

Ādolfa Šapiro politiskais teātris: Bertolta Brehta „Trešās impērijas bailes un posts”

ANITA VANAGA

1987. gadā, rakstot par supergrafikām, Hardijs Lediņš lietoja jēdzienu “neo-ekspressionisms”, paskaidrojot, ka tas “konceptuāli sasaucas ar gadsimta pirmās puses ekspressionismu Eiropā. Atšķirīgais šajā jaunajā koncepcijā ir krietna deva ironijas, melnā humora, paradoksu.”¹

Ekspressionisma pirmais definētais vilnis sasniedz Rīgu 1919. gadā, kad Latviešu Retrospektīvajā mākslas izstādē piedalās grupējums ar nosaukumu “Ekspressionisti” un tai pat gadā parādās estampu mape “Linoleumu greezumi. Kazaks, Skulme, Strunke, Sutta, Tone, Ubans. Ekspressionisti. Svētā Jēkaba kazarmēs. NN 1-25”. Par mapi un īpaši grupas nosaukumu kritisku spriedumu vēstulē izsaka Jāzeps Grosvalds, kura domas latvju zēni, kas kara un sociālās izcelsmes dēļ palika bez plašākas izglītības, ņēma vērā burtiski. Tādējādi J. Grosvalds, paslīdējis uz vārda “ekspressionisms”, nenovērtēja jauno mākslinieku sociāli aktīvo saslēgšanos ar tobrīd populāro strāvojumu un sekmēja viņu pievēršanos mēreniem formālistiskiem meklējumiem.

20. gados ekspressionisms kā sociālkritisks virziens attīstījās Rīgas Tautas augstskolā (1920–1934) – gan zīmēšanas un gleznošanas studijā, gan drāmas ansamblī, no kura izveidojās Rīgas Strādnieku teātris (1926–1934). Savā repertuārā tas iekļāva vācu ekspressionistu Georga Kaizera, Ernsta Tollera un citu vācu, latviešu un krievu kreisi tendētu autoru darbus. Strādnieku teātri, tāpat kā laikrakstu “Sociāldemokrāts” (1920–1934), kurā tika publicēti dzejnieki ekspressionisti, subsidēja sociāldemokrātiskā strādnieku partija. Padomju periodā par šo partiju

nerunāja, tāpat noklusēja terminu "ekspresionisms", lai gan kreiso mākslinieku darbība savrupināta pati par sevi ir guvusi pietiekami lielu ievērību kā socreālisma revolucionārās tradīcijas aizsākums Latvijā.

80. gadu mākslas kritika (R. Umblija) supergrafiķiem pārmeta maskēšanos, un paši autori par saviem ierosmes avotiem noslēpumaini klusēja – sociālais aktīvisms visai tieši asociējās ar to, ko no mākslas gaidīja komunistiskā partija. Šodien tendence distancēties no vēsturiskā ekspresionisma pastāv arī tāpēc, ka tas deva savu artavu, lai Kremļa zvaigznes Latvijā mirdzētu spoži, un jaunajai konjunktūrai to nevajag. Kamēr salīdzinošā pētniecība mākslā vēl kavējas, es gribētu piedāvāt tuvoties Hardija Lediņa piesauktajam neoekspresionismam pa apvedceļu, kas iet caur teātri, jo ekspresionisms kā jēdzienisks un stilistisks virziens tika analizēts, apgūts un izkopts Ādolfa Šapiro politiskajā teātrī.

Runājot par teātri, būtu jāprecizē jēdziens "laikmetīgais". Izvēloties Vācijas nacisma periodu, kā tas ir Bertolta Brehta (1898–1956) lugā "Trešās impērijas bailes un posts" (1985), vai Ķīnas kultūras revolūciju Gunāra Priedes lugā "Sniegotie kalni" (1986), vai Krievijas Staļina represiju laiku Borisa Vasiljeva stāsta dramaturģijā "Rīt bija karš" (1986, krievu trupa), režisors Ādolfs Šapiro virknē ikdienas notikumus, nonākot pie virstēmas – varas mehānisma, kas notikumus vada. Proti, pie dažādām ideoloģiskām sistēmām, metodēm un paņēmieniem, kas tiek izmantoti, lai apspiestu personību un manipulētu ar to. Varas princips darbojas vienmēr, neatkarīgi no laikmeta un vietas. Varas fenomenam pievēršas arī Josifa Brodskā luga "Demokrātija", kas tika iestudēta krievu trupā. Luga sākotnēji tika iecerēta Lietuvai, no kurienes ir cēlusies Brodskā vecmāmiņa, taču Jaunatnes teātra literārās daļas vadītājs Romans Timenčiks, būdams Amerikā, šo materiālu pārtvēra, līdz ar to tekstā Brodskis ielika Latvijas iezīmes. Lugu publicēja žurnāls "Avots". "Demokrātijas"

