, kādu frū Alvinga varēja iemīlēt. Labi arī tas, ka viņš neizskatās pēc vulgāra ļaundara vai primitīva krāpnieka. N. Barabanova tēlotais mācītājs ir aprobežots cilvēks, kas nokļuvis vispārēju dogmātisku jēdzienu ietekmē, neprot un negrib redzēt apkārtējās dzīves īsto, nežēlīgo patiesību, viņa fanātisms trūdošo buržuāzijas morālo normu sludināšanā ir patiess. Bet tādēļ viņš jo vairāk kļūst par sociālā ļaunuma nesēju un krāpnieku. Daudzas dzīves sakropļotas tieši viņa vainas dēļ. Tādi sludinātāji bīstami arī šodien. Bet šīs bīstamības atmaskojums izrādē daļēji izpalika, jo N. Barabanova veidotajam tēlam bija zināmā mērā abstrakts raksturs. Tas traucēja skatītājiem saredzēt un izjust šādu Mandersu pasaules uzskatu kaitīgumu arī mūsu dienās, tādējādi vājinot izrādes sociālo skanējumu.

Spēks, kas piemīt labākajiem N. Barabanova radītajiem tēliem aizrobežu dramaturgu lugās, vispilnīgāk izpaužas tur, kur dziļa psiholoģiska analīze un iekšēja emocionalitāte saliedējas ar augstu idejiskumu un lieliem vispārinājumiem. Bet, tiklīdz pietrūkst laikmetīga, mūsdienīgu cilvēka skatījuma uz tēla būtību un vietu lugā, aktieris piedzīvo neveiksmi.

Doma, ko neapgaro jūtas, teātra mākslā neiet tālāk par rampu. Lai cik pareizas un cēlas būtu šīs domas, tās neaizsniegs skatītāja apziņu, ja to izpaušme nebūs scēniska. Vienaldzība, kails racionālisms un shematisms nespēj savilņot skatītāju, sagādāt viņam estētisku prieku. Teātra spēks ir idejisko un poētisko elementu pilnīgā saliedējumā.

Vairāk nekā pusgadsimta ilgās Nikolaja Barabanova daiļrades gaitas — tie ir nemītīgi meklējumi un milzīgs, spraigs, neatlaidīgs darbs. Tās ir uzvaras un arī neveiksmes, kas prasa rūpīgus pētījumus un dziļu izpratni. Viņa daiļrades tēlos saskatāmi atspoguļojusies krievu skatuves mākslas kultūra. Ar apbrīnojami skopiem izteiksmes līdzekļiem un maksimālu lakonismu scēniskajā zīmējumā viņš spēj panākt neaizmirstamus iespaidus. N. Barabanovs nekad nav mehānisks režisora gribas pildītājs. Viņš allaž uz skatuves domā. Ar visu savu mākslu viņš uzskatāmi pierāda, ka tēla satura dziļa atklāsmē, iedziļināšanās varoņa psihē nav visos gadījumos obligāti jāsaista ar sīku detaļu attēlošanu un apspēlēšanu.

Noskatījies Rīgā vairākas Krievu drāmas teātra izrādes, kurās piedalījās J. Jurovskis, J. Bunčuka un N. Barabanovs, KPFSR Tautas mākslinieks B. Babočkins savā laikā izteicās: «Varu līdz bezgalībai at-



N. Barabanovs Gajeva un J. Bunčuka Raņevskas lomā A. Čehova komēdijā «Ķiršu dārzs» 1960. gadā.

kārtot: jums netrūkst aktieru, kas teātrim ir liela laime. Pirmām kārtām tie ir Jurovskis, Bunčuka un Barabanovs. Viņiem ir viss: meistarība, skola, pareiza izpratne par to, ko viņi dara uz skatuves. Te ir mākslas ieroču pilnīga pārvaldīšana un liela pieredze.»

Nikalojs Barabanovs vienmēr ir izturēts un disciplinēts kā dzīvē, tā uz skatuves, mērķtiecīgs un stingrs prasībās gan pret sevi, gan citiem. Apzinīga kalpošana mākslai, sajūsmas pilna, skaistas romantikas apgarota mīlestība pret teātri, patiesa cieņa un godbijība, darot ikvienu skatuvei vajadzīgu darbu, — tādas, lūk, ir īpašības, kas raksturo Nikolaju Barabanovu. No viņa arī šai ziņā daudz mācīties vajadzētu mūsu jaunajiem māksliniekiem, kuriem dažkārt pietrūkst prasmes dzīvot atbilstoši cildenajām mākslas prasībām, pilnīgi atdodot teātrim, daiļradei visus savus spēkus, ieceres un centienus.

Nikolajs Barabanovs ir aktieris analītiķis. Viņš vienmēr meklē savu varoņu rīcības un jūtu loģiku. Ir gadījumi, kad dažkārt tas nāk tēlam par ļaunu — pazemina emocionalitāti, ienes nevajadzīgu «prātīgumu» un sausumu. Tādās reizēs vainojams ir arī dramaturģiskais materiāls.

Nikolajs Barabanovs allaž cenšas runāt ar skatītāju vaļsirdīgi, no visas sirds, prasmīgi izmantojot publikas atsaucību. Mūsdienu varoņa garīgās pasaules izziņā iespējami visdažādākie skatuves risinājumi un mākslinieciskās izteiksmības formas. Taču galvenais spēks teātrī vienmēr būs aktieris, viņa iedzīvošanās tēlā tieši skatītāju priekšā. Šo lielo un sarežģīto mākslu sniedz mums arī Latvijas PSR Tautas mākslinieka Nikolaja Barabanova ilgā un bagātā pieredze.

KARPA KLĒTNIKA PULKVEDIS DŽULIANS GREISONS

Kad pagājušajā sezonā Karpis Klētnieks atzīmēja savu 25 gadu darba jubileju, afišas vēstīja par A. Hellana lugas «Viņš teica — nē» izrādi ar jubilāru pulkveža Džuliana Greisona lomā. Skatuves mākslinieki parasti darba atcerēm izvēlas kādu no saviem mīļākajiem un veiksmīgākajiem tēliem. K. Klētnieks šajā ziņā nebija izņēmums. Viņa radītais Džulians Greisons ir viens no labākajiem aktiera pēdējo gadu sniegumiem un viens no nozīmīgākajiem sezonas tēliem.

Vairāk par gadsimta ceturksni darbodamies uz skatuves, Karpis Klētnieks izaudzis par ievērojamu raksturlomu tēlotāju, kam viena šaurāka ampluā apzīmējums gan nekādi nav piemērojams. Viņš atveidojis dažādus raksturus, tēlojis varoņus un mīlētājus. Taču visiem tiem kopīga iezīme: Karpa Klētnieka varoņi nekad nav cilvēki vispār vai mīlētāji vispār, vienmēr tie ir konkrēti ļaudis ar konkrētām rakstura īpašībām. Tieši tāpēc K. Klētnieku tā arī gribas saukt par raksturotāju. Pie tam viņš ir viens no mūsdienu teicamākajiem grima meistariem. Katram viņa tēlam aizvien bijis izteiksmīgs un spilgts ārējais veidojums, kas organiski izaudzis no tēla būtības un palīdzējis padarīt katru skatuves varoni par konkrētu attiecīgā laikmeta pārstāvi. Nekad savus tēlus K. Klētnieks nav centies ārēji izskaistināt. Tādu redzam arī pulkvedi Greisonu. Tā ir skarba, kaujās rūdīta karavīra seja, ko vago dziļa rēta — atmiņa no kara. Greisonā no pirmā acu uzmetiena nekā izcila neredzam. Ārējā atturība apvienojas ar K. Klētnieka lielo vienkāršību un patiesīgumu tēlojumā. Ikkatram aktiera vārdam cauri jūtam dzīvu domu, patiesu attieksmi pret partneri.

Greisona loma K. Klētnieka gaitās nozīmīga arī tādēļ, ka šajā tēlā var atklāties viņa daiļrades raksturīgākā īpatnība: humānisms. K. Klēt-

nieks, sākot jau ar neaizmirstamo profesoru Poļežajevu, bieži tēlojis inteliģences pārstāvjus, nesis gaišas domas, paudis cilvēciības labākos ideālus un aizvien pārliecinājies skatītāju. To var tikai tāds mākslinieks, kam pašam bagāta dzīves pieredze, kas katrā tēlā spēj ielikt arī daļu paša domu un atziņu.

Ne vienu vien reizi māksliniekam bijis jātēlo cilvēki, kurus gumda pretrunas un kuri tomēr, skatītāju acu priekšā pārdzīvodami dažādas peripetijas, atrod īsto vietu dzīvē. Tāds bija profesors Poļežajevs, kas sāk iet kopsolī ar padomju laudīm, tāds bija profesors Okajomovs, kura ledaino čaulu izkausē mazās Mašeņkas siltums. Parādīt rakstura attīstību, tas ir viens no interesantākajiem aktiera uzdevumiem, un Kārps Klētnieks ar to prot tikt galā teicami.

Arī pulkveža Džuliana Greisona gaitas ir cilvēka izaugsmes ceļš. Kaut arī lugas «Viņš teica — nē» darbība aptver neilgu laika sprīdi, nopietnas pārmaiņas tajā pārdzīvo vairāki cilvēki: Frenks, Hendersons, pulkvedis Greisons. K. Klētnieks rāda, cik grūti Greisonam nākas lauzt vecos priekšstatus un principus un tikt pāri savai neuzņēmībai. Mākslinieks prot iekšējo uzskatu ciņu atklāt pārliecinoši un uzskatāmi, tā ka skatītājs var izsekot, kad Greisonā dzimst šaubas, kad tās ierunājas stiprāk, kad Greisons no pasīva vērotāja kļūst par aktīvu darītāju.

Pirmajā cēlienā skatītājs ierauga Greisonu starp pārējiem lidotājiem — virsniekiem. Viņš ir nosvērts, atturīgs, pret kolēģiem un īpaši Frenku laipns. No apkārtējās vides viņš atšķiras vienīgi ar to, ka viņam nav pārējiem virsniekiem raksturīgās lielmanības. Tikai tad, kad tiek dots slepenais uzdevums par uzbrukumu mierīgajiem Eģiptes ciemiem, Greisonu sākam īsti ieraudzīt. Pretstatā pārējiem virsniekiem, kas pavēli uzņem kā negrozāmu patiesību, Greisons domā, izjūt pavēles bezprātību un tāpēc iesniedz atlūgumu. Bet gubernators Redžinalds Vorens viņa iesniegumu nepieņem. Seko pavēle, un K. Klētnieka Greisons aiziet pilns iekšēja nemiera, rūgtuma un pazemojuma. Greisons centies iebilst un uzstāties pret pavēli, bet tālākai rīcībai pietrūkst drosmes, uzņēmības un varbūt arī zināšanu. Aktieris šajā vietā tēla zīmējumā ievieļ vēl kādu raksturīgu līniju. Greisons ir augstas pienākuma apziņas cilvēks, kas paradis saņemto uzdevumu izpildīt. Ko darīt, ja uzdevums ir pretrunā ar sirdsapziņu?

Taču protests Greisonā pamazām aug, un viņš kļūst aizvien aktīvāks. Labi tas parādās aktiera tēlojumā otrajā ainā, kad Frenks spēris savu protesta soli. Pašam Greisonam pietrūcis vīrišķības, toties viņš tūlīt sajūt lielas simpātijas pret Frenku, kas tomēr atradis iespēju izteikt savu protestu. Pārējie virsnieki Frenka rīcību uzskata par neprātu,



K. Klētnieks Džuliana Greisona lomā A. Hellana lugā «Viņš teica — nē».

viens no viņiem — Hendersons cenšas šo soli izskaidrot ar nervu pārgurumu, turpretim Greisons saprot Frenku, un skatītājs labi redz, kā pusē ir viņa simpātijas. Greisons sniedz Frenkam roku, apņemdamies kļūt par viņa aizstāvi tiesās sēdē.

K. Klētnieka tēlojuma kulminācijas punkts ir trešā aina — tiesa. Mākslinieks skaidri parāda, ka Greisona raksturā noticis noteikts lūzums, šaubas ir pārvarētas, tagad seko publicistiski kaismīgs uzbrukuma posms. Ja Frenks savu «nē» pasaka otrajā ainā, tad Greisons viņam savu balsi pievieno tiesās skatā. Greisons te uzstājas kā apsūdzētā lidotāja aizstāvis, viņš attaisno Frenka Vorena rīcību, attaisno viņa protestu, un vārdu pa vārdam pats uzstājas par apsūdzētāju tiesātāju.

Ja pirmajā ainā Greisona rīcībā vēl zināma nedrošība un nenoteiktība, tad tiesā K. Klētnieka varonis ir noteikts un pārliecināts par savu taisnību. Sākumā viņš mierīgi sēž, uzmanīgi klausās, smēķē, gatavojas nākamajai runai. Tiesnesis dod Greisonam vārdu. Iss koncentrēšanās brīdis, un Greisons sāk savu aizstāvības — apsūdzības runu, tā rit spraigi un loģiski pārdomāti. Aktieris labi atsedz Greisona profesionālās jurista īpatnības, — asu domāšanu, strauju uztveri un reakciju. Saskaņā ar autora un režisora ieceri mizanscēnas šai ainā vienkāršas un skopas, aktierim nākas darboties ar vārdu, un K. Klētnieka darbīgais vārds pārliecina. Mākslinieks daudz tēlojis pagausus cilvēkus, dažkārt viņa raksturiem piemītusi zināma smagnējība. Greisona lomā K. Klētnieks liek lietā citus savas meistarības līdzekļus: asu loģiku un ātru reakciju.

No brīža, kad Greisonam tiek dots vārds, K. Klētnieks ved un virza visu šīs ļoti svarīgās ainas darbību. Greisonam šajā cēlienā viens uzdevums — pārliecināt tiesnešus un panākt Frenka atbrīvošanu. Tomēr būtībā uzdevums ir daudz plašāks. Tā ir diskusija ar skatītāju zāli. Greisons uzstājas kā aktīvs autora uzskatu aizstāvis un liek arī skatītājiem sasprindzināti domāt un ar visu būtību pievienoties secinājumam, kas izriet no aizstāvja runas: visiem godīgajiem ļaudīm jāsaka «nē!», tad kara nebūs. Mākslinieks prot iesaistīt skatītāju šai diskusijā, liek sekot tai līdzī un novada līdz noteiktam secinājumam.

Runas sākumā pulkvedis Greisons ir ārēji mierīgs. Izrādījis pēc etiketes noteikto cieņu tiesnesim un apsūdzētajam, viņš sāk izklāstīt pretargumentus. Te aktieris pārliecina ar prasmī ļoti mērķtiecīgi uzdot jautājumu un skaidri noformulēt domu. Tā risinās aizvien tālāk, un Greisons aizvien vairāk iekaist. No K. Klētnieka tēlojumā jūtam, ka Frenka aizstāvēšana Greisonam nav tikai profesijas lieta, bet viņa paša dzīves jēgas visdziļākais jautājums. Aizstāvības runā seko pēdējais arguments:



Skats no A. Hellana lugas «Viņš teica — nē».

ieraksts magnetofonā no Nirnbergas procesa. Sis pats tiesnesis Viljams Erskins, kas iztiesā Frenka lietu, Nirnbergas prāvā uzstāties kā vācu kara noziedznieku apsūdzētājs un nāves sodu spriedis tiem, kas, pakļaudamies pavēlei, iznīcinājuši tūkstošiem dzīvību. Bet nu viņš tiesā Frenku, kas uzstāties pret nejdzīgu pavēli. Te K. Klētnieka tēlota Greisons sasniedz savas runas kulmināciju. Ar vislielāko aizrautību viņš aizstāv Frenku, kurš pateicis «nē». Aktieris uzskrien uz tiesas paaugstinājuma un, roku izstiepis, sauc: «Viņš taču pateica nē!» Tas ir arī paša Greisona «nē», un līdz ar to viņš nomazgā kaunu par agrāko nevarību un šaubām.

Nākamajā ainā redzam darbības atslābumu. Preteji skaidrajiem saprāta likumiem Frenkam piespriež nāves sodu. Gan Frenks, gan viņa aizstāvis Greisons fiziski cietuši sakāvi, bet morāli viņi triumfē. To labi atklāj K. Klētnieks. Viņa varonis dzīvo atkal ar tīru sirdsapziņu, un tas dod spēku. Bet spēka vajadzīgs daudz, it īpaši pēdējā ainā. Ir bezgala

grūti lēnām sagaidīt nāvi, grūti arī tādā brīdī mierināt. Pēdējo ainu K. Klētnieks notēlo ar lielu cildenumu. K. Klētnieka tēlotajā varonī pēdējā ainā pavīd atkal gluži svaigas rakstura iezīmes. Līdz tam mēs Greisonu redzējām kā karavīru, kā juristu. Tagad vienatnē ar Frenku parādās viņa neviltotais sirsnīgums un gluži tēvišķās jūtas. K. Klētnieka tēlotais Greisons mierina Frenku, uzmundrina un visu laiku paliek stingrs un virišķīgs, līdz ar to aktiera tēlojums palīdz izrādei tikt ārā no sentimentālisma un asarainības, kādā tā beigās draud ieslīgt.

Pēc ilgiem mēnešiem atmiņā pārcilājot iespaidus no K. Klētnieka tēlojuma Greisona lomā, daudz kas jau pagaisis, bet pats galvenais spilgti palicis: liela vienkāršība, cilvēciskums, daudzkrāsains lomas zīmējums. Atceramies dzīvu cilvēku Džulianu Greisonu, kas šaubījās, bet pēc tam pārliecināti un noteikti pateica savu «nē».



1960./61. g. sezona. LPSR Valsts Leļļu teātris. B. Brehta «Trisgrašu opera». Režisors A. Burovs, dekorators P. Šēnhofs, skulptore A. Nollendorfa.





1960./61. g. sezona. LPSR Valsts Leļļu teātris. V. Miļānas «Lidojums uz mēnesi». Re-
žisors V. Pūce, dekorators P. Sēnhofs, skulptore A. Nollendorfa.



AUSTRAS BALDONES LAVĪNIJA

Kā tas bieži gadās mūsu teātra trauksmes pilnā darba atelpas mirkļos, sarunājāties par kādu nule tapušu izrādi, kuras veidotāji paši bijām. Izrāde nebija mums sniegusi cerēto gandarījumu un prieku par padarīto. Tajā bija daudz interesantu, pat asprātīgu vietu, bet tā nebija izdevusies. Un mēs spriedām, kas tad īsti ir šī neizdošanās, kur tā izpaužas. — Izrādē nav nevienas aktieriskas veiksmes, — teica mans sarunu biedrs. Es pievienojos viņa domām. Aktiera veiksmē, viņa personas radošā saskare un saplūšana ar lomu un līdz ar to saskare un sarunāšanās ar skatītāju, tā ir tā šķirtne, kas atdala veiksmīgas izrādes no neveiksmīgām. Pārējo var piedomāt, piekabināt, noformēt, saorganizēt. Pārējo var glābt. Galveno — ne. Tas vai nu top, vai arī netop. To nosaka sarežģīti likumi kā ikvienu dzīvu parādību. Jo galveno — izrādes sirdi — rada aktieri, kam ir katram sava mākslinieka biogrāfija, savas domas un sava sirds. Galveno nevar organizēt. Var tikai organizēt darbu tā, lai šī dzīvības stīga ieskanas pati no sevis, neaicināta, bet nenovēršama, nepieciešama un likumsakarīga, izaugusi no mērķtiecīga darba.

Un, ja Lilianas Helmanes lugu «Meža noslēpums» Dailes teātra skatītāji uzņēma atsaucīgi, tad gribu teikt — tāpēc, ka šajā izrādē ir vairākas aktieriskas veiksmes.

Viena no tām — Austras Baldones Lavīnija. Kā darba līdzdalībnieks varu pastāstīt, kā tapa Lavīnijas Habardes tēls šajā izrādē.

*

Lai ansamblis būtu cik saliedēts būdams, un, runājot par Dailes teātri, ir pamats runāt par tādu, tomēr, ikvienas jaunas lugas mēģinājumus sākot, tur nodarbināto aktieru kopā ātri samanām divus atšķirīgus zarojumus — tikko sāktās lugas patriotus un tos, kas jaunajā darbā, kaut arī aiz ārēji korektas čaulas, tomēr piedalās tikai tāpēc, ka viņi tajā ir nozīmēti. Redzīga acs šo atšķirību topošās izrādes ansambli pamānīs jau pēc tā, kā cilvēks pirmoreiz ienāk mēģinājuma telpā, kā piesēžas pie galda, kā noliek uz tā un atšķir savu lugas eksemplāru. Varētu domāt, ka dedzīgāk iekļaujas darbā tie, kam lielākas, interesantākas lomas. Protams, parasti tā mēdz būt, bet tas nav noteicošais apstāklis. Atceros, ka, sākot darbu ar kādu oriģināllugu, tās kvēlākā atbalstītāja ansambļa dalībnieku vidū (un darbs pierādīja viņas taisnību) bija mūsu sufliere.

Asākās domstarpības vienmēr rodas, ķeroties pie oriģināllugas. Bet, arī Helmanes «Meža noslēpumu» sākot, visi nebijām vienis prātis. Spriedelēšana un minējumi ar visai drūmām konsekvencēm izvērtās par tematu — kā šī viela un, galvenais, — šīs vielas traktējums patiks skatītājiem, vienkāršāk izsakoties — vai mūsu gatavojamā izrāde «ies» vai «neies». Aktieru bažas nebija bez pamata, jo bija taču piedzīvots, ka dziļi psiholoģiska un sociāli asa skanējuma lugas, pat Gorkija un arī Brehta darbus gan iemil aktieri, un, veidojot sarežģītos un grūtos tēlus, paveic milzu darbu, bet skatītājs tādu vai citādu iemeslu dēļ paveiktajam pajet garām daudz vēsākā noskaņā. No tā aktieri baidās un tāpēc, gluži dabiski, izteica šīs bažas, sastopoties ar Helmani.

Te jāpiebilst daži vārdi par lugā tvertās vielas traktējumu gan no autora puses, gan arī tālāk no mūsu, no teātra viedokļa. Jau vairākkārt bija runāts par to, ka mūsu teātrī nav ciešama tāda pieeja dažiem rietumu dramaturģijas darbiem, kad rāda saldenu melodramu, aizkustinošu milas ciešanu stāstu, greznu tērpu un jauku manieru tikamu skati, visu to mēģinot pasniegt zem «kapitālistiskās pasaules atmaskošanas» markas, pašam atmaskojuma momentam veltijot pāris teikumu programmas grāmatiņā. Atmaskošana notiek uz papīra, bet skatītājs izjūt drīzāk tiksmi vai saldenu līdzjutību. Ja nu grib atmaskot, tad tas jādara pa īstam, jeb arī, ja runa ir par nemirstīga klasiska darba uzvedumu, tā pamatā jāliek kāda cildena doma — par lielas mīlas nesalauzamo spēku, par cilvēka mūžsenajām taisnības alkām, kuras izstaro, piemēram, Sekspīra darbi.

Tagad mūsu priekšā ir amerikāņu jaunlaiku dramaturģes Lilianas Helmanes šā gadsimta divdesmitajos gados sarakstītais darbs «Meža noslēpums», kas interesantas un sociāli asas psiholoģiskas studijas ceļā

mums ļauj ielūkoties pēc ziemeļu—dienvidu kara iznirušo jaunbagāt-
nieku — parveniju Habardu ģimenē un viņu apkārtnes ļaudis pagājušā
gadsimta astoņdesmitajos gados. Tas ir konsekventi atmaskojošs darbs,
un tā tas arī jārada. Bet ceļi ir dažādi, kā panākt īsta atmaskojuma
asumu, pat baigumu uz skatuves. Nospraužot lugas un izrādes žanru,
mēs runājam par sociālu drāmu.

Un aktieri sāka spriest par iespējamo gala rezultātu — vai skatītā-
jiem patiks šādi saasināta drāma, vai nāks to skatīties, vai mūsu pūles
nebūs veltas utt. Šādas balsis tomēr der uzklaust, pirms nosprauž līdz
galam topošās izrādes pamatmetus.

Interesanta, nozīmīga šai situācijā bija Lavīnijas tēlotājas —
Austras Baldones nostāja. Viņa bija, protams, to skaitā, kas pirmajā
mēģinājumā atšķīra teksta eksemplāru kā savu. Ne tik daudz kā ilgi
iepazītu, bet kā ilgi gaidītu. Psiholoģiski sarežģītais uzdevums, kādu
pavēra Lavīnijas tēls, gluži kā ikviena cita loma šai lugā jau pirmajā
lasījumā mobilizēja aktrisi,odināja darbam it kā iesnaukušos, ilgi
nepielietotos spēkus un spējas. Un kā gan ne! Ja palūkošimies atpa-
kaļ — aktrises lomu klāstā redzam virkni dižciltīgu dāmu un mietpilso-
nisku madāmu. Kur tas laiks, kad repertuārā bija Ostrovska «Bez vai-
nas vainīgie», kad mīlestības ārprātā dega Blaumaņa Ažas skatiens,
kad G. Priedes «Jaunākā brāļa vasarā» redzējām sirsnīgo Almu. Un
nu — pēc ilga laika — Lavīnija. Šajā lomā gan nevarēs ļaut vaļu aiz-
turētajām sirsnīguma tieksmēm, ne arī iedegties ar Ažas dramatisko
asumu, viela ir cita, bet tā saista no tēla parādīšanās brīža līdz pēdē-
jam aizgājienam, tā ir daudzpusīga. Nemaz nevar tā uzreiz pateikt,
kādai uz skatuves jābūt Lavīnijai, kaut arī autore savās remarkās katru
tēlu ievada ar ļoti sīku tā ārienes raksturojumu, dodot turklāt nojausmu
par tās iekšējiem cēloņiem. Loma slēpj sevī aktierisko gandarijumu arī
tādējādi, ka Lavīnijai ir sava dziļi nozīmīga vieta lugā, tā ir neatpe-
mama lugai un tās tēlu kopumam.

