

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

Filoloģijas fakultāte

BAIBA KALNA-PUKĪTE

LATVIEŠU TEĀTRIS (1940 – 1945)

TOTALITĀRISMA LAIKA MĀKSLAS

KONTEKSTĀ

PROMOCIJAS DARBS

MĀKSLAS ZINĀTŅU DOKTORA GRĀDA IEGŪŠANAI

MĀKSLAS ZINĀTNES NOZARĒ

TEĀTRA UN KINO TEORIJAS UN VĒSTURES APAKŠNOZARĒ

RĪGA

2008

SATURS

levads	4
1. Totalitārisma ideoloģiskais un estētiskais koncepts	11
1.1. Totalitārās mākslas funkcijas un principi	11
1.2. Totalitārisma mehānisma funkcionēšanas sociālantropoloģiskie un ideoloģiskie aspekti un to izpausmes mākslā	22
1.3. Galvenās tendences 30. gados un 40. gadu pirmās puses teātra procesos Krievijā	27
2. Teātris Vācijā un Itālijā 30. gados un 40. gadu pirmajā pusē	
Nacistisko un fašistisko ceremoniju rituālā būtība	37
2.1. Nacistiskais un fašistiskais kulta teātris	38
2.2. Rituālisms un valsts krīze	42
2.3. Nacisms un fašisms un tā rituālā būtība	43
2.4. Nacisms un fašisms kā pilsoniskā reliģija	46
2.5. Nacistiskā un fašistiskā sabiedrība: Vadonis un viņa sekotāji	48
2.6. Teātru organizācija Vācijā	51
3. Poļu teātra darbība Otrā pasaules kara laikā	55
3.1. Boikots	58
3.2. Pagrīdes teātris vācu okupētajās teritorijās	59
3.3. Teātris padomju okupētajās teritorijās	64
3.4. Civilteātris poļu emigrācijā	65
3.5. Teātris poļu bruņotajos spēkos	67
3.6. Izrādes cietumos	68
4. Franču teātra darbība Otrā pasaules kara laikā	71
5. Padomju okupācijas režīma ideoloģiskās, administratīvās un estētiskās nostādnes un latviešu teātru darbs 1940./1941.g.sezonā	83
5.1. Drāmas teātris	92
5.2. Dailes teātris	95

5.3. Bērnu un jaunatnes teātris	99
5.4. Jelgavas Drāmas teātris	103
6. Latviešu teātra mākslinieciskā darbība vācu okupācijas apstākļos	109
6.1. Vācu okupācijas laika dramaturģijas raksturīgākās iezīmes	114
6.2. Rīgas Dramatiskais teātris	118
6.3. Dailes teātris	132
6.4. Tautas teātris	150
6.5. Latvju Drāmas ansamblis	154
6.6. Jelgavas teātris	157
6.7. Liepājas Pilsētas opera un drāma	161
6.8. Ziemeļlatvijas teātris	165
6.9. Daugavpils teātris	167
7. Latviešu teātra darbība otrreizējas padomju okupācijas režīma apstākļos 1944./1945.g.sezonā	174
Nobeigums	184
Bibliogrāfija	188

Ievads

Promocijas darba temats ir latviešu teātris (1940 – 1945) totalitārisma mākslas kontekstā.

Tēmas aktualitāte: Latviešu teātra darbība Latvijā no 1940. līdz 1945. gadam mūsu teātra vēsturē ir nepilnīgi apgūts process. Kārļa Kundziņa "Latviešu teātra vēsturē" (R., 1968., 1. sēj., 1972., 2. sēj.) pēdējais apskatītais posms ir 1940. gada pavasaris. Padomju okupācijas gados šo politiskā ziņā sarežģīto un estētiskā ziņā augstvērtīgo periodu nebija iespējams pakļaut plašai, objektīvai analīzei, tas pārsvarā tika noklusēts vai fragmentāri nokritizēts raugoties no ideoloģiskā aspektā. Atsevišķas nodaļas šim laika periodam veltītas grāmatās "Latviešu padomju teātra vēsture" (R., 1973., 1. sēj.), L. Dzenes „Drāmas teātris” (R., 1979), M. Grēviņa „Dailes teātris” (R., 1971), dažas lappuses ir atrodamas arī aktieriem un režisoriem veltītajās monogrāfijās. Pēdējos gados šis posms raksturots L. Dzenes un V. Hausmaņa rakstos grāmatā „20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā” (R., 2002). Bet plašāka pētījuma par šī laika latviešu teātra dzīvi joprojām nav.

Totalitāro režīmu oficiālā māksla 20. gadsimta mākslas kontekstā arī Rietumu pasaulē ilgu laiku tika uzskatīta par svešķermeni, kas nav cienīgs būt par izpētes objektu. Tikai pagājušā gadsimta astoņdesmitajos un deviņdesmitajos gados totalitārisma kultūras oficiozs sāk pamazām iznākt no nebūtības un kļūt par pētnieku intereses un izpētes objektu. To analizējuši ārzemju mākslas zinātnieki un filozofi: P. Adamss („The Arts in the Third Reich”, London, 1992), B. Teilors un V. van der Vils („Aesthetics and National Socialism”, Hampshire, 1990), R. Helebastis („Flesh to Metal”, London, 2003), L. Maksimenkovs („Сумбур вместо музыки”, Москва, 1997), V. Židkovs („Театр и власть. 1917-1927”, Москва, 2003) u.c. 2000. gadā Sanktpēterburgā iznāca apjomīgs krājums „Соцреалистический канон”, kurā apkopoti dažādu valstu filologu, mākslas zinātnieku, vēsturnieku un filozofu raksti, kas veltīti sociālistiskā reālisma kultūras fenomena kompleksai izpētei.

Latvijā par 1941. – 1945. gada tēlotāju mākslu līdz šim izdots mākslas zinātnieka Jāņa Kalnača pētījums „Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā” (R., 2005). Totalitārisma mākslas procesus literatūrā, teātrī un

folklorā savos rakstos ir analizējuši literatūrzinātnieki Ieva Kalniņa (raksti krājumos „Bibliotēka, grāmatniecība, ideoloģija Otrā pasaules kara laikā (1939-1945)”, Rīga, 1999; „Kultūra un vara”, Rīga, 2006 u.c.) un Raimonds Briedis (raksti krājumos „Meklējumi un atradumi”, Rīga, 2005; „Antiquitas Viva-2”, Rīga, 2005 u.c.) un teātra zinātniece Silvija Radzobe („Brošūra par manu naidu”, Rīga, 1990 u.c.), nonākot pie līdzīgiem secinājumiem, ka šis mākslas kanons aptver visas kultūras dzīves formas – dažādus literatūras un mākslas veidus. Totalitārisma pētnieku viedokļos kopumā ir vērojama visai liela vienprātība, un konfrontācija, kāda eksistē, piemēram, Brehta pētniecībā, šeit nav konstatējama. Kaut arī jautājums ir sāpīgs un varētu domāt, ka dažādas valstis pārstāvošie zinātnieki to skatīs principiāli atšķirīgi, tomēr viedokļi pārsvarā papildina cits citu gan totalitārisma struktūras, gan mitoloģijas, gan tēlu sistēmas utt. analīzē, atšķirīgi ir vienīgi pētījuma objekta aspekti, kuriem tiek pievērsta padziļināta uzmanība.

Promocijas darba objekts un mērķis: ir latviešu dramatiskā teātra un vairāku citu Eiropas okupēto valstu teātra mākslas procesa un organizatorisko pārmaiņu analīze 1940. – 1945. gadā, saistot to ar totalitārisma ideoloģijas un estētikas pētījumu.

Pētījuma uzdevumi:

- 1) sniegt šī laika perioda sabiedriski politisko un estētisko nostādņu vispārēju raksturojumu;
- 2) aplūkot latviešu teātru kolektīvu organizatoriskos modeļus, kā arī raksturot atsevišķu teātru darbību – repertuāra politiku, režisoru, aktieru, scenogrāfu u.c. veikumu;
- 3) apskatīt galvenās okupācijas perioda mākslas norises Polijas un Francijas teātrī.

Latviešu teātrim vācu okupācijas gados, neraugoties uz sarežģīto politisko un ekonomisko situāciju, ir raksturīga aktīva radošā darbība. Teātri strādā augstā mākslinieciskā līmenī, tajos ir izveidojušies spēcīgi ansambļi, darbojas spilgtas mākslinieku personības, daudzas no kurām kara beigās emigrē uz Rietumiem. Šajos gados aktīvi raksta talantīgie latviešu dramaturgi Mārtiņš Zīverts un Anšlavs Eglītis, kuri pēc tam dodas trimdā, Nacionālajā teātrī darbojas tādas latviešu aktiermākslā iezīmīgas personības kā Irma Graudiņa, Milda Zīlava, Nīna Melbārde, Osvalds Uršteins, Jānis Čērmanis, Kārlis Lagzdīņš u.c., kuri kara beigās arī emigrē uz Rietumiem. Ļoti auglīgs šis laiks ir Dailes teātrim, kur ir

izveidojies profesionāli spēcīgs, saliedēts, pamatā – gados jauns, daudzveidīgs aktieru ansamblis, ar kuru strādā Eduards Smiļģis, Kārlis Veics, Felicita Ertnere, Marga Tetere.

Laika posmā no 1940. līdz 1945. gadam latviešu māksla un teātris vistiešākajā veidā izjūt divu totalitārisma režīmu ietekmi, tāpēc promocijas darbā liela vērība tiek pievērsta totalitārisma un tā mākslas ideoloģiskā, estētiskā un organizatoriskā koncepta analīzei.

Totalitārisms ir doktrīna, kas apvieno tādas, kā varētu šķist, atšķirīgas kustības kā ļeņiniski staļinisko boļševismu (komunismu), musolinisko fašismu un hitlerisko nacionālsociālismu, kas radījušas identisku māksliniecisko koncepciju un tādu pašu oficiālo mākslu, tādējādi apstiprinot pieņēmumu, ka līdzīgas politiskās sistēmas rada līdzīgu mākslu. Totalitārisma fenomena ideoloģiskos avotus var meklēt gan senā cilvēces pagātnē – Senajā Ēģiptē, Romā, Ķīnā, inku valstī, viduslaiku Eiropā, gan to valstu laika un nacionālo tradīciju koordinātēs, kas XX gadsimtā ir kļuvušas par totalitārisma lielvalstīm. Māksla un kultūra totalitārā režīmā pilda savdabīga pārstrādes mehānisma funkciju, kas ideoloģisko dogmu izejvielu pārvērš tēlu un mītu, kas domāti vispārējai lietošanai, degvielā. Izejvielas raksturs – vai tas būtu fīrera vai vadoņa kults – gala produktam piešķir vienīgi noteiktu nokrāsu, bet gan pats produkts, gan arī tā izgatavošanas receptes (totalitārisma estētika) un tehnoloģija (totalitārisma organizācija) ir ļoti līdzīgi.

Pētījumā tiek analizētas arī okupācijas perioda parādības un norises Polijas un Francijas teātru dzīvē, jo abas tās ir okupēto valstu teātra kultūras un līdz ar to šajā ziņā analogas Latvijai. Abās minētajās teātra kultūrās šajā laika posmā ir vērojamas divas atšķirīgas tendences: Francijas teātra aina vairāk līdzinās Latvijai, savukārt Polijas teātru dzīve kara gados ir spilgtākais un traģiskākais stāsts, kad teātra kultūra krīt par upuri nacisma ideoloģijai.

Promocijas darba teorētiskais pamatojums, avoti un izmantotās pētniecības metodes: Preses recenziju, apskatu, apcerējumu, vizuālo materiālu, muzeju fondu liecību, arhīvu materiālu izpēte; zinātniskās literatūras par totalitārisma estētiskajiem, ideoloģiskajiem, sociālajiem u.c. aspektiem studēšana; intervijas ar teātra zinātniekiem un māksliniekiem – šī laika posma aculieciniekiem; sadarbība informācijas un materiālu ieguves jomā ar citu valstu teātra zinātniekiem; dalība konferencēs un semināros. Promocijas darbā kā avoti

izmantoti periodiskie izdevumi *Daugavas Vēstnesis, Jaunākās Ziņas, Karogs, Kurzemes Vārds, Laikmets, Latvju Mēnešraksts, Literatūra un Māksla, Literatūras Avīze, Mana Māja, Māksla, Padomju Jaunatne, Tālavietis, Tēvija, Zemgale, Des Generalkomissars in Riga, Deutsche Zeitung im Ostland, Родина*, kuros rodami 30. - 40. gadu teātrim veltīti raksti, recenzijas, pasākumu apraksti.

Ņemot vērā teātra zinātnes un konkrētā temata specifiku, promocijas darbā veikta teātra mākslas un sabiedriski politisko procesu analīze. Viena no pētījuma metodēm ir kultūrvēsturiskā, kas skata teātra mākslu vēsturiskajā attīstībā; šī metode sintezēta ar sociālanalītisko metodi – politisko režīmu un sabiedrības struktūras, režīmu ietekmes uz mākslas dzīvi analīzi. Tiek izmantota arī salīdzinošā metode (komparatīvistika), mākslā un sabiedrībā notiekošos procesus skatot dažādos līmeņos un aspektos – vēsturiskajā, sociālajā, estētiskajā u.c. un semiotiskā metode, skaidrojot totalitāro kultūru izmantotās zīmes un simbolus. Pētot mehānismus, kā teātris, mākslas darbs tiek uztverts konkrētā sabiedrībā un kultūrā, ir lietota recepcijas teorija, un, apskatot dažus Ā. Hitlera un J. Staļina personības aspektus, izmantoti arī atsevišķi psihoanalīzes elementi.

Promocijas darba novitāte un nozīme: Pirmo reizi latviešu teātra pētniecībā ir veikts latviešu teātru dzīves apkopojums un izvērtējums 1940. – 1945. gadā, sastatot to ar totalitārisma idejisko un estētisko tendenču vispārīnājumu un procesu analīzi, kā arī ar norisēm citu Eiropas okupēto valstu teātros un īpašu uzmanību pievēršot mākslas un ideoloģijas attiecībām. Tādējādi šī laika perioda latviešu teātra māksla pirmo reizi ir skatīta vispārīnātā totalitārisma mākslas kontekstā, atklājot okupācijas režīmu ideoloģisko un estētisko ietekmi uz mūsu teātru dzīvi. Ir veikta avotu izpēte, kā rezultātā latviešu teātra pētniecības telpā tiek ienesti jauni materiāli. Paralēli pētījuma ideoloģiskajam raksturam latviešu teātra vēsturei nozīmīga “baltā plankuma” apgūšanai veltīts darbs var tikt izmantots teātra, mākslas un kultūrvēstures lekcijuursos, pedagoģiskajā un zinātniskajā darbā.

Promocijas darba struktūra: Atbilstoši pētījuma uzdevumiem darbs strukturēts septiņās nodaļās ar apakšnodaļām. Totalitārisma estētika un organizācija, nepretendējot aptvert visas totalitārisma fenomenam būtiskās iezīmes, tiek analizēta pētījuma pirmajās divās nodaļās, kā arī šeit tiek aktualizēti mīti un to funkcionēšana, kā piemēru minot J. Staļina un Ā. Hitlera attēlojumu

mākslā, kas ataino masu ideālu nevis reālo personību. **Pirmajā nodaļā** sniegts totalitārisma sabiedriski politisko, estētisko un sociālantropoloģisko nostādņu un funkciju vispārējs raksturojums, kā arī apskatīti procesi, kas attiecīgajā laika periodā valda totalitārā režīma vistiešākajā veidā ietekmētajā Padomju Savienības teātra mākslā. **Otrajā nodaļā** pētītas galvenokārt nacionālsociālisma un fašisma (iezīmējot paralēles ar padomju režīmu) teatralitātes formas ikdienas dzīvē un uz skatuves, režīma radīto mītu un izmantoto teatrālo rituālu prakses. Raksturoti arī psihosociālie mehānismi, ko režīmi lietoja politisko mērķu sasniegšanai, tiem tik liela uzmanība veltīta tāpēc, ka vairāki šo mehānismu aspekti līdz šim nav bijuši pietiekami pētīti, turklāt tie veido būtisku fonu galvenajam izpētes objektam.

Trešā un ceturtā nodaļa veltīta norisēm citu Eiropas okupēto valstu teātra dzīvē – **trešajā nodaļā** apskatīta poļu teātra darbība Otrā pasaules kara laikā, **ceturtajā nodaļā** izsekots franču teātrī šajā laika posmā notiekošajiem procesiem.

Piektajā, sestajā un septītajā nodaļā analizētas padomju un vācu okupācijas režīmu ideoloģiskās, administratīvās un estētiskās nostādnes Latvijā un latviešu dramatiskā teātra darbība laikā no 1940. līdz 1945. gadam. **Piektajā** nodaļā raksturota teātru dzīve pirmās padomju okupācijas laikā – 1940./1941. gada sezonā, **sestā nodaļa** veltīta teātru mākslinieciskajai darbībai vācu okupācijas apstākļos, **septītajā nodaļā** analizēta latviešu teātra darbība 1944./1945. gada sezonā – otrreizējās padomju okupācijas režīma apstākļos.

Promocijas darba galveno atzinumu aprobācija:

Zinātniskās publikācijās:

- 1) Rituālo elementu izmantojums totalitāro režīmu mākslas un sabiedrības modeļu veidošanā // Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis. A. – R. 2000., 54. sēj. - Nr. 3/4.

- 2) Latviešu dramaturģija 1941.- 1945: aktuālas problēmas // Aktuālas problēmas literatūras zinātnē / Liepājas Pedagoģijas akadēmijas rakstu krājums. – Liepāja, 2000. – Nr. 6.
- 3) Teātris vācu okupācijas laikā: 1941 – 1945. Daži totalitārisma mākslas aspekti // Baltijas reģiona valstu integrācijas problēmas ceļā uz Eiropas savienību / Starptautiskas zinātniskas konferences materiāli. - Rēzekne, 2000.
- 4) Mīts totalitārisma mākslā (1940 – 1945). Daži aspekti // Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas / Daugavpils universitātes zinātnisko rakstu krājums – Daugavpils, 2002. – Nr. 4.
- 5) Totalitārisma mākslas modeļu transformācija teātrī // Materiāli par kultūru Latvijā / LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta rakstu krājums. – R., 2002.
- 6) Totalitārisma mākslas izpausmes teātrī (1940 – 1945) Latvijā un Rietumeiropā. Daži aspekti // Platforma / LU filoloģijas, mākslas (teātra un mūzikas) zinātnes un bibliotēkzinātnes doktorantu rakstu krājums. – R., 2003.
- 7) Pirmā padomju sezona latviešu teātrī // Platforma / LU filoloģijas, mākslas (teātra un mūzikas) zinātnes un bibliotēkzinātnes doktorantu rakstu krājums. – R., 2004.

Zinātniskās konferencēs:

- 1) Ref. *Latviešu dramaturģijas vēsturiskās attīstības paradigma* konf. *Baltic Drama Fair* Gdaņskā (Polija), 1997
- 2) Ref. *Latviešu dramaturģija (1941 – 1945): aktuālas problēmas* konf. *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē* Liepājā, 2000
- 3) Ref. *Teātris vācu okupācijas laikā (1941 – 1945). Daži totalitārisma mākslas aspekti* konf. *Baltijas reģiona valstu integrācijas problēmas ceļā uz Eiropas savienību* Rēzeknē, 2000
- 4) Ref. *Mīts totalitārisma mākslā* konf. *Mīts kultūrā* Daugavpilī, 2000

- 5) Ref. *Totalitārisma mākslas modeļu transformācija teātrī* konf. *Meklējumi un atradumi* Rīgā, 2001
- 6) Ref. *Totalitārisma mākslas izpausmes teātrī (1940 – 1945) Latvijā un Rietumeiropā. Daži aspekti* konf. *Latviešu literatūra, folklorā, mākslas un pasaules konteksts* Rīgā, 2002
- 7) Ref. *Mīta elementi totalitārisma laika teātrī un sabiedrībā* konf. *Literatūra un teātris totalitārisma apstākļos* Rīgā, 2007
- 8) Ref. *Vācu režīma ideoloģiskās un estētiskās nostādnes un latviešu teātra radošā dzīve 1941. - 1944. gadā* konf. *War and Theatre* Viļņā, 2007

1. Totalitārisma ideoloģiskais un estētiskais koncepts

1.1. Totalitārās mākslas funkcijas un principi

“Totalitārisms mēģina laupīt domai brīvību tādā mērā, kādu nekad agrāk nevarēja pat iedomāties. Domas kontroles mērķi ir ne tikai aizliedzoši, bet arī konstruktīvi. Tiek diktēts, kas tieši ir jādomā, tiek radīta ideoloģija, kura personībai ir jāpieņem, kas valda pār tās emocijām un uzspiež tai domāšanas un uzvešanās veidu. Personība, cik vien iespējams, tiek izolēta no ārējās pasaules, lai ieslēgtu to mākslīgā vidē, atņemot iespēju salīdzināt” - Dž. Orvels “1984”¹.

Par vienu no ideoloģiskās ietekmes mehānismiem, ar kuru palīdzību totalitārisms formē masu apziņu, kļūst māksla, teātris, kino, literatūra. Šajā nodaļā tiks apskatīts totalitārisma ideoloģiskais un estētiskais koncepts, totalitārās mākslas funkcijas un principi, kā arī totalitārisma mehānisma funkcionēšanas sociālantropoloģiskais aspekts un tā izpausmes mākslā, galveno uzmanību veltot krievu un vācu totalitārajiem režīmiem, jo apskatāmajā laika posmā Latviju skar tieši šie režīmi, un to ietekme īpaši palielinās pēc tam, kad 1940. gada 17. jūnijā Latviju okupē Padomju Savienība, 1941. gada 1. jūlijā – Vācija un 1944. gada 13. oktobrī – atkal Padomju Savienība.

Viena no totalitārisma pamatiezīmēm ir jauna tipa mākslas fenomena izveide. Totalitārais režīms baidās no mākslas, kura paredz indivīda personisku garīgu darbu, lai apgūtu to pieredzi, ko mākslinieks ir licis sava mākslas darba pamatā. Tāpēc, ka šāda māksla, formējot patstāvīgu personību, kura balstās uz pašas garīgo pieredzi, būtībā apšaubā totalitārisma pamatus. Šis režīms atbalsta masām adresētu un tām saprotamu mākslu, kura ir spējīga vienīgi izpildīt lomu, ko tai paredzējis partijas un valsts aparāts, proti, kalpot par propagandas līdzekli, - tas tiek izmantots masu ietekmēšanai un vadīšanai. Rezultātā noformējas māksla, kuru rakstnieks Sergejs Dovlatovs savam izdevējam rakstniekam Jevgeņijam Jefimovam komentē šādi: „Vai Jūs esat kādreiz aizdomājies par to, ka sociālistiskā māksla zināmā mērā līdzinās maģijai? Ka tā atgādina seno rituālo glezniecību? Zīmē uz klints bizoni - vakarā iegūsti ēdienu. Tāpat spriež sociālistiskās mākslas ierēdņi. Ja tiks attēlots kaut kas pozitīvs, tad tas arī notiks, bet ja kaut kas negatīvs, tad otrādi. Ja uzgleznos stahanoviešu varoņdarbu, tad visi labi strādās. Un tā tālāk.”²

„Padomju māksla” XX gadsimtā nav izolēts fenomens. Tas ir gan vēsturiski noteikts, gan universāls. Apskatot totalitārismu kā mūsu laikmetam raksturīgu parādību, tā saknes var atrast dažādās nacionālajās kultūrās. Krievu un vācu mentalitātēs ir atrodamas vairākas kopīgas iezīmes, piemēram, gan vācu, gan krievu kultūrai ir raksturīgs uzskats par šo tautu īpašo vietu un lomu vēsturē, tāpat simptomātiska ir krievu inteligences aizraušanās ar G. V. F. Hēgeļa filozofiju.”³

Totalitārisma kā ideoloģijai, kas pakļauj sev visas dzīves jomas, piemīt nivelējošs pārnacionāls spēks, kurš aptver pat tādu individuālistisku jomu kā māksla un kultūra. Tās totalitārā sistēmā izpilda savdabīga pārstrādājoša mehānisma lomu, - šis mehānisms sauso ideoloģisko dogmu izejmateriālu pārstrādā tēlu un mītu, kas paredzēti masu lietošanai, degvielā. Šajā nodaļā tiks apskatīti veidi, kā tas tiek veikts, - totalitārās mākslas funkcijas un principi, kā arī totalitārisma funkcionēšanas antropoloģiskie un ideoloģiskie aspekti un to izpausmes mākslā.

Vienojša totalitārisma politiskā, ideoloģiskā, estētiskā, psiholoģiskā un sociālā aspekta pamatiezīme neatkarīgi no valsts, kurā totalitārais režīms eksistē, ir mītu veidošana, kura visos totalitārisma režīmos kopumā notiek pēc līdzīgas shēmas. Tiek uzskatīts (O. Pļenkovs, T. J. Šifs u.c.), ka mīts šajā kontekstā nozīmē abstraktu socioloģisku jēdzienu, kas jēgu iegūst tad, kad tiek piemērots noteiktai politiskajai kultūrai. Par mītu var nosaukt jebkuru socioloģisku jēdzienu: brīvība, taisnība, demokrātija, nācija,- ikviens no tiem noteiktas politiskās kultūras apstākļos atbilstoši transformējas vai tiek noraidīts un kļūst par cīņas objektu⁴.

Tādējādi var secināt, ka, piemēram, Rietumiem demokrātijas, sociālā taisnīguma, vienlīdzības, brīvības mīti, kuri izraisa Eiropas buržuāzisko revolūciju strauju dinamiku, nozīmē vienu, bet padomju Krievijai šie paši mīti nozīmē pilnīgi ko citu. Tajā izšķirošā loma ir nevis boļševiku aktivitātēm, kuras realizēja jau noteiktu potenciālu, bet padomju Krievijas politiskās kultūras īpatnībām, kas izšķiroši ietekmēja šo mītu saturu. Pēc revolūcijas totalitārā realitāte jau pati producēja mītus, pārstrādājot sociālās utopijas.

Tas pats notiek arī citās valstīs laika periodā starp diviem pasaules kariem. Dažas no šīm valstīm tiek ievilkas Eiropas lielvalstu ietekmes un interešu zonā un to mītiem ir “otršķirīgs” raksturs, tie piemērojas lielvalstu nacionālās esamības reālijām. Tas noteic daudz lielāku šo Eiropas valstu atbildību par pasaules likteņiem⁵. Raugoties citā aspektā, demokrātijas mīti (brīvība, vienlīdzība, brālība,

pašnoteikšanās, taisnīgums, cilvēka cieņa un tiesības pašam lemt savu likteni) bieži spēlē tikai izkārtnes lomu, aiz kuras slēpjas egoistiski, imperiālistiski, koloniāli mērķi un ambīcijas. Īpašai mītu radīšanas tehnoloģijai var izsekot, aplūkojot totalitārisma mākslas funkcijas un izteiksmes līdzekļus. Mīti paši no sevis nerodas, tos barojošā augsne ir politiskā kultūra. Pētot jebkurus totalitārās kultūras pirmavotus - vadoņu runas, partiju dokumentus, radošo savienību statūtus, visur ir lasāmi stingri formulējumi, kas nosaka, ka māksla nav cilvēka gara darbības autonoma sfēra, bet noteikts objekts, ko ir veidojuši un veido iepriekš noteikti mērķi. „Tīrās mākslas”, mākslas mākslai koncepcija ar imanentiem, no cilvēka gribas neatkarīgiem tās attīstības likumiem vienlīdz sveša un apkarojama ir bijusi jebkurā totalitārisma sabiedrībā. Šeit mākslai ir jāpilda iepriekš noteikta funkcija, tādējādi tādu mākslas veidu var saukt par funkcionālu.

Kā realitātē izpaužas un tiek īstenotas totalitārisma oficioza mākslas funkcijas un principi? Iepazīstoties ar totalitārisma ideoloģijas liecībām, - publikācijām, vadoņu runām, partijas dokumentu tekstiem u.tml., kā viena no svarīgākajām totalitārisma mākslas funkcijām izvirzās propagandas funkcija. Visos šajos materiālos varam vērot stingrus formulējumus, ka māksla nav autonoma cilvēka gara darbības joma, bet objekts, kas tiek veidots ar iepriekš noteiktu mērķi. Propagandisko funkciju atklāti - dažādos vārdiskajos ietērpos - kā mērķi izvirza paši totalitārisma ideologi. “Jaunā tipa” (totalitārisma producētajā) mākslā tai ir tikpat svarīga loma kā pašai propagandai - jebkura totalitārisma rašanās un attīstības procesā. Mākslinieciskās dzīves organizācija tiek veidota tā, ka māksla vienmēr atrodas propagandas pakļautībā. Vācijā impēriskā Kultūras palāta tika izveidota kā Jozefa Gebelsa Tautas izglītības un propagandas ministrijas daļa. 1940. gada oktobrī J. Gebelss apvienoja šīs ministrijas mākslas un politisko nodaļu, tādējādi pilnībā pakļaujot mākslu politiskās propagandas mērķiem. PSRS jau 20. gados visi kultūras megamašīnas bloki bija pakļauti VK(b)P CK Aģitācijas un propagandas nodaļai, kas visas padomju vēstures laikā saglabāja augstākā partijas orgāna, kas pārvalda kultūru, lomu, kaut arī tika mainīti tā nosaukumi: pēc 1930.g. - Kultūras un propagandas nodaļa, pēc 1934.g. - Kultūras un ļeņinisma propagandas nodaļa, pēc 1939.g. - Propagandas un aģitācijas pārvalde, pēc 1948.g. - Propagandas un aģitācijas nodaļa utt.

Totalitārajai estētikai būtisks nosacījums ir arī mākslas saprotamība tautai (vai masām). Šeit neliela atšķirība vērojama padomju un nacistu režīmos. Vācijā

pirmajā plānā tiek izvirzīts mākslas t.s. tautiskums, ko balsta šim totalitārajam režīmam raksturīgā rasu teorija. Padomju Krievijā šķiru cīņas teorija pasludina, ka visu mākslas vērtību īstais radītājs ir strādnieku masas, kam piemīt „pareizais” šķiriskais pasaules skatījums un apziņa. Masu mākslas koncepciju šeit pamazām aizstāj šķiriskuma jēdziens, kas 30. gados kopā ar idejiskumu un partijiskumu kļūst par tiem trim vaļiem, kas balsta sociālistiskā reālisma teoriju. Kaut gan sociālistiskais reālisms ir tikpat tālu no patiesa tautiskuma kā nacionālsociālistiska māksla.

Vieni no galvenajiem vārdiem, ar kuriem totalitārisma estētikā tiek izteikts negatīvs mākslas darba vērtējums, - “nepabeigtība”, “smērējums”, ko lietojuši gan Ādolfs Hitlers un viņa sekotāji, kā arī Josifs Staļins un padomju oficiozi, laikrakstu “Pravda” un žurnālu “Iskusstvo” ieskaitot. J. Staļina atbalstīts vērtējums ir - gleznai jābūt dzīvai un saprotamai. Savukārt A. Ždanovs, izvēršot jaunu kultūras terora vilni, tūlīt pēc Otrā pasaules kara atzīmējis, ka ne viss saprotamais ir ģeniāls, bet viss patiesi ģeniālais ir saprotams, un jo saprotamāks plašām tautas masām, jo ģeniālāks tas ir; mūzika, kas tautai nav saprotama, tautai nav vajadzīga. Ar to totalitārajā kultūrā noslēdzas cīņas periods par mākslas valodas saprotamību un pieejamību masām. Tādējādi, attīstot šo nosacījumu, mākslas darba valodas ideāla izteiksmīguma piemērs ir propagandistisks plakāts, kas līdzinās krāsu fotogrāfijai. Simboliski, ka Ā. Hitlers par galveno vācu mākslas izstāžu kuratoru nozīmē savu galma fotogrāfu Henrihu Hofmanu. “No futūrisma uz fotorismu”, - tā asprāši Trešajā reihā raksturo mākslas ceļu no avangarda līdz fīreram.

Tomēr viedoklis, kas totalitārās mākslas valodu reducē līdz bezkaislīgam fotoreālismam, ir nepilnīgs. Realitātes objektīvu fiksējumu jebkura totalitārisma estētika noraida kā rupju naturālismu. Totalitārās mākslas piemēri (par vairākiem no kuriem detalizētāk tiks runāts turpmāk) pierāda, ka vizuālās propagandas objekts nebūt nav reālā esamība, bet gan mīts par realitāti, kuru radīt totalitārisma ideoloģija pieprasa visiem mākslas veidiem. Ar fotoreālisma izteiksmes līdzekļiem radīt līksmu īstenota sapņa ainu nav iespējams, - īstā “jaunā dzīve” pārāk atšķiras no pasakas par to. Ietēpt mītu reālistiskā tēlā - tas nozīmē atspoguļot mākslā “dzīves patiesību”, kura, pasniegta šādā veidā, ir kļuvusi par sociālistiskā reālisma galveno principu.

Pirmajā Vissavienības padomju rakstnieku kongresā 1934. gadā un tam sekojošajās dažādu mākslas veidu pārstāvju sanāksmēs daudz tiek runāts par to, ka reālisma varenajai straumei jāpievieno nedaudz revolucionārās romantikas. Gan Padomju Savienībā, gan nacionālsociālistiskajā Vācijā 20., 30. gados plaši izplatīts lozungs ir: mēs esam dzimuši, lai pasaku pārvērstu par īstenību. Šādu formulējumu sastopam, piemēram, vienā no ļoti populārām šī laika padomju masu dziesmām – 1920. gadā sacerētajā P. Germana „Aviomarsā”. Ideoloģisko klišeju migrācija no vienas totalitāras valsts uz otru ir acīmredzama. J. Gebelss šajā laikā nacionālsociālisma kultūras darbiniekiem izvirza koncepciju, kas ļoti līdzinās minētajai padomju tēzei, - koncentrēt uzmanību uz ideālo reālismu. Romantisma valoda prasa tiekšanos uz nākotni, fantāziju, spilgtumu, vispārinātus traktējumus un dinamiskas formas. Pamazām šo līniju totalitārisma mākslā sāk uztvert kā dzīves patiesības izkropļojumu un bēgšanu no realitātes, jo šādas mākslas autori it kā nav apmierināti ar realitāti. Pamazām ar dažādiem epitetiem (“revolucionārais”u.c.) apveltītais romantisms izzūd no abu totalitāro režīmu leksikona, to nomaina “dzīves patiesības” māksla, par kuras augstāko formu Padomju Savienībā tiek pasludināts sociālistiskais reālisms. Savukārt Ā. Hitlers nenoguris runā par mākslas “mūžīgajām vērtībām”, kuras viņš pretstata citam citu nomainošajiem “pūstošajiem” “ismiem” un kuras, viņaprāt atspoguļo tautas ideālus, kas ir iemūžināti Reihā, kas tiek celts uz mūžiem, esamībā.

Totalitārisms nerada jaunas idejas. Tas savu “vēsturisko unikalitāti” cenšas pasniegt kā cilvēces mūžsenā sapņa par paradīzi zemes virsū īstenošanos. Teorija par sociālo un māksliniecisko ideālu identitāti kļūst par ideoloģiskās degvielas, kas baro totalitāro kultūras megamašīnu, galveno komponentu. Tādējādi šī mašīna rada mītu par tautas, kura dižo vadoņu vadībā īsteno Lielo Mērķi, laimīgo dzīvi. Ir redzams, ka šādi parādās totalitārās sabiedrības un mākslas spilgti izteiktā mitoloģiskā ievirze. Ideoloģiskā mīta vizualizācija ir visai sarežģīta un diferencēta totalitārās mākslas funkcija. Galvenā mīta ideja - patiesībā vadonis ir nevis tāds, kādu viņu pazīst viņa līdzcilvēki, bet tāds, kādu viņu “iedomājas tauta”. Protams, ka tauta var viņu iedomāties tikai tādu, kādu viņu attēlo māksla, bet šis tēls ļoti atšķiras no reālā tēla. Cilvēka transformācija par simbolu tiek veikta visai efektīvi. Piemēram, tautas iztēle melnīgsnējo, melnmataino Hitleru transformē ideālā āriskās rases pārstāvī, - glezniecībā ir atrodami daudzi apstiprinājumi tam, ka Hitlers bijis zilacains blondīns. Tāpat

padomju ļaudis būtu ļoti pārsteigti uzzinot, ka Staļins ir augumā mazs, bakurētainu seju, īskājains, - viņa attēlos nav ne mazāko norāžu uz šādu viņa fiziskā tēla nepievilcīgumu. Kopā ar vadoņu fizisko tēlu tiek transformēta arī viņu loma vēsturiskajos notikumos un pēc šī paša mehānisma - arī pati vēsture. Otrā pasaules kara laikā Staļins ne reizi nav bijis nevienā frontes iecirknī, izņemot nelielu izbraucienu pa Možaiskas šoseju, kad frontē bija iestājies stabils stāvoklis. Tomēr desmitos gleznu, piemēram, K. Finogenova „J. V. Staļins frontē pie Maskavas 1941. gadā” u.c., viņš redzams ierakumos karavīru vidū, starp ģenerāļiem uz frontes robežām un uz kara kuģiem.

Tomēr cilvēku reālā dzīve totalitārisma apstākļos maz līdzinās rozā pasakai, ko tēlo oficiālā māksla. Tāda neatbilstība var novest pie cilvēka apziņas pataloģiskas šķelšanās, - cilvēkam rāda kaut ko, kas ir pilnīgā pretrunā ar viņa dzīves pieredzi, bet viņam liek ticēt, ka tā ir viņa dzīve. Bet arī šeit palīgā nāk totalitārisma ideoloģija, kas darbojas savdabīga sociālā psihiatra lomā. Totalitārisma estētikā tiek izvirzīta tipiskuma kategorija. Tipiskais šajā gadījumā ir nevis tas, kas guvis plašu izplatību, bet gan tas, kas ir lielākais izņēmums. Tas jau kaut kur eksistē, jau ir ieguvis redzamus vaibstus, piemēram, Maskavas metro staciju arhitektūrā un dekorā, laimīgās bērnu brīvdienās valstī vienīgajā pionieru paraugnometnē “Arteks”, kara un darba varoņu varoņdarbos. Totalitārajai mākslai ir jāattēlo tieši šādas tipiskas jaunās dzīves formas.

Arī Trešajā reihā kritika, kas ir reducēta politiskā reportāžā, no mākslas prasa to pašu ietiekšanos jaunajā realitātē, to pašu idejiskumu un partejiskumu tās atainojumā, uzliekot mākslai tipiskā rāmjus un uzsverot, ka viens no vācu mākslas svarīgākajiem uzdevumiem ir tādu tēlu (mītu) radīšana, kuros atsevišķi vācieši tiek attēloti kā tipiski āriskās rases un savas profesijas pārstāvji. Totalitārajai mākslai nav nekā kopīga ar “drūmajām pagātnes paliekām”, no kurām realitātē veidojas miljoniem cilvēku dzīve ar tās nebūt ne rožaino ikdienu. Grūtības un trūkumi tiek pasniegti kā pagaidu faktors, sociālisma ienaidnieku sazvērestības rezultāts, kas ir jāiznīcina niknā cīņā. Tādējādi totalitārās mākslas satura un valodas būtisks komponents ir sociālais optimisms. Nevienā - nedz padomju, nedz nacistu - izstādē gleznās neizdotos redzēt nevienu skumju seju, izņemot tautas dzīves drūmās pagātnes vai citu šai naidīgu zemju attēlojumu, kur aina ir diametrāli pretēja. Pat kara laika batāliju glezniecībai ir raksturīgs “optimisms un ticība dzīves uzvarai pār nāvi”.

Padomju kritiķi savu reālismu pretstata nacistu akadēmismam, pseidoklasicismam, kam pārmet pompozitāti, mietpilsonismu un brutalitāti. Taču redzams, ka padomju mākslas sasaiste ar dzīvi ir ne mazāk iluzora, bet tās estētikas demagoģija vēl vairāk izsmalcināta. Piemēram, viens no Kremļa iemīļotākajiem māksliniekiem A. Gerasimovs nezina mēru savos glaimos par Staļinu - ne daudzajos vadoņa portretos, tādus kā "J. V. Staļins uzstājas XIV VK (b)P kongresā 1930. g. 27. jūnijā", ne atsauksmēs par viņu. Staļinam patīk uzstāties mākslas mīļotāja un sapratēja lomā, kā tas atainots, piemēram, I. Toidzes gleznā "Jaunais Staļins lasa Šotu Rustaveli", kur Staļins uz Kaukāza kalnu fona saspringti un reizē domīgi raugās grāmatā. Savukārt aplūkojot I. Serebrjaņina gleznu "V. I. Ļeņins un J. V. Staļins KSDSP V (Londonas) kongresā", īsti netop skaidrs, kurš partijas kongresā ir galvenā figūra – Ļeņins vai Staļins. Spriežot pēc gleznas, tas tomēr ir Staļins, - pēc zīmējuma kompozīcijas un noskaņas redzams, ka boļševiku partijas dibinātājs pie Staļina meklē padomu un atbalstu.

Pēc līdzīga mehānisma tiek izvirzītas "estētiskās" prasības padomju repertuāram, lugām, izrādēm, filmām. Kādam tad jābūt padomju repertuāram? Tam jāapliecina tādas kategorijas kā angažēts optimisms, "jaunās dzīves" cēlāju, pilsoņu vai Tēvijas kara cīnītāju mērķtiecība, prieks, varonība. Jāparāda "jaunās dzīves" pretinieku - tautas ienaidnieku, kaitnieku, opozicionāru u.tml. - nolemtība; ir gan pieļaujama atsevišķu īslaicīgu viņu kaitnieciskās darbības taktikas panākumu attēlošana, taču kopējam pārsvaram nepārprotami ir jābūt jaunās pasaules cēlāju eksaltētās sajūsmas un patosa pusē (piemēram, F. Ermlera kinofilma "Dižais pilsonis" ar D. Šostakoviča mūziku).

Padomju mākslas neatņemama sastāvdaļa ir arī antifašistiskais patoss, kas gan tiek dozēts, sankcionēts un politiski kontrolēts atkarībā no politiskās situācijas. Tā, piemēram, 1940. gada vasarā Andrejs Višinskis, kļuvis par starptautisko lietu tautas komisāra vietnieku, noklausās S. Prokofjeva operu "Semjons Kotko", kuras libretu V. Katajevs un S. Prokofjevs sarakstījuši pēc V. Katajeva stāsta „Es – darba tautas dēls”. Opera vēsta par demobilizētā kareivja Semjona Kotko atgriešanos dzimtajā Ukrainas sādžā 1918. gadā, par vāciešu iebrukumu sādžā un Sarkanās armijas cīņu ar viņiem. A. Višinskis pēc pakta parakstīšanas ar nacistisko Vāciju atzīst par nepieciešamu ieviest libretā dažas izmaiņas - nu jau uz pretējo pusi, izsvītrojot epizodes ar austriešu - vācu

okupantiem. S. Prokofjevs šīm izmaiņām piekrīt. „Lielās kultūras revolūcijas” rezultātā padomju māksla kļūst par sīkumainās, ātri mainīgās ārpolitiskās (kā arī iekšpolitiskās) konjunktūras ķīlnieci.

Totalitārās mākslas teorētiķi P. Adamss, H. Buheims atzīmē, ka „jaunās padomju mākslas” darbam vajag būt globālam dokumentam. Vēsturiskajā griezumā tam ir jābūt primitīvi trīsdimensionālam: pagātne, tagadne, nākotne. Šo viedokli papildina I. Golomštoks u.c., piebilstot, ka ideoloģiskajā aspektā tam jāparāda tādu politisko principu, kā antipadomisms u.tml. un estētisko principu, kā piemēram, formālisms, naturālisms kaitīgums padomju varai un padomju valsts mākslai. Spilgts šīs tēzes piemērs ir mākslas tautai vārdā Padomju Savienībā 1936. gadā notiekošā kampaņa pret „formālismu” un „naturālismu”, kas traģiski iezīmē viena no izcilākajiem un talantīgākajiem krievu režisoriem V. Meierholda likteni. Viņam tiek pārņemtas „formālistiskas” kļūdas izrādēs, režīms pieprasa iestudējumus, kas veidoti sociālistiskajam reālismam atbilstošā manierē. Viņš ir spiests iet uz kompromisiem, uzstājas ar referātu „Meierholds pret meierholdovščinu”. Tas nepalīdz, referātu atzīst par nepietiekami paškritisku. Neizdodas arī Meierholda veiktais L. Seifuļinas padomiskās lugas „Nataša” iestudējums, kas dod iespēju viņa ienaidniekiem izvērst vēl plašāku vajāšanas kampaņu pret Meierholdu. Savukārt Vācijā tautiskas mākslas vārdā 1937. gadā risinās kampaņa pret „izvirtušo mākslu”.

Ja aplūko Otrā pasaules kara mākslas paraugus, ir saskatāms, ka Tēvijas kara ideja Padomju Savienībā nosaka citu attieksmi pret inteliģenci, pret ko agrāk bieži vien izturas ar aizdomīgumu un neuzticību. Vārdi “inteliģence” un “inteliģents” pārstāj būt par lamu vārdiem. Mūzas kara laikā ir ļoti pieprasītas, lai cilvēkus garīgi mobilizētu uz varoņdarbu. Tiek publicēts ļoti daudz dzejas, prozas, piemēram, Konstantīns Simonovs u.c. Dzeju un lugas ievieto pat “Pravda”.

Noslēdzot politisku savienību ar Rietumvalstīm, Staļins piekrīt radošo un personisko kontaktu paplašināšanai starp padomju un Rietumu inteliģenci. Protams, šie kontakti tiek īstenoti drošības orgānu modrā uzraudzībā, cītīgi krājot kompromitējošus materiālus, kuriem seko ne viens vien arests. Kara gados PSRS sāk publicēt ārzemju autoru darbus, piemēram, Dž. Golsvertiju, V. Tekeriju u.c., koncertos un pa radio atskaņo džeza mūziku. Staļins pieļauj nelielu ideoloģisko atslābumu teātru repertuārā, kļūst iecietīgāks pret lirisko poēziju. Iemesls tam varētu būt visai vienkāršs. Kā pierāda jau pirmo aktieru grupu, kuras ar

koncertiem dodas uz frontes ierakumiem, pieredze, tur gaida ne jau politiskus lozungus, bet vārdus, kas aizkustina sirdis, un sirsnīgus jokus. Gan ierakumos, gan frontes aizmugurē cilvēki mākslā meklē mierinājumu, cenšas atrauties no ikdienas grūtībām un bailēm. Tas neizslēdz vajadzību pēc mākslinieciski augstvērtīgas patriotiskās patētikas. Kara gados ļoti populārs kļūst arī tāds žanrs kā operatīvais apraksts - mākslinieciski dokumentāls vēstījums par kādu atsevišķu faktu, kas reizumis pacelts filozofiska vispārinājuma līmenī.

Zināmā mērā inteliģence kara gados - minēto apstākļu rezultātā - piedzīvo radošo pacēlumu. "Gatavojoties mirt, uz mūžu mēs esam aizmirsuši melot", 1943. gadā raksta K. Simonovs.⁶ Tomēr meli, gan apzināti, gan reizēm neapzināti, tāpat ienāk pat labākajos, talantīgākajos darbos, turklāt daudzu padomju mākslinieku smadzenēs dziļi ir iesēdies iekšējais redaktors - pašcenzors.

Kremļa vadība daudzām tēmām un problēmām uzliek stingru tabu. Nedrīkst pieminēt vai - ja min, tad tikai izkropļotā veidā - faktus, kas ir saistīti ar padomju armijas atkāpšanos; nedrīkst objektīvi rakstīt par vācu gūstā nokļuvušo cilvēku likteņiem un par dzīvi vācu ieņemtajās teritorijās u.tml. Vāciešus krievu kinematogrāfā un uz skatuves attēlo kā muļķus un glēvuļus. Padomju karavīra tēls turpretī tiek tēlots varonīgs, drosmīgs, gudrs, ar visām pozitīvajām īpašībām apveltīts. Pretēja aina vērojama vācu kara gadu mākslā, kurā ar visiem iespējamajiem tikumiem ir apveltīts vācu karavīrs, parasti - virsnieks, īstens āriskās rases pārstāvis un paraugs. Kaut gan tieša kauju un frontes dzīves tēlojuma vāciešu mākslā, piemēram, filmās atšķirībā no krievu ir maz. Ja tajās parādās karavīri, tad viņi biežāk tēloti nevis kaujās, bet, piemēram, ierodoties no frontes atvaļinājumā apraudzīt mājās gaidošās mīļotās sievietes. Jo niknākas ir kaujas frontē, jo vācu ekrānos vairāk skan mūzika, pludo šampanietis, smaida skaistas sievietes, jo īpaši šā laika iemīļotās un ārkārtīgi populārās dīvas Zāra Leandere un Marika Reka. Varam vērot, ka vācu oficiālā māksla šajā laikā, atšķirībā no krievu mākslas, galvenokārt cenšas radīt skaistas saldās dzīves tēlu, kurā nav ne karu, ne šausmu un kurā raugoties, cilvēki kaut uz brīdi aizmirstu apkārt notiekošo ar zemtekstu, ka par šādu dzīvi frontē cīnās varonīgie vācu karavīri.

Kopumā vācu kinematogrāfistu kara laikā radītie darbi atspoguļo nacionālsociālistiskās ideoloģijas galvenās tēzes un ir iedalāmi trīs galvenajās kategorijās: 1) filmas, kurās tiek runāts par dižiem vācu pagātnes valsts un kultūras darbiniekiem, ar kuriem sevi labprāt asociē Hitlers un citi nacistu partijas

un valsts vadītāji. Šie pagātnes politiķi, rakstnieki un dzejnieki ir labi pazīstami visiem vāciešiem (piemēram, filmas “Fridrihs Šillers”, rež. Herberts Maišs, 1940.g., “Bismarks”, rež. Valters Libenainers, 1940.g.); 2) filmas, kurās tiek mēģināts mainīt vāciešu apziņu režīmam vajadzīgajā virzienā, lai psiholoģiski sagatavotu turpmākajai valdības rīcībai, kura nav pakļauta apspriešanai. Piemēram, šī rīcība ietver nacistu par garīgi nepilnvērtīgiem atzīto Vācijas un visas Eiropas iedzīvotāju, tai skaitā ebreju likvidāciju (“Mūžīgais žīds”, rež. Fricis Giplers, 1940.g., “Es apsūdzu”, rež. Valters Libenainers, 1941. g.); 3) filmas liriska, transcendentāla ideālisma garā, kurām it kā ir neitrāls raksturs, bet kas tomēr iekļaujas valdības sociālās politikas gultnē (“Pašupurēšanās rituāls”, rež. Faits Harlams, 1944.g.).

Dažādu tabu un aizliegumu staļiniskajā kultūras politikā, tāpat kā hitleriskajā, ir neskaitāmi daudz. Kā precīzi norāda totalitārisma pētnieks L. Maksimenkovs, nereti šo tabu ievērošanai modri seko paši radošie darbinieki, kļūstot par ideoloģiskajiem denunciantiem, kuru pārlieto aktivitāti reizumis nākas nedaudz pieklusināt pat pašām partijas augstākajām instancēm. No tā varam secināt, ka viens no staļinisma kaitējumiem mākslas jomā ir tieši šī politizētās “centības” psiholoģija, ar kuru staļinisms inficēja daļu mākslinieciskās inteliģences, šai “centībai” pievienojot fizioloģiskas bailes. Staļinisms radošajā apziņā nav reducējams vienīgi uz Staļina kultu. Tā ir sarežģīta psiholoģiskā struktūra, kurā ir sajaukta tikumisko vērtību sistēma, labais ar ļauno ir apmainījušies vietām, turklāt tik nemanāmi, ka pats indivīds to reizēm pat neapjauš, bet ja apjauš, tad neko nespēj darīt ne ar sevi, ne notiekošo, kas arī ir viens no staļiniskās “jaunā cilvēka” veidošanas mērķiem.

Arī kara gados Staļins personiski seko mākslas jomā notiekošajam. Piemēram, 1942. gadā nodrukā 200 eksemplāros A. Tolstoja lugu “Ivans Bargais”. Staļins to uzmanīgi izlasa un tikai pēc tam - 1944. gadā - tā tiek izdota masu tirāžā. Staļins regulāri skatās kinohroniku, viņu interesē arī mākslas filmas. Padomju kino Staļinam, tāpat kā vācu kino Hitleram un Gebelsam, pirmām kārtām ir politika, viens no tās svarīgākajiem instrumentiem. Tā no 1944. līdz 1946. gadam Sergejs Eizenšteins filmē lenti “Ivans Bargais”. Staļins uzmanīgi seko darbam (Ivans Bargais ir Staļina iemīļotākais cars). Noskatījies “Ivana Bargā” otro sēriju, viņš kārtējā VK(b)P CK lēmumā to pilnīgi iznīcina: “Režisors S. Eizenšteins filmas “Ivans Bargais” otrajā sērijā ir izrādījis izglītības trūkumu

vēsturisko faktu attēlošanā, parādot progresīvo Ivana Bargā opričņiku karaspēku kā deģenerātu bandu, kas līdzinās amerikāņu kukluksklanam, bet Ivanu Bargo, cilvēku ar stipru gribu un raksturu - kā vāja rakstura un bezgribas cilvēku, kaut ko līdzīgu Hamletam”.⁷ Eizenšteina filmā viena no galvenajām, maģistrālajām ir grēksūdzes, grēku nožēlas ideja, kas diktatoru personiski aizskar, jo vainas apziņa un nožēlas jūtas viņam ir svešas un padomju mākslā tādām nav vietas.

30. – 50. gados Padomju Krievijā kino ir tautā vispopulārākais mākslas veids, ko pilnībā novērtē tā cītīgais skatītājs un vērtētājs Staļins. 1937. gadā ar filmu “Ļeņins Oktobrī” Staļins pirmoreiz kā tēls parādās mākslas kino un tur stingri nostiprinās. Īpašu vērienu mākslas filmas ar Staļinu iegūst pēc kara, kad par vadoni tiek uzņemtas pašas pompozākās lentes, piemēram, „Staļingradas kauja” (rež. V. Petrovs), „Berlīnes krišana” (rež. M. Čiaureli) u.c. Staļins labi apzinās arī dokumentālā kino milzīgo propagandas potenciālu. Padomju kinodokumentālistika pirmām kārtām centrējas uz darba panākumu un kauju uzvaru, paša Staļina un viņa līdzgaitnieku cildināšanu. Staļins ar kinoļaudīm uztur ciešus kontaktus, viņus bieži apbalvo.

Tāpat Staļins labprāt apmeklē teātru izrādes. No teātriem viņš priekšroku dod Maskavas Dailes teātrim, kā arī Mazajam teātrim. Viņš ar patiku fotografējas kopā ar māksliniekiem, laipni kontaktējas ar viņiem neoficiālā gaisotnē un uzmanīgi seko, lai izrādes atbilstu viņa akceptētajām totalitārās mākslas funkcijām un principiem. Tā laika fotogrāfijās Staļins redzams gan kopā ar pašmāju, gan ārzemju māksliniekiem – Staļins un R. Rolāns 1935. gadā, Staļins un L. Feihtvangers 1937. gadā, Staļins un M. Gorkijs Maskavas Dailes teātrī 1934. gadā, Staļins kopā ar Maskavas Dailes teātra kolektīvu teātra 40 gadu jubilejas svinībās 1938. gada 27. oktobrī u.c. Bieži Staļins apmeklē Lielo teātri, kas nereti tiek izmantots svinīgu pasākumu rīkošanā, kuros piedalās Staļins. Viņš ierodas arī uz baleta un operas izrādēm, ir klāt mēģinājumos, aicina pie sevis māksliniekus, klausās krievu mūziku.

Satraukumu mākslas cilvēku vidū izraisa VK(b)P CK Aģitācijas un propagandas nodaļas, ko vada G. Aleksandrovs, 1942. gada augusta ziņojums VK(b)P CK sekretāriem G. Maļeņkovam, A. Ščerbakovam un A. Andrejevam, kas pauž antisemītisku noskaņojumu un kurā tiek minēts, ka daudzu gadu laikā visās kultūras nozarēs tiek kropļota partijas nacionālā politika. Rezultātā “Mākslas lietu komitejas pārvaldēs un krievu mākslas institūciju vadībā ir nekrievu cilvēki

(pārsvarā ebreji)”⁸. Un “daudzās krievu mākslas iestādēs krievu tautības cilvēki ir nacionālajā mazākumā”. Tam tiek minēti daudzi piemēri. Pirmām kārtām tiek runāts par Lielo teātri, kura vadībā esot tikai viens krievs un viens armēnis, pārējie, sākot ar direktoru, galveno režisoru un baleta māksliniecisko vadītāju, ir ebreji. Aptuveni tāda pat situācija ir Maskavas un Ļeņingradas konservatorijās, un šīs situācijas rezultātā, kā tiek secināts, to studentos netiek attīstīta mīlestība pret krievu mūziku un tautas dziesmu. Maskavas filharmonijā, kā atzīmēts ziņojumā, arī strādā vieni ebreji. Viņi nospiedošā vairumā ir arī mūzikas kritikā. Tāpat cittautību pārstāvji strādā centrālo avīžu literatūras un mākslas nodaļu vadībā, sākot ar “Pravdu”. Par nelabvēlīgu tiek uzskatīta arī situācija ar kadriem kinematogrāfā. Tiek izvirzīta ideja kinostudiju “Mosfilm” pārdēvēt par “Rusfilm”, kas nebūt nenozīmē vienīgi formālu izkārtņu maiņu. Runa ir par principiālu valsts galvenās studijas pārorientāciju uz krievu nacionālo problemātiku, ko īstenotu tikai krievu kinematogrāfisti. Kinostudijās sākas mākslinieciskās vadības atļaišana un pārvietošana, pamatojoties uz nacionālo principu. Arī daudzi kinematogrāfisti uzskata - kā atzīmē režisors I. Pirjevs, - ka īsti krieviska kino Krievijā ir ļoti maz. Šajā “tīrīšanas” procesā saskatāmas tiešas paralēles ar nacistiskajā Vācijā īstenoto politiku, kad tiek pieprasīta āriskās rases tīrība, kā arī ar padomju teātra kritikas „kosmopolītu” lietu 40. gadu beigās.

1.2. Totalitārisma mehānisma funkcionēšanas sociālantropoloģiskie un ideoloģiskie aspekti un to izpausmes mākslā

Totalitārisma sociālantropoloģiskais aspekts ir saistīts ar centieniem pilnīgi transformēt cilvēku saskaņā ar ideoloģiskajiem normatīviem. Lielu vietu totalitārisma ideju un mehānismu kompleksā, kas virzīts uz cilvēka dabas izmainīšanu, ieņem stingra cilvēka apziņas, domu, nodomu, iekšējās pasaules kontrole. Pilnīga cilvēka transformācija - *homo totalitaricus* ar īpašu psihisko uzbūvi, mentalitāti, domāšanu un rīcības raksturu utt. – izveide tiek veikta ar individuālā pirmsākuma standartizācijas, unifikācijas palīdzību, izšķīdinot to masā, novienādojot visus indivīdus līdz vienam vidusmēra rādītājam, apspiežot individuālo, personisko cilvēku.

“Padomju mākslā (..) kolektīvs vienmēr cīnās pret individualitāti (kulaku, revizionistu, spiegu, abstrakcionistu utt.). Tāpēc ka, kā ir pierādījuši sociālie psihologi, pārliecināt vienu cilvēku par kaut ko ir grūtāk nekā desmit cilvēkus, desmit – grūtāk nekā simtu, simtu – nekā tūkstoši. Uz šo principu totalitārajā mākslā, kas bieži ir orientēta uz masveidīgu iedarbību, balstās ļoti daudz kas. Ļaudis, kuri atrodas masu hipnozes stāvoklī – tas ir pūlis, ” atzīst bijušais padomju mākslas teorētiķis E. Ņeizvestnijs.⁹

Marksisma Ļeņinisma pozīciju attiecībā uz cilvēka individualitāti var raksturot, citējot fragmentu no V. Majakovska poēmas „Vladimirs Iljičs Ļeņins”: „Vieninieks, kam tas vajadzīgs? Vieninieka balss ir sīkāka par pīkstienu. Kas to sadzirdēs? Varbūt vienīgi sieva... Vieninieks – nieki, vieninieks – nulle...”¹⁰ Individualitāti, kura paredz atsevišķas personības oriģinalitāti, daudzveidību, totalitārisma nomaina vienveidība, viennozīmība, individuālo īpatnību iznīcināšana. Tādējādi jaunajam padomju cilvēkam, kāds tēlots literatūrā un mākslā, nav nacionalitātes. Viņš ir beznacionālas vēsturiskas kopības - padomju tautas - pārstāvis.

Viens no fašistiskās ideoloģijas postulātiem ir nācijas tīrība. Varētu likties, ka tādējādi tā principiāli atšķiras no komunistiskās ideoloģijas. Taču atšķirība ir tikai ārēja, būtībā darbības mehānisms ir līdzīgs. Fašisma un nacionālsociālisma teorētiķi uzsver, ka jebkuru organizētas dzīves formu nosaka valsts, kas pēc savas būtības ir integrāla un totalitāra. Kā doktrīnu to pauž Musolīni savā aforismā: “Viss ir valstī, nekā ārpus valsts un nekā pret valsti.”¹¹

Gan fašismā, gan boļševismā acīmredzama ir pilnīga valsts vara pār cilvēku, tā ir mērķtiecīga un visaptveroša garīgās kontroles sistēma, mitoloģiska un principiāla amoralitāte un pilnīgs morālā pirmsākuma noliegums. Tādējādi abiem galvenajiem totalitārisma paveidiem ir raksturīga pilnīga valsts dominēšana pār sabiedrību. Turklāt gan sabiedrību, gan valsti ir “aprijusi” viena valdošā partija. Piemēram, pasludinot savas partijas “mūžīgumu”, Hitlers 1935. gadā deklarēja: “Partija ir daļa no manis, bet es - daļa no partijas.”¹² Tam ļoti radniecīga ir Majakovska tēze: saku – Ļeņins, domāju – partija, saku – partija, domāju – Ļeņins.

Nobela prēmijas laureāts Augusts fon Haijeks darbā “Ceļš uz verdzību” pierāda - lai pakļautu vienotai mērķu sistēmai, ko paredz sociālais plāns, ir nepieciešams katram sabiedrības loceklim likt ticēt šiem mērķiem.¹³ Lai to panāktu, nepietiek vienīgi ar piespiešanu, šie mērķi jāpadara par ikviena cilvēka

personisko "īpašumu" un pārliecību. Lai cilvēki patiešām pieņemtu mērķus un vērtības, kurām tiem ir kvēli jākalpo, vislabāk ir viņus pārliecināt, ka šīs ir tās pašas vērtības, pie kurām viņi (vismaz labākie no viņiem) vienmēr ir turējušies, tikai līdz šim šo vērtību interpretācija nav bijusi pareiza. Tādējādi varam vispārināt, ka totalitārisma darbojas spēcīgs, vienotam ideoloģiskam mērķim pakļauts propagandas mehānisms, kurā visi masu informācijas līdzekļi - un māksla, tai skaitā teātris, tiek skatīti kā viens no šiem līdzekļiem un ir koncentrēti vienās – vadoņa – rokās.

Par atskaites punktu Boļševiku partijas ideoloģiskā diktāta un padomju valsts konsolidācijas procesā mākslas un literatūras jomā kļūst VK(b)P CK 1932. gada 23. aprīļa lēmums. Par galveno konjunktūrisko un racionālo iemeslu tā pieņemšanai kļūst cenšanās organizēt savdabīgu literatūras lietu ministriju – Padomju rakstnieku savienību un panākt tās efektīvu birokrātisku funkcionēšanu. 1938. gada septembrī VK(b)P CK nolemj A. Ždanovu iecelt par VK(b)P CK Propagandas un aģitācijas pārvaldes priekšnieku, tādējādi oficiāli fiksējot verbālās un vizuālās – "rakstītās un mutiskās" – mākslas saplūsmi un pabeidzot partijas orgānu, kas pārvalda mākslu, apvienošanu. Tās mērķis ir cenzūra un vēlme mākslas procesu pakļaut valdošajai ideoloģijai – padarīt to "valstisku", kā arī piešķirt tam industriāli rūpniecisku pamatu, optimāla kontroles un uzraudzības mehānisma izveide pār mākslas darba ieceri un tās īstenošanu līdz pat gala produkta tirāžēšanai un tā metamorfozēm citās mākslas jomās. Vienlaicīgi cilvēki tiek pilnīgi izolēti no citiem informācijas avotiem. Redzams, kā vienotas totalitārās ideoloģijas izvirzītas vērtību sistēmas un ideāla (mākslā - arī estētiskā ideāla) mērķtiecīga un plānveidīga uzspiešana apvienojas ar vispārēju morāles pamatu sagrāvi. Tiek sagrāva cilvēka izpratne par patiesību un cieņa pret to. Vārds "patiesība" zaudē savu iepriekšējo nozīmi. Ja agrāk to izmantoja, lai aprakstītu to, ko nepieciešams atrast, bet kritēriji atradās individuālajā apziņā, tad tagad runa ir par kaut ko, ko nosaka vara, kaut ko, kam ir jātic kopīgās lietas interesēs un kas var mainīties, ja to prasa šīs interesēs.

Totalitārisma garam atbilst jebkuras darbības, kurai nav praktiska (oficioza atbalstīta) mērķa, nosodīšana un apspiešana. Gan nacisms, gan komunisms neieredz mākslu mākslai. Jebkura spontanitāte vai uzdevumu un mērķu neskaidrība ir nevēlamas, jo var novest pie neparedzēta rezultāta, kas ir pretrunā ar plānveidīgo ideoloģiju. Šis princips attiecas pat uz spēlēm un izklaidēm.

Jebkuras personības, brīva gara vai nereglamentētas rīcības nīšana totalitārisma apvienojas ar destruktīvismu, kam Ē. Fromms ir piemērojis terminu "nekrofilija"¹⁴. Ar šo terminu, ko parasti piemēro psihiskiem traucējumiem, ar kuriem nodarbojas kriminologi un seksopatologi, Ē. Fromms apzīmē noteiktu rakstura iezīmi, kas pēc zinātnieka domām piemītusi daudziem totalitārisma līderiem un izpaudusies gan totalitāras valsts un sabiedrības veidošanās un funkcionēšanas mehānismā, gan ideoloģijā, mākslā u.tml. Klīniskie pētījumi un Z. Freida mācība par Erosu un Tanatosu, dzīves un nāves instinktiem novedusi Frommu pie hipotēzes par divām dziļām kaislībām, kas caurstrāvo visu dzīvo un pastāvīgi cīnās savā starpā: tieksme uz augšanu, dzimšanu, attīstību (biofilija) un tai pretējā destruktīvā kaislība uz nāvi, postīšanu, dzīvā sadalīšanu. Hitleru Ē. Fromms min kā klīniska nekrofilijas gadījuma piemēru. Nekrofilu raksturu pievelk nāve, slimības, viss, kas noārdās, sadalās u.tml. Šī tieksme izpaužas arī runas stilā (piemēram, bieži atkārtojamās attiecīgās lamu vārdos). Kad šī tieksme ir izspiesta zemapziņā, var parādīties uzņēmīga tieksmās pēc tīrības, sterilitātes, tādejādi nekrofilam bieži ir tāda sejas izteiksme, it kā viņš visu laiku justu nepatīkamu smaku. Ē. Fromms uzskata, ka cilvēka personību lielā mērā nosaka neapzinātas kaislības, kas veido viņa raksturu: viss ir pakļauts vienai vai nedaudzām dominējošām kaislībām, Hitlera gadījumā (daudz līdzīga var atrast arī Staļina raksturā) - destruktīvismam.

Nekrofiliju Ē. Fromms saista arī ar tehnikas, visa mehāniskā pielūgsmi, īpaši, ja tehnika kalpo sagravei. Tai raksturīgs naidis pret visu organisko, dzīvā aizstāšana ar mehānisko (te var minēt arī fašisma rituālu savdabīgo mehānismu, automatismu) un tā mērķtiecīga iznīcināšana. Kā destruktīvisma gara pirmo literāro izpausmi 20. gadsimtā Ē. Fromms min itāliešu futūrisma izveidotāja un līdera Marineti futūristiskos manifestus, kuros sevi pieteica ārdoša nihilistiska dumpja ideoloģija un tehnikas pielūgsme. Ē. Fromms uzskata, ka šajos manifestos ietvertā programma un ideāli vēlāk rada savu izpausmi un iemiesojumu nacionālsociālismā un masu iznīcināšanas metodēs ar jaunākās tehnikas palīdzību, kas tika izmantotas Otrajā pasaules karā.

Viens no ārdošajiem iznīcināšanas viņiem tūlīt pēc nacisma (gluži tāpat kā komunisma) nākšanas pie varas skāra humanitāro inteliģenci, kuru Hitlers neieredzēja, jo tieši šeit bija rodami daudzi patstāvīgi, analītiski domājoši prāti. Vēstures liecības rāda, ka pret māksliniecisko inteliģenci Hitleram bija divējāda attieksme. Savam režīmam lojālākos tās pārstāvjus Hitlers centās piesaistīt sev,

jo uzskatīja, ka tieši viņi attīstīs visus mākslas veidus nacisma garā. Cita starpā Hitlers pats bija pārliecināts par savu māksliniecisko talantu. Vienā no B. Brehta lugas "Artūro Uī karjera" epizodēm tēlots, kā Uī apgūst oratora mākslu. Uī tēla prototips Hitlers ņēma aktiermeistarības stundas pie Minhēnes aktiera Bazila. Liela loma Hitlera karjerā bija arī rakstniekam, dramaturgam, aktīvam cīnītājam "par āriskās rases tīrību" Dītriham Ekartam, kurš sarakstījis arī publicistisku darbu "Saruna ar Ādolfu Hitleru."

B. Brehts ir atzīmējis, ka Hitlers "pārvalda aktierdarba metodi, ar kuras palīdzību liek publikai gandrīz vai akli sev sekot. Viņš piespiež cilvēkus atteikties no personiskā skatpunkta un pārņemt viņa – Hitlera - skatpunktu, aizmirst par personiskajām interesēm, lai iejustos (iemiesotos) viņa interesēs."¹⁵ Šie Brehta vērojumi, iespējams, iezīmē vienu no iemesliem, kāpēc Brehts uzstājās pret aktierspēles psiholoģisko skolu, kas paredz iejušanos, iemiesošanos dotajā tēlā. Hitlers nenoliedzami bija profesionāls orators, viņš nepaļāvās uz improvizāciju vai intuīciju, bet rūpīgi izstrādāja savu publisko uzstāšanos stratēģiju un taktiku. No laikabiedru atmiņām vērojams, ka jau 20. gadu sākumā, uzstājoties dažādās zālēs, viņš lielu uzmanību pievērsa zāles akustikai, ventilācijai, galdu un krēslu izkārtojumam. Gadiem ejot, nacistu pasākumu daudzums, masveidība un pompozitāte pieauga. Īpaši Hitleram patika dažāda veida svinīgi sēru pasākumi - nāves rituāli, kas notika vakaros un naktīs (ko arī iespējams traktēt kā vienu no nekrofilijas iezīmēm). Hitleriskais priekšstats par politikas estetizāciju izpaudās, piemēram, sēru ceremonijās Minhēnes Karaliskajā laukumā vai Nirnbergas Kongresu pils priekšā, kad, skatot drūmai mūzikai, kuru izpildīja neredzams orķestris, Hitlers lēnām virzījās uz priekšu tūkstošiem procesijas dalībnieku ieskaus, lāpu un prožektoru apgaismots. B. Brehts pirmais pieminēja tādu parādību kā "fašisma teatralitāte". Galvenais un lielākais teātris Hitlera laika Vācijā notika nevis uz skatuves, bet ielās, laukumos, svinīgajās sapulcēs, mītiņos, gājienos, masu sarīkojumos un galvenais šā teātra protagonistis bija pats Hitlers.