pirmizrāde notika 1991. gada 9. janvārī, kad risinājās bruņotas sadursmes Viļņā un arī Rīgā atmosfēra bija nokaitēta. Sabiedrība, pārņemta ar realitāti, izrādi atstāja bez plašākas ievērības, turklāt tajā paustā skepse un ironija par demokrātijas raksturu un pretrunām tobrīd šķita nepieņemama. Tagad "Demokrātiju" var novērtēt kā priekšlaicīgu vai arī tālredzīgu.

Visplašāko rezonansi ieguva Bertolda Brehta "Trešās impērijas bailes un posts" – izrāde, kas tapa divu gadu garumā kā J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijas studentu diplomdarbs. Ar Brehtu LPSR Valsts Jaunatnes teātrī 1985. gadā ienāca sešdesmitajos dzimušie aktieri: Māris Andersons, Maija Apine, Romāns Birmanis, Ingrīda Grass, Aīda Ozoliņa, Elvīra Rimicāne, Līga Videniece, Ingūna Zemzare, Igors Ziemeļis un Juris Žagars. Četrus mācību gadus šos studentus saistīja solījums nepieņemt nekādus darba piedāvājumus, kā arī Ā. Šapiro apņemšanās neiesaistīt viņus citos teātra uzvedumos. Režisors gatavoja "nevis sprinterus, bet garo distanču skrējējus". Viņš briedināja ansambli, kas spēj realizēt principiāli jaunu teātri.

Šapiro "Trešo impēriju" jau bija analizējis Marijas Knēbeles laboratorijā: "Šī ir viena no tām retajām lugām, ar kurām var uzsākt kaut ko jaunu. Tādēļ, ka tā pieprasa striktu pozīciju. [...] Cik muļķīgi ir tādi aprēķini, kad studentu darbam piemeklē kaut ko no Eiropas klasikas plus kaut ko nacionālu plus kaut ko mūsdienīgu! [...] labāk lai ir viens darbs .. tam jābūt iestudējumam par pašu galveno."²

Brehta "Trešās impērijas bailes un posts", kas Latvijā tika iestudēta pirmo un vienīgo reizi, par tādu arī kļuva. Lugu tulkoja paši aktieri Maija Apine un Juris Žagars, kā arī dzejnieks Uldis Bērziņš.

Tātad – Bertolts Brehts. Viens no Brehta dramaturģijas avotiem ir vācu ekspressionisms (no latīņu *expresio* – izteiksme). Aicinot uz revolucionāru jaunradi, 20. gs.

sākumā termins “ekspresionisms” izplatījās Francijas, Vācijas un Austrijas mākslas arēnā. Ar to tika saistīta Drēzdenes apvienības “Tilts” (“*Die Brücke*”) un Minhēnes “Zilā jātnieka” (“*Der blaue Reiter*”) darbība. Kā modes terminu vai pievienoto vērtību šo apzīmējumu attiecināja uz visnotaļ atšķirīgām parādībām. Pirmā pasaules kara laikā tas sašaurinātā modernisma paradigmā nostiprinās literatūrā un drīz pēc tam arī teātrī, pateicoties jau pieminētajiem Georgam Kaizeram, Ernstam Tolleram un citiem kreisi noskaņotiem literātiem.