Un, kaut arī tik saprotami šķiet personiskie, no pēdējo gadu daiļra-
des gaitām izaugušie motīvi, kas lika iedegties par jauno lomu, tomēr
pāri visam gribas uzsvērt kādu citu motīvu, lūk, tieši šo — Lavīnijas
vietu visā lugā. Austras Baldone, kas ar savu īpato darbošanos un ko-
lektīvās līdzdalības temperamentu, ar emocionālajiem un ļoti tiešajiem
spriedumiem daudz mazāk nekā citi ir analītiķe un loģiska nopamato-
tāja, daudz vairāk intuitīva uzminētāja — lugas analīzē piedalījās nevis
kā savas lomas aizstāve (tā tas bieži mēdz būt), bet gan kā autore
dotās tēlu grupas dalībiece.

Mēs iztīrījām lugu jau vairākas dienas, bijām jau gandrīz

vienojušies par traktējuma nesaudzīgi atmaskojošo raksturu šai psiholoģiskajā drāmā... Nezinu, vai Artura Dimitera un Harija Liepiņa pie galda improvizēti lasītā dialoga ironiskās mots ietekmēta, vai arī mājās pārdomu stundā atplaiksnījušas atziņas pamudināta, Austra Baldone ar viņai tik raksturīgo intīmo smaidu, it kā viņa dalītos ar visiem kādā dārgā, ilgi glabātā noslēpumā, pēkšņi saka: — Es klausos un domāju... Tā taču ir komēdija. Jā, jā — tā ir komēdija! — Pirmajā mirklī Baldones teiktais šķiet pretrunīgs, bet jau nākamajā mirklī tu jūti, ka viņa ir pateikusi visu domas, arī tavējās, tikai atklājusi tās spontāni, intuitīvi.

Un vieglprātīgi kā sēņotāji bērni, kas, pametot katrs savu uzsāktu virzienu, bariņā metas turp, kur kāds iesaucas atradis lielo beku, mēs visi metāmies uz to spraugu, kur Austra Baldone caur iztīrījuma režģiem bija pamanījusi komēdijas sprēgājošo liesmiņu. Jā! Un no šī brīža runājām citādi par tēliem, jo sākām runāt tēlos. — Arī Lavinija — komēdijas tēls? — tika jautāts tēlotājam.

— Jā, arī viņa... — gan ar mazām šaubām, bet tāda bija atbilde, un tas bija varonīgi pateikts. Mēs taču visi zinājām, ka Austra Baldone iemīlējusi savu tēlu. Un cik bieži gan nav bijis tā, ka šāda aktieriska mīlestība pret lomu ir līdzinājusies samulsušās mātes, nē, pareizāk, — vecmāmiņas mīlestībai pret mazbērnu — nebariet viņu, neaiztieciot, nenāciet viņam klāt! Iemīļoto tēlu, sevišķi tādu kā Lavinija — šo aizlauto būtni pirdzīgo Alabamas štata haizivju vidū — tādas būtnes tik bieži gribas mazgāt baltas, mazgāt pat ar savām asarām. Nē, tādas intonācijas gan nebija paredzētas Helmanes lugas jaunajā inscenējumā. Un komēdijā jau pavisam ne. Bet, ja jau to atzina pati tēlotāja, tad bija noticis brīnišķais — viņa bija sākusi mīlēt ne tik vien lomu kā izolētu parādību, kā sev dārgu cilvēku «vispār», ar kura palīdzību paust kādas sevī krātas jūtas — nē, aktrise bija sākusi mīlēt žanru, kādā bija uzrakstīta luga, žanru, kādā bija jātop mūsu izrādei, par kuru tā strīdējāmies jau vairākas dienas.

Nu mums bija rokā šis «kā», nojausma par to, ar kādiem līdzekļiem panākt mūsu iecerēto nesaudzīgo atmaskojumu. Tas panākams ne jau ar komēdijiskiem līdzekļiem šā vārda visparastākajā nozīmē, ne jau izsmejot mūsu tēlus. Tā to nebija domājusi arī Austra Baldone. Komēdija — tas šoreiz nozīmēja, ka tēli, savdabīgie Helmanes cilvēki savā nežēlīgā aprēķina virzītājā rīcībā, pat traģiskajās situācijās nedrīkstēja pazaudēt veikalnietka mieru un zināmu humora izjūtu. Grūti atrast šim žanram precīzu apzīmējumu. Varētu teikt — ironiska spēle.

Sāds Helmanes lugas traktējums tapa kolektīvi. Un, ja tieši Austra Baldone bija tā, kas pirmo reizi mūsu sarunās par to spontāni ieminē-

jās, tad varbūt tāpēc, ka ilgajos darba gados Dailes teātrī aktrise sevi uzsūkusi daļu no teātrim tik raksturīgās stila izpratnes — nevienu lugu bez spilgtas un vienīgi šai lugai piemītošas savas žanra izpausmes. Čehovu — čehoviskāk, nekā to prasa visi psiholoģiskā teātra principi, Goldoni komēdiju — draiskāk nekā itāļu masku spēles, Helmani — ar vēl dziļāku sarkasmu, nekā viņa to uzrakstījusi.

*

Mūsu mēģinājumu periods bija izstiepts. Sākām vasarā, sezonas beigās, īsu brīdi turpinājām rudenī pēc atvaļinājuma, tad atkal pārtraukums līdz novembra beigām, pirmizrāde — pašā gadu mijā. Tāds darba ritējums parasti atslābina ansambli. Soreiz aizraušanās ar savdabīgiem Helmanes tēliem, tas, ka tie pašos pamatos jau dzīvoja aktieru iztēlē, lika saglabāt spraigumu, un varbūt vienam otram pārtraukuma posmi pat palīdzēja nobriedināt iecerēto.

Dažādi ir ceļi, dažādi ir tempi un radošo spēku sadale, ar kādu skatuves mākslinieki tuvojas tēliem.

Ir aktieri, kas jau sākumā izdomājuši, kurp iet, vienai laimīgi un pareizi atrastai detaļai pievienojot otru, sijājot iespaidus un atlasot noderīgo, atsakoties no liekā soli pa solim, lēni, bet mērķtiecīgi nonāk pie iecerētā. Šķiet, Vijai Artmanei ir visai raksturīga šī pieeja. Ja mūsu topošo izrādi salīdzinām ar celtni, tad viņas dziļi pārdomātais, vienmēr iepriekš sagatavotais uz droši saskatītu mērķi virzītais darbs ar Redžinas lomu bija kā tērauda sija, ap kuru var grupēties citas būvdetaļas, — gan pašas Redžinas tēla atzares, gan partneru saskares līnijas.

Ir aktieri, kas tēla veidošanas sākuma posmā vēl nezina, bet tikai jūt, nojauš, kāds varētu būt rezultāts, pieļaujot pat vairākus variantus. Tāds aktieris pirmajos mēģinājumos dažkārt pat vēl ļoti ilgi tikai tausta materiālu, vērojot apkārtējos apstākļus, meklējot tajos savu vietu, ieklausoties partneru sniegumā. Atsevišķos posmos viņi iekvēlojas, bet tā — vienkārši — caur sevi, kā iekvēloties spēj aktieris jebkurā uzdevumā — bez jebkādam tēla pazīmēm. Un notiek tā, ka šāds labu brīdi pat it kā bez rezultāta pavadīts darba posms pašos pēdējos mēģinājumos, pat tikai ģenerālmēģinājumos, jau ar kostīmu, ar grimu (grimam tie bieži vien ir ļoti nozīmīga loma, dodot pēdējo «grūdienu») nonāk pie lūzuma, pie lēciena jaunā kvalitātē — tēlā. Tā nav nejaušība, šai lēciena

izpaužas viss intuīcijā krātais, uzmetumos taustītais. Uz šo pārmaiņu režisoram vajag palauties, ticēt, ka tāda var nākt, un netramdīt sevi un aktieri ar pārāgiem rezultātiem prasījumiem. Visa māka ir laikā vienoties par pareizo, un tad — plecu pie pleca ar aktieri noturēt radošajā lēcienā sasniegto, neļaujot tam ar kaleidoskopisku ātrumu no niecīga blakus iespaidu pieskāriena pārsviesties citā galējībā jau nākošajā mēģinājumā, kā tas vienu otru reizi gadās. Šķiet, šie aptuveni attēloto tēla veidošanās gammu ar Marka Habarda lomu izstaigāja Arturs Dimiters.

Un ir vēl aktieri, kas jau pirmajos mēģinājumos vēl pustukšajā skatuves telpā, pret attieksmēs vēl patukšajiem partneriem un pret skatītāju zāli, kur pagaidām sēž viens vienīgs cilvēks, raida jūtu piesātinātā spēlē sevi visu, sniedz emocionāli pārbagātu tēla uzmetumu. Tāds aktieris, izsakoties salīdzinājumā, neveido atturīgas skices ar zīmuli, bet glezno uzreiz ar krāsām, bagātīgos, spilgtos triepienos — skatieties, jūtiel, sveriel — tāds es patlaban esmu, tāds es gribētu būt šai lomā. Tāda ir manas lomas analīze, par ko es pie galda jums varēju pastāstīt visai maz.

Sāds aktiera darba stils piemīt arī Austrai Baldonei. Viņa ir apveltīta ar lielu emocionālu tiešumu pret ikvienu cilvēku, kas tai neļauj uz skatuves būt citādi nevienai brīdi. Šķiel, arī kaut kas aizturēts, jau pieņemtajā vairāku gadu atslābuma posmā krāts tagad izlauzās ar divkāršu spēku, un Austras Baldones Lavīnija sāka strauji elpot, dzīvot ar stipru jūtu strāvojumu jau pirmajos mēģinājumos. Tas tiešām bija kaut kas mazai lavīnai līdzīgs.

Tas bija vēl vasarā, pirmajos tikko samontētās skatuves telpas «aptaustes» mēģinājumos. I cēliena fināls. Ar nežēlīgo: «Pietiek! Pamēģini izturēties tā, it kā tu nebūtu sajukusi!» — aiziet Marks Habards, viņam līdzī piknikā dodas Redžina, uz terases paliek Lavīnija... Viņu mierina uzticīgā Koralija, bet Lavīnija to nedzird, tagad izplūst aizturētais izmisums, alkas pēc tāla sapņa piepildījuma. — «Ja piecdesmit deviņu gadu vecumā neesi vēl laimīga, tad laime jāatrod. Es būšu laimīga, laimīga, laimīga. Es būšu, Koralij.» Šajos vārdos, šai nelielajā cēliena beigu epizodē Austrā Baldone jau vienā no pirmajiem mēģinājumiem ielika tik daudz emocionāla spēka un iedragātas dvēseles satraukuma, ka atgādināja gulbju māti, kas aizlauztiem spārniem klimst pa dumbrāju, bet vēl arvien tiecas pacelties tīrajās debesīs.

Tā jau uzmetumā spilgti iezīmējās topošā tēla pamatmeti, aktrises uzskats par savu lomu. To varēja pieņemt vai nepieņemt, uzskatīt par derīgu vai nederīgu veidojamās izrādes kopceltnē, bet ar to bija jāreķinās.

Šāda iekvēlošanās liecina arī par sagatavotību darbam, par mājas studijām, kaut vai par tādu it kā pašu par sevi saprotamu, bet šē tomēr pieņemamu radošā darba elementu kā autora teksta apguvi.

Mums teātri gadu gaitā izveidojusies, vai pareizāk sakot, palikusi kā vakardienas teātra atlieka un nocementējusies ne visai pareiza attieksme pret suflieri. Mums ir ļoti labas suflieres, īsti radoši cilvēki. Izrāžu pirmtapšanas posmā, kad lugas tekstā tiek izdarīti svitrojumi un rediģējumi, kad, it sevišķi oriģināllugās, vēl tikai montējas īstais teksts, nāk labojumi, iestarpinājumi, mūsu suflieres apbrīnojami precīzi un iejūtīgi fiksē eksemplārā visas šīs norises, ar kurām lugas literārais teksts pārtop par izrādes darba grāmatu. Ja kaut kas ir fiksēts sufliera eksemplārā, tad esi drošs — tas nepagaisīs, to atgādinās aktieriem, tas īstenosies uz skatuves. Tāpat tālāk, visā tā saucamajā «taustīšanās», mērķtiecīgāko mizanscēnu meklēšanas posmā sufliera palīdzība un aktieriem ir nepieciešama, radoši noderīga. Bet drīz vien un gluži nemanot pienāk laiks, kuru varētu saukt par tēlu pakāpeniskas iemiesošanas posmu. Un te nu suflierim pamazām «jāatmirst», bet mēs to aizmirstam, ļaujam tam darboties tikpat aktīvi un pieradinām aktierus pie tā, ka teksts iegaumējams bez sūrā sīkdarba, tikai uz mēģinājumu rēķina. Protams, ne jau visi aktieri izmanto šo apstākli, bet daudzos gadījumos radošs apsikums, «sēklis» mēģinājuma gaitā, apstāšanās, nespēja izdarīt to, ko šodien jau vajadzēja izdarīt un kam, neskaitāmas reizes atkārtojot vienu un to pašu vietu, veltījam daudz laika — visam tam bieži vien ir ļoti vienkāršs un pavisam īss izskaidrojums — teksta nezinašana. Bet vēlāk mēs brīnāmies, kur gan aiztecējis dārgais mēģinājumu laiks, klāt ģenerālmēģinājumi — un tikai tad sasparojamies strādāt pa īstam. Gluži tas pats sakāms arī par režisora darbu, un režisors, kas mēģinājumā sēž vai staigā pa skatuvi ar teksta grāmatu rokā vai arī, palīdzību meklēdams, jautā suflierei, kam jānotiek tālāk, kādiem cilvēkiem jānāk uz skatuvi nākošajā skatā — tāds mēģinājuma vadītājs izpilda tikai tādu kā dežūru pie režisora pulsts, bet nespēj būt radošs sarežģītā mēģinājuma procesa organizētājs un iedvesmotājs.

«Lūdzu, nesuflē man!» — šādu saucienu skatūviski emocionālā brīdī kā iestarpinājumu tieši Lavinijas teksta vidū mūsu suflierei adresēja Austra Baldone vienā no pirmajiem mēģinājumiem. Un tā pati drošības sajūta, kas lika tā iesaukties, bija pamatā arī piesātinātajai emocionālītai aktrises pirmajos soļos uz skatuves. Ar šo iekvēli uz skatuves bija jāreķinās, pret to nevarēja palikt vienaldzīgi arī partneri. Tieši tā — citam citu pamudinot un iedvesmojot, jau arī veidojas darbs teātrī, ko saucam par kolektīvu mākslu; tieši tā jau veidojas ansamblis.

Ar agrīno iekvēli bija jāreķinās arī režijai. Vai šāda pieeja — radīt priekšstatu par Lavīniju kā par ceļu, tikai aizlauztu būtni, kas spētu modināt pat dziļu līdzjūtību, vai tas nebija pretrunā ar izvēlēto traktējumu — komēdija, bet, kā paši sacījām — ironiskā spēle?

Palūkosimies Lavīnijas tēla tālākajā gaitā. II cēliens. Lavīnija liksmīgi satraukta — pēc tik ilga laika atkal reiz viesi Habardu namā! Lavīnija rūpējas par ēdieniem, jūsmo par Marka sacerēto mūziku, ar dziļu naivitāti priedādamās par visu, kas te šovakar notiek un notiks, neredzēdama un nesaprazdama nekā no ciniskajiem nolūkiem, kas ir šī ārēji spodrā, kulturālā mūzikas vakara pamatā. Viņa dzīvo seno dienu mājas mātes, viesu saņēmējas, mūzikas pazinējas pasaulē, kaut arī gadi ir izmainījuši visu. Lavīnija piesēžas pie klavierēm un pati brīnās — pirksti paklausa, pieklibodama izlokās muzikālā frāze, viņa vēl prot spēlēt klavieres! Un tad — ansambļa skats cēliena vidū, saruna ar viesiem, Marka nekaunīgie vārdu asmeņi, kas vērsti pret Džonu Begtriju, kurš izsmej Berdiju Begtriju, vieglprātes Loretes skaļie izlēcieni — visu laiku Lavīnija patur savu pieklājīgās mājas mātes lomu, viņa izturas ar cieņu pret visiem, pret katru sarunā teikto vārdu, lai cik greizi, divkosīgi, lai ar nez kādu apslēptu sarkasmu tas būtu pateikts. Un ar šādu attieksmi Lavīnija veido krasu kontrastu, naivu pretmetu ciniskajai vīdēi, to padziļina. Mūsu iecerētā ironija kļūst dziļāka, trāpīgāka, ja tā atduras pret kādu, kas šo ironiju nesaprot, kas divkosīgi teikto uzņem bez naida un aizdomām.

Ja uz Loretes frivolo un Lavīnijas jaunākajam dēlam Oskaram mērķēto izzobojumu «Es nekad nesauktu savu dēlu par Oskaru, tas izklausās mulķīgi!» Lavīnija atsaucas ar ļoti tiešu un norūpējušos: «Es nevaru atcerēties, kāpēc mēs viņam devām tādu vārdu», un, ja to visu vēl pastiprina Marks, sacīdams: «Tava tēva vārds bija Oskars,» — tad visa ciniski sakāpinātā situācija kļūst jo vairāk piesātināta. Jāaizrāda, ka šajā visai garajā ansambļa skatā Lavīnijai teksta ir ļoti maz — tikai pāris frāžu. Bet doto atmosfēru Austras Baldones Lavīnija nemitīgi un aktīvi kāpina ar savu klātbūtni, ar savu visiem labvēlīgo, naivi iejūtīgo klausīšanos.

Prast klausīties uz skatuves — tā ir liela māksla. Prast klausīties savu partneri, vienu partneri — ne katrs aktieris to jau prot. Prast klausīties, kad runā daudzi, prast klausīties ansambļa skatā un ar savu klusēšanu pasacīt tikpat daudz un kādreiz pat vairāk nekā tie, kas runā, ar savu klausīšanos pastiprināt teikto, dodot tam reljefu pretmetu, no savas klausīšanās (un tikai no īstas klausīšanās to var) it kā «izaudzēt» un trāpīgi, iejūtīgi pateikt savas replikas izkaisītajos un



A. Baldone Lavinija Habarde L. Helmanes lugā «Meža noslēpums».

pēc gariem pārtraukumiem sekojošos ansambļa skata posmos — tā jau ir liela meistarība un ne pārāk bieži sastopama aktiera īpašība. Austrā Baldone, kas ir viena no izcilākajām Dailes teātra ansamblistisko tradīciju nesējām, to prot.

Un, lūk, ar šādu attieksmi pret visu, kas notiek ap viņu, Baldones Lavīnija īsti pareizi iekļāvās mūsu ironiskās spēles atmosfērā, atbalstot to. Pēc pirmā istām jūtām tik pārpilnā uzmetuma varēja likties, ka aktrise, šādi iemilēdama savu tēlu, sāks to žēlot un centīsies pasargāt no apkārtnes izsmiekla. Tas nenotika. Gluži pretēji, Austrā Baldone savam ar lielu tiešumu un naivitāti veidotajam tēlam ļāva virzīties šķautnainajā vidē tādām, kāds tas ir, nesargājās no asumiem, kaut arī skrambas brīžiem bija sāpīgas, nesaudzēja tēlu no izsmiekla, kāds ap to vijās.

II cēliena beigās — saasināta situācija. Ar fizisku sadursmi beidzās ilgstošā Marka un Bena vārdu divcīņa. Lavīnija izmisusi, viņa iet runāt ar savu pirmdzimto, Bens nēlaiž māti sev klāt. Pa to laiku norisinājies arī traģisarkastiskais Marka greisirdības izplūdums Redžinas priekšā. Nāk Lavīnija, viņa nenojauš, par ko runājuši tēvs un meita, viņa tuvojas Markam... Aizejot, atstājot māti un tēvu divatā, vēl ar īsu žestu iejaucas Redžina... Te jāuzsver V. Artmanes Redžina, kas dialogu ar tēvu novedusi līdz neparasti ciniskai ironijai, šīs asās divsarunas beigās draudzīgi, uzmundrinoši papaijādama Marka galvu — saņemies, vecais vīr, neraudi... Tagad Redžina pievēršas izmisušajai mātei — nē, te asaras nevienam nav vajadzīgas. Kā novītušu augli, kā siltumā izplūdušu vaska piku Redžina ar enerģiskiem pirkstiem viegli kā rotaļdamās, bet reizē asi un cieti satver mātes seju, to saspiezdama, sabīdīdama, ar steidzīgu roku tur vaibstus izlīdzinādama. — «Ar labu nakti!» — un Redžina aiziet pašapzinīgi, graciozi. Tas ir nežēlīgi pret māti, tas te pilnīgi neatbilst mātes pārdzīvojuma pašreizējai traģikai. Un Baldones Lavīnija ar savu izturēšanos nes šo kontrastu. Jo traģiskāka, istāka savā izmisumā būs Lavīnija, jo spēcīgāk būs izjūtama Redžinas nežēlība. Un vēl kāds šim momentam būtisks sikums, ko neievērojot sabruktu visa situācija. Ja Lavīnija uz Redžinas nekaunīgo žestu attiecīgi reaģētu — proti — sašutumā novērstu seju, pārdzīvotu šādu meitas izturēšanos, atrautos, saviebtos — vienalga, kā — kontrasts izjuku. Bet Baldones Lavīnija šo žestu uzņēma kā parastu, kā viņai labvēlīgu, tā kā slimniece uzņem ķirurga nesaudzīgo tvērienu, kādu izmežģītu locekli savā vietā atpakaļ iegriežot. Viņas sacelšanās pret

Marku, pret mājā valdošo kārtību taču būs III cēlienā. Šis ir tikai II cēliena beigas. Tā izturēties nozīmē saudzēt savu tēlu, tā izturēties nozīmē piedalīties «ironiskajā spēlē».

*

III cēliens. Lavīnija izstāsta Benam visu patiesību par Marka noziedzīgo rīcību kara laikā, par viņa ļauno, aiz naudas kāres izdarīto nodevību, kuras dēļ gāja bojā 27 jaunekļi meža nometnē.

Veidojot šo epizodi, kā arī nākošo — Lavīnijas sacelšanos pret Marku, bija daži interesanti aktiera un režisora sadarbības un savstarpējās korigēšanas momenti.

Lavīnija stāsta Benam visu pēc kārtas, tā kā tas notika pirms sešpadsmit gadiem kara dienās, viņa lasa notikumu arī no bībeles, kur viņai viss atzīmēts, vārdu pa vārdam. Protams, Lavīnija pārdzīvo kādreiz notikušo, neizpausts tas taču gūlies arī uz viņas sirdsapziņas, tas taču ir tas, par ko viņa visu laiku gribēja izrunāties ar Marku. Un atkal spēcīgi uzplauka Baldones jau visā lomā ievirzītā emocionalitāte. Tikai šoreiz likās — nevietā. Lavīnijas uzdevums taču ir darīt visu zināmu Benam, notēlot viņam visu pēc iespējas skaidrāk, panākt, lai Bena acu priekšā atainotos viss notikušais soli pa solim, tieši tā, kā tas bija pirms sešpadsmit gadiem. Un papildu uzdevums — lai arī skatītājiem pēc iespējas skaidrāk un tēlaināk atainotos šīs visas lugas atrisinājumam tik nozīmīgais «meža noslēpums». Uztraukta cilvēka stāstījumā grūti klausīties, grūti orientēties. Te bija jāsavaldās, ar visiem spēkiem jāreducējas uz mierīgāku, lakoniskāku izteiksmi, jākoncentrējas. Te bija jāatsakās no pārdzīvojuma.

Pārdzīvojums, kas ir mūsu aktiera radošās darba metodes pamatā, uz skatuves bieži vien kļūst lieks, draud izvērsties par pašmērķi. Tad zūd doma. Zūd loģika, kas savieno izrādes emocionālos momentus.

Austra Baldone spēja darba procesā atteikties no liekā satraukuma, no pārdzīvojuma forsēšanas, kas novestu pie tiksmiņāšanās par savu tēlu. Aktrise prata nostāties distancē pret tēlu un pret veicamo epizodi, tādējādi atkal pierādot savu ansambļa izjūtu, rūpes par visas izrādes kopskaņu.

Nākošajā skatā notiek Lavīnijas «sacelšanās» — pirmo reizi mūžā viņa uzdrošinās aktīvi nostāties pret Marku, pēc ilgiem gadiem viņa uzdrošinās atkal kāpt augšā pa terases kāpnēm balkonā, prasīgi doties uz Marka istabu.

Mēģinot šo epizodi, sākās tā saucamā «izteiksmīgākās mizanscēnas» meklēšana. Režisors tādā gadījumā uzturas zālē pēc iespējas tālākā rindā, vērojams, kā uz plašās, trijos augstuma līmeņos izbūvētās skatuves attīstās dotais skats. Tur ir vairāki satraukti Lavīnijas teikumi, tur — sulaiņa nēģera Džeika iekļaušanās, Marka parādīšanās uz balkona... Un režisors, stāvēdams zālē, skaidri jūt, ar kuru frāzi vajadzētu sākt kāpt augšā pa kāpnēm, cik tālu uzkāpt, kurā mirklī apstāties, kurā mirklī jāparādās Markam. Režisors to izskaidro. Bet aktieris dzīvo ar savu dotā momenta satraukumu, ar savu iekšējo kustības ritmu. Aktieris atrodas tieši pašā situācijā, viņš ir uz kāpnēm, uz balkona, viņš neredz šo uzbūvi no malas. Un viņš rīkojas, runā un kustas pēc savas pārliecības, pēc sava iekšējā ritma. No malas skatoties, tas izskatās daudz neizteiksmīgāk nekā režisora iztēlē. Un sākas cīņiņš režisora un aktiera starpā. Cīņiņš par dažām pēdām, par pussoli, par pusfrāzi... Kas uzvar šai cīņiņā? Tomēr aktieris. Kinomākslā var un tur vajag sīki un precīzi izkadrēt mizanscēnu. Tur mēs ar kritu varam atzīmēt — līdz šai svītrai un ne sprīdi tālāk. Un kinoaktierim ir jāiekleļaujas šajā Prokrusta gultā — tikai tā top psiholoģiski un kompozicionāli izteiksmīgs kadrs.

Skatuves mākslā, kur aktierim katrā izradē jārada šis «kadrs» no jauna, to nevar prasīt. Tik absolūti — ne. Jānonāk pie aktiera paša mizanscēnas dotajos ietvaros, te pat jārod zināms kompromiss. Un visu triju šai minētajā epizodē darbojošos aktieru — Baldones, Dimitera, Strengas un režisora sadarbības rezultātā tapa kāds trešais šā kadra variants, kas, šķiet, apmierināja mūs visus.