Šeit aplūkoju dažus no mehānismiem, ar kuru palīdzību totalitārisma tiek veidots mīts par jauno realitāti un jauno cilvēku. Tā kontūras tiek iezīmētas partiju direktīvās, sabiedriskās zinātnes tam piešķir vienīgās īstās teorijas statusu, oficiālā literatūra, teātris, kino to pārstāsta, transformējot sabiedrisko, sadzīves, morālo attiecību situācijās, kas risinās starp "reāliem" cilvēkiem. Glezniecībai,

grafikai, skulptūrai ir jāpilda šī mīta vizualizācijas funkcija. Šīs vizualizācijas gala produkts tiek novērtēts kā “māksliniecisks tēls”, t.i. kā tipiskā caur individuālo atklāšanas rezultāts. Šāda veida tēlus parasti apvij vārdisku definīciju, literāru asociāciju, ideoloģisku štampu neredzams apvalks, un no to attiecībām iepriekš sagatavotā uztverē piedzimst “mākslinieciskais tēls”, kas totalitārajā estētikā kļūst par galīgo kritēriju darba novērtējumā. Varam secināt, ka – pretēji šīs estētikas apgalvojumiem - ne forma atklāj saturu, bet saturs tiek ielikts formā no ārpuses, pārvēršot mākslas darbu par savdabīgu ekrānu, kas atspoguļo universālo mītu par jauno realitāti. Pirms iemiesoties plastiskā formā, šim mītam ir jāiemanto realitātes formas literatūras un sarunvalodā. Kā atzīmē dažādu “jauna tipa” sociālo veidojumu pētnieki, apziņas formēšana, izmainot valodas semantiku, - iespējams, ir pati vispārīgākā un draudīgākā totalitārisma pazīme. Idejām, vārdiem, vērtībām tiek atņemta to tradicionālā nozīme. Vispārinot - totalitārais režīms cenšas aptvert personību kopumā, pašā būtībā, tās eksistences pamatā, ietverot arī pašu apziņu. Tas atbilstoši savai personiskajai ideoloģiskajai shēmai un sociālās inženierijas tehnikai tiecas radīt “jaunu cilvēka tipu”¹⁶.

Tātad, kā pierādījusi prakse, atklājas, ka totalitārisma māksla tiek deformēta, līdzko notiek hipertrofēta kādas vienas funkcijas (piemēram, idejiski propagandiskās, audzinošās) ekspluatācija un citu funkciju (pasaules un cilvēka iekšējās pasaules mākslinieciskās izpētes) apspiešana. Tādējādi totalitārā māksla kļūst par masu apziņas audzināšanas un pārveides instrumentu, varenu proletariāta vai āriskās rases cīņas ieroci, veidu, kā parādīt režīmu, kurus tā apkalpo, „dižos sasniegumus”. Varam vērot, ka totalitārisms izveido kultūras megamašīnu. Un “kad šāda mašīna sāk darboties, valstī ar visdažādākajām nacionālajām, vēsturiskajām, kultūras tradīcijām rodas viens kopīgs stils, kuru pilnā mērā var nosaukt par totalitārās mākslas internacionālo stilu vai totalitāro reālismu”.¹⁷

1.3. Galvenās tendences 30. gadu un 40. gadu pirmās puses teātra procesos Krievijā

Krievijas teātros, tāpat kā citos mākslas veidos, 30. gadu vidū – 40. gados par galveno un vienīgo legālo izteiksmes formu tiek pasludināts sociālistiskais reālisms un pieļauta tikai tam piederīga estētika un filozofija, tādējādi aizliedzot

stilu un virzienu dažādību, kas bija raksturīga krievu režijai 20. gadu beigās. No sociālistiskā reālisma atšķirīgas metodes tiek nosauktas par estētiski nepareizām un ideoloģiskā ziņā kaitnieciskām. Notiek Staņislavska sistēmas kanonizācija, to izvirza kā analogu sociālistiskajam reālismam teātra mākslā. Par pirmo teātri valstī tiek atzīts Maskavas Dailes teātris. Pētot šī laika posma teātra izrāžu liecības, varam secināt, ka Staņislavska sistēma galvenokārt tiek izprasta šaurā un dogmatiskā viedā kā īstenības fotogrāfiska kopija, kas nepieļauj izteiksmju dažādību un formas spilgtumu, tādējādi tiek sekmēta mākslinieciskās domāšanas un izteiksmes līdzekļu pelēka vienvēidība un noplicināšana.

30. gados, par vadošo dramaturgu tiek pasludināts Maksims Gorkijs, aicinot citus viņam līdzināties. M. Gorkija lugas iestudē visos valsts teātros. “Pēdējos” rāda 68 teātros, “Vasu Žeļeznovu” – 59, “Jegoru Buličovu un citus”- 49, “Dibenā” – 39, “Ienaidniekus”- 25 teātros, tāpat uzved “Dostigajevs un citi”, “Sīkpilsoņi”, “Saules bērni”, “Vasarnieki”.¹⁸

Teātru repertuārā par dominējošo kļūst tematiskais princips un par galveno padomju mitoloģijas figūru varoņa tēls. Analizējot šī laika posma repertuāru teorētiskā aspektā, rosinošs ir vācu pētnieka Hansa Gintera viedoklis par mītiskās domāšanas formām¹⁹, staļiniskajā ērā izdalot četras varoņu kategorijas: sociālistiskā darba varonis, varonis - karavīrs, heroizēts politiskais darbinieks un varonis - upuris. Varam vērot, ka saskaņā ar ideoloģiju 30. gados padomju varoņu panteona priekšgalā izvirzās sociālistiskā darba varonis. Tas saistīts ar varoņa kultūras prometejisko tradīciju, kas dāvā ļaudīm zinātniskus, tehniskus, mākslinieciskus un cita veida sasniegumus.

Šeit ietilpst stahanovieši, lidotāji, polārpētnieki, izcili zinātnieki un inženieri, kuri līdzīgi Prometejam sniedz ļaudīm zināšanas un dažādus labumus. Otrajā kategorijā, kas 1940. – 1945. gadā kļūst par pirmo un galveno, ir varoņi - karavīri, tādi kā Pilsoņu kara dalībnieki no A. Serafimoviča “Dzels straumes”, Vs. Ivanova “Bruņukuģa 14 – 69”, D. Furmanova “Čapajeva”, A. Fadejeva “Sakāves” u.c. Ļoti izplatīta ir arī trešajā grupā ietilpstošo dažāda līmeņa politisko darbinieku, sākot ar Ļeņinu, heroizācija. Ceturtajā kategorijā iekļauto varoņu - upuru tēli nereti tiek modelēti pēc svēto un mocekļu dzīvesstāstu kanona ar īpaši akcentētu pašuzpurēšanos, piemēram, Pāvels Korčagins.

Šajā aspektā apskatot padomju teātru repertuāru, kuram lielā mērā ir līdzīgs arī repertuārs padomju okupētajās teritorijās, tai skaitā Latvijā, kā tā dominante

iezīmējas Krievijas dažādu laiku vēstures varoņiem veltīti darbi. Pilsoņu kara varoņi darbojas tādos iestudējumos kā A. Tairova Maskavas Kamerteātrī uzvestajā “Optimistiskajā traģēdijā” (1933), A. Dikija – Vs. Višņevska “Pirmā jātņieku armija” (1930) Revolūcijas teātrī, J. Zavadska – A. Korneičuka “Eskadras bojāeja” (1934) Centrālajā Sarkanās armijas teātrī, N. Ohlopkova – A. Serafimoviča romāna dramatisējumā “Dzelzs straume” (1934) Reālistiskajā teātrī. Tāpat izrādēs tiek herorizēti un aploetizēti Krievijas vēstures leģendārie varoņi. No 1931. līdz 1938. gadam A. Tolstojs pēc sava romāna “Pēteris Pirmais” izstrādā trīs tāda paša nosaukuma lugas variantus, ko teātrī MDT – 2 un divas reizes Ļeņingradas Akadēmiskajā teātrī uzved režisors B. Šuškevičs. I. Behtereva un A. Razumovska lugu “Pulkvedis Suvorovs” Ļeņingradas Akadēmiskajā drāmas teātrī 1939. gadā iestudē A. Muzils, bet V. Solovjova “Feldmaršalu Kutuzovu” 1940. gadā Vahtangova teātrī N. Oholopkovs. Šādu Krievijas militārās varenības slavināšanu var izskaidrot gan ar slēptu gatavošanos karam un tautas varonīguma gara celšanu, gan ar padomju valsts viedā un bargā “cara” – “monarha” slavinājumu. Līdzīgas tendences varam saskatīt arī šī laika posma nacionālsociālistu dramaturģijā un teātrī, kur tiek heroizēti Vācijas vēstures varoņi un kanonizē t.s. nacistiskie mocekļi. Nacionālsociālistu varoņu panteonā hierarhijas virsotnē gan vienmēr ir varonis – karavīrs. Varonība šeit allaž ir uniformēta un izpaužas kareivju pašai dziedzīgā vīrišķībā un nāves nicināšanā jebkādas kara darbībā. Piemēram, tiek glorificēti Pirmā pasaules kara cīnītāju - “jaunās dzīves mīta mocekļu” varoņdarbi, kas kalpo par “mītus radošās uzpurēšanās piemēru”²⁰.

Savukārt boļševistiskā varoņa – mocekļa tēls īpaši spilgti parādās N. Ostrovska romāna “Kā rūdījās tērauds” dramatisējuma uzvedumos, pirmo no tiem Maskavas Strādnieku jaunatnes teātrī 1937. gadā iestudē I. Sudakovs. Virkne lugu veltīta arī sociālistiskā darba varoņiem, piemēram, N. Pogodina trioloģija, kuru 30. gados iestudē A. Popovs – Vahtanova teātrī 1929. gadā uzved „Tempu”, Reālistiskajā teātrī 1931. gadā “Poēmu par cirvi” un 1933. gadā “Manu draugu”.

Šajā laikā padomju teātrī ienāk Ļeņina tēls – Ļeņiniāna aizsākas 1937. gadā, kad par godu Oktobra revolūcijas 20. gadadienai top pirmās trīs lugas par Ļeņinu: N. Pogodina “Cilvēks ar ieroci”, ko Vahtangova teātrī iestudē R. Simonovs un Boriss Ščukins atveido Ļeņina lomu (kas plašajā Ļeņiniānas vēsturē tiek atzīts par vienu no labākajiem klasiskajiem revolūcijas vadoņa atveidojumiem), A.

Korneičuka "Taisnība" Revolūcijas teātrī N. Petrova režijā (Maksims Štrauks – Ļeņins), K. Treņova "Ļevas krastā" Mazajā teātrī K. Hohlova režijā un Ļeņingradas Akadēmiskajā drāmas teātrī S. Radlova režijā (Konstantīns Skorobogatovs – Ļeņins). Izvērtējot šī laika teātru repertuāru redzams, ka Staļina tēls, kas parādās glezniecībā un kinematogrāfā, teātrī līdz 30. gadu beigām tiek atainots tikai netieši – Krievijas varonīgās pagātnes leģendāro varoņu ietērpā vai iedvesmojošas vīzijas veidā, acīmredzot – lai tēlojot viņu darbībā, nepieļautu kaut vai tikai šķietamu dižā vadoņa profanāciju. Tāpat kā totalitārā sabiedrība nevar iztikt bez varoņa, tā nespēj eksistēt arī bez ienaidnieka. Varonis un ienaidnieks ir divas parādības, kas ir cieši saistītas un nosaka viena otru, ko vērojam arī teātra mākslā, kur – tāpat kā Staļina laika presē - atklājas ienaidnieka tēla un varonības apjoma proporcionāls pieaugums. Šeit visi notikumi sadalās divās daļās: varoņu spožās uzvaras un iekšējo un ārējo ienaidnieku ļaunprātīgās, kaitnieciskās intrigas un darbības. Šī tendence spilgti izpaužas, piemēram, Maskavas Dailes teātrī 1932. gadā uzvestajās A. Afinogenova "Bailēs" un Mazajā teātrī 1939. gadā iestudētajā L. Ļeonova "Vilkā" (abu izrāžu režisors I. Sudakovs), kā arī Kamerteātru 1936. gadā uzvestajā brāļu Tūru un L. Šeiņina "Konfrontācijā" un "Ģenerālkonsulā", kas šeit pirmizrādi piedzīvo 1939. gadā.

Paralēli šīm tendencēm teātrī top arī virkne iestudējumu, kurās notiek atvēršanās no sociālpolitiskajām aktualitātēm, - greznas klasikas izrādes, tādas kā V. Meierholda režisētā A. Dimā "Kamēliju dāma" 1934. gadā ar Z. Raihu Margaritas Gotjē lomā, V. Ļemiroviča-Dančenko uzvestais Ļ. Tolstoja romāna "Anna Kareņina" dramatisējums 1937. gadā ar A. Tarasovu titullomā, A. Tairova iestudētā G. Flobēra "Bovarī kundze" 1940. gadā ar A. Koonenu titullomā. Nekad krievu teātra vēsturē nav iestudēts tik daudz klasisko komēdiju kā 30. – 40. gados: Lope de Vega, Moljērs, Šekspīrs, Goldoni u.c. Protams, ne visa klasika atbilst valdošo ideologu mērķiem. Iestudē Lope de Vegu, bet ne P. Kalderonu, ja nu vienīgi viņa agrīnās komēdijas, no Šekspīra uzved "Romeo un Džuljetu" nevis "Hamletu", kas pēc būtības ir aizliegts, un izrāda komēdijas. Teātra teorētiķi Šekspīru traktē vēsturiskā optimisma garā. Padomju kritikā 20. gados valdošo skatījumu uz Šekspīru kā uz aristokrātijas ideologu, kas apraud feodālās pasaules bojāeju nomaina koncepcija par Šekspīru kā par „uzaustošās šķiras dzejnieku, kuru sajūsmina dižo atklājumu un izgudrojumu gadsimta dzīvespriecīgā gaita, kas satricinājusi veco feodālo pasauli XVI un XVII gadsimtu

mijā”, tā par S. Radlova 1934. gadā iestudēto “Romeo un Džuljetu” raksta kritiķis Adrians Piotrovskis (līdz viņa arestam un nošaušanai ir palikuši trīs gadi). “Ja no kritiķa V. Fričes literatūras vēstures izaug Šekspīra pesimista tēls, tad Radlova “Romeo un Džuljeta” tieši pretēji apliecina optimistisko Šekspīru”.²¹ Pricējoties par to, ka Radlovs nelaiž garām nevienu iespēju izraisīt skatītājā smieklus šajā “raudulīgajā traģēdijā”, kritiķis tomēr bilst, ka pareizi, dzīvespriecīgi traktējot Romeo lomū, aktieris to pārāk vienkāršo komjauniecisķa moņuma garā.

Neapšaubāmi, ka ar pārlicību un no brīva prāta vai arī neapzināti un piespiedu kārtā, kā arī sekojot konjunktūrai, teātris un māksla kopumā piedalās “uzvarējušās šķiras” optimistiskās ideoloģijas apliecināšanā, totalitārās mitoloģijas viedošanā, propagandējot oficiosa mītu par “gaišo ceļu” – tā saucas Grigorija Aleksandrova 1940. gadā uzņemtā pazīstamā filma, un tā varētu saukties arī simtiem citu šī laika kino, teātra, glezniecības un mūzikas darbu. Daudzi mākslinieki tāpat kā liela tautas daļa lolo sociālas ilūzijas un ticību dižajai utopijai. Tomēr, analizējot šī laika posma liecības, nenoliedzams ir arī fakts, ka klasiskie teksti ļauj māksliniekiem izrauties no oficiālās mitoloģijas vai vismaz apvienot sociālā pasūtījuma izpildi ar godīgu kalpošanu mākslai. Režisori iestudē un aktieri spēlē klasiku, baudot saskarsmes iespēju ar dižu dramatisķo literatūru. Tādējādi Pušķins vai Šekspīrs sniedz māksliniekiem sava veida estētisko patvērumu, iespēju ieelpot pasaules kultūras un brīvības gaisu. Piemēram, Grigorijs Kozincevs 1941. gadā savā slepenajā dienasgrāmatā raksta: “Smirdošajā istabā ar smacīgo gaisu atveras logs un ielaužas Šekspīra, Servantesa, Tolstoja vējš.”²². Radošie cilvēki, šajā laikā vēršoties pie dižajiem pagātnes mākslas darbiem, tajos gūst garīgu atbalstu, cerību un arī iespēju realizēt savu talantu.

Ar rūgtu ironiju var lasīt Šekspīra Katarinas likteņa un laimīgās padomju sieviešu dzīves salīdzinājumus režisora A. Popova un šo gadu recenzetu deklarācijās sakarā ar Šekspīra “Spītnieces savaldīšanas” iestudējumu 1937. gadā Sarkanās armijas teātrī, bet izrādes aculiecinieki - un iestudējums piedzīvo ļoti ilgu skatuves mūžu – nevar aizmirst uz skatuves izveidotās reālistiskās un tajā pašā laikā dzīvespriecīgās teatralitātes pilnās pasaules sulīgās flāmiskās krāsas. Poēzija un komisms šajā izrādē sakņojas Renesanses sadzīvē, kas ir dzīvības, vitalitātes, mutuļojošu kaislību pārpilna. Režisors ir atteicies no prologa ar Slaju, bet šo ainu falstafiskais gars ir iedvesmojis intermēdijas un Petručo kalpi līdzinās Slajam. Uz skatuves darbojas nevis maskas, bet dzīvi raksturi, stipri un brīvi

Renesanses cilvēki. Iestudējumā izskan doma par divu neparastu, spilgtu personību tikšanos, kas, uzsākot divkauju, priecājas viens par otru. Un, ja šeit arī notiek savaldīšana, tad tā ir savaldīšana ar mīlestību. Šis krāšņais, brīvas dzīves vēja apdvestais iestudējums ir tapis 1937. gadā – vienā no pašiem briesmīgākajiem un drūmākajiem Krievijas vēstures laika periodiem, kad neapturami plosās lielais terors. Izrādi ir radījuši un par to priecājas cilvēki, kuri dzīvo kafkiānisku šausmu atmosfērā, kuri dienā draudzīgi balso par nāves spriedumiem “trockistu suņiem”, bet naktīs neguļ un dreb bailēs, ieklausoties ikvienā vismazākajā čaboņā aiz durvīm.

Kad Jermolovas vārdā nosauktajā teātrī Maskavā N. Hmeļovs un M. Knēbele ar jaunajiem aktieriem 1940. gadā sāk iestudēt Šekspīra komēdiju “Kā jums tīk”, teātra trupā pirms dažiem mēnešiem ir atklāta “kontrrevolucionāra sazvērestība” un liela jauno aktieru grupa tikusi arestēta un izsūtīta uz Gulagu, bet palikušie joprojām dzīvo neseno šausmu iespaidā. Tomēr šī izrāde gan tās veidotājiem, gan skatītājiem kļūst par vienu gaišākajām un harmoniskākajām atmiņām, turklāt šajā harmonijā nav idilliska sentimenta.

Iestudējumā tirāna un uzurpatora Frederika pils atmosfērā nav nekā no pasakas nosacītības. Tā ir nežēlīga un reāla pasaule, kurā valda bailes un pakļaušanās un visi izspiego cits citu. Rozalindas bēgšana uz Ardenas mežu kļūst neizbēgama. Uz skatuves atainotais Mežs nav pastorāli mākslīgs, tas ir īsts, zaļš, mežs no angļu balādes, Robina Huda Šervudas mežs, vienkāršas un patiesas poēzijas pilns. Tā ir brīvības saliņa, kur cilvēki var elpot ar pilnu krūti, kur tiek austeris dvēseļu smalkāko saikņu audums un uzplaukst valdzinoša cilvēku vienotības sajūta. Rozalindas sāktā rotaļa kļūst par izsmalcinātu psiholoģisku spēli, kurā Orlando nevis pakļaujas iemīļotās asprātībai, bet ir pilntiesīgs spēles dalībnieks, kurš ļoti ātri atpazīst Rozalindu, un to pamana arī viņas vērīgais skatiens. Jaunos mīlētājus priecē ne tikai galvu reibinošā mīlestības spēle, bet arī spēja sajūst un saprast vienu otru no pusvārda. Iestudētāji šajā izrādē ir izmainījuši lugas finālu: nav ne Frederika nožēlas, ne varoņu atgriešanās pilī. Visi paliek laimīgajā Ardenas mežā.

Bet realitāte aiz Ardenas meža zaļās sienas ir briesmīga. Vairākus teātrus likvidē, izrādes aizliedz, māksliniekus represē. 1936. gada janvārī padomju varas oficiozs “Pravda” publicē vēsturisko rakstu “Juceklis mūzikas vietā”, kas ir milzīgs trieciens Dmitrijam Šostakovičam – iznīcinoši tiek nokritizēta viņa opera

“Mcenskas aprinķa lēdija Makbeta”, kā arī visai laikmetīgās krievu mūzikas attīstībai un ne tikai tai vien, - šādi sākas kampaņa pret “formālismu” un “naturālismu” padomju mākslā. Jau 1936. gada februārī slēdz vienu no labākajiem valsts teātriem – MDT – 2. martā aizliedz M. Bulgakova lugas “Moljērs” iestudējumu Dailes teātrī. Tāpat aizliedz A. Tairova Kamerteātrī šajā gadā veikto nepabeigtās komiskās operas “Spēkavīri” izrādi, kurā krievu biļņu varoņi Ilja Muromietis, Dobriņa Ņikitičs un Aļoša Popovičs tiek nevis heroizēti, bet rādīti kā karikatūristiski negatīvi tēli – aristokrātijas pārstāvji. Kā atzīmē literatūrzinātniece Ieva Kalniņa – šī iestudējuma aizliegšanai seko “publiskas pašapsūdzības sēdes, kurās atmaskoja folkloristus, kas uzskatīja, ka krievu biļņām ir aristokrātiska izcelsme (ka Kijevas cikls veidojies kņazam tuvās (karavīru?) aprindās, bet Novgorodas ciklu radījuši tirgotāji). (..) Tautas komisāru padomes Mākslas lietu komiteja par šo izrādi pieņēma speciālu lēmumu, arī oficiozs “Pravda” uzsāka kritizēt ievērojamus folkloristus, un izvērsās asa cīņa pret “vulgārsocioloģisko” uzskatu piekritējiem.”²³

1936. gadā Maskavā likvidē arī N. Hmeļova studiju, 1937. gadā – R. Simonova studiju, savukārt J. Zavadskā studiju izsūta uz Rostovu pie Donas. 1938. gadā Kamerteātri apvieno ar mākslinieciskās metodes ziņā ļoti atšķirīgo Reālistisko teātri, tādējādi nopietni traumējot abu teātru darbu. Īstas raganu medības režīms izvērš pret V. Meierholdu, kurš gan psiholoģiski, gan pēc apcietināšanas 1939. gadā arī fiziski tiek nežēlīgi spīdzināts un 1940. gada februārī noslepkavots.

1941. gadā, sākoties karam, daudzi frontes un piefrontes rajonu teātri tiek evakuēti, tā Maskavas Dailes teātris kara gados strādā Saratovā, bet daļa tā vecāko aktieru ar V. Ņemiroviču – Dančenko dodas uz Tbilisi. Mazais teātris ir izvietojies Čeljabinskā, Ļeņingradas akadēmiskais teātris – Novosibirskā, Vahtangova teātris – Omskā, Jermolovas vārdā nosauktais teātris – Mahačkalā, Maskavas Padomes teātris – Alma-Atā, Maskavas Ļeņina komjaunatnes teātris – Taškentā, Kamerteātris – Barnaulā, Ļeņingradas Lielais dramatiskais teātris – Kirovā u. tt.

Kara gados uz skatuves nedalīti valda varonības tematika, heroiski raksturi, cīņa pret ienaidnieku, pirmajā plānā ir varoņa – karavīra tēls, kaut jo īpaši kara sākumā parādās arī miera laika varonis. Piemēram, uz kara gadu robežas top K. Simonova luga “Puisis no mūsu pilsētas” (1939 – 1940), kurā tiek stāstīts par Sarkano armiju, tās kareivjiem un komandieriem miera laikā. Taču lugas

problemātika, galvenā varoņa raksturs, konflikts ar tuvojošos ienaidnieku – tas viss lugu tuvina periodam pēc 1941. gada, un pirmajos kara mēnešos šo lugu izrāda daudzi padomju teātri.

Maskavas Dailes teātrī N. Kedrovs 1943. gadā iestudē A. Krona pirms kara uzrakstīto lugu “Dziļā izlūkošana”, kura ataino ģeologu naftas meklētāju saspringto grūto darbu un ikdienu, ko pēkšņi pārtrauc karš. Šajā izrādē tiek uzsvērtā kolektīvā darba dzīvespriecīgā, iedvesmas pilnā un možā gaisotne ar domu, ka ir jāatdod visi spēki, lai nosargātu iekārtu, kas šādu dzīvi radījusi, un uzvarētu.

Savukārt 1942. gadā MDT L. Ļeonidovs un M. Knēbele V. Ņemiroviča – Dančenko vadībā uzved N. Pogodina lugu “Kremļa kuranti”, kuras centrā ir Ļeņina cīņa par valsts elektrifikāciju. Atgādinot par pēcrevolūcijas gadu grūtībām un uzsverot tautas varonību sociālisma celtniecībā, izrāde aicina uz vīrišķīgu cīņu par sociālistiskās valsts uzvaru.

Aplūkojot kara gada drāmas un to iestudējumus, var izdalīt skaidri iezīmētus nesarežģītus konfliktus bez kādiem pustoņiem antagonisko spēku – fašisma un sociālisma – cīņā, lugām raksturīgais divu nesamierināmu, naidīgu nometņu konflikta asums un tiešums nereti noved pie shematisma un melodramatisma. Vairākās lugās ir jūtami atslābusi drāmas psiholoģiskā līnija.

Agrīnās šī perioda lugas ir visai līdzīgas. Tajās visās dzīve it kā tiek sadalīta divās daļās – pirms kara un pēc 22. jūnija. Lugu sākumā tiek tēlota, piemēram, skolas izlaiduma balle vai brīnišķīgs vasaras vakars, ko piepilda jauno mīlētāju sapņi par laimīgo, kopīgo nākotni, vai saruna ģimenes lokā u.tml. Autori remarkās īpaši uzsver padomju ļaužu mierpilno noskaņu, ko netraucē ne vismazākā tuvojošās nelaiemes nojausma. Lugu otrā daļa ir veltīta frontes dzīvei, un sākotnēji dramaturgi vēl neizšķir savus varoņus, ģimenes karo kopīgi, tiekas, tiek iesauktas vienos bataljonos. Šajās lugās vērojams priekšstats par karu kā par ne īpaši grūtu un bīstamu parādību, dramatisko kolīziju vienkāršotība, maz patiesi dramatisku likteņu, kas vēlākajās lugās pamazām iegūst aizvien traģiskāku nokrāsu un ģimenes lomu nomaina nepazīstamu, bet citā veidā tuvu cilvēku milzīgā armija.

1941. gadā tiek uzrakstītas trīs populārākās kara gadu lugas – K. Simonova “Krievu ļaudis”, A. Korneičuka “Fronte” un L. Ļeonova “Iebrukums”. Pirmās divas no tām “Pravda” nopublicē līdzās svarīgākajiem frontes materiāliem, un visus trīs darbus iestudē gandrīz visi valsts teātri. “Krievu ļaužu” varoņi ir vienkārši kareivji,

viņu vidū nav ne maršalu, ne leģendāru pulkvežu. Lugā piesaista tas, ka dramaturgs centies izveidot nevis plakanus, taisnvirziena, bet daudzšķautņainus raksturus, vienā cilvēkā apvienojot dažādas rakstura īpašības. Bataljona komandieris Safonovs, piemēram, var būt gan maigs, gan nežēlīgs, gan skarbs un izlēmīgs, gan piesardzīgs. Arī sirsnīgā lugas gaisotne šo darbu padara gandrīz tikpat populāru kā K. Simonova kara gadu iemīļoto dzejoli "Gaidi mani". Vienā no raksturīgākajiem šīs lugas iestudējumiem MDT 1943. gadā (režisori N. Hmeļovs, M. Knēbele, V. Staņicins) īpaši tiek akcentēta cilvēku ikdienišķā varonība un tās dzīvais pamats.

A. Korneičuka luga "Fronte" ir iezīmīga ar to, ka uzrakstīta satīriskās komēdijas žanrā. Līdz tai satīras, kas vēsta pret kara padomju komandējošo sastāvu, šo gadu dramaturģijā nav bijis. Vahtangova teātris šo lugu 1942. gadā iestudē kā publicistisku disputu (režisors R. Simonovs) ar ļoti lakonisku skatuvisko noformējumu, kas šajā laikā ir retums. Daudzu teātru repertuārā (Maskavas padomes teātrī 1943. gadā, režisors J. Zavadskis u.c.) nostiprinās arī L. Ļeonova "lebrukums". Drāmas varonis Fjodors Talankins agrāk bijis arestēts, bet, sākoties karam, tiek atbrīvots un, sākumā būdams gandrīz salauzts un nikns, pamazām atrod savu vietu ierindā un kopējā cīņā.

Arī kara gados tiek iestudēta krievu un ārzemju klasika: A. Ostrovskis, A. Puškins, A. Čehovs (gan visai maz), Šekspīrs, K. Goldoni, B. Šovs, varoņa un heroikas meklējumi teātrus aizved pat pie E. Rostāna romantiskā repertuāra.

Ideoloģiskā centra permametās pašapstiprināšanas aktā noteikti jēdzieniski stereotipi pastāvīgi tiek reproducēti dažādās estētiskajās formās. Šajā procesā par vienu no totalitārās sabiedrības mākslas svarīgākajām funkcijām kļūst propagandas funkcija, kuras mērķis ir pilnīga cilvēka transformācija saskaņā ar ideoloģiskajiem normatīviem. Sociālistiskā reālisma konanizācija 30. gados un 40. gadu pirmajā pusē noved pie izolācijas no pārveidojošo spēku evolūcijas. Konkurējošie mākslinieciskie virzieni un estētiskās pozīcijas tiek apspiestas un izskaustas ar tādu mehānismu starpniecību kā māksliniecisko savienību izveidošana, valsts cenzūra, kā arī kultūras politika un tai paklausīgā kritika, kuri kontrolē radošo procesu, tādējādi valsts struktūras nodrošina šim oficiālajam kanonam nedalītu ietekmi un neaizskaramību.

-
- ¹ Орвель Дж. 1984. – М., 1989. – с. 245.
- ² Довлатов С. Зона. – М., 1991. – №12. – с. 50.
- ³ Жидков в. Театр и власть 1917 – 1927. – М., 2003. – с. 194.
- ⁴ Пленков О. Мифы нации против мифов демократии. – С-П., 1997. – с. 40 – 41.
- ⁵ Weber M. Gesamuselte politische Schrifteu. – Munchen, 1921. – s. 92.
- ⁶ Симонов К. Сочинения. – М., 1952. – т. 1. – с. 91.
- ⁷ О партийной и советской печати. – с. 575. – 576.
- ⁸ Родина. – 1991. – №. 6-7. – с. 74.
- ⁹ Неизвестный Е. Социализм несуществует.// Театр.-1990.- № 11.- с.128.
- ¹⁰ „Единица, кому она нужна? Голос единицы тоньше писка. Кто ее услышит? Разве жена. Единица- вздор, единица - ноль...” Маяковский В. Владимир Ильич Ленин. – М., 1952. – с. 114.
- ¹¹ Thomas J. Scheff, Catharsis in Healing Ritual and Drama. – Berkeley, 1979.– p. 56.
- ¹² Thomas J. Scheff, Catharsis in Healing Ritual and Drama. – Berkeley, 1979.– p. 29.
- ¹³ Нацизм и культура – М., 2003. – с. 422.
- ¹⁴ Нацизм и культура – М., 2003. – с. 303.
- ¹⁵ Брехт Б. Театр. – М., 1965. – 5/2. – с. 335.
- ¹⁶ Buchheim H. Totalitarian Rule: its Nature and Characteristics. – Middletown (Conn.), 1968. – p. 14.
- ¹⁷ Голомшток И. Тоталитарное искусство – М., 1994.- с.153.
- ¹⁸ 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – R., 2001. – 301. lpp.
- ¹⁹ Гюнтер Н. Архетипы советской культуры.// Соцреалистический канон. - С. - П., 2000. – с. 746.
- ²⁰ Rosenberg A. Der Mythos des 20. Jahrhunderts. - München, 1942. – s. 485, 701.
- ²¹ Шекспировские чтения 2004. – М., 2006. – с. 26.
- ²² Козинцев Г. Черное, лютное время. – М. 1994. – с. 56.
- ²³ Kalniņa I. Latviešu padomju folkloras konstrukcija.// Kultūra un vara. – R., 2006. – 33. lpp.

2. Teātris Vācijā un Itālijā 30. gados un 40. gadu pirmajā pusē. Nacistisko un fašistisko ceremoniju rituālā būtība

Viena no nacistisko un fašistisko režīmu un tā rituālus raksturojošām īpatnībām ir to teatralitāte. Teātra izteiksmes līdzekļi nacionālsociālismā tika izmantoti ne tikai uz teātru skatuves, bet arī uz politiskā teātra skatuves - sabiedrības, tās rīcības modeļu organizācijā, kas tika veikta ar īpašu teatralizētu rituālu palīdzību. Nacionālsociālisma un fašisma iekārtu raksturo ielaušanās sociālpolitiskajā jomā ar rituālu, kulta liturģijas un reliģijas elementiem. Šajā nodaļā tiks analizēti nacisma un fašisma teatralitātes – gan uz skatuves, gan ikdienas dzīvē – elementi un rituāla izrāžu funkcijas.

Nacistiskā un fašistiskā partija nokļuva varas pozīcijās, iegūstot masu atbalstu un uzvarot demokrātiskās vēlēšanās. Ādolfs Hitlers un Benito Musolīni iedvesmoja miljoniem cilvēku un radīja patiesa entuziasma pilnu atbalstu savai politikai, jo solīja rast risinājumu dažādu iedzīvotāju slāņu problēmām. Cilvēkus fascinēja tas, ko nacionālsociālisms un fašisms piedāvāja, atbildot uz krīzi, kura skāra ekonomisko, sociālo un kultūras jomu. Sava loma šeit bija politiskajiem solījumiem, taču vadoņu un viņu programmu emocionālais vēstījums tomēr bija stiprāks.

Nacistiskie un fašistiskie līderi izvairījās no buržuāziskajiem politiķiem raksturīgās nacionālās retorikas, tās vietā izmantojot mākslas, jo īpaši teātra mākslas izteiksmes līdzekļus un teātra valodu, kurai piemita aizgrābjošs spēks, nepielīdzināms tradicionālajiem propagandas līdzekļiem. Individuāla attieksme pret savu iekšējo "es" ir intīmā veidā saistīta ar indivīda attieksmi pret savu sociālo vidi. Ja krīze skar daudzu indivīdu psihi, tā var izraisīt sociālu krīzi. Vēsturnieki no politiskā viedokļa ir analizējuši šīs krīzes izplatīšanos. Šajā nodaļā tiks atspoguļotas rituālu psiholoģiskās un politiskās funkcijas, ko izmantoja kā krīzes pretindi, apskatīti rituālu teatrālie, psiholoģiskie un antropoloģiskie aspekti, kas varētu palīdzēt izskaidrot nacistiskās un fašistiskās iekārtas panākumus 1930. gados un 1940. gadu pirmajā pusē, un to saistība ar teātra izteiksmes līdzekļu izmantojumu, kā arī analizētas dažas teātra formas un teatrālie rituāli, kuri kļuva par nacistisko un fašistisko valstu dominējošu iezīmi.

2.1. Nacistiskais un fašistiskais kulta teātris

Nacisms un fašisms nodibināja alternatīvu reliģijas praksi caur a) kulta, mistikas un maģiska rakstura lugām, b) caur festivāliem un rituāliem, kas noteica cilvēka un sabiedrības dzīvi. Tie varēja pieņemt vai nu sezonas svētku, dzīves cikla rituālu formu vai ar nacistisko un fašistisko kustību saistītu ceremoniju formu. Visos šajos gadījumos izrādes bija svētku notikumi, ticīgo komūnija, kurā luga/rituāls kalpoja kā liturģija, vadoņi darbojās augsto priesteru lomās, bet skatītāji veidoja draudzi.

Žurnāls *“Neue Gemeinschaft”* (Jaunā Savienība) sniedza šādu šī kulta teātra raksturojumu: “Mūsu svētku svinēšanas mērķis ir *Volksgemeinschaft* (tautas vienotība). Viens no mūsu svarīgākajiem mērķiem ir integrēt svinību dalībniekus svinību darbībā un pārvērst tos par svētku tiešajiem galvenajiem varoņiem. Mūsu svētku konfesionālo spēku var būtiski palielināt, liekot tautai nozīmīgos emocionālā sakāpinājuma brīžos pašai izsūdzēt grēkus pasniegto ideālu un principu priekšā.”¹

Kulta drāmas visizplatītākā forma bija koru lugas, kas tika rakstītas politiskajiem saietiem un brīvdabas festivālu estrādēm. Tāda bija, piemēram, Kurta Heinikes luga „Ceļš uz impēriju” (1938), kuras centrā bija varonīgs nacists, kurš nogalina nodevēju un spēj apvienot vāciešus. Šīs lugas tika radītas, lai sniegtu “jauno laiku mītu mistisku transcendenci (iemiesošanos mūsdienās), kas bija mūslaiku uzvaru un patiesību sublimācija un daudzbalsīgs pacēlums. Tā nav realitāte gandrīz patiesā dzīves attēlojuma naturālistiskajā, dokumentālajā, telpiskajā izpratnē, un tā nepilda hronista funkciju, kura mūsdienās rezervēta kino un radio, bet lūko radīt varoni, kas personificē mītu, un traģēdijas katarsē attīra mūsu dzīvi un sabiedrību”.²

Salīdzinoši nozīmīga loma bija arī vēsturiskajām drāmām. Piemēram, Fridriha Betžes luga „Veterānu maršs” (1935) stāstīja par Napoleona kauju veterāniem, kuri meklē vadoni, par maršējošiem patriotiem, kas atdzimst no nebūtības.

Ir pamats uzskatīt, ka nacisma un fašisma mitoloģija pārņēma un izmantoja reliģijas laika cikliskuma koncepciju un iracionālo filozofiju. Labs piemērs tam ir Ā. Hitlera āriešu rases koncepcija vai B. Musolīni romiešu mītu atdzīvināšana. Romiešu mitoloģija, tāpat kā atsevišķi Romas impērijas vēstures notikumi tika izmantoti, lai vizualizētu nācijas atdzimšanu. Mistiskā pagātne tika atsaukta atmiņā, lai atjaunotu itāļu identitāti. Cēzaram un

Augustam pārdzimstot Musolīni, *civitas romana* (romiešu pilsonis) pārdzima par *civitas fascista* (fašistisko pilsoni). Kā 1937. gada izstāde “Mostra Augustea della Romanità” (“Romans Augusta izstāde”), kuru organizēja paralēli “Mostra della Rivoluzione Fascista” (“Fašistiskās revolūcijas izstādei”), mēģināja uzsvērt: Musolīni vadībā Roma var izpildīt savu vēsturisko misiju mūsdienu pasaulē. Senā un mūsdienu pasaule atkal ir saistītas un apvienotas zem fašisma karoga. Tāpēc par piemiņu 1923. gada izstādei “*Prima Mostra Romana*” (“Pirmā romiešu izstāde”) tika izlaista monēta ar uzrakstu “Incipit vita nova” (“Ceļam jauno dzīvi”). Tai sekoja doma, ka jāievieš jauns kalendārs, lai papildinātu un visbeidzot aizvietotu kristietības laika skaitīšanas sistēmu (no 1923. gada sākot Anno I). Tomēr mītu par “Romans atdzimšanu fašistiskajā Itālijā” nenoteica nostalgiska pagātnes pielūgsmē. Musolīni novērtēja Romans mantojuma izmantošanu un prezentēja jaunu un oriģinālu Romiešu laikmetīguma koncepciju.

Šī „atpakaļ nākotnē” koncepcija vienādi attiecas gan uz drāmu, gan rituālu. Mīts saistās ar rituālu, kā lugas teksts ar teātra izrādi. Nacistisko un fašistisko mītu izspēlēšana nozīmē konkrētas formas, vizualizācijas un dramatisējuma piešķiršanu citādi abstraktam pasaules uzskatam. Kas attiecas uz šo rituālu un drāmas formām, spriežot pēc to aprakstiem, var apgalvot, ka nacisti un fašisti mēģināja drīzāk pārveidot vecās tradīcijas nekā bijīgi tās kopēt. Piemēram, itāļu valsts darbinieka un teātra teorētiķa Gimeneza Kabaljero koncepcija „Teātra atdzimšana” ir pilnībā balstīta uz liturģisko, mistisko un tādējādi mistērisko pagātnes šedevru izmantošanu, kas kā simboliski modeļi var iedvesmot jaunu un autentisku nākotnes teātri. Līdzīgi arī vācu tautas lugas (Hansa Mainica „Leģenda” u.c.) nebija ģermāņu tautu kulta rituālu autentiskas kopijas, bet drīzāk bija tikai iedvesmojušās no tām.

Pastāvēja arī citas skatītājus vairāk iesaistošas kultu un rituālu formas, kuru mērķis bija inkorporēt plašāku sabiedrību fašistiskajā valstī. Šīs svinības bija “apgaismojoša sanāksme un entuziasma pilna deklarācija, kā arī pastāvīga vienošanās un svētku uzsaukums katra partijas biedra un tautieša emocionālajiem spēkiem.”³ Apliecinot uzticību pastāvīgi atkārtotā komūnijas grēksūdzē, rituāla dalībnieki varēja ļaut savai pārlicēbai ieplūst ļaužu kopībā, pārvarēt apkārtnes vienaldzību un pastiprināt nācijas enerģiju. Šo svētku pamatā bija doma padarīt publisku un attiecināt uz nacistisko valsti to, kas līdz šim bija privāta lieta. Nacistiskā vadība apzinājās, ka iedzīvotāju vairākums paliek piesaistīti baznīcai un ka pat partijas biedru vidū ateistu procents ir

neliels. Tādēļ konkurencē ar baznīcu varēja uzvarēt tikai tad, ja tai paralēls kults pārņēmtu funkcijas, kuras baznīcai bija devušas tik stipras saknes sabiedrībā.

Ir saskatāms, ka nacistiskās un fašistiskās brīvdabas manifestācijas, demonstrācijas un ceremonijas apzināti izmantoja kristīgo rituālu un ceremoniju shēmas, kā arī simbolisku repertuāru un dramaturģijas shēmas, kas bija aizgūtas no tādām tradīcijām un teātra formām kā spāņu viduslaiku *autos sacramentales* (brīnumu izrādes). Maršēšanai bungu un tauru skaņu pavadījumā, mūzikai un dziedāšanai bija heroisks un vienojošs raksturs. Šādu līdzdalības elementu mērķis bija acīmredzams, - kā atzīst angļu pētnieks R. Grindžers: "Dziedošo kolonnu soļošana ir patiesi liturģiska kustība ar milzīgu ietekmi. Tas ir fizisks vingrinājums, kas labāk nekā jebkurš lūgums vai prasība katrā cilvēkā līdz pat vismazākajam bērnam iepotē iekarošanas gribu un uzvarošās ticības pārlicību."⁴ Tā, piemēram, kā vērienīga izrāde bija inscenēts 1935. gadā Berlīnē notikušais nacistu bankets, kurā par Musolīni pārstāvētās itāļu kultūras goda viesi kļuva Filipo Tomazo Marineti, jo futūrisms ar tam raksturīgo spēka slavinājumu, pateicoties cilvēka un mašīnas sintēzei, bija tapis par itāļu fašisma oficiālo mākslu.

Savukārt uzskatāmi ir tas, ka pēdējos trijos kara gados daudzu nacistisko ceremoniju sižeti saistījās ar nāves un pakļaušanās tēmām. To protagonisti nereti bija kritušie Trešā reihā cīnītāji, kurus godināja dzīvi palikušie titāni. Valsts un partijas vadītāju bēres deva lielisku iespēju nodemonstrēt partijas, valsts un vērmahta nesagraujamo vienotību. 1944. gadā šīs ceremonijas - izrādes pārvērtās par nemirstības apsoltījumu visai nācijai. Ļoti populārs bija lozungs "Uzvara caur ticību" (Sieg durch Glauben), kas, nereti apvienots ar mūziku un kinodemonstrējumiem, sasniedza emocionālajā ziņā spēcīgu iedarbību uz cilvēku prātiem un sirdīm. Kā reliģiska tēma gan pēc satura, gan formas tika uzsvērta visu karojošās vācu nācijas locekļu centienu harmonija. Nacistu elite organizēja kritušo cīnītāju sēru un godināšanas ceremonijas, tādējādi līdz ar šīm izrādēm veidojot savas nemirstības tēlu.

Viena no pirmajām šī kara sēru kulta izpausmēm bija vērojama 1939. gada rudenī. 8. novembrī Hitlers ieradās Minhenē, lai tiktos ar nacionālsociālistu partijas cīnītāju veco gvardi Bergenbroickellera pagrabā, kur 1923. gadā notika neveiksmīgais valsts apvērsuma mēģinājums. Drīz pēc tam, kā Hitlers pameta ēku, tajā sprāga bumba. Sprādzienā aizgāja bojā septiņi "vecie cīnītāji". 9. novembris tika pasludināts par nacistu kalendāra svēto dienu, kurā tradicionāli

notika vērienīgas atceres un sēru ceremonijas. 1939. gada 9. novembra ceremonijai sakarā ar fīrera izglābšanos bija īpaši vērienīgs un svinīgs raksturs. Hitlers pie pieminekļa, kas veltīts 1923. gadā kritušajiem nacistu “mocekļiem”, dienas vidū nolika vainagu. Partijas veterānu vecā gvarde veidoja godasardzes rindas, īpaša kareivju vienība attēloja kritušos “mocekļus”, kas simbolizēja nacionālsociālisma kustības mūžīgo gvardi. Visi uzklaustīja partijas vadoņu svinīgās runas, kurām fonā skanēja sēru marša akordi. Ceremonija tika filmēta un iekļauta vācu iknedēļas kino apskatā, kas tika demonstrēts uz visiem valsts ekrāniem. Arī kinolentē bija fiksēts ceremonijas heroiskais un fanātiskais gars un tēma, kas bija lasāma uz pasākuma dalībnieku turētajiem transparentiem: “Jūs tomēr uzvarējāt”. Neziņas par nākotni un satraukuma pilnā pirmā kara ziema piešķīra šai ceremonijai īpašu sēri diženu jēgu.

Izteiksmes līdzekļu izmantojuma, organizācijas un gaisotnes ziņā šeit ir saskatāmas paralēles ar padomju režīmu - līdzīgi rituāli notika arī Padomju Savienībā – parādes, ceremonijas, partijas un valsts vadītāju bēres, svinīgie mītiņi, no kuriem lielākās bija Oktobra revolūcijas gadadienas 7. novembrī svinības un Starptautiskās darbaļaužu solidaritātes dienas 1. maijā atzīmēšana. Šiem pasākumiem, līdzīgi kā nacionālsociālistu rituāliem, raksturīgi elementi bija stingri organizētu masu piedalīšanās, vadoņa svinīgās uzrunas tautai, majestātiskas parādes Sarkanajā laukumā atbilstoša muzikālā noformējuma - maršu - pavadībā, vērienīgi gājieni, režīma simbolikas izmantojums. Arī šīs ceremonijas tika fiksētas kinolentēs, gleznās, fotogrāfijās un šie darbi izplatīti visā valstī. Aplūkojot šai tematikai veltītos padomju un vācu mākslinieku gleznojumus, acīmredzama ir līdzība gan darba kompozīcijā, gan diženumu un uzvaru apliecinošajā garā, piemēram, K. Juona gleznā “Parāde Sarkanajā laukumā Maskavā 1941. gada 7. novembrī” un P. Hermana gleznā “9. novembra svinības”, kurā attēlota nacistu parāde daudzgalvainā apsveicēju pūļa fonā vienā no nacistu atzīmējamajām dienām 9. novembrī. Līdzīgas ceremonijas – masveida obligāta 7. novembra un 1. maija atzīmēšana – 1940. un 1941. gadā pēc padomu okupācijas tāpat norisinājās Latvijā.

Lai radītu gadskārtu rituālu ciklu, Itālijā tika ieviests jauns svētku kalendārs - “*Gran Consiglio*”, šo darbību mērķis bija pārveidot cilvēku un tautas masas pārvērst par instrumentu valsts rokās (Musolīni to sauca: *plasmare le masse* (tautas audzināšana) un *fare gli italiani* (itālieša

personības veidošana). Rituālu nolūks bija radīt kolektīvās apziņas vienotību un “kolektīvo dzīvi”, kas vērsta uz to, lai dotu nācijai vienotas eksistences sajūtu. Tas pats attiecas uz Vācijas valsts svētku kalendāru. Tika noteiktas jaunas brīvdienas, lai padarītu nenozīmīgākas kristiešu svinamās dienas. Turklāt *Morgenfeiern* (rīta lūgšanas) tika noturētas, lai aizvietotu tradicionālos baznīcas dievkalpojumus, un t.s. *Lebensfeiern* (dzīves notikumus) atzīmēja tā, lai aizstātu kristību, iesvētību, laulību un bērnu kristīgos rituālus.

2.2. Rituālisms un valsts krīze

Rituāls ir uz kultūras pamatiem būvēta simboliskās saziņas sistēma. To veido nereti arhetipiski un attiecīgi strukturēti vārdu un darbību virknējumi, bieži izteikti ar daudzveidīgu izteiksmes līdzekļu palīdzību, kuru saturu un sakārtojumu dažādās pakāpēs raksturo formālisms, stereotipi, sabiezināšana un atkārtotības. Pēc savas uzbūves īpašībām rituāla darbība ir performatīva - uz izpildītājmākslu attiecināma.⁵

Performatīvā antropoloģija ir izpētījusi visu rituālu spektru, kas izmantoti krīžu periodos, kā arī parādījusi, kā līdzīgās situācijās daži šabloni tiek izmantoti atkārtoti. “Rituālos un ceremonijās uzvedība attīstās, atbildot uz situācijām, kurās pārejas stāvoklis, neskaidrība, konflikti vai nekontrolējami elementi apdraud doto attiecību struktūru.”⁶ Saskaņā ar angļu zinātnieku Viktoru Tērneru⁷ šādu rituālu attīstībā var izdalīt četrus galvenos attīstības posmus: 1) normu laušana, 2) krīze, 3) korektīvais vai dziednieciskais process, 4) sabiedriskā miera atjaunošana. No tā varam secināt, ka sociālās drāmas veicina sociālo attīstību un tām pievienotie rituāli nodrošina, ka izmaiņas nesagrauj sabiedrības dinamikas kārtību. Kā pierāda nacistiskie un fašistiskie rituāli, šo izrāžu vissvarīgākais aspekts ir dalīšanās emocionālajā pārdzīvojumā, kas svinību laikā saliedē un vieno masas.

Tāpēc parasti rituālos tiek izmantotas darbības, kam ir spēcīga neiropsiholoģiska ietekme uz smadzenēm (piemēram, dejošana, bungu rīboņa, pašsuģestija, hipnoze, narkotiskas vielas, utt.). Tādējādi rituāli noved transa vai vadāmā stāvoklī, kas ļauj indivīdam izlauzties no normāla apziņas stāvokļa un pārdzīvot katarsi, kas kalpo psihiskā sasprindzinājuma “tvaika nolaišanai”, kurš ir uzkrājies kā reakcija uz krīzes situāciju. Rituāli pārveido

pašsaglabāšanās instinkta enerģiju, kas citādi var izrādīties indivīdam un sabiedrībai bīstama.

2. 3. Nacisms un fašisms un to rituālā būtība

Mēģināsim analizēt, pie kāda simbolisku darbību repertuāra nacionālsociālisms un fašisms pieturējās un kā šo režīmu drāmas un teātra formas saistās ar ieskicēto rituālisma vispārējo modeli. Šādā veidā varam arī izskaidrot to patieso cerību, ko nacisms un fašisms piedāvāja daudziem cilvēkiem (partijas biedriem, kā arī sekotājiem un vēlētājiem), nacistiskās un fašistiskās atjaunotnes un atdzimšanas programmas pievilcību un rituālu fascinējumu. Šajā nodaļā tiks analizēta gan nacistiskā un fašistiskā režīma masu pasākumu, ceremoniju, parāžu, gan teātra izrāžu rituālā būtība, jo kā masu pasākumu, tā izrāžu uzbūvē var saskatīt vienojošus rituālisma elementus.

Spēcīgā nedrošības sajūta, kas divdesmitā gadsimta pirmajā pusē iespaidoja Rietumu sabiedrību, noveda pie sabiedrības viļņošanās, kuru vairs nebija iespējams kontrolēt. Sabiedrībai un indivīdam, kas akūtās un nospiedošās krīzes dēļ tika atrauti viens no otra, bija jāpiedāvā izeja no situācijas. Šeit ir jāpieskaras ne tik daudz Hitlera, Musolīni vai Franko politiskajām idejām, cik rituāliem, kurus ieviesa, lai sniegtu dziedējošu pārdzīvojumu, ar kura palīdzību atvērto brūci varētu sadiegt kopā un dot iespēju atveseļoties.

Kaut arī psiholoģiskais klimats visā Eiropā bija labvēlīgs, lai parādītos nacistiskā un fašistiskā kustība, katrā valstī bija savdabīgi vietējie apstākļi un specifiski vēsturiskie un kultūras faktori, kas raksturoja krīzi. Tāpat kā katras valsts specifisko problēmu risināšanai, kas bija izraisījušas masu postu, bija jāatrod piemērots līderis, arī nacistu un fašistu režīma organizētās izrādes bija jāpiegriež pēc attiecīgās nācijas zemapziņas vajadzībām. Simbolu klāsts, mitoloģiskie sižeti, arhetipiskie konflikti, misticisma un maģijas valoda, stilizēti skatuves mākslas paņēmieni: visi šie elementi veidoja daļu no pārliecināšanas psiholoģiskās stratēģijas, kas tika smalki pieskaņota auditorijas vajadzībām. Tādējādi pastāvēja dažādi nacistiskā un fašistiskā teātra veidi, tomēr dažādu režīmu lietotajā skatuviskā valodā bija vairāk līdzību nekā atšķirību.

Lai gan nacistiskās un fašistiskās masu kustības veidošanā politisko programmu un ideoloģisko mērķu propaganda spēlēja nozīmīgu lomu, tās vadītāji pilnībā apzinājās, ka prese un radio ir nepietiekami līdzekļi, lai panāktu cilvēkos vēlamo reakciju. Viņiem bija jāapelē pie masu zemapziņas vēlmēm un jādod politiskās sistēmas simboliska reprezentācija, kas solīja cilvēku sapņu un centienu piepildījumu. Ideoloģijas tulkojums mītiskajā valodā un šo mītu aktualizēšana rituālu uzvedumos bija daudz efektīvāks veids, kā pasniegtajai domai iegūt atbalstu un apstiprinājumu, nekā to varētu cerēt iegūt ar racionālas propagandas palīdzību. Teātris ir viens no tiešākajiem veidiem, kā piekļūt cilvēku sirdīm, reiz izteicās Musolīni, jo - ja reiz pasniegta doma tiek uztverta emocionāli, jebkāda kritiska intelekta reakcija tiks automātiski apspiesta.

Tādējādi varam secināt, ka drāmas un teātra simboliskā valoda bija instruments ideoloģijas pārvēršanai par dzīvu spēku, - ar nacistisko un fašistisko rituālu palīdzību politika pārveidojās no abstraktas koncepcijas cilvēciskā un dzīvā realitātē.

Ir vērojams, ka rituālu drāmās nacisti izmantoja dramatisko stāstījumu, simboliskus žestus un izsmalcinātas uzvedumu tehnikas metodes, lai skatītājos izraisītu iracionālu ticību mītiem. Piemēram, Riharda Euringera drāmā „Vācu kaisle” (1936) galvenais varonis bija nezināmais kareivis, kas meklē labāku pasauli un cīnās ar kapitālistiem un intelektuāļiem.

Tiek uzskatīts, ka rituāli un to pamatā esošā mitoloģija tika radīti, plānoti un organizēti, paturot prātā noteiktas psiholoģiskās funkcijas. Kamēr nacistiskā un fašistiskā mitoloģija radīja idejas jaunajai kārtībai, politiķi noteica dogmas, bet rituāli kļuva par liturģiju. No tā var secināt, ka nacistiskie un fašistiskie līderi pilnībā apzinājās, ka labi iestudētiem rituāliem piemīt spēks radīt vienotību, aklu un vispārēju pakļaušanos; tie atraisa jūtas un gribasspēku, kā arī nodrošina politiskās darbības spēcīgu motivāciju. Viņi novērtēja šos rituālus kā politisko manipulāciju līdzekli: “Kulta rituāli (...) svinību svētlaimē paceļ nāciju pār ikdienas rūpēm, pārvērš nāciju par iejūsminātu sabiedrību, piešķir nozīmi mūžības patiesajām un saistošajām vērtībām. Tādēļ rituāli ir lielas politiskas nozīmes process.”⁸

Ziņojumi par nacistiskajiem un fašistiskajiem masu pasākumiem liecina, ka rituāli iedvesa bijību un vēlēšanos pakļauties iekārtas un tās līderu varai: “Simbolisks veidojums kā plaša un spēcīga pamata piramīda ar vienu, vadoņa personu tās virsotnē: Musolīni”. “Demonstrācija izaug līdz milzīgam

religiskas uzticības rituālam. Tas parāda, ka tauta paceļ sevi līdz vienam Cilvēkam un atrod sevi šajā Cilvēkā”, līdz beidzot ir tikai “pilnīga tautas un tās vadoņa saplūsme”.⁹

Rituālo izrāžu iedarbība tiek aprakstīta sekojoši: „Bez jebkādas apspriedes un norādījuma mēs dodamies uz vietām, kas pēc to rakstura liekas mistiski apgarotas. Kā nemiera pilna un cietēju tauta mēs veidojam likteņa nedienu mocīto Jaužu kori, kas sauc pēc pestīšanas. Bērnišķīgu ilgu un bezpalīdzības pārņemti, mēs kā noburti raugāmies runātājā, kurš izsaka vairāk nekā tikai tukšas plāpas un retoriskas frāzes. (...) Objektīvai, vienkāršai, dzīvai sabiedrībai teātris ir pēdējais glābiņš. (...) Šodien šis primitīvais psihiskais stāvoklis ir atguvis fundamentālu nozīmi (...) Mēs vēlamies vēlreiz piedzīvot teātra izrādes, kas sniedz vairāk nekā tikai skatuviskas darbības un dramatiskas situācijas. Mēs vēlamies nonākt saskarē ar pasaules metafizisko substanci. Mēs vēlamies pacelties un sekot dvēseles augstajam lidojumam, kas mūs atbrīvo un iedveš mums jaunu, ne ar ko nesalīdzināmu labklājības sajūtu. (...) Mēs visi esam ierauti neaptveramā likteņa briesmīgajā virpulī. Šis teātra pārdzīvojums mums ir nepieciešams, lai gūtu apstiprinājumu dziedējošajam un glābjošajam spēkam, uz kuru savā bezgalīgajā, nogurdinošajā ikdienas eksistences cīņā par izdzīvošanu mēs cerējām veltīgi. Taču teātrī, vienādi domājošo, līdzjūtīgo likteņa brāļu sabiedrībā šo sapni par pēkšņo atbrīvošanu no ciešanām, kas - kā vēl neilgi pirms tam likās - iznīcinās mūsu dzīvības, mēs varam piedzīvot kā reāli parādītu un iepriekš nolemtu patiesību.”¹⁰

Rituālajos uzvedumos proponētā atpestīšana no „neaptveramā likteņa briesmīgā virpuļa” sola dzīvi augstākā līmenī, „ideālas” jaunās iekārtas radīšanu, atbrīvošanu no ikdienas rūpēm par eksistenci. Un izjusta “likteņa brāļu” sabiedrībā, tā izraisa ekstāzes, transa un apsēstības sajūtu. To apstiprina Z. Freida darbā “Totēms un tabu” ieskicētā doma: „Viena no mums piemītošām domāšanas funkcijām no jebkura uztveres vai domas materiāla, kas nonāk tās tvērienā, prasa vienotību, sakarību un saprotamību; un, ja kādu īpašu apstākļu dēļ, tā nav spējīga nodibināt patiesu saikni ar tām, tā nekavējoties safabricē neīstu saikni. Šādi konstruētas domāšanas sistēmas mums ir pazīstamas ne tikai no sapņiem, bet arī no fobijām, obsesīvās domāšanas un mānijām.”¹¹ Jāpiebilst, arī no fašistiskā un nacistiskā rituālisma un kulta teātra.

2.4. Nacisms un fašisms kā pilsoniskā reliģija

Viena no pirmajām organizācijām, kas izmantoja šīs specifiskās “propagandistiskās” teātra iespējas, bija Katoļu baznīca. 1622. gadā tā nodibināja organizāciju *Propaganda Fide* (Ticības sludināšana) un tādējādi nacistiskajiem un fašistiskajiem vadoņiem atstāja mantojumā koncepciju par mākslu, “kas darbojas kā reliģija, kura arī pāriet cilvēcisko principu un simpātiju robežas, un ierosina zināmu paralēli ar pāvesta ticības sludināšanu”. Nacistiskā režīma publiskie rituāli bija kas vairāk nekā tikai krāšņs šovs; tajos vērojams arī kaut kas no misticisma un Lieldienu vai Ziemassvētku mises reliģiskā dedzīguma varenā katoļu katedrālē. “Vai tas ir sapnis vai īstenība?”, pēc izrādes cepelīnu lidlaukā vaicāja kāds no 1936. gada *Reihsparteitag* (Reiha partijas diena) sarīkojuma viesiem un piebilda: “Tas ir kā majestātisks baznīcas dievkalpojums (*Andacht*), kurā esam sapulcējušies jauna spēka gūšanai. Jā, tā ir mūsu kustības ceremoniālā stunda, dievkalpojums, kas noturēts, lai sargātu mūs gaismas jūrā pret tumsu ārpusē.”¹²

1923. gadā Musolīni paziņoja, ka fašisms ir plaša vēsturiska mēroga reliģisks fenomens, pilsoniska un politiska ticība, taču arī reliģija, zemessardze, garīga disciplīna, kurai ir bijuši – kā kristietībai – savi biktstēvi, savi esamības pierādījuma liecinieki, savi svētie. Fašistu partiju bieži sauca par “jauno baznīcu” (piemēram, „*La nuova chiesa*” (Jaunā baznīca) ir A. Kaselli lugas nosaukums) vai par “reliģisku un militāru ordeni”. Uzņemšanas partijā, oficiālo sanāksmju un publisko manifestāciju galvenie rituāli tika modelēti pēc Katoļu baznīcas reliģisko ceremoniju un liturģiju parauga. Par godu fašistu nākšanai pie varas pat tika uzcelti tempļi. Rakstot par fašistiskās revolūcijas izstādi “*Mostra della Rivoluzione Fascista*”, žurnāls “*Gioventù fascista*” (1932. gada 10. jūlijā) paziņoja: “Fašisms ir dzīvesveids, tādēļ reliģija. Labs fašists ir reliģiozs cilvēks. Mēs ticam fašisma misticismam tāpēc, ka tas ir misticisms ar saviem svētajiem mocekļiem un dievlūdzējiem, un viegli saliedē cilvēkus ap ideju.”¹³ Laikraksti aprakstīja izstādi kā “fašistiskās ticības altāri”, kas varēja pieņemt desmitiem tūkstošus “svētceļnieku”. Izstāde neparādīja Musolīni varas sagrābšanas vēsturisko ainu, bet Dučes, viņa apustuļu un priekšgājēju mitoloģisko interpretāciju. Dž. Garibaldi, G. D’Anuncio u.c. tika attēloti kā Mesijas pravieši, kuriem tika veltīts suminājums

sanctum sanctorum (svētākie no svētākajiem). Kā reliģiskā relikviju šķirstā publikas apbrīnai tika izstādītas Dučes dzīves un darbu relikvijas.

Venēcijas laukumā tika uzstādīts Tēvzemes altāris, kurā galvenā uzmanība bija veltīta daudziem "svētajiem svētceļniekiem". Šī altāra iniciatori bija Musolīni un fašistiskā vadība, lai pieminētu Jaunās Itālijas atdzimšanu Pirmajā pasaules karā, notikumu, kas tika uzskatīts par Itālijas reliģijas atbrīvošanas ciešanu simbolu, kas pielīdzināms krusta simbolam Kristus reliģijā. Visi vietējie Fašistiskās partijas centri tika apgādāti ar zvanu torņiem un tos nodēvēja par "mūsu ticības baznīcām" un "Tēvzemes reliģijas altāriem". Fašistiskās jaunatnes organizācijas locekļi tika pārliecināti: "Pēc ticības apliecinājuma - kredo Dievam, katru rītu noskaitīt ticības apliecinājumu - kredo Musolīni". Fašistu kredo skanēja :

J: Kas ir fašisma kredo?

A: Tas ir kredo, ko mums devuši Itālijas apustuļi un fašisms.

J: Cik tajā ir pantu?

A: Divpadsmit, šādā kārtībā: Es ticu uz Mūžīgo Romu, Manas Tēvzemes māti, un Itāliju, viņas pirmo dēlu – Kas ar dieva žēlastību piedzimis no jaunavas – Kas cietis no barbaru iekarotājiem, krustā sists, miris un apglabāts – Kas apglabāts kapā un 19. gadsimtā no mirušajiem atkal augšām cēlies – Tad 1918. gadā un 1922. gadā uzkāpis debesīs – Sēž pie Mātes Romas labās rokas – No kurienes viņš slavēts atnāks tiesāt dzīvos un miršos – Es ticu uz Musolīni ģēniju – Un uz mūsu Svēto Tēvu Fašismu – Un uz svēto mocekļu komūniju – Un uz itāļu pievēršanu – Un uz Impērijas atdzimšanu – Amen.¹⁴

Vienkāršo ļaužu vidū Katoliskās baznīcas veidotais reliģiskais sentiments tika projicēts uz Musolīni. Viņš kļuva par maģisku pielūgsmes objektu. Viņu uzskatīja par elku; viņa attēlus nēsāja kā talismanus; ticēja, ka viņa pa radio skanošajai balsij piemīt okults spēks. Kāds nepastarpināts ziņojums par Musolīni vizīti Triestē aprakstīja cilvēkus, kuru "acis mirdzēja, emociju un neapprakstāmā prieka pārņemtas", kas lika viņiem trīcēt, skūpstot cilvēka roku, kas tiem "likās kā Dieva".¹⁵ Cits dokuments stāsta par to, kā kāda sieviete gaida Dučes vizīti ar "trīsām un satraukumu, kas liek viņas sirdij sisties ar nevaldāmu spēku. Tas ir Tēvs, ko mēs gaidām, Mesija, kas nāk apraudzīt savu avju ganāmpulku, lai dotu tam jaunu ticību (..) - Duče! Šis maģiskais vārds liek sirdij dauzīties tā, it kā caur to ietu elektriskā strāva."¹⁶

Šāda veida dokumenti liecina par to, ka fašistiskie un nacistiskie rituāli tiešām varēja līdzināties maģiskām ceremonijām, kas spēja novest transa un apsēstības stāvoklī. Var piekrist pētnieka A. Vellea atziņai, ka fašistiskās revolūcijas būtība bija “svētais trakums”, kas “savā cēlajā un iracionālajā diženumā tika izjūsts un pieņemts ar sirdi un dvēseli”.¹⁷ Tomēr, papildinot šo viedokli, jākonstatē, ka šāda ekstāze un degsme ne pārāk labi iederējās sakārtotas valsts prasību rāmjos. Tādēļ, nodibinoties fašisma režīmam, tās bija jāievirza skaidri noteiktās struktūrās, kuras turklāt solīja arī tautas masu vadību. Sākotnējo revolucionāro dīglu un reliģiskā sentimenta institucionalizācija (ievietošana organizāciju rāmjos) izveidoja fašistiskās “baznīcas” spēcīgas struktūras, kurām bija gan kredo, gan doktrīna, gan priesteru un baznīcas kalpotāju hierarhija.