40

Ekspresionisms turpināja romantisko tradīciju, transformējot sapņaino nāves kultu laikmeta kataklizmās, asins, gāzes un līķu smakās. Kā subjektīvi ekstrēms virziens tas savā uzmanības lokā paturēja grotesku, kontrastus bez mīkstinošām pārejām, kur īpaši izcēlās melnbaltā grafika un kino. Tas domāja caur materiālu un formu, domāja impulsīvi un ķermeniski, izmantojot saturiski nospriegotu darbību—žestu—vārdu, akcentētu mīmiku vai maskai līdzīgu grimu, pilnu balss aptveri no klusuma līdz kliegšanai: Munka kliegšanu pasaule nedzird vai nevēlas dzirdēt. Dramaturģija operēja ar pretrunīgām, strupām replikām, publicistiskiem pārspīlējumiem, dinamisku ritmu maiņu – visu to līdzekļu arsenālu, kas mērķi sasniedz zibenīgi. Ekspresionistiskā forma tika izmantota individuālā un unikālā (dzeja un māksla), kā arī tipiskā un masu pārdzīvojuma (dramaturģija) atklāsmē, skarot to, kas atrodas sociālās vai metafiziskās piramīdas apakšā, nevis, teiksim, dievus un varoņus.

Brehta vēlīnais ekspresionisms, kas parādās 20. gadu sākumā, paturēja prātā strāvojuma atradumus un vienlaikus norobežojās no pārspīlējuma, izņēmuma gadījumiem, efektīgas fabulas, temperamenta izvirdumiem, patētikas vai bezcerīga izmisuma. B. Brehts ironizēja par autoriem, kas pilnībā nodevās savam saviļņojumam. Kā raksta Bernhards Raihs, Brehts “netiecās “mākslīgi” izraisīt

stihisku, no mirkļa izrietošu, īslaicīgu solidaritāti ar dzīvi”.³ Viņu interesēja precīzi fakti bez emocionālas attieksmes, jo uzskatāmība pati rada ievērojamu iedarbību. Brehts ņēma no sadzīves sekluma, no elementāras sarunvalodas, kas dabiski ienesa līdzīgu individualizāciju un ar ko varēja brīvi operēt – izkopta literārā tradīcija uzspiež savus noteikumus, kuriem atliek tikai pakļauties. Kā dzejā, tā drāmā viņš lietoja nepareizas atskaņas, jauca pantmērus, ritmu aizguva no ielu pārdevējiem un priekšvēlēšanu demonstrantiem. No Ervina Piskatora Bertolds Brehts aizņēmas paskaidrojošu komentāru.

Strādājot ar aktieriem, Brehts prasīja vienmērīgu, priecīgu, vieglu, taču tehniski precīzu izpildījumu. Būdams marksists, viņš uzskatīja, ka personāžu uzvedību ietekmē sabiedriskā iekārta, praktiskās un materiālās intereses, ka uzvedības normas tiek uzspiestas, taču nedrīkst no acīm izlaist “citu ceļu”. Patiesību var sasniegt, pateicoties “atsvešinājumam” (*Entfremdung*, K. Marksa termins), preparējot pašu parādību, kā rezultātā labi zināmais un ierastais pēkšņi atklāj savu šaušalīgo dabu.

No Konstantīna Staņislavska, kā norāda Raihs⁴, Brehts ir mācījies uzturēt iestudējuma poētisko sūtību un atbildību pret sabiedrību: “Māksla nav pašmērķis, bet nekādu mērķi nevar sasniegt bez mākslas”. Sekojot Staņislavskim, Brehts uzskatīja, ka vislielāko iedarbību var sasniegt ar ansambļa spēli, nevis atsevišķu zvaigzņu parādi, ka inscenējumā svarīgas ir lielās līnijas un precīzas detaļas, kas viena bez otras nevar eksistēt.

“Trešās impērijas bailes un postu” (*Furcht und Elend des III Reiches*, 1935–1938) Bertolds Brehts uzrakstīja, minot notikumus uz papēžiem, būdams emigrācijā Dānijā, kur strādāja radio un rakstīja avīzēm. Viņš izveidoja montāžu no dramatiskām scēnām par nacionālsociālistisko “tautas vienotību”. Ar “vienotību”