Ir, protams, aktieri, kas spēj ar filmisku precizitāti realizēt uz skatuves jebkuru priekšā liktu mizanscēnu. Austra Baldone pie tiem nepieder. Viņai ir savi iekšēji kustības likumi, kurus salauzt nav viegli un nav arī vajadzīgs. To pat nedrīkst darīt. Rastos samocīta mizanscēna. Te jārod kompromiss, un šoreiz tas ir radošs.

*

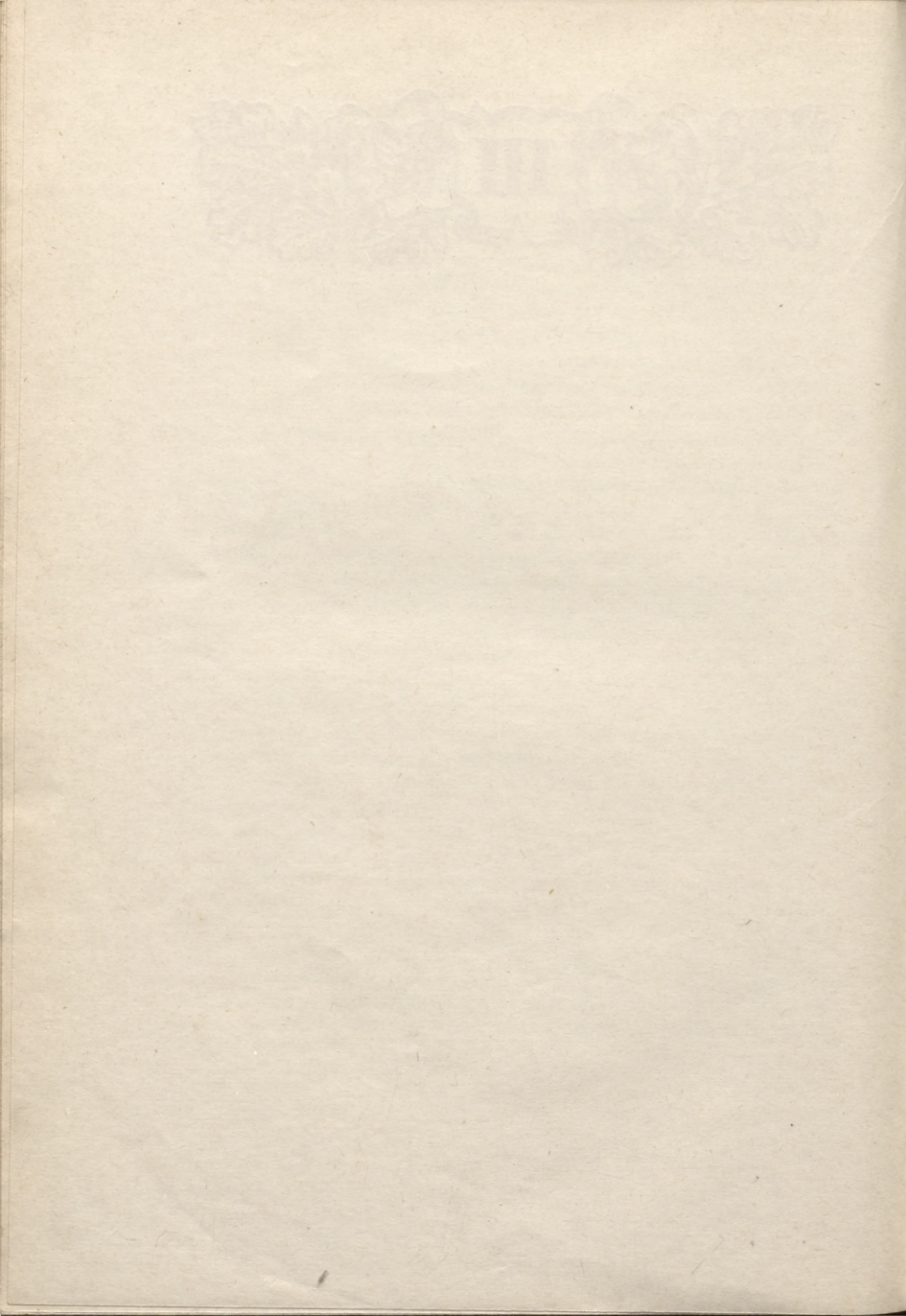
... Seko enerģiskās, neparasti dramatiskās Bena — Marka pēdējās divkaujas skats, kur šoreiz uzvar Bens, sagrābdams visus Marka kapi-tālus, visu varu Habardu mājā. Arī šai garajā skatā Lavīnija piedalās ar nedaudzām biklām iebildēm. Un arī šeit labi parādījās Baldones meistariskā māka aktīvi, bezgala aktīvi darboties skatā, ilgus posmus klusējot.

Un tad Marka — Lavīnijas dialogs. Marks grib iežēlināt Lavīniju, dabūt to savā pusē. Viņš sola naudu tās iecerētajai misijai nēgeru vidū, viņš tai sola visu. Lavīnija brīdi notic. Bet te pavīd arī kāda līdz šim nepamanīta, neatklāta īpašība šai salauztajā sievietē, kuru uzlūkojām pat par daļēji sajukušu. Lavīnija: «Balss man vēstija, ka tūkstoš dolāru gadā padarītu manus nēgeru bērnus laimīgus. Bet, manuprāt, desmittūkstoš dolāru padarītu viņus vēl laimīgākus.» — O! Tā jau ir viltība! Tā jau ir maza nekaunība. Lavīnija izmanto situāciju. Uzsit cenu. Jā — tieši tā šo vietu saprata un traktēja Austra Baldone. Un, lūk, — arī cēlā, aizlauztā Lavīnija attiecīgā mirklī kļuva maza veikalniece. Kādi ir visi, itin visi mūsu ironiskajā spēlē. Sajukusi? Nē, viņa nemaz nav tik sajukusi. Tā bija jauna krāsa tēlā, tā vēlreiz parādīja, cik pareizi Baldone izjūt dotās lugas un izrādes žanru. Mēs atcerējāmies sarunu pirmajos mēģinājumos. — Komēdija! — Jā, līdz galam, ne mirkli nežēlojot savu tēlu.

Lavīnijas aiziešana. Pēdējās dāvanas ģimenei. Atvadas. Nevienš ne-pieceļas, lai viņu pavadītu. Viņa to arī negaida. Viņa aiziet Koralijas un Džeika pavadībā. Ar viņu aiziet it kā vesela paaudze, viena no veselās ļaužu kārtas pēdējām pārstāvē. Un ne jau pēc sevišķi intensīvām studijām par Amerikas un tās šķiru sabiedrības vēsturi pagājušā gadsimta beigās, bet gan drīzāk ar dziļu un nekļūdīgu intuīciju, kas ir visā dzīvē un mākslā krāto zināšanu neapzinātā summa — ar šo summu Austra Baldone spēja radīt tēlu, kas pārstāv veselu ļaužu slāni, veselu šķiru dotā zemē, dotā vēstures posmā. Tieši Lavīnijas aiziešanā, vārdos nepasakāmi bija jūtama kāda dziļa nojēga par šo tālo laikmetu.

To spēj radīt aktrise ar personību.





PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TEĀTROS

1960./61. GADA SEZONĀ

AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRI

1960. gadā

Dž. Rosini «Seviljas bārdzzinis» 7. XI; diriģ. J. Lindbergs, rež. K. Liepa, gleznot. B. Goģe. *Recenzijas: Birnsons A.* «Literatūra un Māksla», 1961. g. 7. I; *Grāvitis O.* «Rīgas Balss», 1960. g. 9. XII.

L. Minkusa «Dons Kihots» 29. XII; diriģ. J. Hunhens, baletm. J. Canga, gleznot. E. Vārdaunis, kostīmu gleznot. M. Kangare. *Recenzijas: Siliņa E.* «Literatūra un Māksla», 1961. g. 21. I; *Bērziņš J.* «Māksla», 1961. g. 1. nr.

1961. gadā

S. Rahmaņinova «Simfoniskās dejas» 26. III; diriģ. R. Glāzups, baletm. H. Tangijeva-Birzniece, gleznot. A. Lapiņš, kostīmu gleznot. B. Goģe. *Recenzijas: Siliņa E.* «Literatūra un Māksla», 1961. g. 20. V; *Stumbre S.* «Rīgas Balss», 1961. g. 3. V; *Stumbre S.* «Māksla», 1961. g. 2. nr.

S. Rahmaņinova «Frančeska da Rimini» 26. III; diriģ. R. Glāzups, rež. V. Pūce, gleznot. A. Lapiņš. *Recenzijas: Birnsons A.* «Literatūra un Māksla», 1961. g. 20. V; *Stumbre S.* «Rīgas Balss» 1961. g. 3. V; *Stumbre S.* «Māksla», 1961. g. 2. nr.

AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

1960. gadā

K. Krapivas «Kas smejas pēdējais» (atjaunojums) 10. IX; rež. V. Baļuna, iestudējumu atjaunojis A. Amtmanis-Briedītis, gleznot. K. Sprancis. *Recenzijas: Dinkers O.* «Padomju Jaunatne», 1960. g. 20. IX; *Валин И.* «Советская Латвия», 1960 г. 14 IX; *Егоров И.* «Советская молодежь», 1960 г. 20 IX.

Л. Толстоја «Augšāmcelšanās» 21. X; rež. Z. Katlaps, gleznot. G. Zemgals. *Recenzijas: Zabis E.* «Cīņa», 1960. g. 1. XII; *Stankevičs A.* «Literatūra un Māksla», 1960. g. 19. XI; *Freinberga S.* «Padomju Jaunatne», 1960. g. 15. XI; *Хаусманис В.* «Советская Латвия», 1960 г. 21 XII; *Егоров И.* «Советская молодежь», 1960 г. 11 XII.



T. Draizera «Amerikāņu tragēdija» (K. Pamšes dramatisējums) 17. XI; rež. K. Pamše, gleznot. G. Zemgals. *Recenzijas:* Freinberga S. «Ciņa», 1960. g. 22. XII; Capase Dz. «Literatūra un Māksla», 1960. g. 24. XII; Pabērzs J. «Rīgas Balss», 1960. g. 15. XII; Розанова Е. «Советская Латвия», 1961 г. 2 II; Рыжова В. «Театр», 1961 г. № 8.

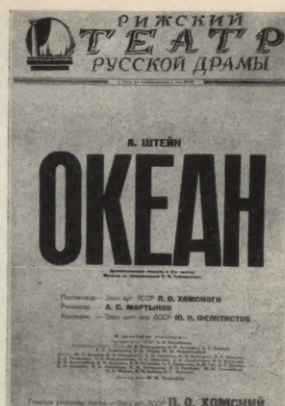
1961. gadā

D. Zigmontes «Jūras vārti» (K. Pamšes un A. Amtmaņa-Briediša pārveidojums skatuvei) 9. I; rež. A. Amtmanis-Briedītis, gleznot. K. Miežītis. *Recenzijas:* Grigulis A. «Ciņa», 1961. g. 29. III; Kalniņš J. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 25. II; Vilsons A. «Padomju Jaunatne», 1961. g. 12. II; Pabērzs J. «Rīgas Balss», 1961. g. 17. II; Krūms A. «Padomju Latvijas Sieviete», 1961. g. 2. nr.; Viķele E. «Cēsu Stars», 1961. g. 1. VI; Соколова И. «Советская Латвия», 1961 г. 8 II.

A. Hellana «Viņš teica — nē» 4. II; rež. Z. Katlaps, gleznot. V. Liepiņa. *Recenzijas:* Hausmanis V. «Padomju Jaunatne», 1961. g. 3. III; Palkova V. «Rīgas Balss», 1961. g. 4. II; Валин И. «Советская Латвия», 1961 г. 10 III.

V. Panovas «Atvadas baltajām naktim» 3. III; rež. A. Jaunušāns, gleznot. G. Zemgals. *Recenzijas:* Grēviņš M. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 1. IV; Bibers G. «Skolotāju Avīze», 1961. g. 5. IV; Розанова Е., Розите И. «Советская Латвия», 1961 г. 12 IV.

A. Upīša «Plaisa mākoņos» (Valda Grēviņa dramatisējums) 21. IV; rež. A. Amtmanis-Briedītis, rež. asist. O. Salkonis, gleznot. K. Miežītis, kostimu gleznot. V. Liepiņa. *Recenzijas:* Frolovs V. «Ciņa», 1961. g. 19. V; Dzene L. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 3. VI; Kalniņš J. «Padomju Jaunatne», 1961. g. 6. VI; Pabērzs J. «Māksla», 1961. g. 3. nr.; «Zvaigzne», 1961. g. 19. nr.; Grigulis A. «Rīgas Balss», 1961. g. 8. VI; Tīrzemāle A. «Padomju Latvijas Sieviete», 1961. g. 5. nr.; Вулсон А. «Советская Латвия», 1961 г. 17 V.



J. RAIŅA DAILES TEĀTRI

1960. gada

L. Tolstoja «Karš un miers» (Ed. Smilga un L. Vilnites dramatisējums) 30. XI; insc. Ed. Smilģis, rež. F. Ertneris un N. Muižniece, gleznot. O. Muižnieks. *Recenzijas:* Dzene L. «Cīņa», 1961. g. 15. I; Pabērzs J. «Literatūra un Māksla», 1960. g. 31. XII; Augstkalna M. «Rīgas Balss», 1961. g. 7. I; Homskis P. «Māksla», 1961. g. 1. nr. Pabērzs J. «Zvaigzne», 1960. g. 22. nr.; Валин И. «Советская Латвия», 1960 г. 25 XII; Дзене Л. «Театр», 1961 г. № 3.

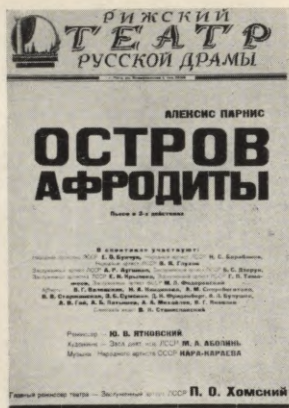
1961. gada

L. Helmanes «Meža noslēpums» 2. I; rež. P. Pētersons, gleznot. O. Muižnieks. *Recenzijas:* Treimanis G. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 28. I; Dzene L. «Rīgas Balss», 1961. g. 19. I; Viķele E. «Cēsu Stars», 1961. g. 10. VI.

J. Druces «Kasa mare» 18. II; rež. N. Muižniece, gleznot. G. Vilks. *Recenzijas:* Zabis E. «Cīņa», 1962. g. 13. II; Akurātere L. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 4. III; Казакова Л. «Советская Латвия», 1961 г. 5 IV.

J. Lūša «Sniega cilvēka bojā eja» 23. III; rež. P. Pētersons, gleznot. V. Kīrkups, komponists I. Kalniņš. *Recenzijas:* Dzene L. «Cīņa», 1961. g. 18. IV; Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 30. IV; Kalniņš J. «Rīgas Balss», 1961. g. 20. IV; Niklase L. «Padomju Students» 1961. g. 8. V; Вулсон А. «Советская Латвия», 1961 г. 27 IV; Горяев «Советская молодежь», 1961 г. 28 IV.

J. Hašeka «Sveiks» (Valda Grēviņa dramatisējums) 4. VI; insc. Ed. Smilģis, rež. N. Muižniece, L. Smits, gleznot. O. Muižnieks.



RĪGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRĪ

1960. g a d ā

A. Tolstoja «Veikalnieks» 17. IX; rež. A. Birjukovs, gleznot. J. Feoktistovs, kostimu gleznot. M. Gordina. *Recenziji: Dzene L.* «Cīņa», 1960. g. 14. X; *Verbina A.* «Literatūra un Māksla», 1960. g. 15. X; *Ozola M.* «Padomju Jaunatne», 1961. g. 9. X; *Leonidova L.* «Rīgas Balss», 1961. g. 26. IX.

1. Tolstoja «Augšāmcelšanās» (atjaunojums) 19. XI; insc. V. Poznanskis, izrādi atjaunojuši N. Barabanovs un G. Revo, gleznot. J. Feoktistovs.

V. Korostiļova «Ticu tev» 26. XI. insc. A. Birjukovs, rež. asist. P. Gorins, gleznot. A. Šosels. *Recenzijas: Егоров И.* «Советская молодежь», 1961 г. 4 II.

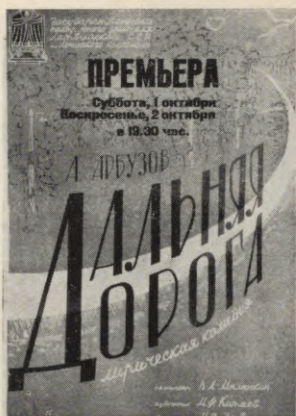
1961. g a d ā

A. Steina «Okeāns» 4. I; insc. P. Homskis, rež. A. Martinovs, glezn. J. Feoktistovs. *Recenzijas: Viktorovs V.* «Literatūra un Māksla», 1961. g. 11. II. *Vahruševa J.* «Māksla», 1961. g. 1. nr.; *Makaroova O.* «Rīgas Balss», 1961. g. 10. I; *Валин И.* «Советская Латвия», 1961 г. 10 II; *Егоров Н., Лунне А.* «Советская молодежь», 1961 г. 2 IV.

V. Panovas «Atvadas baltajam naktim» 8. II; rež. A. Birjukovs, gleznot. M. Āboliņš, kostimu gleznot. M. Gordina. *Recenzijas: Grēviņš M.*, «Literatūra un Māksla», 1961. g. I. IV; *Розанова Е., Розите И.*, «Советская Латвия», 1961 г. 12 IV.

«Afrodītes sala» 8. III; rež. J. Jatkovskis, glezn. M. Āboliņš, kostīmu glezn. M. Gordina. *Recenzijas: Zābis E.* «Cīņa», 1961. g. 23. V; *Bērzanis T.* «Literatūra un Māksla», 1961. g. 6. V; *Rozanova J.* «Rīgas Balss», 1961. g. 23. V; *Egorova И.* «Советская молодежь», 1961 г. 30 IV.

V. Blažeka «Svētku vakars» 13. IV; rež. A. Martinovs, gleznot. M. Ābolinš. *Recenzijas: Jegorovs I.* «Literatūra un Māksla», 1961. g. 15. VII; *Kaupuža J.* «Rī-



gas Balss», 1961. g. 27. IV; Казакова Л. «Советская Латвия», 1961 г. 25 V; Лунне А. «Советская молодежь», 1961 г. 24 V.

J. Germana un B. Resta «Viens gads» 31. V; insc. P. Homskis, rež. J. Jankovskis, gleznot. M. Kitajevs, kostimu gleznot. M. Gordina. *Recenzijas:* Makarova O. «Rīgas Balss», 1961. g. 20. VI; Лузин М. «Комсомольское племя», 1961 г. 5 VII.

MUZIĀLĀS KOMEDIJAS TEĀTRI

1960. gadā

N. Zolotonosa, A. Vilka, O. Kublanova «Kad Adams atvaļinājumā» (krievu trupā) 7. XI; diriģ. T. Vējš, rež. B. Praudiņš, rež. asist. J. Kušnirs, baletm. E. Drulle, gleznot. L. Merkmanis. *Recenzijas:* Borodovskis J. «Rīgas Balss», 1960. g. 19. XII.

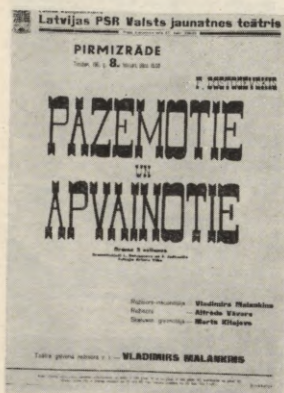
F. Lehāra «Zilā mazurka» (latviešu trupā) 7. XII; diriģ. J. Kaijaks, rež. H. Misiņš, baletm. E. Drulle, gleznot. A. Zirnis.

1961. gadā

J. Miļutina «Cirkā iedegas ugunis» (krievu trupā) 28. I; diriģ. T. Vējš, rež. B. Praudiņš, baletm. V. Bļinovs, gleznot. L. Merkmanis. *Recenzijas:* Voskresenska J. «Rīgas Balss», 1961. g. 15. III.

F. Lehāra «Zilā mazurka» (krievu trupā) 18. III; diriģ. J. Polomskis, rež. B. Praudiņš un H. Misiņš, baletm. E. Drulle, gleznot. A. Zirnis.

F. Lova «Mana skaistā lēdija» (pēc B. Sova lugas «Pigmaliņš») — latviešu trupā 10. V; diriģ. T. Vējš, rež. V. Pūce, baletm. E. Drulle, gleznot. L. Merkmanis, kostimu gleznot. A. Zirnis. *Recenzijas:* Grāvītis O. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 24. VI.



ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

1960. gadā

A. Arbuzova «Tālais ceļš» (krievu trupā) 1. X; rež. V. Malankins, gleznot. M. Kitajevs. *Recenzijas: Burtniece A. «Ciņa», 1960. g. 27. X; Antons S. «Padomju Jaunatne», 1960. g. 2. X; Ozola M. «Padomju Jaunatne», 1960. g. 28. X; Демьянова С. «Советская молодежь», 1960 г. 18 XII.*

M. Tvena «Toms Soijers» (latviešu trupā) 23. X; rež. I. Krenbergs, gleznot. M. Kitajevs. *Recenzijas: Freinberga S. «Rīgas Balss», 1960. g. 12. XII; Dunkers O. «Padomju Jaunatne», 1960. g. 17. XII; Priede S. «Liesma», 1960. g. 12. nr.*

M. Tvena «Toma Soijera piedzīvojumi» (krievu trupā) 26. XI; rež. insc. V. Malankins, rež. R. Dambāns, gleznot. M. Kitajevs.

F. Gudriča un A. Haketa «Annas Frankas dienasgrāmata» (krievu trupā) 23. XII; rež. insc. P. Homskis, rež. J. Jatkovskis, gleznot. M. Kitajevs. *Recenzijas: Treimanis G. «Padomju Jaunatne», 1961. g. 28. I; Vlasova T. «Rīgas Balss», 1961. g. 24. I; Augstkalna M. «Liesma», 1961. g. 2. nr.*

1961. gadā

F. Dostojevska «Pazemotie un apvainotie» (dramatizējuši L. Rahmanovs un Z. Judkevičs) — latviešu trupā 8. II; rež. insc. V. Malankins, rež. A. Vāvere, gleznot. M. Kitajevs. *Recenzijas: Burtniece A. «Ciņa», 1961. g. 21. IV.*

V. Malankina, G. Cepļioviča «Miška, Serjoga un es — Gariks» (krievu trupā) 10. III. rež. insc. A. Birjukovs, rež. P. Gorins, gleznot. U. Bērziņš.

Ņ. Ivanteres «Bijušie zēni» (krievu trupā) 2. IV; insc. V. Malankins, rež. V. Zuks, gleznot. L. Bērziņš. *Recenzijas: Tihovs B. «Rīgas Balss», 1961. g. 7. IV.*



N. Ivanteres «Bijušie zēni» (latviešu trupā) 21. IV; rež. I. Krenbergs, gleznot. L. Bērziņš.

B. Rabkina «Kosmiskais Romka» (latviešu trupā) 14. V; rež. insc. I. Krenbergs, rež. A. Liniņš, gleznot. I. Antone. *Recenzijas: Miglāne M.* «Literatūra un Māksla», 1961. g. 25. XI.

LEĻU TEATRI

1960. gadā

E. Cerņaka «Vasilisa daiļā» (latviešu trupā) 2. X; rež. S. Demjanova, gleznot. P. Sēnhofs.

V. Miļūna «Lidojums uz mēnesi» (krievu trupā) 7. XI; rež. V. Pūce, gleznot. P. Sēnhofs.

B. Brehta «Trisgrašu opera» (latviešu trupā) 18. XII; rež. A. Burovs, gleznot. P. Sēnhofs. *Recenzijas: Pētersons P.* «Literatūra un Māksla», 1961. g. 14. I; *Freinberga S.* «Rīgas Balss», 1961. g. 7. II.

1961. gadā

J. Zīgura «Leļļu cirks» (krievu trupā) 25. II; rež. J. Zīgurs, gleznot. P. Sēnhofs.

T. Gabes «Pelnrušķīte» (latviešu trupā) 19. III; rež. A. Burovs, gleznot. P. Sēnhofs.

A. Brigaderes «Sprīdītis» (latviešu trupā) 26. III; rež. N. Dalgā, gleznot. P. Sēnhofs.

M. Stārastes «Pelēkais namiņš» (krievu trupā) 1. V; rež. S. Demjanova, gleznot. M. Stāraste.

LIEPĀJAS MUZIKĀLI DRAMATISKAJĀ TEĀTRĪ

1960. gadā

A. Arbuzova «Esi sveicināta, mīlestība!» («Irkutskas stāsts») 15. X; rež. O. Kroders, gleznot. O. Dūns. *Recenzijas: Burtneiece A.* «Cīņa», 1961. g. 8. I; *Raits A.* «Literatūra un Māksla», 1960. g. 17. XII; *Freimane V.* «Komunisti», 1960. g. 30. X; *Viķele E.* «Cēsu Stars», 1960. g. 1. XII; *Kance A.* «Stars», 1960. g. 24. XI.

A. Sofronova «Virējiņa» 22. X; insc. N. Mūrnieks, rež. V. Zvaigzne, gleznot. D. Rožlapa. *Recenzijas: Remte B.* «Komunisti», 1960. g. 3. XII; *Hausmanis V.* «Rīgas Balss», 1961. g. 5. VI; *Straume O.* «Zemgales Komunisti», 1960. g. 30. XII.

I. Kalmana «Monmartras vijolīte» 17. XI; diriģ. K. Bunka, A. Reinbergs, rež. M. Blūms, gleznot. A. Dzenis. *Recenzijas: Rieksts V.* «Komunisti», 1960. g. 24. XII.

1961. gadā

J. Jurandota «Savas sievas vīrs» 7. I; rež. O. Kroders, gleznot. D. Rožlapa. *Recenzijas: Grēviņš Valts* «Komunisti», 1961. g. 21. II; *Viķele E.* «Cēsu Stars», 1961. g. 18. V; *Straume O.* «Zemgales Komunisti», 1961. g. 3. II.