2.5. Nacistiskā un fašistiskā sabiedrība: Vadonis un viņa sekotāji

Ā. Hitlers spilgti raksturojis nacistiskās valsts rituālu mērķus un funkcijas: “Masu mītiņi ir nepieciešami tāpēc, lai cilvēkam (...), kas jūtas izolēts un viegli padodas bailēm no vientulības, tiktu dota ideja par lielu sabiedrību. (...) Kad viņu kā meklētāju aizrauj trīs līdz četrus tūkstošu citu cilvēku ekstāzes un entuziasma varenais iespaids, kad tūkstošu redzamiem panākumiem un vienotībai apliecina jaunās doktrīnas pareizību (...), viņš padodas maģiskajai burvībai, ko mēs saucam par “masu suģestiju”. Cilvēku tūkstošu griba, ilgas, kā arī spēks uzkrājas ikvienā individuālā. Cilvēks, kurš ieradās mītiņā šaubu pilns un noraidošs, aiziet ar iekšēju pārlicību: viņš ir kļuvis par sabiedrības locekli.”¹⁸

Rituālus izmantoja, lai integrētu ģeogrāfiski un sociāli sašķelto sabiedrību, mobilizētu tautas masas, raisītu kopējas izjūtas un norādītu ceļu. “Tauta: vienas zemes dēli apvienojās rezonējošā mīlestībā pret savu kopējo Tēvzemi. Tauta: visi kā Lielās Mātes (Magna Mater) dēli. (...) Varbūt pat pirmo reizi visa itāļu tauta bija vienota zem Tēvzemes karoga krāsām garīgā vienotībā, kas rezultātā pierāda, ka tā ir savas uzvaras un visspožāko mērķu cienīga.”¹⁹

Nacistiskā un fašistiskā teātra psiholoģiskās funkcijas precīzu definīciju savā trāpīgi nosauktajā esejā “Par ego pārvarēšanu caur teātri” devis vācu kritiķis V. Kurcs: “Pēdējā un vissvarīgākā teātra funkcija ir ego atbrīvošana,

atsvabināšana no personības šaurības un personiskām problēmām, un ļaušanās universam, vispārībai, kopībai.”²⁰ Tādēļ nacistiskie un fašistiskie dramaturgi pievērsās daudzām situācijām, kuras risināja domu par atgriešanos pie vienotas tautas. Viņi izvirzīja jaunu ētiku ar mērķi it kā pārvarēt egoismu, apvienot indivīdu ar citiem cilvēkiem, radīt viņu vidū spēcīgu saikni, liekot tiem sevi identificēt ar nacistiskās un fašistiskās valsts mērķiem un pakļauties vadoņa pavēlēm. Šo pakļāvību augstākajiem ideāliem, tās atbrīvojošo spēku atainoja daudzas lugas. Piemēram, M. Federiči lugā „Ilgā atgriešanās” tika teikts: “Gadiem ilgi esmu ceļojis pa pasauli, meklējot augstāko harmoniju. Sapņos esmu redzējis karu, laiku, kad mēs bijām ierakumos (...) es vienmēr cerēju. Es biju bezizejas situācijā (...) Un tad, jūs redzat, ik pa laikam izvirzās cilvēks, viens no mūsu cilvēkiem, viņš sevi padara par mūsu vadoni.”²¹

Ir jāsecina, ka šā vadoņa darbību modelēja vēsturiski piemēri no Fīrera un Dučes dzīves, - vēsturiskie vadoņi apauga ar mītiem un leģendām. SS katķisms mācīja: ‘Kādēļ mēs ticam Vācijai un Fīreram?’- Atbilde: ‘Tāpēc, ka mēs ticam Dievam, mēs ticam Vācijai, kuru Viņš radīja Viņa pasaulē un Fīreram, Ādolfam Hitleram, kuru Viņš mums ir sūtījis’.²²

Desmitiem lugās, kas pieder Itālijas fašistisko dramaturgu spalvai, Musolīni ir pacelts līdz ‘likteņa sūtītam vadonim’ vai ‘jaunajam Mozum’, kurš ved itāļu tautu uz apsolīto zemi. Vienā no tām „Jaunais Mozus” Musolīni dievišķā misija izteikta šādi: ‘Un Dievs paskatījās uz mūsu Tēvzemi, un, lai atbrīvotu mūs no ārējiem ienaidniekiem, viņš mums sūtīja Musolīni no Sarkankrekliem, un lai atbrīvotu mūs no mūsu iekšējiem ienaidniekiem, viņš mums sūtīja Musolīni no Melnkrekliem.’²³ Kāda cita no šīm lugām beidzas ar galvenā varoņa saucienu: “Es ticu viņam, tautas dēlam un mūsu brālīm, kuru apgaismo dievišķā gaisma (...) Viņš dod auglīgu iedvesmu radošiem prātiem, lai tie sasniegtu jaunu harmoniju. Viņš ir mūsu atjaunotājs, kurš pārveido kaunā kritošos cilvēkus (...) Viņš vada pēc gaismas izslāpušo cilvēku gājienu, lai tie iegūtu svēto trīsvienību: uzticību, mieru, darbu (...) Paldies tev, ak, Kungs, ka esi sūtījis mums Viņu, lai pārveidotu mūsu garu un ķermeni.”²⁴

Tomēr tikai ar paša biogrāfijas stilizāciju vien nepietiek, lai izraisītu tādus gadījumus, kā Dorotejas Tompsones aprakstītais skats ar sievieti ciešanu spēlē “Atgriešanās”: ‘Kad viņi Jēzu piesita krustā, viņa teica, ‘Te nu viņš ir. Mūsu Fīrers, mūsu Hitlers!’ Un kad tie samaksāja Jūdam trīsdesmit sudraba grašus, viņa teica: “Tas ir Roms, kas nodeva vadoni”²⁵. Lai Hitlers vai

Musolīni tiktu slavināti kā mesijas, viņu sekotāju dvēselēs bija jānotiek kādam iepriekšējam pārdzīvojumam. Nacistisko un fašistisko rituālu atstāsti liecina par Hitlera un Musolīni hipnotiskajām spējām, kas apbūra cilvēkus un padarīja tos it kā apsēstus. Primitīvajās sabiedriskajās iekārtās cilvēki padodas šamaņa maģiskajām spējām. Viņa vadītie rituāli ievēd cilvēkus transā. Šādā ekstāzes un emocionāli toksiskā stāvoklī viņi rīkojas it kā hipnozes iespaidā. Ir jāsecina, ka rituāla neatvairāmais iespaids rada šādu izmainītas apziņas stāvokli, taču vienlīdz svarīga ir šamaņa dievišķā vara un iekšējais spēks, kas lietām liek kustēties un atjauno veselību. Fašistiskajiem līderiem arī tika piedēvētas šamaņu maģiskās spējas.

Cilvēces glābšana no pasaules ļaunuma var pilnībā būt Mesijas uzdevums, taču Glābējs nevar eksistēt bez saviem apustuļiem. Var konstatēt, ka līdzīgi arī nacistiskie un fašistiskie līderi pulcina ap sevi uzticīgos, lai šķietami izvestu sabiedrību no krīzes sekām: Musolīni devās uz zemi, kurā notika asa sociālistu – masonu cīņa, un ieguva apustuļus savai jaunajai doktrīnai, cilvēkus no tautas, kuri rīt nepieciešamības gadījumā savā uzticībā būs gatavi jaunai valdībai. Kopā viņi izplatīja ‘jauno Evaņģēliju’ un iesaistījās cīņā pret tiem, kas bija atbildīgi par haosu, kā arī pret ‘viltus praviešiem’, kuri mēģināja iekārdināt tautu ar saviem „kļūdainajiem risinājumiem kapitālisma/liberālisma pasaules nekārtībai”. Lugās sastopamas daudzas metaforas no dziedniecības jomas, kuras raksturo viņu cīņu pret ‘ienīsto Maskavas sērgu’, ‘šo infekciozo komunisma slimību’. Cita šo cīņu raksturojoša metafora ņemta no reliģisko karu jomas. Fašisti tur attēloti kā Dieva armija, turpretī sociālisti parādās kā Sātana radītie okultie spēki. Citi dramaturgi salīdzināja šo ‘svēto karu’ ar kristiešu krusta gājienu pret neticīgajiem: ‘Glāb Eiropu no komunistu barbariem, kā pirms daudziem gadsimtiem Eiropa tika glābta no moriem un turkiem’²⁶. Vai arī tie paziņoja: “Mums jāparāda tiem sarkanajiem mamelukiem (vergiem), ka itāļu katoliskā jaunatne ir stipra un tīra (...) un gatava atdot savas dzīvības Itālijas varenībai un kristīgās civilizācijas glābšanai.”²⁷ Citi savukārt bolševikus pielīdzināja tatāru ordām, kas gāja pāri austrumiem, vai gotiem, kas iznīcināja seno Vidusjūras kultūru.

No šīs ‘attīrošās asinspirts’ un ‘atdzīvinošās vardarbības’ dzima koncepts par Jauno Cilvēku un Jauno Iekārtu. Savā “Main kampf” Hitlers stāsta, kā Pirmais pasaules karš lika viņam ieraudzīt ‘patiesības gaismu’ un kā viņš pārvarēja savu agrīno aizraušanos ar sociālisma doktrīnām. Līdzīgi arī

Musolīni - pirms iesaistīšanās sava iepriekš nolemtā uzdevuma veikšanā un organizācijas "Fasci di Combattimento" nodibināšanas - kara laikā bija jāiziet pāreja no sociālisma uz fašismu. Šie pārejas rituāli no sociālisma uz fašismu lugās bieži tika atspoguļoti un salīdzināti ar Saula pārvēršanos par Paulu. Drāmas sižeta shēma parasti bija šāda: grēks – patiesības atklāšana - piedošana – glābšana. Šajā apokaliptiskajā cīņā starp labo un ļauno daudzi apustuļi zaudēja dzīvības, bet daudzi arī pārvērtības mirklī guva atklāsmi. Piemēram, G. Magrones lugā "Augšāmcelšanās un iešana" galvenais varonis atrodas savā barakā un pēkšņi "dzird sidrabainu balsi: Celies, tā teica, un ej tautas armijā. Tu mirsi, bet būsi atdzimis." Vai kāds sociālists piedzīvo savu 'Damasku' līdzīgā veidā: "Tu esi dzirdējis šo balsi, tēvzemes dieva balsi. Tu esi redzējis dievišķās gaismas ieskautu tēlu, kas tevi noveda uz nāves ceļa, kas ir arī atdzimšanas ceļš."²⁸

Šī nacistiskās un fašistiskās kustības mocekļu 'atdzimšana' notika atceres rituālos, kurus svinēja gan Vācijas, gan Itālijas režīmi. Ik gadu tradicionālajā pasākumā 'Feier des Sieges und der Auferstehung' (Uzvaras un atdzimšanas svētki) tika sumināti sešpadsmit nacisti, kuri gāja bojā Minhenes Alus puča laikā 1923. gada 9. novembrī, un hitlerjugenda jaunieši uz katru izsaukto kritušā vārdu atbildēja ar 'Šeit!', tā simbolizējot viņu atdzimšanu. Šī ceremonija nebija vienkāršs atceres dievkalpojums par godu 'Asins Lieciniekiem', bet vēsturisku notikumu aktualizēšana un mitoloģizēšana caur rituālu, t.i. to apstrāde ar svētuma simboliem un puča svētajām relikvijām, - atskanēja sešpadsmit lielgabala zalves, Karaliskajā laukumā viņu 'templī' notika mocekļu ķermeņu iesvētīšana, dievkalpojumi, lūgšanas, himnas, utt. Ik gadus Minhenē piekoptie rituāli pacēla sešpadsmit nacistu huligānus līdz svēto un mocekļu statusam, kuri bija atdevuši savas dzīvības apokaliptiskajā cīņā starp labo un ļauno. Viņu nāve tika interpretēta kā ziedojums cilvēces glābšanai: "Mēs jūtamies bagātināti/ ar kritušo asinīm/ lai viņu karogs tīrs un košs/ dotu mums Reiha atklāsmi/ (...) / Ar jūsu slavu sākas mūsu dzīve."²⁹

2.6. Teātru organizācija Vācijā

Ā. Hitlers un J. Gebelss īpaši interesējās par teātri, operu un kino. Hitlers pazīst daudzus populāros aktierus, materiāli atbalsta jaunos māksliniekus,

subsidē dažus teātrus, piemēram, pāris reprezentatīvus iestudējumus ik sezonu Veimāras Nacionālajā teātrī, pašrocīgi pieņem lēmumus, kuri skar teātra un mūzikas dzīvi. Galvenā prasība teātriem ir pilsoniskā teātra un individuālistiskās dramaturģijas nomaiņa pret iepriekš analizēto masu tipa teātri - plašu, atvērtu teatrālu formu, kur dominē kori (masas), nevis solisti (individualitātes). Tiek uz rituālām teātra formām un monumentalitāti noteic arī plašu brīvdabas izrāžu rīkošanu, jo šādos priekšnesumos, izzūdot atšķirībai starp publiku un skatuvi, iespējams panākt īpašu tautas vienotību un pacilātību. Iestudējumos tiek izmantoti elementi no viduslaiku mistērijām un stadiona spēlēm - Vācijā nacisma laikā populāriem dažādu sporta un cīņas veidu paraugdemonstrējumiem.³⁰ Nacistiskais režīms arī regulāri rīko dažādus festivālus un pasākumus ar vairāk vai mazāk oficiālu raksturu, piemēram, Reiha teātra nedēļu, Šekspīra festivālu.

Nozīmīgāko vācu teātru vadība tiek organizēta pēc vadoņa principa, tādējādi teātri ir jāvada to labākajiem pārstāvjiem. Valsts galveno skatuvi – Berlīnes valsts teātri vada aktieris un režisors Gustavs Grindgenss. Viņš, pateicoties īpašai Hermaņa Gēringa labvēlībai, padara to par ievērojamāko Trešā Reiha dramatisko skatuvi ar lielām mākslinieciskām un materiālām iespējām. Teātra repertuāru veido vācu un Rietumeiropas klasika (J. V. Gētes „Fausts”, V. Šekspīra „Ričards III” un „Jūlijs Cēzars”), kas tiek iestudēta vērienīgi monumentālā stilā, modernā dramaturģija (Dž. B. Šova „Svētā Žanna”) un nodevas fīreram un režīmam (Hansa Josta sacerējumi „Ieskaties nākotnē”, „Jūs saucu” u.c.).

Berlīnes Vācu teātra vadītājs ir režisors Heincs Hilperts, kurš galvenokārt iestudē klasiku un vērsas pret eksperimentiem un teatrāliem efektiem. Minhenes kamerteātra vadība tiek uzticēta Oto Falkenbergam. Hitlers šo teātri 1939. gadā no privātā teātra pārveido par valsts teātri, tādējādi tā repertuārā vairāk nekā citur ir nodevas Trešajam Reiham, režīmu slavinoši sacerējumi vai interpretācijas (P. Ernsta „Prūšu gars”, G. Hauptmaņa „Zelta arfa”, E. V. Mollera „Rotšilds uzvar pie Vaterlo”). Klasisko teātri Bohumā vada Zaladins Šmits. Šis teātris ir interesants ar to, ka var kalpot par vēsturiskā stila paraugu, jo tā estētiku veido patētisks aktieru runas veids un žesti, grezns skatuves iekārtojums, svinīga mūzika, izrādēs tiek izmantots ļoti daudz statistu. Klasiskais teātris ir iezīmīgs arī ar to, ka tā vadītājs Z. Šmits teātra pastāvēšanas laikā iestudē gandrīz visas Šekspīra lugas. Klasikas darbus te

izrāda ciklos, tā 1939. gadā notiek F. Hebela nedēļa, bet 1941. gadā – K. D. Grabes nedēļa.

J. Gebelss režīmam uzticīgo, bet mākslinieciskajā ziņā viduvējo dramaturgu Hansu Jostu ieceļ par Impēriskās teātra palātas, ko kontrolē Propagandas ministrija, vadītāju, un viņš nosaka toni jaunajā nacionālajā dramaturģijā un teātrī. 1933. gadā H. Josts uzraksta drāmu “Šlageters”, kas veltīta nacistiskajam “moceklim” Albertam Leo Šlageteram, kas pretojās franču armijai Reinlandes ieņemšanā un tika nogalināts 1923. gadā. Šīs lugas moto – “Sarakstīts Ādolfam Hitleram, ar satraukuma pilnu godbijību un nemainīgu uzticību” – pievērš viņam fīrera uzmanību un nodrošina vietu Hitleram īpaši pietuvināto cilvēku lokā. Savā daiļradē H. Josts izvirza divas tēzes: vācietim pēc asinīm un būtības ir jāpiedzimst ģermānismā; teātris ir pēdējā iespēja vācu nācijas glābšanā no absolūti reālistiskās pasaules.

Vienīgais talantīgais dramaturgs, kas paliek Vācijā visu Trešā Reiha periodu un kura lugas tiek iestudētas daudzos teātros, ir Gerharts Hauptmanis. Samērā daudz tiek iestudēts arī J. V. Gēte, F. Šillers un V. Šekspīrs. Nacistiskā cenzūra neaiztiek B. Šova drāmas, jo tās ironizē par aristokrātiju un demokrātiju. Nacistiski orientētās dramaturģijas un iestudējumu tonalitāte ir heroisma un rasu doktrīnas akcentēšana. Piemēram, Eberharda Volfganga Millera luga “Panamas skandāls” (1936) ataino, kā pārdevušos politiķu rīcības rezultātā tika likvidēta demokrātija un kas slēpās zem uzbrukumiem Veimāras republikai, kā arī slavina nacistisko cīnītāju varonību un viņu mērķu auglīgumu.

1943. gadā, kad pēc sagrauves pie Staļingradas Vācija pasludina „totālo karu”, teātru darbība gan vēl turpinās, bet 1944. gadā pēc 20. jūlija atentāta pret Hitleru Gebelss pavēl slēgt visus Vācijas teātrus, un teātru dzīve Vācijā tiek pārtraukta.

Šajā nodaļā tika apskatītas nacisma un fašisma teatralitātes formas ikdienas dzīvē un uz skatuves, teatrālo rituālu prakses, psihosociālie mehānismi, ko lietoja režīma politisko mērķu sasniegšanai, kā arī mēģināts noskaidrot, kā ar teātra izteiksmes līdzekļu palīdzību nacisms un fašisms savai programmai daudzu Eiropas valstu iedzīvotājos varēja gūt masveida atbalstu un radīt patiesu entuziasmu. Var secināt, ka rituālisms tika uzskatīts par efektīvu instrumentu nacistiskās un fašistiskās vienotības uzturēšanai, lai tautai iedvestu šo režīmu ideoloģiju un gūtu atbalstu to politiskajām aktivitātēm. Teātra izrāžu norise bija stingri integrēta plašajā nacistu un fašistu

rituālisma koncepcijā. Rituālu var uzskatīt par līdzekli entuziasma, ticības, drošības, kopības sajūtas utt. radīšanai, tomēr ir arī liecības, ka bija cilvēki, kas šo rituālismu uzskatīja par pārlietu nogurdinošu vai pēc zināmas sākotnējas intereses kļuva garlaikoti. Šeit teātra fascinējums tika papildināts ar militārā aparāta spēku un teroru. Rituālu maģiskā iedarbība spēja likt cilvēkiem brīvprātīgi izpildīt darbības, no kurām pēc kara pārņēma šausmas. Tomēr bija cilvēki, kuros rituāli neveicināja iekšējās loģikas pilnīgu pakļaušanos, un šajos gadījumos bija nepieciešams piespiešanas spēks, lai liktu viņiem pieņemt nacistisko un fašistisko ideoloģiju. Nacistiskā un fašistiskā režīma terora sistēma bez teatrālo rituālu un teātra priekšnesumu fascinējošā spēka nebūtu darbojusies tik sekmīgi.

¹ Wallace A.F.C. Religion: An Anthropological View. – New York, 1966. – p.p.36. - 41.

² Ibid, p.p.45.-56.

³ Ibid.

⁴ Grianger R. The Language of Rite. – London, 1974. – p.p. 102. – 110.

⁵ Tambiah S.J. A Performative Approach to Ritual. – Proceedings of the British Academy, 1979. – vol. 65. – p. 119.

⁶ Turner F. S. Transformations, Hierarchy and Transcendence in S.F. Moore & B.G. Myerhoff (eds), Secular Ritual. – Assen, 1977. – p.60.

⁷ Ibid, p.p. 82.

⁸ Scheff T. J. Catharsis in Healing. Ritual and Drama. – Berkeley, 1979. – p.p.28.- 38.

⁹ Ibid, p. p. 51 – 60.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Freud S. Standard Edition of Collected Works. – London, 1959. – vol. 9. – p.127.

¹² Grianger R. The Language of Rite. – London, 1974. – p. 115.

¹³ Munn N. Symbolism in a Ritual Context, in John J. Honigsmann (col.) Handbook of Social and Cultural Anthropology. – Chicago, 1973. – p.p.605.-702.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Wallace A.F.C. Religion: An Anthropological View. – New York, 1966. – p.p.36.- 41.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Douglas M. Purity and Danger. – Harmondsworth, 1966. – p.p.16.-22.

¹⁹ Fascism and Theatre. Comparative studies on the Aesthetics and Politics of Performance in Europe, 1925 – 1945.– Oxford, 1996. – p.p. 82 – 88.

²⁰ Ibid.

²¹ Scheff T. J. Catharsis in Healing. Ritual and Drama. – Berkeley, 1979. – p.p.51.- 60.

²² Ibid.

²³ Ibid, p.p. 72.

²⁴ Ibid.

²⁵ Wallace A.F.C. Religion: An Anthropological View. – New York, 1966. – p.p.23.-30.

²⁶ Ibid.

²⁷ Scheff T. J. Catharsis in Healing. Ritual and Drama. – Berkeley, 1979. – p.p. 39.- 41.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid, p.p. 72. – 78.

³⁰ 20.gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – R., 2002. – 499.lpp.

3. Poļu teātra darbība Otrā pasaules kara laikā

Poļu teātra vēsture padomju okupētajās (un vēlāk Padomju Savienībai formāli pievienotajās) teritorijās iedalāma divos periodos. Pirmais ilgst nepilnus divus gadus no 1939. gada septembra līdz 1941. gada jūnijam, proti, kopš padomju iebrukuma Polijā līdz brīdim, kad šīs teritorijas okupēja Vācija. Otrais periods ilgst aptuveni gadu: no 1944. gada vasaras, kad atgriežas padomju armija, līdz brīdim, kad poļu teātris pārceļas no šīm teritorijām uz Polijas centrālo daļu; tas notiek 1945. gada pavasarī un vasarā. Abus šos periodus šķir ilgs vācu okupācijas un vācu - padomju karadarbības periods (1941-1944), kad poļu kultūras aktivitātes šajās teritorijās ir gandrīz neiespējamās un teātris darbojas tikai sporādiski privātos dzīvokļos un vislielākajā slepenībā.

II Pasaules kara laikā poļu teātra liktenis līdzinās visas nācijas liktenim. Visā valstī darbojas pagrīdes teātra daudzslāņainā struktūra. Tūkstošiem izrāžu tiek rādītas poļu kareivjiem un civilpersonām ārzemēs – pat cietumos un koncentrācijas nometnēs. Polijas teātra cilvēki piedalās karā gan kā aktieri, veidojot izrādes, gan arī kā kareivji. Lielākais vairums teātra darbinieku atsakās sadarboties ar Hitlera propagandas mašīnu un pasludina boikotu teātriem, kas ir saņēmuši vācu licences. Citi aizstāv Polijas identitāti un morālās vērtības teātros, kas darbojas padomju okupācijas apstākļos. Teātris kalpo par skolu stipriem raksturiem un kalvi lieliem projektiem, kaut gan tajā pašā laikā teātri izposta un denacionalizē vācu un padomju iebrucēju spiedieni un vajāšana. Poļu teātra cilvēku lielākā daļa godam iztur lielo kara eksāmenu gan kā aktieri, gan kā cilvēki, patrioti un pilsoņi, taču daži no viņiem arī salūzt necilvēciskajos apstākļos. Daudzi iet bojā kara laikā, citus liktenis izklīdina pa visu pasauli, un viņi nekad vairs neatgriežas savā tēvu zemē. Apskatot poļu teātra darbību Otrā pasaules kara laikā, kļūst skaidrs, ka šā laika iestudējumi nav radīti peļņas, slavas vai izklaides dēļ. Tie ir nepārtraukti centieni saglabāt dzīvi un kultūru nāves un barbarisma priekšā, apliecinot morālo vērtību pārkumu pār materiālajām laikā, kad ikdienā cilvēku fiziskā pastāvēšana tiek pastāvīgi apdraudēta un pazemota spaidos, spīdināšanā un iznīcināšanā. Ir redzams, - poļu tautas nacionālajā apziņā ir dziļi iesakņojusies pārliecība, ka teātris spēj atrast, parādīt un radīt cilvēkos patiešām cilvēcisko un vērtīgo. Visu izrāžu pamatā varam vērot sāpīgu līdzību aktieru un skatītāju stāvoklī. Katrā savas pastāvēšanas izpausmē poļu

karalaika teātris lauž barjeras starp aktieriem un publiku, ar neparastu spēku sasaistot viņus kopā. Okupācijas gadu pieredze Polijā pierāda, ka teātris spēj pastāvēt jebkuros apstākļos un jebkurā vietā. Tas var būt pieticīgs materiālajā ziņā, taču joprojām nozīmīgs un morāli bagāts. Viss, kas ir nepieciešams, ir tādu cilvēku grupa, kas vēlas dalīt teātri ar citiem tāpat, kā viņi dalītos ikdienas maizē. Katra pieredze apliecina, - lai izdzīvotu, teātris bieži vien ir vairāk nepieciešams cilvēkiem nekā maize.

Nacionālais teātris tiek sabombardēts un nodeg ugunsgrēkā 1939. gada 19. septembrī. Vēl pirms tam, sākot ar pirmajām kara dienām, visi teātri Polijā pārtrauc izrādes. Daži teātri tiek izpostīti bombardēšanas un artilērijas apšaudes laikā, kamēr daudzi citi iet bojā 1944. gadā, kad notiek Varšavas sacelšanās, vai arī 1945. gada kara darbības rezultātā. Ap 70% visu teātra ēku Polijā tiek sagrautas kara laikā. Varšavā no vairāk nekā diviem dučiem teātru paliek tikai viens – Poļu teātris (*Teatr Polski*). Kopējie materiālie zaudējumi, kas tiek nodarīti poļu teātrim kara laikā, 1945. gadā tiek novērtēti par summu 16 miljoni ASV dolāru. Citu milzīgo zaudējumu vidū, kas tiek nodarīti valstij kopumā, neatgūstamus zaudējumus ir cietušas teātru bibliotēkas, kolekcijas un arhīvi. Vairāk nekā 300 teātra darbinieku ir kļuvuši par kara upuriem. Daži no viņiem, kā, piemēram, aktieris Mečislavs Vegržinskis, ir miruši koncentrācijas nometnēs. Arī režisori Tadeušs Kantors un Jozefs Šajna bijuši ieslodzīti koncentrācijas nometnēs. Osvencima ir atstājusi neizdzēšamu iespaidu uz visu J. Šajnas dzīvi un viņa darbiem. Viņam tā kļūst par mūsdienu parabolu – civilizācijas, haosa, sašķeltības un baiļu apokalipsi. “Mani izņēma no cilpas un tāpēc es zinu ne tikai dzīvi,” ir teicis J. Šajna.¹ Aktrisei Ninai Veidtai nocērt galvu Berlīnē. Jaunais dramaturgs Andžejs Tržebinskis tiek noslepkavots masu publiskās asinspirts laikā Varšavas ielās 1943. gada 12. novembrī. Tadeušs Gaicijs tiek nogalināts 1944. gada 14. augustā Varšavas sacelšanās gaitā. Citiem, tādiem kā producentis Igo Sims un kritiķis Eugeniušs Šverčevskis, kas ir sadarbojušies ar vāciešiem, Polijas slepenie tribunāli piespriež nāves sodu, ko izpilda „Mājas armija”. Simtiem aktieru, režisoru, dekoratoru, dramaturgu un kritiķu iet bojā slimību, nabadzības, spēku izsīkuma un medikamentu vai medicīnas palīdzības trūkuma rezultātā. Daži teātra darbinieki tiek ieslodzīti bēdīgi slavenajā Pavjaka cietumā Varšavā, aizsūtīti uz Aušvicu vai uz padomju nometnēm. Pēc Polijas 1939. gada rudens sadales starp Vāciju un Padomju Savienību visas Polijas sabiedriskās, valsts un kultūras institūcijas, tai skaitā

arī valdības administrācija, tiesiskā un izglītības sistēma un, protams, teātris, tiek vai nu slēgtas, vai arī iebrucēji tās pārņem savās rokās. Teātra trupas tiek padzītas no saviem teātriem, dramatiskās skolas tiek slēgtas, bet profesionālo Aktieru apvienību (ZASP) pasludina par nelikumīgu. Teātra kopiena tiek izklīdināta.

Vācijas anektētajās un okupētajās Polijas teritorijās nacisti ir plānojuši pilnīgi degradēt poļu kultūru – tā ir daļa no viņu vispārējās poļu nācijas iznīcināšanas politikas. Pret poļu kultūru vērstās politikas pamatā ir teorētisks pētījums, ko ir pasūtījis un apstiprinājis Ādolfs Hitlers un sagatavojis Vācijas rasu politikas birojs (1939. gada 25. novembrī). Šim pētījumam Henrihs Himlers pievieno 1940. gada 15. maija memorandu ar praktiskām instrukcijām.² Saskaņā ar šo politiku poļu nācija ir jāuztur zemā kultūras līmenī. Kā ir saskatāms no vēstures liecībām, poļiem ir plānots atņemt visas izglītības iestādes, izņemot skolas, kurās atstāj tikai četras klases. Lasīšanas un rakstīšanas mācīšanai šādās skolās vajag aprobežoties ar to, ka skolēniem iemāca parakstīties un pasniedz dažas pareizrakstības stundas; aritmētikas uzdevums ir iemācīt skolēniem skaitīt līdz 500. Skolas galvenais pienākums ir iedvest skolēnos paklausību vācu varas iestāžu priekšā. Attiecībā uz teātri vāciešu obligāts noteikums ir, ka poļu izrādēs nedrīkst parādīties darbojošās personas vai citi momenti, kas skartu jebkādas nopietnas filozofiskas, morālas vai vēsturiskas tēmas. Nacionālās klasikas iestudējumi, kā arī visas nopietnās drāmas ir strikti aizliegtas.

Padomju anektētajās Polijas teritorijās piekoptās politikas pamatā savukārt ir Staļina direktīva ievest totalitāro sovjetizāciju (tātad rusifikāciju) visās politiskās, sociālās un kultūras dzīves jomās. Šī politika paredz visas poļu inteliģences, profesionālo slāņu un kultūras elites fizisko likvidāciju, kas tiek īstenota plaši praktizējamu slepkavību, ieslodzīšanas, deportāciju ceļā, kā arī izsūtīt cilvēkus uz Sibīriju, Tālajiem Austrumiem un Āziju. Tomēr padomju varas iestādes ļauj atkal atvērt poļu teātrus Viļņā, Lvovā, Belostokā un Grodņā, ko var izskaidrot ar vēlmi uzspodrināt sava režīma fasādi. Taču šo teātru darbība tiek stingri kontrolēta, teātrim ir jāpauž komunisma idejas. Neilgi pēc tam visi poļu teātri, līdzīgi kā 1940./1941. gada sezonā teātri Latvijā, tiek nacionalizēti. Teātru sabiedrības tiek padzītas no savām ēkām, tām piešķir citas, nepiemērotas telpas. Poļu teātra kopiena saceļas apņēmīgā opozīcijā gan pret vācu, gan padomju centieniem pilnīgi iznīcināt teātri vai izmantot to pretpoļu darbībai. Šī cīņa izpaužas vairākos veidos: (1) Vācijas

okupētajā Polijā atļauto sabiedrisko izrāžu boikotēšana; (2) pagrīdes teātra darbība Vācijas okupētajā Polijā; (3) poļu nacionālās identitātes vērtību aizsargāšana uz sabiedriskajām skatuvēm Padomju Savienības anektētajās teritorijās; (4) pilsoņu teātru nodibināšana emigrācijā; (5) ar poļu militārajām vienībām ārpus valsts robežām saistītu teātru organizēšana; (6) izrādes cietumos un nometnēs.

3.1. Boikots

1940. gada martā Vācija izdod dekrētu, kurā tiek noteikts, ka visiem teātra aktieriem vācu okupētajās teritorijās ir jāpiesakās un jāreģistrējas Vācijas darba birojos. Ja šī dekrēta prasības tiktu ievērotas, nacisti iegūtu totālu kontroli pār visiem aktieriem un iekļautu viņus Jozefa Gēbelsa propagandas mehānismā. Kā reakcija uz šo pavēli 1940. gada septembrī Varšavā tiek sarīkots Aktieru apvienības (ZASP) izpildkomitejas pagrīdes mītiņš. Kā vēsta poļu teātra pētnieks A. Grodzickis, tajā piedalās teātra sabiedrības ievērojamākie līderi, tai skaitā Karols Adventovičs, Dobeslavs Dameckis, Jozefs Slivickis, Leons Šillers, Edmunds Verčinskis, Stanislava Visocka un Stefans Jaračs, kas arī iesāk vēsturisku kustību – boikotu. Šī kustība, kas norisinās pilnīgi vienprātīgi, aicina visus ZASP dalībniekus neregistrēties savās profesionālajās kategorijās un nepiedalīties izrādēs, kas tiek rādītas uz sabiedriskajām skatuvēm vāciešu kontrolē, tādējādi boikotējot visas sabiedriskās izrādes. Tajā pašā laikā ZASP ieteic saviem locekļiem reģistrēt savus vārdus citās profesijās (kas nav saistītas ar teātri); vienīgi, uz ko šie noteikumi neattiecas, ir "popdziedātāji" un „dzejas deklamētāji”. Tā kā pirms kara ZASP aptver visus profesionālos aktierus, režisorus, skatuves māksliniekus, izrāžu vadītājus, suflierus, horeogrāfus, dejotājus un dziedātājus, kas strādā profesionālajos teātros, operas un operetes teātros, rēvijās un kabarejos, augšminētie ZASP boikota noteikumi attiecas uz visiem teātra profesionāļiem. Varam secināt, ka, balsojot par un īstenojot šo boikotu, viņi viennozīmīgi noliedz Polijas okupāciju un pievienojas pretošanās kustībai, apliecinot savu pilsonisko stāju un poļu teātra nepakļaušanās un neatkarības ideju visā kara laikā. Uzsākot boikotu, viņi nolemj sevi strādāšanai dažādos ar teātri nesaistītos darbos, tādējādi atkārtojot likteni, kas piemeklējis praktiski visu Polijas inteliģenci, aktierus, zinātniekus, skolotājus, juristus, inženierus,

žurnālistus, politiķus un citus, kam kara laikā nav tiesību (vai kas paši atņem sev šo iespēju, nevēloties sadarboties ar okupantiem) strādāt savā profesijā vai specialitātē. Aktieru un aktrišu lielākā daļa, tai skaitā arī ievērojamās „zvaigznes”, strādā par oficiantiem, garderobistiem, tramvaju konduktoriem, strādniekiem, klerkiem, pārdevējiem u.tml. ap 90% no visiem ZASP locekļiem ievēro izpildkomitejas prasību un piedalās boikotā. No vairāk nekā 2000 profesionāļiem tikai ap 200 cilvēku paliek nomaļus. Dažus no šiem cilvēkiem kara laikā slepeni eksistējošās poļu tiesas apsūdz sadarbībā ar ienaidnieku un piespriež viņiem pērienu, galvas noskūšanu vai arī pasludina par „apkaunotajiem”. Tomēr, kā redzam, to, kuri pārtrauc boikotu, ir ļoti maz, un viņi nespēj kaitēt drosmes pilnajai pozīcijai, ko kara laikā ieņem teātra cilvēku lielākā daļa. Šis boikots vērtējams kā ārkārtēji nozīmīgs fenomens poļu teātra vēsturē. Tas raksturo poļu teātra māksliniekus kā augstas pilsoniskās un morālās kvalitātes cilvēku kopību.

3.2. Pagrīdes teātris vācu okupētajās teritorijās

Tā kā vācu valdīšanas laikā ar nodomu tiek liegta publiskas uzstāšanās iespēja uz skatuves, poļu teātra ļaudis uzsāk daudzas un dažādas slepenas aktivitātes, kā rezultātā izveidojas daudzveidīga pagrīdes teātra dzīves struktūra, kurā ietilpst dažādi darbības veidi: lugu rakstīšana, tulkošana, kritika, aktieru apmācība, kā arī organizatoriskas un izglītojošas dabas aktivitātes.

Visiem šiem pūliņiem var saskatīt divējādu mērķi: gan patriotisku, gan arī māksliniecisku. Tie veido daļu no visas nācijas cīņas, kurā ietilpst dažādu veidu bruņotas sadursmes, ekonomiskā sabotāža, politiskās aktivitātes, slepena izglītības sistēma, pagrīdes publikācijas un tā tālāk. Slepenās teātra izrādes, tikšanās, diskusijas un apmācību okupanti ir stingri aizliegti un visas šīs darbības ir nelegālas. Gan aktieriem, gan skatītājiem draud nokļūšana cietumā, izsūtīšana uz koncentrācijas nometnēm vai pat nāves sods.

Kara laikā tiek sagatavoti gandrīz 200 nozīmīgi pagrīdes iestudējumi. Papildus tam visā valstī tiek izrādīti tūkstošiem īsāku, vienkāršāku uzvedumu (ieskaitot viena aktiera izrādes, lugu lasījumus un dzejas vakarus). Tos gatavo profesionāļi, pagrīdes teātra skolu studenti, amatieri un teātra cienītāji

sadarbībā ar rakstniekiem, zinātniekiem un skolotājiem, kuri bieži pirms izrādes lasa savas lekcijas.

Profesionālie iestudējumi, kurus veido profesionāli režisori un kuros spēlē profesionāli aktieri, tiek rūpīgi sagatavoti. Piemēram, 1943. gadā Varšavā Zigmunta Krasinska drāmu „Iridions” izrāda profesionālu aktieru pulciņš režisora Mariana Viržikovska vadībā, kurš paralēli spēlē arī galveno lomu, aktieri izrādē ar aprautu kustību palīdzību uzsver dzejas deklamāciju. 1944. gadā Līvovā režisors Bronislavs Dabrovskis un profesionālu aktieru grupa sagatavo Gabrielas Zapoļskas lugu „Četri no viņiem” Svētā Vinsenta draudzes baznīcas plašajos bēniņos. Katru no sešām izrādēm apmeklē aptuveni simts skatītāju, kas izrādi uzņem ar klusinātu sajūsmu: skatītāji tiek iepriekš brīdināti, ka nedrīkst aplaudēt, lai nepievērstu patruļu uzmanību. Pat Staņislava Moņuško opera „Halka” vienu reizi tiek izrādīta kādā Viļņas privātmājā. Tajā tēlo profesionāli dziedātāji, kuri pa daļai dzied un pa daļai runā tekstu.

Izbrīnu un apbrīnu raisa fakts, ka pat tik sarežģītos apstākļos top eksperimentāli uzvedumi, kuru rašanās, iespējams, vairāk ir nevis estētisku interešu, bet valdošās situācijas (piemērotu telpu, rekvizītu trūkums u.tml.) inspirēta. Jauno teātra entuziastu sagatavotie eksperimentālie uzvedumi vainagojās ar divu Polijas teātra vēsturē nozīmīgu trupu izveidošanu Krakovā. Mečislavs Kotlarčiks (1908-1948) izveido Rapsodijas teātri (*Teatr Rapsodyczny*), kurš pastāv no 1941. līdz 1953. gadam un pēc tam atkal no 1957. līdz 1967. gadam. Rapsodijas teātris ir vārda teātris. “Galvenie izteiksmes līdzekļi ir dzejas deklamācija, ko papildina skops tēlojums, minimāli rekvizīti un vienkārši, stilizēti kostīmi.(..) Izrāžu pamatu veido klasiskās poļu poēmas, ko ir sarakstījuši tādi autori kā J. Slovackis, A. Mickēvičs, A. Norvids, S. Vispjanskis un J. Kasprovičs.”³ Starp Rapsodijas teātra aktieriem ir arī pagrīdē aizgājušās Jagelonijas universitātes students Karols Vojtila, kurš vēlāk kļūst par pāvestu Jāni Pāvilu II. Rapsodijas teātris rīko izrādes privātās mājās, laikā no 1941. līdz 1944. gadam sagatavojot kopumā septiņas izrādes, kas tiek parādītas divdesmit divas reizes.

Savukārt Tadeušs Kantors (1915-1990) 1942. gadā izveido savu Neatkarīgo teātri (*Teatr Niezalezni*). Tas darbojas kara laikā un pēc tam tiek atjaunots 1956. gadā ar nosaukumu „Teatr Cricot 2”. Neatkarīgais teātris, kuru izveido jaunu mākslinieku saujīņa, galvenokārt izmanto vizuālos izteiksmes līdzekļus - abstraktus objektus un kostīmus, attēlus un maskas, kā arī

stilizētas tēlotāju kustības. Neatkarīgais teātris uzved divas poļu klasiskās drāmas: J. Slovacka „Baladīnu” un S. Vispjanska „Odiseja atgriešanos”. Pēdējā tiek spēlēta bumbas sprādzienā izpostītā dzīvoklī, kurā dekorāciju elementi un drupas rada vienotu sirreālistisku vidi. Paralēli Rapsodijas teātrim un neatkarīgajam teātrim citur Polijā pastāv arī citas avangardiskas, eksperimentālas teātra grupas, kuras veido rakstnieki, gleznotāji, aktieri un režisori.

Ir vērojams, ka arī amatieru grupas (studenti, strādnieki un zemnieki) sagatavo dažādu veidu izrādes, kuru vidū ir gan pamatīgas lielapjoma izrādes, gan vienkārši iestudēti lugu fragmenti un leļļu izrādes. Tās iestudē gan profesionāļi, gan skolotāji vai citi amatieri. Leons Šillers sagatavo trīs izrādes, izmantojot savus oriģinālscenārijus, kuriem par pamatu tiek ņemtas senas poļu dziesmas, dzeja un ainas no populārām un liturģiskām lugām. Tas notiek samariešu klostera māsu vadītājā meiteņu pārmācības namā Henrikovā, netālu no Varšavas. Uz mazas skatuves tiek izveidotas minimālas dekorācijas; jaunās likumpārkāpējas tēlo emocionāli, fonā dzied mūķeņu koris, un pats režisors skolas zālē skatuves priekšplānā spēlē klavieres. Apmēram 100 skatītāju vidū ir kultūras elites pārstāvji no netālās Varšavas, kā rezultātā tiek panākta normālas teātra dzīves pastāvēšanas ilūzija.

Profesionāļu sagatavotās dzejas deklamācijas, literārie vakari un lugu lasījumi notiek privātos dzīvokļos, lauku mājās un klosteros. Lai kur kara laiks ir aiznesis aktierus un režisorus, visur viņi veido iestudējumus, uzstājas viena aktiera izrādēs, lasa dzejas vai lugas, vai arī veido uzvedumus, pieaicinot vietējās sabiedrības pārstāvjus. Dzejas lasījumos ir specializējusies profesionāļu aktieru un studentu grupa no pagrīdes dramatiskās mākslas skolas, ko vada aktrise un režisore Marija Verčinska ar savu vīru Edmundu Verčinski, kurš arī ir aktieris. Šī grupa izceļas ar pārsteidzoši plašu darbības lauku, it īpaši ņemot vērā tādus karalaika apstākļus kā komandanta stunda un slepenības ievērošana; viņi sagatavo trīspadsmit iestudējumus, kuri tiek izrādīti privātos Varšavas dzīvokļos 150 reizes un kurus kopumā apmeklē 7130 skatītāju. Redutas teātra dibinātājs Jūliušs Osterva viens pats vairākus desmitus reižu uzstājas Krakovā, kā arī lauku mājās, klosteros un garīgajos semināros Krakovas apkārtnē. Viņš deklamē monologus no savām slavenākajām lomām un lasa lugas draugu, kaimiņu, ierēdņu un studentu

auditorijai. Arnolds Šifmanis iestudē ainas no Ludviga H. Morstina lugas „Penelope” laikā, kad viņš slēpjas dramaturga lauku mājā Pavlovicē (1943).

Lugu rakstīšana, tulkošana un kritikas darbs turpinās par spīti karam un okupācijai. Pagrīdes teātra padome (*Tajna Rada Teatralna*) 1942. un 1944. gadā pat sarīko divus lugu konkursus, kuros galvenā balva tiek piešķirta Ježijam Zavejskim par lugām „Maslava” un „Tiesas diena”. Daudzas konkursā iesniegtās lugas tiek uzvestas pēc kara. Jaunu dzejnieku un Varšavas literatūras studentu vidū jaunās lugas tiek rakstītas un iestudētas lasījumu veidā vai arī aktuālu uzvedumu veidā ar minimāliem režijas elementiem, izceļot dialogu. Tiek veikti jauni tulkojumi piemēram, Jaroslavs Ivaškevičs pārtulko Žana Žirodū „Elektru”, kas pirmo reizi tiek nolasīta slepenā sanāksme 1941. gadā un iestudēta 1946. gadā; Česlavs Milošs veic jaunu „Kā jums tīk” tulkojumu, kas arī tiek uzvests 1946. gadā. Ar teātri saistītas tēmas bieži tiek apspriestas pagrīdes avīzēs un literārajos žurnālos. Tiek publicētas intervijas ar autoriem, ziņas par jaunākajiem poļu iestudējumiem aiz frontes līnijas un teorētiskas esejas, kā arī viencēliena lugas vai lugu fragmenti. Drošības apsvērumu dēļ visi šie darbi netiek parakstīti vai arī tiek parakstīti ar pseidonīmiem, turklāt netiek publicētas arī detaļas par slepenajiem individuālajiem uzvedumiem. Publiskie iestudējumi (kuru izrādīšanu okupanti bija atļāvuši) bieži vien tiek nesaudzīgi kritizēti, un tiek sniegta arī informācija par tām sankcijām un soda mēriem, kuriem tiek pakļauti aktieri un producenti, kas sadarbojas ar vāciešiem.

Organizatoriskā darbība un studijas kara laikā galvenokārt ir koncentrētas Varšavā, kas kā Polijas galvaspilsēta ir teātra dzīves centrs līdz 1939. gadam un saglabā šo pozīciju arī kara laikā.⁴ Tomēr teātri ir slēgti (izņemot vāciešu atļautās izklaides vietas), lielākā daļa no profesionālajiem teātra ļaudīm kļūst par bezdarbniekiem, bet Aktieru apvienība tiek apspiesta un izdzīta no telpām, turklāt dažiem tās izpildkomitejas locekļiem nākas bēgt. Šajos apstākļos Aktieru izpildkomitejas funkcijas uzņemas Pagrīdes teātra padome. Tā tiek nodibināta 1940. gada augustā pēc režisora E. Verčinska un teātra kritiķa S. Koržeņevska iniciatīvas. Viņiem abiem ir nevainojama reputācija, nelokāmi principi un stingra morāle. E. Verčinskis ir lielisks režisors un bijušais Redutas teātra darbinieks. S. Koržeņevskis ir cienījams kritiķis un zinātnieks. Tā kā sabiedrībai viņš ir mazāk pazīstams, viņš nepiesaista ziņotāju uzmanību un var aktīvāk iesaistīties padomes darbā, drosmīgi veicot savus uzdevumus un palīdzot nodibināt saikni starp padomi un Polijas trimdas

valdības vietējo pārstāvi. Trešais pagrīdes teātra padomes neoficiālais loceklis ir Šillers, apjūsmots režisors, kurš pirms kara ir Varšavas dramatiskās mākslas skolas režijas nodaļas dekāns. Padome veic šādus uzdevumus: 1) vada boikotu pret vācu varas iestāžu atļautajiem teātriem; 2) materiāli pabalsta teātra māksliniekus; 3) koordinē pagrīdes aktieru apmācību; 4) organizē pagrīdes iestudējumus, kā arī lekcijas, sanāksmes un diskusijas ar skatuves mākslinieku, rakstnieku, zinātnieku, arhitektu un kritiķu piedalīšanos un 5) sagatavo poļu teātra pēckara plānus, ieskaitot 122. paragrāfa „Dekrēts par teātra struktūru” sastādīšanu, attiecinot to uz visplašāko teātra māksliniecisko, administratīvo un praktisko aspektu spektru.

Kamēr Varšavā Pagrīdes teātra padome kaļ praktiskas dabas plānus par teātra pastāvēšanu pēc kara, Krakovā J. Osterva viens pats izstrādā koncepciju par nākotnes teātra morālo, ideoloģisko un reliģisko pamatu. J. Ostervas koncepcija ir balstīta poļu teātra zinātnē un kritikā, ieskaitot arī viņa paša darbību, gan no estētiskā, gan arī no ētiskā viedokļa. Viņš secina, ka poļu teātrim līdz ar visu valsti jāpakļaujas „lielām pārmaiņām”, kas būs tā „attīrīšanās” rezultāts, izejot cauri kara šausmām. Pārveidotā teātra mērķi viņš saskata absolūtā kalpošanā tautai un Dievam (to acīmredzot var izskaidrot ar J. Ostervas katoliskajiem principiem). Šo postulātu attīstīšanas procesā J. Osterva izveido visas brīvās Polijas teātra dzīves modeļi, iekļaujot tajā dažādus teātra institūciju veidus ar to mērķiem, organizāciju, arhitektūru, un Aktieru apvienības noteikumus. Lai izstrādātu jauno darba ētiku un pārveidotu skatuves māksliniekus iekšēji, J. Osterva aplūko divas asociācijas, ko viņš dēvē par Tāli („Tālu projām”) un Svēto Genezju jeb „Genezjas” brālību („Atdzimšana”). „Tāle” ir iedomāta skatuves mākslinieku kopa, kam ir jākalpo sabiedrībai, kalpojot mākslai. Lai kļūtu par šīs kopas locekli, obligāts priekšnoteikums būtu bijis aicinājums veltīt visu dzīvi teātrim. Līdztekus mācībām, mēģinājumiem un izrādēm šīs kopas locekļiem vajadzētu pārraudzīt kopienas grupiņas, mācīt aktiermeistarību, lasīt lekcijas, sprediķot un publicēt teātra rokasgrāmatas. Viņiem vajadzētu strādāt vienotas struktūras ietvaros, un viņu dzīvesveidam vajadzētu tuvināties mūku dzīvesveidam. „Genezja” būtu aktieriski reliģioza kārtība, teātra cilvēku brālība, kas būtu nākamā pakāpe pēc „Tāles”. „Genezjas” prioritāte būtu kalpot Dievam Romas katoļu baznīcas ietvaros, un uz šī pamata notiktu kalpošana sabiedrībai ar teātra starpniecību. Mūki – šīs kopas locekļi – dzīvotu askētisku dzīvi, ievērotu reliģiskos rituālus, nodarbotos ar

aktiermeistarību, gatavotu izrādes par reliģiskām tēmām un organizētu baznīcas ceremonijas, kurās viņi piedalītos kā lektori, vokālisti un sprediķotāji. Gan „Tāle”, gan „Genezja” ir vērtējami kā utopiski projekti, taču tāpat kā visas utopiskās idejas, tās met izaicinājumu tagadnei un slēpj sevī nākotnes sēklu: aicinājumu pilnībā upurēties teātrim un pakļaut teātri augstākām vērtībām.

Kara pārņemtajā valstī šīs dažādās aktivitātes un idejas skatuves mākslinieku vidū apliecina poļu teātra saglabāto dzīvotspēju un spēku pat šajos ārkārtīgi bargajos apstākļos.

3.3. Teātris padomju okupētajās teritorijās

ZASP uzsāktais nacistu kontrolēto teātru boikots, kas bija vērojams vāciešu okupētajā Polijā, neattiecas uz padomju okupācijā esošajiem teātriem. Ir saskatāms, ka, neraugoties uz bargajiem repertuāra ierobežojumiem un stingro politisko kontroli, poļu teātris padomju okupētajās teritorijās nekalpo par pretpoļu propagandas instrumentu. Šie teātri ir pēdējās poliskās identitātes saliņas. Tajos publiski tiek lietota poļu valoda, stiprināta tautas atmiņa un no Polijas nošķirtajās teritorijās propagandēta poļu kultūra un tās vērtības. Teātri dod patvērumu, darbu un iztikšanu daudziem teātra darbiniekiem, kā arī uzmundrina skatītājus, kuri tiek vajāti un sodīti savas tautības dēļ. Taču poļu teātra dzīvei padomju okupētajās zonās ir arī sava ēnas puse: teātris pieder pie izskaistinātās kultūras dzīves fasādes, aiz kuras padomju vara cenšas noslēpt vardarbīgo Polijas pievienošanu Padomju Savienībai, krāpnieciskās vēlēšanas, masu represijas, teroru, spīdzināšanu, sodus un tūkstošiem cilvēku izsūtīšanu uz koncentrācijas nometnēm Sibīrijā un Kazahstānā.

1939. gada rudenī daudzi aktieri un režisori, bēgdami no Rietumpolijas uz tās centrālo daļu, nokļūst Viļņā un Ļvovā, kur viņi visi tiek pieņemti darbā teātros, tādējādi gūdami minimālos iztikas līdzekļus. Tiklīdz karadarbība ir beigusies, eksistējošajos teātros pirmskara direkcijas vadībā atsākas izrādes. Drīz vien poļu teātri tiek padzīti no savām mājām un to vadība tiek aizstāta ar padomju ieliekteniem. Piemēram, Ļvovas teātra literārās daļas vadītājs dzejnieks Vladislavs Bronjevskis tiek apcietināts un viņa vietā tiek pieņemta rakstniece Vanda Vasiļevska, kura sadarbojas ar padomju varas iestādēm. Visos teātros tiek ieviestas komunistu vadītas „padomes”.

Visnozīmīgākās teātra aktivitātes padomju okupētajās teritorijās laika periodā no 1939. līdz 1941. gadam tiek centrētas ap Aleksandru Vegerko (1893 – 1941), Varšavas Poļu teātra vadošo aktieri un režisoru. Kara likstas aizved viņu uz Grodņu, kur viņš kļūst par teātra māksliniecisko vadītāju un sapulcina ap sevi lielisku profesionāļu kopu. 1940. gada augustā viņš kopā ar tiem pārceļas uz Belostoku, un 1941. gada pavasarī viņa teātris dodas viesizrādēs uz Brestu un Minsku. Kad sākas bruņots konflikts starp Vāciju un Padomju Savienību, Vegerko iet bojā nenoskaidrotos apstākļos.

“Teātri Austrumu teritorijās, ko bija okupējuši padomju spēki, turpināja strādāt – parasti gan sarežģītos apstākļos un pakļauti padomju komisāru kontrolei, bet tomēr tie iestudēja poļu patriotisko repertuāru.”⁵ Tomēr ir jāpasvīturo, ka visu poļu teātru repertuārs padomju okupācijas apstākļos tiek pakļauts stingrai cenzūrai. No klasiskajām nacionālajām drāmām Viļņā tiek rādīta tikai J. Slovacka „Marija Stjuarte”. Pārējie klasiķi ir aizliegti un nokļūst uz skatuves tikai fragmentos: piemēram, kā daļa no iestudējuma dzejnieka romantiķa A. Mickēviča piemiņai. Ideoloģiski „neitrālas” komēdijas un padomju lugas (kas ir uzspiestas) veido sezonas repertuāra lielāko daļu, - šeit rodamas paralēles ar 1940./1941. gada situāciju latviešu teātros. Šiem iestudējumiem tomēr parasti ir visai augsts māksliniecisks līmenis, un tajos piedalās daudz ievērojamu aktieru.

Pēc vāciešu atkāpšanās 1944. gadā un padomju režīma atjaunošanas atkal tiek rādītas poļu lugas, taču šoreiz tās ir pakļautas vēl stingrākai kontrolei, un attieksme pret šādām izrādēm ir kā pret nevēlamām pagātnes atmiņām. 1944. gada 18. augustā poļu teātri atsāk savu darbību Ļvovā, bet 1944. gada 18. novembrī – Viļņā; vēlāk tie tiek evakuēti uz Poliju. Viļņas teātri pārceļ uz Toruņu 1945. gada aprīlī, Ļvovas trupu – uz Katovici 1945. gada augustā.

3.4. Civilteātris poļu emigrācijā

1939. gada septembra beigās kopīgā vācu un padomju iebrukuma laikā tūkstošiem poļu aizbēg uz Rumāniju, izmantojot vienīgo bēgšanas ceļu – pār Polijas un Rumānijas kopīgo robežu – pirms Sarkanā Armija to slēdz. 1939. gada 17. novembrī poļu aktieru trupa Bukarestes Komēdijas teātrī (*Teatrul Comoedia*) iestudē Stefana Žeromska lugu „Mana dūjiņa ir prom”. Lugu uzved

slavens režisors Zbignevs Zembinskis, kas pats spēlē galveno lomu (Przelecki). Viņa partnere ir Irēna Eihlerovna, pirmskara Varšavas un Ļvovas skatuves zvaigzne. Ar šo iestudējumu 1940. gada februārī trupa tiek uzaicināta uz Franciju – uz Parīzes teātri, bet pēc tam ar turnejām apceļo poļu kopienas un karaspēkus līdz pat Francijas sabrukumam 1940. gada vasarā. Zembinskis un Eihlerovna aizbēg uz Brazīliju, kur Eihlerovna kļūst par Riodežaneiro skatuves zvaigzni, spēlējot portugāļu valodā; 1948. gadā viņa atgriežas Polijā. Zembinskis apmetas uz pastāvīgu dzīvi Brazīlijā un, aktīvi nodarbojoties ar organizatorisko, māksliniecisko un izglītības darbību, kļūst slavens kā „modernā Brazīlijas teātra tēvs”.

Cita augsta līmeņa profesionāļu grupa izveido poļu aktieru teātri Ņujorkā; šis teātris darbojas no 1942. gada 22. novembra līdz 1945. gada beigām. Trupa ar turnejām apceļo poļu kopienas Čikāgā, Bostonā, Bufalo, Detroitā un citās pilsētās. Trupas vadītājs ir Leonīds Dudarevs-Osetinskis, kas pēc kara beigām paliek Savienotajās Valstīs, atver dramatisko studiju Losandželosā un iestudē poļu lugas. Poļu aktieru teātrī strādā tādi izcili mākslinieki kā režisors Ričards Ordinskis (kurš bija arī kino režisors) un Antonijs Cvodzinskis (arī dramaturgs), dekoratore Irēna Lorentoviča, aktrises Marija Modzeļevska, Jadviga Smosarska un citi. Viņi izrāda poļu patriotisko un moderno repertuāru, kā arī klasiskās komēdijas.

Liels skaits pusprofesionāļu poļu trupu profesionāļu vadībā, kā arī amatieru un studentu trupu aktīvi darbojas poļu kopienās Lielbritānijā, Lietuvā, Rumānijā, Ungārijā, Šveicē, Francijā, Portugālē, Kanādā un Palestīnā, līdzīgi kā latviešu aktieri pēc došanās trimdā 1944. gadā. Amatieru izrādes tiek iestudētas pat to poļu vidū, kas ir izsūtīti spaidu darbos uz Vāciju, vai arī uz deportēto poļu nometnēm PSRS.

Var secināt, ka visu šo iestudējumu raksturu un formu neatkarīgi no tā, vai tie ir profesionāļu vai amatieru iestudējumi, nosaka kara apstākļi un it īpaši skatītāji – piespiedu kārtā izsūtītie cilvēki. Gan izrāžu radītājiem, gan skatītājiem teātris dod iespēju apliecināt savu nacionālo identitāti, izjust kopējo patriotismu un dalīties sapnī par atgriešanos.

3.5. Teātris poļu bruņotajos spēkos

Otrā pasaules kara laikā poļu militārās vienības cīnās visās frontēs. Pēc 1939. gada septembra kampaņas poļu zemē 1939. gada vēlā rudenī Polijas armijas atsevišķas daļas atkal apvienojas Francijā. Poļu armija aktīvi piedalās 1940. gada karadarbībā starp Franciju un Vāciju. Laika posmā starp 1941. un 1945. gadu poļu vienības cīnās vairākās kampaņās un kaujās līdzās citiem sabiedrotajiem. Tūkstošiem poļu kareivju drošsirdīgi dienē visās pretvācu un pretjapāņu koalīcijas armijās.

Pēc vācu-padomju kara sākšanās 1941. gadā Padomju Savienībā poļu bruņotie spēki tiek organizēti divreiz; to sastāvā ir ieslodzītie un deportētie, kurus amnestijas veidā izlaiž no cietumiem, nometnēm un piespiedu apmetnēm. Pirmo reizi 1941. gada vasarā Polijas valdība, kas atrodas trimdā, organizē Padomju Savienībā poļu armiju ģenerāļa Vladislava Andresa vadībā. Šie karaspēki, kuriem draud bads, izjukšana un inkorporēšana padomju armijā, atstāj PSRS teritoriju 1942. gada martā un dodas uz Persiju (tagad Irāna), bet vēlāk – uz Irāku, Palestīnu (tagad Izraēla) un Ēģipti. Piedaloties sabiedroto kampaņā, viņi drosmīgi cīnās Itālijā, iekaro Monte Casino (1944. gadā) – svarīgu punktu vācu aizsardzības sistēmā – un atbrīvo Boloņu. Otra poļu bruņoto spēku grupa PSRS teritorijā tiek izveidota 1943. gadā saskaņā ar padomju varas izdotajām pavēlēm; šīs vienības cīnās austrumu frontē Sarkanās armijas vadībā.

Lai kur atrastos poļu militārās vienības, tajās ir nelieli frontes teātri, aktieru trupas, dziedātāji vai dejojāji un atsevišķi aktieri. Viņi rāda patriotiskas ainas, burleskas, skečus, drāmu fragmentus un pat veselās lugas, deklamē dzeju, dejo, dzied un spēlē mūziku. No daudzajiem teātriem un militārajām izklaidēšanas vienībām nozīmīgākā trupa, kas sasniedz visaugstāko profesionālisma līmeni un kuras darbība turpinās visilgāk, ir Otrā poļu karaspēka Dramatiskais teātris aktrises Jadvigas Domanskas vadībā. 1940. gadā viņa tiek ieslodzīta padomju cietumā, bet pēc atbrīvošanas 1942. gadā pievienojas poļu karaspēkam un 1943. gadā izveido kara teātri. Piecu gadu laikā (1943–1948) teātrī tiek iestudēts ļoti liels dramatisko darbu skaits; notiek 20 nesaīsinātu lugu pirmizrādes un 650 izrādes 350000 skatītājiem. Teātrī darbojas profesionāla trupa, kuras sastāvā ir 58 aktieri, četri režisori, daži dekoratori, tehniskais un administratīvais personāls; ir arī pašu paviljoni un transporta līdzekļi. Repertuārā tiek iekļauti klasiskie Šekspīra, Moljēra un

Karlo Goci šedevri, poļu klasiskās komēdijas, modernās drāmas, kā arī dzejas, dziesmu, muzikālie un deju iestudējumi. Izrāžu lielāko daļu iestudē Vaclavs Radulskis (1904–1983). Pirms kara viņš strādā Ļvovas, Viļņas, Krakovas un Varšavas teātros. Režisors ir aizrautīgs novators, izcils profesionālis, teātra vēstures un moderno teātra eksperimentu pārzinātājs – viena no lielākajām pirmskara poļu teātra cerībām. 1945. gadā teātrī parādās vēl viens lielisks režisors – Leopolds Pobogs-Kielanovskis (1907–1988); pirms kara viņš vada Viļņas un Katovices teātrus.

Sākot ar 1943. gada vasaru, poļu vienības padomju vadībā arī var baudīt teātri. Sākumā Mazo kareivju teātri izveido neliela aktieru trupa; vēlāk to pārveido par Kareivju teātri (*Teatr Zolnierza*) aktiera un režisora Vladislava Krasnovecka (1900–1983) vadībā. Kareivju teātris iestudē aktuālas satīras un popūrijas; pirmā nesaīsinātā luga tiek rādīta 1944. gada 5. jūlijā.⁶ Kara laika teātru, frontes trupu, rēviju un atsevišķo aktieru izrādēm ir nozīmīga loma kareivju gara stiprināšanā un kā aktieru, tā arī publikas morālās apziņas veidošanā. Visiem šiem cilvēkiem teātris ir pirmais nozīmīgākais patriotisko jūtu izpausmes avots, kas kalpo nacionālās identitātes uzturēšanai.

3.6. Izrādes cietumos

Teātra izrādes cietumos, kā arī internēto, koncentrācijas, iznīcināšanas un karagūstekņu nometnēs ir neparasts fenomens. Lielais šādu izrāžu skaits un to augstais mākslinieciskais līmenis ir apbrīnojams un visdziļākās cieņas vērts. Gan šo izrāžu aktieri, gan skatītāji ir ieslodzītie vai internētie. Izrādes tiek rādītas vai nu slepeni barakās pēc komandanta stundas iestāšanās, vai arī ar administrācijas atļauju pulcēšanās laukumos vai ēdnīcās. Iestudējumi ir dažādi, sākot ar individuālu dzejas deklamēšanu, ko šauram biedru lokam sniedz kāds aktieris cietumnieka drēbēs, līdz izsmalcinātiem iestudējumiem (lai gan tās ir improvizācijas no nekā) uz lieliski iekārtotām skatuvēm virsnienu nometnēs („*Oflag*”).

Virsnienu nometņu izrādēs parasti tiek veidotas sarežģītas mizanscēnas. Šīs izrādes gatavo profesionāli režisori, un tajās spēlē profesionāli aktieri kopā ar brīvprātīgajiem. Tiek izraudzītas pasaules klasikas lugas (Aristofāns, Šekspīrs, Henriks Ibsens, Pjērs Bomaršē, Džordžs Bernards Šovs un citi), kā arī poļu klasiku darbi. Lugas tiek pierakstītas pēc

atmiņas; to veic aktieri, kuri agrāk ir tajās spēlējuši. Šo repertuāru papildina cietumā esošo dramaturgu sarakstītās lugas. Daudzos uzvedumos tiek izmantoti scenāriji, kuros ir iekļauta dzeja, dziesmas un dejas, vai arī tie ir rēviju fragmenti.⁷ Visas lugas, kā arī izrādes tiek pakļautas stingrai varas iestāžu cenzūrai. Dažviet teātra spēlēšana kļūst par patstāvīgu nodarbošanos: tiek būvētas skatuves, no segām ierīkoti priekškari, izdomātas asprātīgas gaismas, konstruētas sarežģītas (cik tas šajos apstākļos ir iespējams) dekorācijas; tēlotāji uz skatuves parādās profesionāli šūtos un konstruētos kostīmos. Uzveduma sagatavošanā piedalās dučiem cilvēku, un tos noskatās tūkstošiem tādu pašu cietumnieku. Skatītāji saņem ar roku centīgi rakstītas programmas, un uzvedumus rokrakstā iznākošajās nometņu avīzēs analizē zinoši cietumnieki – kritiķi. Cietuma uzvedumi biežāk parādās vācu pārvaldītajās nometnēs (it īpaši Arnsvaldes, Voldenbēras un Mūrnavas virsnieku nometnēs), taču laiku pa laikam tie tiek gatavoti arī Padomju Savienībā, kā arī internēto nometnēs Šveicē, Rumānijā, Ungārijā un citur. Piemēram, izcilais aktieris Stefans Jarašs (1883–1945) 1941. gadā tiek ieslodzīts Aušvicē. Viņš bieži lasa dzeju gan cietuma administrācijas atļauto boksa cīņu starpbrīžos, gan arī – un tas prasa lielāku drosmi, jo draud ar nāvessodu – darba laikā virtuves barakās. Nāves klusumā viņš vairākiem simtiem citu ieslodzīto deklamē nemirstīgās klasiķu vārsmas, ierakstīdams teātra vēstures annālēs slavas apvītas lappuses par poļu karalaika teātri.

Poļu teātra dzīve Otrā pasaules kara laikā ir traģisks un spilgts stāsts, kad valsts teātra kultūra kļūst par upuri okupācijas režīmu, jo īpaši nacisma politikai un ideoloģijai. Arī padomju režīms savās okupētajās teritorijās teātros ievieš stingru kontroli, uzspiež poļiem nevēlamu repertuāru un manipulē ar māksliniekiem, tomēr šie ierobežojumi nav tik smagi, kā nacistu politika, kas poļu teātri lemj pilnīgai degradācijai un iznīcībai. (Šīs politikas iespējamās cēloņus apskatīšu latviešu teātra kontekstā).

Dziļu cieņu un apbrīnu raisa poļu teātra mākslinieku drosmē, vīrišķībā, pašreizējā misijas apziņā un spēja saglabāt savu kultūru, teātri tam visnelabvēlīgākajos apstākļos par spīti pret to un visu poļu tautu vērstajam nežēlīgajam teroram. Skatoties teātra izrādes, kas tiek rādītas tām pilnīgi nepiemērotās telpās – privātos dzīvokļos, ārpilsētas mājās, klosteros u.tml. - , tiek izdzīvota īstā dzīve, patiesas jūtas, skaistas, vienojošas cilvēku attiecības, spilgtas, drosmīgas krāsas. Un atkāpjas apkārt valdošās šausmas, ārpasaule

pieņem fantoma aprises. Poļu teātris Otrā pasaules kara laikā kļūst par nācijas, tās identitātes pašsaglabāšanās formu, par tās dzīvības spēku kristalizācijas veidu nāves draudu priekšā. Kā atzīst Česlavs Milošs: “Rietumos paverdzināto tautu likteni parasti tiecas skatīt varmācības un piespiešanas kategorijās. Taču bez ikdienas bailēm, bez vēlmes glābties no trūkuma un fiziskās iznīcināšanas darbojas arī slāpes pēc iekšējas harmonijas un laimes.”⁸ Teātru darbība šajā vienā no drūmākajiem poļu vēstures posmiem palīdz radīt un uzturēt cilvēkos arī šo glābjošo ideju un kaut nedaudz remdināt “slāpes pēc harmonijas”.

¹ Гродзицкий А. Режиссеры польского театра. - Варшава, 1979. – с. 154.

² Marczak – Oborvski S. Obszary teatru. – Warszawa, 1986. – s. 212

³ Ibid

⁴ Ibid, s. 211. – 213.

⁵ The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre. – London&NY, 2002. – p.611.

⁶ Grodzicki A., Szydlowski R. The Theatre in People's Poland. – Warszawa, 1975. – с. 13. – 15.

⁷ The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. - London&NY, 1994. – vol. 1. – p.p. 647. – 654.

⁸ Milosz C. Zniewolny umisl. – Warszawa, 1980. – s. 18. – 20.

4. Franču teātra darbība Otrā pasaules kara laikā

Pirmajos divos gados pēc Francijas sakāves 1940. gadā vācu armija ir ieņēmusi tikai Francijas ziemeļu daļu un visu Atlantijas krastu. Valsts tiek sadalīta divās daļās, un maršals Petēns marionešu valdības priekšgalā uzņemas pārvaldīt „brīvo” zonu. Jaunās valdības mītne tika izveidota Višī. Teātriem atkal ļauj strādāt un tiek veicināta kultūras dzīve.

Vācu okupācijas laikā (1940 - 1944) Francijā Parīzes teātri ir apmeklētāki nekā jebkad. Skatītājus nekavē grūtības nokļūt teātrī un atpakaļ, ko rada aptumšošana, aizliegums apsildīt sabiedriskās ēkas vai gaisa trauksmes izraisīti pārtraukumi (kara beigās). Dzīves pieredze okupācijas apstākļos nozīmē trūkumu un diskomfortu, brutalitāti un bailes. Franču pretošanās kustībai nepieciešamo slepenību labi ataino Žans Pjērs Kessels savā dokumentālajā novelē „Ēnu armija”. Viņš tēlo jaunu aktīvistu, kurš nevar saprast, kāpēc viņa vecākais brālis ir tik pasīvs. Viņš brālim pārmet kolaboracionismu, bet tikai daudz vēlāk atklāj, ka faktiski viņa brālis bijis visas Franču pretošanās kustības koordinators. Šādos nedrošos apstākļos, kad pat brāļi savas īstās domas viens no otra slēpj, teātra apmeklējums dod vismaz dažas stundas biedriskuma, solidaritātes un cilvēciska siltuma. Kritiķis Terjē Molnērs pauž zīmīgu tēzi, ko var attiecināt ne vien uz franču teātri, bet uz Otrā pasaules kara laikā oku pēto valstu teātriem kopumā: teātris „kļuvis par relatīvas brīvības patversmi, kurā var pulcēties franču ļaudis un apliecināt savu nacionālo piederību.”¹

Tomēr teātra vadītāju un direktoru brīvību ierobežo sarežģīta cenzūras sistēma. Jebkuru lugu, kuru teātra direktors vēlas uzvest, vajag iesniegt vispirms Višī cenzoram, pēc tam, ja viņš to atļauj, Propagandas nodaļai Parīzē. Apkārtsūtīšanas rezultātā laiks, kādā luga nonāk līdz skatuvei, ir ļoti garš, tāpēc tā samazināšanai producenti cenšas nodarboties ar pašcenzūru. Īpaši populāras ir vēsturiskās kostīmu drāmas, kuras tiek uzskatītas par „drošākām” nekā sava laika lugas.

Pretošanās kustības laikā jaunas organizatoriskās un idejiskās tendences skar arī franču teātri. Tās saistītas ar teātra ļaužu senu ieceri darīt teātri pieejamu plašākai skatītāju auditorijai, ne tikai galvaspilsētā, bet arī perifērijā. Šī ideja, kas 20. gadsimta sākumā iedvesmoja Firmenu Žemjē, īstu attīstību gūst pēckara Francijā, kad valstī notiek plašs mākslas decentralizācijas process, kas vainagojas ar Žana Vilāra 1947. gadā izveidoto

Avinjonas festivālu. Vācu okupācijas laikā franču teātrī ir vērojami divi galvenie virzieni: klasikas laikmetīgas interpretācijas un eksistenciālisms.