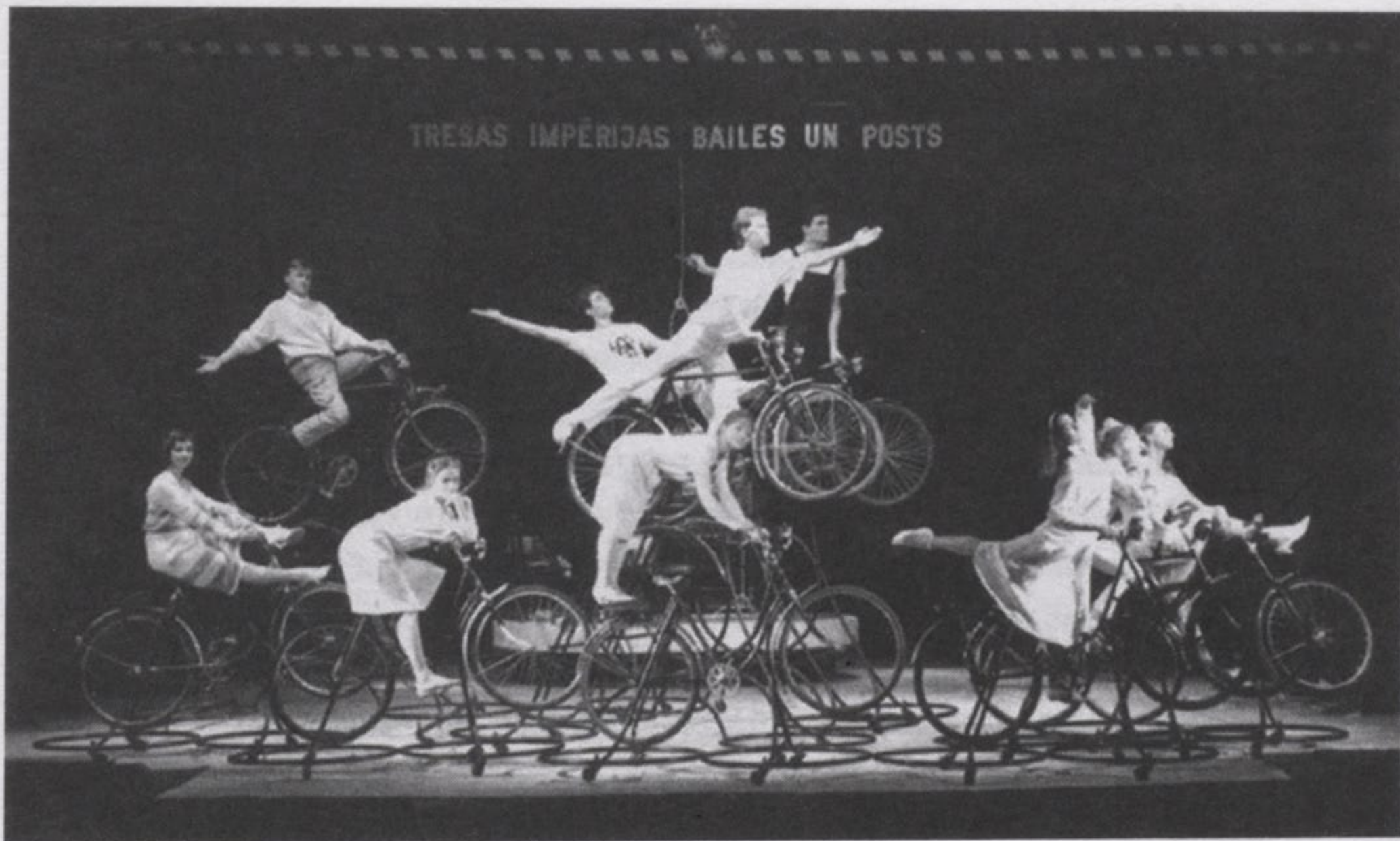
jāsaprot bailes no varas, kolēģiem, kaimiņiem, ģimenes locekļiem, kā arī varas nesēju bailes no sabiedrības. Bailes sagrauj jebkuras cilvēciskās attiecības, radot totālo nodevību. Darbības vieta – Vācija, darbības laiks – no 1933. līdz 1938. gadam.

Lugā ir 24 ainas, Ādolfs Šapiro izmantoja 13. Tēmas atklāj ainu virsraksti: “Tautas vienotība”, “Nodevība”, “Krīta aplis”, “Sieva žīdiete”, “Spiegs” (teātrī “Spiedze”) u.c.

Fabulu secība parāda, kā soli pa solim notiek izmaiņas, pie kam, kā uzskatīja Brehts, “atsevišķiem notikumiem ir jābūt sasaistītiem tā, lai acīs kristu visi mezgli”.