Ļ. Tolstoja «Anna Kareņina» 28. I; rež. insc. N. Mūrnieks, rež. asist. A. Skrodele, gleznot. O. Dūns. *Recenzijas: Augstkalna M.* «Cīņa», 1961. g. 4. IV; *Zaļenko D., Koškina D.* «Komunisti», 1961. g. 16. IV.

Dž. Pučini «Toska» 17. II; diriģ. K. Bunka, kormeistars A. Reinbergs, rež. M. Blūms, gleznot. A. Dzenis. *Recenzijas: Reinholde L.* «Literatūra un Māksla», 1961. g. 24. VI.

E. Ansona «Dzērves atlido» («Pieminekļa mets») 24. III; rež. O. Kroders, gleznot. O. Dūns. *Recenzijas: Hausmanis V.* «Rīgas Balss», 1961. g. 23. VI; *Straume O.* «Zemgales Komunisti», 1961. g. 30. VIII.

V. Sekspira «Spītnieces precības» 7. IV; insc. N. Mūrnieks, rež. V. Zvaigzne, gleznot. A. Dzenis. *Recenzijas: Remte B.* «Komunisti», 1961. g. 7. IV.

B. Gorbujska «Mīla un vasarnīca» 6. V; diriģ. A. Reinbergs, rež. O. Kroders, gleznot. O. Dūns.

J. Raiņa «Krauklītis» 27. V; rež. N. Mūrnieks, rež. asist. A. Skrodele, gleznot. O. Dūns.

LEĻĻU ANSAMBLĪ

1960. gadā

A. Pravdiņas «Divreiz divi — četri» 4. XII; rež. T. Baboliņa, gleznot. A. Dzenis. *Recenzijas: Peters J.* «Komunisti», 1960. g. 21. XII.

1961. gadā

A. Bīnes «Meža brīnums» 26. III; rež. V. Cīrule, gleznot. A. Dzenis.



LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

1960. g. adā

M. Smirnovas, M. Kraindeles «Četri zem viena jumta» 7. XI; rež. E. Meres, gleznot. H. Puto.

V. Lāča «Putni bez spārniem» 27. XI; rež. P. Lūcis, gleznot. G. Zemgals, J. Peļše. *Recenzijas:* Stankevičs A. «Cīņa», 1960. g. 27. XII; *Dzēne L.* «Literatūra un Māksla», 1960. g. 17. XII; *Zabis E.* «Liesma», 1961. g. 7. I; *Straume O.* «Zemgales Komunisti», 1961. g. 21. I; *Rugāja V.* «Liesma», 1960. g. 31. XII.

1961. g. adā

V. Blažeka «Svētku vakars» 10. III; rež. Ē. Lācis, J. Streičs, gleznot. J. Peļše, G. Zemgals. *Recenzijas:* Kursa E. «Liesma», 1961. g. 18. III. *Straume O.* «Zemgales Komunisti», 1961. g. 24. III.

M. Gorkija «Saules bērni» 25. III; rež. P. Lūcis, gleznot. H. Puto. *Recenzijas:* Freinberga S. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 10. VI; *Kursa E.* «Liesma», 1961. g. 8. IV.

V. Vigantes «Kad rūsā plauksnās» 14. VI; rež. P. Lūcis, gleznot. J. Peļše. *Recenzijas:* Viksna V. «Liesma», 1961. g. 17. VI; *Zabis E.* «Tukuma Ziņotājs», 1961. g. 20. VII.

H. Hauzera «Baltās asinis» 17. VI; rež. A. Matīsa, M. Kublinskis, gleznot. H. Puto. *Recenzijas:* Miglāne M. «Cīņa», 1961. g. 11. XI; *Dzenītis Ģ.* «Literatūra un Māksla», 1961. g. 11. XI; *Viksna V.* «Liesma», 1961. g. 12. VIII; «Darba Karogs», 1961. g. 22. VIII.

1960. gadā

A. Salinska «Bundziniece» (krievu trupā) 29. IX; rež. V. Vecumniece, gleznot. A. Zirnis. *Recenzijas: Akurātere L. «Cīņa», 1960. g. 30. X; Levitāne L. «Padomju Daugava», 1960. g. 8. X; Валин И. «Советская Латвия», 1960 г. 12 X.*

Aldo de Benedeti «Labu nakti, Patricijal» (krievu trupā) 6. X; rež. V. Fjodorovs, gleznot. A. Morozovs. *Recenzijas: Melnbārde I. «Padomju Daugava», 1960. g. 22. X.*

N. Sreļņikova «Melnaiss amulets» 25. X; diriģ. M. Bašs, M. Preizners, rež. R. Rozenbergs, gleznot. A. Morozovs, baletm. V. Ļesnovska. *Recenzijas: Zariņš D. «Padomju Daugava», 1960. g. 12. XI.*

I. Stoka «Enkuru laukums» (latviešu trupā) 4. XI; rež. R. Baltaisvilks, gleznot. P. Kibirevs. *Recenzijas: Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1960. g. 17. XII; Gailīte J. «Padomju Daugava», 1960. g. 27. XI; Straume O. «Zemgales Komunisti», 1961. g. 20. I; Zālītis A. «Sarkanais Stars», 1961. g. 13. V.*

A. Kronina «Jupiters smejas» (latviešu trupā) 16. XI; rež. R. Baltaisvilks, gleznot. P. Kibirevs. *Recenzijas: Hausmanis V. «Literatūra un Māksla», 1961. g. 21. I; Melnbārde I. «Padomju Daugava», 1960. g. 30. XI; Viķele E. «Cēsu Stars», 1960. g. 22. XII.*

K. Fehtera «Mēs arī neesam eņģeļi» (krievu trupā) 29. XI; rež. B. Barsovs, gleznot. I. Gargazevičs. *Recenzijas: Varšavska M. «Padomju Daugava», 1961. g. 3. I.*

Ļ. Tolstoja «Dzīvais mironis» (krievu trupā) 19. XII; rež. V. Fjodorovs, gleznot. P. Kibirevs. *Recenzijas: Dubašinskis I. «Padomju Daugava», 1960. g. 30. XII.*

1961. gadā

A. Gaidara «RKP» (krievu trupā) 1. I; rež. V. Fjodorovs, gleznot. P. Kibirevs.

V. Belica «Jūs gaida draugi» 15. II; diriģ. M. Preizners, rež. N. Fariņovskis, gleznot. A. Morozovs, baletm. G. Isajeva. *Recenzijas: Zariņš D. «Padomju Daugava», 1961. g. 19. III; Stumbre S. «Rīgas Balss», 1961. g. 24. VI; Езопов И. «Советская молодежь», 1961 г. 17 VI.*

I. Vsevoložska «Zaudētā mīla» (krievu trupā) 1. III; rež. B. Barsovs, gleznot. L. Morozova. *Recenzijas: Ferbers B. «Padomju Daugava», 1961. g. 17. III; Grecka O. «Komunisma Ausma», 1961. g. 1. IV.*

«Afrodītes sala» (krievu trupā) 19. III; rež. V. Fjodorovs, gleznot. P. Kibirevs. *Recenzijas: Levitāne L. «Padomju Daugava», 1961. g. 5. IV; Cīršs V. «Komunisma Ausma», 1961. g. 25. IV.*

B. Aleksandrova «Kāzas Maļinovkā» 9. V; diriģ. M. Preizners, rež. J. Svobodins, gleznot. A. Morozovs, baletm. L. Petrovs. *Recenzijas: Stumbre S. «Rīgas Balss», 1961. g. 24. VI.*

K. Guckova «Uriels Akosta» (krievu trupā) 3. VI; rež. V. Fjodorovs, gleznot. P. Kibirevs.



SARKANKAROGOTĀS BALTIJAS FLOTES DRĀMAS TEĀTRI

1960. gadā

S. Smirnova «Laudis, kurus es redzēju» 30. XI; rež. A. Struņins, gleznot. S. Serjožins. *Recenzijas: Чистилина Н. «Советская Латвия», 1960 г. 4 XII.*

I. Rasomahina «Kareivji dodas mājup» 4. XII; rež. I. Pekers, gleznot. A. Jančuks.

V. Igo «Andželo» 16. XII; rež. A. Struņins, gleznot. S. Serjožins.

J. Smiļa «Lea» 22. XII; rež. J. Petrovskis, gleznot. A. Jančuks.

1961. gadā

A. Ostrovskis «Sirds nav akmens» 28. I; rež. I. Pekers, gleznot. S. Serjožins. *Recenzijas: Kroders O. «Komunisti», 1961. g. 2. IV.*

A. Steina «Okeāns» 7. II; rež. A. Struņins, gleznot. S. Serjožins. *Recenzijas: Koroļova M., Poļakovs G., Freimane V. «Komunisti», 1961. g. 30. IV.*

G. Priedes «Normunda meitene» 3. IV; rež. I. Pekers, rež. asist. A. Kravčuks, gleznot. Z. Tūbele.

K. Rapoportas «Raķetnieki» 7. VII; rež. A. Struņins, gleznot. A. Jančuks.

PIRMIZRĀDES REPUBLIKAS TAUTAS TEĀTROS

1960./61. gada sezonā

VENTSPILS TAUTAS TEĀTRI

1960. gadā

Literāri muzikāla montāža «Oktobrim slava» (pēc Tautas mākslas nama materiāliem sakārtojis R. Kugrēns) 7. XI; rež. R. Kugrēns, gleznot. E. Rentovičs.

D. Fonvizina «Pusaudzis» 28. XII; rež. R. Kugrēns, gleznot. E. Rentovičs. *Recenzijas: Pūrs L. «Zvaigzne», 1960. g. 23. nr.; Doniņa E. «Brīvā Venta», 1961. g. 13. I.*

1961. gadā

D. Zigmontes «Jūras vārti» (dramatizējis K. Pamše) 9. IV; rež. insc. R. Kugrēns, rež. V. Kugrēna, gleznot. E. Katlaps, E. Rentovičs. *Recenzijas: Ievkalns G. «Cīņa», 1961. g. 6. V; Kalndruva M. «Brīvā Venta», 1961. g. 15. IV.*

SALDUS TAUTAS TEĀTRI

1960. gadā

A. Ostrovska «Vēlā mīla» 24. XII; rež. J. Kļava, gleznot. K. Taube. *Recenzijas: Kučinska V. «Komunisti», 1961. g. 10. I.*

1961. gadā

V. Miļūna «Kaut viņa izputētu, tā mīlestība!» 5. V; rež. J. Kļava, gleznot. K. Taube.

A. Salinska «Bundziniece» 3. VI; rež. K. Freimane, gleznot. A. Upmane. *Recenzijas: Leja V. «Komunisti», 1961. g. 13. VI.*

K. VALDEMARA TALSU TAUTAS TEĀTRI

1960. gadā

A. Sofronova «Miljons par smaidu» 3. IX; rež. L. Melnmatīšs, gleznot. E. Riņķis, J. Alsbergs.

1961. gadā

I. Turgeņeva, A. Arbuzova «Priekšvakarā» 4. II; rež. L. Melnmatīšs, gleznot. L. Dansons. *Recenzijas: Atvars L. «Padomju Karogs», 1961. g. 25. II.*

G. Priedes «Vikas pirmā balle» 27. V; rež. A. Apele, gleznot. A. Zupiņš.

RĒZEKNES TAUTAS TEĀTRI

1960. gadā

T. Makarskas «Jūs ar viņiem tikāties» (krievu trupā) 5. XII; rež. A. Sokolovs, gleznot. J. Grizāns.

1961. gadā

P. Maļarevska «Akmens putns» (latviešu trupā) 12. II; rež. A. Varslavāns, gleznot. J. Grizāns. *Recenzijas: Saleniece A. «Ausma», 1961. g. 25. I.*

V. Korostiļova «Divas sievas mātes» (krievu trupā) — mūziku komponējuši A. Sokolovs un O. Geikins — 28. III; rež. A. Sokolovs, gleznot. A. Mitels, diriģ. O. Geikins.

Ļ. Mitrofanova «Sibīrijas novele» (latviešu trupā) 3. V; rež. A. Var-slavāns, gleznot. A. Mitels. *Recenzijas: Saleniece A.* «Ausma», 1961. g. 7. V.

A. Ostrovska «Nedzīvo tā, kā gribas» (krievu trupā) 24. VII; rež. A. Sokolovs, gleznot. A. Mitels.

BAUSKAS MUZIKĀLI DRAMATISKAJĀ TAUTAS TEĀTRĪ

1961. gadā

I. Kalmana «Silva» 25. II; rež. V. Rozenberga, dir. O. Bruģis, gleznot. F. Sutra. *Recenzijas: Odmanis V.* «Zemgales Komunisti», 1961. g. 12. V; *Priede L.* «Bauskas Darbs», 1961. g. 4. III.

D. Zigmontes «Jūras vārti» (V. Rozenbergas dramatisējums) 8. V; rež. V. Rozenberga, gleznot. F. Sutra. *Recenzijas: Salums P.* «Bauskas Darbs», 1961. g. 18. V.

E. VEIDENBAUMA CĒSU TAUTAS TEĀTRĪ

1961. gadā

A. Ostrovska «Nemierīgā vieta» 27. I; rež. E. Krastiņš, gleznot. J. Rozenbergs. *Recenzijas: Viķele E.* «Cēsu Stars», 1961. g. 21. II.

G. Muhtarova «Jautrais viesis» 15. V; rež. E. Krastiņš, gleznot. J. Strazdiņš.

Ā. ALUNĀNA JELGAVAS TAUTAS TEĀTRĪ

1960. gadā

M. Stehlika «Divas mīlestības» («Lauku mīlas stāsts») 11. XI; rež. J. Lūsēns, gleznot. M. Pelše. *Recenzijas: Sēja L.* «Zemgales Komunisti», 1960. g. 16. XI.

1961. gadā

A. Ostrovska «Mežs» 31. III; rež. H. Zommers, J. Lūsēns, gleznot. M. Pelše. *Recenzijas: Straume O.* «Zemgales Komunisti», 1961. g. 11. IV.

D. Zigmontes «Jūras vārti» (K. Pamšes dramatisējums) 2. VI; rež. J. Lūsēns, gleznot. M. Pelše. *Recenzijas: Straume O.* «Zemgales Komunisti», 1961. g. 10. VI.

R. BLAUMAŅA MADONAS TAUTAS TEĀTRI

1961. g. adā

V. Rozova «Nevienāda ciņa» 4. III; rež. A. Vītols, gleznot. M. Ozols.
I. Indrānes «Tilts» 23. IV; rež. A. Vītols, gleznot. M. Ozols.

LIMBAŽU TAUTAS TEĀTRI

1961. g. adā

H. Fildinga «Atmaskotais brīnumdarītājs» 22. I; rež. D. Vanags,
gleznot. L. Kaktiņš. *Recenzijas: Incēna V. «Padomju Zeme», 1961. g. 28. I.*

O. Safraneka «Zālamana spriedums» 26. III; rež. D. Vanags, gleznot. L. Kaktiņš.

A. Vilka «Apslēptie dārgumi» 1. V; rež. D. Vanags, gleznot. L. Kaktiņš.
Recenzijas: Incēna V. «Padomju Zeme», 1961. g. 9. V.

LATVIJAS PSR TEĀTRU VIESIZRĀDES AIZ REPUBLIKAS ROBEŽĀM

1960. g a d ā

No 24. februāra līdz 28. februārim LPSR Akadēmiskā operas un baleta teātra baleta trupa un simfoniskais orķestris viesojās Maskavā Kremļa teātrī, kur parādīja divus baletus — R. Grinblata «Rigodu» un A. Kalniņa «Staburadzi». Viesizrāžu noslēgumā notika plašs koncerts, kurā rādīja arī M. Ravela baletu «Bolero».

*

No 3. jūnija līdz 4. jūlijam Rīgas Krievu drāmas teātris viesojās Volgogradā — M. Gorkija drāmas teātra telpās ar šādām izrādēm: G. Priedes «Lai arī rudens», N. Pogodina «Petrarkas sonets», A. Arbuzova «Irkutskas stāsts», A. Volodina «Pieci vakari», M. Ļvovska «Sveika, Katja!», A. Čehova «Kīršu dārzs», E. Remarka «Pēdējā izvēle», Cao Jui «Viesuļvētra».

*

No 4. jūnija līdz 27. jūnijam Smoļenskā, bet no 1. jūlija līdz 31. jūlijam Penzā viesojās Valsts Muzikālās komēdijas teātra krievu trupa. Viesizrāžu repertuārā šādi uzvedumi: J. Mijutina «Čanitas skūpsts», B. Avetisova «Zelta zivtiņa», I. Kalmana «Bajadēra», I. Huska «Baronese Lili», R. Frimla un H. Stotharta «Rozmarija», F. Lehāra «Jautrā atraitne», R. Strausa «Cigānu barons».

*

No 8. līdz 21. jūnijam Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra krievu trupa viesojās Minskā ar šādām izrādēm: A. Zaka un I. Kuzņecova «Piemaskavas vakari», M. Vuda «Vitmena ielā», J. Uspenskas un L. Ošaņina «Es tevi atradišu», J. Drdas un I. Stoka «Velna dzirnavas», V. Korostiļova «Lelle Nadja un citi».

No 2. līdz 6. martam Kaļiņingradā un Baltijskā viesojās Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris ar šādām izrādēm: A. Steina «Okeāns», I. Rasomahina «Kareivji dodas mājup», J. Smūla «Lea», S. Smirnova «Ļaudis, kurus es redzēju», A. Ostrovskā «Sirds nav akmens».

*

No 3. aprīļa līdz 28. aprīlim Ļeņingradā, Kronštātē, Lomonosovo viesojās Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris un rādīja A. Steina «Okeānu», I. Rasomahina «Kareivji dodas mājup», J. Smūla «Leu», G. Priedes «Normunda meiteni», S. Smirnova «Ļaudis, kurus es redzēju», A. Ostrovskā «Sirds nav akmens», V. Igo «Andželo».

*

No 4. maija līdz 11. maijam Tallinā viesojās Rīgas Leļļu teātra krievu trupa ar šādām izrādēm: J. Zīgura «Leļļu cirks», B. Sauliša, N. Gerneta, P. Gurēviča «Trīs si-vēniņi», «Zosulēns» un V. Miļūna «Lidojums uz mēnesi».

*

23. maijā Tartu «Vanemuines» teātra telpās un 24. maijā Pērnavā L. Koidulas drāmas teātra telpās notika J. Raiņa Dailes teātra viesizrādes, kur tika parādīta V. Vigan-tes luga «Palmas zaļo vienmēr».

*

6. jūnijā Saūļos — Drāmas teātra telpās viesojās J. Raiņa Dailes teātris ar G. Priedes lugas «Vikas pirmā balles» iestudējumu.

*

No 20. maija līdz 29. maijam Ļeņingradā — Viborgas un Kirova Kultūras pilī viesojās Valsts Muzikālās komēdijas teātra krievu trupa un parādīja J. Miļutina «Cirkā iedegas ugunis», F. Lehāra «Zīlo mazurku» un I. Kalmana «Bajadēru».



Raiņa Dailes teātra kolektīvs kopā ar L. Koidulas Pērnavas drāmas teātra darbiniekiem pēc viesizrādēm Igaunijas PSR pilsētās 1961. g. maijā.

No 3. jūnija līdz 3. jūlijam Valsts Muzikālās komēdijas teātra krievu trupa viesojās Murmanskā — Kirova Kultūras pili ar šādām izrādēm: J. Miļutina «Cirkā iedegas uguns», N. Zolotonosa «Kad Adams atvaļinājumā», F. Lehāra «Zilā mazurka», «Grāfs Luksemburgs», J. Strausa «Cigāņu barons», I. Kalmana «Bajadēra», I. Huska «Baronese Lili».

*

No 1. jūlija līdz 31. jūlijam Kirovā — Drāmas teātra telpās, kā arī apgabalā pilsētās Slobodskā, Kirovotereskā, Kirovočepeckā, Beloholupicā un citur viesojās Rīgas Krievu drāmas teātris. Viesizrāžu repertuārā bija šādi uzvedumi: S. Aļošina «Viss paliek cilvēkiem» («Lāpa»), G. Priedes «Lai arī rudens», J. Germana un B. Restā «Viens gads», V. Panovas «Atvadas baltajām naktim», P. Kohouta «Tāda mila», A. Volodina «Pieci vakari», V. Blažeka «Svētku vakars», A. Tolstoja «Veikalnieks».

*

No 22. jūlija līdz 27. augustam Līvovā viesojās Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātris ar šādām izrādēm: N. Pogodina «Trešā, patētiskā», A. Steina «Okeāns»,



Rīgas Krievu drāmas teātra kolektīvs Kirovā pie mājas, kur dzīvojis J. Rainis.

I. Rasomahina «Kareivji dodas mājup», K. Rapoportas «Raketnieki», J. Smiļa «Lea», A. Ostrovska «Sirds nav akmens», B. Sova «Pigmalions», V. Igo «Andželo».

LPSR Akadēmiskais Operas un baleta teātris no 5. augusta līdz 27. augustam viesojas Ļeņingradā — Ļeņingradas Padomes Kultūras nama telpās. Viesizrāžu repertuārā bija šādi operu un baletu uzvedumi: R. Vāgnera «Tanheizers», R. Strausa «Salome», Dž. Rosīni «Seviljas bārdžinis», Z. Ofenbacha «Holmaņa stāsti», S. Rahmaņinova «Frančeska da Rimini», P. Čaikovska «Gulbjū ezers», R. Grīnblata «Rigonda», S. Rahmaņinova «Simfoniskās dejas», F. Šopēna «Šopeniāna», M. Ravela «Bolero», Dž. Rosīni «Brīnumlīdzes».

Kubas baletdejojotājas Rīgā.



CITU PSRS PILSĒTU UN AIZROBEZU TEĀTRU VIESIZRĀDES MŪSU REPUBLIKĀ 1960./61. GADA SEZONĀ

1960. gadā

No 11. augusta līdz 25. augustam Daugavpilī — Muzikāli dramatiskā teātra telpās viesojās Ļeņingradas apgabala drāmas teātris ar šādām izrādēm: N. Pogodina «Trešā, patētiskā», K. Finna «Padēls», L. Lipkinda un N. Talibajeva «Uz uguntiņu», A. Kronina «Jupiters smejas», I. Šova «Bruklinas idile».

No 27. augusta līdz 11. septembrim Ļeņingradas apgabala drāmas teātris sniedza viesizrādes Rīgā — Krievu drāmas teātra un Apgabala virsnieku nama telpās. Viesizrāžu repertuārā šādas izrādes: N. Pogodina «Trešā, patētiskā», K. Finna «Padēls», L. Lipkinda un N. Talibajeva «Uz uguntiņu», A. Kronina «Jupiters smejas», I. Šova «Bruklinas idile», A. Salinska «Bundziniece», A. Dimā «Trīs musketieri».



Maskavas Padomes drāmas teātra kolektīva ierašanās Rīgā.

No 17. oktobra līdz 4. novembrim Rīgā — Akadēmiskā Operas un baleta teātra telpās notika Kubas republikas baleta trupas viesizrādes. Viņi parādīja vairākus baletus: L. Delība «Kopēliju», A. Adana «Zizeli», V. Herteļa «Veltīgo uzmanību», K. Farinjas «Atmodu», R. Voan-Viljamsa «Zanna Ruānā», fragmentus no baletiem — P. Čaikovska «Riekstkodis», L. Minkusa «Dons Kihots», kā arī šādus uzvedumus: «Koncerts» — Vivaldi — Baha mūzika, «Koncerts baltā un melnā» — J. Haidna mūzika, S. Rahmaņinova «Paganini», N. Rimskā-Korsakova «Spāniešu kapričo».

1961. gadā

No 2. maija līdz 4. maijam uz Latvijas PSR Valsts Leļļu teātra skatuves viesojās Viļņas leļļu teātris, parādot Salomejas Neris pasaku «Egle — zalkšu karaliene».

*Lilita Bērziņa Vilandes drāmas teātri «Ugala» pēc
viesizrādes V. Vigantes lugā «Palmas zaļo vien-
mēr» 1961. g. 24. janvārī.*



LATVIEŠU AUTORU LUGU UZVEDUMI CITĀS PSRS PILSĒTĀS 1960./61. GADA SEZONĀ

1960./61. g. sezonā J. Maseviča lugu «Barba» iestudēja Maskavas dramatisks teātris. Inscenētājs A. Gončarovs, režisors V. Cičko, gleznotāji N. Epovs un M. Grans.

•

1960. g. 16. oktobrī Lietuvas PSR Akadēmiskajā operas un baleta teātrī notika R. Grinblata baleta «Rigonda» pirmizrāde. Baletu iestudējusi H. Tangijeva-Birzniece, dekoratīvo ietēru veidojis E. Vārdaunis.

•

1960. g. 23. oktobrī Vilandes drāmas teātrī «Ugala» notika V. Vigantes lugas «Palmas zaļo vienmēr» pirmizrāde. To iestudējis režisors A. Sats, gleznotājs L. Merzins.



**Московский
Драматический театр**

Совратковская ул., 26
Телефон 2-12187

Четверг (вечер) 30 марта,
после завтра 3 апреля

БАРБА

Драма в 3 действиях, 9 картин
Яна Массенич
Английский перевод
с латышского
А. Кузнецова

Постановка А. А. Гончарова. Ре-
жиссер В. И. Чичков. Художники
Н. Н. Эпов, М. М. Гран.

Действующие лица и исполнители:
Март Гайтар — В. И. Пайда
Том — В. И. Гафт
Герт — Л. П. Барашков
Сексей — А. Д. Грачев
Решка — А. В. Антоновский
Л. А. Перевозкина
Василь — Л. А. Навошаров
Яна, его дочь — Т. И. Давыд
Ран, пиликер — С. С. Яковлев
Томас Соудер — Е. З. Сиванская
Стефан, ее сын — С. Г. Соколовский
А. М. Преснецов
Барба, его жена — Л. М. Барашков
А. В. Антоновский
Маргита, их дочь — Н. Ю. Протоса

1961. g. 24. janvārī Vilandes drāmas teātrī «Ugala» notika V. Vigantes lugas «Palmas zaļo vienmēr» izrāde. Viesojās trīs J. Raiņa Dailes teātra aktieri: L. Bērziņa Andas Kalējas lomā, E. Pāvuls Valda Vētras lomā un M. Sneidere Sandras Kalējas lomā.