Kara laikā īpašu lomu franču teātra dzīvē pilda Franču komēdijas teātris (*Comédie Française*) - agrākā teatrālā akadēmisma citadele, kas pirms tam ilgu laiku eksistē savrup no visiem svarīgākajiem sava laika notikumiem (izņemot dažus gadus, kad tā darbībā piedalās Ž. Kopo, Š. Dilēns, L. Žuvē, G. Batī). 1940. gadā teātri sāk vadīt Žaks Kopo (kuru pēc gada galvenā administratora amatā nomaina Žaks Luijs Voduaijē). Daudzus saimnieciskos un mākslinieciskos jautājumus teātrī izlemj vācu okupācijas varas pārstāvis, taču tieši šajā laikā teātris parāda savu garīgo un pilsonisko aktivitāti, izrādēs apliecinot humānismu, ticību cilvēka tikumiskajai pašcieņai, gara stingrību.

Pirmajā kara gadā Franču komēdijas teātris ir nonācis katastrofālā stāvoklī. Daļa aktieru no Parīzes ir aizbēguši vai nu uz valsts dienvidiem, vai emigrējuši no Francijas. Okupētajā galvaspilsētā ir palikuši tikai daži, un Kopo darbs teātrī ir jāsāk ar trupas komplektēšanu. Uz Kopo uzaicinājumu atsaucas gan slaveni Franču komēdijas teātra aktieri, gan jauni aktieri, kurus Kopo uzved uz šī teātra skatuves. Jauno vidū īpaši atzīmējams ir Žans Luijs Baro - Š. Dilēna audzēknis. Teātrī strādā arī tādi aktieri kā Marī Bella, Žermēns Ruā, Madlēna Reno, Pjērs Dikss, Žans Martinelli, Žiljēns Berto, Luī Senjē, Žans Meijers u.c.

Aplūkojot franču teātra kara gadu repertuāru, ir vērojams, ka šajā laikā tiek uzvesta galvenokārt nacionālā klasika - Korneijs, Rasins, Moljērs, Marivo -, kura palīdz saglabāt dzīvas franču teātra scēniskās tradīcijas un - kas šajā laikā ir īpaši svarīgi - uzturēt nacionālo pašapziņu un garīgo neatkarību. Šeit var vilkt paralēles ar citu okupēto Eiropas valstu, piemēram, Polijas, Latvijas teātriem.

Zīmīgs šajā ziņā ir Korneija "Sida" iestudējums Kopo režijā, kas laikā, kad Parīze ir vācu okupēta, izskan kā izaicinājums okupācijas varai. "Sids" franču teātra kultūrā tradicionāli liecina par nācijas nesalaužamo lepnumu. Tā pirmizrāde notiek 1940. gada 11. novembrī - 22. gadadienā kopš Francijas uzvaras Pirmajā pasaules karā, - un gūst plašu politisku rezonansi. Rodrigo lomā ir Ž. L. Baro, Marī Bella ir radījusi aizkustinošu un vienlaicīgi drosmi un vīrišķību apliecināšu Himēnes tēlu, bet Žans Ervē dona Djego lomā uzsver taisnīgo naidu pret ienaidnieku un atriebes alkas; izrādei kopumā piemīt kvēls sabiedriskais patoss.

1942. gadā teātrī tiek iestudēts "Hamlets" ar Baro titullomā, kas ir vērtējams kā viena no šī laika posma nozīmīgākajām izrādēm. Baro Hamletam piemīt romantiskajam varonim raksturīgais izskats. Tas ir trausls jauneklis, baltā kreklā ar vaļēju iestērķēlētu apkakli, melnās īsās samta biksēs, melnās zīda zeķēs un laka karpēs, kas atgādina dejotāja apavus. Viņam ir balts grimms, baltajā sejā iezīmējas nedaudz piepaceltas smalkas uzacis, it kā sastingušas neizpratnē. Bet uz leju nolīkušie lūpu kaktiņi pauž neremdināmas skumjas. Baro Hamleta tēlā uzsver satraukumu, nemieru, personības neviendabīgumu, anarhistisko garu, melno humoru. Šis Hamlets skatītāju priekšā parādās savā visskaudrāko pārdomu brīdī, kas noved viņu pie traģiskas vientulības un sava bezspēcīguma apjēgsmes valstī, kurā valda vardarbība, nodevība, ļaunums. Baro ne tik daudz vārdos, bet galvenokārt plastikā atklāj tēla evolūciju. Pirmajās ainās viņš darbojas paātrinātā ritmā, pārvietojoties nevis taisni, bet pa apljiem, it kā bēgtu no vajātājiem un jauktu pēdas (zīmīgi, ka šeit nevis Hamlets organizē slazdu Klaudijam, bet viņu pašu cenšas notvert dažādās skatuves vietās novietotajās cilpās), bet pakāpeniski viņa gaita kļūst lēnāka, šaurie pleci salīkst, apli iztaisnojas un viņš kā nolemts dodas pretim Klaudijam, pārliecināts, ka vēl viena nāve ne tikai neko neizmainīs, bet arī pilnīgi pazudinās viņa dvēseli. Šim Hamletam cerību nav jau no paša sākuma. Taču sākotnēji nav arī šo traģisko zināšanu un pasaule neliekas tik neglābjami baisa, visu cilvēcisko, labo zaudējusi. Baro "plastiskie apli" it kā pasvīturo Hamleta esības ierobežojumus, gūstekņa likteni. Baro Hamletam nav cerības un arī spēka pārvarēt paša iezīmēto maģisko loku. Tikai beigās viņš "atver" apļa mizanscēnu un dodas taisni uz priekšu - pretī nāvei.

1942. gada nobeigumā Baro iestudē Rasina "Fedru", kas okupācijas laikā, kad daudzi ir devušies pagrīdē un iesaistījušies Pretošanās kustībā, iemanto īpašu aktualitāti. Arī uz skatuves kūšā kaislības, aug naids, notiek gatavošanās cīņai, sākumā - ētiskajā, tikumiskajā plānā, pēc tam - realitātē. Iestudējums nevēsta nedz par Eiripīda "Ipolita" laikmetu, ne arī par Luija XIV laikmeta kaislībām, bet par pašu cilvēces "bērnību", kad attiecības starp cilvēkiem vēl tikai formējas, it kā sasaucoties ar franču tautā valdošo noskaņojumu, - pēc katastrofas, ko ir piedzīvojuši francūži, viss ir jāsāk no jauna, jāmacās pastāvēt un nepazaudēt sevi, jāatceras pagātnes vēstures mācības. Šis process ir sāpīgs - arī uz skatuves, - ļaudis macās uzticēties, mīlēt, būt labestīgi, cilvēciski. Glābiņš tiek saskatīts vienotībā, solidaritātē,

iekšējās nelokāmības un mūžīgo vērtību uzturēšanā, naidā pret nodevību un spējā cīnīties. Baro "Fedrā" uzsver domu par dzīves kārtības un taisnības atjaunotni, cīņu par to, kas vainagojas ar uzvaru.

Viens no okupācijas gadu programmātiskajiem iestudējumiem Franču komēdijas teātrī ir arī 1943. gadā iestudētā P. Klodēla "Atlasa kurpīte", ko Baro uzved sadarbībā ar P. Klodēlu, izveidojot apjomīgās lugas saīsinātu scēnisko variantu. "Atlasa kurpīte" vēl lielākā mērā nekā "Fedra" izskan kā aicinājums uz darbību, cīņu. Tas ir monumentāls lielinscenējums, kurā piedalās aptuveni simts cilvēki, Rodrigo lomā ir Baro, Pruēzas - Marī Bella. Izrāde ir būvēta kā atsevišķu kadru - epizožu montāža. Skatītāja acu priekšā tiek radīta 16. gs. Spānija, kur inkvizīcija, kas sen jau ir nodevusi Dievu un nostājusies zemes varas - tirānijas pusē, vajā abus mīlētājus. Caur sarežģīto, vēsturiski vispārināto darba struktūru skaidri iezīmējas laikmetīgs saturs, apliecinot nepieciešamību cīnīties pret vardarbību, tirāniju, ļaunumu. Šī doma, garīgi aktīva vēršanās pret okupāciju, iešifrēta klasikas un dažu sava laika autoru darbu piedāvātajos simbolos, caurvij Franču komēdijas teātra iestudējumus kara gados.

1943. gadā Klodēls ir pazīstams kā katoliski orientēts dzejnieks, bet viņa lugas (lielākoties rakstītas laikā no 1890. līdz 1920. gadam) iepriekš tiek uzvestas visai reti un uzskatītas iestudēšanai uz skatuves par nepiemērotām. "Atlasa kurpītes" uzvedums Baro ir triumfs, viņš lugā izmanto totālā teātra paņēmienus, kuri eksperimentālā kārtā tiek izmantoti 1930. gados. Klodēls "Atlasa kurpītes" scenogrāfam Lisjēnam Koto raksta, ka ļoti apbrīno veidu, kā dekorācijas veic funkciju, kas ir vairāk dramatiska, nekā gleznieciska, un izsaka vislielāko atzinību un izbrīnu par jaunu dimensiju atklājumu savā darbā, kas noticis pateicoties Baro fantāzijai. Viņa norādījumi par skatuviskajām detaļām un to izvietojumu bieži ir ļoti sīki un konkrēti, dažkārt ietver pat zīmējumus un plānus. Līdz Klodēla nāvei 1955. gadā tiek uzvestas vēl piecas viņa lugas.

Ideoloģisks darbs ar antinacistisku patosu ir arī G. Batī 1942. gadā Monparnasa teātrī iestudētais Šekspīra „Makbets”, kaut arī Batī ir deklarējis, ka teātris nav propagandas līdzeklis. Iestudējumā skatuves dziļumā kā dzīvs rēgs vīd pils - noziegumu ligzda. Raganas atdalās no pils sienas kā atdzīvojušies bareljefs. Batī tās nepārprotami sasaistījis ar „jauno pāri”. Raganās iemiesojas abstrakts ļaunums, taču nevar nemanīt arī konkrētas laikmeta asociācijas.

Arī Š. Dilēns ir pārliecināts, ka šajā laikā ir jā saglabā gan nacionālā klasika, gan arī jā turpina sarunas ar saviem laikabiedriem, izmantojot laikmetīgo dramaturģiju, kas skar sava laika aktuālākās problēmas, jā meklē atbilde uz jautājumu – kā dzīvot tā lāk par baisu realitāti kļu vušajos okupācijas apstākļos. 1943. gadā Dilēnam savu pirmo lugu „Mušas” iedod Ž. P. Sartrs, kurš okupācijas pirmajos gados nolasa dažas lekcijas Dilēna studijā. Vē lāk Sartrs atzīst, ka, skatoties Dilēna mēģinājumus, viņš apguvis vairākas no dramaturga prasmēm. Piemēram, Dilēns aktieriem mē dzis teikt: “Nespē lējiet vārdus, spē lējiet situācijas.” Šo principu Sartrs padarījis par vienu no galvenajiem savā dramaturģijā.² “Mušu” iestudējums kļu st par Dilēna nozīmīgāko darbu Pilsētas teātrī, - tā okupācijas vara ir pārdēvējusi Sāras Bernāras teātri. Sartra versija par Oresta mītu piesaista Dilēnu gan ar savu antinacistisko patosu, gan ar morālo problemātiku. “Mušas” ir viens no pirmajiem eksistenciālistu manifestiem, kurš izvirza brīvības, izvēles, atbildības problēmu, cilvēkam atrodoties apdraudētā situācijā. Okupētajā Parīzē “Mušas” izskan jo īpaši aktuāli.

Saskaņā ar Sartra eksistenciālistisko koncepciju, kas likta drāmas “Mušas” pamatā, varonis, kurš nonācis izvēles situācijā, apliecina savu tikumisko pozīciju. Ja Sartram lugā galvenais ir Orests, tad Dilēna interpretācijā tikpat nozīmīga loma ir arī politiskajai un sociālajai realitātei, uzurpatoram Aigistam, kas atrodas paša Jupitera aizbildniecībā. Šausmās, netīrumos un varmācībā stiegošajā Argosā franči bez pūlēm atpazīst savu dzimteni. Veidojot izrādes scēnisko noformējumu, mākslinieks un skulptors Pols Adāns uz skatuves ir novietojis vairākus slīpus darbagaldus, kas dinamiskās un daudzveidīgās mizanscēnās palīdz izkārtot masu ainas, kuras izrādei piešķir episku skanējumu. Baiso un drūmo pilsētas gaisotni veido arī iedzīvotāju maskas ar milzīgām kroplīgām galvām, bezformīgā Jupitera statuja un uzmācīgā mušu sīkšana, - diktatoru Aigista un Jupitera Argosā iedibinātā kārtība ir asiņaina šantāža. Dilēns šajā iestudējumā atveido Jupiteru, ar groteskas izteiksmes līdzekļiem parādot to kā niknu un viltīgu diktatoru - klaunu, kurš tur ļaudis nepārtrauktās šausmās, lai pats nesabruktu zem baiļu smaguma. Visvarenais dievs uz skatuves parādās asīriešu grimā, ar plēsīga putna knābim līdzīgu degunu un vienlaikus ir gan šausminošs, gan karikatūrisks.³

Izrādē Dilēns akcentē pakāpenisko Oresta apzināšanos, ka ir nepieciešama cīņa ar totalitāro varu, kura balstās uz asiņainu vardarbību.

Viņa rīcība liek ļaudīm, kas padarīti par vergiem, domāt un izdarīt savu tikumisko izvēli. Nogalinājis Aigistu, Orests aiziet, atsakoties no varas un dodot iespēju saviem tautiešiem sākt dzīvi no jauna ar personības brīvību un cilvēcisko cieņu. Orests izrādē parādās ne tik daudz kā eksistenciālistisks tēls, bet vairāk kā franču Pretošanās kustības varonis.

Š. Dilēna audzēknis A. Barsaks šajā pašā gadā „Ateljē” teātrī iestudē Ž. Anuija lugu „Antigone”. Antīkais mīts šeit ir cieši saistīts ar tādām sava laika parādībām kā Pretošanās kustība un kolaboracionisms. Atšķirībā no Sofokla, kuram lugas konfliktu veido tradīcijas un valsts pretnostatījums, Anuija „Antigonē” pretstatītas tiek personības un valsts attiecības. Visi lugas tēli ir sadalīti divos polos: vieni - pašapmierināti, laimīgi, ikdienas cilvēki jeb cilvēki dzīvei: otri – varoņi, viņu rīcībā ir viens mirklis, apžilbinošs un draudīgs kā zibens. Izvēloties teikt dzīvei „jā” vai „nē”, viņi kā aktieri teātrī izvēlas savu lomu. Anuijam, līdzīgi kā Pirandello, raksturs nozīmē lomu. Tas iznirst no bezformīgas masas, iegūst struktūru, tikai sākoties spēlei, tieši skatītāju acu priekšā. Anuija Antigones kategoriskais „nē” ir ne tikai atsacīšanās sadarboties ar Kreontu, bet arī principiāls noliegums jebkādam kolaboracionismam. Visa pasaule lugā un izrādē līdzinās degradētam un korumpētam mehānismam, kas liedz cilvēkam saglabāt pašam sevi.

Izsekojot šī laika posma franču dramaturģijai, ir vērojama tendence, ka vairākas no pieredzējušo autoru šajā laikā uzvestajām jaunajām lugām ir balstītas mītā, sapnī un pasakā. Tādi literāti kā Ž. Kokto un Ž. Žirodū, kuri starpkaru periodā teātrī atrodas poētiskās atdzimšanas priekšgalā, rada vairākas lugas, kurās izvairās no tagadnes atspoguļošanas, dažādos veidos pievēršoties mītam.

Ž. Kokto 1941. gadā sarakstīta „Reno un Armīda”, kuru Franču komēdijas teātris izrāda 1943. gadā, ir labs piemērs lugai, kuru var klasificēt kā „izvairīšanās mākslu”. Tā ir pasaka par feju, kura iemīlējusies karalī, kas karo. Viņa atsakās no savām spējām un nemirstības, lai iegūtu mīlestību, lai gan zina, ka pirmais skūpsts viņu nogalinās. Šis fantastiskais, samērā sentimentālais stāsts dramatiski ietverts precīzās aleksandriešu vārsnās, kur strikti ievēroti visi septiņpadsmitā gadsimta teātra noteikumi: vietas, laika un tēmas vienība u.c. Tā lasāma kā nevainojama Ž. Rasina stilizācija, turklāt ne tikai metriskās dzejas struktūras ziņā, bet arī tēlu un paradoksu izmantojumā. Tēlojums ir viegls un iluzors, bet visai tāls no Rasina pilnasinīgajām katastrofām.

Pēc neideoloģiskā satura un literārā stila „Reno un Armīda” ir tipiska vienam no okupācijas laika dramaturģijas atzariem, kura darbi balstās mītiskā fantāzijas tematikā. Tomēr Kokto ne vienmēr izvēlas šāda veida laikmetu neskarošus tematus. 1940. un 1941. gadā viņam uzbrūk presē par to, ka viņš sarakstījis tādas lugas kā „Nejaukie vecāki” (1938), kurā ir rādīts, ka ģimene var būt ļauna, kā arī vaino par viņa homoseksuālajām attiecībām ar Žanu Marē. Šādu uzbrukumu kontekstā „Reno un Armīda” ar savu augsti profesionālo klasisko stilu ir uzlūkojama arī kā mēģinājums uzlabot nopietna, mācīta vīra reputāciju.

1939. gadā Kokto ir uzrakstījis divas lugas par sava laika tēmām, - „Rakstāmšaīna”, kuru neuzved līdz 1941. gada aprīlim, jo Žans Marē ātrāk nevar piedalīties tās iestudējumā, un „Svētie briesmoņi”, kas uz skatuves nonāk 1940. gada februārī. Otrā no lugām vēsta par reizēm tik plūstošo robežšķirtni starp spēli un reālo dzīvi, - šo tēmu pēc kara atkal atsāk Kokto „Divgalvainais ērglis” un dziļāk skata Ž. P. Sartrs savā lugā „Keans”. „Rakstāmšaīna”, tāpat kā „Nejaukie vecāki” ir ģimenes drāma ar melodramatiskām beigām, kurā Kokto apsūdz Francijas provinciālās dzīves liekulību. Viņš varas iestāžu spiediena rezultātā izrādi no skatuves noņem, arī „Nejauko vecāku” atkārtotu uzvešanu policijas prefekts 1941. gada oktobrī aizliedz, jo tā bija izraisījusi vardarbības gadījumus.

Saskaroties ar šādiem pārmetumiem, Kokto meklē patvērumu kino, piedalās vairāku filmu filmēšanā un gatavojas nopietnai režisora karjerai četrdesmitajos un piecdesmitajos gados. Viņš uzraksta scenāriju un dialogus filmai „Mūžīgā atgriešanās”, ko uzņem Žans Delanī un kurā galvenās lomas tēlo Žans Marē un Madelēna Soloņa. Viņš izturas draudzīgi arī pret kulturālajiem frankofiliem vāciešiem, piemēram, oficiālo nacistu skulptoru Arno Brekeru un karavīru-rakstnieku Ernstu Jungeru. Tas izraisa pret viņu nepatiku gan kreisajos, gan labējos francūžos, tāpēc Kokto rodas grūtības pēc Francijas atbrīvošanās. Tomēr šķiet, ka viņš nekad aktīvi nav sadarbojies ar vāciešiem un no politiskajām apsūdzībām viņš tiek atbrīvots samērā ātri, vēl „tīrīšanas” periodā, - kad tiek izveidotas komitejas, lai izvērtētu iespējamo kolaboracionistu darbību.

Vienīgais okupācijas laikā radītais Ž. Žirodū darbs ir luga „Sodoma un Gomora” (1943), kas ir līdzīga virknei šī autora pirmskara darbu. Tajā tēlota cīņa starp Vīrieti un Sievieti, kas atgādina līdzīgus konfliktus „Amfitrionā 38”, „Trojas kara nebūs” vai „Elektrā”, un tajā, tāpat kā „Judītē”, darbība notiek

Vecās Derības pasaulē. Kritiķu domas par šo lugu dalās. Līdzīgi kā vairāki citi Žirodū darbi, tas ir visai daudzvārdīgs, reizēm pat samākslots, bet atšķirībā no viņa iepriekšējām lugām, ļoti statisks, šeit pietrūkst situācijas maiņas un ironisku kontrastu spēles, kas ļauj mirdzēt pat tām lugām, kurās situācija nepieļauj ievērojamu attīstību, piemēram, „Trojas kara nebūs”.

Galvenā lugas tēma saistīta ar Cilvēku, kas iemieso sabiedrības paradumu un aklu rutīnu, bet Sieviete ir avots iztēlei un ilgām pēc transcendentālā. Lija var iemīlēties eņģelī, kamēr Žans un Žaks paliek piesaistīti zemei. Luga sākas ar to, ka Ercenģelis paziņo par Sodomas un Gomoras pilsētu iznīcināšanu gadījumā, ja netiks atrasts kaut viens laulāts pāris, kurš tiešām būtu laimīgs. Visredzamākie laimīga pāra kandidāti ir Žans un Lija. Tomēr Lija iemīlas eņģelī, kurš atsūtīts viņu novērot, gadījuma pēc tiekas ar Žaku, - vienkārši tādēļ, lai parādītu, ka viņa vairs nav laimīgas laulātas sievas piemērs, un visbeidzot - lugas beigās apsveic savas pasaules un reizē ar to arī sevis sagrāvi.

„Sodomas un Gomoras” iestudējums nes finansiālus panākumus, notiek 214 izrādes. Liela loma tajā ir uzveduma ansamblim, kurā ietilpst Edviga Feuiljēra Lijas lomā un Žerārs Filips – Eņģelis. Lai arī tiešā veidā ikdienas īstenība lugā neparādās, tā tomēr vairāk sasaucas ar savu laiku nekā „Reno un Armīda”. Tajā ir rindas, kuras 1943. gadā izraisa rezonansi, īpaši Lijas spriedumi par neatkarību no varas. Kad Žans viņai liek palikt, viņa atbild: „Tava balss ir skaļa un tavi žesti pavēloši, bet tu mani komandēt nevari. Tev vairāk nav varas. Tu komandē citu labā un ar viņiem man vairs attiecību nav.”⁴ Šajās rindās manāmi Ž. P. Sartra ideju atspulgi un Lijas nostāja atgādina pieredzi, ko gūst Orests „Mušās”, - par to, kā brīvība var pārsteigt kā zibens. Šī iemesla dēļ Liju var interpretēt kā tēlu, kas publikai liek atbalstīt sacelšanos.

Francijas sakāve Žirodū ir personiska traģēdija. Visi viņa starpkaru periodā rakstītie brīdinājumi bija atdūrušies pret kurlumu un Lijas attieksme pret šo apokalipsi vairāk traktējama kā mājiens „es jau jums teicu”. Kara pirmo sešu mēnešu laikā Žirodū vada Informācijas biroju, vietu, kur strādājot viņš centās atjaunot Francijas nacionālā lepnuma un tradīciju pārmantojumības apziņu. Pēc Francijas sakāves viņš atsakās no Višī valdības piedāvājuma kalpot par vēstnieku Atēnās. Pēdējos dzīves gadus viņš pavada, strādājot pie esejām, kas publicētas tikai 1945. gadā, pie „Bellakas Apollona”, „Trakās no

Šaijo” un nepabeigtā darba „Lukrēcijam”. Žirodū mirst negaidīti - pēc gripas uzliesmojuma 1944. gada 31. janvārī.

Esejas un viņa pēdējās četras lugas rāda, ka okupācijas ietekmē Žirodū uzskati nav mainījušies. Viņš joprojām ir ideālists, kuru brīvība interesē vairāk kā garīga un tēlaina kategorija, nevis konkrēta politiska realitāte. Kamēr okupācijas periodā apstākļi daudzus noved pie tā, ka viss tiek skatīts melnbaltos toņos, Žirodū darbs aizvirzās tālāk no politiskās īstenības nekā pirms kara. Izņēmums tam ir luga „Trakā no Šaijo”, ko 1945. gadā - pēc atgriešanās Parīzē - uzved Žuvē. Šajā Žirodū apraksta situāciju, kad zem Parīzes tiek atrasta nafta. Parīzē ievācas spekulanti un finansisti un, lai varētu sākt urbšanu, viņi cenšas izspiest parastos iedzīvotājus. Viņu centieniem neļauj īstenoties klaidone maskarādes tērpā -Trakā no Šaijo - franču kultūras neatkarīgā gara iemiesojums. Luga domāta kā sirmā dramaturga atvadu uzbrukums sīkumainajai pašlabuma meklētājai – modernajai pasaulei. Kā tādu šīs lugas iestudējumu uzņem ”Ateneja” teātra skatītāji, kuriem Žuvē atgriešanās ļauj nostalgiski atcerēties divdesmitos un trīsdesmitos gadus.

Minētās Kokto un Žirodū lugas kalpo kā tā literārā teātra piemērs, kas uzplaukst laikā starp abiem Pasaules kariem un aplūko varonības mītiskos vai vēsturiskos modeļus. Šai skolai pievienojas Latvijā mazzināms autors, kurš skatuvei nekad iepriekš nav rakstījis un kura pirmā luga ir viens no okupācijas laika komerciāli veiksmīgākajiem darbiem – Anrī de Monterlāns. Viņa pirmā luga top pēc Franču komēdijas teātra galvenā administratora (no 1941. gada līdz okupācijas beigām) Žana Luija Voduaijē ierosinājuma. Viņš nolemj, ka Spānijas zelta laikmeta lugu autori šim laikam ir visai piemēroti, jo viņu darbu tēmas bija tālas no Francijas vai Vācijas tā laika realitātes, tās ar labām sekmēm jau rāda arī Vācijas teātri.

Ž. L. Voduaijē A. de Monterlānam iedod dažas spāņu lugas, lai tās iztulkotu. Tā vietā, iespaidojoties no Guevāra lugas „Valdnieks pēc nāves”, Monterlāns uzraksta pats savu lugu „Mirusī karaliene”. Ar šo lugu 1942. gada decembrī atklāj Franču komēdijas teātra sezonu, galveno - Ferrantes lomu tēlo Žans Jonels. Uzvedums komerciāli ir ļoti veiksmīgs un to rāda visu 1943. gadu. Lugas panākumi nepārsteidz. Monterlāns Francijas literārajā pasaulē jau ir labi pazīstams ar saviem romāniem un esejām, kurus bija publicējis kopš divdesmitajiem gadiem. „Valdnieks pēc nāves” ir viņa pirmā luga, arī tāpēc tā interesē Franču komēdijas teātra skatītājus. Iizrāde ir dinamiska, krāsaina drāma, kas attēlo lepnus, stipras gribas Spānijas un Portugāles

galmu augstmaņus. Okupētās Parīzes depresīvajā atmosfērā tas ienes nedaudz svaiga gaisa, tieši tā, kā Monterlāns ir paredzējis.

Luga vēsta par gadsimtiem senu konfliktu starp jaunību un briedumu, ideālismu un pieredzi. Ferrante, Portugāles karalis, noorganizējis politiskas kāzas starp savu dēlu Donu Pedro un Navarras princesi. Dons Pedro pa to laiku ir jau slepeni saderinājies ar Inesi de Kastro, kuru atsakās pamest par spīti tēva spiedienam. Pēc neizlēmības perioda Ferrante nogalina Inesi un nogalinās pats, lugu tādējādi novedot līdz traģiskām beigām.

Vispārsteidzošākie tēli lugā ir Ferrante un princese. Abiem trūkst siltuma, abi ir uzmanīgi vienīgi pret sevi. Princese ir īsts P. Korneija atainotā lepnuma iemiesojums, bet viņas jūtās pietrūkst tās augstsirdības, kas pavada daudzus Korneija cēlos varoņus. Ferrantes tēls iezīmēts smalkāk, bet arī viņam trūkst siltuma. Savā sākuma runā, vēršoties pie dēla, viņš apber to ar apvainojumiem viduvējībā, kas ir pilnīgi pretēja viņa – Ferrantes - izcilībai. Monterlāna prozā nav nekādu ironijas pazīmju attiecībā uz Ferranti, lugu vājina nespēja saprast vienkāršākos tēva un dēla attiecību elementus.

Monterlāns ir apgalvojis, ka vienīgais interesantais teātris ir raksturu teātris, bet viņa izpratnē šis termins attiecas uz gadsimta sākuma psiholoģisko teātri vairāk nekā uz jaunām rakstura jēdziena izpratnēm, ko autori pēta pēc kara. Daudz kas no tā, ko viņa priekšgājēji liek priekšā zem psiholoģiskā teātra nosaukuma, apkopots lugā „Mirusī karaliene”. Luga izskatās pilnībā neteatrāla, nepiemērota izrādīšanai. Tā koncentrējas galvenokārt uz Ferranti, citi tēli, šķiet, atainoti vienīgi tāpēc, lai Ferrantem būtu, ar ko runāt: skatītājiem ir grūti izrādīt interesi par viņiem kā atsevišķiem tēliem. Tomēr situācijā un Ferrantes domās nav nekā īsti dramatisks, luga vairāk ir dialogu formā uzrakstīts rakstura pētījums, nekā darbs teātrim. Tas pats attiecas uz Monterlāna pārējām lugām, daudzās no kurām aplūkotas reliģiskas tēmas, piemēram, „Santjāgo kungs” (1948) vai „Portrojāla” (1954). Tās ir apzinātas neoklasiskā lugu modeļa kopijas, ko apdzīvo raksturi, kas nedara neko vairāk kā nonāk agonijā, jo nespēj stingri apliecināt savu patību. Vienīgais izņēmums ir „Pilsēta, kuras princis ir bērns”, kas publicēta 1951. gadā, bet nav uzvesta līdz 1967. gadam, jo autoru grauž sirdsapziņas pārmetumi par izvēlēto tēmu. Šīs lugas darbība notiek katoļu zēnu internātskolā un attēlo starp tās iemītniekiem valdošās kaislības, līdzīgas tām, kas attēlotas Edvarda ēras rakstnieku darbos par Anglijas publiskajām skolām. Šeit goda jautājumi

kontrastē ar sirds impulsiem un labi atklāta internātskolas ierobežojošā gaisotne.

Attiecībā uz Monterlānu franču kritiķu domas dalās. Tie, kuri viņu apbrīno, to dara viņa „karaliskā stila dēļ, kura plašā spektra saknes meklējamas klasiskajā līnijā un cēlsirdīgajā gaisotnē un kas balstās barokālās rindās un pazīstamā atmosfērā.”⁵ Šim viedoklim var piekrist, viņš uzskatāms par lielisku literārā stila meistarū, kura lielākais sasniegums ir romāns „Haoss un nakts” (1963). Monterlāna paša komentāri par savu teātri gan rāda, ka viņš bijis priecīgs redzēt savas lugas kā psiholoģiskā dialoga vingrinājumus: „man tā ir tikai viena teātra forma, kurš pelnījis savu nosaukumu – psiholoģiskais teātris.”⁶ Šī iemesla dēļ, lai gan Monterlāna lugas četrdesmitajos gados gūst zināmus panākumus, īpaši jau Franču komēdijas teātrī, tās tomēr vienmēr bijušas marginālas attiecībā pret rakstniecības pamattendencēm kara un pēckara skatuves mākslā.

Gan „Mirusī karaliene”, gan „Sodoma un Gomora” ir interesantas ar to, ka veidotas klasiskajā garā, tomēr tās nespēj panākt ne formālu, ne tematisku franču klasiskā teātra skaidrību. Abās lugās ne tikai trūkst dramatiskā konflikta, bet tajās nav redzams arī noteikts pašapliecinājums, kurš raksturo klasiskās traģēdijas varoņus pat brīžos, kad viss brūk un iziet ārpus viņu kontroles. Šajās okupācijas laika lugās mēs redzam indivīda pārliecības par sevi zudumu. Ar atgriešanos pie vecajiem, vēsturiskajiem stāstiem viņi iemieso mēģinājumus šo pārliecību un apliecinājumu panākt. Tomēr viņi to nespēj: Lija savai aizsardzībai nevar atrast nekādu pozitīvu pamatojumu, bet Ferrante, kura dzīve veltīta pašapliecinājumam, sabrūk agonijā aiz nedrošības par to, kas viņš īsti ir. Šī dilemma skaidrāk un mākslinieciski pārliecinošāk ir parādīta Ž. Anujja „Antigonē”, kur galvenā varone iet pretī nāvei ticības dēļ.

Kopumā var secināt, ka franču teātrī vācu okupācijas laikā nozīmīgākie ir franču klasikas un laikmetīgās dramaturģijas iestudējumi, kurus okupētajā Parīzē veido izcilākie sava laika franču režisori. Šīs izrādes nenoliedzami ir kļuvušas par savdabīgu cīņas, garīgi aktīvas pretošanās okupācijai simbolu. Franču teātris saglabā uzticību savu estētisko tradīciju nevainojami stingrajai izsmalcinātībai, ko apvieno ar atsevišķiem laukuma teātra spēles elementiem un laikmetīgu intelektuālismu, kas iezīmē franču teātra turpmāko attīstības ceļu. Kara un okupācijas gados teātris Francijā iegūst arī jaunas, tam agrāk neraksturīgas tendences un kļūst francūžiem ne tikai par vietu, kur sastapties ar mākslu, bet arī par sava veida dvēseles templi, kurā cilvēki tiekas, garīgi

attīrās un kas spēj iedvest ticību tautas nemirstībai un nacionālā rakstura nesatricināmībai.

¹ Bradby D. *Modern French Drama. 1940 – 1990.* – Cambridge, 1991. – p. 16.

² Ibid p. 5.

³ Финкельштейн Е. Картель четырех. – Л., 1974. - с. 101-102.

⁴ Giraudoux G. *Sodome et Gomorhe.* – Paris, 1982. - p. 877.

⁵ Bradby D. *Modern French Drama. 1940-1990.* - Cambridge, 1991. - p. 22.

⁶ Ibid

5. Padomju okupācijas režīma ideoloģiskās, administratīvās un estētiskās nostādnes un latviešu teātru darbs 1940./1941. gada sezonā

Otrā pasaules kara laikā, līdzīgi kā Polija un Francija, ir okupēta arī Latvija. Latvijas pirmā okupācija sākas 1940. gada 17. jūnijā, un padomju varas prasības un ideoloģija plaši skar arī mākslu. 1940. gada sākumā Latvijā darbojas šādi latviešu dramatiskie teātri: Latvijas Nacionālais teātris, Dailes teātris, Latvju Drāmas ansamblis (1940./1941.gada sezonā pārtrauc darbību), Jelgavas Latviešu teātris, Liepājas Pilsētas drāma un opera, Daugavpils Pilsētas teātris, Latgales teātris Rēzeknē, Ziemeļlatvijas teātris, Ventspils dramatiskais ansamblis (1940./1941. gada sezonā pārtrauc darbību). Šajā nodaļā sīkāk analizēšu procesus, kas 1940./1941. gada sezonā raksturīgi Nacionālajam teātrim, Dailes teātrim, padomju laikā izveidotajam Bērnu un jaunatnes teātrim un Jelgavas Drāmas teātrim, jo tajos spilgti iezīmējas tendences, kas minētajā laika posmā ir vērojamas arī citos teātros visā Latvijā.

1940./1941. gada sezona nāk ar lielām pārmaiņām latviešu teātra dzīvē, kur notiek arī organizatoriski pārkārtojumi, pirmām kārtām, - teātru nosaukumu maiņa, no kuriem izskauž vārdus *nacionāls un latviešu*. Latvijas Nacionālā opera pārtop par LPSR Operas un baleta teātri, Latvijas Nacionālais teātris – par LPSR Drāmas teātri, Dailes teātris – par LPSR Dailes teātri, Jelgavas Latviešu teātris – par Jelgavas Drāmas teātri, Liepājas Pilsētas drāma un opera – par Liepājas Pilsētas teātri, Daugavpils Pilsētas teātris – par Daugavpils teātri. Tiek izveidots Bērnu un jaunatnes teātris, kurš uzsāk darbu 1940. gada novembrī. Šis fakts nav viennozīmīgi vērtējams, jo pati par sevi ideja – teātris bērniem un jauniešiem – nebūtu slikta, taču aiz tās stāv ideoloģiski apsvērumi un principi – centieni uz skatītāju ideoloģiski iedarboties jau no mazotnes. Šis teātris īpaši tiek pasludināts par jaunās paaudzes audzināšanas iestādi sovjetisma ideoloģijas garā.

Nozīmīgs šā laika teātru darbībai ir 1940. gada 7. augustā tiek pieņemts padomju Latvijas valdības lēmums „Par skatuves mākslas iestādēm”, tajā minēti vairāki principi, ko 1940./1941. gada sezonā teātros īsteno daļēji. Laiks līdz vācu okupācijai 1941. gada vasarā ir pārāk īss, lai padomju ideoloģija pilnībā ietiektos visās, tai skaitā, mākslas jomās. 1940./1941. gada sezonā visi teātri Latvijā kļūst par valsts teātriem. Neatkarīgās Latvijas laikā valsts

teātru statuss bija Latvijas Nacionālajai operai un Nacionālajam teātrim. Citi bija pašvaldību vai biedrību teātri. 1940. gadā visi teātri kļuva par budžeta iestādēm. Aktieri tiek pieņemti darbā štatā ar noteiktu algu, teātru trupas stipri palielinās. Jau šajā laikā te izzīmējas pretruna: teātros parādās liekais balasts, kā arī sāk trūkt iekšēja stimula, motivācijas tam, lai maksimāli parādītu savas spējas, talantu. Likvidē arī t.s. voluntieru principu – aktieru pieņemšanu uz atsevišķām izrādēm.

1940. gada oktobrī LPSR Tautas Komisāru padome izveido Mākslas lietu pārvaldi. Par tās priekšnieku kļuva Herberts Līkums, par Teātra nodaļas vadītāju – Kārlis Freinbergs, par teātra un dramaturģijas redaktoru – Nikolajs Lejaskalns.

Padomju okupācija teātros pārrauj veiksmīgu darbības posmu, 30. gadu beigās teātri darbojas radoši aktīvi. Tā, piemēram, Dailes teātra direktors Pēteris Ozols 1939. gadā presi informē, ka Dailes teātris atrodas savā sekmīgākajā posmā visā līdzšinējā teātra pastāvēšanas laikā. 1938./1939. gada sezonā notikušas 340 izrādes ar 240 266 apmeklētājiem. Ieņēmumi sasnieguši augstāko normu – Ls 270 412. Salīdzinot ar 1937./1938. gada sezonu, apmeklētāju skaits palielinājies par 15 262, bet ieņēmumi pieauguši par Ls 19 926. Inscenējumu skaits Dailes teātrī gan pakāpeniski samazinājies un pēdējās divās sezonās stabilizējies uz desmit. No jauniestudējumiem – septiņi nopietna rakstura, divas dziesmuspēles, viena melodrāma (E. Viestures 25 darba gadu jubilejā). „No nopietnā repertuāra par vērtīgākajiem inscenējumiem uzskatāmi R. Lauknera traģēdija „Vadonis Munte”, kurā skaidri izzīmējas nācīgas varonības princips un cildens varoņgars” (31 izrāde, 21 348 apmeklētāji) un sezonas otrā pusē izcilus panākumus guvusī H. Ibsena dramatiskā poēma „Pērs Gints” (33 izrādes, 26 440 apmeklētāji). R. Blaumaņa „Ugunī”, ar ko atklāja sezonu, izrādīta 20 reizi ar 12 212 apmeklētājiem. Valsts svētkiem 18. novembrī iestudēta A. Grīna luga „Tēvzeme”, 15. maija svinībām – V. Zonberga (Sauleskalna) luga „Lielkunga zābaki”, sezonas noslēgumā B. Šova „Pigmaliions”. No agrākā repertuāra sevišķi labi panākumi ir M. Zīverta drāmai „Āksts”. Divās sezonās tā izrādīta „56 reizes pie pilna nama”.¹

Skatītāju priekam teātris ik sezonu sniedz divas dziesmuspēles. 1938. – 1939. g. sezonā sagatavota O. Karla, V. Zonberga (Sauleskalna) dziesmuspēle „Meldermeitiņa”. Sešos mēnešos notikušas 75 izrādes. Dziesmuspēle „Vīnes valsis” ar klasisko J. Štrausa mūziku izrādīta 19 reizes.

Sezonas inscenējumus sagatavojuši: galvenais režisors E. Smiļģis (sešus), režisori J. Muncis (divus), K. Veics (divus). Pēc gada Dailes teātrī tiks pieprasīts sociālistiskais reālisms un repertuārā dominēs izrādes “Bruņuvilciens 14-69”, “Intervence”, “1905.”.

Ieskatu latviešu teātra 30. gadu beigu repertuārā un skatītāju apmeklējumā sniedz arī Nacionālā teātra direktora Jāņa Grīna atzinumi teātra 20. sezonas izskaņā: “Nacionālais teātris 31. maijā noslēdza savu 20. sezonu. 20 gadu jubileja tam gan būs tikai 30. novembrī, jo 1919. gadā pirmo sezonu iesāka ar nokavējumu. Pēdējā sezonā apmeklētāju skaits audzis par 13 766 un ieņēmumi par Ls 23 387,83. Jauniestudējumu skaits bija 16 – tas ir mazāks nekā iepriekšējā sezonā (20). Tas atļāvis iestudējumiem ziedot vairāk pūļu un līdzekļu. Visiem pagatavots jauns dekoratīvs ietērps. Bez pastāvīgajiem teātra dekoratoriem A. Vinklera un V. Valdmaņa šai darbā aicināti arī kā viesi A. Spertāls, R. Suta. Teātra kostīmu pārzināšanu uzņēmās māksliniece M. Spertāle.

Origināllugas: Raiņa “Indulis un Ārija”, Akuratera “Viesturs”, Blaumaņa “Ļaunais gars”. Jaunie oriģināli – A. Grīna “Pumpurs un Lāčplēsis”, K. Zariņa “Lielās sirdis”, V. Delles “Bērnu bērni”, E. Zālītes “Rudens rozēs”, J. Sārta “Malu mednieki”, J. Pētersona “Noriet kvēle”. Lieli panākumi bija V. Sardū un E. Moro “Drošajai kundzei” (36 izrādes), Sil-Vara “Karalienes Viktorijas jaunībai” (30), B. Bjernsona “Bankrotam” (26), Š. de Peirē-Šapuī “Mīlestības neprātam” (21). Izrādījām daudz iepriekšējās sezonas iestudējumu, kā A. Grīna “Kalēja līgava” (56 izrādes), E. Zālītes “Mūžīgi vīrišķo” (38). Sezonā pavisam dotas 368 izrādes, to vidū skolniekiem 19, karavīriem Rīgā – 12 un provincē – 10, pa divām izrādēm Rēzeknē, Zilupē, Kārsavā, Gulbenē, Viļākā. Šo izrāžu rīkošana ar kara ministra gādību notiek pavasaros jau vairākus gadus. Izrādes sagatavojuši režisori A. Amtmanis-Briedītis, J. Zariņš, J. Jurovskis. Aktieris O. Uršteins 6 mēnešus apmeklēja Polijas Valsts teātra institūta Režisora nodaļu Varšavā.”²

30. gadu otrajā pusē tomēr arī Latvijas teātros pavīd zināmas autoritārisma mākslas iezīmes, kas gan nav tik spēcīgi izteiktas un agresīvas, kā citur, piemēram, Krievijā un Vācijā. Tiek aizliegtas dažu lugu izrādes: Šekspīra “Jūlijs Cēzars”, ko Dailes teātrī 1934. gadā iestudē E. Smiļģis, jo šeit attēlots, kā nogalina tirānu, 1938. gadā Nacionālajā teātrī J. Lejiņa uzvestais E. Ādamsona “Mālu Ansis”, kur galvenajā varonī – butaforijā un viņa vārdā saskata alūzijas ar Ulmani, J. Jaunsudrabiņa “Invalīds un Ralla”, ko 1934.

gadā arī iestudē E. Smiļģis. Ir saskatāmas vadonības kulta tendences, kas sasaucas ar totalitārisma mākslas funkciju izpausmēm Vācijā un Krievijā, vadoņa slavinājums, piemēram, R. Lauknera “Vadoņa Mantes” uzvedumā, ko Dailes teātrī 1938. gadā uzved J. Muncis un Liepājas Pilsētas operā un drāmā 1939. gadā – K. Veics. Atsevišķas iezīmes mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu izmantojumā – vērienīgums, masveidība, dekoratīvs krāšņums, kinematogrāfisks temps –, kas sasaucas ar šim laikam raksturīgo politisko masu teātri, uzvedumu sportiski muzikālajām formām Vācijā, Krievijā u.c., vērojamas J. Munča veidotajos grandiozajos brīvdabas uzvedumos – abos tā sauktajos valsts Vienības svētkos: R. Krodera “Atdzimšanas dziesma” Rīgā, Esplanādē (1934) un kompozīcijā “Tev mūžam dzīvot, Latvija!” uz peldošas skatuves Daugavā (1936), kā arī jo īpaši Pļaujas svētkos un Strādnieku svētkos. Presē tiek atspoguļots, ka šo pasākumu uzdevumi ir vienot tautu, radīt un stiprināt ticību vadonim, jaunajai republikai un gaišai nākotnei. “Atdzimšanas dziesmas” autors R. Kroders šī uzveduma ideju laikrakstā “Jaunākās ziņas” 1934. gada 30. jūnijā skaidro šādi: ““Atdzimšanas dziesmai” būt tai jaunai dziesmai, kurai jāizceļ 15. maija notikumu būtība ar latvju tautas un valsts dzīves jaunu garīgu saturu. Ar šo dienu sācies jauns laikmets, kura nozīmi lielākā daļa vēl nesaprot (..) 15. maijs – ideālistiskā pasaules uzskata atgriešanās.” Savukārt Iekšlietu viceministrs A. Bērziņš minētajā laikrakstā 1934. gada 18. jūnijā raksta: “Šī izrāde būs liela patriotiska manifestācija, kurai līdzīgas pie mums vēl līdz šim nav sarīkotas.” Visi nākamie svētki norit pēc scenārija, kur cita starpā četri lielākie notikumi ir Vadoņa sagaidīšana, Vadoņa lielā runa, darbaļaužu apbalvošana un svētku uzvedums. Katrs sarīkojums aizsākas ar Vadoņa sagaidīšanu pie Vadoņa arkas, ar karavīru, aizsargu, policistu u.c. godasardzēm. Atšķirīgi šajos svētkos ir divi momenti: uzvedums un katreiz no jauna būvējamā estrāde. Var secināt, ka “Atdzimšanas dziesmai” un pārējiem uzvedumiem ir valstiski svarīga ideoloģiska nozīme. “Atdzimšanas dziesma” būtībā ir 15. maija republikas dzimšanas dienas svinības. Tomēr pamatā šie uzvedumi vērtējami kā nācijas sevis apzināšanās un apliecināšanas formas, kuru idejiskais saturs ir ticība savai tautai, mīlestība pret grūti izcīnīto valsti, kopības un vienotības sajūta.

Izvirzās jautājums – vai latviešu teātris kā mākslas veids, sākoties padomju okupācijai un vācu okupācijas laikā, principiāli maina savu raksturu, ko apskatīšu darba gaitā, detalizētāk raksturojot atsevišķu teātru iestudējumus. Aplūkojot teātru darbu, ir jāsecina, ka 1940./1941. gada sezonā

teātris neapšaubāmi kļūst ideologizēts, tiek pieprasīta padomju režīma slavināšana, un teātra māksla tiek virzīta vienpusībā: tiek uzsvērts, ka mākslai jāizvairās no formālisma un naturālisma un jābalstās uz sociālistiskā reālisma principiem. „Ne mazāk ievērības pelna arī mūsu tagadne ar saviem lielajiem vēsturiskajiem notikumiem strādnieku šķiras, darba zemniecības un visas parējās darba tautas dzīvē. Šiem notikumiem jādabū pareizs atspoguļojums literatūrā. Bet šis atspoguļojums nedrīkst būt tikai vienkāršs faktu reģistrējums; rakstniekam, māksliniekam jāprot parādīt arī perspektīve, saturam jābūt dziļi idejiskam un mākslinieciskam, kur pamats un vadošais būtu Marksa – Engelsa – Ļeņina – Staļina mācība. Literatūrā, glezniecībā un skatuves mākslā jāpieteic karš tukšajam formālismam pa labi un pa kreisi. Vadošais pamatprincips ir sociālistiskais reālisms. Tā ir mūsu prasība, darbu sākot.”³ Taču – ko jēdziens *sociālistiskais reālisms* īsti nozīmē - skaidrības nav. LPSR Mākslas lietu pārvaldes Teātra nodaļas vadītājs kritiķis Kārlis Freinbergs to mēģina skaidrot šādi: „Lozungu par sociālistisko reālismu deva pats J. V. Staļins. Ar šo jēdzienu ir dota pirmā kārtā sakarība ar agrāko reālismu un viņa brīvības tradīcijām. Sociālistiskais reālisms ir it kā šī reālisma mantinieks. Bet līdz ar to viņš principiāli atšķirīgs no pirmējā. Vecais reālisms (..) attēloja objektīvu realitāti, īstenību. Sociālistiskais reālisms arī attēlo īstenību, bet viņa saturs un bāze jau ir citi. Jaunā sociālistiskā reālisma bāze jau ir sociālisms ar gala mērķi – komūnismu. Šis reālisms attēlo topošo. Sociālistiskais reālisms attēlo īstenību (..) viņas attīstības gaitā, topošo īstenību. Ar to sociālistiskais reālisms iegūst dinamisku raksturu un viņam ir arī cits saturs. Vecajam reālismam par pamatu, vai izeju varēja būt kapitālisms, kapitālistiskā šķiru pasaule. Jaunajam reālismam bāze ir sociālisms, un tāpēc mākslas darbi, kas uz tā rodas, ir sociālistiskas dabas un ar sociālistisku raksturu. Un ja tas vēršas atpakaļ uz kapitālistisku dzīvi un kapitālistiskām attiecībām, ņemdams vielu no turienes, tad arī tas, kā kritiskais reālisms, notiek šinī aspektā.”⁴

Būtisks ir fakts, ka teātru māksliniekiem tiek uzdots studēt Staņislavska sistēmu. Līdz 1940. gadam Latvijā zināmu ieskatu Staņislavska sistēmā sniedz Jāņa Zariņa, Olgas Bormanē un Jurija Jurovska pedagoģiskā darbība. Nenoliedzami, ka ar Staņislavska sistēmu latviešu teātrī ienāk arī vērtīgais, - iekšējs, psiholoģiski pamatots vingrinājumu process, kas aktieriem palīdz sagatavot lomu; caurviju darbības, virsuzdevuma, tēla biogrāfijas jēdzieni. Kaut gan jau 1940./1941. gada sezonā Staņislavska sistēma tiek

uztverta visai šauri, kā vienīgā atzīstamā metode. Līdz ar to teātra māksla tiek ievirzīta šaurā vienvirziena gultnē.

Dailes teātra direktors Leonīds Leimanis teātra galvenos uzdevumus pirmajā padomju sezonā tās atklāšanas izrādes „1905.” programmas grāmatiņā formulē šādi: „Ansamblī mākslā saliedēs teātra ģēnija Staņislavska metode. Teātris formā būs nacionāls, bet saturā sociālistisks”.⁵ Programmas pirmajā lapā ievietots Staļina attēls ar parakstu: Lielais mākslas draugs Josifs Visarionovičs Staļins. Ir vērojams, ka 1940. gadā runu un rakstu aprītē ienāk un 1944./1945. gadā turpina attīstīties padomiskā frazeoloģija – abstrakti, tukši formulējumi, jebkuram totalitārajam režīmam raksturīgi un jebkurai jomai piemērojami saukļi, lozungi, kas plaši sazeļ padomju režīma turpmākajos gadu desmitos. Šādā veidā, analīzi aizstājot ar padomju frazeoloģiju, šis laika posms saprotamu iemeslu dēļ režīma pieļauto «rāmju» ietvaros nereti raksturots arī vēlākajās apcerēs. No nodevām ideoloģijai tāpat nav izdevies izvairīties visnotaļ cienījamiem literātiem. «Padomju teātra veidotāju uzdevums bija vākt kopā, atdzīvināt, aktivizēt visu labo un noderīgo, līdztekus uztrinot krietni asu ušņu duramo latviešu skatuves druvā ieviesto nezāļu iznīdēšanai».⁶

Lai mākslinieki varētu īstenot jaunās – padomju – mākslas uzdevumus, tiek sludināts, ka ir jānostiprina jauna, sociālistiska morāle, jāveicina mākslinieku politiskais apzinīgums, kas vistiešākajā veidā saistās ar vienu no totalitārisma galvenajām funkcijām – jauna cilvēka veidošanu. „Pirmo padomju darba sezonu teātros sākot, blakus organizatoriskajiem pārveidojumiem daudz tika darīts, lai pārveidotu kolektīvu iekšējo dzīvi. Vajadzēja radīt jaunas, biedriskas attiecības ik teātra saimē, lai nebūtu vietas agrāk parastajam konkurences naidam un intrigām, lai izzustu darba devēju un darba ņēmēju attiecības starp vadību un personālu. Bija jānostiprina jauna, sociālistiska morāle, jārada darba pienākuma apziņa pretstatā agrākajiem karjerisma principiem.”⁷ Teātros tiek ieviestas politiskās audzināšanas un sociālistiskā reālisma metodes studiju „stundas”. „Protams, ne viss te veicās viegli. Diezgan bieži šos vitāli svarīgos jautājumus risināja formāli, sausi. Bija arī tādi mākslinieki, kas palika akli un kurli pret visu jauno, kaut gan parasti ārēji viņi centās pielāgoties, reizumis pat šķietami aktivizējās sabiedriskajā dzīvē. Bet skatuves mākslinieku vairākums tiecās pēc reālistiskas, tautai tuvas mākslas. Mākslinieki Latvijā nedz juridiski, nedz ekonomiski nekad nebija saņēmuši kaut aptuveni līdzīgu valsts vadības atbalstu un cieņu. Reālo faktu apzināšana

vien daudziem lika noteikti nostāties padomju iekārtas pusē, un, līdztekus apgūstot marksismu-ļeņinismu, teātra darbinieku saimē izauga ne mazums aktīvu cīnītāju.”⁸

Par Dailes teātrī organizētajām marksisma-ļeņinisma studijām aktrise Velta Krūze, kurai 1940. gads bija otrais teātrī, atceras: ”Nekāds entuziasms aktieru vidū gan nebija vērojams. Bija jāiet – gājām, iespēju robežās cenšoties izvairīties, aizbildinoties ar neatliekamām darīšanām. Galīgi nebija skaidrs: kam tas vajadzīgs, kāda tam jēga. Priekšstats par ”apgūstamo priekšmetu”, kā bija, tā palika miglains, un, šķiet, tāds tas bija arī pašiem pasniedzējiem. Vienīgi daudz bezjēdzīgas, nesaprotamas runāšanas.”⁹

Mākslinieku vidū valdošais apjukums, kas saistīts ar jauna tipa – sociālistiskas mākslas prasību atspoguļojas ne vien teātrī, bet arī citās mākslas jomās. Savdabīgi par to liecina, piemēram, literatūras zinātnieka Raimonda Brieža veiktais literāro darbu nosaukumu semantikas pētījums latviešu padomju kara un pēckara dzejā: ”Ja aplūko nosaukumus žurnālā ”Karogs” 1940 . – 1941. gadā, saskatāms, ka to izvēles principi ir visai nenoteikti, līdztekus neitrālajiem nosaukumiem dominē jaunradošais patoss – ir ”Jaunās pasaules dziesma”, ”Rīta dziesma”, ”Radīšana”, ”Redzējums”, ”Akmeņskaldītāju dziesma”, ”Sarkanā armija”, ”Ugunssarkanais zieds”, un līdztekus tēli, kas fiksē citas noskaņas – ”Cietuma elēģija”, ”Novembra vakarā”, ”Vecā mēnesī”, ”Cietuma dzejas”. Katrs no tiem, atsevišķi ņemts, varētu iederēties jebkurā 20. gados izdotā dzejoļu krājumā, taču nelielā ”teksta platībā” tie rada dažādības, pretrunīgas dzejas apsoliņumu. Jaunās telpas aspekti izmantoti Sudrabu Edžus dzejoļa ”Sarkanajai Latvijai – Padomju dzimtenei” un Jāņa Plauža ”Padomju zeme” nosaukumā. Un līdztekus – saglabājušies neitrālie ”Kamene”, ”Koks”. Nosaukumu izvēli nosaka neskaidrā situācija un dinamika, kas saistīta ar jaunas, abstraktas pasaules veidošanu, orientāciju uz nākotni un iesaistīšanos tajā.”¹⁰

Tiek uzsvērts, ka teātrus ir jāvada profesionāliem cilvēkiem. Pārmaiņas tiešām notiek, to mērķis ir kļiedēt teātru kodolus, teātru vadībā agrāko Latvijas brīvvalsts laika līderu vietā ieceļot citus, vēlams, padomju varai lojālus vai simpatizējošus (kā, piemēram, Dailes teātrī) cilvēkus. Šīs pārmaiņas gan krasi nesagrauj visu iepriekšējo darba procesu, jo 1940./1941. gadā šajos amatos vēl tiek nozīmēti profesionāli mākslinieki no pašu vidus. Tā, piemēram, Alfreds Amtmanis-Briedītis un Jānis Šāberts no Nacionālā teātra tiek aizsūtīti uz Liepājas teātri, par Drāmas teātra direktoru sākotnēji iecerēts iecelt Emīlu

Maču, taču viņš atsakās, atzīstot, ka ir saistīts ar Dailes teātri. Tad šajā postenī nozīmē Žani Katlapu. Savukārt Liliju Ēriku no Nacionālā teātra un Herbertu Zommeru no Dailes teātra pārvieto uz Jelgavas teātri. Šīs pārvietošanas pamato ar vēlmi nostiprināt provinces teātru ansambļus, bet īstais cēlonis ir cenšanās izkļiedēt trupas un izskaust nacionālistisko garu, taču, iespējams, ne tas vien. „Vai šī trupu izšķaidīšana notiek politisku iemeslu dēļ vai iekšējo intrigu rezultātā, tas ir liels jautājums. Vai to grieza lielie politiskie riteņi, vai pa apakšu griezās kādi mazi ritentiņi...” atzīmē Lilija Dzene. Padomju represijas vistiešākajā veidā skar Nacionālā teātra aktieri Reini Parņicki, kurš kā aizsargu komandieris tiek izsūtīts. Šis traģiskais fakts lielā mērā nosaka daudzu aktieru vēlāko lēmumu doties emigrācijā, kad 1944. gadā kļūst skaidrs, ka otrreizēja padomju okupācija ir neizbēgama.

Jauns direktors tiek iecelts arī Dailes teātrī – šajā amatā ar LPSR Kultūras ministrijas pavēli nozīmē L. Leimani, kurš ir kreisi noskaņots, tomēr bezpartejiskais un mākslinieku vidū cienīts kolēģis, tā ka nez vai šis fakts tiek uztverts kā represīvs akts. Bet nopietns trieciens E. Smiļģim gan ir tas, ka tiek izkļiedēta viņa spēcīgā radošo konsultantu komanda – E. Smiļģa tuvākajai līdzgaitniecei Felicitai Ertnerai jāaiziet uz Operu, viņas vietā uz Daili no Nacionālā, šajā laikā Drāmas teātra pārnāk kustību konsultante Zaiga Lepne. Dailes izrāžu muzikālā dvēsele Burhards Sosārs tiek aizsūtīts uz Ceļojošo teātri. Par muzikālās daļas vadītāju Dailes teātrī tiek uzaicināts jaunais komponists Marģers Zariņš. Savukārt Oto Skulmes vietā nāk Ģirts Vilks.

Jelgavas teātrī par direktoru kļūst Ēvalds Valters, bet Daugavpils teātrī – Roberts Mustaps. Teātra direktors šajā laikā lielā mērā pilda arī mākslinieciskā vadītāja funkcijas.

Padomju ideoloģijas ietekmē mainās teātru repertuārs. Uz skatuves tiek pieprasīts jauna varoņa – padomju cilvēka atainojums. „Vajag, lai tautas varoņi kļūst mākslas darbu varoņi, lai viņi tiktu attēloti spilgtām krāsām. Vajag tēlot viņu idejas, viņu darbus, viņu tikumisko apveidu, viņu darba augļus un viņu cīņu, kas pierādīja tautām komunisma pārākumu par kapitālismu. Vajag, lai tauta saprastu, kāpēc komunisma ļaudis uzvar savus ienaidniekus. Māksliniekam jāgādā, lai šos humānos laikmetīgos uzvedumus godam veiktu.”¹¹ 1940./1941. g. sezonu no tematiskā viedokļa var saukt par revolūcijas sezonu uz mūsu skatuvēm. Ar Andreja Upīša lugu „1905.” sezonu sāk Dailes, Liepājas, Daugavpils teātri, Valmieras un Limbažu dramatiskās kopas. Jelgavas teātris iestudē A. Upīša „Zirneklis” un „Peldētāju Zuzannu”,

Drāmas teātris „Ziņģu Ješkas uzvaru”. Teātros masveidīgi tiek iefiltrēta padomju dramaturģija, kuras būtība Latvijas dzīvei un tradīcijām ir sveša. Galvenokārt repertuārā parādās lugas ar Oktobra revolūcijas un pilsoņu kara tematiku: Konstantīna Treņova „Lubova Jarovaja”, Vsevoloda Ivanova „Bruņuvilciens 14-69”, Borisa Lavreņova „Lūzums”, Vladimira Bila-Belocerkovska „Vētra”, Lēva Slavina „Intervence” (šī luga Latvijā tiek izrādīta ar nosaukumu, kas burtiski pārcelts no krievu valodas, - „Intervencija”). Arī Šandora Gergeļa un Osafa Lītovska „Mans dēls”, Aleksandra Korneičuka „Platons Krečets”, Vasilija Škvarkina „Vienkāršā meitene” un „Cita bērns”, Natālijas Kareļskas „Vecmāmiņa” u. c. Otra lugu grupa, kas šajā laikā visai plaši tiek pārstāvēta latviešu teātros, - krievu klasika: Aleksandra Ostrovska „Pašu ļaudis – iztiksim”, „Belugina precības”, „Nabadzība nav netikums”, Nikolaja Gogoļa „Revidents” un „Precības”, Maksima Gorkija „Vasa Žeļeznova”. Latviešu teātra tradicionālie iestudējumi savukārt tiek skatīti jaunā gaismā. Izrādēs raksturīga ir prasība pēc tēlu sociālās izcelsmes, šķiriskuma akcentējuma un tuvības pašas dzīves formām. No latviešu klasikas tiek iestudēti Rainis un Rūdolfs Blaumanis. Uz skatuves atkal parādās Leona Paegles „Dievi un cilvēki” un „Runga, iz maisa!”. Pa retam tiek uzvests arī dažs laikmetīgās Rietumu dramaturģijas darbs, kā Karela Čapeka „Māte” un Albēra Žerī „Sestais stāvs”; no Rietumu klasikas – Fridriha Šillera „Mīla un viltus”, kas tiek uzskatīti par progresīviem sacerējumiem.

Repertuārā tikpat kā nav jaunu latviešu oriģināllugu. Perifērijā izrāda Tijas Bangas „Mazos ļaudis” un „Gubernatora sekretāru”, kura autors ir Ģirts Salnājs (Salnais), - viņa izcelsme gan padomju laikam nav piemērota: tēvs Voldemārs Salnais bija diplomāts, neatkarīgās Latvijas sūtnis Skandināvijas valstīs, vairākus gadus Latvijas Ārlietu ministrijas labklājības ministrs, māte Milda – Latvijas laikā žurnāliste. 1944. gadā Ģ. Salnais dodas bēgļu gaitās uz Vāciju un kopā ar dzīvesbiedri Liliju Salno noorganizē Vircburgas Latviešu teātri, kura izrādēs piedalās arī kā aktieris. Mākslas lietu pārvalde 1940. gadā izsludina lugu konkursu. Starp godalgotajiem darbiem nav neviena „ar aktuālu tematiku” - tātad padomju ideoloģijas garā ieturētu darbu. Iestudējumu no šim konkursam iesūtītajām lugām piedzīvo tikai Arnolda Eglāja (Tanberga) drāma „Prieka simfonija”. Šī luga, kas tēlo Bēthovena mūža traģiku, tiek uzvesta Daugavpils teātrī. Tas ir vairāk mākslinieka biogrāfijas dramatisējums nekā patstāvīgs darbs, taču luga uzrakstīta literāri veikli un, kā atzīst kritiķi, skatuviskajā interpretācijā ir radījusi spilgtu iespaidu.

5.1. Drāmas teātris

Par Drāmas teātra direktoru LPSR Tautas Komisāru Padome ieceļ aktieri Žani Katlapu. Pēc 1941. gada aprīļa nodarbināto aktieri šajā postenī nomaina Aleksandrs Āboliņš. Par teātra galveno režisoru šajā sezonā kļūst Jānis Zariņš, kurš iestudē visus šīs sezonas lielākos inscenējumus. Līdzās viņam iestudējumus veido režisors Osvalds Uršteins, vienu izrādi uzved arī Jānis Lejiņš. Bez jau minētās Alfreda Amtmaņa-Briedīša un Jāņa Šāberta pārcelšanas uz Liepājas teātri un Lilijas Ērikas – uz Jelgavas teātri, Pēteris Cepurnieks šajā sezonā strādā Jaunatnes teātrī, bet uz Drāmu atnāk Lilija Štengele, Teodors Lācis. Teātrī sākas sabiedrisko un profesionālo mācību cikls. Staņislavska darbu teorētisko analīzi uzdots vadīt Ž. Katlapam, praktiskās nodarbības notiek J. Zariņa vadībā.

Drāmas teātra šīs sezonas darbībā iezīmējas trīs tendences. Pirmā saistās ar to, ar ko teātris tradicionāli ir bijis stiprs, - spilgtiem raksturiem un reālistisku tēlojuma veidu. Te minami J. Zariņa veiktais F. Šillera „Dona Karlosa” atjaunojums un J. Lejiņa iestudētā A. Ostrovska luga „Pašu ļaudis – iztiksim”, kas veidota pēc Maskavas Mazā teātra interpretācijas tradīcijām ar sadzīviski precīzām Artura Lapiņa dekorācijām un kostīmiem. Otrajā grupā iekļaujas latviešu klasiskās dramaturģijas iestudējumi, kuros akcents likts uz sociālajiem pretstatiem. Šim atzaram piederīgi R. Blaumaņa „Ugunī”, „Skroderdienas Silmačos” A. Upīša „Ziņģu Ješkas uzvara” uzvedumi. Trešais virziens ir padomju dramaturģijas iestudēšana: K. Treņova „Lūbova Jarovaja”, B. Lavreņova „Lūzums”, Š. Gergeļa un O. Ļitovska „Mans dēls”.

Sezonu atklāj „Ugunī” pirmizrāde J. Zariņa režijā. Iestudējumā uzsvērtas sociālās pretrīkstības, saasinātas barona, muižas kalpotāju, Frišvagara attiecības, akcentēta barona viltus laipnība, protesta gars Aldera neapmierinātībā un Edgara sašutumā. Šajā laikā tikpat kā nevar runāt par analītisku, objektīvu teātra kritiku, iepriekšējos gados rakstošie profesionāļi ir apklusināti, bet padomiski orientētie rakstītāji, kas pamatā iestudējumus apskata, vadoties no tā, cik lielā mērā tie atbilst jaunās varas ideoloģiskajām prasībām, šo uzvedumu vērtē kā vidusmēra izrādi, kur lugas sociālās puses uzsvēršana tomēr nav notikusi „uz sociālistiskā reālisma pamatiem”, jo ir akcentēti galvenokārt daži Blaumaņa varoņu protestveidīgi izteicieni. „... izrāde bija stipri statiska. Visi punkti uz i bija uzlikti jau sākumā, kas atņēma lugai un

izrādei pārliecināšanas spēku. Sociālais elements tā neizauga, bet bija zināmā mērā „dots”.¹² Kā īpaši labi tēlojumi izcelti Mildas Zīlavas Kristīne, Jāņa Lejiņa Edgars, Emmas Ezeriņas Vešeriene, Ludmilas Špīlbergas Horsta madāma, Jāņa Oša Frišvagars.

Pēc tam J. Zariņš iestudē K. Treņova „Lubovu Jarovaju”. Lugas, kurā darbojas plašs personāžs, sižetiskie samezģojumi aptver cīņu ar baltgvardiem Krievijas dienvidos 1920. gadā. Lubovas Jarovajas lomā ir Olga Lejaskalne, kas arī pati aktīvi atbalsta padomisko pārmaiņu ieviešanu, taču talanta ziņā ir mazāk spilgta nekā skatītāju iemīļotie aktieri, kuriem tiek iedalītas otrā plāna idejiski „nepareizo” tēlu lomas, - Lilija Štengele Panovas lomā un šarmantais, ar absolūto skatuvisko pievilcību apveltītais Žanis Katlaps Jarovaja lomā. Publikas interese un simpātijas ir šo savu mīļļu un – līdz ar to – viņu atveidoto padomju varai naidīgo varoņu pusē, kā arī viņu reprezentētā publikai pazīstamā un tuvā dzīvesveida pusē. Tādējādi ideoloģiskie akcenti iestudējumā izkārtos pretēji autora iecerei. No šāda droši vien apzināti neiecerēta efekta apmulsuši, recenzenti piesardzīgi pauž, ka iestudējums ir visumā atzīstams, tomēr bez īsti spēcīga pacēluma un aizrāda, ka Lubova Jarovaja ir pārāk aizņemta ar savām jūtām, pārdomām un personiskajām ciešanām, ko izraisa viņas vīra nodevība.

Šajā iestudējumā arī iezīmējas tendence, kas plašāku turpinājumu gūst 1945. gadā, - pār mūsu teātriem šefību uzņemas Maskavas teātri, - it kā lai palīdzētu mūsu māksliniekiem sekmīgāk apgūt sociālistiskās mākslas principus un veiksmīgāk strādāt pie agrāk neiestudētas dramaturģijas, būtībā šī šefība acīmredzot iecerēta galvenokārt ar ideoloģisku mērķi. Gatavojot izrādi, Drāmas teātris Maskavas Akadēmiskajam Dailes teātrim nosūta vēstuli ar lūgumu atsūtīt Maskavas Dailes teātra uzvedumā „Lubova Jarovaja” izmantoto mūziku, kā arī dot norādījumus un padomus par tās izmantošanu. Tas tiek izdarīts, un seko Drāmas teātra pateicības vēstule Maskavas Dailes teātrim, kur cita starpā minēts: „Mēs arī pateicamies Jums par Jūsu gatavību palīdzēt mums mūsu radošajā darbā un būsīm priecīgi izmantot Jūsu laipno atļauju un tādējādi turpināt aizsāktos sakarus ar Jūsu cienījamo teātri.”¹³ 1945. gadā Maskavas Dailes teātris paraksta lūgumu ar Drāmas teātri par šefības uzņemšanos.