Studējot režiju, Šapiro uzskatīja, ka “profesionālismu nosaka prasme visus dalībniekus piespiest sist vienā punktā. Protams, prasme pakļaut visu galvenajam ir svarīga. Visbiežāk galvenais apliecina sevi uz citu komponentu mākslinieciskās pašvērtības rēķina un rezultātā nivelē režisora līdzautoru īpatnības. Tā ir vulgārā ansambļa teātra izpratne. Tādā gadījumā jēga saspiežas līdz minimumam, bezjēdziskojas. Doma ātri atklājas, un kļūst apgrūtināši no tās nemitīgās atkārtotāšanās. Veidojas pretreakcija – atgrūst visu, kas tiek uzbāzīgi uzstiepts. Bet cik viegli ir tad, ja uzķer virpuļojošu daudz balsīgu krustošanos. Atklāt kopīgu skanējumu duetā, kur katrs izpilda savu partiju. [...] Režisora meistarība ir daļu savienojumā. Viņam ir jāparedz, kā krustosies un saplūdīs skatītāju uztverē dekorācijas, balsis, mūzika, vārdi, pauzes, gaismas, mizanscēnas, trokšņi. Režisoriskais plāns – tas ir jauna lieluma aprēķins, kas rodas, sajūdzot kopā tos lielumus, ar kuriem izrāde operē.”⁵

Kad Bertolds Brehts rakstīja lugu, nacionālsociālisms tikai pieņēmās spēkā. Kad Ādolfs Šapiro lugu iestudēja, jau bija zināms, ar ko tas beidzās, un moralizējošie Brehta songi, kas komentē notikumus, izrādi padarītu plakanu. Songu vietā Jau-natnes teātra muzikālās trupas vadītājs V. Lāča bibliotēkā sameklēja trīsdesmito gadu vācu dziesmas, un kopā ar aktieriem tika izmeklētas visskaistākās melodijas.



Skats no Ā. Šapiro iestudētās izrādes "Trešās impērijas bailes un posts"

"Trešās impērijas" tēlaino karkasu veidoja nevis militārais dizains, simbolika un žesti, kas ir nepārprotami un tādēļ izmantojami kā laiktelpas ārišķīgās iezīmes, bet gan totalitārai varai šķietami pretējs veidols. Tajā ietilpa dziesmotais pacēlums un žiperīgi, gaiši jaunieši, kas ņipri mina ekoloģiski tīra transporta – velosipēdu – pedāļus. Pārskatāmi vieglu plastisko konstrukciju izdomāja scenogrāfs Andris Freibergs, viņš arī kostīmu mākslinieks. Jaunieši ieradās uz skatuves kā komanda.

Viņus vienoja kopīga dziesma un kopīgs virziens, kurp viņi traucās. Skaisti, viegli, graciozi – tu, skatītāj, gribētu būt viens no viņiem.

Izrādes noslēpumainākie ir brīži, kad līksmais bariņš pārvēršas par apmātu pūli, nohipnotizētu masu ar metālisku spīdumu skatienā. Tas samaļ ikvienu, kas nostājas pretī kopējai virzībai. Varmāka un upuris atrodas savstarpēji maināmās pozīcijās. Viņi smeļ no viena un tā paša spēka avota.

Izrādē ir kāda loma, ar kuru identificējās Ādolfs Šapiro, proti, tā ir sieva – žīdiete. To spēlēja Maija Apine: “Tā, kā toreiz strādāja Šapiro, šobrīd nestrādā neviens režisors Latvijā. Darbs ar viņu bija viena vienīga bauda. Staņislavska un Knēbeles atzaram viņš pievienoja savu metodi. Viss bija par jēgu. Ņēma gabalu pēc gabala. Kas ir galvenais, kas ir izejas notikums – исходное событие (Staņislavska formulējums). Grūdiens, kas ietekmē visus fragmentā aizņemtos. Sievas – žīdienes ainā izejas notikums ir tas, ka pirms divām nedēļām ir pieņemts kāds ļoti radikāls lēmums par ebrejiem. Jo telefonsarunā sieva piemin divas nedēļas – jūs jau divas nedēļas nenākat... Tālāk darbība. Ko grib? Kāpēc? Fricis ir pārvērties, viņai ir bezgala rūgti par to, kas notiek ar vīru. Viņa spēlē nevis upuri, kas tiek izdzīts, bet gan cilvēku, kas pats aiziet no šīs liekuļu pasaules, kurā pat tuvākie draugi, pat vīrs no tevis atsakās. Tāpēc, ka valdošā ideoloģija tevi ir pasludinājusi par mazvērtīgāku. Viņa aiziet nevis tāpēc, ka baidās no represijām, bet tāpēc, ka viņai tāda pasaule riebjas. Protams, ir milzīgs rūgtums, jo viņa mīl savu vīru, savu māju, savu dzimteni. Šapiro teica, ka interesantākais ir интимные подробности, nevis spēlēt “vispār”, bet – te ir manas mammas kleita, es gribu to paņemt līdzī, bet nav vietas čemodānā. Lūk, te vēstules, ko viņš man rakstīja, es tās sadedzinu.