1961. g. 5. februārī Vilandes drāmas teātrī «Ugala» notika G. Priedes lugas «Vikas pirmā balle» pirmizrāde. Režisors A. Sats, gleznotājs L. Merzins.

1961. g. 8. jūnijā Maskavas Centrālajā Padomju Armijas teātrī notikā G. Priedes lugas «Vikas pirmā balle» pirmizrāde. Lugu iestudējis režisors S. Kulagins, dekoratīvo ietēru darinājusi J. Fradkina.

29. jūnijā Pāgevežas drāmas teātrī notika G. Priedes lugas «Vikas pirmā balle» pirmizrāde. Izrādes režisors G. Karka, gleznotājs A. Stepanka.

1960. gada

6. jūlijā uz 65 dzīves gadiem atskatījās Akadēmiskā drāmas teātra aktieris Jānis Osis.

Skatuves gaitas Jānis Osis uzsācis 1915. gadā Jaunajā Pēterpils Latviešu teātri, būdams ķīmijas students. 1919. gadā, nodibinoties Padomju Latvijas Strādnieku teātrim, Jānis Osis iesaistās tā darbā. Pēc tam mākslinieks nepārtraukti strādā Nacionālajā un Akadēmiskajā drāmas teātri.

5. augustā uz 75 dzīves gadiem atskatījās Akadēmiskā drāmas teātra galvenais režisors Alfrēds Amtmanis-Briedītis.

Savas mākslinieka gaitas A. Amtmanis-Briedītis sāk 1903. gadā Jaunajā latviešu teātrī Rīgā, pēc tam darbojas «Apollo», Liepājas un Jaunajā Rīgas teātrī. Pirmā pasaules kara laikā mākslinieks evakuējas uz Pēterpili, bet 1919. g. A. Amtmanis-Briedītis iestudē L. Paegles lugu «Augšāmcelšanās», ar ko atklāj Padomju Latvijas Strādnieku teātri.

A. Amtmanis-Briedītis dažus gadus strādājis arī Dailes teātrī, bet viņa vārds cieši saistīts ar Akadēmisko drāmas teātri, jo sava darba lielāko daļu jubilārs atdevis tieši šim teātrim gan kā aktieris, gan režisors.

4. novembrī 60 gadu dzīves un 40 gadu darba jubileju atzīmēja Rīgas Horeogrāfijas vidusskolas direktore Olga Aināre.

3. decembrī 50 dzīves gadu jubileju atzīmēja LPSR Valsts Leļļu teātra aktrise Margarita Jansone.

M. Jansone skatuves gaitas uzsākusi Rīgas Strādnieku teātrī un strādājusi līdz tā likvidēšanai. 1940. gadā viņa sāka strādāt Drāmas teātrī. Lielā Tēvijas kara gados viņa darbojusies latviešu mākslas ansamblī Ivanovā.



Jānis Osis



Alfrēds Amtmanis-Briedītis



Olga Aināre

Kopš 1944. gada M. Jansone ir LPSR Valsts Leļļu teātra aktrise.

Jubilejas vakarā Margarīta Jansone tēloja Boltes lomu V. Buša «Maksī un Moricā».

*

27. decembrī kolektīva vidū 60 gadu dzīves un 40 gadu skatuves darbības jubileju atzīmēja J. Raiņa Dailes teātra aktieris Atis Krauklis.

A. Krauklis beidzis Latviešu dramatiskos kursus un Dailes teātri strādā kopš 1929. gada.

Jubilejas vakarā Atis Krauklis tēloja Mikeli H. Vuolijoki lugā «Justīne».

1961. gadā

5. janvārī kolektīva vidū 50 gadu dzīves un 25 gadu skatuves darbības jubileju atzīmēja Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieris Augusts Pommers.

A. Pommers beidzis Aktieru arodbiedrības teātra skolu. Viņš strādājis Jaunatnes teātri un Daugavpils teātri. Kopš 1946. gada A. Pommers darbojas Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātri.

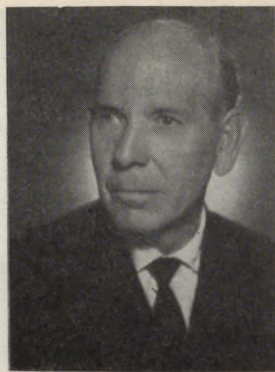
Jubilejas vakarā Augusts Pommers tēloja Tēvoci Krišu Z. Ergles lugā «Mūsu sētas bērni».

*

27. janvārī LPSR Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātris atzīmēja 20 gadu pastāvēšanas jubileju.



Margarita Jansone



Atis Krauklis



Augusts Pommers

29. janvārī kolektīva vidū 50 gadu dzīves un 30 gadu darba jubileju atzīmēja LPSR Valsts Muzikālās komēdijas teātra direktors Emīls Birģelis.

E. Birģelis mācījies Tautas augstskolas dramatiskajā studijā. No 1937. līdz 1940. gadam viņš darbojies Dailes teātra Mazajā ansambli. 1945. gadā E. Birģelis sāk strādāt Jaunatnes teātrī — sākumā par aktieri un administratoru, vēlāk par direktora vietnieku.

Kopš 1960. gada E. Birģelis ir Muzikālās komēdijas teātra direktors.

15. februārī Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra kolektīvs svinēja Irmas Bunes 50 dzīves un 30 skatuves darbības gadu jubileju.

I. Bune beigusi Latviešu dramatiskos kursus. Viņa strādājusi vairākos teātros — Ziemeļlatvijas teātrī, Tautas teātrī Rīgā, Latvju drāmas ansambli. Bet kopš 1941. gada I. Bune strādā Jaunatnes teātrī.

Jubilejas vakarā Irma Bune tēloja Klaudiju Vasiljevnu Savinu V. Rozova komēdijā «Prieku meklējot».

20. februārī LPSR Valsts Akadēmiskā Operas un baleta teātra saime svinēja teātra galvenā mākslinieka Artura Lapiņa 50 gadu dzīves un 30 gadu darba jubileju.

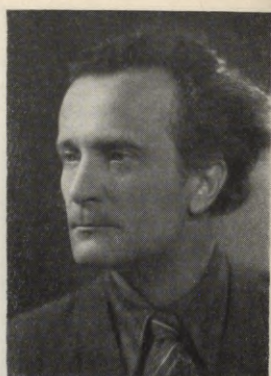
Profesionālo izglītību A. Lapiņš guvis Mākslas Akadēmijā, mācīdamies tur no 1929. līdz 1932. gadam. 1940. gadā viņš kļūst par Drāmas teātra galveno dekoratoru.



Emīls Birģelis



Irma Bune



Arturs Lapiņš

Lielā Tēvijas kara laikā A. Lapiņš ir Latvijas PSR Mākslas ansambļa galvenais mākslinieks. Tūlīt pēc kara A. Lapiņš sāk darbu LPSR Operas un baleta teātri par galveno mākslinieku.

Artura Lapiņa jubilejas vakarā notika A. Spadavekijas operas «Dundurs» izrāde, kurai dekoratīvo ietēpu darinājis jubilārs.

*

14. martā LPSR Valsts Akadēmiskā drāmas teātra aktieris Karps Klētnieks atzīmēja 50 gadu dzīves un 25 gadu skatuves darbības jubileju. K. Klētnieks mācījies Tautas augstskolas zīmēšanas un gleznošanas studijā. 1935. gadā viņš sāk mācīties Mazā Latvju drāmas ansambļa studijā. Pēc tam darbojies Dailes teātra Mazajā ansambli.

Kopš 1940. gada K. Klētnieka skatuves gaitas saistās ar Akadēmisko drāmas teātri. Jubilejas vakarā Karps Klētnieks tēloja Džulianu Greisonu A. Hellana lugā «Viņš teica — nē».

*

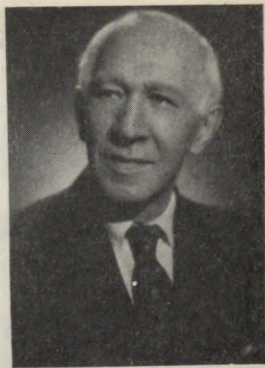
22. aprīlī aktrise — pensionāre Milda Riekstiņa atskatījās uz 70 dzīves gadiem. M. Riekstiņa beigusi Latviešu dramatiskos kursus. Darbojusies Rīgas Latviešu teātri un Nacionālajā teātri.



Karps Klētnieks



Milda Riekstiņa



Nikolajs Barabanovs

24. aprīlī Rīgas Krievu drāmas teātra kolektīvs svinēja Nikolaja Barabanova 70 gadu dzīves un 50 gadu skatuves darbības jubileju.

N. Barabanovs mācījies Maskavas Filharmonijas skolā, darbojies lielākajos Maskavas un Petrograda teātros.

1921. gadā N. Barabanovs pārnāk uz Rīgu un nepārtraukti strādā Krievu drāmas teātri.

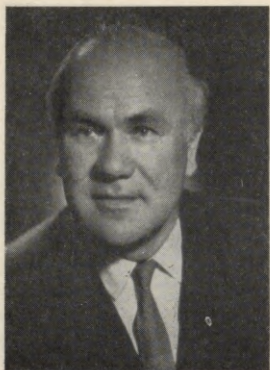
Jubilejas vakarā Nikolajs Barabanovs tēloja Gajevu A. Čehova lugā «Ķiršu dārzs».

7. maijā LPSR Valsts Akadēmiskā drāmas teātra aktieris Harijs Avens atzīmēja 50 gadu dzīves un 30 gadu skatuves darba jubileju.

H. Avens beidzis E. Feldmaņa dramatiskos kursus un kopš 1930. gada strādā tagadējā Akadēmiskajā drāmas teātri.

Harija Avena jubilejas vakars notika A. Popova radio rūpnīcas klubā, kur rādīja fragmentus no lugām un filmām ar jubilāra piedalīšanos.

9. maijā uz 70 dzīves gadiem atskatījās bijušā Jaunā Rīgas teātra sufliere un aktrise Berta Aboliņa-Smilģe.



Harijs Avens



Berta Āboliņa-Smilģe



Vilis Ķīmelis

14. maijā kolektīva vidū 50 gadu dzīves un 30 gadu skatuves darbības jubileju atzīmēja Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra direktora vietnieks Vilis Ķīmelis.

V. Ķīmelis beidzis Latviešu aktieru arodbiedrības teātra skolu. No 1938. līdz 1940. gadam strādājis Latvju drāmas ansambli. Kopš 1940. gada darbojas Jaunatnes teātrī.

6. jūnijā pazistamais teātra darbinieks, personālais pensionārs Hermanis Kaupiņš atskatījās uz 70 mūža gadiem.

18. jūnijā Rīgas Krievu drāmas teātra administrators Leonīds Dolgopolovs-Kaminskis atzīmēja 60 gadu dzīves un 35 gadu teātra darba jubileju.

12. jūlijā uz 70 dzīves gadiem atskatījās J. Raiņa Dailes teātra režisore Felicita Ertņere.

F. Ertņere 40 gadus darbojas Dailes teātrī — sākumā par kustību konsultanti, vēlāk arī par režisora asistenti un tad par patstāvīgu režisori.



Hermanis Kaupiņš



Felicita Ertņere



Paula Baltābola

22. augustā uz 70 dzīves gadiem atskatījās aktrise personālā pensionāre Paula Baltābola.

P. Baltābola beigusi Dubura dramatiskos kursus un sākusi strādāt Liepājas latviešu teātrī. Pēc tam vēl darbojusies Interimteātrī, Pēterpilī «Dzimtenes» teātrī, Cēsis Strēlnieku teātrī, Maskavas Latviešu strādnieku teātrī.

1919. gadā Paula Baltābola iesaistījās Strādnieku teātrī, pēc tam vēl strādājusi Nacionālajā un Dailes teātrī.

GODA NOSAUKUMI LATVIJAS PSR TEĀTRU DARBINIEKIEM

(piešķirti laikā no 1959. g. 1. jūlija līdz 1961. g. 1. jūlijam)

1. Rasmai Rogai, J. Raiņa Dailes teātra aktrisei — LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece (1960. g. 3. XI).

2. Aleksandram Bessonovam — Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātra aktierim — LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks (1960. g. 3. XI).

3. Dzidrai Ritenbergai — Rīgas Krievu drāmas teātra aktrisei — LPSR Nopelniem bagātā skatuves māksliniece (1960. g. 2. XII).

4. Edgaram Zvejam — Muzikālās komēdijas teātra solistam — LPSR Nopelniem bagātais skatuves mākslinieks (1961. g. 31. I).



Rasma Roga



Aleksandrs Bessonovs



Dzidra Ritenberga



Edgars Zveja

LATVIJAS PSR TEĀTRA BIEDRĪBAS PASĀKUMI

1960. g a d ā

4. oktobrī Akadēmiskajā drāmas teātrī notika LPSR Kultūras ministrijas un Teātru biedrības organizētā apspriede par sadarbību ar Cēsu Tautas teātri.

*

13. un 14. oktobrī LPSR Teātra biedrība kopā ar E. Melngaiļa Tautas mākslas namu organizēja rajonu mākslinieciskās pašdarbības dramatisko kolektīvu virsrežisoru republikānisko sanāksmi.

Lekcijas nolasīja Akadēmiskā drāmas teātra režisors K. Pamše — «Aktiera meistarības pamatelementi» un M. Tetere — «Kā vērtēt izrādi». Bez tam vēl runāja LPSR Kultūras ministrijas Mākslas daļas priekšnieks R. Zandersons, Tautas mākslas nama pārstāve V. Ziverte u. c.

*

21. novembrī Akadēmiskajā drāmas teātrī notika Ļ. Tolstoja 50 gadu nāves dienas atcerei veltīts sarakojums, ko organizēja Latvijas Padomju rakstnieku savienība, LPSR Kultūras ministrija, Ārzemju sakaru biedrība un Teātra biedrība.

Referātu par Ļ. Tolstoja dzīvi un daiļradi nolasīja filozofijas zinātnu kandidāts K. Krauliņš.

Pēc tam notika izrāde «Augšāmcelšanās».

*

24. novembrī LPSR Kultūras ministrija, Teātra biedrība un Mākslas darbinieku nams rīkoja sanāksmi, lai apspriestu republikas teātru 1960./61. gada sezonas darbu. Sanāksmes dalībnieki noklausījās referātu, kurā tika novērtēti republikas teātru repertuāru plāni, kā arī skartas teātra mākslas šodienas problēmas.

Debatēs runāja A. Amtmanis-Briedītis, Ed. Smilģis, J. Pasternaks, A. Hļebnovs, N. Mūrnieks, B. Praudiņš, V. Malankins, P. Lūcis, J. Zīgurs. Republikas teātru pārstāvji iepazīstināja ar savu teātru darbu, repertuāra plāniem, iecerēm.

29. novembrī LPSR Teātra biedrība kopā ar Latvijas Padomju komponistu savienību organizēja apspriedi par mūsdienu operas mākslas problēmām.

Referātu par mūsdienu operas problēmām nolasīja N. Grīnfelds. Viņš analizēja padomju komponistu operas un runāja par LPSR Akadēmiskā operas un baleta teātra repertuāru. Debatēs piedalījās J. Vītoliņš, A. Austriņš, E. Tons, M. Zariņš, O. Grāviņis.

1961. gada

5., 6. un 8. janvārī LTB organizēja apspriedi par Ļ. Tolstoja romānu uzvedumiem Rīgas teātros.

«Augšamcelšanās» izrādes Akadēmiskajā drāmas un Rīgas Krievu drāmas teātrī, «Ķaru un mieru» J. Raiņa Dailes teātrī analizēja un novērtēja Maskavas Mazā Akadēmiskā teātra režisors L. Volkovs un Ļ. Tolstoja muzeja direktora vietnieks zinātniskajā darbā, filoloģijas zinātņu kandidāts K. Lomunovs.

Debatēs runāja Ed. Smilģis, F. Ertneris, Z. Katlaps, V. Bergmanis, V. Rūja, N. Barabanovs, A. Hļebnovs.

26. janvārī ZA Valodas un literatūras institūtā notika latviešu padomju teātra vēstures prospekta apspriešana. Apspriedē piedalījās ZA Valodas un literatūras institūta darbinieki, literatūras un teātra kritiķi, LPSR Teātra biedrības kritikas sekcijas pārstāvji.

7. martā LTB organizēja apspriedi par žurnālu «Teātra[n]a žizņ», kurā piedalījās teātra kritiķi, teātru darbinieki, sabiedrisko organizāciju un preses pārstāvji, kā arī žurnāla «Teātra[n]a žizņ» līdzstrādnieks A. Makejevs.

16. aprīlī LTB organizēja Muzikālās komēdijas teātra kolektīva tikšanos ar operetes «Cirkā iedegas uguns» komponistu J. Miļutinu un libretistu J. Ziskindu. Maskavas viesi dalījās savos iespaidos par izrādi, novērtēja režisora, diriģenta, aktieru, dekoratora darbu.

20., 21. un 22. aprīlī Viļņā notika III starprepublikaniskā Baltijas teātru zinātnieku un kritiķu konference, kuru organizēja Lietuvas PSR, Latvijas PSR, Igaunijas PSR un Baltkrievijas PSR Teātra biedrības.

Konferences darbā piedalījās Padomju Lietuvas, Latvijas, Igaunijas, Baltkrievijas, kā arī Maskavas teātra zinātnieki, režisori, aktieri, kritiķi.

Referātus konferencē nolasīja mākslas zinātņu kandidāts V. Neļjods (Baltkrievijas PSR) — «Laikmetīgums un baltkrievu teātris», Z. Segals (Latvijas PSR) — «Laikmetīgā teātra problēmas un Padomju Latvijas teātra māksla», L. Tormis (Igaunijas PSR) — «Mūsdienu dramaturģija igauņu dramatiskajā teātrī», V. Kivilo (Igaunijas PSR) — «Sodienas tēma Igaunijas PSR muzikālajos teātros», Z. Grigoraitis (Lietuvas PSR) — «Mūsu teātris un šodiena».

Referenti risināja laikmetīguma izpratnes problēmas, kā arī aplūkoja laikmetīguma izpaušmi konkrētās izrādēs.

Debatēs runātajī analizēja Lietuvas teātru darbu un pārrunāja teātra mākslas aktuālās problēmas.

29. aprīlī LTB organizēja Rīgas Leļļu teātra izrāžu apspriešanu. Maskavas teātra kritiķe N. Smirnova novērtēja un analizēja šādas Leļļu teātra izrādes — M. Turovera un I. Mirsakova «Sivēniņš Coks» (krievu trupā), B. Sauliša, N. Gerneta, N. Gurčviča «Zosulēns» (latviešu trupā), J. Maļika «Mičeks-Fličeks» (krievu trupā), M. Stārstes «Pelēkais namiņš» (latviešu trupā), J. Žigura «Leļļu cirks» (krievu trupā), T. Gabes «Pelnrušķīte» (latviešu trupā). Viņa atzina, ka izrādes režisoriski un dekoratīvi risinātas labi, gaumīgi, dažas pat spidoši, tikai pamaz aktierisku sasniegumu.

30. aprīlī LTB organizēja Rīgas Krievu drāmas teātra izrāžu apspriešanu. Par izrādēm — A. Čehova «Krišu dārzs», A. Tolstoja «Veikalieks», V. Panovas «Atvadas baltajām naktīm», «Afrodītes sala», A. Steina «Okeāns» — runāja Maskavas teātra kritiķes S. Duņina un N. Smirnova.

26. maijā Latvijas PSR Kultūras ministrija, Teātra biedrība un E. Melngaiļa Tautas mākslas nams organizēja VI Latvijas PSR Teātru pavasara tautas teātru skates noslēguma konferenci.

Par Tautas teātru skates izrādēm — D. Zigmontes «Jūras vērti», G. Priedes «Vikas pirmā balle», L. Mitrofanova «Sibīrijas novele», V. Korostilova «Divas sievasmātes», G. Muhtarova «Jautrais viesis», V. Pistoļenko «Annas mīlestība», I. Indrānes «Tilts», A. Vilka «Apslēptie dārgumi» — referēja R. Baltaisvilks, K. Pamše, M. Augstkalna. Debatēs runāja R. Zandersons, I. Zaķe, V. Ziverte u. c.

No 5. līdz 7. maijam LTB Akadēmiskajā operas un baleta teātrī organizēja trīs mākslas zinātnu kandidāta L. Enteļa lekcijas: «Mūsdienu baleta jaunumi», «S. Prokofjevs un viņa opera «Karš un miers»», «Ceļi un strupceļi mūsdienu rietumu mūzikā».

7. maijā LTB organizēja Akadēmiskā operas un baleta teātra izrāžu — S. Rahmaņinova «Franческа da Rimini» un «Simfoniskās dejas» apspriešanu.

Par izrādēm runāja mākslas zinātnu kandidāts L. Entelis.

17. maijā Latvijas PSR Teātra biedrība un Mākslas darbinieku nams organizēja čehoslovaku kultūras nedēļas ieskaņu sarīkojumu. Par Sociālistiskās Čehoslovākijas sasniegumiem ekonomikā, kultūrā un mākslā referēja L. Akuratere. Kultūras nedēļai veltītajā koncertā piedalījās Akadēmiskā operas un baleta teātra solisti, J. Raiņa Dailes teātra, Rīgas Krievu drāmas teātra, Ļeņina komjaunatnes Jaunatnes teātra aktieri, E. Dārziņa mūzikas vidusskolas audzēkņi u. c.

12. jūnijā LTB organizēja Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra krievu drāmas trupas Rīgas viesizrāžu apspriešanu.

Par K. Guckova lugas «Uriels Akosta», M. Smirnovas un M. Kraindeles «Četri zem viena jumta», I. Vsevoložska «Zaudētā mila» uzvedumiem referēja Rīgas Krievu drāmas teātra literārās daļas vadītājs Z. Segals.

*

16. jūnijā LTB organizēja Daugavpils Muzikāli dramatiskā teātra muzikālās trupas Rīgas viesizrāžu apspriešanu.

Mūzikas kritiķis A. Darkevics novērtēja četras Rīgā parādītās izrādes — V. Belica «Jūs gaida draugi», N. Strelņikova «Melnais amulets», I. Kalmana «Silva», A. Aleksandrova «Kāzas Maļinovkā».

*

17. jūnijā LTB organizēja Liepājas Muzikāli dramatiskā teātra Rīgas viesizrāžu apspriešanu.

Rīgā parādītās izrādes — A. Arbuzova «Esi sveicināta, mīlestība!» («Irkutskas stāsts»), A. Sofronova «Virējiņa», Ļ. Tolstoja «Anna Kareņina», V. Sekspira «Spitnieces precības», J. Juranđota «Savas sievas vīrs», E. Ansona «Sezonas raganiņa» un «Pieminekļa mets» — analizēja un novērtēja teātra kritiķis V. Hausmanis un J. Raiņa Dailes teātra režisore V. Vecumniece.