B. Lavreņova „Lūzuma” iestudējumā, kas vēsta par flotes matrožu šķelšanos revolūcijas laikā, J. Zariņa režijā „Lubovā Jarovajā” pamanāmās ideoloģiskās divdomības vairs netiek pieļautas. Iizrādei ir „pareizs” idejiskais

skanējums. Galvenajās revolucionāri noskaņoto pozitīvo tēlu lomās ir talantīgie Ž. Katlaps, L. Špīlberga, T. Lācis. Tas ir plašs masu uzvedums A. Lapiņa monumentālajās dekorācijās ar daudzu statistu piedalīšanos.

Daudzo šajā sezonā iestudēto revolucionāras tematikas lugu vidū minams arī Š. Gergeļa un O. Ļitovska drāmas „Mans dēls” uzvedums O. Uršteina režijā, kas stāsta par komunistiskās pagrīdes kustību Ungārijā un ungāru komunistu Paulu Esterāgu. Apstākļu sakrītības dēļ 1940. gadā Drāmas teātrī pirmo padomju autoru lugu - „Mans dēls” - nākas iestudēt režisoram, kurš 1944. gadā dosies emigrācijā. Šajā izrādē spēcīgu raksturu izveido L. Štengele Esterāga mātes lomā. O. Uršteinam, tāpat kā viņa kolēģim no Dailes teātra Kārlim Veicam, šajā sezonā ir īpaši daudz jācieš no pārmetumiem par teatrālisma pārmērībām izrādēs. O. Uršteina iestudētajai A. Upīša „Ziņģu Ješkas uzvarai” tiek pārmesta atturība sociālajos akcentējumos, samākslotība un karikatūriskā ākstība. Pārmetumi daļēji ir pamatoti, dažu tēlu raksturojumā izmantotie izteiksmes līdzekļi tiešām ir pārāk samāksloti, kaut gan šajās iebildēs acīmredzot izpaužas arī šim laikam raksturīgā vērtēšanas pret spilgtu formu vispār.

Pēdējais šīs sezonas iestudējums Drāmas teātrī ir O. Uršteina režisētās „Skroderdienas Silmačos”, kuras paredzēts vest uz 1941. gada beigās Maskavā plānoto latviešu mākslas dekādi, šis ir vērienīgākais O. Uršteina uzvedums. Režisors, veidojot izrādi, akcentē domu par cilvēku un dabu laika un darbu ritumā, par Jāņu nakts, saules zenīta īpašo brīdi. Izrāde ir valdzinoša aizmiršanās latviskās sētas ziedošajā un zaļojošajā skaistumā un harmonijā. Tas ir krāšņs latviešu klasiskās komēdijas iestudējums ar lielisku Līgo skatu un vairākām aktieriskajām veismēm, pats režisors azartiski spēlē skroderzelli Rūdi. Izrādē tiek piesaistīti arī aktieri no citiem teātriem, tā Antoniju līdzās Emmai Ezeriņai atveido Dailes aktrise Austrā Baldone. Perfekti izstrādātas ir dekorācijas un muzikālā partitūra, kur darbojas šo nozaru celmlauži mūsu teātrī – Jānis Kuga un Jāzeps Vītols.

Lai konsultētu teātrus latviešu dekādes Maskavā sagatavošanā, Rīgā ierodas mākslas darbinieku brigāde no Maskavas – to vada vēlākais Maskavas Akadēmiskā Dailes teātra direktors Vladimirs Mesheteli. Kopā ar viņu atbrauc režisors un aktieris Nikolajs Ohlopkovs, diriģents Aleksandrs Hauks un baletmeistars Aleksandrs Jermolajevs. N. Ohlopkovs, kurš pamatā strādā Operā pie „Baņutas” uzveduma, piedalās arī pāris „Skroderdienu” mēģinājumos. Kā atceras aktrise Hilda Prince-Uršteina, idejiskas pamācības

viņš nav izteicis, viņā neizpratni un izbrīnu raisījušas vien dažas darba satura un tēlu raksturu īpatnības. Tā viņam neizprotama likusies Alekša neizlēmība, gausums, nespēja izvēlēties, ar kuru – Elīnu vai Antoniju – palikt kopā (šajā ziņā viņa vērojums sasaucas ar J. Asara savulaik rakstītajiem komentāriem par „Skroderdienām”). Viņš mudinājis Alekša lomas atveidotājus Ž. Katlapu un K. Klētnieku būt aktīvākiem, temperamentīgākiem, rādīt Aleksi enerģiskāku un izlēmīgāku.¹⁴ Ilgās mēģinājumu stundās tiek strādāts ar diviem tēlotāju sastāviem. Skatītājiem parādīt gan pagūst tikai vienu no tiem – 1941. gada vasarā sākas karš un pirmā Latvijas okupācija tiek pārtraukta.

5.2. Dailes teātris

L. Leimanis, stājoties Dailes teātra direktora amatā, sāk ar strauju teātra personāla paplašināšanu. Trupa tiek papildināta ar jauniem aktieriem – ienāk Hermanis Vazdiks un Luijs Šmits (bijušie L. Leimaņa kolēģi no Strādnieku teātra), Artūrs Dimiters, Vilma Lasmane, Irmgarde Mitrēvice, Pēteris Lūcis. Kā režisori paralēli E. Smiļģim darbojas aktieris Kārlis Veics, kura režisorisko autoritāti spodrinājis veiksmīgais Mārtiņa Zīverta lugas „Āksts” pirmiestudējums 1938. gadā, un no Liepājas teātra uz šejieni pārceltais Nikolajs Mūrnieks. Par teātra dramaturgu turpina strādāt M. Zīverts. 1940./1941. gada sezonā pirmās patstāvīgās scenogrāfijas uz Dailes teātra skatuves veido Ģirts Vilks, kurš līdz tam neilgi darbojies Dailes teātra Mazajā ansablī.

Arī Dailes teātra māksliniekiem ir jāapgūst Staņislavska sistēma, ar ko šajā teātrī – E. Smiļģa darba metodes un režisoriskā rokraksta: inscenējumu vērienīguma, fantāzijas, spilgtuma, izmantoto izteiksmes līdzekļu dēļ – ir lielākas problēmas nekā citur (kaut gan E. Smiļģis pats apgalvo pretējo), kas turpmākajos padomju gados izpaužas pārmetumos formālismā un pārliedzīgā dekoratīvismā. K. Staņislavska tēzei – tā kā dzīvē -, pilnīgs pretstats ir E. Smiļģa prasījums: vairāk kā dzīvē! „Man nevajag tādus pārdzīvojumus, kā dzīvē. Ja gribat redzēt ko tādu, tad ejiet uz slimnīcu!” mēdz teikt E. Smiļģis.¹⁵ Tomēr lekciju cikls par Staņislavska metodi, par aktiera darbu ar sevi 1940./1941. gada sezonā tiek nolasīts. To nolasa J. Zariņš, kurš atceras: „Jaunajām nodarbībām Smiļģis pievērsās ar lielu atbildības sajūtu, allaž uzmanīgi klausījās, bet uz atsevišķām lekciju tēzēm reaģēja ar dažādiem,

brīžiem tīri kutelīgiem jautājumiem. Vai tas ir tā? Tu domā tā? Vai esi par to pārliecināts? Liekas, ka diskusijas veidā viņš tiecās izskaidrot, ka ne jau visi skatuves mākslas ansambļi var tikt pakļauti vienai metodei”.¹⁶

Dailes teātra repertuārs pirmajā padomju sezonā ir līdzīgs kā citos Latvijas teātros. To pārsvarā veido lugas ar revolucionāru tematiku, tiek iestudēts arī viens latviešu klasikas darbs un krievu klasiskā komēdija. E. Smiļģis šajā sezonā iestudē divas padomju lugas ar vērienīgiem masu skatiem un - pēc paša iniciatīvas - Raiņa „Zelta zirgu” ar jauno H. Vazdiku Antiņa lomā. Uzvedot Ļ. Slavina „Intervenci” (repertuārā ar nosaukumu „Intervencija”) un Vs. Ivanova „Bruņuvilcienu 14-69”, ko iestudē daudzviet, E. Smiļģis šajā nozīmē neapšaubāmi pakļaujas konjunktūrai, lai gan tas acīmredzot ir vienīgais veids, kā šajā laikā vispār kaut ko iestudēt.

Pats E. Smiļģis šo laikposmu raksturo šādi: „Dailes teātrim 1940. gadā bija vieglāk par visiem pārējiem teātriem ieiet jaunajā attīstības gultnē. Revolucionārās tradīcijas, mūžam jaunā Raiņa nemirstīgais gars nebija ļāvis mums zaudēt sparū un ticību nākotnei bargajos reakcijas gados, mūsu mākslinieciskā īpatnība bija saglabāta”.¹⁷ Vai šie patētiskie vārdi nozīmē, ka E. Smiļģis patiešām ir sajūsmā par padomju dramaturģiju? Drīzāk gan tā ir pārliecība, ka savus radošos principus izdosies saglabāt arī šāda tipa iestudējumos. „Bruņuvilcienu 14-69” Smiļģim nākas iestudēt pēc no Maskavas atsūtītā K. Staņislavska izstrādātā režijas eksemplāra, kas režisoram varētu būt visnotaļ pazemojoši. Tajā pašā laikā šī iestudējuma vērienīgums, režijas tehnikas uzdevumi (piemēram, bruņuvilciena skatuviskais atveidojums) Smiļģi aizrauj, un izrāde apliecina viņa inscenētāja vērienu. Gan „Intervence”, gan „Bruņuvilciens 14-69” piedāvā plašas iespējas izvērstiem masu skatiem, ko Smiļģis arī veiksmīgi izmanto. Visi tā laika recenzenti slavē šo izrāžu dinamiku – mizanscēnu maiņu, krāsas, gaismas. „Tomēr krāsām bagātajā teatrālismā izpaudās arī Dailes teātra spēks. Dailes teātris prata radīt lugas un izrādes kopskaņu, cīņu gara piesātinātu atmosfēru. Te izpaudās Eduarda Smiļģa noskaņu māksla, masu skatu meistarība, veiksmīgi attēlojot divu vēsturisko pretspēku cīņu, kas izrādes gaitā dinamiski izauga līdz iespaidīgam, revolūcijas patosa piepildītam atrisinājumam.”¹⁸

Bez tam iestudējumu centrā ir spēcīgas personības – Edgara Zīles Brodskis „Intervencē» un Artūra Filipsona Veršiņins „Bruņuvilcienā 14-69”. Labākie Dailes teātra spēki nu ir uz skatuves pārliecinātu partijas biedru rindās. Biruta Gudriķe raksta, ka E. Zīle, strādājot pie Brodskas lomas, «daudz

domājis, kā tēlot „pa jaunam”, bet tieši šis „jaunais” neesot padevies. Tēlojis vairāk ar intuīciju.”¹⁹ Tātad arī aktieri galveno akcentu nav likuši uz savu varoņu ideoloģisko programmu, bet mēģinājuši to raksturos sameklēt vispārcilvēciskas vērtības un īpašības.

Piemēram, V. Krūze par aktieru pārmiesošanās spējām izsakās šādi: „Aktieris ir tāds cilvēks, viņš nešķiro – Lāčplēsis vai Ļeņins, Baltais tēvs vai Kangars, tiklab Klāra Cetkina, kā Anna Kareņina. Aktieris „ielīdīs” tai cilvēkā līdz kaulu smadzenēm, ja vien varēs (cik dziļi, tas katra talanta ziņā). .. Protams, pa vidam gadās arī kāds, kas, tāpat kā Kencis, domā: „Es esmu smuks no vaiga, ko man vairāk vai’ga?” – „Meitenes ģībst. Ar to tad arī visu mūžu iztiek.” Eduards Smiļģis enerģiski turpina veidot savus inscenējumus tai pašā šaurībā. – Ēdis vai neēdis, bet galvu augšā! – tā mūs katru mīļu brīdi audzināja Smiļģis. – Un skaties, kur kāju liec!”²⁰ Ar šādiem vārdiem padomju ideoloģiskajā „šaurībā”, šķiet, sevi ir jāuzmundrina arī pašam E. Smiļģim, lai viņš – vismaz daļēji – varētu īstenot savu estētisko programmu arī ne paša izvēlētajā dramaturģijā un ideoloģiskā spiediena apstākļos.

Vēl 1940./1941. gada sezonā E. Smiļģis iestudē Raiņa „Zelta zirgu”, kas veiksmes gadījumā tiktu vests uz latviešu mākslas dekādi Maskavā. Daļa recenzentu pārmet Antiņa lomas tēlotājam H. Vazdikam „rainiskā, garīgā lieluma” trūkumu²¹, bet citi savukārt „nepietiekamu gaišo, zēnisko pārdzīvojumu”.²² Ārkārtīgi greznas un etnogrāfiskas ir Arvīda Spertāla dekorācijas, piemēram, Saulcerītes kāzu villaini princeses draudzenes raksta pār visu skatuvi. Ir arī dažādi vizuāli efekti – pārslu virpuļi, noklīdušo bērnu gājiens ar daudzām tumsā mirgojošām uguntiņām. Izdarībām bagāta ir aina stikla kalna pakājē, kalna konstrukcija aizņem lielu skatuves daļu, pāri skatuvei novietots garš galds, taču skata izkārtojums ir visai jucekļīgs.

Šajā iestudējumā Antiņa cīņa par Saulcerīti parādās vairāk kā otrā plāna līnija, centrā izvirzot dialektiskās attīstības problēmu un galveno uzmanību pievēršot divu pretspēku - Baltā tēva un Melnās mātes – cīņai, kurus atveido gados jauni aktieri – Edgars Zīle un Alma Ābele. Baltā tēva tēlotājs E. Zīle pēc dažām izrādēm gan lūdz sevi atbrīvot no lomas (to pārņem L. Šmits), jo nesaprotot, „kā tradicionālo tēlu traktēt padomju dzīves apstākļos”.²³ F. Ertnerē šai sezonā strādā Operas un baleta teātrī, un, iespējams, līdz ar to tēlu psiholoģija, ko viņa parasti izstrādā ikdienas darbā ar aktieriem, šoreiz tiek pakārtota inscenējuma etnogrāfiskumam. Etnogrāfiskums īpaši akcentēts

varbūt arī tādēļ, ka vajag rēķināties ar nelatviešu publiku, kas izrādi skatītos latviešu mākslas dekādē Maskavā.

1940./1941. gada sezona ir pirmā, kad ar patstāvīga inscenētāja tiesībām līdzās E. Smiļģim strādā K. Veics. „Kā aktieris Smiļģis un Veics bieži bija izcīnījuši ne vienu vien tuvciņu (Otello un Jago, Fausts un Mefistofelis), un tā iezīmējās arī režijā,” atzīmē Lilija Dzene.²⁴ Veics pirmajā padomju sezonā iestudē trīs komēdijas: V. Škvarkina „Vienkāršo meiteni”, N. Gogoļa „Revidentu” un R. Blaumaņa „Trīnes grēkus”, tajos īpaši uzsverot situāciju un tipāžu komismu. „Vienkāršo meiteni”, kas stāsta par kāda Maskavas priekšpilsētas nama iedzīvotāju ikdienu, uzsverot jaunās „sociālisma celtnieku” paaudzes pārākumu pār citādi domājošajiem, Veics uzved kā triku komēdiju, neiedziļinoties raksturu izpētē, - lugā šie t. s. reālistiskie raksturi ir shematiski un samāksloti. „Trīnes grēki”, ko K. Veics iestudē sadarbībā ar Emīlu Maču, tiek veidoti kā burleska tautas lugu tradīcijās ar dziesmām un dejām Blaumaņa lauku sētai visai greznos tērpos. K. Veics savā iestudējumā ir atļāvis neievieš un neizspīlēt sociāli šķiriskos motīvus, kā tas vairākos šīs sezonas uzvedumos (piemēram, „Ugunī”) tiek darīts, viņš saimniekus un kalpus attēlo kā vienotu saimi, par ko izpelnās pārmetumus: „Šis iestudējums turklāt turpināja Ulmaņa valdīšanas laikā kultivētās „tautas lugu” tradīcijas ar .. Blaumaņa lauku sētai neparasti grezniem tērpiem. Izrāde pilnīgi noklusēja arī lugā atrodamos sociālos motīvus..”²⁵

Tomēr visvairāk kritizēts tiek K. Veica „Revidents”. K. Veics „Revidentu” rāda kā vodeviļu. Tēli veidoti, izmantojot groteskas un bufonādes izteiksmes līdzekļus, arī tādus komikas elementus kā uzsvērti komiski ķermeņa stāvokļi un teatrāla runas maniere. Tas absolūti nesaskan ar padomju mākslai izvirzīto prasību pēc sociālistiskā reālisma, un „Revidents” tiek nosaukts par nopietnāko šīs sezonas neveiksmi. Arvīds Grigulis K. Veicam pārmet muguras uzgriešanu „Revidenta” iestudēšanas tradīcijai, kāda tā ir krievu teātra vēsturē: „.. pēc tik garas „Revidenta” tradīcijas, kādu uzrāda teātra vēsture, ir panākts gandrīz neiespējamais: no klasiskas sociālas raksturkomēdijas izveidota jautra tautas komēdija..”²⁶ „Te režija bija pašos pamatos pārpratusi un sagrozījusi Gogoļa darbu. Skaudrās, trāpīgās sabiedriskās satīras vietā uz skatuves valdīja ārēja komika, groteski pārspīlējumi, naturālistiskas izdarības. Gogoļa tēli lielākoties bija pārvērsti par dzīvām karikatūrām, tie klabināja zobus (R. Puriņa skolas priekšnieks Hlopovs), valstījās pa gultu (N. Kraukļa Osips).”²⁷ K. Veica izrādes tiek nosauktas par tādām, kuras repertuāra kopējā

ainā vismazāk iet kopsolī ar sava laika garu. Padomju režīma interesēs ir atbalsts masām saprotamai mākslai, kura ir spējīga vienīgi izpildīt lomu, ko tai paredzējis oficiozs.

Kā trešais režisors šajā sezonā Dailē strādā N. Mūrnieks. Līdz 1940. gadam viņam ir visai neliela režisora darba prakse, un Dailē N. Mūrniekam pirmoreiz ir iespēja sagatavot liela stila inscenējumu. Top A. Upīša „1905.” un A. Ostrovska „Belugina precības”. N. Mūrnieks savos iestudējumos īpaši spilgti akcentē sociālo līniju, un „Belugina precību” uzveduma sakarā tiek slavēts par dzīvu un dziļu iejušanos krievu klasiskās dramaturģijas īpatnībā, krievu cilvēka psihē.

„1905.” ir lielinscenējums, kas rāda 1905. gada sacelšanos un tās apspiešanu. N. Mūrnieks to iecerējis veidot kā leģendu par to dienu notikumiem. Priekšskaram atveroties, izrāde iznirst it kā no laika zvaigžņotās tumsas un norit skatītāju priekšā. Iestudējuma gaitā gan šī līnija attīstību negūst, neizdodas sakausēt leģendas motīvu un notikumu reālo raksturu, kas pie šādiem nosacījumiem jāpaceļ pāri ikdienas naturālismam. Recenzenti aktieru tēlojumā uzsver prasību pēc lielākas revolucionārās romantikas, heroikas. Tā trūkums tiek pārņemts arī Mārtiņa Robežnieka atveidotājam E. Zīlem. Uzvedums piedāvā dažādu tipu galeriju, kuru tēlojumā atbilstoši literārajam materiālam uzsvēta šķiriskā piederība. Vīrišķīgs, noteikts, pievilcīgs ir E. Zīles Mārtiņš Robežnieks. E. Zīle, veidojot tēlu, vairās no ārējas patētikas. Šo lomu viņš jau reiz ir spēlējis – Strādnieku teātrī. Īpaši tiek uzteikts E. Mačs, kurš Zarēna lomā radījis niansētu traģisku raksturu. Korekts ir K. Pabriks Jāņa Robežnieka lomā.

5.3. Bērnu un jaunatnes teātris

Pirmajā padomju sezonā tiek izveidots Bērnu un Jaunatnes teātris, kas darbību uzsāk 1940. gada 16. novembrī. Teātra direktors un mākslinieciskais vadītājs ir toreizējais Nacionālā (Drāmas) teātra aktieris Rūdolfis Baltisvilks. Kā režisore un aktrise teātrī strādā Emīlija Viesture, režisora asistenti – Irīna Liepa un Arnolds Stemps, kustību konsultante – Nora Katlapa, literārās daļas vadītājs – Fricis Rokpelnis. Teātrī darbojas arī politiskais audzinātājs, šajā postenī ir Dagmāra Lāce. Viņas nonākšanu šajā amatā savā ziņā var nosaukt par paradoksu, jo D. Lāces vecāki – režisore Anna Lācis un vēlāk arī padomju

Latvijas Izglītības Tautas komisārs Jūlijs Lācis – ir represēti. Nav arī ziņu par D. Lāces aktīvu idejiski politisko darbību, atrodoties šajā postenī. Viņa 1940. gada septembrī ir atbraukusi no Maskavas, ir komjauniete, no paša sākuma bijusi klāt pie Jaunatnes teātra tapšanas un pārsvarā teātrī nodarbojas ar organizatoriskajām lietām, piemēram, risina telpu jautājumu, kā arī piedalās teātra sabiedriskajā dzīvē un iesaistās sienas avīzes veidošanā, kur teātra dzīve atspoguļota gan nopietnos, gan humora pilnos rakstīšos.

Trupu veido aktieri no dažādiem Rīgas un perifērijas teātriem: Irma Bune, Pēteris Cepurnieks, Klāra Galviņa, Eiženija Kaldovska, Arnolds Kalniņš, Milda Ratniece, Osvalds Krēsliņš, Vilis Ķimelis, Kārlis Liepa, Tāļivaldis Macijevskis, Marija Miezīte, Elza Stūrīte, Augusts Pommers, Severīns Vilsons, Mirdza Zaice, Vera Zīverte un citi. Teātrim nav savu telpu, telpas tiek īrētas Pionieru pilī, Krievu drāmas un Ebreju teātros, Lielajā ģildē. Arī Bērnu un jaunatnes teātrī, tāpat kā daudzos citos teātros pirmajā padomju sezonā notiek teorētiskas pārrunas par sociālistisko reālismu un Staņislavska sistēmu, ko šeit vada režisors Jānis Zariņš.

Šajā sezonā teātrī tiek iestudētas trīs krievu autoru lugas: Alekseja Tolstoja pasaku luga „Zelta atslēdziņa” Arnolda Stempa režijā, asistente Emīlija Viesture, Aleksandras Brušteines luga „Gaišzilais un sārtais” Rūdolfa Baltaisvilka režijā, asistentes – Irīna Liepa un Nora Katlapa un Nikolaja Ostrovska romāna „Kā rūdījās tērauds” dramatisējums Emīlijas Viestures režijā, asistējot Irīnai Liepai.

Repertuārā un jauniestudējumu veidošanā šeit tiek izvirzīta – kā minēts E. Viestures “Režisūras plānā Jaunatnes teātrī”²⁸ - “pedagoģiska pieeja jaunā skatītāja psihei” un izvirzīts režijas mērķis – “audzināt jaunatni ar skaidri, nepārprotami izteiktu ideju”. Principā pret šādām nostādnēm nekas nebūtu iebilstams, ja vien ar “ideju” netiktu saprasta padomju ideoloģijas iepotēšana jaunajā skatītājā, kā tas šajā gadījumā – jo īpaši otrajā un trešajā šīs sezonas iestudējumā – ir.

Teātris skatītājiem tiek atklāts 1941. gada 28. janvārī ar “Zelta atslēdziņas” pirmizrādi. Iestudējums ir veidots krāsainā pasakas estētikā ar savu devu komisma, labie tēli ir uzsvērti labi un pievilcīgi, sliktie – visumā arī gluži lādzīgi, tikai palaidnīgi. Skatītāju simpātijas izpelnās aktīvais un drošsirdīgais Viļa Ķimeļa Buratīno.

Iestudējuma veidotāju – režisora A. Stempa un konsultantes E. Viestures iecerē cīņa par zelta atslēdziņu ir, pirmkārt, cīņa par visas leļļu

tautas atbrīvošanu no Karabasa Barabasa varas. Kaut gan Buratīno veidots no cietāka materiāla un ir ļoti bezbailīgs, pēc iestudējuma veidotāju domām, tā galvenais spēks ir un paliek gudrība, prāts. “Kas ir zelta atslēdziņa?” analizējot pasaku, vaicā Viesture un tūlīt atbild: “Gudrības atslēdziņa. Ar ābeci (respektīvi, skolu) un dzīvu bērnu teātri jaunais pilsonis Buratīno izaugs par īstu laimīgās zemes pilsoni.” Patiesu dabas bērnu, aizrautīgu dēkaini, uzņēmīgu, drosmīgu un reizē arī lielu nebēdni, kurš par visu vairāk mīl “šausmīgus piedzīvojumus”, - apmēram tādu Viesture vēlas redzēt Buratīno “Zelta atslēdziņas” iestudējumā. Un tādu viņu arī atveido aktieris Vilis Ķimelis.

Labsirdīga, bet stingra audzinātāja ir E. Kaldovskas lelle Malvīne. Pēc sava ārējā veidola Malvīne līdzinās trauslai porcelāna figūrai ar ļoti smalkām manierēm. Viestures iecerē Malvīne pieder pie inteliģences, tāpat kā maigais, bailīgais mīlētājs un dzejnieks Pjēro. Zelta gudrības atslēdziņu Buratīno palīdz atrast bruņurupucis Tortils. Augusta Pommera interpretējumā Tortils ir cienīgs profesora tips. “Pati gudrība, teiksim, zinātnes personificējums. Bez liekas jūsmošanas. Skaidrs, noteikts,” analizējot Tortila tēlu, raksta Viesture “Zelta atslēdziņas” režijas ekspozīcijā. Varmāka un despots, lielu muti, lielu bārdu un lielu kabatu, it kā uzpampis no sagrabtajiem labumiem, ir Buratīno galvenais pretinieks – lelļu teātra direktors Karabass Barabass Kārļa Liepas atveidojumā. Ne mazāk iespaidīgi ir arī Karabasa palīgi: “pieglaudīgais ļaužu prātu apmiglotājs, kā dēle glumais” Duremars (Severins Vilsons) un veiklie spiegi dobermanji. Karabasam pakļautās lelles Viestures iecerē ir līdzīgas manekeniem, kuri zem Karabasa pletnes kustas kā automāti un atdzīvojas tikai saskarē ar cilvēkiem. “Katrai bez atsevišķa raksturojuma kopēja nospiestība un grūtums. Atplaukst laimīgajā zemē.”

“Kā lugu rādīt?” jautā Viesture un atbild “Kā bērnu rotaļu. Aktieriem jāpārvēršas par bērniem un jāspēlējas kā bērniem. Viegli, rotaļīgi, bet pasvītrotot raksturīgo. Piemēram, policisti, kā bērni spēlētu viņus? Lai visam pāri slīdētu komiskais vaibsts. Lai bērns varētu par visiem jaunajiem smiet un viņus nicināt, bet ne pats nobīties no viņiem. Lai viņam būtu tā pārliecība, ka viņš gan visus uzveiktu tāpat kā Buratīno.” Viesture vēlas uzvest “Zelta atslēdziņu” kā “pasaku, kur fantastiskais vijas ar reālo vienā skaistā vītņē. Skaistums – nepieciešams elements bērnu izrādē. Lai cik vienkāršota skatuve mums arī nebūtu, bet ainām jābūt skaistām. Piemēram, ainai ar vardēm jābūt “skatāmai”, un ainai ar rotaļlietu pārdevējiem jābūt vilinošai, raibai, kā Jaungada tirdziņam.” Lomās ir P. Cepurnieks – Karlo tētiņš, K. Liepa –

Karabass-Barabass, E. Kaldovska – Ielle Malvīne, I. Liepa – Iapsa Alise, A. Kalniņš – runcis Bazilio, O. Krēsliņš – pūdelis Artemons u.c. Masu skatos tiek iesaistīti bērni no skolu dramatiskajiem pulciņiem.

Otrs teātra šīs sezonas iestudējums “Gaišzilais un sārtais” vēsta par Krievijas provinces sieviešu ģimnāzijas dzīvi 1905. gada revolūcijas laikā. Šis uzvedums tiek atzīts par mākslinieciski pārliecinošāko teātra 1940./1941.gada sezonā un ir slavēts par spilgtajiem, raksturīgajiem tēliem. Vienu no savām pirmajām lomām – jaunu, revolūcijas noskaņu iedvesmotu meiteni Žeņu – tēlo M. Klētniece, ebreju meiteni Blūmi Šapiro atveido E. Kaldovska. Kā nežēlīgu, varai padevīgu, nejūtīgu monsturu E. Viesture spēlē ģimnāzijas priekšnieci Sivovu.

“Piederu pie negatīvo, pretdarbīgo grupas,” raksta Viesture. Viņa ilgi domājusi par savas lomas virsuzdevumu. Bijuši vairāki varianti: “sargāt veco iekārtu skolā, apspiest revolūcijas iespaidu skolā”, līdz beidzot lakoniskais un konkrētais – “sargāt savu labklājību!”. Tālākā lomas analīze sniedz attaisnojumu šādam tēla skatuviskās dzīves virsuzdevumam. Viesture savu Līzavetu Aleksandrovnu iedomājusies kā “sešdesmitgadīgu sirmu dāmu, kas nāk no augstākām aprindām. Zinības un gudrības nav viņas stiprā puse. Līzaveta Aleksandrovna mīl valdīt un komandēt un dara visu, lai audzēknes skolu beigtu kā caram patīkamas pilsones, lai viņas nekā nezinātu no īstās dzīves, tāpēc uzticīgi sargā viņas no grāmatām un jebkādiem ārpusskolas iespaidiem.” Laikabiedru atmiņās un tā laika recenzijās E. Viestures Sivova raksturota kā “īpatnēja, brutāla, varaskāra sieviete”.²⁹

Idejiski nopietnākais ir “Kā rūdījās tērauds” iestudējums, E. Viesture un I. Liepa to veido dinamisku, aktīvu, ar mūziku un dejām, lai tas jo īpaši piesaistītu jauniešu auditoriju. Iestudējumā ir pietiekami daudz padomju patosa un degsmes, lai kopumā tas tiktu novērtēts kā veiksmes, kaut arī vērienīgāku šķiru cīņas atspoguļojumu nevar parādīt ierobežoto tehnisko iespēju dēļ. Trauksmainums, drosme un gatavība cīnīties ir uzsvērti Viļa Kļimeļa tēlotajā Pāvelā Korčaginā. Tiek atzīmēti M. Klētnieces daiļā, bet šķiriskuma apziņā vēl “neizaugusi” labāko aprindu meitene Toņa, K. Liepas strādnieks Tokarevs, O. Krēsliņa Žuhrajs, P. Cepurnieka Artjoms, V. Zīvertes Nīna.

Iestudējuma “Kā rūdījās tērauds” varoņa Pāvela dzīves mērķis sasaucas ar lugas galveno ideju – “cīņu par cilvēces atbrīvošanu”. IZRĀDES ŽANRU E. Viesture raksturojusi kā drāmu. Poētisku un tai pašā laikā

trauksmainu režisore paredzējusi topošā iestudējuma atmosfēru, kuru izteikusi ar diviem vārdiem – “vētrā dzimušie”. Iestudējuma tēlos īpaši tiek uzsvērta cīņas romantika un degsme. “Visos komjauniešos – degsme. Griezti vērību visiem tiem, kas tēlo komunistus, ar lielu dedzību un pārliecību runāt, lai nebūtu tikai skaļi vārdi,” atzīmē E. Viesture. Viņa arī analizē galveno varoņu raksturus: “Pāvels – uguns un liesma, viņa virsuzdevums – visu dzīvi ziedot cilvēces atbrīvošanai. Pāvela caurviju darbība – cīnīties, gribas līnija – cīnīties, izturēt, palikt ierindā.” Artjomu E. Viesture iedomājusies kā “lāci migā, ogles zem pelniem, snaudošs spēks. Tēla virsuzdevums – godīgs darbs par strādnieku lietu.” Līdzīgi analizētas arī pārējās darbojošās personas.

E. Viestures cenšanās pēc degsmes un romantikas šajā izrādē izraisa kritikas daļēju neapmierinātību. Iestudējuma veidotājiem tiek aizrādīts uz pārspīlējumiem, ka “arī prieka izpausmi jāprot parādīt vienkārši un sirsnīgi”.

Teātris sniedz profesionālu palīdzību skolu pašdarbības pulciņiem un teātra darbā cenšas iesaistīt skolēnus, tādējādi aizsākot tradīciju, ko vēlākajos pēckara gados Jaunatnes teātris attīsta skolēnu aktīva izveidošanā. Kad Latvijā nodibinās vācu okupācijas režīms, Bērnu un jaunatnes teātris savu darbību pārtrauc.

5.4. Jelgavas Drāmas teātris

Par Jelgavas Drāmas teātra direktoru 1940./1941. gada sezonā kļūst Ēvalds Valters. Viņš 30. gadu beigās veido režijas radiofonā. Ē. Valters arī kā režisors Jelgavā iestudē vienu izrādi, sešas izrādes šeit uzved Herberts Zommers – Dailes teātra aktieris, kurš šajā sezonā sāk strādāt Jelgavā. Līdz šim viņš dažas režijas ir veidojis Zemnieku drāmā, Dailes teātra mazajā ansablī, pašdarbībā. Viņš dažās izrādēs piedalās arī kā aktieris. Piecas režijas veido Visvaldis Silenieks, kurš šeit ieradies no Liepājas un arī spēlē vairākas lomas teātra iestudējumos. Pa vienai izrādei šajā sezonā uzved režisore debitante Zinaīda Avotiņa un aktieris Ēvalds Mercs-Vilnis. Teātrī nostiprinās spēcīga trupa: Mirjama Štāle, Elza Barūne, Jānis Ķīkulis, Veronika Sīle, Elza Tauriņa, Bernhards Īzaks, Valfrīds Streips, Roberts Brīvmanis, no Nacionālā teātra uz Jelgavu šajā sezonā ir pārcelta Lilija Ērika, no Dailes teātra – Lilija Amerika, no Liepājas teātra pārnāk Alita Alkne, no Ziemeļlatvijas teātra – Žanis Vīnkalns. Scenogrāfiju un kostīmus vairākām izrādēm veido

Arvīds un Marga Spertāli. Līdz ar to šā teātra izrādēm ir augsta vizuālā kultūra.

Pirmās padomju sezonas repertuārs Jelgavā ir salīdzinoši inteliģents, daudzveidīgs, teātris atļaujas repertuārā iekļaut pat Rietumu moderno dramaturģiju. Lugas gan žanriski, gan stilistiski ir samērā dažādas.

No A. Upīša darbiem Jelgavas teātris iestudē "Zirneklī" un "Peldētāju Zuzannu". Tiek uzvestas arī divas Leona Paegles lugas "Dievi un cilvēki" un "Runga iz maisa!", jauna autora Ģirta Salnāja luga "Gubernatora sekretārs" un no latviešu klasikas – R. Blaumaņa "Trīnes grēki". Padomju dramaturģiju pārstāv M. Gorkija "Vasa Žeļeznova", V. Bila-Belocerkovska "Vētra", N. Pogodina "Džokonda" un P. Goļikova "Ikdiena". No krievu dramaturģijas iestudē arī A. Ostrovska "Nabadzība nav netikums". Teātris atļaujas iestudēt arī Rietumu dramaturģiju: francūža A. Žerī "Sesto stāvu", tāpat iestudē čehu rakstnieka K. Čapeka "Māti" un klasiku – Moljēra "Ārsts pret paša gribu".

Sezonu Jelgavas teātris atklāj ar A. Upīša "Zirneklī" Alfrēda Zommera režijā. Lugas, kurā tēlota kapitālistu un streikotāju strādnieku cīņa, darbība notiek kādā lielā Eiropas pilsētā. Jānis Arnītis izrādei ir izveidojis šķautņainu un arhitektonisku scenogrāfiju, kas aizņem lielu daļu skatuves un zināmā mērā nomāc arī aktierus, masu skatiem atstājot tikai nelielu laukumu. Masu skati tiek atzīmēti kā vājākais punkts šajā citādi par visumā spriegu atzītajā izrādē. Īpaši tiek izcelti abu "slikto" – kapitālistu tēva un dēla Pīrsonu - tēlotāji V. Silenieks un V. Streips, tādējādi izrādei piešķirot idejiski „pareizo” šķirisko skanējumu. "Tēvu – Žoržu Pīrsonu Visvaldis Silenieks veikli tēloja kā blazētu vecu bonvivānu, kas mierīgi grib palikt savā iegūtā drošībā un ar trauksmainu biklumu ir mierā atstāt arī dēlu briesmās, ja pats var paglābties. Šis dēls Valfrīda Streipa tēlojumā ir tas īstais "zirneklis", kas pievāc visu, kas iekrīt viņa tīklā. Streips spēcīgi veidoja šo tipu kā tādu, kas apzinās savu karotāja puses stāvokli un ir nežēlīgs savā rīcībā, bez kādiem sirdsapziņas pakustējumiem."³⁰ Uzteikti arī L. Ērikas rafinētā kurtizāne Anda Murevska, M. Štāles Zana, V. Krūmiņa Pēteris Greifs. Kopumā iestudējums korekti iekļaujas totalitārisma mākslas standartos, kur viens no nosacījumiem mākslas darba valodai ir arī tā veidotāju prasme imitēt reālus priekšmetus un darba tehniskā pabeigtība.

Dienu pēc "Zirneklja" pirmizrādes priekšskars veras otrajam šajā sezonā sagatavotajam H. Zommera jauniestudējumam – Ģ. Salnāja "Gubernatora sekretāram". Tajā attēlota slepenā cīņa par sociālismu, kas pēc 1905. gada notikumiem turpinās pagrīdē: gubernatora darba kabinetā darbojas

revolucionāri un gubernatora sekretārs izrādās gubernatora meklētais pagrīdnieks Binoklis. Šīs izrādes sakarā atzīmēts tiek Ēvalds Valters, kurš spēlē gubernatora lomu.

Jelgavas teātra lielākais mākslinieciskais sasniegums šajā sezonā ir L. Paegles “Dievu un cilvēku” iestudējums, ko veic H. Zommers, - līdzība par tautu, kas cieš no despotiskas varas. Tas ir plašs iestudējums ar lielu tēlotāju sastāvu. Režisors saskaņā ar noteikumu loģiku un darbības kāpinājumu ir pārkārtojis L. Paegles tekstu. Izrāde notiek krāšņās, izteiksmīgās un izsmalcinātās Arvīda Spertāla dekorācijās: skatītāju acīm paveras Nīlas ainavas, greznā faraona mītne, kāpnes, kolonnas, mainīgas gaismas. “Šajā izrādē harmoniski apvienojās L. Paegles dzeja, kurā atbalsojās Raiņa idejas, H. Zommera askētiskā, loģikas un lielas literārās kultūras cauraustā režija, A. Spertāla estētiski smalkais, gaumē un autora izjūtā izkoptais mākslinieka rokraksts un Lilijas Ērikas – traģēdijas varones – cildenība centrālajā – Berenikas – tēlā,” raksta Lilija Dzene. “Kā izrādes pamatdomu režisors izvirzīja tautas garīgo briedumu, kas despotiskās varas apstākļos (darbība noris senajā Ēģiptē) nevar realizēt savas brīvības alkas, taisnības izpratni.”³¹ Kā izdevušies aktierdarbi tiek minēti V. Silenieka humānais troņmantnieks Hors, V. Streipa Hora skolotājs Jetro, H. Zommera Ramzess II, M. Štāles ebrejiete Reka.

Padomju dramaturģijas darbs ar revolucionāru tematiku – līdzinieks citos teātros iestudētajām izrādēm “Lūzums”, “Bruņuvilciens 14-69”, “Intervence” u.c. – Jelgavas teātrī ir V. Bila-Belocerkovska “Vētra”, ko uzved H. Zommers sadarbībā ar dekoratoru J. Arnīti un gaismu meistarū, kurš sadarbojas ar E. Smiļģi, F. Lepni. Izrāde tiek veidota – cik to atļauj teātra iespējas – vērienīgi, ar izvērstiem masu skatiem, revolucionāru patosu, dinamismu un dramatismu nodrošina arī smalki izstrādātā gaismu partitūra. Kā veiksmīgi revolucionāro tēlu atveidotāji atzinību izpelnās V. Silenieks un V. Streips.

H. Zommers šajā sezonā uzved arī N. Pogodina “Džokonu” ar aktieriem V. Sīli, V. Krūmiņu, A. Rozīti, G. Feodoroviču, P. Murašku, M. Einbergu un V. Streipu un Moljēra komēdiju “Ārsts pašam negribot” ar aktieriem B. Īzaku, E. Tauriņu, Ē. Mercu, E. Barūni, R. Brīvmani, E. Skujiņu, K. Dzeldi un citiem. Pats H. Zommers šajā iestudējumā atveido Žeronta lomu.

1941. gada pavasarī H. Zommers kopā ar dekoratoru J. Arnīti sāk darbu pie Raiņa. “Uguns un nakts” iestudējuma, ar ko ir paredzēts sākt nākamo - 1941./1942. gada sezonu. Spīdolas lomā ir L. Ērika, Laimdotas – M.

Štāle, Lāčplēša loma tiek iedalīta V. Sileniekam, Kangara – Ē. Mercam, Melnā bruņinieka – Ž. Vīnkalam. Šis iestudējums netiek pabeigts, jo sākas karš, un nākamajā sezonā darbs pie šīs izrādes netiek turpināts.

V. Silenieks šajā sezonā Jelgavas teātrī iestudē M. Gorkija “Vasu Železnovu” ar Elzu Barūni titullomā. Elzas Barūnes Vasa ir pretrunīga, spēcīga personība. Iestudējumam raksturīga teatrāla sakāpinātība un naturālistisks krāsu sabiezējums. Kā izdevušies aktierdarbi atzīmējami M. Štāles Natālija, A. Alknes Anna, L. Ērikas Rašele.

Īpaši akcentējot sadzīvisko norišu komismu, V. Silenieks iestudē A. Ostrovska komēdiju “Nabadzība nav netikums”, kurai A. Spertāls ir izveidojis krāšņas dekorācijas, un lomās ir L. Amerika, R. Brīvmanis, Ē. Merca, Ž. Vīnkals, J. Ķikulis, A. Rozīte, V. Streips, un A. Upīša komēdiju “Peldētāja Zuzanna”, kur komiskus raksturus izspēlē B. Īzaks, R. Brīvmanis, E. Tauriņa, H. Zommers, Ž. Vīnkals un citi.

Kā visai drosmīga vērtējama V. Silenieka ideja šajā sezonā uzvest laikmetīgo Rietumu dramaturģiju. A. Žerī “Sestā stāva” iestudējums gan nekļūst par īpašu mākslas notikumu, bet tajā ir vairāki interesanti – M. Štāles, E. Barūnes, A. Alknes, L. Amerikas, Ē. Merca – aktierdarbi un šīs sezonas iestudējumiem neraksturīgi svaiga intonācija, ko nodrošina no nospiedošā pārākumā esošā padomju repertuāra kardināli atšķirīgā dramaturģija.

V. Silenieka iestudētā K. Čapeka “Māte” uzmanību izpelnās galvenokārt ar savam laikam diezgan neparasto formu, kurā kā reāli tiek attēloti dzīvo un mirušo kontakti. Izrādē piedalās aktieri Ž. Vīnkals, R. Brīvmanis, J. Ķikulis, Ē. Merca, K. Dzelde, V. Krūmiņš, Ē. Laipnieks, bet īpaši spilgta ir A. Alkne, atveidojot traģisko, iekšēji spēcīgo Māti.

Teātra direktors Ē. Valters šajā sezonā Jelgavas teātrī režisē vienu iestudējumu – kā koša raksturu galerija tautas lugu tradīcijās ir veidota R. Blaumaņa “Trīnes grēku” izrāde, kas arī neiekļaujas galvenajā, ar sovjetizācijas prasību saistītajā šīs sezonas tendencē. Scenogrāfs A. Dzenis uzvedumam ir izveidojis idilliskas lauku sētas ainavas dekorāciju. Izrāde ir ļoti ansambliska, un aktieri ar baudu izspēlē labi zināmos, latviskos tēlus. Labu humora izjūtu un raksturotājas talantu Trīnes lomā demonstrē A. Alkne. Citās lomās ir V. Streips, V. Krūmiņš, V. Elsons, P. Muraška, K. Dzelde, E. Tauriņa, M. Štāle, A. Rozīte, Ž. Vīnkals un citi. Pārliciecināmi komiski ir pats Ē. Valters Ābrama lomā.

Šajā sezonā Jelgavas teātrī tiek iestudēta vēl viena L. Paegles luga “Runga, iz maisa!”, – šo izrādi bērniem galvenokārt ar jaunajiem aktieriem uzved režisore debitante Zinaīda Avotiņa. Ideoloģiskās un estētiskās prasības un tendences, kas līdzīgas raksturotajām, šajā sezonā vērojamas arī citos atsevišķi neapskatītajos latviešu teātros.

Pirmā padomju sezona latviešu teātros vērtējama kā apjukuma laiks, kad jaunā vara vecās vērtības liek izmest kā nederīgas, bet jaunās vēl nav ne apgūtas, ne pieņemtas. Nenoliedzami, ka šis periods ar savu ideoloģisko principu un sovjetiskā repertuāra uzspiešanu ir agresīvāks un intensīvāks nekā sekojošā vācu okupācija, tomēr nav tā, ka 1940./1941. gada sezonā tiek aizslaucīts pilnīgi viss, kas latviešu teātrī uzkrāts un sastrādāts iepriekšējos gados, arī šajā situācijā māksliniekiem izdodas rast atsevišķas iespējas kvalitatīvas un neangažētas mākslas radīšanai. Tas notiek, arī pateicoties teātru iepriekšējā periodā uzkrātajai pieredzei un tradīcijām, no kurām vadošie un talantīgie teātru režisori un aktieri neatsakās un necenšas – ja nu vairāk vienīgi vārdos – pieņemt jauno. Iespējams, šo tendenci ietekmē arī tas, ka neviens no latviešu izcilākajiem režisoriem būtībā strauji un fanātiski nav pieņēmis un padarījis par savām totalitārisma idejas, citādi aina būtu krietni atšķirīga. Par spīti tam, ka 1940./1941. gada sezona pārrauj teātru līdzšinējo mākslinieciski veiksmīgo un dinamisko darbības periodu un radošās dzīves dabisko plūdumu, ka tiek prasīta padomju režīma slavināšana un visos teātros notiek lekcijas un nodarbības, lai teātru darbiniekus pievērstu “pareizajai” ideoloģijai, ka masveidīgi tiek iefiltrēta padomju dramaturģija, šis ir neziņas un pārejas laiks, kad teātrī jauno ideoloģiju rāda ar līdzšinējiem, labi aprobētiem paņēmienu un izteiksmes līdzekļiem. Šī sezona gan teātrī, gan citās dzīves jomās ieskicē tos dramatiskos procesus, kas attīstīsies pēc 1945. gada.

¹ Jaunākās Ziņas. – 1939., 6. jūn.

² Turpat.

³ Spure Ž. Darbu sākot. – Karogs, 1940. - Nr. 1. - 4. lpp.

⁴ Freinbergs K. Teātris jaunā ceļā. – Karogs., 1940. - Nr.1. -134. lpp.

⁵ LPSR Dailes teātris. 1940.-1941. Izrādes „1905.” programma. – 5. lpp.

⁶ Grēviņš V. Latviešu padomju teātris 1940. – 1941. gadā. – Teātris un dzīve, 1960. - Nr. 4. - 370. lpp.

⁷ Turpat. – 372. lpp.

⁸ Turpat. – 372., 373. lpp.

⁹ No V. Krūzes atmiņām. Intervijas pieraksts autores arhīvā.

- ¹⁰ Briedis R. Nosaukumu semantika latviešu padomju kara un pēckara dzejā.//Meklējumi un atradumi. – R., 2005. – 96. lpp.
- ¹¹ Literatūras Avīze. – 1940., Nr. 1.
- ¹² Freinbergs K. Sezonas atklāšana teātros. – Karogs, 1940. - Nr. 2. - 317. lpp.
- ¹³ Dokuments – noraksts. Ž. Katlaps – Maskavas Dailes teātrim. – RTMM, 350913. inv. nr.
- ¹⁴ No H. Princes-Uršteinas atmiņām. Intervijas pieraksts autores arhīvā.
- ¹⁵ No V. Krūzes atmiņām. Intervijas pieraksts autores arhīvā.
- ¹⁶ Eduards Smiļģis: laikabiedru atmiņās, dokumentos, vēstulēs, atziņās. – R., 1974. – 240. lpp.
- ¹⁷ Grēviņš V. Eduards Smiļģis. – R., 1956. – 136. lpp.
- ¹⁸ Grēviņš M. Dailes teātris. – R., 1971. – 94. lpp.
- ¹⁹ Gudriķe B. Edgars Zīle. – R., 1983. – 101. lpp.
- ²⁰ Krūze V. Daile tura šķērsvilnī. – R., 2003. – 13. lpp.
- ²¹ Latviešu padomju teātra vēsture, 1. sēj. – R., 1973. – 30. lpp.
- ²² Grēviņš M. Dailes teātris. - R., 1971. – 94. lpp.
- ²³ Gudriķe B. Edgars Zīle. – R., 1983. – 103. lpp.
- ²⁴ 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. - R., 2003. – 145. lpp.
- ²⁵ Grēviņš M. Dailes teātris. – R., 1971. – 92. lpp.
- ²⁶ Literatūras Avīze. – 1941., Nr. 5
- ²⁷ Grēviņš M. Dailes teātris. – R., 1971. – 92. lpp.
- ²⁸ RTMM.Inv.nr.256338
- ²⁹ Teātris un dzīve.- 1971.-140.lpp.
- ³⁰ Freinbergs K. Sezonas atklāšana teātros. – Karogs, 1940. - Nr. 2. - 318.lpp.
- ³¹ Latviešu padomju teātra vēsture, 1.sēj. – R., 1973.- 37.lpp.
-

6. Latviešu teātra mākslinieciskā darbība vācu okupācijas apstākļos

1941. gada vasarā neilgi pēc kara sākuma Latvijā pirmo padomju okupāciju nomaina vācu okupācija. Daudzi latvieši pēc 1940. un 1941. gadā pārdzīvotajām padomju režīma sociālpolitiskajām represijām, 1941. gada 14. jūnijā notikušajām masu deportācijām nacistus sākumā uztver kā atbrīvotājus no padomju okupācijas, vēlāk gan nonākot pie atziņas, ka arī otrs ir represīvs okupācijas režīms.

Neraugoties uz okupācijas režīmu un kara laika ekonomiskajām problēmām, 1941.-1944. gads Latvijas teātra dzīvē ir radoši aktīvs laiks. Līdzīgi procesi iezīmējas arī citās mākslas jomās, piemēram, tēlotājā mākslā, kur šajā laikā gan Rīgā, gan citās Latvijas vietās izvēršas visai aktīva izstāžu dzīve, liels ir kara laika izstāžu apmeklētāju skaits un notiek ļoti intensīva mākslas darbu iegādāšanās, tos pērk gan privātpersonas, gan iestādes. Tāpat organiski turpinās latviešu dramaturģijas un teātra mākslas procesi, kuros – pēc padomju okupācijas perioda 1940./1941. gada sezonā – vērojama aktivizēšanās, kas iezīmējas ar vairāku nozīmīgu mākslas darbu tapšanu. Nacistiskais režīms teātra dzīvē iejaucas tikai lielos vilcienos, ļoti maz ir tiešu prasību, - repertuārā nedrīkst iekļaut lugas, kurās paustas komunisma idejas. Repertuāra līmenī ir obligāti ieteikumi, ko iestudēt, teātru direkcijām tiek piesūtītas rekomendētās vācu lugas, taču var secināt, ka pastāv arī zināma izvēles brīvība, jo no vācu autoru propagandas, kā arī sliktas mākslinieciskās kvalitātes lugām teātru vadītāji atsakās.

Kopumā var teikt, ka latviešu teātros vērojams uzplaukums. Teātri atbrīvojas no sovjetiskā repertuāra. Atklātu cildināšanu nacistiskais režīms neprasa, tā īstenotais ideoloģiskais presings ir rafinētāks nekā 1940./1941. gada padomju režīma apstākļos. Attiecībā uz mākslai piemērotajām prasībām vērojamas nacistu kultūras programmas izpausmes: tieksme uz monumentālismu (neoklasicisma formas), liela nozīme ir milzīgai telpai, augstiem griestiem u.t.t. Tiek izmantoti arī baroka kultūras elementi – bagāta ornamentējuma un reizēm arī samākslotības nozīmē. Ļoti populārs ir Šekspīrs, jo īpaši tādas viņa lugas kā „Jūlijs Cēzars”, „Ričards III”, „Romeo un Džuljeta”, „Hamlets”. Populāri ir arī H. Ibsens, B. Šovs, F. Šillers, Vācijā tiek uzņemta aktierfilma par Šilleru, kur viņš ir traktēts kā dumpīga personība. Populāra tāpat ir arī spāņu, itāļu un japāņu dramaturģija, piemēram, stāsts

par „Madame Butterfly” tiek pasniegts, to interpretējot tādējādi, ka amerikāņi nesaprot un neprot novērtēt geišas smalko dvēseli. Vāciešiem patīk arī atsevišķi krievu (protams, ne padomju) autori, piemēram, Puškins. Baigajā gadā padomju režīms Operā aizliedz “Gulbju ezeru”, pārmetot tam reakcionāru romantismu, bet nacistu laikā (1941. gadā) sezonu Operā atklāj ar “Jevgeņiju Oņeginu” un atjauno “Gulbju ezeru”. (1939. gadā Vācijā ir uzņemta arī filma par Čaikovski “Skurbajā balles naktī” ar tā laika izcilākajiem vācu aktieriem.) Ir raksturīga arī totalitārisma allaž piemītošā prasība pēc optimistiskas mākslas. Kultūras un sabiedrisko lietu departamenta direktors Ž. Unāms vienā no savām runām atzīmē: „Mūsu teātros vieglo repertuāru tālu pāraugušas nopietnas lugas. Klasiskās Šillera, Šekspīra, Goldoni drāmas un komēdijas un tām līdzīgi mūsu izcilāko dramatiķu Blaumaņa, Brigaderes, Zīverta darbus izrāda allaž pārpildītos namos. Mūsu teātris iegūst klasisku cildenību, un ļaudis vairs neapmeklē to vienkāršas izpriecas labad, bet jau lai smeltos tanī jaunus dvēseles spēkus.”¹ Latviešu teātru repertuārs vācu laikā patiešām pamatā ir mākslinieciski augstvērtīgs, nopietns, nezūdošs, vispārcilvēciskas vērtības apliecināošs, kas šajā grūtajā laikā ir īpaši svarīgi un palīdz tautai izdzīvot. Izklaidējošu lugu ir maz.

Lai uzvestu jebkāda veida skatuves darbus - sevišķi operu, lugu, operešu vai baletu uzvedumiem ir jāsaņem iepriekšēja ģenerālkomisāra rakstiska piekrišana. Tas noteikts 1941. gada 19. decembrī izdotajā ģenerālkomisāra Rīkojumā par pieteikumu pienākumiem paredzamiem teātru uzvedumiem Austrumu apgabālā. Rīkojumā minēts, ka lūgumi pirms iestudējuma uzsākšanas iesniedzami attiecīgajam apgabala komisāram, kā arī „Darbiem, kuri tiek uzvesti citā valodā nekā vācu valodā, pievienojama pilnīga teksta un režijas grāmata. (..) Kas bez reichkomisāra rakstiskas piekrišanas uzved vai ļauj uzvest minētos skatuves darbus, sodāms ar naudas sodu un cietumu līdz 3 mēnešiem vai ar vienu no šiem sodiem.”² Arī teātra izrāžu programmiņās bez latviešu teksta tiek ievietots arī īss lugas satura atstāsts vācu valodā.

Ar cenzūru nodarbojas akadēmiski izglītoti cilvēki. Tiek atsijāta ne tikai t.s. neāriskā māksla, bet arī „sēnalas”, tādējādi teātra repertuārs tiek attīrīts no mazvērtīgām lugām. Par šādu lugu cenzūras pārstāvji nodēvē, piemēram, arī L. Fodora „Plika kā baznīcas žurka”, ko nav atļauts izrādīt.

Ir vērojams, ka kultūras, tai skaitā teātra dzīvē, iestājas renesanse. Biļetes uz teātriem ir izpārdotas. Reālā ikdienas situācija ir grūta, nedroša,

nabadzīga, un cilvēki tiecas uz teātri, kur ir gaisma un siltums, laba dramaturģija, humānas idejas, augsts garīgums, plaša domu pasaule, tā ir iespēja izrauties no valdošās realitātes. „Kara gadu, vācu laika spraigā un neatkarīgā Latvijas teātru dzīve ir apbrīnojama. Tā ir kā karalaika mīlestība – kvēla un izmisīga, pretimturēšanās spēka piepildīta,” raksta L.Dzene.³

Notiek arī organizatoriskie pārkārtojumi. Teātriem atkal maina nosaukumus, Nacionālo teātri pārdēvē par Rīgas Dramatisko teātri, Nacionālo Operu par Operu. Tiek slēgts Bērnu un Jaunatnes teātris (1941. gada jūlija sākumā apcietina Vili Ķīmeli, Dagmāru Lāci (Ķīmeli) un teātra uzvedumu daļas vadītāju Vladislavu Rekšņu) un Krievu drāma (teātra trupas lielākā daļa ir evakuējusies), kuras telpās šajā laikā darbojas jaunizveidotais Tautas teātris, kas orientējas uz izklaidējošu repertuāru, uzvedot vairākas operetes un dziesmu spēles, arī latviešu lugas. Vācu laikā Latvijā strādā šādi latviešu dramatiskie teātri: Nacionālais teātris (Rīgas Dramatiskais teātris), Dailes teātris, Jelgavas teātris, Liepājas Pilsētas opera un drāma, Daugavpils teātris, Latgales teātris Rēzeknē, Ziemeļlatvijas teātris, Ventspils dramatiskais ansamblis, Cēsu drāmas teātris un divas izrādes uzved Latvju Drāmas ansamblis.

Teātrus pārvalda Kultūras un sabiedrisko lietu departamenta, kura direktors ir Žanis Unāms, Teātru nodaļa, kurai teātri sniedz regulārus ziņojumus par repertuāru, viesmākslinieku viesošanās, pārskatus par izrādēm, apmeklētājiem, ieņemtajām naudas summām u.tml. Piemēram, departamenta Teātru nodaļai tiek paziņots, ka Ģenerālkomisariāta Propagandas nodaļa teātra repertuārā atļāvusi uzņemt vienu vai otru lugu. Notiek arī sarakste par dažādiem teātra iekšējiem organizatoriskajiem un finansiālajiem jautājumiem, piemēram, par honorāru, kāds māksliniekiem maksājams par izrādēm.

“Kultūras un sabiedrisko lietu departaments Dailes teātra direktoram.

Uzdodu turpmāk iesūtīt Sabiedrisko lietu departamenta Teātra nodaļai Jūsu iestādes rīkojumu norakstus par personāla iecelšanām, pārvietošanām, atalgojumu grozījumiem, dažādu pienākumu uzlikšanu, disciplināriem pārkāpumiem un uzliktiem sodiem etc. Rīkojumu noraksti ar š.g. 1. janvāri iesūtāmi regulāri par katru notecējušo mēnesi, reizē ar pārskatiem par apmeklētājiem un ieņēmumiem.

Teātra nodaļas vadītājs G. Brēmanis.

Saņemts 1943. gada 12. februārī.”⁴

“Kultūras un sabiedrisko lietu departaments Dailes teātrim.

Lūdzu steidzoši nosūtīt sabiedrisko lietu departamenta Teātra nodaļai sarakstu par darbiniekiem – vīriešiem, kas dzimuši no 1912. līdz 1918. gadam un ir teātra darbā nepieciešami un neatvietojami, uzrādot darbinieka vārdu, amatu, dzimšanas datumu un adresi.

Teātra nodaļas vadītājs G. Brēmanis.

Darbvede H. Kalnbunde.”⁵

„1942. gada 9. septembris. Kultūras un sabiedrisko lietu departamentam.

Pagodināmies ziņot, ka Dailes teātra dziesmu spēles „Dzejnieks un roze” izrādēs kā viesis piedalās operdziedātājs M. Vētra, kuram teātris maksā atlīdzību – honorāru RM. 120,- par izrādi. Jau pagājušajā sezonā M. Vētra pieprasīja honorāra paaugstinājumu.

Šinī sezonā M. Vētra kategoriski pieprasa honorāru paaugstināt līdz RM. 150,- par izrādi. Ievērojot to, ka visas „Dzejnieka un rozes” izrādes, pie tam par paaugstinātām cenām, parasti ir izpārdotas, honorāra paaugstināšana būtu iespējama.

Laipni lūdzam atļaut operdziedātājam M. Vētram par piedalīšanos „Dzejnieka un rozes” izrādēs maksāt honorāru RM. 150,- par izrādi.

Direktors G. Štāls. Inspektors J. Kājiņš”⁶

„1942. gada 16. septembris. A. god. Dailes teātra direktora kgam.

Paziņojū, ka Kultūras un sabiedrisko lietu departamenta direktora kunga norādījums ir nemaksāt operdziedātājam M. Vētram vairāk par RM.120,- par izrādi.

Teātru nodaļas vadītājs G. Brēmanis.

Darbveža vietnieks R. Grīnbergs.”⁷

Likumsakarīgi, ka šī laika teātra, mākslas, kultūras dzīvei izvirzās uzdevums būt par tautas gara uzturētāju, cerību un ilgu sniedzēju, par vienu no tautas garīgā spēka avotiem. Teātros ir liels skatītāju pieplūdums, ienāk jauni aktieri un režisori. Kā raksta žurnāls „Laikmets”, stāstot par Rīgas Dramatiskā teātra darbību, „caurmēra apmeklētāju skaits vienā izrādē 1939./40. gada sezonā ir 651 skatītājs, 1940./41. gada sezonā – 567 skatītāji, 1941./42. gada sezonā 962 skatītāji”⁸. Teātros ir izveidojušies radoši spēcīgi ansambļi, kuros strādā talantīgi aktieri, daudzi no kuriem kara beigās atstāj Latviju. Šajā laikā parādās reāli aktieru profesionālās sagatavotības augļi – daudzi aktieri ir profesionāli ļoti labi sagatavoti. Teātri ļoti aktīvi iestudē oriģināldramaturģiju un latviešu klasiku. Piemēram, Rīgas Dramatiskajā teātrī

1942. gadā no 31. janvāra, kad teātris atsāk darbību, līdz sezonas beigām no septiņiem jauniestudējumiem trīs ir latviešu autoru lugas, 1942./43. gada sezonā no deviņiem jauniestudējumiem – četras latviešu lugas, 1943./44. gada sezonā no astoņiem jauniestudējumiem – četri latviešu autoru darbi. Dailes teātris 1941. gada otrajā pusē, kopš teātris atsāk darbu, un 1942. gadā iestudē septiņus latviešu autoru darbus. Latviešu dramaturģija savu jūtamo īpatsvaru repertuārā saglabā arī turpmāk. Tā Dailes teātrī tiek uzvestas M. Zīverta “Minhauzena precības”, “Vara”, Raiņa “Mīla stiprāka par nāvi”, A. Brigaderes “Maija un Paija”, brāļu Kaudzīšu “Mērnīeku laiki”, A. Eglīša “Kosma simfonija” u.c. Rīgas Dramatiskais teātris galveno uzmanību pievērš latviešu un ārzemju klasikai. Nacionālās dramaturģijas interpretācijās uzsvars tiek likts uz garīgi brīvas personības pašsaglabāšanos, par spīti apkārt valdošajam haosam, šausmām, dekonstrukcijai.

Apskatot šajā laikā rakstīto, var secināt, ka lielākā daļa literātu – dzejnieku, rakstnieku, dramaturgu – kā svešas un naidīgas izjūt abu okupāciju – gan padomju, gan nacistu – varas. Neuzticība kā padomju, tā nacistiskajai ideoloģijai liek latviešu literātiem aktualizēt nācijas pašsaglabāšanās instinktu, rakstot par dzīvības un mūžības jautājumiem, apcerot sapni par Latvijas neatkarību. Par ļoti rosīgo literāro, kultūras un mākslas dzīvi, kāda bija vērojama nacistiskās okupācijas laikā, filozofs V. Zariņš raksta: „Dažos aspektos šī kultūras rosība bija it kā latviešu radošās inteliģences gulbja dziesma.”⁹

Šī laika posma literatūrā izdalāmi vairāki tēmu loki. Būtiska nozīme ir sapņu, melu un ilūziju motīvam. Sapņa poētikas izmantojums, konstruējot iedomu, viņsaules telpu, ir raksturīga iezīme visai nacistiskās okupācijas laika literatūrai, tādējādi panākot absolūtu norobežošanos, atsvešinātību no reālās laiktelpas. Šajā ziņā zīmīgs ir E. Ādamsona 1943./44. gadā sakārtotā dzejas krājuma nosaukums – “Sapņu pīpe”. Literātu darbos dažādā veidā tiek variēta doma, ka viss ir iluzors un labāk ir dzīvot sapņos, kā to dara M. Zīverta lugas “Minhauzena precības” varonis Minhauzens, kura tēls var tikt uzlūkots kā šā laika posma literatūras simbols.

Literārajos darbos darbība visbiežāk rit neatkarīgās Latvijas laikā, kā, piemēram, M. Zīverta lugā “Nauda”, vai A. Eglīša romānā “Homo novus”, kas vēsta par jauna cilvēka ienākšanu lielajā dzīvē. Zināmā mērā ar šo darbu sasaucas arī E. Ādamsona romāns “Sava ceļa gājējs”, ko laikraksts “Tēvija” sāk publicēt ar nosaukumu “Uzvarētājs”, - aizraujošs vidusskolēnu romāns,

kura centrā ir jauns puisis, vidusskolnieks un kur tiek analizētas varoņu iekšējās dzīves peripetijas.

Tāpat darbos nereti parādās lauku vide, kā arī liela vieta tiek ierādīta tēlu emocionālās pasaules un mīlestības problēmu risinājumam, kā tas ir E. Zālītes romānā “Agrā rūsa”, kas formas ziņā un sižetiski atgādina jaunas sievietes grēksūdzi un kurā arī darbība notiek vispārinātā Latvijas laikā, vai arī I. Leimanes romānā “Vilkaču mantiniece”.

Dzejā dominē varoņu intīmo pārdzīvojumu tēlojums, dabas lirika, kas tiecas uz miniatūrām formām, pretstatā sekojošajiem pēckara gadiem, kad būs vērojama tieksmās uz vērienīgu formu – epejeju prozā, odu un masu dziesmu dzejā. Nacistiskās okupācijas laika intīmajā lirikā, kurā izpaužas kolorīta dabas, mīlas, mirkļa pielūgsmes meditācija (E. Ādamsona, V. Cedriņa, K. Zāles, A. Čaka, K. Dāles, J. Grota, M. Skujas, E. Ķezberes u.c. dzejā) vērojama noskaņu niansētība, muzikalitātes elementu respektēšana, oriģinālu mikrotēlu izvēle. Reti, taču ieskanas arī cita veida intonācijas, - ja pārējās stilistiskās tendences pierāda, ka ironijas elementi tiek ierobežoti vai nelietoti vispār, tad neoromantisma tradīcijā pavīdējusī humoristiskā dzeja (V. Cedriņš, B. Saulītis, E. Ādamsons) veic sērīgo iekšpasaules noskaņu neitralizētājas funkciju. Atsevišķās stila izpausmēs var vērot arī tautiskā romantisma atblāzmu (saules, gaismas piesaukšana, senatnes idealizācija), savukārt leģionāru dzejā ieskanas heroisks postošs naids pret iebrucējiem (boļševikiem), kategoriskums. Laikrakstā “Tēvija” katru nedēļu tiek publicēti kāda dzejnieka – V. Strēlertes, F. Bārdas, V. Cedriņa u.c. – dzejoļi.

6.1. Vācu okupācijas laika dramaturģijas raksturīgākās iezīmes

Vācu okupācijas laikā uzplaukumu piedzīvo latviešu dramaturģija. Gan teātra ļaudis, gan skatītāji vēlas kopt, saglabāt un teātros redzēt latvisko, tādējādi tiek iestudētas daudzas oriģināllugas – gan klasika, gan sava laika autoru darbi, kaut gan iestudēto un izdoto lugu skaits kopumā samazinās. “... reizē ar to šaurāks kļūst dramatiķu loks, toties noteikti aug dramatisko darbu kvalitāte, latviešu drāma gan satura, gan formas ziņā iet dziļumā. ..vairāku 30. gadu lugu rakstītāju darbību pārtrauca 1940. – 1941. gada padomju okupācija, viņu rindas manāmi samazinājās, daudzus dramatiķus izsūtīja uz Sibīriju, savukārt Latvijā palikušajiem dramatiķiem rast publicēšanās iespēju

bija krietni grūti – kara laika apstākļos papīrs bija deficīts, nebija ko domāt par jebkura dialogos rakstīta sacerējuma nodrukāšanu. Okupācijas laikā pati kara laika situācija dramatiķus nostāda uz dabiskās izdzīvošanas vai neizdzīvošanas ceļa,” raksta teātra un literatūrzinātnieks Viktors Hausmanis.¹⁰ Tādējādi dramaturģijā notiek savdabīgs kristalizācijas process.

Dramaturģijā turpina darboties 30. gadu autori, kā arī raksta divi no izcilākajiem latviešu dramaturgiem: top vairāki no labākajiem Mārtiņa Zīverta darbiem un dramaturģijā ienāk Anšlavs Eglītis. Jaunas lugas netop īpaši daudz. Lai rosinātu dramaturģus rakstīt, Kultūras un sabiedrisko lietu departaments izsludina konkursu. Piedalīšanās tajā ir visai rosīga, konkursam tiek iesniegti 66 darbi. Pie konkursa ieguvumiem pieder divas M. Zīverta lugas „Vara” un „Nauda”, E. Zālītes „Intermeco”, A. Eglīša komēdijas „Kosma konfirmācija” un „Par purna tiesu”. Visi šie dramatiskie darbi tūlīt tiek iestudēti un kļūst par interesantiem skatuves notikumiem. Vācu laikā neviens nespiež kaut ko rakstīt, un valdošajam režīmam iztapīgas konjunktūras lugas radītas netiek. No 1941. līdz 1944. gadam bez jau minētajām tiek sarakstītas arī tādas lugas kā M. Zīverta “Minhauzena precības”, J. Pētersona “Trauksme paradīzē”, J. Jaunsudrabiņa un J. Norviļa dziesmu spēle “Ezermaļu krokodils”, M. Zariņa (faktiski – V. Grēviņa) “Dzejnieks un roze”, T. Bangas “Gudrā Marjana” u.c.