Aina sākas ar telefonsarunām. Man bija izdomātas visas atbildes, ko cilvēki pa telefonu saka. Visas attiecību biogrāfijas. Ar telefonu viņa apietas kā ar cilvēku,

attieksme jau ir, uzgriežot numuru. Runas veidošanā ļoti daudz palīdzēja Lūcija Baumanē (*bijusī Strādnieku teātra aktrise – A. V.*). Ja apakšā ir cita vadlīnija, cita doma, tad runa ir monotonāka, ne tik brīva, ne tik intonācijām bagāta. Šapiro vienmēr iestājās par to, lai nebūtu nekādu sentimentu. Pieprasīja, lai krasāk uzsver tos brīžus, kad *bīda nost sentimentīku*. Viņš teica: надо исключать *c'est la vie*. Brehtam sievas iedomātais dialogs ar Frici pilnīgi atšķiras no tā, kāds notiek ainas beigās. Iedomātajā sarunā sieva, lai arī ar līkločiem, tomēr pasaka, kā viņa jūtas. Īstajā sarunā melo abi – viss ir kārtībā, es aizbraucu uz kādu laiku, tu man atbrauksi pakaļ. Dialogā ir viens teikums: “Viss sākas ar objektivitāti” – Šapiro tas bija vissvarīgākais teikums, ko viņš ļoti bieži atgādināja.”⁶

Iestudējuma ainas vienlaikus nodalīja un savienoja Vācijā populārā komercmākslas žanra kabarē priekšnesumi. Deju numurus iestudēja Tamāra Ēķe. “Trešā impērija”, kas svārstījās jautrības un izmisuma galējībās, radīja dīvaini pacilājošu atmosfēru. 1986. gadā iestudējums saņēma Baltijas teātra festivālā Tallinā galveno balvu. Balvu saņēma arī Andris Freibergs un Maija Apine. Taču Austrumberlīnes festivālā “Internacionālie Brehta dialogi 1988” izrādes dalībniekiem nācās uzklaustīt pārmetumus. Preses konferencē vietējie brehtisti iebilda pret fašisma proklamāciju, tā izskaistināšanu. Vācu aktieriem neļāva tikt ar Šapiro trupas aktieriem, kas tika uztverti kā disidenti. Turpretī Minhenē izrādi uzņēma ar atsaucību. 1990. gadā izrāde piedalījās starptautiskajos teātra festivālos Karakasā (Venecuēlā) un Bogotā (Kolumbijā). Tolaik neviens cits Latvijas teātris nevarēja lepoties ar līdzīgu starptautisko praksi. Ceļoja arī citas Ādolfa Šapiro izrādes, turklāt režisoru aicināja lasīt lekcijas un veidot uzvedumus gan savienības, gan ārzemju teātros. Un tādēļ tas, ko teātrim nodarīja Atmoda, joprojām nav racionāli izskaidrojams.

1992. gadā sievas – žīdienes lomā uz čemodāniem nonāca pats Ādolfs Šapiro

un viņa teātris. Viss sākās ar objektivitāti. Krustojoties daudzām un dažādām interesēm, teātra laivu Atmosdas eiforijā sāka šūpot nenodarbinātā aktieru daļa. Jaunatnes teātra īpatnība bija tāda, ka šeit koncentrējās travestī ampluā aktrises gados, ar kurām Šapiro nesaistīja radošās ieceres, un teātra direktors Staņislavs Gudzuks sāka viņas atbrīvot no darba. Mainoties ekonomiskajam pamatam, 90. gadu sākumā štatus samazināja visi Latvijas teātri, bet tobrīd jau bija iestājusies vispārējā sociālā depresija un aktieru likteņi maz kuru interesēja. Jaunatnes teātris sāka pirmais. Ādolfs Šapiro bija arī pirmais, kas atteicās teātrī inscenēt aktieru jubileju svinības un neļāva nodarboties ar pašdarbības režiju.