1960./61. G. SEZONĀ REPUBLIKAS TEĀTROS IZRĀDĪTĀS LUGAS (IZRĀŽU SKAITS)

AKADEMISKAJĀ OPERAS UN BALETA TEĀTRI

Jauniestudējumi

Dž. Rosini «Seviljas bārdzīnis» . . . 22	S. Rahmaņinova «Simfoniskās de- jas», «Frančeska da Rimini» . . . 7
L. Minkusa «Dons Kihots» . . . 11	

Atkārtojumi

A. Hačaturjana «Spartaks» . . . 17	A. Adana «Žizele» . . . 6
S. Prokofjeva «Laulības klosteris» . . 15	R. Vāgnera «Tanheizers» . . . 5
J. Strausa «Pie zilās Donavas» . . 13	M. Ravela «Bolero», F. Šopēna «So- peniāna», Dž. Rosini «Brīnumlelles» . 5
R. Grinblata «Rigonda» . . . 12	A. Rubinšteina «Demons» . . . 4
P. Čaikovska «Riekstkodis» . . . 11	Dž. Verdi «Otello» . . . 4
Dž. Verdi «Masku balle» . . . 10	Dž. Verdi «Toska» . . . 4
S. Guno «Fausts» . . . 9	P. Čaikovska «Jevgeņijs Ņeņegins» . 3
P. Čaikovska «Gulbjus ezers» . . . 9	S. Prokofjeva «Pelnrušķīte» . . . 3
Dž. Verdi «Traviata» . . . 8	A. Adana «Korsārs» . . . 3
Z. Bizē «Karmena» . . . 7	M. Musorgska «Boriss Godunovs» . 3
Dž. Verdi «Rigoletto» . . . 7	F. Tomsone «Pūt, vējiņi!» . . . 3
Dž. Verdi «Aida» . . . 7	A. Spadavekijs «Dundurs» . . . 2
A. Borodina «Kņazs Igors» . . . 7	A. Dargomižska «Nāra» . . . 1
Z. Ofenbaha «Hofmaņa stāsti» . . . 7	R. Leonkavallo «Pajaci» . . . 1
P. Čaikovska «Piķa dāma» . . . 6	
R. Strausa «Salome» . . . 6	
A. Kalniņa «Staburadze» . . . 6	

Notikuši 55 koncerti

AKADEMISKAJĀ DRĀMAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

K. Krapivas «Kas smejas pēdējais» . 27	V. Panovas «Atvadas baltajām nak- tim» . . . 77
L. Tolstoja «Augšāmcelsšanās» . . 23	A. Upīša «Plaiss mākoņos» . . . 9
T. Draizera «Amerikāņu traģēdija» . 53	A. Arbuzova «Zudušais dēls» (vies- izrādes pa republikas rajoniem) . 50
D. Zigmontes «Jūras vārti» . . . 68	
A. Hellana «Viņš teica — nē» . . . 76	

A. Kasonas «Trešais vārds»	45
A. Arbuzova «Esi sveicināta, mīlestība!» («Irkutskas stāsts»)	31
A. Livesa «Jaungada nakti»	17
Z. Grīvas «Nemierīgā ūdeņi»	15
Zeiboltu Jēkaba «Dullais barons Bundulis»	11
A. Arbuzova «Tālais ceļš»	10
A. Grīguļa «Nekur tā neiet kā pašaulē»	8

L. Tolstoja «Karš un miers»	45
L. Helmanes «Meža noslēpums»	50
J. Druces «Kasa mare»	20

G. Priedes «Vikas pirmā balle»	62
H. Vuolijoki «Justine»	44
V. Vīgantes «Palmas zaļo vienmēr»	31
V. Lāča «Poēma par vētru»	25
N. Pogodina «Mazā studente»	21
M. Zivertā «Minhauzena precības»	16
Aspāzijas «Vaidelote»	14

A. Tolstoja «Veikalnieks»	62
L. Tolstoja «Augšāmcelšanās»	15
V. Korostilova «Ticu tev»	42
A. Steina «Okeāns»	33
V. Panovas «Atvadas baltajām naktim»	40

G. Priedes «Lai arī rudens»	41
A. Arbuzova «Irkutskas stāsts»	41
P. Kohouta «Tāda mīla»	21
A. Volodina «Pieci vakari»	14
J. Svarca «Kailais karalis»	13
M. Ljovska «Sveika, Katja!»	7
A. Ostrovska «Nebija ne graša, uzreiz trīs»	6

Atkārtojumi

A. Sirvanzadē «Armenui»	8
P. Pētersona «Balto torņu ēna»	7
Z. Grīvas «Medūzas plosts»	7
Eduardo de Filipo «Filumena Marturāno»	7
A. Čehova «Kaija»	6
A. Guckova «Uriels Akosta»	4
A. Dimā «Kamēliju dāma»	2

J. RAIŅA DAILES TEĀTRI

Jauniestudējumi

J. Lūša «Sniega cilvēka bojā eja»	20
J. Hašeka «Sveiks»	2

Atkārtojumi

G. Priedes «Normunda meitene»	14
Z. Lāgerlefas «Gēsta Berlings»	11
V. Sekspira «Hamlets»	7
J. Raiņa «Spēlēju, dancoju»	4
A. Čehova «Trīs māsas»	4
F. Sillera «Marija Stjuarte»	3

RĪGAS KRIEVU DRĀMAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

«Afrodītes sala»	34
V. Blažeka «Svētku vakars»	29
J. Germana un J. Resta «Viens gads»	16
A. Arbuzova «Zudušais dēls» (parādīts viesizrādēs Kirovā)	4

Atkārtojumi

S. Aļošina «Lāpa»	5
J. Maseviča «Nepabeigtā dziesma»	4
E. Remarka «Pēdējā izvēle»	3
A. Čehova «Ķiršu dārzs»	3
Solom-Aleihema «Tevje — piena vādājs»	2

MUZIKĀLĀS KOMEDIJAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

N. Zolotonosa «Kad Ādams atvaļinājums» (krievu trupā)	17
F. Lehāra «Zilā mazurka» (latviešu trupā)	34
J. Miļutina «Cirkā iedegas uguns» (krievu trupā)	28

F. Lehāra «Zilā mazurka» (krievu trupā)	24
F. Lova «Mana skaistā lēdija» (latviešu trupā)	7

Atkārtojumi

D. Dostāla «Klīvija» (latviešu trupā) 51	
I. Kalmana «Bajadēra» (krievu trupā) 44	
R. Frimla un H. Stotharta «Rozmarija» (latviešu trupā)	26
F. Lehāra «Grāfs Luksemburgs» (latviešu trupā)	25
P. Abrahama «Havajas puķe» (latviešu trupā)	22
R. Frimla un H. Stotharta «Rozmarija» (krievu trupā)	22
J. Strausa «Čigānu barons» (krievu trupā)	18

N. Zolotonosa «Kad Ādams atvaļinājums» (latviešu trupā)	12
J. Miļutina «Čanītas skūpsts» (krievu trupā)	11
I. Huska «Baronese Lili» (krievu trupā)	8
F. Lehāra «Grāfs Luksemburgs» (krievu trupā)	8
R. Gadžijeva «Romeo, mans kaimiņš» (krievu trupā, viesizrādes Murmanskā)	4

ĻEŅINA KOMJAUNATNES JAUNATNES TEĀTRI

Jauniestudējumi

A. Arbuzova «Tālais ceļš» (krievu trupā)	32
M. Tvena «Toms Soijers» (latviešu trupā)	52
M. Tvena «Toma Soijera piedzīvojumi» (krievu trupā)	37
F. Gudriča un A. Haketa «Annas Frankas dienasgrāmata» (krievu trupā)	31
F. Dostojevskā «Pazemotie un apvainotie» (latviešu trupā)	16

V. Malankina, G. Cepļioviča «Miška, Serjoga un es — Gariks» (krievu trupā)	13
Ņ. Ivanteres «Bijušie zēni» (krievu trupā)	11
Ņ. Ivanteres «Bijušie zēni» (latviešu trupā)	7
B. Rabkina «Kosmiskais Romka» (latviešu trupā)	10

Atkārtojumi

V. Stojanesku, O. Savas «Nulle uzvedībā» (latviešu trupā)	46
A. Mihalkova «Sombērno» (latviešu trupā)	35
Z. Ergles «Mūsu sētas bērni» (latviešu trupā)	27

V. Rozova «Nevienāda cīņa» (krievu trupā)	23
E. Rostāna «Kā romānā» (latviešu trupā)	18
J. Drdas un I. Stoka «Velna dzirnavas» (krievu trupā)	17

V. Korostiļova «Lelle Nelle» (latviešu trupā)	14
V. Rozova «Nevienāda ciņa» (latviešu trupā)	11
V. Korostiļova «Lelle Nadja un citi» (krievu trupā)	10
V. Rozova «Prieku meklējot» (latviešu trupā)	9

A. Hmeļika «Mans draugs, Kolka» (krievu trupā)	3
J. Akurātera «Sis un tas, Itnekas» (latviešu trupā)	1
A. Zaka un I. Kuņņecova «Piemaskavas vakari» (krievu trupā)	1
V. Igo «Nožēlojamie»	1

LEĻĻU TEĀTRI

Jauniestudējumi

E. Cernāka «Vasiļisa Daiļa»	58
V. Miļūna «Lidojums uz mēnesi»	71
B. Brehta «Trisgrašu opera»	12
J. Zīgura «Leļļu cirks»	56

T. Gabes «Pelnrušķīte»	86
A. Brigaderes «Spriditis»	60
M. Stārastes «Pelēkais namiņš»	49

Atkārtojumi

M. Turovera un I. Mirsakova «Sivēniņš Coks»	47
S. Maršaka «Zvēru namiņš»	47
B. Sauliņa, N. Gerneta un N. Gureviča «Tris sivēniņi», «Zosulēns»	44
F. Veikes «Rausis»	37
G. Vladičina «Zīpkāriņgais zilonītis»	36
J. Slaviča «Stans — pūķa kalps»	34

E. Stērstes «Brīnišķīgās acenes»	23
J. Maļika «Miķeks-Fliķeks»	21
V. Buša «Maksis un Morics»	14
I. Stoka un J. Drdas «Velna dzirnavas»	8
P. Poļakova «Ak, sirds!»	8
G. Landaua «Pasaku lāde»	4
E. Tarahovskas «Ar lidakas pavēli»	4

LIEPĀJAS MUZIKĀLI DRAMATISKAJĀ TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

A. Arbuzova «Esī sveicināta, mīlestība!» («Irkutskas stāsts»)	58
A. Sofronova «Virējiņa»	41
I. Kalmana «Monmartras vijolīte»	57
J. Jurandota «Savas sievas vīrs»	69
L. Tolstoja «Anna Kareņina»	18

Dž. Pučīni «Toska»	6
E. Ansona «Dzērves atlido» («Pieminekļa mets»)	27
V. Sekspīra «Spītniecības precības»	17
B. Gorbūjska «Mila un vasarnīca»	16
J. Raiņa «Krauklītis»	8

Atkārtojumi

F. Šuberta «Trejmeitiņas»	22
E. Ansona «Sezonas raganiņa»	17
J. Keņpiša «Minhauzena precības»	12
E. Zālītes «Rudens rozes»	11

A. Ostrovska «Bez vainas vainīgie»	4
H. Ibsena «Jūras sievietes»	3
E. Briedes «Annas sols»	1
I. Sēmjakina «Neticiet klusumam»	1

LĒĻU ANSAMBLĪ

Jauniestudējumi

A. Praydinas «Divreiz divi — četri» 36

A. Bīnes «Meža brīnums» 42

Atkārtojumi

Brāļu Grimmu «Sniegbaltīte un septiņi rūķi» 121

A. Bīnes «Kaķītis un gailītis» . . . 21

N. un J. Davidovu «Zvaigžņu puišs» 23

A. Bīnes «Rūķiņu cimdīņi» 19

LEONA PAEGLES VALMIERAS DRĀMAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

M. Smirnovas, M. Kraindeles «Četri zem viena jumta» 67

M. Gorkija «Saules bērni» 19

V. Lāča «Putni bez spārniem» . . . 60

V. Vīgantes «Kad rūsa plauksnās» . . 5

V. Blažeka «Svētku vakars» 30

H. Hauzera «Baltās asinis» 2

Atkārtojumi

A. Alunāna «Seši mazi bundzinieki» 33

O. Andžānes «Dārgais prieks» . . . 12

H. Pfeifera «Laternu svētki» 28

E. Ranneta «Pazudušais dēls» 11

V. Ļevidovas «Trīs minūšu saruna» 18

H. Vuolijoki «Akmens ligzda» 5

G. Mazina «Šodien un vienmēr» . . . 17

A. Brigaderes «Maija un Pajja» 3

A. Uspenska «Dzīvoja trīs draugi»

(«Piecu sirdis») 16

DAUGAVPILS MUZIKĀLI DRAMATISKAJĀ TEĀTRĪ

Jauniestudējumi

A. Salinska «Bundziniece» (krievu trupā) 51

Ļ. Tolstoja «Dzīvais mironis» (krievu trupā) 18

Aldo de Benedeti «Labu nakti, Patricija!» (krievu trupā) 40

A. Gaidara «RKP» (krievu trupā) . . . 23

N. Streļņikova «Melnais amulets» . . . 29

V. Beļica «Jūs gaida draugi» 28

I. Stoka «Enkuru laukums» (latviešu trupā) 122

I. Vsevoložska «Zaudētā mīla» (krievu trupā) 44

A. Kronina «Jupiters smejas» (latviešu trupā) 123

«Afrodītes sala» (krievu trupā) . . . 38

K. Fehtera «Mēs arī neesam eņģeļi» (krievu trupā) 41

B. Aleksandrova «Kāzas Maļinovkā» 34

K. Guckova «Uriels Akosta» (krievu trupā) 5

Atkārtojumi

I. Kalmana «Silva»	68	V. Lāča «Zeme un jūra» (latviešu trupā)	21
M. Smirnovas un M. Kraindeles «Cetri zem viena jumta» (krievu trupā)	53	D. Dobričanova «Triju lakstīgalu ielā 17» (latviešu trupā)	21
I. Kalmana «Marica»	34	Dž. Pučīni «Čo-čo-sana»	17
A. Sofronova «Atvaļināts cilvēks» (krievu trupā)	23	Dž. Verdi «Traviata»	13

SARKANKAROGOTĀS BALTIJAS FLOTES DRĀMAS TEĀTRI

Jauniestudējumi

S. Smirnova «Ļaudis, kurus es redzēju»	33	A. Ostrovska «Sirds nav akmens»	49
I. Rasomahina «Kareivji dodas māju»	79	A. Steina «Okeāns»	57
V. Igo «Andželā»	64	G. Priedes «Normunda meitene»	5
J. Smiļa «Lea»	34	K. Rapoportas «Raķetnieki»	18
		B. Sova «Pigmaliions» (parādīts viesizrādēs)	13

Atkārtojumi

N. Pogodina «Trešā, patētiskā»	14	J. Raiņa «Pūt, vējiņi!»	9
V. Rozova «Nevienāda ciņa»	10	N. Virtas «Nepārredzamās tāles»	4

BIBLIOGRĀFIJA

I. LITERĀTORA LATVIESU VALODĀ PAR TEĀTRI UN SKATUVES MĀKSLINIEKIEM NO 1960. GADA MAIJA LIDZ 1961. GADA MAIJAM

I. GRĀMATAS

Bormane O. Skatuves runas pamati. Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1961, 154 lpp.

Ceplītis L. un Katlape N. Izteiksmīgas runas pamati. Rīgā, LPSR Zinātņu akadēmijas izd.-ba, 1960, 227 lpp., ilustr. (LPSR ZA Valodas un literatūras institūts.)

Dunkers O. Teātra māksla. Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1960, 79 lpp., ilustr.

Hausmanis V. Dailes teātra attīstības gaita (1920.—1960.). Materiāls lektoriem. Rīgā, 1960, 13 lpp. (LPSR Polit. zināšanu un zinātņu popul. b.-ba. LPSR ZA Valodas un literatūras inst. b-bas biedru grupa.)

Karps Klētnieks. Materiāli sakarā ar 50 gadu darba atceri. Rīgā, Valsts Akad. drāmas teātris, 1961, 45 lpp., ilustr.

LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka *Jāņa Grauda* 30 gadu skatuves darba atcere. Rīgā, 1960, 16 lpp., ilustr.

LPSR Nopelniem bagātā skatuves mākslinieka, Valsts prēmijas laureāta *Riharda Zandersona* 50 dzīves un 30 skatuves darba gadu jubilejas vakars. [G. Treimaņa iev.: Riharda Zandersona dzīves un darba svētkos.] Rīgā, 1960, 55 lpp., ilustr.

Marģeris Zariņš. Biogr. izziņa. Rīgā, 1960, 13 lpp. (PSRS Mūzikas fonda Latv. nod.)

Stumbre S. Marģera Zariņa opera «Zaļās dzirnavas». Rīgā, Latvijas Valsts izdevniecība, 1960, 53 lpp., ilustr. (Palīgs mūzikas klausītājiem.)

2. RAKSTI PERIODIKĀ

a) Vispārīgi raksti

Akurātere L. Uz labu ražu. [Republikas teātri 1960./61. g. sezonā.] Māksla, 1960, Nr. 3, 20.—23. lpp.

Amīmanis-Briedītis A. Uzdevums — būt priekšgalā. Literatūra un Māksla, 1961, 21. janv.

Amīmanis-Briedītis A. Uzmanības centrā — padomju dramaturģija. [LPSR Akadēmiskā drāmas teātra ieceres jaunajā sezonā.] Padomju Jaunatne, 1960, 27. aug.

Avotniece V. Viņu ir deviņpadsmit. [J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas teātra fakultātes absolventi.] Rīgas Balss, 1960, 17. jūn.

Birģelis V. Gatavosim oriģinālrepertuāru. [Muzikālās komēdijas teātra ieceres jaunajā sezonā.] Literatūra un Māksla, 1960, 1. okt.

Būs studija. [Rīgas Krievu drāmas teātri.] Literatūra un Māksla, 1960, 1. okt.

Cukura D. Latvijas PSR Teātra biedrība jaunajā gadā. Rīgas Balss, 1961, 1. febr.

Cukura D. Pirmā «Revidenta» izrāde. Rīgas Balss, 1960, 18. okt.

Cukura D. Pirms durvis ver teātri. [Reportāža par Rīgas teātriem.] Rīgas Balss, 1960, 3. sept.

Darkevics A. Neveiksmēm ir savi cēloņi. [Par J. *Kaijaka* muz. komēdiju «No sirds uz sirdi», Ģ. *Ramana* muz. komēdiju «Kaijas bez jūras» un F. *Tomsone*s operu «Pūt, vējiņi!】 Karogs, 1960, Nr. 8, 126.—128. lpp.

Dimants A. Operas un baleta teātra kolektīvam sākusies kārtējā atpūta. Padomju Jaunatne, 1960, 29. jūl.

Dunkers O. Dramatizējumu plūdi. Padomju Jaunatne, 1961, 11. febr.

Dzene L. Jāprot pateikt. [E. *Briedes* lugas «Annas sols» un E. *Ansona* lugas «Sezonas raganīņa» iestudējumi Liepājas Muz. dram. teātri; J. *Lasmaņa* lugas «Pērles sirds» iestudējums Daugavpils Muz. dram. teātri un H. *Gulbja* lugas «Mans cilvēks» iestudējums L. Paegles Valmieras drāmas teātri.] Karogs, 1960, Nr. 8, 141.—145. lpp.

Freinberga S. Dramatizējumi teātri. Literatūra un Māksla, 1961, 11. febr.

Freinberga S. Par ko jārūnā mūsu teātra kritikai. Karogs, 1960, Nr. 6, 120.—126. lpp.

Gerts O. Stāsts ne tikai par Irkutsku. [LPSR Krievu drāmas teātra viesizrāde Daugavpilī.] Padomju Daugava, 1960, 21. jūl.

Grecka O. Daugavpīliešu viesizrāde Dagdā. [J. *Vsevoložska* luga «Zaudētā mīlestība».] Komunisma Ausma, 1961, 1. apr.

Grēviņš Valts. Par patiesu novatorismu padomju mākslā. Karogs, 1960, Nr. 11, 116.—121. lpp.

Grēviņš Valts. Raiņa «Uguns un nakts» 50 gadu uz skatuves. Literatūra un Māksla, 1961, 4. febr.

Ivanovs M. Skatuves gleznotāju veikums. Zvaigzne, 1960, Nr. 13.

Kacēna V. Rīdzinieki varoņpilsētā. [LPSR Krievu drāmas teātra viesošānās Volgogradā.] Literatūra un Māksla, 1960, 18. jūn.

Kalniņš J. Izaugsmes gadi. [Latvijas teātra māksla.] Māksla, 1960, Nr. 2, 32.—35. lpp.

Kalniņš J. Rezultāti, kas liek padomāt. [Republikas teātru pavasara skati vērtējot.] Literatūra un Māksla, 1960, 11. jūn.

Kroders O. Varoņdarba vienkāršība. [Sezonu atklāj Baltijas flotes teātris.] Komunisti, 1960, 13. nov.

Markulāne J. Tikšanās ceļā. Jaunība ir brīnišķīgs laiks! [Par Baltijas republiku teātriem.] Māksla, 1960, Nr. 2, 40.—43. lpp.

Nepalikt tautai parādā. [Noslēgusies LPSR 20. gadadienai veltītā teātru sezona.] Cīņa, 1960, 3. jūn.

Oriģināloperas žanrā gaidāma aktivizēšanās. [Teātra biedrības un komponistu savienības organizēta sanāksme par laikmetīgās operas problēmām.] Literatūra un Māksla, 1960, 3. dec.

Pabērzs J. Jaunajā sezonā — bez vecajām kļūdām. [Teātra kritika.] Literatūra un Māksla, 1960, 15. okt.

Pārskats par paveikto. [Sarkankarogotās Baltijas flotes drāmas teātra viesizrādes Rīgā.] Literatūra un Māksla, 1960, 11. jūn.

- Repertuārs — teātra maize. [Ievadraksts.] Cīņa, 1960, 17. nov.
- Segals Z. Rakstīsim jaunas draudzības lappuses! [LPSR Drāmas, J. Raiņa LPSR Dailes un Rīgas Krievu drāmas teātru sadarbība.] Cīņa, 1960, 7. nov.
- Serbins A. Nacionālās dramaturģijas skate Maskavas teātros. Rīgas Balss, 1960, 19. dec.
- Stankevičs A. Ceļš uz šodien. [Latvijas teātra mākslas izaugsme.] Literatūra un Māksla, 1960, 16. jūl.
- Stankevičs A. Platu, drošu, stingru septiņgades soli! [Republikas teātru sniegumi pagājušajā sezonā un to turpmākie uzdevumi.] Literatūra un Māksla, 1960, 13. aug.
- Teātru dekoratoru konference. Literatūra un Māksla, 1960, 11. jūn.
- Teātru dekoratoru konference. Rīgas Balss, 1960, 30. maijā.
- Treimanis G. Centrā — laikabiedra tēls. [Akadēmiskā drāmas teātra ieceres jaunajā sezonā.] Literatūra un Māksla, 1960, 27. aug.
- Treimanis G. Diplomu novērtēs nākotnē. [J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas teātra fak. izlaidums.] Cīņa, 1960, 6. jūl.
- Treimanis G. Ko jaunu redzēsīm Akadēmiskajā drāmas teātri. Rīgas Balss, 1961, 23. janv.
- Treimanis G. Pārdomas par teātri. [1959./60. g. sezonas apskats.] Padomju Latvijas Komunisti, 1960, Nr. 5, 22.—25. lpp.
- Voskresenska J. Nopietnāku pieeju vieglajam žanram. [LPSR Muz. komēdijas teātri.] Rīgas Balss, 1961, 15. martā.
- Voss A. Par radošās inteliģences uzdevumiem darbaļaužu komunistiskajā audzināšanā. Cīņa, 1961, 7. apr.
- Zandersons R. Mūsu teātru pavasaris. Rīgas Balss, 1960, 9. jūn.
- Zandersons R. Sācies teātru pavasaris. Rīgas Balss, 1961, 11. apr.
- Zandersons R. Trīs audzinātāji. [L. Paegles Valmieras drāmas teātris, Daugavpils un Liepājas Muz. dram. teātri.] Māksla, 1960, Nr. 4, 30. un 31. lpp.
- Zile V. Skatīsim jaunu oriģinālopereti. [Muzikālās komēdijas teātra ieceres jaunajā sezonā.] Padomju Jaunatne, 1960, 23. sept.
- Zīgurs J. Pasaku un fantastikas teātris. [LPSR Leļļu teātris.] Māksla, 1961, Nr. 1, 43. un 44. lpp.

b) J. Raiņa Latvijas PSR Dailes teātris

- Geikins Ā. Aktieru darbnīcā. [J. Raiņa LPSR Dailes teātra studija.] Padomju Jaunatne, 1960, 25. dec.
- Kāda būs Dailes teātra jaunā ēka. Literatūra un Māksla, 1961, 4. martā.
- Kociņa V. Planēta uz riteņiem. [Reportāža par J. Raiņa Dailes teātra izbraukumu izrādēm.] Zvaigzne, 1960, Nr. 16, 18. un 19. lpp.
- Saruna ar PSRS Tautas mākslinieku Eduardu Smilģi. Māksla, 1960, Nr. 3, 24.—26. lpp.
- Smilģis E. Jubilejas gadā. [J. Raiņa Dailes teātra ieceres jaunajā sezonā.] Literatūra un Māksla, 1960, 10. sept.
- Smilģis E. Mūsu skatītājiem. [J. Raiņa Dailes teātris 1960. g. un nodomi 1961. g.] Rīgas Balss, 1960, 30. dec.

c) Ļeņina komjaunatnes Latvijas PSR Jaunatnes teātris

Akurātere L. Jaunais skatītājs izaug ar viņu mākslas tēliem dvēselē. Zvaigzne, 1961, Nr. 4, 22. un 23. lpp.

Bibers G. Jaunatnes teātra repertuāra audzinošā loma. Skolotāju Avīze, 1960, 2. sept.

Brežģis J. Jau no skolas gadiem. [Jaunatnes teātra aktivistu grupa.] Padomju Jaunatne, 1961, 27. janv.

Cepļovičs G. Jaunatnes teātra 20 gadi. Skolotāju Avīze, 1961, 1. febr.

Kipere Z. Viesi, draugi, padomdevēji. [Jaunatnes teātra aktieru komjauniešu un skolēnu sadarbība.] Padomju Jaunatne, 1960, 18. okt.

Liepīnš E. Pirmie drošie soļi. Padomju Jaunatne, 1961, 27. janv.

Ļeņina komjaunatnes LPSR Valsts jaunatnes teātrim 20 gadi. Raksti: *M. Birze.* Tā mēs izaugam. — *E. Baldiņa.* Ne tikai laika kavēklis. — *I. Bune.* Skatuve kļuvusi liela un bagāta. — *V. Ķimelis.* Ar ko sāksim divdesmit pirmo. Padomju Jaunatne, 1961, 27. janv.

Rolovs P. Ar jauniem spēkiem. [Jaunatnes teātra ieceres jaunajā sezonā.] Literatūra un Māksla, 1960, 1. okt.

Stūrmanis J. Mazie teātra draugi. [Jaunatnes teātra aktieru sadarbība ar skolēniem.] Rīgas Balss, 1960, 6. okt.

d) Liepājas Muzikāli dramatiskais teātris

Baumerts J. Ko mēs gaidām no sava teātra? [Skatītāji par Liepājas Muz. dram. teātri.] Komunisti, 1961, 11. febr.

Gors J. Rampas gaismā — jaunieši! Padomju Jaunatne, 1960, 13. nov.

Kārklis R. Un pašķiras ceļi. [Liepājas Muz. dram. teātra kadru inspektore *N. Zarīņa.*] Padomju Jaunatne, 1960, 23. aug.

Kroders O. Strādāsim radošāk un pilnvērtīgāk. [Liepājas Muz. dram. teātris jaunajā sezonā.] Padomju Jaunatne, 1960, 30. aug.

Liepājā sākas teātra sezona. Literatūra un Māksla, 1960, 17. sept.

Rieksts V. Cik ilgi vēl? Komunisti, 1960, 24. dec.

e) Leona Paegles Valmieras Valsts drāmas teātris

Kagainis E. Mūsu teātrī veiktais un iecerētais. Liesma, 1961, 21. janv.

Kainaizis V. Teātris ciemos. [L. Paegles Valmieras drāmas teātra viesizrādes republikas rajonos.] Ciņa, 1961, 14. martā.

Krūmiņa M. Teātra dienas un nedienas. Liesma, 1961, Nr. 3, 11. un 12. lpp.

Pabērzs J. Tā grūti augt. [L. Paegles Valmieras drāmas viesizrādes Rīgā.] Literatūra un Māksla, 1960, 28. maijā.

Zabis E. Kas padomā Valmieras teātrim. Padomju Jaunatne, 1960, 9. sept.

Ziemere A. Rīgā viesojas Leona Paegles Valmieras drāmas teātris. Padomju Jaunatne, 1960, 13. maijā.

f) Par teātra māksliniekiem

Aktiera jubileja. [K. Klētņieks.] Literatūra un Māksla, 1961, 11. martā.

Akurātere L. Iemīļotā skatuves mākslinieka jubileja. [K. Klētņieks.] Rīgas Balss, 1961, 14. martā.