Šī laika posma lugu tematikā, izveidē atspoguļojas sava laika garīgais klimats, - sabiedrībā valdošā nedrošība, kara radītās šausmas un grūtības saasina vēlmi pēc harmonijas, drošības sajūtas, miera, uzmundrinājuma. Uz skatuves netiek pieprasīta tagadnes atspoguļošana. Dramaturģija tiek veidota kā Minhauzena Ulubeles stāsts. Lugu darbība notiek tādā laikā, kad kara nav. To tematika ir attālināta no skarbās realitātes, aktualizējas vispārcilvēciskas vērtības, aktuāla ir ilūzijas radīšana, tēlojot harmonisku, idealizētu vidi un attiecības, - laimes salu, kurā ienāk maz skaņu no ārienes, ko var uzskatīt par savdabīgu mīta veidošanu; - klusu pretdarbību oficioza mīta veidošanai, kas ir vienojoša totalitārisma politiskā, ideoloģiskā, estētiskā un psiholoģiskā aspekta pamatiezīme neatkarīgi no valsts, kurā totalitārais režīms eksistē.¹¹

Klusa smeldze, ilgas pēc laimes un harmonijas izskan arī žanriski atšķirīgi risinātajā E. Zālītes lugā “Intermeco”, kas pēc savas uzbūves vairāk pietuvināta kamerlugai. Apkārtējā pasaulē valdošā nedrošība, bailes lugā transformējas cilvēkus saistošo attiecību trauslumā. Slavenas dziedātājas un jauna Dundagas mežziņa mīlas romāns izskan kā nedaudz smeldzīgs

intermeco, un abi aiziet katrs savu ceļu. Jānis Grīns, kurš vācu laikā aktīvi publicē kritikas laikrakstā "Tēvija", pēc 1944. gada 6. janvārī Rīgas Dramatiskajā teātrī notikušās pirmizrādes raksta: "Zālītei, kā zināms, krietna prasme dramatiskajā tehnikā un tā izdevīgi parādās arī šoreiz. Raksturus un tipus viņa prot zīmēt. Ar savām atziņām un asprātībām gan Elīna Zālīte tikai peld mūsu plašās publikas līmenī, nepūloties to pacelt augstāk; bet viņām abām ideāla saprašanās."¹²

Luga tiešām nepiedāvā klasikas cienīgu tēmu un ideju dziļumu (šajā ziņā zīmīgs ir tās nosaukums - tā ir tikai neliels intermeco). Bet tās iestudējuma liriski elēģiskajā gaisotnē ar nedaudz surdinētajām ilgām pēc laimes, kaut varbūt tikai iluzoras, skatītāji rod saskares punktus ar realitātē virmojošajām noskaņām; ir priecīgi tikties ar saviem iemīļotajiem aktieriem - Liliju Štengeli (dziedātāja Liāna Danga) un Žani Katlapu (Dainis Ilsters), turklāt tuva un saprotama ir lugā un izrādē jaušamā doma, ka īsti labi cilvēks jūtas vienīgi dzimtenē, mājās, dabiskajā dzīves ritumā.

Būtisks šā perioda dramaturģijas problemātikai ir brutālās, dogmatiskās, ļaunās pasaules pretnostatījums trauslajai, smalkajai, garīgajai pasaulei, un kā caurviju motīvs parādās sapņa tēls, īpaši akcentējot traģisko sapņa un realitātes nesaderību. Šīs līnijas attīstību var izsekot šajā laikā aktīvi rakstošā dramaturga M. Zīverta darbos. Arī viņa 1942. gadā uzrakstītās drāmas "Nauda" darbība risinās 30. gadu Rīgā. Arī šeit iezīmējas sapņa motīvs - sapnis kā veldzētājs, dzīves jēgas devējs - "Sapņot ir domāt par to, ko tu nekad nerasniegsi" - sapnis tiek pretstatīts šīs zemes vareno "ierocim" - naudai, kas - pretēji lugas galvenā varoņa Piķurga sākotnējām cerībām - cerēto laimi nenes. Nejauši atradis noziedznieku paslēpto naudas summu, lupatlais Piķurgs no dzīves pabērniem nonāk tās vareno vidū, taču, izbaudot naudas deģenerējošo varu, nekļūst nedz laimīgs, nedz gandarīts.

Tipisks šā laika posma darbs, kura centrā - fantasti, sapņotājs ar savu sapni par Ulubeli, ir 1941. gadā tapusī M. Zīverta, kurš kara laikā bija Dailes teātra dramaturgs jeb, mūsdienu leksikā runājot, literārās daļas vadītājs, luga "Minhauzena precības". Zīmīgi, ka jau tās uzbūvē Zīverts atdarinājis 18. gadsimta klasisko komēdiju formu - vienu no harmonijas paraugiem. Sapni par mieru un saskaņu pauž pati lugas forma un tēli.

Interesanti, ka nekad agrāk lugās tik liela uzmanība nav pievērsta melu motīvam, kā kara laika dramaturģijā. Meli šeit parādās visdažādākajās gradācijās - no klajas mēģināšanās līdz romantiskām fantāzijām - , par meliem

gan tiek runāts, gan arī lugu varoņi melo. Būtisku vietu meli ieņem tādās lugās kā "Nauda", "Intermeco", "Čiko", "Trauksme paradīzē", "Kosma konfirmācija", "Par purna tiesu" u.c. Arī tas transformēti atspoguļo pasaules ainas stabilitātes, viengabalainības sairumu. Redzamais bieži vairs nesaskan ar būtību, patiesība ir apslēpta, vai arī viennozīmīgu atbildi, vienu patiesību vairs vispār nevar atrast.

Kara gados dramaturģijā ienāk Anšlavs Eglītis, kuru pievērsties lugu rakstīšanai - pēc paša vārdiem - rosinājis Nacionālā teātra dramaturgs Jūlijs Roze. A. Eglīša pirmo komēdiju "Kosma konfirmācija", kuras pamatā ir viņa paša stāsts "Profesora Eipura orķestris", Dailes teātrī iestudē E. Smiļģis (teātrī tā pārdēvēta par "Kosma simfoniju"), kaut gan sākotnēji tā plānota Rīgas Dramatiskajam teātrim. Otro komēdiju "Par purna tiesu" Eglītis jau raksta Dailes teātrim, galveno - Leofolda Brempeļa lomu - paredzot jaunajam Dailes teātra aktierim Arturam Dimiteram, kurš ar savu tēlojumu Eglīti sajūsmina Ralfa Dekšenieka lomā "Kosma konfirmācija". Taču dažādu iemeslu dēļ šī luga savukārt tiek iestudēta Rīgas Dramatiskajā teātrī, kur Brempeļi spēlē Žanis Katlaps.

Jau rakstnieka pirmajās lugās parādās viņa dramaturga spēks, - tas ir vārdu spēlēs, dialogos, kurus Eglītis veido asprātīgus un paradoksu pilnus. Turklāt viņa lugas ir ļoti skatuviskas. Kaut gan Eglītis pats savas lugas sauc par raksturu komēdijām, viņa pirmās lugas tomēr vērtējamas kā situāciju komēdijas, kurās darbību virza raksturi. Tēlu izveidē dominē viena rakstura īpašība un lugas gaitā tie nekļūst dziļāki. "Kosma konfirmācijā" un "Par purna tiesu" Eglītis tēlo kariķētas tipizētas mākslinieku un hipodroma aprindas, kur cilvēku attiecības pakļautas slavai, uzvarai. Galvenie varoņi Ģirts Kaužēns un Leofolds Brempeļis ir azartiski spēlmaņi, reizē sabiedrības spīdekļi un tukšu salmu kūlēji, kuru organiska dzīves sastāvdaļa ir meli. Viņi abi dzīvo sev, savai kaislībai, uzskatot, ka mērķis attaisno līdzekļus.

1944. gada 27. aprīlī M. Zīverts, būdams Dailes teātra dramaturgs – šo amatu viņš ieņem no 1940. gada līdz emigrācijai 1944. gadā -, piedāvā Smiļģim savu jauno lugu "Vara". Galvenā - Mindauga - loma tajā jau sākotnēji paredzēta E. Zīlem. Šī luga, kuras notikumi risinās 13. gs., kad Lietuvas lielkņazs Mindaugs pakļauj sev citu kņazu zemes, ir vienīgā 1941.-1945. g. laika periodā tapusī traģēdija. Tajā tēlota varmācības pasaule, kur neko nenozīmē atsevišķu cilvēku godaprāts, uzticība, mīlestība. Varmācības lokā tiek ierauts ikviens, kurš ienāk Mindauga pilī. Luga pēta varas un personības

attiecības, izvirzot neatrisināmu pretrunu - no varmācības cilvēku var pasargāt tikai varmācība. Luga paredz haosu, kas nākamībā draudēs tautai, tā it kā paredz vācu laika beigas. “Gan drāmā “Nauda”, gan traģēdijā “Vara” Zīverts risināja pamatproblēmas, ko, pēc rakstnieka uzskata, cilvēcei uzdod un uzdevuši dažādi laikmeti. Vienā pusē nostājas garīgās vērtības, altruisms, uzpurēšanās, ziedošanās citu cilvēku labā, otrā pusē vara – nežēlīga, skarba, bezjēdzīga. Uz ko balstīt šo vareno pasaules ēku? Ko likt tās pamatos? Šīs problēmas nodarbina Zīverta prātu, viņš risina tās, nepretendējot uz gatavu atbildi, jo tādu vispār nav iespējams dot.”¹³

Vācu okupācijas laikā norit aktīvi drāmas formu meklējumi, - visaktīvāk šajā laukā darbojas M. Zīverts. Kā piemēru šeit var minēt traģēdiju “Vara”, kurā viņš attīsta tā saucamā lielā viencēliena drāmas formu, kuras pamatā ir nepārtraukts dramatiskās spriedzes kāpinājuma princips. Tāpat traģēdijā “Vara” ir izkopta arī tāda M. Zīverta dramaturģijas novitāte kā t.s. lielais skats, - “Varā” tas ir Mindauga plašais monologs, kura laikā krasi mainās lasītāju skatījums uz šo varoni.

M. Zīverta “Vara” noslēdz latviešu dramaturģijas posmu, kuram raksturīgas spēcīgas problēmas, spilgtas kaislības, lieli raksturi. Nākotne būs drūma; vienīgā vērtība - cilvēciskās attiecības, kurās ārējā vara tik tiešā veidā nevar ietiekties, - šādu nākotnes perspektīvu M. Zīverts ar talantīgam māksliniekam piemītošu intuīciju ir iešifrējis “Varā”, jo, protams, ka ne jau par 13. gadsimta Lietuvu, bet par sava laika Latviju ir teikti lugas nobeiguma vārdi: “Vai, leišu vīri! Tur sadeg jūsu valsts!”¹⁴.

6.2. Rīgas Dramatiskais teātris

1941. gada rudenī Nacionālajā teātrī iekārto vācu “*Soldatentheater*”, kas sniedz izklaidējošas izrādes vācu armijai. Lai nodarbinātu Nacionālā teātra izklīdinātos aktierus, tiek izveidots “Rīgas teātris”, kas sāk mēģinājumus agrākajās Rīgas Krievu drāmas teātra telpās un pēc tam turpina strādāt kādreizējā Latviešu biedrības namā. Savas telpas teātris atgūst ziemā un 1942. gada 31. janvārī uzsāk sezonu ar R. Blaumaņa lugas “No saldenās pudeles” iestudējumu.

Teātra direktors ir dramaturgs J. Roze, 1943. gada rudenī teātra vadību pārņem režisors J. Zariņš. Vācu okupācijas laikā Rīgas Dramatiskajā teātrī iestudējumus veido pieci režisori. Augusta sākumā Rīgā no Liepājas atgriežas Alfreds Amtmanis-Briedītis. Kā režisors izrādes iestudēt turpina Osvalds Uršteins. Jānis Zariņš sākotnēji ir aizsūtīts darbā uz Operu, 1943. gadā pēc A. Amtmaņa-Briedīša, Ž. Katlapa un citu lūguma viņš atgriežas Rīgas Dramatiskajā teātrī. No Jelgavas teātra Rīgā 1943. gadā ierodas režisors un aktieris Osvalds Glāznieks-Glazunovs, kurš ir mācījies Maskavā Vahtangova studijā, tad strādājis Vahtangova teātrī par aktieri un režisoru un bijis arī Vahtangova teātra direktors. Viņš Maskavā ir vadījis arī latviešu aktieru grupu, no kuras vēlāk izveidojas Maskavas Valsts latviešu teātris "Skatuve" (1919.–1938.). 1943. gadā O. Glāznieks kā režisors sāk strādāt Rīgas Dramatiskajā teātrī un iestudē šeit divas izrādes. Teātrī izrādes uzved arī Alfrēds Alksnis (īstajā uzvārdā Legzdiņš), kurš Nacionālajā teātrī ir sācis veidot iestudējumus 30. gados.

Kā dekoratori teātrī strādā Ardis Vinklers, kurš savās scenogrāfijās cenšas ieviest stilizēto virzienu, Rūdolfs Pīlādzis, kura scenogrāfijas ir gleznieciskas un atbalso Jāņa Kugas mākslas principiem līdzīgu ievirzi, Albīns Dzenis, kurš arī pārstāv glezniecisko virzienu scenogrāfijā, un epizodiski šeit strādā arī Uga Skulme.

Daļa teātra darbinieku – O. Lejaskalne, S. Grīse, R. Zandersons, direktors A. Āboliņš, dekorators A. Lapiņš – kara sākumā emigrē uz Padomju Savienību. Teātrī pēc J. Zariņa iniciatīvas tiek izveidota studija, studisti ir L. Freimane, V. Akurāters, P. Pētersons, V. Singajevska, Ē. Brītiņš, S. Zirdziņš u.c., kā pedagogi šeit strādā A. Amtmanis-Briedītis, Ž. Katlaps, K. Linde, O. Glāznieks, skatuves runu pasniedz Zeltmatis.

Teātra repertuārs ir orientēts galvenokārt uz latviešu un ārzemju klasiku un oriģināllugām. No 1942. līdz 1944. gadam teātrī tiek uzvesti 24 jauniestudējumi, no kuriem 7 ir latviešu klasikas darbi, 4 oriģināllugas un 6 ārzemju klasikas darbi. Repertuārs ir saturīgs, lugu viendienīšu ir pavisam maz. Iestudējumu lielākā vērtība ir veiksmīgi aktierdarbi – spilgti raksturi, niansēts tēlojums, autora domas un vārda respektēšana. Neraugoties uz skarbo realitāti, teātra izrādēs pārsvarā tiek rādīts apliecinājums skaistai, izturīgai un lielai cilvēka personībai - uzņēmība, ticība pašu spēkiem un cerības uz nākotni.

Režisors A. Amtmanis-Briedītis kara gados turpina kopt savu izrāžu reālistisko stilu un īpašu vērību velta aktierdarbam. Pirmās vācu laika Rīgas Dramatiskā teātra izrādes – Rūdolfā Blaumaņa „No saldenās pudeles” mēģinājumi notiek gandrīz vienlaicīgi ar otru A. Amtmaņa-Briedīša iestudējumu - Annas Brigaderes „Raudupieti”, kas pirmizrādi piedzīvo 1942. gada 18. martā. Izrādes radītas stingros reālisma ietvaros, sekojot Nacionālā teātra labākajām tradīcijām, saglabājot reālistiski psiholoģisko aktierspēles veidu un „aktieru pilnīgo valdonību uz skatuves,” „Latvju Mēnešrakstā” konstatē Jānis Veselis.¹⁵ Izrādēs mirdz tādas zvaigznes, kā L. Špīlberga Ezerlauku mātes un Raudupietes lomās, E. Ezeriņa Lavīzes lomā un citi.

Izrādes „No saldenās pudeles” galvenais motīvs koncentrējas ap sižetisko līniju – Ezerlauku saimniekmeitas Marijas mīlestību pret godīgo, bet mīlas lietās neuzņēmīgo puisi Mārtiņu. Aktieri R. Blaumaņa tēlus apvelta ar niansētām krāsām un raksturīgām īpašībām, piemēram, M. Zīlavas tēlotajā Marijā atspoguļojas vienlaicīgi gan skaistas sievietes lepnums, gan lauku meitenes vienkāršība. Intrīgējošu negatīvo tēlu Krišu izveidojis K. Lagzdiņš, „ar glūnīgo, mazliet sakumpušo gaitu, pārdrošo uzstāšanos, pasvītrodams Kriša musinātāja īpašības”¹⁶. Savukārt L. Špīlbergas spēlētā Ezerlauku saimniece valdzina skatītājus ar precīzi izveidoto padzīvojušas sievietes raksturu. J. Lejiņa un A. Klints tēlotie Pičuks un Auce atbilstoši literārajam materiālam izdevušies sirsnīgi, vienkārši un dabiski lauku ļaudis, nezaudējot vitalitāti arī attēlotajās greisirdības scēnās un citos dramatiskos skatos. Diezgan pabāls un vienveidīgs, salīdzinot ar iepriekšminētajiem aktieriem, Mārtiņa lomā ir jaunais aktieris R. Mucenieks. M.Vērdiņa Tāukšņa tēls iezīmīgs ar atmiņā paliekošu vientiesīgu komismu un labsirdību.

Iedziļināšanās cilvēku iekšējās pasaules neizdibināmajās dziļēs vērojama A. Brigaderes drāmas „Raudupiete” izrādē, kur arī iepriecina aktieru meistarīgais tēlojums, īpaši L. Špīlbergas spēle Raudupietes lomā, kuras liktenīgos, traģiskos un ar baisu spēku piesātinātos pārdzīvojumus viņa atveido ar izcilu meistarību. „Raudupietes” izrādes panākumi lielā mērā atkarīgi no galvenās lomas tēlotājas. Šoreiz izrādes panākumu atslēga ir L. Špīlberga, kura pārlicinoši attēlo Raudupietes kaislības kvēli un vienas dominējošas dziņas pārņemto raksturu, turklāt arī tēla ārējā forma ir kaislību pilna, kas liek nojaust šīs sievietes iekšējo dedzinošo uguni. Aktrise ir rūpīgi studējusi savu lomu, piešķirot Raudupietes tēlam izteismīgus triepienus un padarot dzīvu katru skatu. Paula Jēgere-Freimane un Jānis Veselis atzīst

Īpaši spēcīgo iespaidu par aktrises tēlojumu pirmā cēliena beigās, kad Raudupiete paliek viena un viņai saskaņā ar loģiku jābūt šausmu pārņemtai par Raudupa pēkšņo nāvi, bet viņas stājā ir tikai gaviles par atsvabināšanos no neciešamās laulības, kuras spilgtu ilustrāciju rāda cēliena pirmā puse¹⁷. M. Vērdiņš nelielajā Raudupa lomā īpaši izceļ saimnieka neiecietību, pēkšņās dusmas un niknumu pret sievu. Aizkustinošs tēls izrādē ir E. Mieziņš Matīsiņš ar vārģa, vajāta bērna tieksmi pieglausties, žēlastību un mīlestību meklēt pie mātes, kas viņu neieredz, uzskatot par traucēkli savai laimei. V. Gruzīņš Kārļa lomā akcentē puīša mierīgo prātīgumu, un tādējādi parādās kā pretstats Raudupietes dziņu bangojumam.

Nākamais A. Amtmaņa-Briedīša iestudējums ir A. Brigaderes „Kad sievas spēkojas”, tā pirmizrāde notiek 1942. gada 5. jūnijā. Šī luga iestudēta kā klasiska komēdija, izrāde salūst it kā divas daļās – pirmie divi cēlieni norit jautras lauku komēdijas garā, ar braukšanu precībās, bildināšanu u.c., savukārt trešajā un ceturtajā cēlienā parādās krietni daudz melodramatisma, līdz nobeigumā seko sentimentāla izlīgšana. Kopumā lugā attēlotais konflikts iestudējumā netiek izveidots līdz galam, nesacērtas un nepiedzīvo attīstību, darbības iemesli it kā tiek pārcirsti jau pašā iedīglī. Tomēr izrāde spēj valdzināt ar savu dzīvīgumu, vitalitāti, īstu – ne angažētu padomju laika – optimismu, kas ir dažas no kvalitātēm, ko kara laikā skatītāji meklē teātrī. Arī šajā laikā un sekojošajā padomju okupācijā A. Amtmanim-Briedītim raksturīga tendence darbā ar aktieri ir cenšanās profesionāli pilnīgi izkopt viņa individualitāti. „Latvju Mēnešrakstā” J. Veselis atzīmē, ka „aktieru spēle ir tik pilnīga, dzīva un raksturīga, ka no dažāda tēla acu nevar novērst. Piemēram, saimnieka dēls Atis – Jānis Lejiņš – otrā cēlienā, kad tas iepazīstas ar savu nākamo līgavu Lailu, labu brīdi tikai stāv un nerunā, bet viņa mīmika ir tik izteiksmīga, šalkaina humora, stīvuma un pārmērīgas kautrības pilna, ka jāsmejas gribot negribot”.¹⁸ Uzmanībai ne uz brīdi neļauj atslābt arī aktrišu A. Klints (Laila) un L. Špīlbergas (Antrīne) sulīgais tēlojums. A. Klints Laila tēlota kā dabiska, koša, atjautīga lauku jaunava un vēlāk prātīga sieva, kuras mīlestībā ir gaišs miers, bet kurai nav to dzirkstīgo kārdināšanas paņēmienu, kas piemīt viņas sāncensei, temperamentīgajai Antrīnei. Kalpoņu grupā otrā plāna lomās vispamanāmākā ir H. Gobzines Guste – „Jaunā aktrise nekur nepārspīlēja un dabiskā vienkāršībā valdzināt valdzināja”.¹⁹

1942. gada 26. novembrī Rīgas Dramatiskajā teātrī notiek vācu rakstnieka Gerharta Hauptmaņa drāmas „Zelta arfa” pirmizrāde. Lai gan luga sarakstīta jau 1933. gadā, Latvijā līdz 1942. gadam tā nav bijusi iestudēta. Pirmizrādi ievada Paulas Jēgeres-Freimanis apcerējums par G. Hauptmaņa lugām uz Latvijas teātru skatuvēm, kurā tiek uzsvērta mākslinieciskā interese, iestudējot šo vācu dramaturga lugu. Acīmredzami tā savā ziņā ir nodeva valdošajam režīmam, G. Hauptmanis ir vāciešu iecienīts dramaturgs un šajā laikā tiek iestudēts daudzos Vācijas teātros. Drāmas „Zelta arfa” darbība norisinās 19. gadsimta 30. gados, pēc Vācijas brīvības cīņām. Lai gan lugas pamatā ir klasisks mīlas trijstūris – dvīņubrāļu un viņu bojā gājušā drauga māsas attiecības, tāda ir tikai lugas sižetiskā fabula. Lugas „Īstais raksturs ir tie jūtu pustoņi un nojautu vibrācijas, kas visu norisi ietin romantikas zilganajā gaisotnē”.²⁰ „Zelta arfas” veiksmīgā režija, kura izceļ lugas dramatisko un klusināto psiholoģisko spriegumu, top, pateicoties A. Amtmaņa-Briedīša sadarbībai ar izrādes muzikālo vadītāju K. Lietiņu un dekoratoru A. Vinkleru. Izrādes uzbūve sākotnēji šķietami nav dramatiski piesātināta, tikai pamazām pārejot straujā, asā dramatismā. Par uzveduma neviennozīmīgo uztveri skatītāju vidū tā laika preses izdevumi raksta: „Mūsu cietajam, lietišķajam laikmetam tā ir diezgan sveša pasaule, un tāpēc daļa skatītāju no šīs lugas novēršas, neizjutuši un neuzņēmuši sevī to cildenības atmosfēru, kas piestrāvo šo simbolisko lugu”, norāda P. Jēgere-Freimane.²¹

1943. gadā Rīgas Dramatiskā teātra repertuārā parādās latviešu autoru novitātes - A. Amtmanis-Briedītis iestudē Mārtiņa Zīverta traģikomēdiju „Nauda” (pirmizrāde 1943. gada 25. martā), kas ir viena no labākajām izcilā dramaturga lugām. Lugā intriģējošā formā tiek risinātas „naudas un cilvēka attiecības latviešu drāmai neierastā pagriezienā: bez naudas cilvēks nav nekas, un ar naudu – arī nekas, jo zaudē savu personības nozīmi, dzīves jēgu”.²² Luga ir piesātināta ar kriminālintrigu un raksturu studijām – sižets vijas ap stāstu par negaidītu naudas „iekrišanu” tāda cilvēka rokās, kuram tās nekad nav bijis. Tas izrādās nevis sapņa piepildījums, bet gan apstākļu sakritība, - lugas galvenais varonis fantasts Piķurģis atrod noziedznieku paslēpto naudu. Lugā autors uzdod jautājumu – vai nauda ir cilvēka ilgu vērtā, un dod atbildi – nē, nav, dzīvē ir daudz lielākas vērtības. Šo atziņu izrādē akcentē arī A. Amtmanis-Briedītis. Lilija Dzene uzsver, ka „meistariska režijas ziņā ir aina restorānā, kur vienas dienas bagātnieks Piķurģis (J. Šāberts) liek uzklāt visbagātāko galdu, bet ļauj smalkajiem kungiem tikai tad

pie tā apsēsties, kad tie kā suņi pār koku pārlēkuši.”²³ Un viņi patiešām arī lec.²⁴

Kopumā šis lugas iestudējums ir viens no interesantākajiem šā laika posma darbiem. Lugas pirmizrāde notiek diezgan gausā temporitmā, bet nākošajās izrādēs šis gausums pazūd un publika uzvedumu skatās labprāt. Jānis Šāberts Piķurgu izstrādājis rūpīgi un niansēti, P. Jēgere-Freimane „Latvju Mēnešrakstā” atzīmē: „šī labsirdīgā lupatnieka dvēseles gaisma piepilda skatuvi un, aizklādama mazāk asam vērotāja skatam lugas uzbūves trūkumus, padara to plašākai publikai par īsti tīkamu izrādi”.²⁵ Piķurga sabiedrībā uz skatuves parādās daudzi lupatās ģērbti dīkdieņi, kuru veidols ir ļoti dažāds. Šādā tipāžu daudzveidības radīšanā liels nopelns ir gan aktieriem, gan režijai. No interesantākajiem izrādes tipiem jāatzīmē Mirdzas Šmithenes sētniece, kā arī Severīns Vilsons „vienaldzīgā” lomā un Zenta Salna komiskajā viņa partneres lomā, kuri kolorīti ataino M. Zīverta aprakstīto “dzīves augšstāvu” ar sava laika moderno “zelta jaunatni” – “vienaldzīgajiem”. Vēl kā raksturīgus tēlotājus kritika piemin K. Klētnieku, P. Cepurnieku, V. Gruziņu, M. Vērduņu un V. Švarcu²⁶. Šajā izrādē savu pirmo īsto lomu nospēlē arī jaunais aktieris K. Sebris.

„Naudas” iestudējums savā veidā iezīmē vienu no galvenajām 40. gadu pirmās puses latviešu teātra tematiskajām līnijām – ilūziju, sapņu, melu motīvu, kas visspilgtāko atspoguļojumu gūst Dailes teātrī iestudētajās “Minhauzena precībās”. Ir jāsecina, ka starp okupēto valstu teātru procesiem iezīmējas sakarības gan izrādēs aplūkoto tēmu un ideju, gan garīgās pašizjūtas aspektā. Piemēram, ilūziju tematika, sapņa poētikas izmantojums, vēlme pēc harmonijas un miera vērojama franču dramaturģijā un teātrī, kur vairāku šajā laikā uzvesto lugu pamatā ir mīts, sapnis un pasaka. Latviešu teātrim raksturīgi, ka tas ir arī sapnis par bijušo Latviju, kas nosaka to, ka nereti pagātne uz skatuves parādās romantizētā veidā, kā tagadnē un nākotnē vairs neaizsniedzama laimes sala. Ar to saistās tendence, ka okupēto valstu teātros ļoti maz vai nemaz tiek atspoguļota šodiena un gandrīz nemaz – nākotne. Lai runātu par aktuāliem tagadnes jautājumiem, talkā tiek ņemta klasika, kas šajā laikā ļoti aktīvi tiek iestudēta ne tikai Latvijā, bet arī Francijā un, neraugoties uz okupācijas režīmu aizliegumiem, arī Polijā.

Domājot par to, kas šajā laikā izraisa tik lielu interesi par nacionālo un pasaules klasiku, jāsecina, ka tās pirmām kārtām ir šajos darbos apliecinātās humānistiskās vērtības, augstais morāli ētiskais imperatīvs, vēstījums par labā

uzvaru pār ļauno, par cilvēka spēju saglabāt savu pašcieņu un tikumisko kodolu par spīti visnelabvēlīgākajiem apstākļiem, mīlestība pret dzimto zemi. Klasikas varoņu stiprie, vīrišķīgie, pašcieņas pilnie raksturi iedvesmo un kalpo par rīcības modeli jebkurā vēsturiskajā laikmetā, kad cilvēka priekšā nostājas morālās izvēles problēma. Šajos darbos ir tēloti kvēlas sirds un nevaldāmas brīvības mīlestības pilni cilvēki, kas saceļas pret varmācību, morālo un fizisko paverdzināšanu. Turklāt nacionālā klasika piedāvā dziļu nacionālā rakstura izpratni, kas šajā laikā ir īpaši būtiski tautas identitātes saglabāšanai arī mentālajā līmenī. Ar to saistīta arī izrāžu veidotāju uzmanība pret tradicionālajiem tikumiem.

Tāpat, aplūkojot šī laika latviešu teātru iestudējumus, saskatāma kontemplācijas tendence – ielūkošanās sevī, gremdēšanās personiskajos pārdzīvojumos, iekšējā emigrācija, kas ļauj norobežoties no apkārt valdošā posta, ļaunuma un naida. Kā savdabīgu iekšējās emigrācijas atzaru, vēlmi aizbēgt no realitātes var uztvert arī samērā vienkāršu, galvenokārt ārzemju komēdiju iestudējumus, kur darbība notiek ārpus Latvijas un kuriem ir tīri izklaidējoša funkcija kā, piemēram, Korfica Holma “Svētdienas” vai Vilhelma Mūberga “Atraitnis Jarls”, kura pirmizrāde Rīgas Dramatiskajā teātrī notiek 1943. gada 6. maijā.

Šī 1939. gadā sarakstītā luga ir pirmais minētā zviedru rakstnieka darbs uz Latvijas teātru skatuves. Komēdijas darbība notiek mazā zviedru lauku pilsētiņā, priekšplānā izvirzās pusmūža atraitņa Jarla un viņa izredzētās Gustāvas attiecības. Šo raksturu un situāciju komēdiju caurstrāvo nedaudz robusts humors un caur neidealizētu ikdienas skatījuma prizmu aplūkots neliels zviedru tautas rakstura humora fragments. Komēdijas režisors ir A. Amtmanis-Briedītis, un tā iestudēta skaistās, gleznainās Ugas Skulmes dekorācijās²⁷. Izrādi nevar saukt par spraigu tās dialoga episkā rakstura dēļ – trūkst dramatiskā kāpinājuma, tomēr dialogs ir diezgan precīzi izstrādāts un raisa skatītājos interesi par notiekošo. Lugas „atjautīgā, sulīgā tautas valoda, kas dažviet kāpināta līdz naturālisma izteiksmei, un vitālie raksturi – mazpilsētas īpatņi – saistīt saista skatītāja interesi, kaut gan komēdijas dramatiskā situāciju uzbūve varēja būt izstrādāta spriegāka un lokanāka,” „Laikmetā” raksta recenzents, kas slēpjas zem iniciāļiem J. B.²⁸

Aktieri komēdijas spilgtos raksturus spēlē ar neviltotu prieku, delikāti izvairoties no šaržējuma un strādājot reālisma stilā. Titullomu – Jarlu tēlo Jānis Osis, „kuram ir visas mākslinieciskās īpašības šī rakstura jo pilnīgi

noreibuma!” secina Kārlis Zariņš³⁴. Kā sekas tam ir „neizdevusies, stilā nenoskaidrota izrāde arī tad, ja to vērtē vienīgi kā jaunāko teātra spēku pārbaudi”.³⁵

Kaut arī „Vaidelotes” izrāde nav mākslinieciski viengabalaina, tomēr nacionāli savijņojoša ir Aspazijas jubilejas svinēšana teātrī, kas izmanto ikvienu iespēju, lai uzturētu un stiprinātu latviskuma un nacionālās kopības sajūtu, tādējādi, līdzīgi poļu un franču kara laika teātrim, būdams nācijas, tās identitātes pašsaglabāšanās forma. Šādi emocionāli vienojoši brīži tāpat ir atvadīšanās no Jūlijas Skaidrītes un Alekša Mierlauka, kā arī iestudējuma „Pazudušais dēls” apbalvošana ar Kultūras fonda iedibināto balvu „Raiņa gredzens”, kas notiek gandrīz aptumšotā teātrī – sveču gaismā, kad frontes līnija jau ir teju Rīgas pievārtē.

Anšlava Eglīša debija Rīgas Dramatiskajā teātrī ir komēdijas „Par purna tiesu” iestudējums 1944. gada 20. aprīlī. Arī ar šāda tipa tēliem uz skatuves uznāk aktuālais reālais laiks, kur raksturīgs varonis ir cilvēks, kura ikdienas sastāvdaļa ir ticība likteņa labvēlībai, „mirkļa filozofija”, optimisms un cerība, neraugoties uz nelabvēlīgiem ārējiem apstākļiem. Izrādes režisors ir A. Amtmanis-Briedītis, skatuves noformējumu radījis A. Vinklers. Šo komēdiju publika uztver pozitīvi galvenokārt „svaigās vides, spraigā, koncentrētā dialoga un visvairāk – ļoti labās galvenā varoņa lomas tēlojuma un vispār labā iestudējuma dēļ”.³⁶ P. Jēgere-Freimane atzīmē, ka izrādes veiksmē un lielā mērā arī tīrā forma ir Ž. Katlapa darba rezultāts, kurš izrādē spīdoši atveido galveno varoni - Leofroldu Brempeli, kas steidzas ātri iegūt bagātību zirgu skriešanās sacīkstēs. Pateicoties Ž. Katlapa mākslinieciskajai īpatnībai, viņa Brempelis vairāk ir fiksas idejas apsēsts cilvēks, spēlmanis nekā vienkārši glumš blēdis. O. Uršteins izrādē teicami atveido ģimnāzistu Robčiku, parādīdams „lielisku laikmetīga pusaudža tipu ar raksturīgo puikas psiholoģiju”.³⁷ Tāpat Mares neviennozīmīgo iekšējo pasauli psiholoģiski pamatoti atklāj aktrise M. Damroze.

Vācu okupācijas laikā par interesantu režisoru līdzās A. Amtmanim-Briedītim ir izveidojies Osvalds Uršteins, kurš atsevišķās izrādēs ienes no teātra reālistiskās tradīcijas atšķirīgus spēles elementus. Tā, piemēram, 1942. gada 30. aprīlī notiek pirmizrāde viņa iestudētajai Viljama Šekspīra komēdijai „Kā jums tīk” (iestudēta ar nosaukumu “Jums pa prātam”). Luga ir pārgērbšanās un pārpratumu komēdija. Tās interpretācija izdevusies „viegla, asprātīga, jokainu tipu, pārpratumu, sarežģījumu un notikumu bagāta

komēdija, liriska, maigi jautra, liega izrāde”, konstatē J. Veselis.³⁸ Lugas kontrasti samazināti, izrādē ir klusināti arī šekspīriskie valodas asumi, un luga vērsta gandrīz delartiskā spēlē, kas šā teātra estētisko metožu kontekstā ir visai neparasta parādība. Kā norāda kritika: „Ja sākumā šis spēles veids šķiet mazliet svešs Šekspīra šķautņainajam stilam, tad vēlāk izrāde samierina ar savu smalko ieceri un skatuvisko šarmu, kas līst pār visiem varoņiem...”.³⁹ Režisors O. Uršteins, skatuves noformējuma autors A. Vinklers un aktieriveltījuši daudz darba un izdomas, lai izrāde būtu īsti dzīvespriecīga komēdija ar labu temporitmu. Šī luga ir atkāpšanās no Rīgas Dramatiskā teātra reālistiskās spēles manieres, virzoties uz rotaļīgu stilizāciju. Tomēr ne viscaur šī atkāpšanās attaisnojas, kaut kopumā izrāde ir izdevusies, „īsie skati priekšskatuvē, virs dēļiem pārklātās orķestra telpas, veidoti delartiskas komēdijas garā, un iezīmīgs tēls vieglajā spēlē ir āksts Karpa Klētnieka tēlojumā ar visiem tradicionālajiem āksta kostīma piederumiem”.⁴⁰ Tāpat stilizēti ir vairāki citi izrādes tēli, piemēram, V. Gruzina Fabio un H. Princes istabene Marija, kuri gan, šādi pasniegti, neatklāj šekspīrisko daudzveidīgo komiku. Toties sers Tobijs, kuru atveido J. Osis, ir īsts Šekspīra lugu personāžs – juteklisks un valšķīgs, ar zīmīgiem žestiem un mīmiku, tajā pašā laikā, vairīdamies no bravūrīgiem pārspīlējumiem, viņš pieturas izrādes rotaļīgajai noskaņai. Lieliski šajā uzvedumā ir arī vairāki citi aktieri, tai skaitā K. Lagzdiņš, A. Petrovskis, Ž. Katlaps, I. Graudiņa, Ņ. Melbārde u.c.

1942. gada 17. septembrī Rīgas Dramatiskajā teātrī notiek pirmizrāde trīs cēlienu joku lugai „Suņudienas”, kuras autors ir Korfics Holms un režisors O. Uršteins. Lugas darbība noris kādas vasarnīcas pagalmā Bavārijas Alpu piekājē, kur vasaru pavada mākslinieki ar savām sievām. Izrāde iestudēta korekti, par tās neambiciozo būtību kritiķi saka: „ja uzņemam to bez pretenzijām, tad izrāde var apmierināt”.⁴¹

Henriha Ibsena lugu „Tautas naidnieks” (pirmizrāde 1943. gada 9. februārī) O. Uršteins interpretējis kā traģikomēdiju. Tittulomu – Dr. Stokmani – izrādē spēlē J. Osis, kurš savu tēlu nerāda kā patētisku varoni, bet gan kā naivu, labsirdīgu cilvēku, „kuru apkārtnes kailā materiālisma cinisms pamazām izkaldina par nelokāmu ideālisma cīnītāju”, raksta P. Jēgere-Freimane.⁴² J. Osis šajā izrādē rada vienu no saviem izteiksmīgākajiem tēliem, formā izturētu, bagātīgi niansētu mīmikā un runā. Galvenā varoņa brāli un galveno oponentu – Pēteri Stokmani – spēlē A. Petrovskis, par kura tēlojumu ir kritiskas atsauksmes: „mēs redzam gan teorētiski izdomātu tipu,

bet tas ceļā uz māksliniecisko piepildījumu vēl ir gribēšanas, ne pilnīgas varēšanas robežās; to neatbalsta viņa radītāja personības spēks”.⁴³ Intrīģējoša savā mazrunīgajā Stokmaņa kundzes lomā – senlaicīgā tērpā un matu sakārtojumā uz skatuves parādās L. Špīlberga, kuras atveidoto tēlu paspilgtina mākslinieces personības starojums. Izrādē piedalās arī H. Gobzine Stokmaņu meitas Petras lomā un J. Šāberts tipogrāfa Aslaksena lomā, kā arī aktieri K. Lagzdiņš, R. Mucenieks, J. Ģērmanis u.c.

1943. gada 19. novembrī, pēc 21 gada pārtraukuma, uz Rīgas Dramatiskā teātra skatuves atkal skatāma Žana Batista Moljēra komēdija „Tartifs”, kuras režisors ir O. Uršteins. „Uzvedums Osvalda Uršteina vadībā ieguvis meistarīgu atveidojumu. Te jūtama ir stila pareizā izpratne, ir dzejas skanējuma metodika, te redzami atjautīgās mizanscēnās izkārtoti gari monologi un dialogi. Jauns izcils sasniegums mūsu teātra mākslā ir Jāņa Oša Tartifs, un tāpat Moljēra garam atbilstot spēlē Jānis Šāberts, Lilija Ērika, Anta Klinte un citi tēlotāji. Ievērību pelna A. Vinklera liegos pastelkrāsu toņos izturētais dekoratīvais iekārtojums. Nedrīkstam arī aizmirst, ka Veronika Strēlerte lieliski pārtulkojusi „Tartifu”, kas uzskatāms par vienu no vislabākajiem tulkojumiem mūsu dramatiskajā literatūrā,” „Laikmetā” secina J. B.-D.⁴⁴

Izrāde ir sociālās satīras pilna modernā komēdija. Rotaļīgu sava laikmeta dekoratīvo ainavu izrādē uzbur A. Vinklera krāsās saskaņotie iekštelpu atveidojumi uz grozāmas skatuves. Izrādē ir gādāts par spilgtas krāsas formās bagātīgiem tērpiem. Kā pozitīvs sniegums atzīmēta pareiza un tīra aktieru runa, kur, kā „Latvju Mēnešrakstā” vēsta P. Jēgere-Freimane „šoreiz gandrīz ideāli apvienotas dzejiski ritmizētas un loģiski akcentētas valodas prasības”⁴⁵, tomēr pieminēts arī valodas nepietiekošais vieglums, jūtamā ziemeļnieciskā smagnējība.

1946. gadā šis uzvedums atgriežas repertuārā, titullomas izpildītājs J. Osis to atjauno viens pret vienu saskaņā ar O. Uršteina koncepciju un attiecībām Arda Vinklera dekorācijās. Trimdā aizbraukošo aktieru – Ņ. Melbārdes, J. Šāberta – vietā izrādē ienāk citi aktieri. Ne emigrējušais režisors, ne scenogrāfs A. Vinklers, kurš arī devās trimdā, programmā, protams, netiek minēti.

1943. gadā teātrī atgriežas Jānis Zariņš, kura režijas stilu raksturo mērķtiecīgs dialogs un iekšēji ļoti motivēta izrādes varoņu darbošanās ikvienā situācijā. Viņš sadarībā ar A. Amtmani-Briedīti iestudē Rūdolfu Blaumaņa

„Pazudušo dēlu”, kas kļūst par nozīmīgu māksliniecisko sasniegumu, vienu no latviešu teātra vēstures leģendām. „Pazudušā dēla” pirmizrāde notiek 1943. gada 20. oktobrī. Tiecoties uz padziļinātu R. Blaumaņa ētisko kritēriju analīzi un pētot tēmu par sociālās vides ietekmi cilvēka rakstura veidošanā, kā norāda L. Dzene „izrādes radītāji kā ar baltu zibeni pāršķeļ inertu sadzīvīskā reālisma čaulu ar tā vecum veco ārējo atribūtiku un katram tipam jau vēsturiski iedibināto raksturojumu”.⁴⁶ Iestudējuma centrā ir Ž. Katlapa Krustiņš – nevis izvirtis, cinisks krogus brālis, bet vientuļa, nesaprasta personība, kas grib izlauzties no apburtā loka, kurā iestigus. Šī ir viena no ievērojamākajām Ž. Katlapa lomām. Aktierim Krustiņa tēlā raksturīga liela iekšējās darbības mērķtiecība un koncentrētība. Jau pašā izrādes sākumā viņā savijas un mijiedarbojas nemiers ar sevi un protests pret apkārtējo vidi.

Režisoru iecerī izrādes traģisku priekšnojautu pilnās atmosfēras radīšanā palīdz realizēt dekorators A. Dzenis. Piemēram, - kā fiksē kritiķis, kurš parakstās ar iniciāļiem J. B.-D., - pirmās ainas sākums: „Roplainu mājas pagalms. Reljefi, gandrīz naturāli izveidoti platžuburaini koki, sūnām apaudzis mājas jumts, sols, tālāk lauku aina...Nakts krēsla pamazām mainās ar sarkano rīta blāzmu...Ir izjūtama mēma nakts miera noskaņa, liekas: uz pasaules, laukā nav nevienas dzīvas radības, pat ne čukstošas elpas. Bet tad – it nemanot skatītājs pamana pie koka šķūņa sakņupušu stāvu – tā ir Ilze, kas visu nakti gaidījusi Krustiņu... ”⁴⁷ J. Zariņš aktieru spēli virzījis reālpsiholoģiskā stilā, rūpīgi atveidojot laikmeta fonu. Nevienš no izrādes dalībniekiem neizceļas kā atsevišķs solists, bet katrs perfekti iegulda savu daļu kopējā emocionālā piesātinājuma radīšanā. Izrādē ir vairāki emocionāli ļoti spēcīgi skati kā, piemēram, pirmajā cēlienā Krustiņa tikšanās ar Ilzi, aktieru eksplozīvais tēlojums Roplainietes un Krustiņa dialogā, Roplaina atvadīšanās no dēla – „šajās pāris sekundēs tiek izteikts gandrīz viss varoņa raksturs”.⁴⁸ Šī ir viena no J. Zariņa nozīmīgākajām izrādēm.

1944. gada 6. janvārī Rīgas Dramatiskajā teātrī notiek Elīnas Zālītes komēdijas „Intermeco” pirmizrāde, kuras režisors ir J. Zariņš. Preses izdevumi atspoguļo šo lugu kā „mazu, intīmu kamerspēli, ko režisors J. Zariņš meistarīgi izkārtojis A. Vinklera raksturīgā skatuves ainavā” (P. Jēgere-Freimane).⁴⁹ Luga sižeta pamatā ir stāsts par mīlestību, nejaušību un pārpratumu, kas savij kopā divus cilvēkus un drīz tos arī šķir – mazais mulsinošais intermeco ir izskanējis, lielajā dzīves nopietnībā katram ir savs uzdevums. Liegs sentiments kā rēna, smaržīga vēsma ieskauj smeldzīgās

komēdijas tēlus, starp kuriem spilgtākā ir Liāna Danga, šajā lomā ir Lilija Štengele. Valdzinātājas šarms dara pievilcīgu viņas spēli, kaut arī māksliniece tēlo it kā sevi pašu, bet šoreiz viņa to var atļauties, jo tas atbilst šī darba iecerei un arī viņas pašas tēls ir šarmants māksliniecisks sniegums. Ideālām Daiņa Ilstera lomas prasībām šoreiz neatbilst Ž. Katlapa tēls, kurš ir „par cietu un vīrišķīgi nobriedušu šai lomai”⁵⁰. Oriģinālluga gūst publikas interesi. „Klusinātā kamerspēles stilā autore, režisora un aktieru kopdarbs vieglā salona konversācijas tonī aizkustina dažu labu it nopietnu dzīves jautājumu, tie liek skatītājam dziļāk par tiem padomāt, estētiskajam izrādes pārdzīvojumam pievienojas psiholoģiskais”.⁵¹

Laikmeta dramatisms ar īsto un šķietamo vērtību saduri ir jūtams režisora Osvalda Glāznieka pirmajā iestudējumā Rīgas Dramatiskajā teātrī - Fridriha Šillera lugas „Mīla un viltus” uzvedumā (iestudēts ar nosaukumu “Viltus un mīlestība”), kura pirmizrāde notiek 1944. gada 26. janvārī. Tā ir arī aktiera T. Lāča 40 skatuves darba gadu jubilejas izrāde. Mūziķi Milleru šajā iestudējumā tēlo pats režisors. F. Šillera mīlestības traģēdijas patoss izrādē klusināts ar ievērojamiem teksta labojumiem un reālpsiholoģiski padziļinātu pieeju lomām, pateicoties kam izrāde tuvināta skatītāja „iejušanās un uzņemšanas spējām”⁵², bet „Šillera cildenības gars nav iznīcināts,” Latvju Mēnešrakstā” konstatē P. Jēgere-Freimane.⁵³ Šī ir „iznākumā izlīdzināta, labi izstrādāta, pat skaista izrāde, kas apmierina, ja neprasām no dažā atsevišķu lomu tēlotāja to, kas nav viņa spēkos”.⁵⁴ Skatuves ietēru radījis A. Vinklers, muzikālo noformējumu – K. Lietiņš. Izcili savās lomās ir T. Lācis un O. Glāznieks, ar skaisti frāzētu valodu un piesātinātu iekšējo darbību atveidojot galma intrigantu Prezidentu fon Valteru un mūziķi Milleru. Pārsteidzošs ir J. Ģērmaņa artistiski veidotais maršala fon Kalbas tēls, kas netiek spēlēts kā tradicionāli ākstīgais Kalba, bet gan ir attēlots patstāvīgs, atbilstošs aktiera ārējiem dotumiem, viegli humoristisks tēls. Izrādē piedalās arī aktieri K. Lagzdīņš, J. Lejiņš, N. Melbārde, u.c.

Rīgas Dramatiskajā teātrī O. Glāznieks pārstudē G. Hauptmaņa “Pirms saules rieta”, ko īsi pirms tam – 1942. gada rudenī – uzvedis Jelgavas teātrī, Rīgā pirmizrāde ir 1944. gada 18. jūnijā. Arī šajā iestudējumā O. Glāznieks atveido Matiasu Klauzenu, viņu dublē J. Osis, Inkena ir I. Graudiņa, Volfgangs Klauzens – V. Gruzīņš, Egmonts Klauzens – K. Sebris, Betīna Klauzena – M. Zīlava, Paula Klotilde Klauzena – E. Ezeriņa. Šī izrāde ir diezgan tiešs

Jelgavas iestudējuma pārcēlums uz Dramatiskā teātra skatuves, atsevišķas atšķirīgas nianse tam piešķir citu lomu tēlotāju darbs.

Režisora Alfrēda Alkšņa iestudētās tautas skatu lugas „Purvenieku meita” pirmizrāde Rīgas Dramatiskajā teātrī notiek 1942. gada 3. februārī. Šis darbs, kura autori ir Z. Lāgerlēva un B. Fredgrēns, satura ziņā līdzinās R. Blaumaņa komēdijai „No saldenās pudeles”. Tomēr kā noveles dramatisējumam, šai lugai nav tik stingras un vienam darbības mērķim pakļautas kompozīcijas kā R. Blaumaņa klasiskajai komēdijai, tomēr par spīti tam luga valdzina, pateicoties teicamajai aktierspēlei, – galvenokārt Ņ. Melbārdes, J. Oša, A. Brehmanes, Ž. Katlapa un M. Zīlavas darbam.

A. Alkšņa iestudētā Raiņa „Pūt, vējiņi!” pirmizrāde notiek 1942. gada 22. oktobrī. Šis iestudējums nav īpašs sasniegums, tam trūkst – kā atzīmē P. Jēgere-Freimane - „tautas dziesmas gluduma”, kas „neapšaubāmi mazina prieku par izrādi. Par to ir bijis jārunā pēc katra „Pūt vējiņi!” jauniestudējuma, bet katrs nākošais un arī pašreizējais rāda, ka tas bijis velti darīts.”⁵⁵ Izrādei tiek pārņemta arī pedantiska turēšanās pie Raiņa oriģinālā lugas teksta, un aktieru runā brīžiem „trūkst ritms un pantmērs” – „Grāmatā acs vēl kaut kādi var samierināties ar pretējo, bet teātrī – ausij tas nav iespējams.”⁵⁶ Turklāt „daži tēlotāji deklamē (A. Brehmane, L. Ērika), daži apzinīgi cenšas skandēt, bet vietumis krīt atpakaļ deklamācijā (J. Lejiņš), pārējie jauc kopā abus runāšanas veidus ”.⁵⁷ Arī no valodas ritma izrietošais kustību ritms izrādē ir pasmags, tāpat kā „A. Vinklera kokā darinātā skatuves ainava, bez latviešu lauku sētai īpatnējā dzīvā zaļuma un ziedu krāšņuma”.⁵⁸ Izrādes režijā ir apzināti uzsvērts dramatisms, tomēr tas nepietiekoši raiti savienots ar Raiņa tautas dziesmas romantiku un lirismu.

Straujo laivinieku Uldi atveido aktieri J. Lejiņš un R. Mucenieks. Par veiksmīgāku atzīts J. Lejiņa tēlojums, kura Uldis ir dziļāks un pārdzīvojumā komplicētāks. R. Mucenieka tēlojumā slavējams ir brašais jauneklīgums, tomēr Ulda garīgo izaugšanu no bramanīgā dzērājpuiša līdz sevis un visa pārvērtētājam jaunajam aktierim vēl neizdodas parādīt. M. Vērdiņa atveidotajam Didzim trūkst humora izjūtas, bet M. Zīlavas Baiba raksturota kā „bez pārtraukuma satraukta; tas piešķir tēlam zināmu vienmuļību, atņem arī daļu gaišuma un poēzijas”⁵⁹. Savukārt Zane L. Ērikas izpildījumā ir jautra un skaļi dramatiska, kas neatbilst lomas būtībai. Arī V. Venera izraudzīšana Gatiņa lomai atzīmēta kā neveiksmīga – viņš „ne ar savu ārējo veidolu, ne

balss nokrāsu nerada ilūziju par miesā sīku un dvēselē trauslu pusaudža zēnu, kas tikko iekāpj jauneklā gados”.⁶⁰

Vācu okupācijas laika beigās 1944. gada rudenī, kad kļūst skaidrs, ka otrreizēja padomju okupācija ir neizbēgama, lielākā daļa - vairāk nekā 60 - Nacionālā teātra darbinieku emigrē, viņu vidū vadošie aktieri I. Graudiņa, Ņ. Melbārde, M. Zīlava, J. Ģērmanis, K. Lagzdīņš, J. Lejiņš, kā arī O. Uršteins, H. Prince-Uršteina, J. Šāberts, M. Damroze, L. Zemgale, H. Gobzine, R. Muceniks, P. Dumpis u.c. Kā atzīst H. Prince-Uršteina: “Acīmredzot mums Nacionālajā teātrī nebija tādas spilgtas, spēcīgas personības, kāds Dailes teātrī bija Smiļģis, kurš savējos prata pārliecināt un iedvest ticību, ka, neraugoties ne uz ko, teātris būs un pastāvēs un mēs līdz ar to. Mēs bijām vairāk katrs pats par sevi, droši vien arī tas veicināja tik daudz mūsu teātra aktieru došanos trimdā.”⁶¹ Kaut arī daudzi aizbraukušie mākslinieki trimdā atsāk veidot izrādes, tomēr viņu došanās emigrācijā ir traģisks zaudējums teātra mākslai Latvijā, kas tādējādi tiek noplicināta, un būtībā šajā laikā tiek pielikts punkts veselam mākslinieciski spilgtam posmam latviešu teātra vēsturē.

6.3. Dailes teātris

Dailes teātris vācu okupācijas laikā teātru vidū ir līderis. Eduarda Smiļģa radošajā rokrakstā – mākslinieciskajā vērienā, formas monumentalitātē, estētismā, arī izrāžu smalkajās, graciozajās dekorācijās, aktierspēlei raksturīgajā vieglumā –, ko var nosaukt par savdabīgu Smiļģa „rokoko”, ir saskatāmas atsevišķas nejaušas sasaucis ar dažām nacistu režīma izvirzītajām estētiskajām prasībām. Teātris strādā augstā mākslinieciskā līmenī, un piedzīvo radošu pacēlumu. Šeit ir profesionāli ļoti spēcīgs aktieru ansamblis, vairākums teātrī strādājošo ir salīdzinoši jauni, bet jau apguvuši meistarību, spēka pilni un gatavi veikt sarežģītus uzdevumus.

Dailes teātra direktors vācu laika pirmajos gados ir teatrālu izglītību ieguvušais G. Štāls. 1943. gada rudenī pēc deviņu gadu pārtraukuma teātra administratīvo un māksliniecisko vadību atkal vienpersoniski pārstāv E. Smiļģis, meistarīgi vadot savu teātri cauri visām politiskajām krācēm, kas nenoliedzami prasa arī zināmu hameleonismu. Smiļģim palīdz arī viņa labās vācu valodas zināšanas. Kā radoši interesants režisors viņam līdzās strādā

Kārlis Veics, kurš tāpat darbojas kā aktieris un kuram kara gadu sezonas ir pēdējie darba gadi pirms došanās emigrācijā kara beigās. Viens no galvenajiem gan E. Smiļģa, gan K. Veica režisoriskās intereses virzieniem ir lielā klasika. Dailes teātrī kara laikā notiek arī vēlākā Valmieras teātra ilggadējā mākslinieciskā vadītāja Pētera Lūča debija režijā – 1942. gadā viņš šeit E. Smiļģa virsvadībā iestudē Austras Mēteres-Ozolas lugu “Čiko”. E. Smiļģim ir lieliski palīgi. Teātrī atgriežas F. Ertneris, kura 1940./1941. gada sezonā bija nosūtīta uz Operu. Viņa turpina darboties kā kustību konsultante un kā Smiļģa asistente strādā pie tēlu psiholoģiskā zīmējuma, attiecību un dialogu izveides, Smiļģa ar plašu vērienu un lielām līnijām veidoto izrāžu būvi piepildot ar detaļu konkrētību un tādējādi savā veidā būdama Smiļģa līdzsvarotāja. Oto Skulme veido izrāžu scenogrāfiju un kostīmus. Ņemot vērā mūzikas nozīmi Smiļģa iestudējumos, liels ieguvums ir Marģera Zariņa darbošanās teātrī. Literārās daļas vadītājs jeb – kā tajā laikā sauc šo posteni – teātra dramaturgs ir Mārtiņš Zīverts. Kā runas pedagogs strādā Emīls Mačs. Gaismu mākslinieks ir Fricis Lepnis.

Vadošās lomas tēlo aktieri: varoņlomas un mīlētāju lomas – Lilita Bērziņa, Irma Laiva, Alma Ābele (parādās blakus L. Bērziņai kā ļoti perspektīva māksliniece), Edgars Zīle, Rūdolfs Kreicums, Artūrs Filipsons, kurš vienlīdz spēcīgs ir arī raksturlomās. Labi raksturotāji un komiķi ir Reinis Birzgalis, Arveds Mihelsons, Ēvalds Valters. Perspektīvi darbu teātrī uzsākuši jaunie aktieri, kas pirmo pieredzi gūst, spēlējot masās, dziedot un dejojot, - Austrā Šteinberga, Artūrs Dimīters, kurš ar savu dinamiskumu, labu temporitma izjūtu, sportiskumu ļoti iepatīkas E. Smiļģim, Milda Klētniece, kura uz Daili atnāk no likvidētā Bērnu un jaunatnes teātra, Ērika Ferda, Emīlija Bērziņa, Lilija Žvīgule, Vilma Lasmane, Hermanis Vazdiks, Velta Krūze, Eiženija Kaldovska, Kārlis Valdmanis u.c.

Vairāki padomiski orientēti aktieri un režisori pēc vāciešu ienākšanas no teātra aiziet: Leonīds Leimanis, Elvīra Bramberga - viņa tiek apcietināta par darbību padomju varas gadā, Nikolajs Mūrnieks, Irmgarde Mitrēvice, Olīta Starka-Stendere, Reinholds Puriņš, Jānis Menca, jaunās aktrises Elvīra Berķe (Leimane), Lauma Paegle. L. Leimanis aktīvi iesaistās pretošanās kustībā vācu okupācijas režīmam, organizē antifašistisku grupu „Cīņa”. Tās darbībā piedalās Dailes teātra populārais komiķis Arveds Mihelsons, Elvīra Berķe, Olga Bormane, Teodors Kugrēns.

Vācu okupācijas laikā Dailes teātrī tiek iestudēts mākslinieciski augstvērtīgs repertuārs. To līdzīgi kā Nacionālajā teātrī pamatā veido trīs lugu grupas: latviešu un ārzemju klasikas darbi, ar kuru starpniecību tiek runāts par laikmetīgām problēmām, par cilvēka stāju un vietu laikmetā, kad valda brutāls spēks un vara, un latviešu oriģināllugas. Izklaidējošā repertuāra īpatsvars ir neliels. Sākoties vācu okupācijai – 1941. un 1942. gadā – E. Smiļģis iestudē tikai latviešu autoru darbus: A. Brigaderes “Maija un Paija”, M. Zīverta “Minhauzena precības”, brāļu Kaudzīšu “Mērnīku laiki”, Valda Grēviņa “Dzejnieks un roze”, Arveda Švābes “Piebaldzēni - vēverīši”, atjauno Riharda Valdesa “Jūras vilkus”. Vācu varas iestādes pret to neiebilst.

Ļoti būtiska šā laika teātra un kultūras dzīvei kopumā ir Ostlandes reihskomisariāta pozīcija: “Nacionālie centieni jānovirza nekaitīgajā kultūras jomā, it īpaši tautas mākslā (tautas dziesmas, tērpi, tradicionālie svētki), tiem jāļauj dabiski iznīkt. Šī nacionālā kultūras dzīve hermētiski jānorobežo no vācu kulturālās sabiedriskās dzīves. Tai jāievirzās, tā sakot, strupceļā, no kura godkārtīgais un centīgais cilvēks tiecas izkļūt, jo tas liedz ietiekšanu Eiropā valdošajā vācu kungu slānī.” (Mēs apsūdzam. – R., 1965, 18. lpp.) No 1941. gada beigām līdz 1944. gadam Dailes teātrī tiek iestudēti pieci latviešu klasikas darbi, piecas oriģināllugas un pieci ārzemju klasikas darbi. Kā nozīmīgākie iestudējumi atzīmējami: “Minhauzena precības”, “Marija Stjuarte”, “Romeo un Džuljeta”, “Kosma simfonija”, “Fiesko sazvērestība Dženovā”, “Vara”.

Iestudējot latviešu un pasaules klasikas darbus un oriģināldramaturģiju, Dailes teātris izvairās no vācu okupācijas laika politikas ienākšanas repertuārā, apliecinot humānisma ideju caurstrāvētu mākslas valodu. Tas ir „klasisks repertuārs, kas runāja par tālas pagātnes notikumiem un risināja it kā lokālas un intīmas dabas problēmas, kas teātra galvenajos un mākslinieciski spēcīgākajos darbos neizbēgami raisīja asociācijas ar to dienu dzīves īstenību”⁶².

Arī pirmo E. Smiļģa vācu okupācijas laikā iestudēto lugu – M. Zīverta komēdiju „Minhauzena precības”, kuras pirmizrāde notiek 1941. gada 12. decembrī, caurstrāvo humānisma ideja. „Minhauzena precības” ir viena no spilgtākajām un nozīmīgākajām vācu laika izrādēm, kurā atspoguļojas brutālās dogmatiskās pasaules pretnostatījums smalkajai, garīgajai pasaulei un kā caurviju motīvs parādās sapņa tēls, tādējādi akcentējot domu par glābšanos sapnī. Bet zemteksts ļauj nojaust, ka tas ir arī sapnis par Latviju,

kuras vairs nav un, iespējams, nekad arī nebūs. „Minhauzena precību” iestudējumā īpaši uzskatāmi parādās teātra harmonizējošā, garīgi bagātinošā funkcija. No ielas, kur valda tumsa, komandanta stunda, kara šausmas, skatītājs ienāk gaišā, ažūrā, dzīvespriecīgā, Galantā gadsimta noskaņās ieturētā pasaulē, gluži kā „Minhauzena precībās” cara galminieki no sniegputeņa un aukstuma patvērumu rod Duntē muižā pie kamīna. Gaisotne, kas pilnībā paņem skatītājus savā varā, ir viens no Smilģa izrāžu lielākajiem trumpjiem. Gremdējoties Galantā gadsimta atmosfērā un kopā ar Minhauzenu sapņojot par Ulubeli, skatītājiem ir dota iespēja baudīt krāšņu un atjautīgu komēdiju, kur asprātības dzirkstī kā gadsimtos nostāvējies vīns. M. Zīverta „Minhauzena precību” veiksmē turpina „Āksta” panākumus, ko 1938. gadā iestudē K. Veics, iegūdamas lielu autoritāti teatrālajā sabiedrībā.

Pateicoties režisora smalkajam mizanscēnu veidojumam un gaisotnei, izrāde noris „dzīvi, sparīgi un interesanti un liek aizmirst, ka raksturi un galvenokārt pats Minhauzens tverts diezgan pavisām, ka komēdijai, tā sakot, nav dziļuma”, secina J. Veselis⁶³ - kā redzam, izrāde sava laika presē izpelnījusies ne tikai cildinošas atsauksmes, bet arī pa kādai kritiskai piezīmei. Kopumā izrāde ieturēta gaišās krāsās un rotaļīgās intonācijās, kur liela nozīme ir arī Oto Skulmes skatuves noformējumam un Felicitas Ertneres deju iestudējumam. Komēdijas galvenā tēla - Minhauzena lomā redzams Edgars Zīle. Minhauzena tēls ir viens no spilgtākajiem E. Zīles radošajā biogrāfijā. Šajā iestudējumā E. Zīle tēlo Minhauzenu vairāk kā jūtīgu sapņotāju, nevis kā bravūras pilnu lielībnieku, viņš „nemeklēja Minhauzenā tradicionālo dēkaini, meli un fantastu, bet gan cilvēku ar romantiskiem sapņiem, kas ienīst varmācību, pazemojumu,” atzīmē M. Grēviņš.⁶⁴

Robusto, mežonīgo, nesavaldīgo principu Artūrs Filipsons pārliecinoši iezīmē nekulturālā krievu augstmaņa Nariškina tēlā. „Ar savu vulgāro valodu, raupjajiem, neapvaldītajiem žestiem Filipsona Nariškina atšķirās arī no izrādes maigi niansētās kopskaņas”.⁶⁵ Trauslai porcelāna figūriņai līdzīga, maiga un arī sievišķīgi valšķīga izrādē ir Lilita Bērziņa Jakobīnes lomā. Sastopot Minhauzenu, „viņas būtne sāk starot mīlestībā un maigumā, ko aktrise parāda smalkā spēlē”.⁶⁶ Vientuļnieks Minhauzens L. Bērziņas Jakobīnē saskata sev garīgi tuvu cilvēku – nevis untumainu skuķi, bet sievieti, kas nevienam neļauj ar sevi rotaļāties. Tāpat teicamas raksturotāju spējas lugā parāda aktieri A. Ābele, A. Mihelsons, Ē. Valters, E. Kaldovska u.c. Kopumā izrāde „Minhauzena precības” tiek novērtēta „kā jauns sasniegums

Zīverta rakstīto lugu skaitā un Dailes teātra inscenējumu vidū”.⁶⁷ Komēdijas žanra ietvaros pārliecinoši parādīts cilvēka gara spēka pārākums pār rupju varu.

„Minhauzena precībām”, iespējams, Minhauzena tēla atpazīstamības dēļ salīdzinoši daudz uzmanības veltījusi arī šajā laikā Rīgā iznākošā vācu prese, kur Zīverts nosaukts par skaistas un vērtīgas komēdijas sacerētāju. „*Deutsche Zeitung im Ostland*” 1941. gada decembrī raksta: „Komēdijā sprēgā humors un visa veida jautras idejas. (..) Šī komēdija stāv pāri vidusmēra līmenim, jo autors ir pratis tajā ievīt gabaliņu pasaules gudrības. Vispirms tas ir paša brīvkunga Minhauzena tēls, kurā pāri dēkainībai ir iezīmēts dziļi cilvēcisks saturs, un lielais melu stāstnieks parādās jaunā gaismā. (..) Minhauzena tēls, bez šaubām, pasaulē ir pazīstams, tajā pašā laikā viņa īstenais personiskais liktenis ir nezināms. Tāpēc nebūtu mazsvarīgi šo izdevušos un izsmalcināto komēdiju labā tulkojumā sastapt uz vācu skatuvēm.” Šī vēlme gan joprojām nav īstenojusies.

“Minhauzena precības” ir spilgts piemērs, kas pārstāv vienu šim laika periodam raksturīgu iestudējumu grupu, kuru var nosaukt par sapņa tipa izrādēm un kura akcentē savdabīgu aiziešanu sapnī, nirvānā, tādējādi glābjoties, norobežojoties no skarbās, traģisma pilnās realitātes.

Vērienīgu laikmeta panorāmu E. Smiļģis rada, 1942. gada sākumā pievēršoties brāļu Kaudzīšu „Mērnieku laikiem” (pirmizrāde 20. martā), kas parādās atjaunotā dramaturģijā. Izrādes 14 ainās E. Smiļģis aptver apjomīgo romānu, piedāvājot košu tipāžu plejādi, kas piešķir dramaturģijuma ainām dzīvīgumu, „šīs ainas šķiras skatītāju priekšā kā vecas bilžu grāmatas lapas”.⁶⁸ Bilžu tēli E. Smiļģa inscenējumā „kļūst dzīvi, kustas, runā, cīnās, smejas, joko un cieš savā raibajā un krāsainajā apkārtnē”.⁶⁹ Scenogrāfiju – skatuvisko „krāsaino apkārtni” izrādei veidojis O. Skulme. Kā atzīmē J. Veselis „Latvju Mēnešrakstā” - daži no stāsta tēliem izrādē liekas svešāki, dažam pietrūkst īpatnējo un joku caurvīto vaibstu, izrādē mazliet par daudz izcelts sentiments, tomēr „teātra paveiktais darbs nenoliedzami tuvina Kaudzīšu cilvēkus mūsu dienu latvietim”.⁷⁰

Izrādes personāžu sarakstā ietverti gandrīz visi „Mērnieku laiku” varoņi. Ļoti zīmīgi izdevušies Oliņa un Oliņietes tēli, ko atveido Nikolajs Krauklis un Alma Mača, kura spilgti parāda sava tēla uzpūtīgo un liekulīgo garu. Izteiksmīgs tēlojums raksturīgs E. Zīlem Prātnieka lomā un Herbertam Zommeram Švauksta lomā, kurš gan šoreiz aktierim ir sanācis mazliet par

nopietnu. Artūra Dimitera spriganā un gaitā vieglā Pietuka Krustiņa frāžainais svinīgums rādīts ar labu humora izjūtu. Sīkākās lomās interesanti ir arī citi aktieri – Artūrs Filipsons Pāvula lomā, Luijs Šmits Drekberģa lomā, Austra Šteinberga Lienas lomā, saviļņojošu, dramatiski spēcīgu tēlojumu Lienas lomā, īpaši ārprāta skatā, sniedz arī M. Klētniece.

Neilgi pēc „Mērnieku laikiem” Dailes teātra repertuārā parādās vēl viena E. Smiļģa iestudētā izrāde – Valda Grēviņa dziesmu spēle „Dzejnieks un roze”, kuras pirmizrāde notiek 1942. gada 20. maijā. Uzvedumā tiek izmantotas gan M. Zariņa kompozīcijas, gan E. Dārziņa dziesmas ar J. Poruka tekstiem. Izrādes uzdevums ir sarežģīts un dziesmu spēles žanrā grūti paveicams – atspoguļot dzejnieka Jāņa Poruka dzīvi, kuras „attēlošanai piemērota traģēdija vai drāma, bet ne dziesmu spēle ar šī žanra vispārējo tiecību uz vieglumu un sentimentu,” norāda J. Veselis⁷¹. Kaut gan teatrālajā spēlē ir jūtams dinamisms un emocionāls kāpinājums izrādes gaitā, tomēr tā maz atbilst temata nopietnībai. E. Smiļģis režijā darbojas, „pilnīgi pārvaldot un saskaņojot daudzveidīgos kustību, skaņu, skatuves un telpas apgaismojuma elementus...”⁷², kurus izstrādājuši konsultanti F. Ertnere un dekorators O. Skulme, kā arī komponists un diriģents M. Zariņš, - apvienojot visus izrādes elementus vienotā veselumā, Smiļģis veiksmīgi īsteno sintētiskā teātra ideju. Izrādē vērojama poētiska romantiska nokrāsa, ko iezīmē jau pirmās ainas dekorācija - „Rīgas kanāla mala pie Operas ar Romas viesnīcu plānā – īpatnēja ar reāli pazīstamo, un tomēr fantastisko ainavu”⁷³. No turpmākajām izrādes ainām efektīga ir masku balle, kurā maskas spokaini iznirst no tumsas un atkal iegrimst tajā, raisot domu par dzīvi kā maskarādi, neprognozējamu, smeldzīgi skaistu, taču arī nežēlīgu spēli.