Uz Kultūras ministriju no nenodarbinātās aktieru nometnes ceļoja vēstule, kurā tika izteikta prasība spēlēt lugas bērniem (Šapiro neveidoja izrādes bērniem) un iestudējumu mēģinājumos runāt latviešu valodā (Šapiro saprata latviešu valodu, taču runāja krieviski), kā arī prasība atdalīties no krievu trupas.

Kopš Atmosdas sākuma aktrise Dina Kuple uzstāja, ka teātrim būtu jāatbalsta Tautas fronte. Ādolfs Šapiro uzskatīja, ka teātrī nav vietas ne Tautas fronte, ne arī Interfrontei, ja nu pēkšņi kādam rastos pēc tādas vēlme. Jo brīvība ir iekšēja kvalitāte, ko neviens no malas nevar iedot.

Jāpiebilst, ka savu prasību par ēkas Lāčplēša ielā 37 atgūšanu Kultūras ministrijai jau 1990. gadā bija iesniegusi Latvijas baptistu draudze. Krievu trupai, kas tur atradās, ar kultūras ministra Raimonda Paula pavēli telpas bija jāatstāj – citas telpas ierādītas netika. Savukārt ēka Lāčplēša ielā 25 tika nodota remontam, un latviešu trupai to bija jāatbrīvo. Ā. Šapiro, kas teātri bija vadījis 30 gadus, ieteica piedalīties Kultūras ministrijas organizētajā konkursā uz režisora posteni teātrī, kas tiks veidots Lāčplēša ielā 25 pēc nama remonta. Konkursa nolikumā tika definēta prasība pārvaldīt valsts valodu – “direktoriem un mākslinieciskajiem vadītājiem

trešās (augstākās) pakāpes līmenī, aktieriem – otrās (vidējās) pakāpes līmenī.”⁷

Teātri apraka dzīvu. Šapiro aizbrauca uz Maskavu.

1999. gadā Maskavā tika izdota Ādolfa Šapiro grāmata “Как закрывался занавес”. Tā balstījās uz precīziem faktiem, psiholoģiskiem dziļurbumiem, nacionālā rakstura īpatnībām, un tās strukturālajā dramaturģijā autors pielietoja ekspresionisma līdzekļus. Latviešu totalitārismam piemita šlāgera seja.

Fragmentu no šīs grāmatas publicēja vienīgi “Rīgas Balss”. Latvieši kopīgi apvainojās, ka režisors visu licis uz nacionālo kārti. Grāmatu tulkoja un izdeva igauni. Atvēršanas svētkos 2001. gadā bijušais Igaunijas kultūras ministrs Jāks Alliks teica: “Kaut kas tamlīdzīgs varēja notikt arī Igaunijā, tikai Igaunijā nebija Šapiro.”

Bertolda Brehta lugas “Trešās impērijas bailes un posts” iestudējums un grāmata “Как закрывался занавес” kļuva par dziesmotās revolūcijas apmātības un pārpatriotisma spilgtāko liecību, kurā “nācija savelkas dūrē, lai atbrīvotos no svešā” (Anatolijs Praudiņš).

¹ Lediņš H. Kādā krāsā bija šīs sievietes ilgas?// Literatūra un Māksla. 1987. gada 13. febr., 8. – 9. lpp.

² Šapiro Ā. Starpbrīdis. Rīga: Liesma. 169. lpp.

³ Паўх Б. Брехт. Всероссийское театральное общество. М., 1960. стр. 275.

⁴ Turpat, стр. 358.

⁵ Šapiro Ā. Starpbrīdis. 167. lpp.

⁶ No intervijas ar Maiju Apini 2005. gada 10. novembrī.

⁷ Nolikums par Jaunatnes teātra direktoru un māksliniecisko vadītāju konkursu.

Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs, Jaunatnes teātra dok. 1/8, inv. Nr. 585487, 2. lpp.