- Akurātere L.* Lielās skaidribas mākslinieks. [A. *Amtmanis-Briedītis.*] Karogs, 1960, Nr. 8, 151. un 152. lpp.
- Amtmanis-Briedītis A.* Daži vārdi par jubilāru. [R. *Zandersonu.*] Cīņa, 1960, 28. maijā.
- Augstkalna M.* Jaunības noslēpums. [J. *Buncuka.*] Padomju Latvijas Sieviete, 1960, Nr. 12, 13. un 14. lpp.
- Augstkalna M.* Neredzamo uzvedumu režisore. [Radio uzvedumu režisore A. *Ste-pulāne.*] Padomju Latvijas Sieviete, 1960, Nr. 6, 16. lpp.
- Bērziņš J.* Patiesīgs savā mākslā. [J. *Grauds.*] Cīņa, 1960, 31. maijā.
- Bridaka L.* Mūsu dzīve ved kalnup. [Baletdejojāja G. *Zdanova.*] Cīņa, 1960, 16. okt.
- Dunkers O.* Drosme, talants, darbs. [Daugavpils Muz. dram. teātra aktrise V. *Vald-mane.*] Padomju Latvijas Sieviete, 1961, Nr. 3, 10. un 11. lpp.
- Dzene L.* Pa lielās mākslas takām. [M. *Smithene.*] Māksla, 1961, Nr. 1, 22. un 23. lpp.
- Egle M.* Eduarda Pāvula viesizrāde igauņu teātri. [G. Priedes lugā «Pozitīvais tēls» Pērnavas teātri.] Literatūra un Māksla, 1960, 7. maijā.
- Ernests Kārklīš-Zeltmatis.* [Nekrologs.] Literatūra un Māksla, 1961, 4. martā.
- Grēviņš Valts.* *Eduards Smilģis.* Rīgas Balss, 1960, 14. jūl.
- Gustavs Neimanis.* [Nekrologs.] Literatūra un Māksla, 1961, 25. febr.
- Hausmanis V.* Vienkāršības un cildena humānisma mākslinieks. [K. *Klētnieks.*] Padomju Jaunatne, 1961, 14. martā.
- Jakobsons V.* Aktrises darba svētki. [M. *Jansone.*] Literatūra un Māksla, 1960, 3. dec.
- Jaunibai veltīti gadi. [J. *Bune.*] Cīņa, 1961, 16. febr.
- Jubilejas izrāde. [J. *Bunes* 50 dzīves un 30 skatuves darba gadu jubileja.] Rīgas Balss, 1961, 15. febr.
- Kociņa V.* Ja cilvēks pa istam. [J. Raiņa LPSR Dailes teātra režisore F. *Ertnera.*] Zvaigzne, 1960, Nr. 21, 20. un 21. lpp.
- Kociņa V.* Kam dziesma ir dzīve... [Anna *Ludiņa.*] Padomju Latvijas Sieviete, 1960, Nr. 8, 20. lpp.
- Latiševs A.* Aktiera augstākais atalgojums. [N. *Barabanovs.*] Padomju Jaunatne, 1961, 25. apr.
- Liedskalniņa A.* Uz skatuves mūsu laikabiedrs. [Aktrise par savu darbu.] Padomju Latvijas Komunisti, 1960, Nr. 7, 37. un 38. lpp.
- Mārēns P.* Divas operas solistes atvadās no skatītājiem. [E. *Traviņa* un O. *Blum-berga.*] Rīgas Balss, 1960, 23. jūl.
- Mierkalns G.* Viņš saucas *Ivanovs.* [LPSR Muzikālās komēdijas teātra aktiera gai-tas Lielajā Tēvijas karā.] Literatūra un Māksla, 1960, 7. maijā.
- Muižniece N.* Aktiera jubileja. [A. *Krauklis.*] Literatūra un Māksla, 1960, 31. dec.
- Pamše K.* Cīņā par mākslas patiesību. [A. *Amtmanis-Briedītis.*] Māksla, 1960, Nr. 4, 32.—36. lpp.
- Pamše K.* Ja patiesi milam... [A. *Liedskalniņa.*] Liesma, 1961, Nr. 3, 6. lpp.
- Pamše K.* Tu sirdi gūstā turēt vari. [K. *Klētnieks.*] Zvaigzne, 1961, Nr. 6, 17. lpp.
- Pāvils Rolofs.* [Nekrologs.] Literatūra un Māksla, 1961, 21. janv.
- Peters J.* Aug spārni. [Liepājas Muz. dram. teātra aktieris V. *Zvaigzne.*] Komunisti, 1961, 5. martā.
- Pētersons P.* Domas par degsmi. [Lilita *Bērziņa.*] Māksla, 1960, Nr. 2, 36.—39. lpp.
- Pusgadsmits ziedots teātra mākslai. [N. *Barabanovs.*] Rīgas Balss, 1961, 24. apr.

- Romiete B. Jeļenijs Lazarevs.* Padomju Jaunatne, 1960, 19. aug.
- Romiete B.* Un tomēr skatuve. [A. Gaijs.] Liesma, 1960, Nr. 6, 18. lpp.
- Sirmais ozols. [A. Amtmanis-Briedītis.] Literatūra un Māksla, 1960, 13. aug.
- Smilģis E.* Krievu teātra vecmeistars. [N. Barabanovs.] Čiņa, 1961, 23. apr.
- Spraigās dienas. [K. Vabole.] Literatūra un Māksla, 1960, 22. okt.
- Stāsta *Veronika Pilāne.* [Par Čehoslovakijā gūtajiem koncertceļojuma iespaidiem.] Čiņa, 1960, 15. dec.
- Sudmalis E. Marija Leiko.* Zvaigzne, 1960, Nr. 11, 26. lpp.
- Sūna U.* Jubileja lielā, draudzīgā ģimenē [I. Bune.] Padomju Jaunatne, 1961, 15. febr.
- Smite R.* Viņu otrā skatuve. [Rīgas Krievu drāmas teātra aktrises N. Kindinovas darbs Rīgas 1. dzelzceļnieku vidusskolā.] Padomju Jaunatne, 1961, 12. apr.
- Tihovs B.* Mākslai atdota dzīve. [N. Barabanovs.] Literatūra un Māksla, 1961, 22. apr.
- Treimanis G.* Dzīves tuls. [A. Amtmanis-Briedītis.] Liesma, 1960, Nr. 8, 19. lpp.
- Treimanis G.* Dzīvi nodzīvot vajag prast... [A. Amtmanis-Briedītis.] Rīgas Balss, 1960, 5. aug.
- Treimanis G. Riņhards Zandersons* — piecdesmitgadnieks. Rīgas Balss, 1960, 27. maijā.
- Treimanis G.* Tava diena. [R. Zandersons.] Padomju Jaunatne, 1960, 28. maijā.
- Valts Grēviņš.* [Nekrologs.] Literatūra un Māksla, 1961, 8. apr.
- Vanags I.* Raženas dzīves gaitas. [Liepājas Muz. dram. teātra galv. diriģenta K. Bunkas 70 dzīves un 50 darba gadi.] Padomju Jaunatne, 1960, 10. maijā.
- Vārds un darbs. [A. Amtmanis-Briedītis.] Čiņa, 1960, 6. aug.
- Vēriņa S.* Spilgts vokālās mākslas pārstāvis. [A. Viļumanis.] Literatūra un Māksla, 1960, 31. dec.
- Visvaldis Sīlenieks.* [Nekrologs.] Literatūra un Māksla, 1960, 22. okt.
- Zabis E.* Jaunā aktiera veiksmē. [R. Zebergs L. Paegles Valmieras drāmas teātri.] Liesma, 1961, 7. janv.
- Zandersons R.* Kā veidoju Ļeņina tēlu. Padomju Skolotājs, 1960, 21. apr.

g) Tautas teātri

- Egle V.* Rēzekniešiem sava studija. [Rēzeknes Tautas teātris.] Padomju Jaunatne, 1961, 5. apr.
- Goba A.* Lai varoņi dzīvotu pilnasinīgu dzīvi. [J. Raiņa «Pūt, vējiņi!» uzvedums Talsu Tautas teātri.] Padomju Karogs, 1960, 4. jūn.
- Griķis J.* Ar tautas talantu dzirksti. Padomju Jaunatne, 1960, 6. nov.
- Incēna V.* Limbažu Tautas teātra studijā. Padomju Zeme, 1960, 30. apr.
- Kipere Z.* Zaļoksnis ozols. [Limbažu Tautas teātris.] Padomju Jaunatne, 1960, 7. okt.
- Kriņģis G.* Top «Silvas» izrāde. [I. Kalmana operete Bauskas Muz. dram. Tautas teātri.] Bauskas Darbs, 1961, 31. janv.
- Kroders O.* Par turpmāko ceļu domājot. [Saldus Tautas teātris.] Komunisti, 1960, 18. sept.
- Krūmiņa M.* Tādi ir cilvēki. [Limbažu Tautas teātris.] Liesma, 1961, Nr. 4, 12. lpp.

Krūmiņš G. Teātru sezona sākusies. [A. Alunāna *Jelgavas* Tautas teātri.] Zemgales Komunisti, 1960, 23. sept.

Koite M. Viesmīlība — vai cienijams tikums? [K. Valdemāra *Talsu* Tautas teātra viesizrādes rajonā.] Padomju Karogs, 1961, 14. janv.

Lūsēns J. Čehu luga uz Jelgavas skatuves. [M. Stehlika komēdija «Lauku mīlas stāsts» A. Alunāna *Jelgavas* Tautas teātri.] Zemgales Komunisti, 1960, 10. dec.

Odmanis V. Tā mēs izaugām. [A. Alunāna *Jelgavas* Tautas teātris.] Padomju Jaunatne, 1961, 17. martā.

Ozola R. un Kovārnis J. Paldies! Atbrauciet vēl!

Saldus tautas teātris un tā ļaudis. Komunisti, 1960, 7. nov.

Silavs I. Jauneklīga izrāde [V. Vigantes lugas «Palmas zaļo vienmēr» uzvedums Bauskas Tautas teātri.] Bauskas Darbs, 1960, 31. maijā.

Smilga S. Pie Bauskas Tautas teātra aktieriem. Liesma, 1960, Nr. 7, 9. lpp.

Straume O. Krietns solis uz priekšu. [M. Rudoja un S. Timenčika drāma «Svešumā»

A. Alunāna *Jelgavas* Tautas teātri.] Zemgales Komunisti, 1960, 17. jūn.

Strauts Z. Tautas teātra iestudējumi jaunajā sezonā. [Ventspilī.] Brīvā Venta, 1960, 13. sept.

Žaķe I. Ko redzēsīm tautas teātros. Literatūra un Māksla, 1961, 11. martā.

h) Mākslinieciskā pašdarbība

Bērziņš J. «Esi sveicināta, mīlestība!» Tukumā. [Tukuma Kult. nama dram. ansambļa uzvedumā.] Padomju Jaunatne, 1961, 7. febr.

Bērziņš R. Kas ir tēvs? [O. Andžānes-Zvirgzdiņas drāma «Tēvs» Lubānas kultūras nama dram. pulciņa uzvedumā.] Stars, 1960, 17. dec.

Briežkalne A. Lina Strause. [Dobeles raj. *Upenieku* ciema dekoratore-pašdarbniece.] Brīvais Darbs, 1960, 22. sept.

Celms J. Kopumā jāsaka — varēja labāk. [G. Priedes luga «Lai arī rudens» Siguldas brīvprātīgo ugunsdzēsēju komandas dram. kolektīva uzvedumā.] Padomju Sigulda, 1961, 4. martā.

Cirulis A. Auceņieki iestudējuši «Pazudušo dēlu» [E. Ranneta luga Dobeles raj. Auces kult. namā.] Brīvais Darbs, 1961, 14. febr.

Driņķis G. Par izteiksmīgu tēlu uz skatuves. [E. Ranneta luga «Pazudušais dēls» Jaunjelgavas kult. namā.] Brīvā Daugava, 1961, 25. martā.

Engelis V. Nebija garlaicīgi. [I. Baltzosa komēdija «Krustmātes paspārnē» Rīgas raj. pad. saimn. «Olaine» dram. kolektīva uzvedumā.] Darba Balss, 1960, 24. apr.

Feldmanis A. Jēkabpils pašdarbnieku jaunuzvedums [O. Safraneka komēdija «Zālamana spriedums»] Brīvā Daugava, 1961, 31. janv.

Feldmanis A. Pārliecinošs uzvedums. [J. Jaunsudrabiņa komēdija «Jo pliks, jo traks» Jēkabpils raj. Rītes tautas namā.] Brīvā Daugava, 1961, 4. febr.

Grēviņš M. AHĀ. [Rīgas celtnieku kluba uzvedumā.] Liesma, 1960, Nr. 10, 16. lpp.

Jauniņa G. Cēsvainiešu sniegums. [H. Gulbja luga «Vecīši»] Stars, 1961, 22. martā.

Kampars Z. Pirmizrāde — parit. [A. Arbuzova «Esi sveicināta, mīlestība!» Tukuma Kultūras nama dram. kolektīva uzvedumā.] Tukuma Ziņotājs, 1960, 15. sept.

Kaupuža J. Divi vakari nedēļā... [A. Amtmaņa-Briediņa režijas darbs Popova ra-diorūpn. dram. kolektīvā.] Rīgas Balss, 1961, 11. martā.

Krauja P. M. Teteres «Brīnumzāle» Aglonas tautas nama dramatiskā kolektīva izpildījumā. Ļeņina Karogs, 1960, 21. jūn.

Krūmiņš V. Uz kolhoza skatuves top jauna izrāde. [V. Jona Popa luga «Take, Janke un Kadars» Ilūkstes raj. kolhozā «Ausma».] Sarkanais Karogs, 1961. g. 31. janv.

Lācis J. Pašdarbība viņu sirdslieta [Dž. Gou un A. d'Juso luga «Dziļās saknes» Jaunpiebalgas vidussk. skolotāju uzvedumā.] Cēsu Stars, 1961, 4. febr.

Laiva K. Zeltiņu dramatiskajam kolektīvam 10 gadi. Padomju Alūksne, 1960, 17. nov.

Leja M. Varoņi nemirst. [A. Arbuzova drāma «Priekšvakarā» Talsu raj. kult. namā.] Padomju Karogs, 1961, 24. janv.

Liepa L. A. Ostrovska «Bez vainas vainīgie» Pļaviņu kultūras namā. Dzirkstele, 1960, 6. jūl.

Liepa R. Atkal jauns iestudējums. [O. Andžānes-Zvirgzdiņas luga «Tēvs» Valkas raj. Mēru pienotavas dram. kolektīva uzvedumā.] Darba Karogs, 1961, 24. janv.

Mētra D. Mazliet par pirmizrādi. [V. Rozova komēdija «Laimīgu ceļu» Valkas kult. namā.] Darba Karogs, 1961, 16. febr.

Norīte V. Teicams radoša darba sasniegums. [S. Bērziņas luga «Zaudētie gadi» Līgatnes papīrfabrikas dram. kolektīva uzvedumā.] Līgatnes Papīrnieks, 1961, 17. martā.

Ozolniece Z. Jāizzūd visām ēnām. [P. Pētersona luga «Balto torņu ēna» Krustpils kultūras namā.] Dzirkstele, 1960, 5. jūn.

Peters J. Zūd balto torņu drūmās ēnas. [P. Pētersona luga «Balto torņu ēna» Liepājas pils. kult. nama dram. kolektīva uzvedumā.] Komunisti, 1960, 28. dec.

Pilādzis K. Skaisti veikts darbs. [Rīgas rajona kolhoza «Baldone» dram. pulciņa darbs.] Darba Balss, 1960, 9. sept.

Rozīšs J. Luga izdevusies. [K. Ozoliņas drāma «Sirds maldās» Gulbenes kult. nama dram. kolektīva uzvedumā.] Sarkanais Stars, 1960, 22. dec.

Sakne V. Kad pašdarbība sirdslieta... [J. Anerauda «Putekļi» Gulbenes raj. Ligo ciema tautas namā.] Sarkanais Stars, 1961, 9. febr.

Sēja L. Ja kalnu, tad lielu kalnu... [S. Bērziņas luga «Rudens pali» Jelgavas raj. kolhoza «Avangards» dram. kolektīva uzvedumā.] Zemgales Komunisti, 1960, 2. dec.

Selga R. Kolektīvs, kas nemeklē vieglāko ceļu. [Jēkabpils raj. Jaunjelgavas kult. nama dram. pulciņš.] Brīvā Daugava, 1961, 28. janv.

Silmanis M. Augšupejas ceļš. [N. Bogoslovska operete «Kāzu ceļojums» Krustpils kult. nama dram. kolektīva uzvedumā.] Dzirkstele, 1961, 8. febr.

Spilve L. Kārtējā velte. [L. Ļeņova luga «Zelta kariete» Krustpils kult. namā.] Dzirkstele, 1961, 3. martā.

Spūlis J. Livānu kultūras nama dramatiskā kolektīva 10 gadi. Dzirkstele, 1960, 15. apr.

Stars A. Jauna luga Baldones pašdarbnieku repertuārā. [V. Vīgantes luga «Palmas zaļo vienmēr».] Darba Balss, 1961, 18. janv.

Stars A. Lai jaunais tilts ir ceļa sākums vēl varenākiem tiltiem. [I. Indrānes luga «Tilts» Baldones kult. namā.] Darba Balss, 1961, 15. febr.

Straume O. Ar atzīmi — labi. [R. Blaumaņa «Pazudušais dēls» LLA dram. kolektīva izpildījumā.] Zemgales Komunisti, 1960, 13. maijā.

Sūna U. Repertuāru meklējot. Padomju Jaunatne, 1961, 19. apr.

Tipaine V. *Lubāniešu* sasniegums. [E. Ranneta luga «Pazudušais dēls».] Stars, 1961, 9. martā.

Urtāne I. *Liepupiešu* viesizrāde Lādē. [K. Saja komēdija «Silvis študierē».] Padomju Zeme, 1961, 31. janv.

Viksna V. Divas pirmizrādes. [J. Maseviča drāma «Ausma pār degumiem» *Skolotāju nama* un P. Maļarevskā luga «Akmens putns» *Kult. nama* dram. kolektīva uzvedumā.] Padomju Alūksne, 1960, 29. dec.

Viksna V. Ir solis uz priekšu. R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos» *Alūksnes* kultūras nama dramatiskā kolektīva iestudējumā. Padomju Alūksne, 1960, 13. aug.

Vitols A. Čiņa par cilvēku. [A. Livesa luga «Jaungada nakts» *Kusas ciema* tautas nama dram. kolektīva uzvedumā Madonā.] Stars, 1961, 16. martā.

Zālītis A. *Alūksniešu* viesizrādes Galgauskā. [M. Stehlika komēdija «Divas mīlestības».] Sarkanais Stars, 1960, 6. nov.

Zālītis A. Lai gaišāka kļūtu darba cilvēka ikdiena. [O. Andžānes-Zvirgzdiņas drāma «Tēvs» *Galgauskas ciema* pašdarbnieku uzvedumā.] Sarkanais Stars, 1960, 13. dec.

Zelmens Z. *Jelgavā* — Bērnu teātris. Zemgales Komunisti, 1961, 1. apr.

Zepe A. Izdevusies izrāde. [A. Vilka komēdija «Mīlestības bilance» Viļānu raj. *Gaigalavas c. tautas* namā.] Pa Ļeņina Ceļu, 1961, 31. janv.

Zīle D. Kādiem mums būt? [O. Safraneka komēdija «Zālamana spriedums» Rīgas rajona «*Budskalnu*» pad. saimn. kluba dram. ansambļa uzvedumā.] Darba Balss, 1960, 23. dec.

i) Rajonu dramatisko kolektīvu skates

Ālīnš A. Gatavojoties dramatisko kolektīvu skatei. [Ogres rajonā.] Padomju Ceļš, 1960, 15. dec.

Austrums E. [Limbažu] Rajona dramatisko kolektīvu skate. Padomju Zeme, 1961, 23. febr.

Avots E. Darbs vērtējams pozitīvi. [Kandavas pils. dram. kolektīvu skate.] Tukuma Ziņotājs, 1961, 4. martā.

Bite I. Labu veiksmi tālāk! [Dram. kolektīva skate *Krustpils* raj. zonā.] Dzirkstele, 1961, 24. febr.

Bite I. Vai tas ir apmierinoši? [Par *Krustpils* dram. kolektīva skati.] Dzirkstele, 1961, 10. martā.

Cīrulis A. Viena skates diena. [Dobeles raj. Bēnes dram. kolektīvu zonas skate.] Brīvais Darbs, 1961, 14. martā.

Fišmeistere D. Dramatisko kolektīvu skate [Ventspilī]. Brīvā Venta, 1961, 11. martā.

Gavare A. Dramatisko kolektīvu skate. [Preiļu rajonā.] Ļeņina Karogs, 1960, 20. dec.

Grauze A. Dramatisko kolektīvu skatei. [Talsu rajonā.] Padomju Karogs, 1960, 15. dec.

Ignatjeva P. Viņi bija gatavojušies. [Dram. kolektīvu skate Viļānu raj. Garanču ciemā.] Pa Ļeņina Ceļu, 1961, 25. febr.

Jauniņš A. Darbu vērtējot. [Madonas raj. dram. kolektīvu skate.] Stars, 1961, 4. martā.

Jauniņš A. Ir prieks, bet vēl nopietni jāstrādā. [Madonas raj. Lubānas zonas dram. kolektīvu skate.] Stars, 1961, 11. febr.

Judeika E. Kā Ratnicēnu ciemā gatavojas dramatisko kolektīvu skatei. [Ogres rajonā.] Padomju Ceļš, 1961, 17. janv.

Juškevičs B. Nevienādi limeņi. [Par Saldus raj. dram. kolektīvu skati.] Padomju Jaunatne, 1961, 1. apr.

Kocēna Z. Ražena darba vērtējums. [Jēkabpils raj. dram. kolektīvu skate.] Brīvā Daugava, 1961, 7. martā.

Kursa E. Uzvar rūjienieši. [Valmieras raj. dram. kolektīvu skate.] Liesma, 1961, 11. martā.

Ķibers O. Rajona dramatisko kolektīvu skate. [Siguldas rajonā.] Padomju Sigulda, 1961, 11. martā.

Liepa O. Pašdarbības dramatisko kolektīvu skatei tuvojoties. [Kuldīgas rajonā.] Padomju Kuldīga, 1960, 29. okt.

Nikolajeva A. Cauri pirmajam pārbaudes lokam. [Rajona dram. kolektīvu skates.] Cīņa, 1961, 30. martā.

No [Tukuma] rajona dramatisko kolektīvu skates. Tukuma Ziņotājs, 1961, 2. martā.

Pazare L. Dramatisko kolektīvu skate beigusies. Tukuma Ziņotājs, 1961, 16. martā.

Preiļis E. Kad komisijai grūti izšķirties. [S. Bērziņas luga «Zaudētie gadi» Ogres raj. Ikšķiles dram. kolektīva un D. Zigmontes «Jūras vārti» dramatisējums Zemkop. inst. Arodbiedrības kluba pašdarbnieku uzvedumā.] Padomju Ceļš, 1961, 11. febr.

Putniņš V. Dramatisko kolektīvu skates priekšvakarā. [Ilūkstes rajonā.] Sarkanais Karogs, 1960, 26. nov.

Reinholde E. Rajona dramatisko kolektīvu skates rezultāti. [Bauskas rajonā.] Bauskas Darbs, 1961, 28. febr.

Romulis J. Dramatisko kolektīvu skate Jaungulbenē. Sarkanais Stars, 1961, 14. febr.

Rozenberga V. Dramatiskie kolektīvi iziet skatē. [Bauskā.] Bauskas Darbs, 1961, 11. febr.

Sedlenieks U. Ko rādīja dramatisko kolektīvu skate [Alūksnes] rajonā. Padomju Alūksne, 1961, 4. martā.

Skurstene N. Tuvojas dramatisko kolektīvu skate. [Kuldīgas rajonā.] Padomju Kuldīga, 1960, 22. sept.

Strolis A. Vairāk patiesības un vienkāršības. [Par Ventspils pils. dram. kolektīvu skati.] Brīvā Venta, 1961, 22. martā.

Škupelis J. Dramatiskie kolektīvi atskaitījušies. [Dobeles rajonā.] Brīvais Darbs, 1961, 21. martā.

Škupelis J. Kā notiks dramatisko kolektīvu skate. [Dobeles rajonā.] Brīvais Darbs, 1961, 31. janv.

Steins G. Dramatisko kolektīvu skatē. [Preiļu rajonā.] Ļeņina Karogs, 1961, 9. martā.

Vikns V. Krāšņi zaļo palmas. [Alsviķu zonas dram. kolektīvu skate.] Padomju Alūksne, 1961, 4. febr.

Vikns V. Labi, bet ne līdz galam. [Dram. kolektīvu zonas skate Apē.] Padomju Alūksne, 1961, 28. janv.

Zariņš E. Drīz sāksies dramatisko kolektīvu skate. [Rīgas rajonā.] Darba Balss, 1960, 30. dec.

1. GRĀMATAS

Десятый съезд Всероссийского театрального общества 16—19 ноября 1959 г. [Материалы.] Москва, 1960, Э. Я. Смильгис. [Выступление], стр. 229—231.

Нельс С. Шекспир на советской сцене. Москва, 1960, 507 стр. [О постановке трагедии «Ромео и Джульетта» в Художественном театре им. Я. Райниса], стр. 132—135.

2. RAKSTI PERIODIKĀ

a) Vispārīgi raksti

Авотнице В. Их девятнадцать. [О выпускниках Латвийской Гос. консерватории им. Я. Витола.] Ригас балс, 1960, 17 июня.

Акуратере Л. Театры Латвии в новом сезоне. Советская молодежь, 1960, 3 сент. Амтман-Бриедит А. О чем говорят афиши. [Размышления о развитии латышского театра.] Советская Латвия, 1960, 29 сент.

Баумерт И. Чего мы ждем от своего театра? [Зрители о Лиепайском муз.-драм. театре.] Коммунист, 1961, 11 февр.

Вишневская И. «Первый бал Вики». Театр, 1960, № 9, стр. 49—51.

Воскресенская Е. Против легкого отношения к «легкому» жанру. [В Театре муз. комедии ЛССР.] Ригас балс, 1961, 15 марта.

Восс А. Почетные задачи творческой интеллигенции. Советская Латвия, 1961, 19 апр.

Высокое призвание советского театра. Советская Латвия, 1960, 30 сент.