Galveno lomu – dzejnieku - izrādē spēlē Kārlis Šteinbergs, kurš, kā izsakās kritika, - „kā ārēji, tā iekšēji nemaz neatgādina lielu dzejnieku, kur nu vēl Poruku.”⁷⁴ Pozitīvi atzīmēts Lilitas Bērziņas tēlojums arfistes Frīnas lomā, kas „valdzina ar savu kustību kaislo, vijīgo liegumu, svešzemniecisko skatu, romantisko parādību.”⁷⁵ Jaunas mākslinieces jūsmu par ideāliem, kas apvienota ar pienācīgu tiesu praktiska apdoma un pilsonisku paražu, gaišmatinajai Annijai Mihelei izrādē pratusi piešķirt aktrise A. Ābele. Efektīgs ir komisko tēlu pāris – O. Krūmiņas Grieta un A. Mitrēvica Sardanapals. Tāpat jāpiemin L. Valdmanes-Teihmanes un H. Zommeras sniegums Tarantas Līziņas un Oskara Hīkes lomās u.c.

1942. gada 17. jūnijā notiek A. Mēteres-Ozolas komēdijas „Čiko” pirmizrāde. Izrāde zīmīga ar to, ka šī ir Pētera Lūča debija režijā, kas notiek Smiļģa pārraudzībā, kā arī pirmais A. Mēteres-Ozolas atklātībā izrādītais darbs, un vairākums tēlotāju izrādē ir jaunie aktieri, kas ar savu darbu kopumā teicami tiek galā. Reizē ar P. Lūci šajā iestudējumā debitē arī dekorators Ēriks Riņķis. Lilija Žvīgule krustmāti Orsolu–Lolu rāda kā tikumiski stingru būtni, kura gan komēdijas gaitā zaudē visu stingrību par labu saviem māsas dēliem un viņu līgavām. Māsas dēlus Paolo un Džovanni tēlo Hermanis Vazdiks un Artūrs Dimiteris. A. Dimitera tēlam piemīt vairāk zēna aušības un iedzimitas komikas, H. Vazdiks ir nopietnāks un dziļdomīgāks. Austra Šteinberga klusināti un daiļā veidolā atveido līgavas Andželikas tēlu. Izrādes inscenējums kritiskas piezīmes nav izpelnījis, tās vairāk tiek veltītas lugas autorei, pārmetot trūkumus sižetā un stilā un uzdodot jautājumu, kāpēc autore par savas pirmās komēdijas darbības vietu izvēlējusies kādu Itālijas ostas pilsētu, - tagadējā veidā darbs atgādinot viduvējas itāliešu komēdijas tulkojumu un neesot saprotams, kāpēc tas iestudēts tieši šeit un tagad.

Uz dažādu tautas tipāžu kolorītu atveidojumu balstās un ar vairākiem interesantiem aktierdarbiem tāpat iezīmīga E. Smiļģa inscenētā A. Švābes luga „Piebaldzēni - vēverīši”, kuras pirmizrāde Dailē teātrī notiek 1942. gada 6. novembrī. Arī šajā iestudējumā savā veidā izskan doma par norobežošanu no traģisku pretrunu pilnās pasaules, iekšēju un ārēju emigrāciju, ko M. Grēviņš, atzīmējot, ka atšķirībā no šīs lugas 1929. gada inscenējuma, kur ieskanējās reliģijas kritika, atkārtotajā uzvedumā dominē nepretošanās jaunumam un samierināšanās ideja, traktē šādi: „šoreiz mūķenes Klāras traģiskajā sadursmē ar viduslaiku garīgajām dogmām, kas apspiež cilvēku un liedz viņam personisko laimi, tika uzsvērta aizmiršanās klostera dievišķajā ekstāzē, kur dziedē laicīgās dzīves cirstās brūces un piedod pasaulīgos grēkus.”⁷⁶ Luga, veidojot šo uzvedumu, ir arī paša autora papildināta, tādējādi mēģinot vairāk izcelt psiholoģisko spēles elementu, atšķirībā no pirmuzveduma tīri delartiskā tvēruma. Tā kā arī aktieru ansamblis ir cits, izrāde ir uztverama kā pilnīgi jauns E. Smiļģa, F. Ertneres, O. Skulmes, M. Zariņa un M. Zīverta kopdarbs.

Izrādes vēsturiskais pamats ir Reformācijas nemieru laiks ap 1525. gadu, uz kura fona desmit ainu dažādībā attēlojas amatnieku dzīves paražas, kā arī attieksme pret reliģiju, kas parādīts trīs Piebalgas audēju piedzīvojumos Tērbatā un Rīgā saskarsmē ar mūķeni Klāru un meistarieni Annu. Viens no

vērtīgākajiem izrādes elementiem ir īpatnējās amatu dzīves atspoguļojums dažādajos masu skatos. Kā izrādes trūkumu kritika atzīmē temporitma neizstrādātību, uzveduma spriegums pamazām, tuvojoties nobeigumam, izsīkst un izrāde „ceremoniāli ieilgdama, zaudē dramatiskās norises interesi”.⁷⁷ Tāpat tiek pārņemta pretrunīgā idejas pozicionēšana – samierināšanās negatīvās nostājas izteikšanas vietā. Kopumā izrāde tomēr novērtēta kā veiksmīga, ar teicamu tehnisko apdari gan statiskajā (dekorācijas, ainu pārbūves, izgaismojums), kā dinamiskajā (masu grupējumi, kustības, aktierspēle) plānā. Interesantākie aktierdarbi ir audēju trijlapis: Edgara Zīles smeldzes caurstrāvotais Krišs, Artura Filipsons labsirdīgais Peksis un Augusta Mitrēvica vieglais, joviālais Gusts. No viņiem visvairāk skatuviskās dzīvības dots Gustam, bet pasīvākais viņu vidū ir Krišs – savā būtībā domātājs un mākslinieks. Radot dramatisku kāpinājumu, veiksmīgi tēlā iejutusies Irma Laiva māsas Klāras lomā, kura „šīs skaudrās mākslinieces veidojumā ir satraukta, sabangota, iekšējās pretestības pilna, pretstatā kādreizējai Emīlijas Viestures Klārai”.⁷⁸ Alma Ābele audēju meistara atraitnes Annas lomā uzsver viņas stingro, patvaldniecisko raksturu un ētisko personību. Zīmīgs savas kārtas pārstāvis iedomā un kārtas aizspriedumu sargāšanā ir Herberts Zommers bruņinieka lomā. Bet Līlijas Žvīgules klostera priekšnieces Urzulas intonācijās vairāk vajadzētu skanēt ticības fanātismam, ne tikai asam naidam vien.

Smiļģis iestudēšanai izvēlas dramaturģiju, kas dod iespēju runāt par īpaši šajā laikā eksistenciāli nozīmīgiem jautājumiem, - par varu un cilvēku, par to, cik dažādā veidā vara var iespaidot cilvēku, kā veidojas cilvēka un tautas likteņi laikmetu griežos. Varas un tās metamorfožu tēma izskan arī F. Šillera traģēdijas „Marija Stjuarte” iestudējumā, kuram Dailes teātris priekškaru ver 1943. gada 19. februārī. Šis ir viens no Smiļģa nozīmīgākajiem uzvedumiem vācu okupācijas laikā, kurā apvienojas viņa inscenējumiem raksturīgais vērienīgums un monumentalitāte ar tēlu iekšējās darbības un attiecību psiholoģisko pamatojumu un centrā ir spilgti, spēcīgi raksturi. Vēlākajos padomju gados tiek uzsvērts, ka šajā izrādē „pirmo reizi vācu okupācijas laikā ierunājās tirānijas atmaskojums”.⁷⁹ Rūpīga izrādes veidotāju darba rezultātā skatītāji redz izrādi, kurai gan Paula Jēgere-Freimane velta arī pa kādai atturīgi kritiskai piezīmei, - „tā gan neatver un neuzplaucē visu Šillera traģēdijas poēzijas daiļumu, bet tomēr var saistīt katra nopietna mākslas drauga ievērību”.⁸⁰ Izrādei E. Smiļģis un viņa palīgi ir meklējuši notikumu un

attiecību stingru vēsturiski sabiedrisko skaidrojumu. Sajutuši šo pamatu, aktieri „atraisījās Dailes teātrim raksturīgā jūtu pacēlumā un kaislībā”⁸¹. Uz skatuves divu karaliņu konflikts tiek risināts ar lielu dramatisku spēku.

„Tēlotāju pārgājieni, ķermeņu ritmiski daiļās kustības un grupu stāvokļi skatuves laukumos ietveras psiholoģiskā pārdzīvojuma caustrāvotā formā, kas rūpīgi izstrādāta līdz pat sīkākajai žesta un vaibsta niansei,” „Laikmetā” pret P. Jēgeres-Freimanis atturību atsevišķās detaļās iebilst recenzents J. B.⁸² Vispildīgākais tēlojums izrādē izdevies Lilitai Bērziņai karalienes Marijas Stjuartes lomā, kuras tēlam piemīt gan ārējais skaistums, gan iekšējais cildenums. Īpaši neaizmirstams un apskaidrots šis tēls ir pēdējā cēlienā, „viņas liegais nespēks grāfa Lestera priekšā pēdējā gaitā uz ešafotu, neaizmirstami dzeļ skaidro acu skatiens atsacīšanās sāpju stindzinātā daiļā sejā.”⁸³ Tomēr kritika saskata arī trūkumus L. Bērziņas tēlojumā: „varētu drošāku balss noturību daiļskanīgumā arī spēcīgajās vietās, sevišķi lielajā parka ainā, un nokrāsu dažādību, kā arī ritmiskāku skandējumu...”⁸⁴

Anglijas karalienes Elizabetes tēls izrādē pretstatā Marijas Stjuartes viengabalainībai ir lielu iekšēju pretrunu pilns. Šī loma uzticēta Almai Ābelei, kura šeit parādās kā perspektīva varoņlomu tēlotāja līdzās L. Bērziņai. Viņai gan tiek pārņemts, ka Elizabetes raksturs brīžiem zaudē psiholoģisko skaidrību, atsevišķi elementi kā liekulība, svētulība, glaimu kāre un naids vietām neskaidri saplūst kopā. Psiholoģiski pārliecinoši, ņemot palīgā precīzi akcentētu un niansētu monologu un dialogu prasmi, divkosīgo grāfu Robertu Dedleju atveido E. Zīle. Daži spēles momenti šī aktiera izpildījumā gan šķiet tikai ārēji un rutinēti. Atzīmējama ir Almas Mačas spēle aukles Hannas Kenedijas lomā, tomēr jāsecina, ka aktrise vēl „nav izgājusi no reālās tēlošanas paņēmieniem un nav iedzīvojusies klasikas cildenībā un ritmā.”⁸⁵ Būtiskas lomas izrādē spēlē arī K. Veics (Viljams Sesils), jaunais aktieris A. Dimiteris (kurš ir jauneklīgi aizrautīgs Mortimera lomā), A. Filipsons (Džordžs Talbots), R. Birzgalis (Amijs Polets), A. Mihelons (Melvils) u.c.

E. Smiļģa iestudēto E. Vulfa „Svētku Skangalē” pirmizrāde notiek 1943. gada 21. maijā. Šis populārās un vairākkārt uz Latvijas teātru skatuvēm uzvestās E. Vulfa lugas „Dailes teātra inscenējuma stils ir reāls, ar tieksmi uz saržu vienā otrā atsevišķā tēlā”⁸⁶ Par izrādes noformējumu tā laika preses izdevumi raksta: „pateicoties O. Skulmes dekorācijām, īpaši pēdējā cēlienā ir panākts apbrīnojami atjautīgs skatuves telpas izkārtojums, un M. Zariņa pavadījuma mūzika un izvēlētās dziesmas ietin izrādi romantiskā skaņu

plīvurā,” konstatē J. B.⁸⁷ Izrādē savu traģikomika talantu daudzkrāsainās niansēs Bumbiera lomā parāda A. Mitrēvics. Skaists un reāls savā pārdzīvojumā ir A. Filipsons tirgotāja un labdarības priekšnieka Pētera Dalbiņa lomā. Veikls un zīmīgs ir E. Viestures atveidotais Dalbiņa kundzes tēls. Izrādē piedalās arī I. Laiva, J. Mārsietis, A. Šteinberga un citi aktieri. Kopumā šis uzvedums nav pieskaitāms Dailes teātra mākslas sasniegumiem, tomēr skatītāji to pieņem kā „vienkāršu lauku puķi pavasarī pēc krāšņi kultivētiem mākslas ziediem ziemas sezonā.” (P. Jēgere- Freimane)⁸⁸

V. Šekspīra traģēdijas „Romeo un Džuljeta” inscenējuma pirmizrāde Dailes teātrī notiek 1943. gada 14. oktobrī. Lugas inscenējums izraisa dzīvu un pelnītu interesi, jo šī mīlestības traģēdija Latvijas teātros nav izrādīta vairāk nekā divdesmit gadus. Izrādē pamīšus vijas klasiskās traģēdijas nenovēršamā, traģiskā iznākuma priekšnojautas un iestarpinātās delartiski vieglprātīgo kalpotāju ainas, ar rūpīgi izstrādātiem daudzveidīgiem raksturiem, kas „ar savām asprātībām patīkami veldzē skatītāju pēc drausmīgajām cīņām un miršanām,” „Laikmetā” atzinīgi izsakās J. B.-D.⁸⁹ E. Smiļģis šos komiskos tēlus padarījis izrādē vēl redzamākus, bieži ievijot pat traģēdijas norisē. Kā raksta tā laika prese: „to var iedrīkstēties Eduards Smiļģis, kas tūlīt pēc smieklīgas starpspēles parāda noskaņā tik kāpinātu mīlētāju sastapšanos, ka mēs tūlīt arī ticam abu lielajai traģēdijai.”⁹⁰

Lai kāpinātu skatītāju interesi, titullomu atveidošanai izrādē tiek izvēlēti divi aktieru pāri. Romeo izrādē atveido E. Zīle un A. Dimiteris, bet Džuljetu – L. Bērziņa un A. Šteinberga. L. Bērziņas tēlotā Džuljeta ir sentimentāla un poētiski pozitīva, ārēji daiļa, bet viņas izteiksme nerada neskartas jaunavības naivo dzidrumu, tik pilnīgi, lai pārliecinātu skatītāju par viņas liktenīgo pirmo mīlestību. Savukārt E. Zīles Romeo ir pārliecināts izskatīgs, straujš un temperamentīgs mīlētājs, tomēr arī viņš ir par cietu un nobriedušu jauneklīgā Romeo tēlam. Otrs tēlotāju pāris – A. Šteinberga un A. Dimiteris – iepriecina ar savu svaigumu, jaunības spirtumu un patiesu gaišumu. A. Šteinbergas Džuljeta ir skaidra un neskarta. Salīdzinoši ar L. Bērziņas Džuljetas tēlu, A. Šteinbergas priekšrocība ir tēla naivais patiesums un viengabalainība. A. Dimitera sapņainais Romeo tēls sākumā šķiet daudzsološs, tomēr vietām izrādes gaitā „Dimiteris krīt atkal tai pašā neizteiksmīgās ātrrunas grēkā, kā Mortimera lomā, viņa balss kļūst tukša, bez jūtu izteiksmes,” raksta P. Jēgere-Freimane „Latvju Mēnešrakstā”.⁹¹

Izrādes fonā dominē Kapuleti nams un dzimta. Lieliski ir viesību skati, ar „pilnmiesīgajiem un pilnasinīgajiem dzīves baudītājiem, renesanses cilvēkiem”.⁹² Spilgts tēlojumā ir R. Birzgaļa smagnējais Kapuleti, saistošs un visai kontrastains - E. Viestures grāfienes Kapuleti tēls. Psiholoģiski pārliedzinošus Šekspīra tēlus skatītāji redz arī A. Mačas (aukle) un V. Štāla (Tibalts) izpildījumā. Kopumā izrādes krāšņais un romantiskais iestudējums nenoliedzami sniedz estētisku pārdzīvojumu. „Laiks, ko pašreiz pārdzīvojam, ir ciets laiks,” Smiļģis saka intervijā laikrakstā „Tēvija” 1943. g. Nr. 187, „pirmā kārtā valda godkārbība, naidis, skaudība... Traģēdija beidzas ar mīlas varoņu nāvi, bet tā tomēr nav pašas mīlas nāve. Savu viņi ir sasnieguši, impulss paliek tomēr, un naidnieki izlīgst. Šī ir mūsu uzveduma iecerētā ideja, svaiga doma mūsu laikos.”

1943. gada nogalē Smiļģis cenšas īstenot visnotaļ drosmīgu ieceri – sāk Raiņa „Uguns un nakts” mēģinājumus, lomas sadalot šādi: Lāčplēsis – A. Filipsons, Spīdola – A. Ābele, Laimdota – L. Bērziņa, Kangars – E. Zīle. Pēc divu nedēļu darba Mākslas un sabiedrisko lietu departaments „aizliedz lugas iestudēšanu”⁹³ un izrādes mēģinājumi tiek pārtraukti. Šīs lugas iestudējums latviešu sabiedrībā, iespējams, izraisītu līdzīgu rezonansi kā P. Korneija „Sida” uzvedums 1940. gadā okupētajā Parīzē.

Tomēr Smiļģis rod iespēju viņu kara gados īpaši satraucošās tēmas, kas saistītas ar tirāniju, karu, varas ģenealoģiju, risināt uz cittautu klasikas bāzes un izraugās vācu atzīto klasiķi F. Šilleru. 1943. gada beigās Smiļģis sāk iestudēt Šillera traģēdiju „Fiesko sazvērestība Dženovā”, kura vācu okupācijas varas gaitēnos tāpat var tikt uztverta neviennozīmīgi, kas var izraisīt neapreķināmas sekas Dailes teātrim. Par izrādes raksturu M. Grēviņš raksta: „tā bija noteikti antifašistiska izrāde, kas parādīja, ka nīsto tirānu varu vajag un ir iespējams gāzt. Asociācija ar to dienu pasaules notikumiem te nemaz nevarēja neraisīties.”⁹⁴ Jāpiezīmē, ka ar nīstamo tirāna varu Smiļģis, visticamāk, asociē arī padomju varu un jebkuru brīvas, suverēnas personības apspiestību, tādējādi darbos sabalsojoties ar sava laika un tautas garīgo pašsajūtu. Turklāt Smiļģi aizrauj lielas idejas un lielas kaislības, ko tēlo arī Šillers. Viņa varoņi ir neikdienišķi cilvēki, kas cīnās un deg vai nu lielā pacilātībā vai dziļā naidā.

Šī iestudējuma pirmizrāde notiek 1944. gada 27. aprīlī. „Eduarda Smiļģa lielā cieņa pret klasiķiem un dziļā mākslinieciskā izpratne no melnajiem burtiem liek atkal pacelties seno dienu varenajiem tēliem, liek tiem

gan izvērsties kaislību kvēlē, gan arī norimt apgarotā ideālismā un visiem kopā veidot cēla romantisma apdvestu izrādi,” sajūsmināts ir J. B.-D.⁹⁵ Iestudējums, kura pamatā ir doma par cīņu pret varu, pret jebkāda veida tirāniju, ir „ārēji spožs, kustīgs un veikls, bet tanī nejūtām detaļu darbu, kas būtu vērsies uz lomu uztvēruma padziļināšanu, uz niansētu, diferencētu teksta izstrādāšanu kā atsevišķās lomās, tā grupu aranžējumos.”⁹⁶

L. Bērziņa grāfienes Imperiālijas lomā spilgti apliecina savu daudzšķautņaino talantu. Lomas literāro pamatdomu viņa „apaudzē” ar bagātīgu spēli, izveidojot temperamentīgas, pilnasinīgas sievietes tēlu, kura savā nelaimīgajā kaislē pret Fiesko pat kļūst skatītājiem simpātiska. Grāfiene Imperiālija dziļi un kvēli ir iemīlējusi Fiesko, bet viņam daiļā sieviete ir tikai līdzeklis politisko mērķu sasniegšanai. L. Bērziņas dabiskais, dziļais kaislīgums sevišķi spilgti izpaužas viņas pēdējā ainā – kur viņa savu varoni, kurā sakausēta sievišķa pievilcība, jauni nodomi un glaimīga laipnība, padara par traģiski lielu cietēju un aiziet, paņemot sev līdzīgu skatītāju simpātijas. Šajā kontekstā mazāk izteismīga šķiet A. Ābele Leonoras tēlā, kura „pievil skatītāju viņa gaidās, kas bija gandrīz pārliecināts, ka mākslinieces garīgajos un fiziskajos izteiksmes līdzekļos ir diezgan dotumu šī tēla radīšanai,” novērojusi P. Jēgere-Freimane.⁹⁷ A. Ābeles Leonoras tēls šķiet ciets un nepoētisks, ietērpts pārāk ierastā ārējā formā.

Psiholoģiski sarežģītajā Fiesko lomā izrādē redzams E. Zīle, kurš, neraugoties uz savu varoņa un mīlētāja ampuā, kā raksta prese „var pārliecināt kā cīnītājs, mazāk jau kā visu sieviešu siržu apbūrējs.”⁹⁸ E. Zīles tēlojumu kritiķi – J. Grīns, P. Jēgere-Freimane - atzīst par pārāk vienmuļu, un daži spilgti momenti nespēj glābt kopējo iespaidu, „Zīles mākslinieka personība vispār ir par šķautņainu, asu, lai ideāli varētu atstarot Fiesko lunkano hameleona dabu,” – pat visai skarbi secina P. Jēgere-Freimane.⁹⁹

Pārlieks, nemotivēts skaļums iezīmē sazvērnieku grupu, kuru atveido A. Filipsons (Verīna), A. Dimīters (Burgonjino), K. Pabriks (Kalkanjo) un H. Vazdiks (Sako). Nosvērts ir R. Birzgaļa Andrea Dorias tēls, vīrišķīgs un pārāk simpātisks šķiet R. Kreicuma nelietīgais Džanetīno Doria. Krāsains ir A. Mitrēvica tēlojums blēža Hasana lomā, kurā mākslinieka talants izpaužas jaukā komiskā tēlā. Pārējās mazākās lomas iekļaujas iestudējuma koptēlā, izņemot I. Laivas satraukto tēlojumu epizodiskajā Bertas lomā. Kopumā izrādē skaidri izpaužas tautas brīvības ideja. Skatuves ietērps ir vienkāršāks, mazāk izsmalcināts, nekā citos šī laika uzvedumos - „dekorāciju pamatā bija

dažas kolonnas, ap kurām tika izveidota katras ainas nedaudz līdzekļiem iezīmētā vide, tā virzot galveno uzmanību uz aktieru spēli.”¹⁰⁰

Varas dialektiku un tās darbības mehānismus Smiļģis turpina pētīt Dailes teātra dramaturga Mārtiņa Zīverta traģēdijas „Vara” iestudējumā, kurš tiek pirmizrādīts 1944. gada 21. jūnijā. Šis iestudējums ir programmatisks, Dailes un būtībā viss latviešu teātris ar to beidz savu darbību pirms padomju karaspēka ienākšanas. „Vara” ir pēdējā teātrī spēlētā izrāde vācu okupācijas laikā, pirms otrreizējās padomju okupācijas un simboliskā veidā iezīmē latviešu tautas likteni, traģisko nākotnes perspektīvu – Latvijas valsts tiks izpostīta. Traģiski zīmīgi ir Reiņa Birzgaļa pēdējā „Varas” izrādē, atvadoties no skatītājiem, teiktie vārdi: „Tatāri nāk!”. Iestudējums, atbilstoši autora iecerei, norisinās vienā cēlienā, „stingri ieturot vietas un laika vienību, un nemitīgi kāpinot satraucošos dramatiskos notikumus”.¹⁰¹ Traģēdijai nav dzejiska skanējuma, bet gan loģiska prozas valoda, kas tomēr piešķir monologiem un dialogiem pietiekami dinamisku ritmu un spriedzi. O. Skulme (pretēji autora iecerēm, kurš bija paredzējis lugu bez dekorācijām) skatuvi izveido kā pils pagalmu – pašu varas centru, ko „ierāmē” smagas monumentālas formas. „Vides skarbumu pasvītrot pils kroplie sargi: viens bez rokas, otram rokas vietā piestiprināta vāle, trešajam trūkst pussejas, ceturtajam viena acs...” raksta J. B.-D.¹⁰²

Mindaugs E. Zīles tēlojumā ir dziļi traģisks tēls. E. Zīle Mindaugā akcentē lielas personības traģiku, vientuļību un garīgu pagurumu. „Ne varaskāre, kā šķitis līdz šim, vadījusi viņa rīcību, bet gan doma par lietuviešu cilšu apvienošanu, lai ienaidnieks tās nesakautu, neiznīcinātu (...). Dziļi traģiska ir atziņa par savu nespēju iecerēto piepildīt.”¹⁰³ Atbilstošs veidols ir atrasts arī katram lielkungam, gan Tautmīlim R. Kreicuma sniegumā, gan Trainaitim – R. Birzgalim. Klasiskas traģēdijas stilā ieturēti arī K. Pabrika un H. Vazdika tēli. Izrādē izmantota stilizēta senatnīga fona mūzika, kuras autors ir M. Zariņš. Iestudējuma intonācija vienlaicīgi ir majestātiska un traģiska.

Viena no „Varas” pēdējās izrādes aculieciniecēm aktrise Velta Krūze atceras: „Zāle bija pārpildīta. Izrāde beidzās, pie skatītājiem iznāca Reinis Birzgalis – atvadīties. Te mēs visi bijām – mūsu aktieri, skatītāji, kolēģi, draugi, arī Zīverts bija zālē. Tobrīd laikam visi jutām un domājām vienu un to pašu. Daudziem acīs bija asaras. Pēdējā izrāde. Pēdējo reizi visi kopā. Mūsu vecais Dailes teātris...”¹⁰⁴

Visi E. Smiļģa vācu laikā veidotie inscenējumi „cildināja īstu cilvēcību, apliecināja cilvēka tiesības dzīvot brīvi, pašam veidot savu likteni”¹⁰⁵. Viņa uzvedumos vienmēr klātesošs ir meklējumu un jaunrades gars, kas allaž bijusi Dailes teātra labākā daļa. Tādējādi ir jāpasvīturo vēl viena šī laika posma tendence latviešu teātrī – kļūst aktuālas izrādes–līdzības. Vācu laikā tiek mērķtiecīgi iestudētas oriģināldramaturģijas un pasaules klasikas lugas (piemēram, M. Zīverta “Varas”, F. Šillera “Marijas Stjuartes”, “Fiesko sazvērestības Dženovā” iestudējumi E. Smiļģa režijā), kuru atainotajās, vēsturiskajās materiālās balstītajās situācijās un likumsakarībās rodamas sasaucis ar tābrīža Latvijas situāciju un garīgo noskaņojumu.

Otrs režisors, kurš Dailes teātrī vācu okupācijas periodā aktīvi veido iestudējumus, nereti pats piedaloties tajos kā aktieris, ir Kārlis Veics. Viņa izrādēm raksturīgs gleznieciskums, izsmalcinātība, precīzi akcenti, izkopts dialogs. K. Veica pirmā šajā laika periodā iestudētā luga ir A. Brigaderes „Maija un Paija”, kuras pirmizrāde notiek 1941. gada 30. oktobrī. Tai seko Raiņa traģēdijas „Mīla stiprāka par nāvi” iestudējums ar pirmizrādi 1942. gada 30. janvārī. Īpaši lielas veiksmes šīs Raiņa lugas iestudējumi uz mūsu skatuvēm nav piedzīvojuši, un tā ir arī ar šo izrādi, tomēr tā valdzina ar morālās skaidrības garīgo uzvaru pār fizisku, vardarbīgu pārspēku, un šī vēsts izrādē izskan visai laikmetīgi. K. Veics „veidojis izrādi, kur skaudrā īstenība pāriet romantiskā ilgu teikā, un teika - īstenībā”.¹⁰⁶ K. Veica paša tēlotais standartjunktors Jakubovskis izrādē ir mulsinoši juteklīks, kura „gaitā reizēm jūtams it kā melnā leoparda glūnīgais vieglums, zogoties klāt laupījūmam, tad pēkšņs uzbrukums un atkal veikla spēlēšanās ar muižas meiteņu sirdīm, bravurīgs lepnums...” tēlaini raksturo J. Veselis.¹⁰⁷ I. Laivas atveidotajai skaidrajai un šķīstajai Maijai aktrise devusi rakstura stingrību un dvēseles cēlumu. Tēlam vienīgi mazliet pietrūkst mulsuma, kas Maijā rodas, pretojoties Jakubovska iekārei, padarot viņu iekšēji vienaldzīgu pret savu līgavaini Viktoru Heilu, kuru izrādē spēlē A. Miķelsons. Spriegi tēli ir izdevušies E. Ferdai (krogus meita), O. Krūmiņai (Frīda), L. Šmitam (Skudrītis).

Nākošās K. Veica iestudētās izrādes - G. Hauptmaņa drāmas „Elga” (pirmizrāde 1942. gada 24. septembrī), kas tiek pasniegta kā veltījums Gerharta Hauptmaņa 80. dzimšanas dienā, sižeta pamatā ir klasiskas dramatiskā trijstūra „vīrs – sieva - mīļākais” attiecības. Pateicoties režisora un pārējo asistentu rūpīgam darbam, izrādei izveidota estētiska ārējā forma,

turklāt piemīt atzīstams ansambliskums. G. Hauptmaņa jubilejai veltītajā svinīgajā vakarā „Elgas” izrādi ievada M. Zīverta referāts „Gerharts Hauptmanis un latviešu teātris”, kurā runātājs uzsver: „Pie šīs lugas, ko autors uzrakstījis 1896. gadā kādas Grilparcera noveles ierosināts, Dailes teātris atgriezās dažādu apsvērumu vadīts. Vispirmā kārtā tā bija romantikas elpa, kas apdvesusi šo lugu un kas arī Dailes teātra īpatnībām tuva. Tālāk tas bija vēsturiskais fons, uz kura risinās lugas darbība, atraisīta no ikdienīgās dzīves sīkumiem. Trešām kārtām tas bija bagātīgais psiholoģiskais elements, kas šeit ietverts monumentālās dramatiskās līnijās. (..) „Elgas” inscenējumā arī pasvītrots darba monumentālais raksturs. „Elga” šoreiz traktēta ne kā sīka ģimenes luga, kurā rādīts ne tas, kā skaista un neuzticīga sieva krāpj savu vīru, bet tā inscenēta kā psiholoģiskas problēmas luga, kuras varoņi cīnās ar savas dabas vājībām.”¹⁰⁸

Psiholoģiski sarežģīto Elgas lomu izrādē atveido L. Bērziņa. Ar saviem fiziskajiem dotumiem aktrise būtu varējusi lieliski attēlot Elgas neparasto skaistumu, ja „viņa lomas psiholoģisko uztveri ciešāk būtu saskaņojusi ar savām iekšējās izteiksmes iespējamību,” uzsver P. Jēgere-Freimane.¹⁰⁹ L. Bērziņas psiholoģiskās iespējas lugā nav pilnībā izmantotas, jo Elgu viņa parāda pārāk nedrošu par sevi, satrauktu un brīžiem bailīgu. Kritika arī min, ka „nav, piemēram, attaisnojuma spēlei ar muguru pret publiku visizšķirīgākajā varones psiholoģisko pārdzīvojumu norisē, kas visā pilnībā var atklāties tikai dzīvā vaibstu spēlē.”¹¹⁰ Skaistu spēli izrādē parāda Ē. Ferda aptekšnes Dortkas lomā – „šis tēls ir dzīvs un skanīgs ik kustībā un vārdā un liek priecāties tiklab par jaunās aktrises atraisīto ķermeni, kā arī par pilnīgu dvēselisku ieslīdēšanu rādāmā tēlā.”¹¹¹

Vīriešu lomas izrādē ir mazāk komplicētas. Svarīgāko no tām - grāfu Staršenski – atveido pats izrādes režisors K. Veics, kurš Staršenska neapēnoto laimes izjūtu izsaka klusā aizgrābtībā. Taču Staršenskim būtu nepieciešamas spilgtākas intonācijas un krāsas, kas brīžos, kad viņš pārtop greizsirdības mocītā un visbeidzot atriebīgā vīrā, padarītu tēlu dzīvāku. Tāpat nav skaidrs, kāpēc „režisors Staršenska psiholoģisko attieksmi pret Elgu lugas beigās ir vienkāršojis, svītrodams Staršenska maigo gatavību vēl līdz pat pēdējam mirklim pieņemt Elgu atpakaļ par savu sievu...”¹¹², padarot lugas beigās pārāk bezkaislīgas. Neko jaunu izrādē neienes K. Pabrika radītais Oginska tēls, kura pārāk cietais un kareivīgais tonis nerada jauna un dzejiska jauneklā – Staršenska pretstatu. Drūmo, līdz fanātismam uzticīgo kalpu

Timosku atveido E. Valters, kura brīžiem neapzinātās komiskās kustības un runas īpatnības šeit ir nevietā. A. Mača Marinas tēlam ir atbilstoša un izjusta, vienīgi – „viņai nevarētu būt vairs tik gluda, grūtuma neizvagota seja un tik jauna, skanīga balss...”¹¹³

Interesanti, ka vācu laikā tikpat kā netiek iestudētas izrādes, kuras tiešā veidā vērstos pret nule piedzīvoto padomju režīmu. Igaņu rakstnieka Augusta Melka luga „Dienvidvējš”, ko režisors K. Veics iestudē 1942. gada beigās, pirmizrāde - 11. decembrī, ir vienīgais atklāti pretpadomiskais darbs, kas teātrī uzvests vācu okupācijas gados. Lugas darbība notiek Igaunijā pirmajā padomju varas gadā. Autors, būdams labs jūras piekrastes vides pazinējs, darbībai liek norisināties kādā zvejnieku ģimenē, tēlojot spēcīgus, ikdienas grūtajā darbā norūdītus raksturus, bet padomju armijniekus viegli šaržējot. Sižets ir visai vienkāršs: igauņu virsnieks bēg no boļševikiem, un autors rāda, kā šis notikums atsaucas uz kādas zvejnieku ģimenes dzīvi. K. Veics iestudējumā turējies pie psiholoģiskā reālisma principiem, spēli koncentrējot varoņu iekšējā pārdzīvojumā un spilgti pasvītrojot dramatiskos sadursmju momentus. Dailes teātra tradīcijai šī reālistiskā luga ir diezgan pasveša. Režisors cenšas skatuvisko izteiksmi kāpināt, pasvītrojot aso spriegumu tēlu partnerattiecībās. Skatuves noformējums, kuru veidojis O. Skulme, ir naturāli pelēcīgs, ar ko izteikts zvejnieku dzīves smagums. Zvejnieku tēlus lugā atveido R. Birzgalis un L. Žvīgule Pāsa un viņa sievas Annas lomās, rādīdami tos raksturā noteiktus un pārdzīvojumā niansētus. Viņu jaunākās meitas Jutas lomu spēlē A. Šteinberga un V. Lasmane. Kritika atzinīgi uztver A. Šteinbergas tēlojumu, kura savā lomā parāda pusaudzes puicisko skarbumu, ietiepību, pārgalvību, un gatavību cīņai un atrod šīm rakstura īpašībām tik atbilstošus izteiksmes līdzekļus, ka Jutas tēls ar savu būtiskumu ierindojams līdzās citiem viņas labākajiem līdzšinējiem sniegumiem Dailes teātrī. Pārējiem lugas tēliem, kurus atveido E. Zīle, A. Ābele, V. Štāls u.c., autors piešķīris pārāk maz zīmīgu rakstura iezīmju, lai būtu iespēja no tiem izrādē izveidot nozīmīgas raksturlomas.

K. Veica iestudētās K. Goldoni komēdijas „Mirandolīna” („Viesnīciece”) pirmizrāde Dailes teātrī notiek 1943. gada 2. aprīlī. Līdzīgi kā citas itāliešu raksturkomēdijas dibinātāja Goldoni lugas arī „Mirandolīna” iepriecina ar savu skaidro, stingro uzbūvi, teatrālo garu, kaut arī psiholoģiski dziļi analizētu raksturu vai sarežģītu darbību tajā nav īpaši daudz. Izrāde iecerēta kā rotaļīga un viegla spēle, kas ar savu estētiskumu aizrauj skatītāju.

Tomēr Dailes teātra sniegumā „vēl ir daudz reāla smaguma, ko mākslinieciski nespēj piepildīt lugas satura maznozīmība,” „Latvju Mēnešrakstā” konstatē P. Jēgere-Freimane.¹¹⁴

Mirandolīnas lomā šajā izrādē redzama L. Bērziņa, kura, kā uzsver kritika, nav īsti piemērota šai lomai – „tas atņem Mirandolīnas tēlam nepieciešamo spirta, veselīga dabas bērna dabisko spriganumu, spēcīgas vitalitātes strāvojumu, ka māksliniecei jāaizstāj ar spēles kultūru.”¹¹⁵ Kavalieri Ripafratu tēlo pats režisors, izceldams šī tēla pretrunīgās jūtas attiecībā pret Mirandolīnu. Izrādē piedalās arī H. Zommers, A. Mitrēvics, A. Balode, E. Bērziņa u.c.

Kara gados Dailes teātrī lugas „Kosma simfonija” („Kosma konfirmācija”) pirmizrādi 1943. gada 16. decembrī piedzīvo jaunais dramaturgs Anšlavs Eglītis. Ar šo izrādi uz skatuves uznāk inteligences vide un dzīves parādību tvērums no ironiska skatupunkta. A. Eglīša stila īpatnības nosaka arī izrādes stilu – tai jābūt sprieguma pilnai, daudzšķautņainai, dinamiskai. K. Veica iestudējumā, šī stila izpaušme tiek realizēta daļēji. Kā iemesls tam zināmā mērā minamas paša autora lugā radītās izmaiņas – lugas spriegi izvirzītā konflikta, kurā saduras jaunā un vecā paaudze un dažādi mākslinieku tipi, pārceļšana un provinciālu pilsētiņu, kas jau sākotnēji rada skatuves ainavas atbilstošu provinciālismu. Izrādes stilam kopumā trūkst „lielpilsētnieciska šika”, arī tēlu intrigās un snobismā.

Arī šajā lugā spēlē K. Veics, viņš atveido jaunā mūziķa Ģirta Kaužēna lomu. Tēls izveidots ar izteismīgu mīmiku, bagātu balsis intonāciju maiņu, kas dzīvi parāda šo jauno „mākslas reālpoliķi”, kā viņu raksturo P. Jēgere-Freimane.¹¹⁶ Viņa pretiniekam – profesoram Rājumam, kuru atveido E. Valters „pietrūkst mākslas monarha valdonības, impozantuma”.¹¹⁷ Efektīgi izrādē parādās A. Dimiteris (Dekšenieks), ne bez trūkumiem, bet intrigējoša Glītas lomā ir Dz. Kārklīņa, emocionālāku tēlojumu skatītāji gaidījuši no V. Vārnas (Monika).

Sava veida notikums Dailes teātrī ir arī pēc R. Blaumaņa darbiem veidotās „Brīnumzālītes” iestudējums, ko Margas Teteres vadībā, palīdzot F. Ertneri, sagatavo teātra jaunie aktieri, kuri nereti pat sezonas laikā netiek pie lielākām lomām, jo Smilģis grib, lai jaunieši vispirms izietu skolu masās. Tāpat kā iepriekš minētajā A. Mēteres komēdijā „Čiko”, izrādē „Brīnumzālīte” notiek teātra jauno aktieru spēju pārbaude. Daudz krāsu K. Ģermanis piešķīris Viļņu

Jāņa tēlam. Savas dotības izrādē var parādīt V. Lasmane, M. Klētniece, Ē. Ferda, E. Kaldovska, V. Krūze, K. Valdmanis, P. Vasaraudzis u.c.

„Brīnumzālītes”, kuras pirmizrāde notiek 1944. gada 9. martā, dramaturģijas autore Marga Tetere ir parūpējusies par lugu, „kur būtu daudz lomu un no tām cik iespējams vairāk sieviešu lomu”¹¹⁸. Lugas pamatā izmantota R. Blaumaņa stāsta „Brīnumzālīte” tēma par jaunā saimnieka Viļņu Jāņa komisku piedzīvojumu pilno braukšanu precībās un no tās izveidota tautas luga, „kur līdzās Blaumaņa stāsta cilvēkiem darbību paplašina jaunās autores pašas iecerētas personas”¹¹⁹. „Brīnumzālīte” iestudēta kā studijas darbs, kas sākotnēji izstrādāts, nedomājot par izrādes rādīšanu publikai.

„Brīnumzālītes” jauno aktieru sniegums raisa kritiķu interesi, kuri gan slavina spilgtākos tēlojumus, gan izsaka kritiku par jauno aktieru nepilnīgo tēlojumu – izteiksmes, deklamācijas u.c. trūkumiem. Šis iestudējums saasina teātrāļu uzmanību uz aktuālo problēmu par jauno aktieru nepietiekošo noslogotību nopietnās lomās, par ko P. Jēgere-Freimane raksta: „aktieru likteņus ceļ un gremdē ne viņu pašu talants un griba vai spēja strādāt vien; to daudzkārt dara no visa tā neatkarīgi darba apstākļi”. Izrāde ir kā mēģinājums ietekmēt šos apstākļus sev par labu. Kopumā iestudējums vērtējams kā izdevies, tam svaigumu un spirtumu piešķir jauno aktieru atdevīgā spēle, un tas gūst arī skatītāju atsaucību.

1944. gadā, kara darbībai pārņemot Latvijas teritoriju, teātri tiek slēgti.

“1944. gada 7. septembrī Mākslas departamentam

Uz Jūsu š.g. 2. septembra rakstu un ģenerāllkomisāra rīkojumu par teātru darbības pārtraukšanu še klāt nosūtām Jums sarakstus par Dailes teātra darbinieku izvietojumu:

- 1) teātra rīcībā – sardzēm un kārtojamiem darbiem – 48 personas
sevišķiem uzdevumiem – 3
- 2) padoti iesaukšanai kara dienestā – 26
- 3) paredzēti pārskaitīšanai Rīgas radiofona dienestā – 9
- 4) atbrīvoti no darba – 65

E. Smiļģis – Direktors J. Kājiņš – Administrators.”¹²⁰

Dailes teātra saime turas vienkopus. Liela nozīme tajā ir teātra oficiālajam un neformālajam līderim E. Smiļģim, viņa suģestējošajai, harizmātiskajai personībai, viņš novilcina paredzētā evakuācijas plāna īstenošanu, saliedē ap sevi kolektīvu, pārliecina tos, kuri šaubās. Pēdējās vācu laika nedēļās Rīgā palikušie teātra ļaudis slepeni uzturas teātrī, lai

neļautu to izpostīt un izlaupīt. Tomēr arī no Dailes teātra trimdā dodas visai daudz teātra darbinieku, spilgtu mākslinieku, viņu vidū noturīgu režisora autoritāti iekarojušais Kārlis Veics, Kārlis Ģērmanis, Augusts Mitrēvics, Vilberts Štāls, Reinis Birzgalis, Alma Mača, Jānis Muncis, Fricis Lepnis, no jaunajām aktrīsēm Austra Šteinberga, kas sevi interesanti pieteica vācu laikā, īpaši „Romeo un Džuljetas” iestudējumā, arī Dzidra Kārklīņa, Zelma Saliņa u.c.

Izvērtējot abu mūsu lielāko teātru darbību vācu okupācijas laikā, redzams, ka to mākslinieciskā izteiksme un estētiskie paņēmieni šajā periodā būtiski nemainās, saglabājot pirmskara laikā lietotos izteiksmes līdzekļus un tradīcijas, kas jo vācu laikā var visai pilnvērtīgi turpināties. Ja nu vienīgi sava veida pārmaiņas var vērot vairāku izrāžu vēstījumu intonācijā, kas reizumis kļūst zināmā mērā surdinētāka, it kā slēpjot sevī ilgas pēc laimes, miera, harmonijas. Smilģa izrādes uzsver humanistiskās vērtības, cildina brīvu, vīrišķīgu, pašreizējīgu varoni, kas iestājas pret jebkāda veida varmācību, netaisnību, autoritāru varu, tādējādi apliecinot viņa cilvēcisko un māksliniecisko pārliecību, ka ticība ideāliem un godīgums ir aktuāli joprojām un mūžīgi.

6.4. Tautas teātris

Rīgā vācu okupācijas laikā darbojas arī Tautas teātris, kas atrodas tagadējā Rīgas Krievu teātra telpās. Šī teātra juridiskais saimnieks ir vācu masu organizācijas “Kraft durch Freude” Latvijas filiāle “Atpūta un dzīvotprieks”, teātra direktors ir Vilis Lapenieks. Pirmā Tautas teātra izrāde – A. Karaša romāna “Karogs aicina” dramatisējuma iestudējums – notiek 1941. gada 23. decembrī. Šeit izrādes iestudē režisori Alfreds Amtmanis-Briedītis, Ernests Feldmanis, Rūdolfs Baltisvilks, Visvaldis Silenieks, abi pēdējie strādā arī kā aktieri, pāris uzvedumus (tostarp savu oriģinālsacerējumu “Melanholiskais valsis” veido arī pats V. Lapenieks, un visai aktīvi iestudē režisors un aktieris Jurijs Jurovskis, kurš līdz tam galvenokārt strādājis Rīgas Krievu teātrī, kā arī veidojis izrādes Nacionālajā, Jelgavas, Liepājas Pilsētas drāmas un operas, Daugavpils teātrī un, pateicoties labajām latviešu valodas zināšanām un saiknei ar latviešu kultūru, iemantojis autoritāti latviešu

sabiedrībā. Kā scenogrāfi Tautas teātrī strādā V. Valdmanis un E. Gūtmanis, kā diriģenti – A. Melli un J. Norvilis. Teātrī darbojas dramatiskais, muzikālais un bērnu teātra ansamblis. Tomēr ansambļu robežas netiek strikti ievērotas un dramatiskie aktieri, kā tas nereti ir līdzīga tipa teātros, piedalās muzikālajās izrādēs, savukārt aktieri – dziedoņi tēlo dramatiskas lomas. Trupas sastāvs ir visai raibs. Tās labākie spēki ir Paula Brīvkalne, Olita Starka-Stendere, Mirjama Štāle, Emma Znotiņa, Mirdza Treimane, Dagnija Amtmane, Arnolds Stubavs, Visvaldis Silenieks, Alfrēds Videnieks, Rūdolfs Baltaisvilks, Arnolds Stemps, Kārlis Dzelde; otrajā sezonā viņiem pievienojas Alita Alkne, Anna Pirro, Nikolajs Krauklis, Ludvigs Bārs; trešajā – Ella Jēkabsone.

Lai nostiprinātu trupu, 1942. gadā R. Baltaisvilks izveido studiju, kurā par pedagogiem līdz ar viņu strādā J. Jurovskis un E. Feldmanis. Šajā studijā sāk darboties Velta Līne, kura interesanti parādās jau J. Jurovska 1943. gadā iestudētajā P. Apela "Zelta dunci", Kārlis Strāders, Tāļivaldis Macijevskis, Haralds Topsis, Jānis Pirvics u.c. Studisti piedalās arī Tautas teātra izrādēs. 1944. gada rudenī daļa šīs studijas audzēkņu pārnāk uz Nacionālo – toreizējo Drāmas teātri. Tautas teātra repertuāru pārsvarā veido izklaidējoša satura muzikāli uzvedumi plašam skatītāju lokam, operetes, dziesmu spēles, taču tiek iestudēti arī vairāki nopietni, dramatiski darbi un nedaudzas izrādes bērniem.

Tautas teātra darbībai raksturīgs ir, piemēram, Hermaņa Zūdermaņa lugas „Jāņugunis” iestudējums. Tās režisors ir J. Jurovskis un scenogrāfs V. Valdmanis, uzveduma pirmizrāde notiek 1942. gada 24. aprīlī. „Jāņugunīs” vēstīts par kādu mīlas sarežģījumu Austrumprūsijas muižā. Dramatiski luga ir visai groda un sižetiskiem pavērsieniem bagāta. Senās burvības gaisotni tai piešķir Jāņu nakts, ko ar ugunīm un dziesmām svin muižas apkārtējie iedzīvotāji – latviešiem radniecīgo senprūšu pēcnācēji. Šajā Jāņu naktī muižas īpašnieka audzumeita Marika, saukta arī par Circenīti, piedzīvo sava mūža mīlas laimi ar arhitektu Georgu, kurš ir muižnieka īstās meitas Trūdes līgavainis. Izrādē savu talantu demonstrē Mirjama Štāle, kura izjusti tēlo Marikas lomu, radot neviennozīmīgu tēlu, Arnolds Stubavs – Fogelreiters, kurš gan ne īpaši atgādina muižnieku, Emma Skujiņa – daiļā Trūde, kas staro savā līgavas laimē. Mazliet vēsi, bet ārēji glītā un izturētā formā Alfrēds Videnieks tēlo līgavaini Georgu. Zīmīgs un teicams jaunais mācītājs ir Kārlis Dzelme.

Tautas teātris iestudē arī vairākus nopietnus dramatiskus darbus. 1942. gada 10. septembrī notiek R. Blaumaņa „Pazudušā dēla” pirmizrāde, uzvedumu režisē J. Jurovskis. Izrādē lielā mērā, kaut arī ne pilnībā, izdevies atklāt literārā materiāla dramatismu, tomēr ir vērojami arī vairāki mākslinieciski trūkumi. Nikolajs Krauklis Roplaina lomā ir pārāk sentimentāls. O. Starkas-Stenderes Roplainietes un A. Stubava Krustiņa saspēlē trūkst tiešas psiholoģiskās saskares sprieguma ar tās kulminācijas punktu trešā cēliena beigās – Krustiņa nolādēšanas skatā. Ilzes, Krustiņa un Mikus savstarpējās attiecībās dramatiskie momenti ir emocionāli piesātināti, lai gan ne viscaur izskan tajā emocionālajā intensitātē, kāda ietverta Blaumaņa darbā. Matildes lomas atveidotāja D. Amtmane nepārliecina ar kaislības pret Krustiņu tēlojumu. Turpretī ļoti izteismīga ir A. Alknes Aža kā tuvās nākotnes vieda pareģe.

Arī Tautas teātris iestudē samērā daudz latviešu autoru darbus, piemēram, 1942. gada 16. oktobrī šeit notiek pirmizrāde Tijas Bangas jaunākajai trīscēlienu komēdijai „Gudrā Marjana” R. Baltaisvilka režijā. Kaut arī lugai nav lielas literārās vērtības, tomēr zināmu interesi raisa tajā apspēlētie jautājumi par dzimumu un ģimenes attiecībām. Tautas teātra izrādē šī luga tiek pasniegta kā farss. Režijai par izejas punktu ir kalpojis Marjanas lugā izteiktais secinājums par trim mīlestības veidiem: jaunībā mīlestība ir ilgas un sapņi, pusmūžā – uz prātu un apdomu dibināta saprašanās, vecumā – klusa draudzība. Šo pēdējo autore uzskata par visvērtīgāko mīlestības veidu un tas tiek apspēlēts izrādē.

Iestudējuma sižetiskā intriga saistās ar sešpadsmit gadus vecās Ilzītes dziļo mīlestību pret mirušo māti un nepatiku pret jauno tēva mīlestību, kā arī izrādē tiek atspoguļotas jaunās meitenes sajūtas „pavasara atmošanās” laikā – pirmās mīlestības apjaušana. Pusmūža mīlētāji – Ilzītes tēvs Alberts un Ilzītes mīlas partnera māte Marjana – ir visbālākie izrādes tēli. Visām sižetiskajām nesaskaņām un izlīgšanai lugā dziļāka motivācija ir atrasta tikai daļēji, līdz ar to izrāde ir diezgan ilustratīvs lugas piedāvāto notikumu pārcēlums uz skatuves. Interesantākais tēls iestudējumā ir A. Štama Justs – jauks, bruņinieciski noskaņots zēns. Daži intriģējoši komiski pavērsieni saistās arī ar kalpones Annas tēlu un šīs lomas atveidotāja N. Vītoliņa tos izdzīvo, demonstrējot atzīstamu humora izjūtu. Kaut arī iestudējums nepiedāvā lielas mākslinieciskas vērtības, tomēr tas sniedz nepretenciozu, vieglu, brīžiem

asprātīgu izklaidi, un skarbajā kara laikā publika to skatās labprāt, kas raksturīgi arī vairākām citām Tautas teātra izrādēm.

Arī Tautas teātris, atzīmējot G. Hauptmaņa 80. dzimšanas dienu, savā repertuārā iekļauj viņa drāmu "Pirms saules rieta", ko iestudē J. Jurovskis, pirmizrāde notiek 1943. gada 21. janvārī. Uzvedot šo sarežģīto psiholoģisko drāmu, izrādes veidotājiem ir jāatrisina vairāki nopietni uzdevumi. Lai pārliecinātu skatītājus par abpusējas spilgtas mīlestības iespējamību 70 gadus vecā komercijas slepenpadomnieka Matiasa Klauzena un ļoti jaunās Inkenas starpā, abiem šiem tēliem uz skatuves jāiegūst īpašs, neparasts personības un garīguma spēks. Tikai tad arī skatītāji varēs noticēt viņu nākamās kopdzīves mīlestības laimei, nešaubīgi nostājoties viņu taisnības pusē un – saskaņā ar autora ieceru - uztverot Klauzena ģimenes locekļu pretestību viņa nodomiem kā zemisku egoismu. Tautas teātra izrādē tēlu nodomu un attiecību psiholoģiskās zemstrāvas izdodas atklāt un pamatot daļēji. Klauzenu atveido V. Silenieks, lomai piemērota ir viņa tīkami tembrētā vīrišķīgā balss ar lielisko izrunu un jēgpilno frazējumu. "Šo līdzekļu pietiek, lai pārliecinātu lomas mierīgajos posmos. Lielajiem, spējajiem savīļņojumiem pietrūkst tēla ārējā atveida varenības un būtiska pārdzīvojuma spēka. Tos izjūt vēl tikai kā veikli spēlētus, tāpēc arī tie skatītāju nesatricina un neaizrauj bez ierunām Klauzena taisnības pusē", secina P. Jēgere-Freimane.¹²¹ Savukārt M. Štāles Inkena ir paskarba ikdienišķa sieviete, kas neattaisno ne Klauzena liktenīgo pieķeršanos viņai, ne viņas – Klauzenam. Pārējo personāžu vidū pievilcīgāko tēlu radījis R. Baltaisvilks dr. Šteinica lomā – reizē tipisku un raksturīgu veca, uzticama, godīga un taisnīga mājas drauga atveidu. Sirsnībā un patiesīgumā staro L. Kalniņas Inkenas māte Petersa kundze. Izteismīgs raksturtēlojums piemīt N. Krauklim padomnieka Hanefelds lomā. Savukārt spirts ir A. Videnieka Klauzena jaunākais dēls Egmonts, bet impozanta ārējās izpausmēs – zemiskā augstdzimusī vedekla Paula Klotilde O. Starkas – Stendres tēlojumā. Klauzena ģimenes locekļi izrādē rādīti kā garīgi sīkpilsoņi, tomēr tas nevis izceļ Klauzena garīgo pārakumu, kāds acīmredzot bijis iestudētāju mērķis, bet gan izraisa šaubas par viņa garīgās dižciltības spēku, ja paša bērni ir tik garīgi mazvērtīgi. Tā ka izrādes akcenti vietumis ir neprecīzi un nesaskan ar autora skatījumu, tomēr viņa dramaturga spēks darbā izjūtams spilgti, un arī izrāde kopumā vērtējama pozitīvi.

Viens no veiksmīgākajiem muzikālajiem iestudējumiem Tautas teātrī ir “Melanholiskais valsis”, pirmizrāde – 1944. gada 4. maijā. Izrādes režisors V. Lapenieks ir gribējis uzņemt filmu „Melanholiskais valsis” un Tautas teātrī pēc tās scenārija iestudē izrādi. Tās muzikālajam noformējumam Jānis Norvilis izmanto Emīla Dārziņa dziesmas un sacer dažas jaunas kompozīcijas. E. Dārziņa valsis V. Lapenieku ir rosinājis iestudējumu veidot romantizētā pirmskara Latvijas laika gaisotnē. Uz skatuves redzami Rīgas kanālmalas apstādījumi ar kanāla tiltiņu, Kazbeka vīna pagrabs, krievu muižnieka pils salons, idillisks vakars pļavā. Raiti mainīgajās ainās darbojas autora izfantazētie tēli: politehnikas studenti spīdošiem uzplečiem greznotās formās, franti apaļās salmenīcās, jaunavas garstulmainos saišu zābakos, mākslinieki un mīlētāji, kuriem ceļā stājas žandarmērijas pulkvedis un glūnīgais inspektors, kura lomā kā teicams raksturotājs parādās Kārlis Locenieks. Izrādē atklājas, kādu noskaņu un glezniecisku ainavu tās autorā raisa “Melanholiskais valsis”: slaidas klasiskas kolonnas, noliecies sēru bērzs, lēnām no krēslas iznirst dejotāju virkne... Uzveduma pēdējā ainā šis iztēles skats tiek materializēts H. Tangijevas – Birznieces veidotajā horeogrāfijā, kas ir E. Dārziņa mūzikas garam ļoti atbilstoša. Piemērotu romantisku ietvaru izrādei veido V. Valdmaņa dekorācijas. Kaut arī V. Lapenieka sacerējums nepretendē uz literāru pašvērtību, tomēr tēlu paustais ideālisms un degsme tiem piešķir jauku svaigumu. Režisors izrādē ir panācis neatslābstošu tempu un darbību, ko gan vietumis pārāk mākslīgi sekmē dažas nejaušas liktenīgas sagādīšanās. Tomēr iestudējums ar savu darbīgumu un mūzikas piešķirto noskaņu spēj ieintrigēt un aizraut skatītājus. Galvenā varoņa traģiskais gals gan piešķir uzvedumam elēģisku, “Melanholiskajam valsim” atbilstošu intonāciju, gan arī liek šim darbam atšķirties no daudzām citām “laimīgo beigu” dziesmu lugām. 1944. gada pavasarī tiek izveidota arī Tautas teātra filiāle Aizsargu ielā 10.

6.5. Latvju Drāmas ansamblis

Savu krāsu vācu laika teātru ainā ienes Voldemāra Pūces vadītais Latvju Drāmas ansamblis, - teātra kopa, ko pierasts dēvēt par neatkarīgo teātri. LDA turpina radošos meklējumos sava kādreizējā pedagoga Mihaila Čehova garā.

Ansambļa dalībnieki skatuviskajā darbībā tiecas atsegt tēla būtību acij un ausij tveramā tēlainībā, reizē cenšoties rast katra dramaturģiskā darba stilistisko atminējumu un piešķirot iestudējumiem savdabīgi mistisku gaisotni. Uzsverot kultveidīgo kalpošanu Mākslai, Dailei, Teātrim un izteikto ansambļa mākslas principu, LDA dalībnieki izrāžu programmās ievieto savus vārdus, neatšifrējot, kādu lomu kurš tēlo. LDA strādā pašu ansamblistu radītā un uzturētā mazā teātrī Marijas ielā 30. Šīs vienības neatlaidīgo entuziasmu apliecina arī tas, ka pat kara laika līdzekļu un materiālu trūkuma apstākļos LDA ir pratis atrast iespējas sava nelielā teātra skatītāju telpas remontam. Daļai no LDA kodola gadu gaitā izkaisoties pa citām skatuvēm, vācu laikā LDA galvenokārt ir teātra sagatavošanas skolas – studijas raksturs, tajā ienāk jauni dalībnieki, pilnīgi iesācēji, kas no nenogurdināmā vadītāja V. Pūces un viņa uzticamajiem palīgiem – Irīnas un Kārļa Liepu u.c. – mācās minēto svētbijību pret mākslu un aktiermeistarību.

LDA vācu laikā uzvesto iestudējumu skaits nav liels – tikai divi, bet katram no tiem raksturīgs kāds savdabīgs akcents. 1943. gadā tiek sagatavots un 25. maijā pirmizrādi piedzīvo H. Ibsena “Brands” V. Pūces režijā ar Viļa Ciesnieka scenogrāfiju. Ir apbrīnojama inscenētāja uzņēmība un māka uz mazās skatuvītes likt norisināties skatuviska plašuma un daudzu pārvērtību bagātajai lugai, kas gan ne visā izrādes gaitā ir pilnībā izdevies. Kā atzīst P. Jēgere-Freimane: “Ka Ansamblis audzina savus dalībniekus ar lieliem pasaules literatūras dramatiskiem darbiem, tas bez šaubām garīgi apaugļo jaunos iesācējus, tikai, protams, par daudz būtu gaidīts un prasīts, lai viņi tos spētu arī jau mākslinieciski pilnvērtīgus parādīt skatītājiem. (..) Šī darba plašo elpu nevar izjust iesprostotu vienā nemainīgā stilizētā klinšu ainavā, tā garu nevar izteikt skatuves atmosfēras radīšanai līdz krampjainībai surdinētais runāšanas veida pamattonis.”¹²² Pamatā reālistiskajā “Branda” traktējumā, kuram raksturīgs reālistisks aktieru pārdzīvojums, ir meklēti arī nereālistiski izteiksmes līdzekļi emocionālās izteiksmības paspilgtināšanai, piemēram, īpatnējs runas veids, kas tomēr ne viscaur sevi attaisno. Tā Branda atveidotājs Voldemārs Priednieks visu lomu runā krampjaini saspiestā balsī, tādējādi Branda tēls zināmā mērā zaudē liela idejas cīnītāja pamatraksturu un visas izrādes garumā pārtop par vienmuļi sarūgtinātu cilvēku. Bet pārdzīvojumā patiesajai un izskatā piemīļīgajai Agneses tēlotājai Dailei Kukainei savdabīgā runas veida rezultātā skaņa balsij runājot pat pārtrūkst un nerasniedz skatītājus, kaut zāle ir pavisam neliela. Visvairāk izvēlētā runas

veida krampjainība piederas Elzas Siliņas tēlotajai Branda mātei, jo sader ar vecās skopules raksturu. Turpretim Miervalža Ozoliņa surdinētais tonis lieki mistificē tik reālu personu kā ārsts. Dzīvs, teatrāls nervs jūtams Elvīras Baldiņas Gerdas tēlojumā, arī viņas balss skan brīvi un krāsaini. Tāpat svaiga, dabiska izjūta un tiekšanās reālisma virzienā redzama Torolfa Amtmaņa fogta tēlā. Izteismīgi veidoti ir noskaņās mainīgie tautas skati, un lielu ieguldījumu izrādes gaisotnē dod Tiklas Ilsteres mūzika. Tā ka savdabīgu noskaņojumu un pārdzīvojumu izrāde sniedz, to galvenokārt rada Ibsena domas spēks un lielie vārdi un studistu, kā arī viņu vadītāju svētbijīgā noliekšanās to priekšā.

Izrādes poētiskā, klusinātā, mistiskā pamatnoskaņa un skatuves gaisotne, kas skatītāju paņem savā varā, ir arī vērtīgākais Čarlza Dikensa Ziemassvētku stāsta "Circenītis" iestudējumā, ko 1944. gadā LDA režisē Irīna Liepa, pirmizrāde notiek 12. maijā. Atšķirībā no "Branda" lielā stila iestudējuma šoreiz LDA dalībnieki izveidojuši intīmu kamerspēli, kas ir šī miniatūrā teātra īpatnībai piemērotāks un tāpēc ar labākām sekmēm veikts uzdevums. Izrādē piedalās gan vairāki pieredzējuši ansamblisti, gan gluži jauni iesācēji, tāpēc atsevišķu tēlojumu ziņā brīžiem vērojama neizlīdzināta kopspēle. Spilgtākie tēli uzvedumā ir Elvīras Baldiņas Mērija Piribingla un Mudītes Šuriņas meitene no patversmes Tillija. E. Baldiņa, līdzīgi kā "Brandā", iepriecina ar savu dzīvo, spraigo pārdzīvojumu un balss dzidrumu, - viņa runā atraisīti un daudzkrāsaini, viņas tēla iekšējās dzīves izjūtu maiņa iegūst aizvien jaunu izteiksmi. Burvīgs bērna vientiesības patiesīgumā ir jaunās aktrises M. Šuriņas Tillijas tēls. Ormaņa Džona Piribingla lomā iespaidīgu tēlu radījis pats V. Pūce, kaut šeit varētu vēlēties lielāku niansētību, lai psiholoģiski attaisnotu Mērijas lielo pieķeršanos šim ārēji necilajam cilvēkam. Precīzu raksturu izveidojis Kārlis Liepa rotaļlietu fabrikanta Tekltona lomā. Katrai lomai LDA izrāžu programmās norādīti divi, trīs vai četri tēlotāji. LDA iestudētajos "Branda" un "Circenīša" izrādēs nelielās lomiņās parādās arī tolaik pavisam jaunais Harijs Liepiņš.

6.6. Jelgavas teātris

No Ārpusrīgas teātriem īpaši augstā līmenī strādā Jelgavas teātris. Šeit ir ļoti labs repertuārs: daudz latviešu klasiķu darbu - Raiņa "Zelta zirgs", R. Blaumaņa "Indrāni", "Ļaunais gars", „No saldenās pudeles”, A. Brigaderes "Sprīdītis", "Maija un Paija", E. Vulfa "Sensācija", M. Zīverta "Minhauzena precības", "Ķīnas vāze" u.c. -, kā arī Rietumeiropas klasika – H. Ibsena "Doktors Stokmanis", Moljēra "Skapēna nedarbi", P. Kalderona "Salamejas tiesnesis", "Dāma – spoks", F. Grillparcera "Sapnis – dzīve", F. Šillera "Fiesko", G. Hauptmaņa "Pirms saules rieta", K. Goldoni "Pļāpīgās sievas" u.c. Tiek uzvestas arī vairākas operetes – F. Lehāra "Čigānu mīla", "Paganīni", "Grāfs Luksemburģis". Kaut arī Jelgava vācu laikā ir viens no nacistiskās pārvaldes centriem, vienīgā atklāti pretpadomiskā izrāde ir A. Melka "Dienvidvējš".

1941./1942. un 1943./1944. gada sezonā te dažas izrādes iestudē Herberts Zommers, kurš uz Jelgavu tika atsūtīts 1940. gadā un turpina periodiski darboties arī vācu laikā. Atsevišķas režijas veido aktieri Ēvalds Mercs-Vilnis, Alfrēds Vāvere, Valfrīds Streips. Spilgtākā personība, kas šajā laika posmā strādā Jelgavā, ir Osvalds Glāznieks, kurš uz šejieni atbrauc no Maskavas, kur bijis Vahtangova teātra aktieris, režisors un kādu laiku arī direktors. Kad vācu karaspēks tuvojās Maskavai, O. Glāznieks dzīvoja vasaras mājā netālu no galvaspilsētas un savu dzīvesvietu nemainīja arī tad, kad Piemaskavā ienāca vācieši. Vai tā bija nejaušība vai apzināta rīcība, konkrētu datu nav, par to būtu jāveic atsevišķs pētījums. 1942./1943. gada sezonā O. Glāznieks pastāvīgā darbā saistās Jelgavas teātrī, kur kļūst par vienu no režisoriem, nodibina savu studiju un piedalās izrādēs kā aktieris. Šeit viņš iestudē G. Hauptmaņa drāmu "Pirms saules rieta", pats atveidodams galveno lomu – Matiasu Klauzenu, F. Šillera traģēdiju "Fiesko", M. Zīverta komēdiju "Minhauzena precības" un R. Blaumaņa lugu "Ļaunais gars", kas ir O. Glāznieka atvadu izrāde Jelgavā pirms pāriešanas uz Rīgas Dramatisko teātri. Pēc viņa pārcelšanās uz Rīgu Jelgavas teātra māksliniecisko vadību pārņēma Jānis Kļava, kurš pirms tam strādājis Daugavpils teātrī. Skatuves ietērpumu izrādēm veido Arvīds Spertāls, Jānis Arnītis, Albīns Dzenis, Kārlis Miežītis, Voldemārs Sproģis.

Ir pagājuši nedaudz vairāk kā 20 gadi, kopš Jelgavas teātris sāka savu darbu, un - līdzīgi kā vairākos citos latviešu teātros – arī šeit ir izveidojies

spēcīgs, mākslinieciski nobriedis aktieru ansamblis: Ērika Prindule, Elza Tauriņa, Elvīra Līcīte, Ēvalds Mercs, Jānis Ķikulis, Elza Barūne, Ance Rozīte, Roberts Brīvmanis, Ansis Mitrēvics, Arturs Kalējs, Osvalds Krēsliņš, Bernhards Īzaks, Konstantīns Skangels u.c. Īsu brīdi Jelgavas teātrī strādā arī Mirjama Štāle. Vēlāk trupai pievienojās Lilija Amerika, Elza Stērste, Ēriks Broziņš, Jānis Mierkalns, Mārtiņš Pečūns. Pirmos soļus uz skatuves šajās sezonās sper Elza Radziņa, kura spēlēja Gusti "Indrānos", Meža māti "Sprīdītī" u.c., arī Kārlis Adernieks kā Antiņš "Zelta zirgā" u.c.

Īpašs notikums vācu laikā Jelgavas teātrī ir O. Glāznieka veiktais G. Hauptmaņa "Pirms saules rieta" iestudējums, kura pirmizrāde notiek 1942. gada 10. oktobrī, un viņa tēlojums slepenpadomnieka Klauzēna lomā (šo lomu viņš 1941. gadā bija spēlējis arī uz Vahtangova teātra skatuves), ko O. Glāznieks izpilda ar ārkārtīgu fascinējošu spēku. "Glāznieks balstījās uz spēcīgu psiholoģisko pārdzīvojumu, tomēr neko neforsēja. Tā bija pozitīvā nozīmē krievu teātra skola", atzīmē V. Hausmanis, kurš ir šīs izrādes aculiecinieks. Klauzēna tēls ar savu psiholoģisko viengabalainību un tehniskā veidojuma tīrību neatlaidīgi saista skatītāju visu izrādes laiku. Intrigējošs viņš ir jau pirmajā cēlienā – starp jubilejas viesiem. Uzsvērtā ir garīgā distance starp viņu un pārējiem. Viņa vizuālajā izteiksmē raksturīgi izsmalcināta gara cilvēka nervozie vaibsti, runā – garīgas svešniecības intonācija, skatā un kustībās – attālinātība, satraukums, aizklīšana savās domās, iekšēja nesaistītšanās ar viesību sarunām. Un tad Klauzēns nevilus ierauga Inkenas viņam atstāto mazo vijoliņu pušķīti un izspēlēja ar to plašu citiem slēpta pārdzīvojuma gammu – no vieglas neizpratnes līdz dziļai, laimīgai sapratnei, un šī mēmā spēle bez vārdiem pasaka visu par viņa attieksmi pret Inkenu. Tālāk – sarunā ar draugu Geigeru uzsvērti izpaužas Klauzēna īgnums par viņa cildināšanu 70 gadu jubilejā, - no cildinājumiem izskan, ka viņa darbs jau padarīts un mūžs galā. Šīs psiholoģiskās puantes jau sākumā izceļ Klauzēna traģisko pretrunu: jaunas dzīves un laimes alkas jau piepildīta mūža norietā.