Герт О. Рассказ не только об Иркутске. [Гастроли Рижского театра русской драмы в г. Даугавпилсе.] Падомью Даугава, 1960, 21 июля.

Зандерсон Р. Пятая театральная весна. Ригас балс, 1960, 9 июня.

Зандерсон Р. Театральная весна началась... Ригас балс, 1961, 11 апр.

Кагайн Э. Театр и сельский зритель. [О работе Валмиер. драм. театра им. Л. Паэгле.] Советская Латвия, 1961, 2 марта.

Конференция театральных декораторов. Ригас балс, 1960, 30 мая.

Кродер О. Скромность настоящего подвига. [Сезон открывает театр Балтфлота.] Коммунист, 1960, 13 ноября.

Кузнецова И. и Полякова Н. Спектакли рижского балета. [«Ригонда» Р. Гринблата и «Стабурадзе» А. Калныня.] Советская музыка, 1960, № 5, стр. 103—106.

Лацис А. и Райх Б. Советский театр и наследие Брехта. Литература и жизнь, 1960, 25 сент.

Леонидов Л. О тех, кто за кулисами. Советская молодежь, 1961, 15 февр.

Луговской П. Балет латвийского композитора. [«Ригонда» Р. Гринблата в постановке театра «Эстония.»] Советская Эстония, 1960, 30 апр.

Мажейка В. «Ригонда». [Балет Р. Гринблата в театре оперы и балета Литов. ССР.] Советская Литва, 1960, 25 окт.

Маркулан Я. Зритель доволен. [О репертуаре рижских театров.] Советская культура, 1961, 2 февр.

Маркулан Я. Сохранить признание зрителя! [О театральной жизни Риги.] Советская культура, 1961, 25 апр.

Маркулан Я. Театральные весны Прибалтики. Дружба народов, 1960, № 6, стр. 196—204.

Маркулан Я. Тенденции радостные и огорчительные. [Заметки о театральной жизни Прибалтики.] Советская культура, 1960, 9 июня.

Мартынов И. «Джунгли большого города». [Новый балет А. Лепина.] Музыкальная жизнь, 1960, № 8, стр. 7.

Мурниец Н. Духом быть молодым. [О творческих планах коллектива Лиепайского муз.-драм. театра.] Советская Латвия, 1960, 21 сент.

Озеров А. В новом сезоне. [Даугавпилсский муз.-драм. театр.] Советская Латвия, 1960, 17 сент.

Окуничков А. Латышские пьесы на московской сцене. [Пьеса «Первый бал Вики» Г. Приеде в Центральном театре Советской Армии.] Советская Латвия, 1960, 16 дек.

Риекст В. Как долго еще? [О Лиепайском муз.-драм. театре.] Коммунист, 1960, 24 дек.

Ритенберг Х. Год большой радости. Советская молодежь, 1961, 1 янв.

Рербин А. Смотр национальной драматургии на сценах московских театров. Ригас балсс, 1960, 19 дек.

Смильгис Э. В братской семье. [Связи ЛССР и БССР в области литературы, театра и киноискусства.] Советская Латвия, 1960, 3 сент.

Смильгис Э. Мы хотим стать добрыми советчиками. [Худож. театр ЛССР им. Я. Райниса в 1960 г. и планы на 1961 г.] Ригас балсс, 1960, 30 дек.

Смильгис Э. На пороге нового сезона. Советская Латвия, 1960, 15 сент.

Смильгис Э. Педагогические раздумья. [О воспитании молодых актерских кадров.] Советская культура, 1960, 24 дек.

Смильгис Э. Перед первым спектаклем. [Худож. театр им. Я. Райниса.] Правда, 1960, 12 сент.

Смильгис Э. Профессия — режиссер. Дискуссия. Режиссура и современность. Театр, 1960, № 5, стр. 26—29.

Тихов Б. Содружество [между театральными коллективами ЛССР и БССР]. Советская Латвия, 1960, 9 сент.

Трейманис Г. Над чем работает коллектив Академического театра драмы. Ригас балсс, 1961, 23 янв.

Трейманис Г. Пятая весна. [В театрах ЛССР.] Советская молодежь, 1960, 17 мая.

Трейманис Г. Размышления о театре. [Обзор театрального сезона 1959/60 гг.] Коммунист Советской Латвии, 1960, № 5, стр. 25—29.

Фариновский Н. Без компромиссов! [Больше внимания выездным спектаклям.] Советская Латвия, 1960, 17 ноября.

Хомский П. Умирает ли режиссер? Театр, 1960, № 6, стр. 52—57.

Цукур Д. Первая постановка «Ревизора» на латышской сцене. Ригас балсс, 1960, 18 окт.

Цукур Д. Перед началом театрального сезона. Ригас балсс, 1960, 3 сент.

Цукур Д. Планы театрального общества Латвийской ССР на 1961 год. Ригас балсс, 1961, 1 февр.

б) Театр юного зрителя Латвийской ССР
им. Ленинского комсомола

Будо-Скорик К. Вся жизнь театру. [О педагоге Риж. театра юного зрителя ЛССР им. Ленинского комсомола Г. Е. Цеплиовиче.] Советская молодежь, 1961, 25 янв.

Владимиров С. Этой дружбе крепнуть! [Коллективы театра юного зрителя ЛССР им. Ленинского комсомола и Центр. дет. театра Москвы.] Советская молодежь, 1961, 10 февр.

Гусев А. По ту сторону занавеса. [О техн. персонале театра Юного зрителя ЛССР им. Ленинского комсомола.] Советская молодежь, 1960, 14 дек.

Егоров И. На пороге зрелости. [20-летие театра Юного зрителя ЛССР им. Ленинского комсомола.] Советская молодежь, 1961, 27 янв.

Задерей И. Лицом к зрителю. [Работа коллектива театра Юного зрителя ЛССР им. Ленинского комсомола.] Советская молодежь, 1960, 17 дек.

Стурманис Я. Юные друзья театра. [Актив школьников при театре Юного зрителя.] Ригас балсс, 1960, 6 окт.

Тюзу 20 лет. Статьи: *А. Липпе.* Путь в искусство. — *В. Егоров.* Эти друзья не подведут. — *Б. Кармелова.* Из самодеятельности на профессиональную сцену и др. Советская молодежь, 1961, 27 янв.

с) Par teātra māksliniekām

Акуратере Л. Юбилей любимого артиста. [*К. Клетник.*] Ригас балсс, 1961, 14 марта.

Астров А. Трудовой подвиг актрисы. [*И. Буне.*] Советская молодежь, 1961, 17 февр.

Вавере А. Пятьдесят ролей. [*И. Буне.*] Советская Латвия, 1961, 16 февр.

Викманис В. Юбилей *Карлиса Бунка*. [70-летие со дня рождения и 50-летие творческой деятельности глав. дирижера Лиепайского муз.-драм. театра.] Советская Латвия, 1960, 11 мая.

Воскресенская Е. На пороге большой жизни. [Певница *Л. Андерсон.*] Советская молодежь, 1960, 16 июля.

Воскресенская Е. Тридцать лет на сцене. [*Я. Граудс.*] Советская молодежь, 1960, 3 июня.

Гейне-Вагнер Ж. Большая честь. [Артистка о гастрольной поездке по Румынской Народной Республике.] Советская Латвия, 1960, 9 дек.

Гофрат В. Год от года роста вашей бодрости! [*Н. С. Барабанов.*] Советская молодежь, 1961, 25 апр.

Гревинь Валтс. Эдуард Смильгис. Ригас балсс, 1960, 14 июля.

Демьянова С. Выступает *Гаральд Ритенберг.* Советская молодежь, 1960, 20 июля.

Демьянова С. Искорка. [Артистка *А. Яворская.*] Советская молодежь, 1960, 28 окт.

Демьянова С. Только начало пути... [Артистка *М. Шнейдер.*] Советская молодежь, 1960, 11 окт.

Демьянова С. Черты таланта. [*Р. Зандерсон.*] Советская молодежь, 1960, 28 мая.

М. Н. Жук. [Дирижер. 1901—1960. Некролог.] Советская Латвия, 1960, 11 ноября.

Зандерсон Р. Как я создавал образ Ленина. Падомью сколотайс, 1960, 21 апр.

Зандерсон Р. Самый дорогой и близкий. [О работе над образом В.И. Ленина.] Тудок, 1960, 21 апр.

Лиедскалныня А. Волнующий образ современника. [Артистка о своей работе.] Коммунист Советской Латвии, 1960, № 7, стр. 38—39.

Марен П. Прощальный спектакль [солисток Э. Травинь и О. Блумберг.] Ригас балсс, 1960, 23 июля.

Маркулан Я. Творческие портреты. [Дзидра Ритенберг.] Советский экран, 1960, № 12, стр. 6—7.

Осис Я. Тридцать лет на сцене. [Р. Зандерсон.] Советская Латвия, 1960, 28 мая.

Памие К. Юбилей артиста. [К. Клетниец.] Советская Латвия, 1961, 14 марта.

Петер Я. Растут крылья. [Актёр В. Звайгзне. Лиепайский муз.-драм. театр.] Коммунист, 1961, 5 марта.

Полвека на сцене. [Н. С. Барабанов.] Ригас балсс, 1961, 24 апр.

Силиня Э. Юбилей Яна Грауда. Советская Латвия, 1960, 31 мая.

Сингаевская В. Выросли юные герои. [Артистка о своей работе.] Комсомольская правда, 1960, 21 июля.

Служение искусству. [Н. С. Барабанов.] Советская Латвия, 1961, 25 апр.

Трейманис Г. Надо уметь прожить жизнь... [А. Амтман-Бриедитис.] Ригас балсс, 1960, 5 авг.

Трейманис Г. Пятидесятилетие Рихарда Зандерсона. Ригас балсс, 1960, 27 мая.

Эдгарс И. Вместе с молодежью. [А. Амтман-Бриедитис.] Советская молодежь, 1960, 5 авг.

Юбилейный спектакль. [50-летие со дня рождения и 30-летие сценической деятельности И. Буне.] Ригас балсс, 1961, 15 февр.

d) Tautas teātri

Берзина М. Название обязывает. [О Народном театре Мадонского района.] Советская Латвия, 1960, 9 авг.

Блум В. Я. Творческий отчет [нар. театров]. Советская молодежь, 1960, 14 мая.

Донина Э. На сцене — герои Д. Фонвизина. [Пьеса «Недоросль» в Вентспил. Нар. театре.] Брива Вента, 1961, 13 янв.

Калндрува М. Оценивая сделанное. [«Морские ворота» Д. Зигмонте на сцене Вентспил. Нар. театра.] Брива Вента, 1961, 15 апр.

Карповский Н. Елгавский Народный. Советская Латвия, 1960, 14 июня.

Кродер О. Репертуар — главное. [Салдусский Нар. театр.] Коммунист, 1960, 18 сент.

Крумьинь Г. Театральный сезон начался. [Елгавский Народный театр им. А. Алуна-на.] Земгалес Комунисте, 1960, 23 сент.

Кучинская В. Шедевр русской драматургии. [Пьеса А. Островского «Поздняя любовь» в Салдусском Нар. театре.] Коммунист, 1961, 10 янв.

Лейманис А. Вентспилс может гордиться. [Пьеса П. Петерсона «Тень белых башен» в Вентспилсском Нар. театре.] Советская Латвия, 1960, 10 ноября.

Липпе А. Плоды упорного труда. Так рождался Народный театр [в Елгаве]. Художественная самодеятельность, 1960, № 8, стр. 20—21.

Лусен Я. Чешская пьеса на елгавской сцене. [Комедия М. Штехлика «Сельская любовь» в Елгавском Народном театре им. А. Алуна-на.] Земгалес Комунисте, 1960, 10 ноября.

Розанова Е. Огни на дорогах. [О творческой работе коллектива *Талсинского* Нар. театра.] Советская Латвия, 1960, 17 дек.

Салдусский Народный театр и его люди. Коммунист, 1960, 7 ноября.

Салениеце А. «Камень-птица». [Пьеса П. Маляровского в *Резекненском* Народном театре.] Заря, 1961, 25 янв.

Сея Л. Смех на смене эпох. [Комедия М. Штехлика «Сельская любовь» в *Елгавском* Нар. театре им. А. Алуна. Земгалес Комунисте, 1960, 16 ноября.

Сея Л. Урок жизни. Заметки о премьере драмы В. Пистоленко «Любовь Анны» в *Елгавском* Нар. театре. Земгалес Комунисте, 1960, 6 июля.

Страуме О. Образы царства тьмы. [Комедия А. Н. Островского «Лес» на сцене *Елгавском* Нар. театра им. А. Алуна. Земгалес Комунисте, 1961, 11 апр.

Страуме О. Шаг вперед. [Драма М. Рудого и С. Тименчика «На чужбине» в *Елгавском* Нар. театре им. А. Алуна. Земгалес Комунисте, 1960, 17 июня.

Страут З. К новому сезону. [*Вентспилский* Нар. театр.] Брива Вента, 1960, 13 сент.

Фогель Э. Удачная премьера. [Комедия А. Софронова «Миллион за улыбку» в Народном театре *Цесисского* Дома культуры.] Советская молодежь, 1960, 8 июня.

Циссер И. Е. На гастроли в Москву. [Народный театр *Прибалтийского* воен. округа.] Советская Латвия, 1961, 9 февр.

Ясная Т. Юбилей театра — юбилей зрителя. *Цесисскому* Народному театру 15 лет.] Советская молодежь, 1960, 7 окт.

е) Mākslinieciskā pašdarbība

Гоник В. Славят прекрасное. [Драмстудия Дома культуры ЛРСПС.] Советская молодежь, 1961, 7 апр.

Гусаков Н. «Война и мир» — на клубной сцене. [Центральный клуб авторов-ботников.] Советская молодежь, 1960, 10 дек.

Дегме Н. Разговор с А. Н. Островским. [Пьеса А. Н. Островского «Без вины виноваты» во Дворце культуры ВЭФ.] Ригас балс, 1960, 29 июля.

Зелменис З. В Елгаве Детский театр. Земгалес Комунисте, 1961, 1 апр.

Каупуж Е. Два вечера в неделю... [Работа А. Амтмана-Бриедита, как режиссера в драм. коллективе радиозавода им. Попова.] Ригас балс, 1961, 11 марта.

Мордель Г. Зрители говорят: «Хорошо!» [Оперетта Александрова «Свадьба в Малиновке» в клубе МВД им. Ф. Дзержинского.] Советская молодежь, 1961, 5 марта.

Петер Я. Исчезают мрачные тени белых башен. [Пьеса П. Петерсона «Тень белых башен» в постановке драм. коллектива Лиепайского Дома культуры.] Коммунист, 1960, 28 дек.

Роряев Р. Советы самодеятельному режиссеру. Советская молодежь, 1960, 24 июня.

Сея Л. Если гору — то высокую гору... [Пьеса С. Берзинь «Осенние паводки» в постановке драмколлектива колхоза «Авангард», Елгав. района.] Земгалес Комунисте, 1960, 2 дек.

Стролис А. Больше искренности и простоты. [Заметки о смотре драм. коллективов г. Вентспилса.] Брива Вента, 1961, 22 марта.

Фишмейстаре Д. Смотри драматических коллективов [в г. Вентспилсе]. Брива Вента, 1961, 11 марта.

Юшкевич Б. Пьесу смотрят сельские зрители: [Задачи драм. коллективов худ. самодеятельности.] Советская Латвия, 1961, 18 февр.

SATURS

I

Republikas 1960./61. gada teātra sezona — <i>Jānis Kalniņš</i>	7
Piezīmes par laikmetīgumu teātri — <i>Zinovijs Segals</i>	29
Par dramaturģiju un teātri — <i>Līvija Akurātere</i>	51
Dailes teātris meklējumu gaitās — <i>Māris Grēviņš</i>	62
Par nevienādiem operteātra darba rezultātiem — <i>Silvija Stumbre</i>	88
Tautas teātri aizvadītajā sezonā — <i>Ina Zaķe</i>	100

II

Jekaterinas Bunčukas viena sezona — <i>Maija Augstkalna</i>	117
Irmgarde Mitrēvice — <i>Valentīna Freimane</i>	131
Dzīves skolniece — <i>Anda Burtniece</i>	153
Vilma Liepiņa — <i>Edmunds Zabis</i>	173
Dinamiskas skatuves formas meistare — <i>Jānis Bērziņš</i>	188
Dzīvesprieka pilna sirds — <i>Margarita Miglāne</i>	216
Nikolajs Barabanovs — <i>Izaks Vaļins</i>	233
Karpa Klētnieka pulkvedis Džulians Greisons — <i>Viktors Hausmanis</i>	251
Austras Baldones Lavinija — <i>Pēteris Pētersons</i>	257

III

Hronika — *Irēne Meinerte*

Pirmizrādes republikas teātros	273
Pirmizrādes republikas tautas teātros	283
Latvijas PSR teātru viesizrādes aiz republikas robežām	287
Citu PSRS pilsētu un aizrobežu teātru viesizrādes republikā 1960./61. gada sezonā	291
Latviešu autoru lugu uzvedumi citās PSRS pilsētās 1960./61. gada sezonā	293
Jubilejas	295
Goda nosaukumi Latvijas PSR teātru darbiniekiem (piešķirti laikā no 1959. g. 1. VII līdz 1961. g. 1. VII)	302
Latvijas PSR Teātru biedrības pasākumi	304
1960./61. g. sezonā republikas teātros izrādītās lugas (izrāžu skaits)	308
Bibliogrāfija — <i>Kārlis Egle, Olga Pūce</i>	314

ALMANAHS. TEĀTRIS UN DZĪVE VI

Redaktore B. Alksne. Māksl. redaktors M. Osis.
Tehn. redaktors Z. Dunaiskis. Korektore R. Filipsons.

Nodota salikšanai 1962. g. 25. janvārī. Parakstīta
iespiešanai 1962. g. 7. aprīlī. Papīra formāts 70×
103/16. 22,13 fiz. iespiedl.; 30,48 uzsk. iespiedl.;
23,04 izdevn. l. Metiens 7000 eks. JT 01930. Maksa
2 rubl. 27 kap.

Latvijas Valsts izdevniecība Rīgā, Padomju bulv. 24.
Izdevn. Nr. 15127-MM910. Iespiesta Latvijas PSR
Kultūras ministrijas Poligrāfiskās rūpniecības pār-
valdes Paraugtipogrāfijā Rīgā, Puskina ielā 12.
Pasūt. 161.

АЛЬМАНАХ „ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

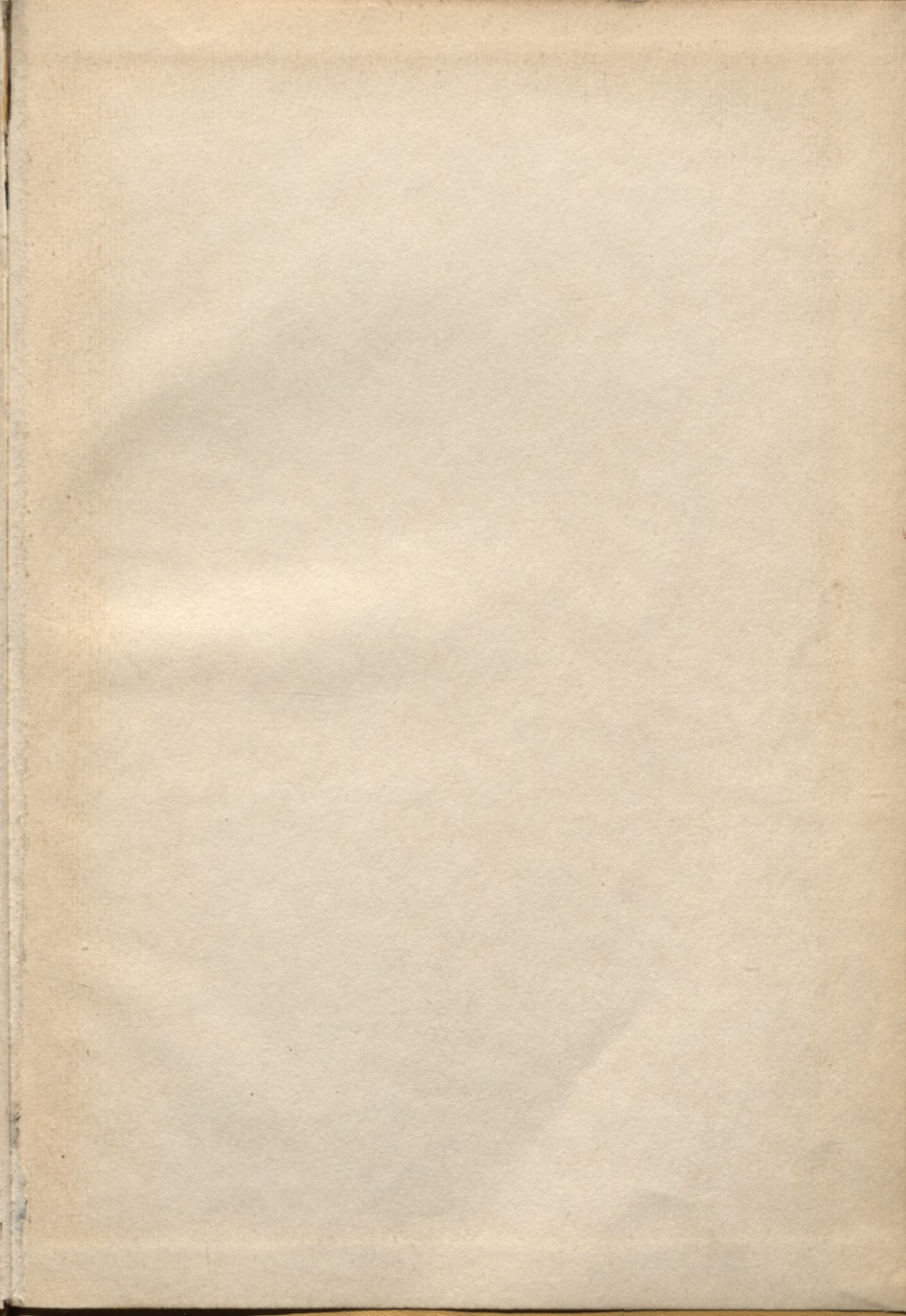
Художник Г. Вилкс

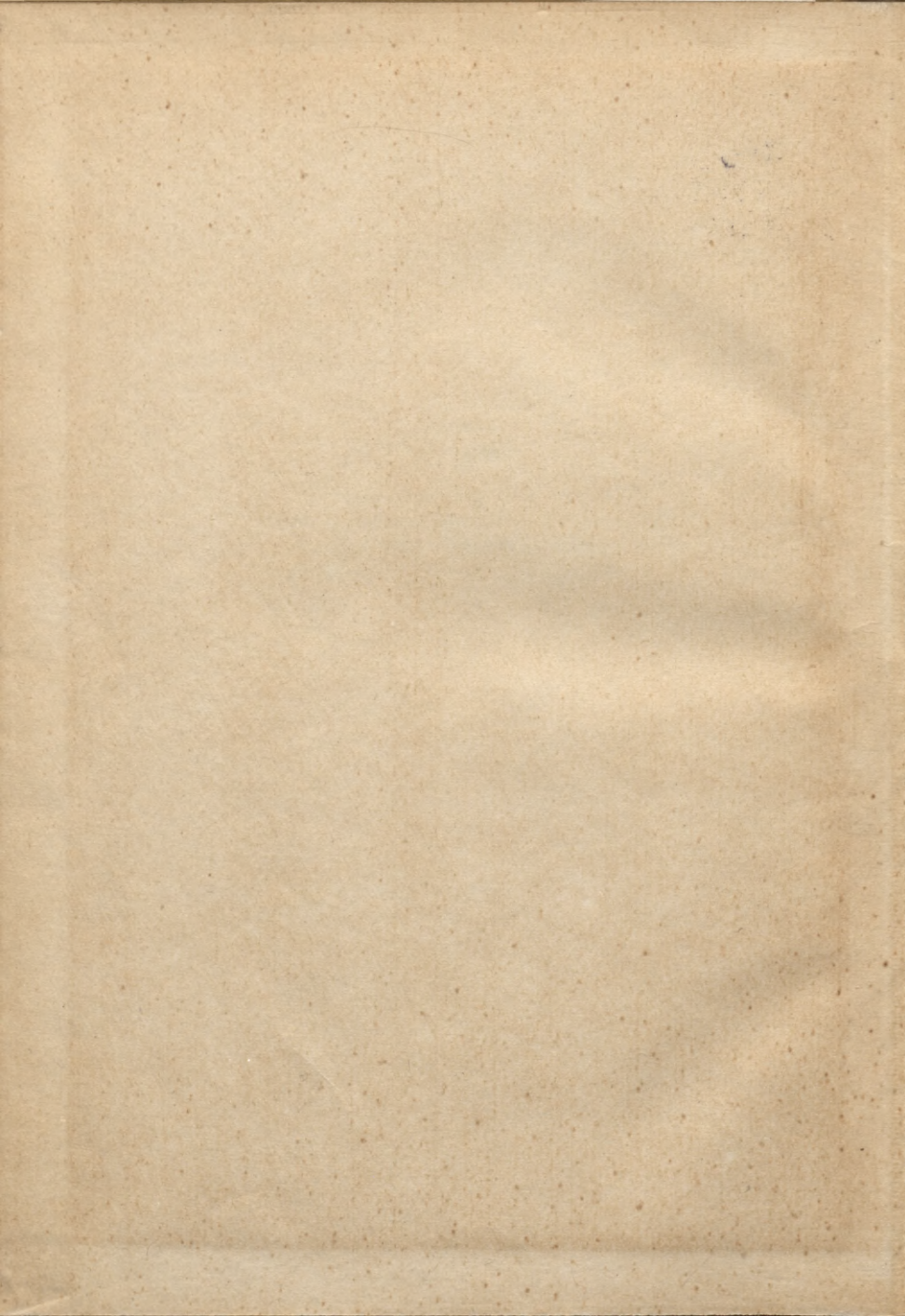
Латвийское государственное
издательство
Рига 1962

На латышском языке

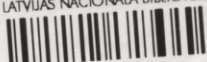
Labojums

Almanaha «Teātris un dzīve» piektajā numurā
109. lappusē nepareizi minēts, ka I. Huskas operetes
«Baronese Lili» iestudējuma baletmeistare ir
E. Drulle.





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0306016306