Lilija Dzene atceras Irmas Graudiņas, kura spēlēja Inkenu "Pirms saules rieta" pārstudējumā, ko O. Glāznieks veic Rīgas Dramatiskajā teātrī 1944. gadā, teikto par savu partneri: "Tā ir tāda pilnība, ka aiziet jau patoloģiskā izpausmē. Un loma baro šo tēla traktējumu." Savukārt Viktors Eglītis par iestudējumu Jelgavā raksta: „Glāznieks spēlēja Klauzēna lomu ar tādu iejūtas spēku, kā reti redzēts. Bez kādiem reālistiskiem sīkumiem viņš lieliski izcēla lugas idejas un pārdzīvojuma psiholoģisko dziļumu.”¹²³

Otru svarīgāko lomu – Inkenu – Jelgavas teātrī atveido jaunā Elvīra Irbe. Viņas tēlojumā veiksmīgākie ir pirmie divi cēlieņi, kad viņa parādās kā vienkārša, jaunavīgi daiļa parādība – gudra, iekšējā kvēlojumā skaidrota sieviete. Vēlāk viņai it kā pietrūkst jaunības spožuma, kam būtu jāapstaro šī neparastā būtne, lai noticētu viņas lomai Klauzēna dzīvē. No Klauzēna četriem bērniem izteiksmīgāko tēlu izveidojusi Elza Tauriņa puritāniskās Betīnas lomā. Izrādes iespaidīgumu vairo scenogrāfa Kārļa Mieziša skaistās, plašas elpas dekoratīvās ainavas. Izrādei ir lieli panākumi, to regulāri brauc skatīties arī teātra cienītāji no Rīgas.

Tāpat veiksmīgs ir F. Šillera traģēdijas “Fiesko” iestudējums Jelgavas teātrī 1943. gadā (pirmizrāde 16. aprīlī), kurā O. Glāznieks, scenogrāfa J. Arnīša, mūzikas konsultanta R. Baloža un apgaismotāja I. Mintika jūtami atbalstīts, ir spējis apvienot traģēdijas ārējo monumentalitāti ar aktieru pārdzīvojuma un izteiksmes pacēlumu pāri ikdienībai kāpinātā emocionālā intensitātē. Nekur nav nekādu nejaušību, viss ir nostrādāts līdz galam gan solistu, gan grupu saspēlē. Aculiecinieki atzīmē, ka nekad tik drošs un izteiksmīgs lomas ārējā stājā, iekšējā izjūtā un teksta deklamācijā nav redzēts Ē. Merca kā Fiesko lomā.¹²⁴ Elvīra Irbe Leonoras lomā ir izaugusi par traģisku varoni, ko visā lomas gaitā pavada traģisks cildenums. Savukārt Ērika Prindule grāfienes Jūlijas lomā vēlreiz apliecina, ka ļoti veiksmīgi var tēlot tumšas, jaunas, dēmoniskas sievietes un liek sev ticēt kā lielai dramatiskai aktrisei, kurai pa spēkam patiešs satura atklāsmes dziļums, formas tīrība un klasiska tēla iemiesošanas spējas. Izrādes ieguvums ir arī ansambļa saliedētība izturētā stila vienībā.

“Osvalda Glāznieka režija veltījusi iestudējumam ilgu darbu un rezultātā devusi skatītājam daudz iepriecinoša. No vienas puses nav pieļauta patētiska deklamācija, kā to dažkārt klasiku darbu iztulkojumos maldīgi meklē. No otras puses traģēdijas traktējums novirzās arī no reāliskā stila. Te svarīgākajos momentos pacilāti liesmo varoņu sirdis, kas skatītājus suģestē un spiež līdzdzīvot. Pamatos saskatām apsveicamus, Šillera traģēdijas interpretācijai nepieciešamus teatrāli skatuviskus meklējumus: aktieru teksta sniegumā, cilvēku grupējumā un apgaismojumā, kam pati pārbagātā Šillera viela dod spēcīgas ierosmes un uzstāda arī augstas prasības. No inscenējuma viedokļa par visiespaidīgāko jāatzīst pēdējais cēliens: zobenu cīņa pustumsā ar degošajām lāpām, svinīgā Leonoras līkļa aiznešana,” laikrakstā “Zemgale” raksta E. Smilga.¹²⁵

Teātri apmeklē arī nacistiskās pārvaldes pārstāvji. Kā minētajā rakstā teikts, "Fiesko" izrādi noskatās Jelgavas komandants Dr. Veins, civilās pārvaldes inspektors Ruperts, Zemgales novada komisāra personiskais referents fon Grabe, referents Feierabends u.c.

Trešais O. Glāznieka iestudējums Jelgavas teātrī ir M. Zīverta "Minhauzena precības", pirmizrāde – 1943. gada 12. jūnijā. Šī rotaļīgā, viegli teatrālā komēdija gan izrādījies par O. Glāznieka režijas īpatnībai diezgan tālu. O. Glāznieka iestudējumā tā risinās pasmagā, rāmā reālistiskumā, bet tāda interpretācija nav īsti piemērota lugai, kuras šarmu veido viegla, gaiša koķetērija ar smeldzīgām, nopietnām jūtām. Arī K. Mieziša skatuviskā ainava šoreiz neatbalsta izrādes atmosfēru. Kā apgalvo P. Jēgere-Freimane pēc trīs minēto O. Glāznieka iestudējumu noskatīšanās: "Pagaidām Glāznieks sevi ir parādījis par ievērojamu klasiskā izrādes stila interpretu un reāli psiholoģiskā virziena aktieri, bet viņa formas izjūtā neietilpst rotaļīgas komēdijas vieglums."¹²⁶

Jakobīnes lomā pārsteidz Ē. Prindules smagnējā nopietnība, kaut māksliniece daudzos citos iestudējumos apliecinājusi savu skatuvisko šarmu, iznesību plastikā un graciositāti koķetērijā, šīs īpašības būtu vairāk nepieciešamas arī Jakobīnes tēlam. Ē. Mercs Minhauzena lomā turas viduvējības robežās, zīvertiskā smeldze jūtāmāk izskan pēdējās ainas lielajā monologā.

1943. gada 2. oktobrī notiek O. Glāznieka atvadu iestudējumā Jelgavā – R. Blaumaņa "Ļaunā gara" – pirmizrāde. Uzveduma lielākā vērtība ir vairāki interesanti aktierdarbi. Atšķirīgu tēlu no iepriekšējiem izveidojis Ansis Mitrēvics Andrieva lomā, - valdzina viņa pārdzīvojuma īstums, kas sniedz dramatisku kāpinājumu ar klusinātu, bet iekšēji siltu intonāciju, ko papildina aktiera atturīgie žesti un kustības. Viņa cienīga partnere ir Elvīra Līcīte, rādot levu atturīgu prieka izpausmēs un dziļi dramatisku, kad vilšanās sāpēs dvēsele it kā ieslēdzas sevī, aktrise, to atklājot, klusina balss toni un līdz minimumam sašaurina kustību un žestu diapazonu. Ļoti nosvērtu un izjustu latviešu māmuļas tēlu izveidojusi Elza Tauriņa Jāņa mātes lomā. Arī Artūrs Kalējs sniedz rūpīgi veidotu Mantrauša tēlu, īpaši veiksmīgs ir iekšēji koncentrētais ārprāta skats, kas vēlreiz pierāda, ka pārdzīvojuma dziļums ir vērtīgāks par ārējo uzspēli un skaļumu. "Uzticīgs savām tradīcijām, O. Glāznieks arī šoreiz pratis izraisīt tēlotājos iekšējo izjūtu, kādēļ pat mūsu dienām patālas vietas ar sentimentālu nokrāsu tomēr ir bez mazākās

banalitātes pazīmes. Šī paša iemesla dēļ arī dramatiskā kāpinājuma vietas ir sevišķi iespaidīgas. R. Blaumaņa skopos, īsos teikumos veidoto tekstu O. Glāznieks ir pratis papildināt ar tēlotāju iekšējās izjūtas apgarotu kustību un žestu valodu, pat garākās bezteksta scēnas nenogurdina, bet dramatisko spriegumu izteiksmīgi kāpina. (..) Tomēr šai inscenējumā nejutām to noskaņas kopību, to veidojuma sakausējumu, kādi bija tik raksturīgi Osvalda Glāznieka iepriekšējiem inscenējumiem. Šis inscenējums nes it kā mozaīkas stilu, un vērtīgi slīpējumi runā katrs par sevi un sniedz kopēju iespaidu tikai no zināmas distances aplūkotī.”¹²⁷

1944. gada 28. janvārī notiek pirmizrāde Raiņa “Zelta zirgam”, ar ko Jelgavas teātris atzīmē 75 gadu jubileju, kopš Jelgavā Ādolfa Alunāna vadībā tikusi sniegta pirmā teātra izrāde. “Zelta Zirgu” iestudē H. Zommers, izdarot dažus pārcēlumus lugas tekstā. Lai ievadītu skatītājus darbībā, izrāde sākas ar taurētāja paziņojumu par princesīti, kas guļ stikla kalnā, un sacensībām, ko karalis rīko, lai viņa tiktu nonesta lejā. Pēc tam seko daļa no ainas stikla kalnā, kur kraukļi apsargā Saulcerīti, un tikai pēc tam sākas notikumi pie slimā tēva nāves gultas. Režisors jau no paša izrādes sākuma uzsver katra Antiņa soļa nozīmīgumu, to, ka no viņa rīcības atkarīga Saulcerītes atsvabināšana, uzsverot jautājumu – vai viņš būs tik stiprs un skaidrs kā saule, lai atdotu sevi visu. Tādējādi Raiņa doma iestudējumā iegūst pastiprinātu akcentējumu, kas konkrētajā vēsturiskajā situācijā izskan īpaši saviļņojoši.

Arī no Jelgavas teātra 1944. gadā trimdā dodas daudz mākslinieku: Ērika Prindule, Elvīra Līcīte, Elza Tauriņa, Ance Rozīte, Valfrīds Streips, Ansis Mitrēvics, Ēriks Broziņš, Žanis Dulpiņš u.c.

6.7. Liepājas Pilsētas opera un drāma

Liepājas Pilsētas opera un drāma, kas līdz 1942. gadam saucas – Liepājas Pilsētas teātris – vācu laikā turpina intensīvu māksliniecisko darbību, iestudējot gan dramatiskas, gan muzikālas izrādes – operas un operetes, arī dažus baletus. Pirmā izrāde pēc vācu režīma izveidošanās notiek 1941. gada septembrī, - tā ir vācu klasiķa G. Lesinga luga “Minna fon Barnhelma”, kuru iestudē teātra galvenais režisors Žanis Kopštāls un kas tiek izrādīta ar

nosaukumu "Karavīra laime". Laikrakstā "Kurzemes Vārds" publicētā rakstā "Liepājas teātris strādā" (bez autora) citēti Ž. Kopštāla izteikumi par šo lugu: "G. Lesings vācu dramatiskā literatūrā ieņem izcilu vietu. Ne tikai kā dramatisks rakstnieks, bet arī kā teorētiķis, kura atziņas pazīstamas visās kulturālās valstīs. Viņa dramatiskie darbi ir nevainojami savā dramatiskā uzbūvē, ar pareizu formu, meistariski veikli risinātu intrigu un ideju. Luga "Karavīra laime" man nav sveša, ar to sastapos jau otro reizi – pirmo reizi iestudēju to Jelgavas teātrī. Tā prasa no režisora izdomu, atjautību un smalku izpratni. Tāpat arī aktieriem tajā jāpieliek visi garīgie spēki, lai pilnam varētu atdot tik sarežģītu un trauslu mākslas darbu."¹²⁸

"Minnas fon Barnhelmas" izrādei ir raksturīgs nopietnā un komēdijas slāņa precīzs sabalansējums, smalks humors, veikli izstrādāta raita darbība un iekšējais patiesīgums. Saskanīgs un pievilcīgs ir galveno varoņu – Kārļa Adernieka spēlētā izcilā kareivja krietnā Telheima un Marijas Raudupes uzticīgās, sirsnīgās Minnas fon Barnhelmas – duets. Savus tēlus kā dzīvas, īpatnējas personības izdevies parādīt arī vairākiem citiem aktieriem, no kuriem īpaši izceļami neaptēstais, bet godīgais Justs Voldemāra Grīnofa tēlojumā, mantkārīgais, glaimīgais, ziņkārīgais Nikolaja Mūrnieka viesnīcnieks, brašais, kaut mazliet lētticīgais Gotarda Elsiņa vahtmeistars Verners, niķīgā, bet arī apburošā un gudri praktiskā Irmgardes Mitrēvices Franciska.

Kā otrs režisors teātrī strādā Nikolajs Mūrnieks. Viņš, tāpat kā Ž. Kopštāls, piedalās izrādēs arī kā aktieris. Scenogrāfiju dramatiskajām izrādēm veido Ēvalds Dajevskis un Rūdolfs Pīlādzis. Aktieru trupā darbojas Lilija Štengele (līdz 1943. gada pavasarim) – viņa arī sāk pievērsties režijai, iestudē M. Lengjela „Nakts serenādi”, H. Bāra „Koncertu”, H. Kubjē „Mīluli”, Irmgarde Mitrēvice, Hēra Kīne, Ance Silnovska, Amālija Jaunvalka, Ilga Zvanītāja, Ernests Rozentāls, Pauls Zālītis u.c. Liepājas teātris strādā īpaši sarežģītā situācijā. Teātra direkcijā ir vācu okupācijas varas iestāžu pārstāvji. Pilsētā esošā vācu karaspēka komandējošā sastāva virsotnes ļoti interesējās par teātra darbību. Lielākajai daļai muzikālo izrāžu ir jānotiek vācu valodā. Tomēr netiek uzvesti iestudējumi, kuros izpaustos nacistiskās ideoloģijas ietekme vai arī pretpadomju noskaņas. Teātrī ir labs repertuārs, vācu laikā tiek iestudēti divpadsmit latviešu autoru darbi: R. Blaumaņa "Pazudušais dēls", "Indrāni", "Trīnes grēki", "Lāunais gars", "No saldenās pudeles", Raiņa "Pūt, vējiņi!", M.

Zīverta “Minhauzena precības”, “Nauda”, “Kīnas vāze”, A. Brigaderes “Maija un Paija” u.c. Tiek iestudēta arī Rietumeiropas klasika un modernā drāma.

Teātra direktora pienākumu izpildītājs V. Štāls par 1941./1942. gada sezonu izsakās: “Liepājas teātris sezonas repertuārā bez latviešu, vācu un citu klasiķu darbiem uzņem arī modernās sadzīves lugas, kas skatītājiem garantē īstu atpūtu un mākslas baudījumu, bet ne šausmināšanos un nervu satraukumu kā pagājušajā boļševiku valdīšanas gadā, kad teātrī nekā cita neredzējām kā plakātiskās “līķu lugas”.”¹²⁹ Teātra izrādes ir ļoti labi apmeklētas. Pēc 1940./1941. gada sezonas, kad padomju lugu iestudējumos zāles bija pustukšas, teātrī atgriežas publika. Ievērojot skatītāju vēlēšanos, atkal tiek ieviests pirmizrāžu abonements, kas ievērojami palētina ieejas maksu un dod tiesības apmeklēt četrpadsmit pirmizrādes. Pēc abonementa ir liels pieprasījums un tā kartes īsā laikā tiek izpirktas.

Savus spēkus režijā izmēģina L. Štengele, 1941. gada 16. septembrī notiek viņas iestudētās M. Lengjela “Nakts serenādes” pirmizrāde, kur viņa pati spēlē galveno – Antonijas lomu, kas ir viena no labākajām L. Štengeles lomām. Straujais, mainīgais, krāsām bagātais, vienmēr kustībā un darbībā esošais, dzīvi veidotais Antonijas tēls ir galvenais šī jauniestudējuma ieguvums, arī tāpēc, ka luga ir rakstīta šai lomai. L. Štengele tajā dzirkstī kā šampanietis, izveidojot dedzīgu, atskabargainu, dzīvsudrabam līdzīgu raksturu. Vinče Fanči Enresta Rozentāla tēlojumā ir ieguvis lauku muižas īpašnieka vienkāršību. Fanči nevarība un miermīlība ir fons, uz kura vēl vairāk izceļas Antonijas rakstura košums. Savukārt Hēras Kīnes atveidotā Antonijas draudzene Piri ir iemīlējusies tik nelaimīgi, kā tas iespējams vienīgi agrā jaunībā. Naivo cietēju, par kuru nožēlas vietā tikai jāpasmaida, aktrise tēlo, sasniedzot īsti komisku dabiskumu. Pauls Zālītis Kapteni Barkeru rāda kā iedomībā pārspīlētu, pašapmierinātībā ieslīgušu tipu, kas tikai uz īsu brīdi uzliesmo, bet tad atkal iegrimst stindzinošajā vienaldzībā. Kopumā izrādē valda krāsainība, vieglums un labs ritms. Scenogrāfs E. Dajevskis tai radījis rudenīgi gleznainu dekorāciju, kas raisa idillisku vasaras norieta noskaņu.

Viena no iezīmīgākajām vācu laika izrādēm Liepājas teātrī ir M. Zīverta “Nauda” Nikolaja Mūrnieka režijā, kuras pirmizrāde notiek 1944. gada 7. janvārī. Pats N. Mūrnieks spēlē lugas galveno varoni, lupatlasi Piķurgu, kurš nejauši atrod pa kādas mājas logu nosviesto svārku kabatā lielu kapitālu. Taču šis kapitāls nedara viņu laimīgu. Režisors kopā ar dekoratoru E. Dajevski ir atraduši šim uzvedumam interesantu ārējo risinājumu: pirmajā ainā

redzamās lielās daudzstāvu mājas, kuru augšējie stāvi pazūd skatuves griestos, dažos acumirkļos var izgaist un to vietā uz lielām platformām izbrauc nākošo ainu dekorācijas – bārs, kabinets. Piķurģs klīst pa šīm dažādajām darbības vietām te skrandās, te smokingā, ar savu attieksmi izgaismodams naudas nozīmības metamorfozes un no tā izrietošo morāli.

Liepājas teātra operas repertuāru veido R. Vāgnera “Klīstošais holandietis” un “Loengrīns”, “Seviljas bārdzinis”, Dž. Verdi “Rigoletto”, Dž. Pučīni “Toska”, B. Smetanas “Pārdotā līgava”, V. A. Mocarta “Figaro kāzas” un “Bēgšana no seraja”, P. Čaikovska “Pīķa dāma”, J. Kalniņa “Ugunī” u.c. Tiek iestudētas arī operetes: J. Štrausa “Čigānu barons” un “Sikspārnis”, F. Raimonda “Zilā maska”. Kā solisti teātrī darbojas Erna Kukaine, Nadīne Komisāre, Velta Ozola, Arnolds Obšteins, Arnolds Skara, Jūlijs Borgs, Kārlis Liedags u.c. Savukārt Liepājas teātra balets baletmeistara Alberta Kozlovskā vadībā uzved A. Herteļa un R. Drigo “Veltīgo uzmanību”, L. Deliba “Kopēliju”, L. Minkusa “Donu Kihotu”, A. Glazunova “Raimondu” u.c. Teātra orķestrī spēlē vairāk nekā trīsdesmit mūziķi.

Liepājas teātris sniedz arī virkni koncertu, kas paredzēti karaspēkam un privātai publikai. Zīmīgi, ka vairāki no tiem ir veltīti vienīgi latviešu komponistu darbiem. Šo vakaru programmā, piemēram, operas koris atskaņo J. Vītola “Beverīnas dziedoni”, A. Jurjāna “Tēviju”, solisti izpilda J. Kalniņa “Grāmatu par krustu”, K. Veinberga “Skaisti dziedi, zaļā zīle”, E. Dārziņa, F. Straumes, E. Vīgnera u.c. latviešu autoru dziesmas. Repertuārā iekļautas arī daudzas tautasdziesmas, kuras mākslinieki izpilda tautastērpos.

Par vācu laika kultūras dzīves rosīgumu liecina arī pusprofesionālu un amatiereteātru trupu aktīva darbība. Tā Liepājā izrādes sniedz arī pašdarbības teātris un Filharmonijas drāmas ansamblis, kur iestudējumus veido režisors Nikolajs Mūrnieks un Liepājas teātra aktieris Harijs Stuits. Arī šeit tiek uzvesti latviešu autoru darbi, galvenokārt komēdijas, piemēram, F. Vulfa “Sensācija”, J. Sārta “Gredzens”, K. Miķelsones “Slinkā sieva” u.c. Filharmonijas drāmas ansamblis ir ceļojoša trupa bez savas skatuves un tehniskā personāla, kas apbraukā Kurzemes pagastus un mazpilsētas. Liepājā darbojas arī varietē teātris “Diana”, kur tiek uzvestas operetes un citi muzikāli priekšnesumi, ar šo ansambli sadarbojas režisors Jurijs de Būrs.

6.8. Ziemeļlatvijas teātris

Ziemeļlatvijas (Valmieras) teātris vācu laikā atsāk savu darbību 1941. gada decembrī. Režisors Žanis Vīnkalns pulcina ap sevi šā teātra aktierus. Subsīdiju teātris sāk saņemt 1942./1943. gada sezonā, kad to atzīst par profesionālu valsts teātri. Par režisoru 1943. gadā šeit strādā arī Pēteris Lūcis. Trupā darbojas Irma Kalnkārkle, Elfrīda Brice, Irma Rihtere, Anita Salduma, Oļija Kaija, Ņina Gruzna, Alberts Cīrulis, Pēteris Celms, Jānis Einbergs u.c. Uzvedumu dekorācijas veido Ludvigs Knospiņš.

Arī šeit repertuārā lielā pārsvarā ir latviešu autoru darbi – R. Blaumaņa, “Pazudušais dēls”, “No saldenās pudeles” un “Indrāni”, A. Brigaderes “Maija un Paija”, Ā. Alunāna “Mucenieks un muceniece” un “Visi mani radi raud”, Raiņa “Pūt, vējiņi!”, E. Zālītes “Rudens rozēs” un “Bīstamais vecums”, M. Dišleres “Studentes vasara”, K. Miķelsones “Slinkā sieva” -, daudzi no kuriem vācu laikā tiek iestudēti vairākos mūsu teātros. Tāda ir arī A. Mēteres-Ozolas komēdija “Čiko”, ko Valmierā uzved Ž. Vīnkalns. Rampas gaismu tā ierauga 1943. gada 20. aprīlī un ar savu gaišo, krāsaino kolorītu – kā vēsta atsauksmes – lieliski ievada pavasara sezonu. Režisors lugu iestudējis kā slavas dziesmu sievietei, par vadmotīvu ņemot autores atziņu, ka māja bez sievietes ir kā viesnīca, kur neviens negrib ilgi uzturēties. Galveno lomu – krustmāti Orsolu–Lolu spēlē E. Brice. “Autores meistarīgi zīmēto tipu aktrise uztvērusi precīzi. Tēlojums veidojas asās, spēcīgās līnijās, smalkjūtīgi vairoties no iegrimšanas vulgārā kariķējumā. Lolas tips ir aktrises skaistākais sniegums šajā sezonā. Krustmātes uzvarētāju – sievišķīgo Simonetu tēlo I. Grīnberga. Viņas tēlojums ir saulaini mirdzošs un risinās viegli, - liela temperamenta spēcīgā plūdumā. Ņina Gruzna kā Pepinella bija īsts Itālijas bērns. Ar saulaino smaidu tā šūpojās kā vieglās vēja šūpotnēs. (...) Andželikas lomā O. Kaija. Ar savu kluso labsirdību tā iemanto dusmīgās krustmātes Lolas sirsnību. Ar to viņa ir laba savā lomā. Vīriešu lomas visumā nav labi iekritušas savās eņģēs,” laikrakstā “Tālavietis” izrādi vērtē scenogrāfs L. Knospiņš¹³⁰, kurš veido gan vairāku Valmieras teātra iestudējumu skatuvisko ietēru, gan arī publicē atsauksmes par izrādēm, kuru tapšanā pats nav piedalījies.

No vīriešu lomu izpildītājiem kā labākais šajā uzvedumā tiek atzīmēts A. Cīrulis, kura tēlotais Džovanni ir dzīvespriecīgs, vitāls un atraisīts. P. Celmam matroža Marko lomā jāpateicas par vairākiem asprātīgiem komiskiem

skatiem. Ar patīkamu organiku iepriecina spējīgais jaunās paaudzes aktieris J. Einbergs virssulaiņa lomā. Šai izrādei dekorācijas, kas skatītāju viegli pārceļ uz saulaino Itāliju, darinājis Andrejs Punka.

Arī Valmieras teātris ir viens no tiem, kas savā repertuārā iekļauj A. Melka "Dienvīdēju", to iestudē Ž. Vīnkalns, pirmizrāde notiek 1943. gada 2. janvārī, scenogrāfiju veido L. Knospiņš. Režisors šajā izrādē īpaši akcentē domu, ka laikos, kad valstis brūk un tautas liktenis kļūst neskaidrs, cīņu izšķir ģimene un tie, kas šo tautas dzīvo šūnu pasargā veselu, lai kaut tādā veidā, vētrām pārejot, saglabātos sēkla, kurai atkal dīgt. Zvejnieku Juri Pāsu un viņa sievu Annu K. Orleāna un E. Brices tēlojumā raksturo sīksta pieķeršanās ierastajam darbam, vietai un ģimenei. Pretēji viņiem jaunieši – J. Pārslas Juta un A. Cīruļa Saša Oja – alkst pēc notikumiem, dēkām un, ja to nav, paši tos izdomā, kaut radīdami ķildu vecāku mājās, tēlojot tur mūžīgos opozicionārus. Tomēr darbības tālākā norise parāda, ka arī jaunieši ir ar mieru nest lielus upurus, dzīvojot pusbadā, bet šai rīcībai ir vajadzīga tāda motivācija, kas skar viņu cīņas kārās dvēseles. Jēdzieniski būtiskie leitnanta Vērtā un viņa iemīļotās Ellenas tēli lugā nav īpaši izteiksmīgi uzrakstīti. Neraugoties uz dominējošo nozīmi lugas notikumu norisē, citi tēli viņus aizēno. J. Zīles Vērts grib turpināt cīņu, viņš mīl dzimteni, bet tas viss nav dziļāk motivēts, jānotic uz vārda, ka viņš nav bēglis, bet gan varonis. I. Rihteres Ellena tad arī ir tā, kas visnešaubīgāk šai varonībai tic.

No G. Hauptmaņa lugām Valmierā Ž. Vīnkalns iestudē "Nogrimušo zvanu", pirmizrāde – 1943. gada 7. februārī. Režisors arī teicami tēlo Indriķi, īpaši veiksmīgas ir vietas, kur Indriķis jūtas spēcīgs un pašpārliecināts. Rūtiņas loma, ar ko savu karjeru sākušas vairākas ievērojamas latviešu aktrises, ir I. Rihteres īpaša veiksmē. A. Skudra "Tālavietī" atzīst: "Par I. Rihteres mākslinieces spējām valmieriešiem jau bijušas daudz iespējas priecāties, šī izdevība neizpalika arī šoreiz. Jau viņas balss tembrs un lieliskā teksta izruna sagādā tīru prieku dzirdei. Teicama viņas mēra izjūta – nepārspīlēt. (..) Arī mākslinieces augums un izskats ļoti pateicīgs, lai uzburtu skatītāju iztēlē teiksmainās Rūtiņas tēlu."¹³¹

Atzinīgi tiek novērtēta Pētera Lūča iestudētā A. Brigaderes "Maija un Paija", kam priekšskars veras 1943. gada 17. decembrī. Izrādei raksturīgs izturēts stils un visu elementu līdzsvars. No lielās darbojošos personu saimes jāatzīmē galveno lomu tēlotāji: Olijas Kaijas sirdsgudrā, labestīgā bārenīte Maija un Irmās Rihteres izlutinātā Paija. Skatītāji visvairāk jūsmo par Anitas

Saldumas žiglo un valodīgo Plasku, kuras tēlojumā aktrise tomēr ne uz brīdi neieslīgst kariķēšanā. Latviska sirsnība un vienlaikus arī valdnieciska cieņa staro no Ņinas Gruzņas atveidotās Laimas. P. Lūča ienākšana Valmieras teātrī tiek atzīta par lielu ieguvumu gan pilsētas teātra māksliniekiem, gan visai Valmieras skatuves mākslas cienītāju saimei, par ko varam pārliecināties turpmākajos gados.

6.9. Daugavpils teātris

Vācu okupācijas laikā rosīgi turpina darboties arī Daugavpils teātris režisora Jāņa Kļavas vadībā. Režijas šeit veido arī Roberts Mustaps, Alfrēds Vāvere un Ģirts Bumbieris, viņi izrādēs piedalās arī kā aktieri, scenogrāfs ir Arvīds Zirnis. Teātrī ir labs aktieru ansamblis: Skaidra Pence-Neimane, Jānis Neimanis, Vilma Liepiņa, Milda Priedīte, Edgars Sirmāis, Kārlis Grants, Oskars Ziemeļnieks, Irma Kalnakārkle, Anatols Martinsons u.c. Tomēr vairāki vietējā sabiedrībā iecienīti aktieri ir Daugavpils teātri atstājuši, pārgājuši uz citiem teātriem vai mainījuši darbības jomu. Repertuāra izvēlē vērojamas līdzīgas tendences kā citos latviešu teātros šajā laika posmā. Ir liels skaits latviešu autoru darbu uzvedumu: klasika un laikmetīgā dramaturģija, ļoti iemīļots autors ir M. Zīverts - no 1942. līdz 1944. gadam Daugavpils teātrī tiek iestudētas četras viņa lugas: „Partizāni”, „Galvu augšā!”, „Minhauzena precības” un „Cilvēks grib dzīvot”. Ir arī visai daudz pasaules klasikas uzvedumu: V. Igo „Kastīliešu gods” („Ernani”), Moljēra „Skapēna nedarbi”, F. Šillera „Fiesko”, K. Goldoni „Viesnīciece”. Diezgan prāvu repertuāra daļu veido komēdijas.

Teātris vācu laikā savu darbību atsāk 1942. gadā. Pirmā pirmizrāde – Raiņa „Pūt, vējiņi!” – notiek 19. aprīlī, tai 4. maijā seko M. Zīverta „Partizāni”. „Pirmie divi iestudējumi liecina, ka Daugavpils teātris apņēmis turpināt savu agrāk it augsti vērtēto skatuves mākslas misiju, izprast latviešu tautas pārdzīvojamā laikmeta garu un uzdevumus. Ka tas tā būs, ļauj ticēt apstākļi, ka Daugavpils teātri šogad vada daugavpiliešu iecienītais režisors J. Kļava. Viņa skatuves mākslinieka lielās erudīcijas un smalkjūtīgās izpratnes vadītais teātris, šķiet, spēs paturēt teātra māksliniecisko līmeni, izveidojot veselīgu un spējīgu ansambli, kam vajadzīgos priekšnoteikumus bagātīgi dod jaunā laika nostāja iepretim mākslai. Pirmie iestudējumi bija zīmīga izvēle – apliecinājums

Mārtiņa Zīverta atzītajai vietai mūsu dramatiskā literatūrā un izprasta saderība starp abu autoru (Raiņa un Zīverta) darbiem un latviešu tautas noskaņu šodien, kad visapkārt liesmo kara ugunis, kad jaunā laika kalvē rūdās dzīvei spējīgās tautas ar savu dvēseli, kultūru, varoņgaru, kad dzīvē paliek tikai garīgi un fiziski izturīgākais un spēcīgākais,” tā sakarā ar teātra atsākto darbu „Daugavas Vēstnesi” raksta Valdis Vimzarājs.¹³²

„Partizānu” iestudējumā režisors J. Kļava, akcentēdams teksta dramatismu un izmantodams visai skopus mākslinieciskās izteiksmes līdzekļus, ir panācis izrādes spraigumu un kāpinājumu, pirmajā vietā paturot dialogu. Ne īpaši veikls gan ir trešais cēliens ar tēlotāju grupu izkārtojumu, partizāniem atgriežoties, un var apšaubīt dažu tēlotāju izvēli, kas mazina izrādes dramatisma viengabalainību. Tomēr režisors izpelnās atzinību ar savu lugas izpratni un meistarīgi izveidotajām divspēlēm. Darbība visu laiku norit vienā telpā un nemainīgās dekorācijās, taču uztur publikas uzmanību ar savu piesātinātību un iekšējo dinamismu. Aktierspēles līderi iestudējumā ir Milda Priedīte un Oskars Ziemeļnieks. M. Priedītes Marga sevī apvieno cīnītājas un upurētājas cēlumu un sievietes dvēseles maigumu ar heroisku mīlestību, tā radīdama skaistu latviešu sievietes un patriotes tēlu. Viņa reizē prot būt maiga un asa, sievišķīga un vīrišķīga, to visu darot ar atzīstamu patiesīguma izjūtu. Iekšēji ļoti aktīvs un niansēts gūstekņa lomā ir O. Ziemeļnieks, īpaši otrajā cēlienā meistarīgi akcentēdams savu nolūku, vienīgi šajā gadījumā viņa ideālisma patosam vajadzētu būt nedaudz surdinētākam. Savukārt Ģ. Bumbiera leitnantam kā partizānu grupas vadītājam derētu sevi parādīt respektējamākā stingrībā un vīrišķībā. Toties ar savu vienkāršību un cīnītāja jauneklīgo kvēli ļoti saista J. Neimaņa kalējs, šis aktieris kopā ar M. Priedīti un O. Ziemeļnieku ir atzīstami izrādes balsti.

A. Melka „Dienvidvēja” interpretācijā Daugavpils teātrī, kuras pirmizrāde notiek 1942. gada 2. oktobrī, R. Mustapa režija izrādei piešķir precīzu pirmā padomju varas gada boļševiku patvaļas noskaņu. Lai pilnīgāk atklātu šī laika nomāktības psihozi, kā izteiksmes līdzeklis izrādē izmantoti čukstoši dialogi, kas gan brīžiem apgrūtina izrādes uztveri, jo ne visu tekstu, ko aktieri izrunā čukstus, var saprast skatītāju zālē. Viengabalainu, dzīvesgudru igauņu zvejnieka un ģimenes patriarha tēlu Jura Pāsa lomā sniedz Arvīds Briedis. Dzirkoša jaunība atplaiksnās Vilmas Liepiņas tēlotajā zvejniekmeitenē Jūtā. Īpaši aktrise izceļ zvejniekciema vientulībā augušās meitenes ilgas un dzīves jēgas meklējumus. Vairāk dabiskuma varētu vēlēties O. Ziemeļnieka atveidotā

Igaunijas nacionālās armijas virsnieka Vērtā tēlā, kareivīga uguns aktiera tēlojumā izšķīlas pārpratumu sadursmē ar piekrastes puisī Sašu Oju (Jānis Menca), kur abi aktieri ir uzdevuma augstumos. Groteskā manierē veidoti boļševiku un viņu līdzskrējēju tēli, īpaši labi šo tehniku pārvalda Arnolds Franks un Anatols Martinsons sarkanarmiešu bezvārdu lomās. Arvīda Zirņa dekorācijās izrādes pirmajā un otrajā cēlienā reālistiski atainota zvejnieku mītnes trūcīgā iekārta, trešajā cēlienā – ziemeļnieciskās jūras piekrastes drūmā vientulība. Izteiksmīgi un emocionāli iestudējuma radošā grupa, demonstrējot ansamblisku, saskaņotu spēli, atklāj, ka kopējās briesmās un protestā pret padomju varmācību briedinātā patriotismā izveidojas saliedēta vienprātība, kuras priekšā aizmirstas sīkās nesaskaņas un izlīdzinās šķietamie asumi.

Pamatā profesionālas vai pusprofesionālas aktieru trupas aktīvi strādā Cēsīs - Cēsu Drāmas teātris – režisors A. Zommers, trupā darbojas V. Vernere, H. Misiņš (viņš arī strādā kā A. Zommera palīgs), E. Čakste, L. Bārs, M. Nagaine, I. Pētersone, E. Grasiņa, V. Galviņš u.c., šeit, izņemot pāris uzvedumus, tiek iestudēti tikai latviešu autori, - un Ventspilī, kur Ventspils dramatiskajā ansablī izrādes iestudē J. Lūsēns, A. Alksnis, G. Elsiņš, aktieri ir E. Ziediņa, V. Dzenis, K. Blumbergs, A. Kleimane, H. Velze u.c. Latgales teātrī Rēzeknē trupu vada K. Začests, par režisoriem strādā J. Drozdovs, V. Aigare. Vācu laikā izrādēs piedalās aktieri D. Sventeckā, A. Avotiņa, A. Jansone, I. Vaļuka, J. Melnācis, S. Lācis u.c. Kuldīgā savas aktiera gaitas sāk K. Lorencis. Bauskā 1943. gada sezonā par režisoru strādā K. Liepa. Arī šajos ansambļos, līdzīgi kā lielajos teātros, ir liels skaits latviešu autoru iestudējumu – gan klasika, gan laikmetīgā dramaturģija -, kas veido trupu pamatrepertuāru.

Kopumā ir jāsecina, ka latviešu teātra darbība 1941. – 1944. gadā - pēc sezonu ilga padomu okupācijas pārtraukuma – nenoliedzami ir radoši aktīvs laiks. Nacistu režīms teātru dzīvē iejaucas tikai lielos vilcienos, kas vairāk skar formu, mazāk saturu. Tas neprasa atklātu slavināšanu, kaut gan ir, protams, konkrētas, samērā viegli izpildāmas prasības – neiestudēt krievu un sabiedroto dramaturģiju, nepaust sovjetiskas, komunistiskas idejas -, bet būtībā uz latviešu teātra iznīcību vērsta nacistu iecere novirzīt latviešu nacionālos centienus it kā nekaitīgajā kultūras un mākslas jomā, norobežojot to no vācu kulturālās sabiedrības un vides un tādējādi pamazām liekot tai dabiski iznīkt, tieši otrādi, nāk latviešu teātrim par labu.

Ir vērojama savā ziņā paradoksāla aina, ka vācu laiks lielā mērā ir vainagojums latviešu teātra iepriekšējā aptuveni divdesmit gadus ilgā perioda attīstībā. Teātros eksistē spēcīgi ansambļi ar spilgtām mākslinieku personībām, tiek iestudēta laba dramaturģija, izrādēs valda augsts garīgums, plaša domu pasaule, izsmalcināta estētika. Darbojoties citādos apstākļos, bet savā garā būdams tautas identitātes uzturētājs, teātris garīgi izdzīvošanai, kas apliecina cilvēces morālās, mūžīgās vērtības, tas sasaucas ar teātri Francijā un Polijā.

Situācija Latvijas teātrī vācu laikā vairāk līdzinās Francijas teātru dzīvei attiecīgajā laika posmā gan organizatoriskajā, gan idejiskajā, gan estētiskajā aspektā. Arī Francijā vācu okupācijas režīms īpaši nejaucas teātru dzīvē, nozīmīgākie ir klasikas (šeit jo īpaši tiek akcentēta nacionālā klasika) un laikmetīgās dramaturģijas iestudējumi, kuri apliecina garīgo pašsaglabāšanos un pretestību okupācijai, piemēram, sava laika garīgo klimatu un konfliktu uzstādījumu raksturojošas paralēles saskatāmas P. Korneija "Sida" un Ž. Rasina "Antigones" iestudējumos Francijā un M. Zīverta "Varā". Franču teātra uzvedumos zināmā mērā pat spēcīgāk nekā Latvijā izskan izaicinājums okupācijas varai, Sids franču kultūrā jau tradicionāli tiek uztverts kā nācijas nesalaužamā lepnuma simbols.

Traģiskāka un no Latvijas atšķirīga aina vērojama Polijas teātrī. Kaut padomju režīms arī poļu teātrī ievieš bargus repertuāra ierobežojumus un stingru politisko kontroli, teātri padomju okupētajās teritorijās tomēr darbojas un ir uzskatāmi par pēdējām politiskās identitātes saliņām. Poļu teātri padomju vara šeit cenšas padarīt par savas izskaistinātās kultūras dzīves fasādes elementu. Tik drakoniskus ierobežojumus kā nacisti padomju vara poļu teātrī neievieš. Atšķirībā no Latvijas nacisti Polijā aizliedz gandrīz visas publiskās uzstāšanās iespējas, daudzi režisori un aktieri nonāk koncentrācijas nometnēs, tiek spīdināti un noslepkavoti. Savukārt Latvijā nacisti vēlas parādīt, ka viņu kārtība ir labāka par padomju režīmu, visādi akcentē tā zvērības un attiecībā uz latviešiem izvēlas citu politiku, nekā krievi, nerīkojas tik atklāti, bet izmanto "garās pavadas" principu, cerot, ka tas nāks par labu viņu režīma fasādei.

¹ Unāms Ž. Latviešu kultūras ceļi. – R., 1944. – 8.lpp.

² Des Generalkomissars in Riga. – 1941. –199.lpp.

- ³ Māksla. – 1990. - Nr. 9.
- ⁴ LVA Dailes teātra fonds. Fonda Nr. 1367. Arh. Nr. 20. Apraksta Nr. 1. – 104.
- ⁵ LVA Dailes teātra fonds. Fonda Nr. 1367. Arh. Nr. 20. Apraksta Nr. 1. – 131.
- ⁶ LVA Dailes teātra fonds. Fonda Nr. 1367. Arh. Nr. 20. Apraksta Nr.1. – 125.
- ⁷ LVA Dailes teātra fonds. Fonda Nr. 1367. Arh. Nr. 20. Apraksta Nr.1. – 494.
- ⁸ Laikmets. - 1942. - Nr. 28.
- ⁹ Zariņš V. Valdošās idejas Latvijā Otrā pasaules kara laikā // Bibliotēka, grāmatniecība, ideoloģija Otrā pasaules kara laikā (1939-1945). – Rīga: Latvijas Nacionālā bibliotēka, 1999. – 63.lpp.
- ¹⁰ Hausmanis V., Kalnačs B. Latviešu drāma 20.gadsimta pirmā puse – R., 2004.- 157.lpp.
- ¹¹ Пленков О. Мифы нации против мифов демократии. - С.-П., 1997. – с. 40- 41.
- ¹² Tēvija. - 1944.g.10.janv.
- ¹³ Hausmanis V., Kalnačs B. Latviešu drāma 20.gadsimta pirmā puse. – R., 2004.- 157.lpp.
- ¹⁴ Ziverts M. Lugas. - R., 1988. - 376.lpp.
- ¹⁵ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.2.
- ¹⁶ Laikmets. – 1942. - Nr.7
- ¹⁷ Tēvija. – 1942.g. 19. maijs
- ¹⁸ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.6.
- ¹⁹ Turpat
- ²⁰ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.2.
- ²¹ Turpat
- ²² Dzene L. Drāmas teātris. – R., 1979. – 139 lpp.
- ²³ Turpat
- ²⁴ Turpat
- ²⁵ Latvju mēnešraksts. - 1943. - Nr.4.
- ²⁶ Turpat
- ²⁷ Laikmets. – 1943. - Nr.21.
- ²⁸ Turpat
- ²⁹ Turpat
- ³⁰ Latvju mēnešraksts. – 1943. - Nr.5.
- ³¹ Turpat
- ³² Latvju mēnešraksts. – 1943. - Nr.8.
- ³³ Turpat
- ³⁴ Tēvija. – 1943.g. 21.jūn.
- ³⁵ Turpat.
- ³⁶ Latvju mēnešraksts. – 1944. - Nr.6.
- ³⁷ Turpat.
- ³⁸ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.5.
- ³⁹ Turpat.
- ⁴⁰ Laikmets. – 1942. - Nr.8.
- ⁴¹ Tēvija. – 1942.g. 29. sept.
- ⁴² Latvju mēnešraksts. – 1943. - Nr.2.
- ⁴³ Turpat
- ⁴⁴ Laikmets. – 1943. - Nr.48.
- ⁴⁵ Latvju mēnešraksts. – 1943. - Nr.12.
- ⁴⁶ Dzene L. Drāmas teātris. – R., 1979. – 139 lpp.
- ⁴⁷ Laikmets. – 1944. – Nr. 34.
- ⁴⁸ Turpat
- ⁴⁹ Latvju mēnešraksts. – 1944. - Nr.2.
- ⁵⁰ Turpat.
- ⁵¹ Laikmets – 1944. - Nr.3.
- ⁵² Latvju mēnešraksts. – 1944. - Nr.2.
- ⁵³ Turpat
- ⁵⁴ Turpat
- ⁵⁵ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.11.
- ⁵⁶ Turpat
- ⁵⁷ Turpat
- ⁵⁸ Tēvija. – 1942.g.28.okt.
- ⁵⁹ Turpat
- ⁶⁰ Latvju mēnešraksts – 1942. - Nr.11.
- ⁶¹ Autores intervija ar H. Princi – Uršteinu. Intervijas pieraksts autores arhīvā.
- ⁶² Grēviņš M. Dailes teātris. – R, 1971. – 97.lpp.
- ⁶³ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.1.

-
- ⁶⁴ Grēviņš M. Dailes teātris. – R, 1971. – 97.lpp.
⁶⁵ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.1.
⁶⁶ Turpat
⁶⁷ Turpat
⁶⁸ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.4.
⁶⁹ Turpat
⁷⁰ Turpat
⁷¹ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.6.
⁷² Turpat
⁷³ Turpat
⁷⁴ Turpat
⁷⁵ Turpat
⁷⁶ Grēviņš M. Dailes teātris. – R., 1971. – 96.lpp.
⁷⁷ Tēvija. – 1942.g. 26. nov.
⁷⁸ Turpat
⁷⁹ Grēviņš M. Dailes teātris. – R, 1971. – 97.lpp.
⁸⁰ Latvju mēnešraksts. – 1943. – Nr.3.
⁸¹ Grēviņš M. Dailes teātris. – R., 1971. – 97.lpp.
⁸² Laikmets. – 1943. - Nr.9.
⁸³ Latvju mēnešraksts. – 1943. - Nr.3.
⁸⁴ Turpat
⁸⁵ Turpat
⁸⁶ Latvju mēnešraksts. – 1943. - Nr.6.
⁸⁷ Laikmets. – 1943. - Nr.22.
⁸⁸ Latvju mēnešraksts. – 1943. - Nr.6.
⁸⁹ Laikmets – Nr. 43. – 1943. - 22. okt.
⁹⁰ Turpat
⁹¹ Latvju mēnešraksts. – 1943. - Nr.11.
⁹² Turpat
⁹³ RTMM Inv. Nr. 41613.
⁹⁴ Grēviņš M. Dailes teātris. – R., 1971. – 99.lpp.
⁹⁵ Laikmets. – 1944. - Nr.17.
⁹⁶ Latvju mēnešraksts. – 1944g. Nr.5.
⁹⁷ Turpat
⁹⁸ Tēvija. – 1944g. 22.maijs.
⁹⁹ Latvju mēnešraksts. – 1944g. - Nr.5.
¹⁰⁰ Grēviņš M. Dailes teātris. – R, 1971. – 99.lpp.
¹⁰¹ Laikmets. – 1944. - Nr. 27.
¹⁰² Turpat
¹⁰³ Gudriķe B. Edgars Zīle. – R.,1983. –119.lpp.
¹⁰⁴ Autores intervija ar V. Krūzi. Intervijas pieraksts autores arhīvā.
¹⁰⁵ Grēviņš M. Dailes teātris. – R., 1971. – 99.lpp.
¹⁰⁶ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.2.
¹⁰⁷ Turpat.
¹⁰⁸ LVA Dailes teātra fonds. Fonda Nr.1367. Arh.Nr.20. Apraksta Nr.1.- 65.
¹⁰⁹ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.10.
¹¹⁰ Turpat
¹¹¹ Tēvija. – 1942g. 10.okt.
¹¹² Turpat
¹¹³ Latvju mēnešraksts. – 1942. - Nr.10.
¹¹⁴ Latvju mēnešraksts. – 1943. – Nr.4.
¹¹⁵ Turpat
¹¹⁶ Latvju mēnešraksts. – 1944g. Nr.1.
¹¹⁷ Turpat
¹¹⁸ Latvju mēnešraksts. – 1944.g. Nr.4.
¹¹⁹ Turpat
¹²⁰ Dailes teātra fonds. Fonda Nr. 1367. Arh. Nr. 53. Apraksta Nr. 1. – 180.
¹²¹ Latvju Mēnešraksts. – 1943. – Nr. 2.
¹²² Latvju Mēnešraksts. – 1943. – Nr. 7.
¹²³ Daugavas Vēstnesis. – 1942. g. 14. okt.
¹²⁴ Latvju Mēnešraksts. – 1943. – Nr. 7.
¹²⁵ Zemgale. – 1943. g. 19. apr.
¹²⁶ Latvju Mēnešraksts. – 1943. – Nr. 7

-
- ¹²⁷ Zemgale. – 1943. g. 19. apr.
¹²⁸ Kurzemes Vārds. – 1941. g. 26. aug.
¹²⁹ Turpat
¹³⁰ Tālavietis. – 1943. g. 4. maijs
¹³¹ Tālavietis. – 1943. g. 13. febr.
¹³² Daugavas Vēstnesis. – 1942. g. 8. maijs

7. Latviešu teātra darbība otrreizējas padomju okupācijas apstākļos 1944./ 1945. gada sezonā

1944. gada oktobrī Rīgu ieņem padomju karaspēks. Fronte aizvirzās uz Kurzemi, un Rīgā pamazām tiek atjaunota kultūras iestāžu, tajā skaitā teātru darbība. “Ar katru dienu tālāk uz rietumiem iet Sarkanā armija savā uzvaras gājienā un ar katru dienu gaišāka un skaistāka kļūst dzīve mūsu atbrīvotajos ciemos un pilsētās. Rīgā savu darbību jau ir atjaunojušas mākslas iestādes kā Dailes teātris, un 12. novembrī arī LPSR Drāmas teātris atklāj darbību ar Rūdolfu Blaumaņa joku lugu “No saldenās pudeles”.¹ – laikrakstā “Padomju Jaunatne” raksta O. Lietiņš. Teātriem atkal maina nosaukumus, savu darbību beidz Tautas teātris. Teātru dzīvē un citur turpinās tendences, kas sevi pieteikušas pirmajā padomju varas gadā, 1940./1941. gada sezonā aizsāktie procesi un ideoloģiskās pārmaiņas. Pēc trijiem gadiem uz skatuves atkal atgriežas padomju repertuārs, kas ir krietnā pārsvarā arī pār krievu klasikas darbu iestudējumiem. Teātros parādās pirmās latviešu padomju autoru lugas. Būtiska vieta 1944./1945. gada sezonā teātros iestudētajos darbos ir kara tematikai, padomju armijas varonības un uzvaras slavinājumam. Repertuārā tiek iekļauts arī pa kādam vācu laikā tapušam iestudējumam, to aktieru, kas devušies emigrācijā, lomās pieaicinot citus tēlotājus. 1944./1945. gada sezona iezīmē robežšķirtni, kad līdz ar vācu laika beigām latviešu teātrī ir noslēdzies vesels mākslinieciski spilgts periods un turpmākā teātru darbība rit padomju režīma ideoloģijas prasību ietekmē, kas Latvijā pirmo izpausmi guvusi 1940./1941. gada sezonā.

Pēc padomju karaspēka ienākšanas jau 20. oktobrī darbu atsāk Nacionālais teātris, kas no Rīgas Dramatiskā teātra tagad tiek pārdēvēts par Latvijas PSR Drāmas teātri. 1944./1945. gada sezonā kā teātra galvenais režisors darbu turpina Alfreds Amtmanis-Briedītis. Padomju varas ietekmē teātris tiek virzīts sociālistiskā reālisma mākslā. 1944. gada 14. decembrī notikušajā Nacionālā teātra kolektīva sanāksmē uzstājas Mākslas lietu pārvaldes priekšnieks F. Rokpelnis, kurš savā runā atzīmē: “Mēs esam pulcējušies, lai uzsāktu jaunu mākslas ceļu, to ceļu, pa kuru iet visa padomju māksla. Mums jāattēlo dzīvē sociālistiskais reālisms. Jāparāda mūsu tautas cīņu un darba ceļš uz gaišāku un saulaināku nākotni. Mūsu uzdevums ir parādīt jauno padomju cilvēku, kas satriec vācu bruņinieku ordas. Jāparāda, ka padomju cilvēka dvēseles cietoksnis ir stiprāks par vācu kara mašīnu. Lūk,

šo cilvēku dzīve mums ir spilgti jāizceļ mūsu mākslas darbos. Un līdz ar to jānosoda tautas nodevēji, kas palīdzēja vācu nolādētajām bandām graut mūsu labklājību. Šinī lielajā un atbildīgajā darbā novēlu jums labas sekmes.”²

A. Amtmanis-Briedītis savus iestudējumus veido izteiktā reālisma manierē, radot perfektu vidi un dzīves īstenības atspulgu. Ž. Katlaps raksturo A. Amtmaņa-Briedīša daiļradi sekojošiem vārdiem: „Neviens tā kā Briedītis mūsu teātrī nav pratis izveidot grandiozas laikmeta skatuviskās epopejas, kuru pamatā ir izcili prozas darbi...”³ Sevišķi A. Amtmaņa-Briedīša režisora talants izpaužas masu skatu inscenēšanā: „kā pianists „atdzīvina” klavieru taustiņus, tā Briedītis prata kārtot cilvēkus un cilvēku grupas.”⁴ 1945. gadā teātrī tiek nodibināta dramatiskā studija, kuras mākslinieciskais vadītājs ir A. Amtmanis-Briedītis.

1944. gada rudenī – 12. novembrī Drāmas teātrī sāk izrādīt R. Blaumaņa „No saldenās pudeles” atjaunoto uzvedumu A. Amtmaņa-Briedīša režijā, kurā pats režisors tēlo Krišu un piedalās Drāmas teātra aktieri – L. Špīlberga Ezerlauku mātes lomā, L. Ērika Marijas lomā, Ž. Katlaps Mārtiņa lomā u.c. Izrāde iestudēta klasiski, ievērojot teātra reālisma tradīcijas. Komentējot šo izrādi, parādās saukļi, ka to nevar uzskatīt par padomju teātra sezonas atklāšanas izrādi un teātris vēl neatbilstot tiem uzdevumiem, kādus skatuves mākslai izvirza sociālistiskā iekārta. Izrādei pārmet sabiedrisko nenozīmīgumu, neatbilstību sociālisma garam, Andrejs Upīts izrādi raksturo kā „pavisam, pavisam tukšu”.⁵ Iestudējumam veltīti arī atzinīgāki vārdi, piemēram, laikraksts “Padomju Jaunatne” 1944. gada 14. novembrī raksta: “Visumā ansamblis Blaumaņa tipus ir izpratis, tomēr atsevišķās lomās vēl bija vietām lieki pārspīlēta komika, kas nevajadzīga R. Blaumaņa reālajiem tautas tēliem. Režijas darbu teicami veicis Alfreds Amtmanis-Briedītis. Ar gaudi darinājis dekorācijas skatuves gleznotājs Albins Dzenis. Izrāde atstāja labu iespaidu.”

Pēc izrādes „No saldenās pudeles” 1944. gada 23. novembrī teātrī sāk atkal spēlēt A. Brigaderes „Raudupieti” ar L. Špīlbergu un V. Gruziņu galvenajās lomās. 1945. gada sākumā, līdz ar A. Griguļa kļūšanu par teātra mākslinieciskā vadītāja vietnieku repertuāra jautājumos, teātrī pastiprināti sāk iestudēt padomju autoru darbus, uzmanība tiek veltīta arī krievu un – pavisam nedaudz - aizrobežu klasiskajai dramaturģijai.

1944. gada 14. decembrī Drāmas teātrī notiek viencēlienu vakara pirmizrāde, kurā apvienoti Raiņa „Ģirts Vilks”, A. Brodeles „Pienākums” un K.

Simonova lugas „Krievu ļaudis” ceturtnā aina, to režisors ir A. Amtmaņa-Briedītis. Šī izrāde jau tiek atzīta par sociālisma mākslas prasībām tuvāku. 1944. gada 16. decembra „Padomju Jaunatnē” raksta O. Reichmanis: „Drāmas teātris dibināts uz reālisma pamatiem. Teātra ilgajos darbības gados izaugušas labas mākslinieciskās radīšanas tradīcijas. Drāmas teātra kolektīvam ir visas iespējas tam, lai ātri pārietu no vienkāršā reālisma uz sociālistisko reālismu. Šīs teātra spējas apliecina jauniestudētie viencēlieni. Ar šiem viencēlieniem teātris apliecina savu gatavību jaunajam – padomju mākslas ceļam.” Tādējādi aizvien intensīvāk izpaužas totalitārās mākslas tendence, ka estētika, kritika un ideoloģija nav uzskatāmas par neatkarīgām darbības jomām.

Par izdevušos atzīts R. Blaumaņa „Pazudušā dēla” pārstudējums A. Amtmaņa-Briedīša vadībā. Izrādē joprojām spilgti ir Ž. Katlaps Krustiņa un L. Špīlberga Roplainietes lomās, pārliecinošs arī B. Rūmniece Ažas tēls. Būtībā situācija teātrī ir dramatiska, jo daudzi Nacionālā teātra aktieri – gandrīz viss teātra vadošo aktieru kodols – ir devušies trimdā. Lai iestudējumu atkal varētu iekļaut repertuārā, aizbraucēju tēlotās lomas tiek pārstudētas, pieaicinot citus aktierus. No iepriekšējā iestudējuma atšķirīgas krāsas izrādē ienes J. Osis (Inķis), kā arī angažētie aktieri V. Silenieks (Roplainis), M.Štāle (Ilze) un citi, kas pārņem emigrējušo aktieru lomas. Vēl viens pēc varas ieskatiem „sociāli pareizs” iestudējums ir V. Roka „Inženieris Sergejevs” A. Amtmaņa-Briedīša režijā, kas pirmizrādi piedzīvo 1945. gada 9. jūnijā.

Īsi pēc padomju okupācijas sākuma Rīgā no Krievijas ierodas kādreizējā rīdziniece režisore Vera Baļuna, kura mācījusies Vahtangova studijā un strādājusi Krievijas provincē (Rostovā pie Donas), un tagad sāk darbu Drāmas teātrī. V. Baļuna savās režijās sintezē K. Staņislavska un J. Vahtangova darba metodes, īpašu vērību pievēršot tēlu psiholoģijas izpētei. Līdzās pieredzes bagātiem vecākās paaudzes aktieriem V. Baļuna atbildīgām lomām nereti izvirza teātra studijas jaunus aktierus. Viņas izrādēs par teātra vadošo lomu tēlotāju veidojas Velta Līne.

1945. gada sākumā Drāmas teātris iestudē V. Lāča darbu „Vedekla”. Uzveduma pirmizrāde notiek 1945. gada 3. februārī, un šis ir režisoru A. Amtmaņa-Briedīša un V. Baļunas kopdarbs, kas tiek atzīts par „pirmo atbildīgo uzdevumu kā padomju teātrim pēckara apstākļos”.⁶ Lugas darbība risinās 1943. gada rudenī dzirnavnieka Krūminga ģimenē, kur parādīti dažādi sava laika sabiedrības sociālie slāņi. Sižetiskais samezģojums risinās ap

jaunās vedeklas Zentas un Sarkanās armijas virsnieka Valda Austruma kopīgo cīņu. Izrāde ir spraiga un darbībā dinamiska, veidota reālisma stilā. „Šī pirmizrāde bija liels un zīmīgs notikums mūsu republikas mākslas dzīvē. Tas bija pirmās padomju lugas pirmuzvedums uz mūsu skatuvēm pēc vairāk kā trīs gadu garās vācu okupācijas murgu nakts. (..) Pašu grūtāko uzdevumu vedeklas Zentas lomā parādīt psiholoģisko lūzumu cilvēkā, kas lauž sev garīgi svešas vides ietvaru un atrod ceļu uz sev radniecīgu pasauli, šo uzdevumu teicami atrisināja O. Krūmiņa, dodot dziļi izjustu un pilnvērtīgu vedeklas tēlu. Meistarīgs bija A. Amtmaņa-Briedīša vecā Krūminga atveids, tas pats sakāms arī par Krūminga sievas tēlojumu E. Ezeriņas iztulkojumā. Pārdomāts, žestos skops, bet toties spēcīgs bija Ž. Katlapa partizāna Austruma tēlojums,” „Padomju Jaunatnē” secina A. Tirzmalā.⁷

Šai izrādei seko A. Korneičuka lugas „Mistera Pērkinsa misija boļševiku zemē” uzvedums V. Baļunas režijā (pirmizrāde 1945. gada 24. martā). Izrādē Misteru Pērkinsu kolorīti spēlē J. Osis. V. Baļuna pēc triju gadu pārtraukuma atkal uz latviešu skatuves uzved krievu klasisko dramaturģiju, kas netiek rādīta Latvijas neatkarības un vācu okupācijas laikā, īpaši tuva viņai ir Aleksandra Ostrovska daiļrade. Izrādes „Vilki un avis”. pirmizrāde notiek 1945. gada 9. decembrī. Režisore lugu interpretē kā sulīgu raksturu komēdiju par „vilkiem”, kuri saplosa „avis”. Izrādē piedalās tikai Drāmas teātra vecie aktieri. (Teātra aktieru ansablī šajā laikā tikpat kā nav jauno aktieru jau minētā iemesla dēļ - ļoti daudzi ir devušies trimdā) Jauniestudējumā savu meistarību kārtējo reizi pierāda E. Ezeriņa, A. Klints, B. Rūmniece u.c.

Pēc ilgāka pārtraukuma Drāmas teātrī atgriežas režisors un aktieris Ernests Feldmanis, kurš Nacionālajā teātrī bija strādājis no 1922. līdz 1933. gadam. E. Feldmanis turpina darbu komēdijas žanrā. „Man ir neapgāžama pārliecība, ka Feldmanis ir labākais komēdiju un tieši komēdiju režisors, kāds vien latviešu skatuvei bijis”⁸, tā par E. Feldmani teicis A. Grigulis. Savos komēdiju iestudējumos E. Feldmanis prot panākt dzirkstošu vieglumu, raitu ritmu, asprātīgu teatralitāti, šarmu, tajā pašā laikā nepazaudējot tēlu reljefos raksturus. To var redzēt arī R. B. Šeridana komēdijas „Jauko māņu diena” iestudējumā, kura pirmizrāde notiek 1945. gada 14. aprīlī un kurā ir daudz deju, dziesmu un dzirkstoša spēles prieka. Uz skatuves „izritinājās pārsteidzoši vitāla, asprātīga un optimistiska komēdija, kuru karā izmocītās sirdis tvēra kā spirdzinošu ūdens malku. Dzīvei tika atkarota vēl viena gaiša krāsa – optimisms un dzīvesprieks. (..) Režisors, sekodams autoram,

Šeridana komēdiju traktēja kā sociālu, tikumu komēdiju, un neviens personāžs nepalika bez sava kritiska dzēliena. Uzvedumā nebija ne liekas moralizēšanas, ne didaktisku sprediķu, bet krietno ironijas devu no rūgtuma piegāršas pasargāja iestudējuma veidotāju labsirdīgais, labdabīgais smaidis, kas staroja cauri visam uzvedumam.”⁹ Izrāžu skaita ziņā šis iestudējums sasniedz rekordskaitli – 139. Kopā ar tādiem aktieriem kā Ž. Katlaps, V. Švarcs, V. Gruziņš, O. Krūmiņa šeit kā aktieris piedalās arī pats E. Feldmanis – Heromo lomā.

E. Feldmaņa iestudētās A. Griguļa satīriskās komēdijas „Uz kuru ostu?” pirmizrāde notiek 1945. gada 28. jūlijā. Šajā lugā „pirmo reizi reālistiskā satīriskā komēdija tēlo valsts apjoma notikumus, atspoguļo noteiktu latviešu tautas dzīves posmu...”¹⁰. Šis laika posms ir no 1938. gada līdz padomju karaspēka ienākšanai Rīgā. Izrādei ir dinamisks raksturs, akcentējot izmisīgā naida un satraukuma atmosfēru negatīvajos – pretpadomiski noskaņotajos tēlos, tuvojoties padomju karaspēkam. Par padomju konjunktūru attiecībā uz Feldmani negribas runāt, acīmredzot tā ir pielāgošanās padomju apstākļiem, ko no māksliniekiem pieprasa padomju oficiosa izvirzītie totalitārās mākslas principi. Izrādē piedalās aktieri V. Švarcs, A. Videnieks, O. Lejaskalne, L. Špīlberga, V. Līne u.c.

Dailes teātris pēc padomju karaspēka ienākšanas Rīgā atsāk darbu 1944. gada 16. oktobrī kā Latvijas PSR Valsts Dailes teātris. Teātra mākslinieciskā vadītāja amatā paliek E. Smiļģis, tikpat kā nav mainījies viņa konsultantu un palīgu sastāvs (F. Ertnere, M. Tetere u.c.), ar kuru palīdzību tiek veidotas izrādes. Repertuārā ienāk latviešu padomju jaunā oriģināldramaturģija. Izrāžu noformējumos dominē Dailes teātrim raksturīgie monumentālie skatuves gleznojumi, kurus turpina veidot O. Skulme un Ģ. Vilks, par iestudējumu muzikālo noformējumu teātrī rūpējas M. Zariņš.

1944./1945. gada sezonā - kā pirmo pēc darbības atsākšanas - 6. novembrī Dailes teātris sniedz uzvedumu „Gaismas gadi”, kas ir Raiņa dzejoļu un lugu fragmentu kompozīcija. Drīz vien atsākas repertuāra izrādes. Repertuārā tiek iekļauti vairāki padomju varai „nekaitīgi” iestudējumi no iepriekšējās sezonas, - E. Smiļģa režisētie „Romeo un Džuljeta” „Fiesko sazvērestība Dženovā” un „Svētki Skangalē”, jo šo izrāžu satura akcenti nav pretrunā ar pastāvošās varas principiem klasikas interpretācijā. Tomēr aktieru emigrācijas dēļ daļa lomu, tai skaitā galvenās, arī te tāpat kā Drāmas teātrī tiek pārstudētas. Aktieru ansablī tiek iekļauti jauni mākslinieki, piemēram, A.

Stubavs, K. Adernieks, atgriežas teātra veterāns J. Priede. Dailes teātra lielle inscenējumi prasa plašu tēlotāju sastāvu.

Padomju okupācijas sākumā par repertuāra pamatu kļūst „varonīgo brīvības cīņu tematika”. Šai tēmai ļoti piemērota ir A. Upīša traģēdija „Spartaks”, kuras nonākšana Dailes teātrī ir E. Smiļģa veiksmē. „Spartaka” vērienīgais inscenējums Smiļģa vadībā pirmizrādi piedzīvo 1945. gada 18. februārī. Šis darbs tiešā veidā padomju režīmu neslavina, turklāt „tas lieliski atbilda Dailes teātra īpatnībai ar cildeno patosu, liela vēriena dramatisko cīņu un traģisko pacēlumu,” atzīst M. Grēviņš.¹¹ Lugas sižeta pamatā ir vēstījums par senajām vergu cīņām Romā. Izcēluma atmosfēra ir iespaidīga un satraucoša jau ar pirmajām ainām – „O. Skulmes un Ģ. Vilka dekorācijas veidoja akmens stabu un pelēku sienu ierobežotu skatuves laukumu. Tā bija rupja un drūma vide ar šķautņainām līnijām...”¹², kam seko veiklas ainu pārbūves, kur no šiem pašiem elementiem tiek izveidotas ziedu vijām greznotas patriciešu dzīru telpas, un, kad tajās ienāk gladiatori, no viņu puskaļajiem ķermeņiem šķietami paceļas sviedru un asins smaka. Tomēr arī šeit iespējams saskatīt asociācijas ar padomju mākslai tuvo tematiku. „„Spartaka” inscenējums uzlicis milzu pienākumus LPSR Valsts Dailes teātrim, un tie veikti samērā labi. E. Smiļģa vērigā acs un meistarīgā roka atklājusi labu tiesu momentu cilvēces revolucionārās attīstības gaitā. Tomēr vēl nav gluži panākta atbrīve no agrākajiem teatrālās spēles paņēmieniem, kas jūtami masu kustībās un patētiskajos izklaidzinos. Taču gājiens valodas padziļināšanā un notikumu pamatojumā ir noteikts,” konstatē V. Grēviņš „Padomju Jaunatnē”.¹³ Papildu dinamiku uzvedumam sniedz M. Zariņa muzikālais noformējums.

Uzveduma titullomu – Spartaku – spēlē A. Filipsons, traktējot savu varoni kā spēcīgu personību un spēka iemiesojumu, un – kā „Literatūrā un Mākslā” norāda J. Vanags - „pārvaldot visu skatuvi un ar savu iekšējā pārdzīvojuma un varenās personības spēku suģestējot visu apkārtni un līdz ar to skatītāju.”¹⁴ Izteiksmīgi savas lomas atveido arī pārējie uzvedumā iesaistītie gan vecākas paaudzes, gan jaunie aktieri – L. Šmits (Metrobijs), A. Stubavs (Krikss), A. Miķelsons (Kasts), R. Kreicums (Brezovīrs), I. Laiva, E. Leimane (Mirca) u.c.

Kā nākamais inscenējums seko N. Pogodina lugas „Laiviniece” uzvedums E. Smiļģa režijā. Lugas satura ideja ir parādīt „kā kara pārbaudījumos izaug cilvēks,” secina M. Grēviņš.¹⁵ Centrā ir komjaunietes

Šuras un Staļingradas aizstāvja leitnanta Bartiševa mīlestība uz Staļingradas kauju fona. Izrādē ir daži interesanti tēli, tomēr turpinās pārmetumi Smiļģim formas dominantē pār saturu. „E. Smiļģa inscenējums aizrāvās ar tīri ārēju kara cīņu tēlojumu”, parādot šīs cīņas ar gaismas un skaņas efektiem, kurus kritika nodēvē par novecojušām tradīcijām un „tiekšanos uz neattaisnotiem inscenējuma efektiem.”¹⁶ Izrādē galvenās lomas spēlē E. Viesture, L. Bērziņa, L. Šmits, R. Kreicums.

1945. gada 29. jūlijā teātrī notiek V. Lāča jaunās lugas „Uzvara” inscenējuma pirmizrāde, režisors - E. Smiļģis. Lugas galveno - Augusta Griezes tēlu - atveido E. Zīle, un tas ir „sarežģītākais no līdz šim teātrī redzētajiem padomju cilvēka tēliem”¹⁷, kas arī nosaka visas izrādes vērtību, jo dramaturģiskais materiāls nav piemērots kādiem mākslinieciskiem vispārinājumiem, bet uz tā pamata tomēr var izveidot dažas psiholoģiski motivētas ainas. E. Smiļģa inscenējumā ir daudz retorikas un sajūsmas, atspoguļojot padomju armijas vēsturiskās uzvaras. Spilgts tēlojums Nadīnas Apses lomā ir izdevies E. Brambergai, kā arī A. Dimiteram patiesā un pievilcīgā Opmaņa lomā.

Nākamais jaunas lugas iestudējums uz teātra skatuves parādās 1945. gada 7. novembrī, kad notiek pirmizrāde F. Rokpeļņa un J. Vanaga lugai „Ceļa cirtēji”, kuras režisors ir E. Smiļģis. Lugā tiek atainotas vēsturiskas norises tautas dzīvē no 1905. gada līdz 1940-to gadu sākumam. Lugai raksturīgs viengabalainības trūkums, kas saglabājas arī izrādē, kurai pārmet dažu idejiski nepareizu akcentu izvietojumu. „Tas, kas bija izdevies aktieriem, diemžēl ne visā pilnībā padevis inscenētājiem, un proti – ārēji uzvedums gan krāšņs, izdomas bagāts, bet atsevišķu tipu traktējumā pietrūkst dziļuma, arī tie tverti vairāk ārēji, plakātiski, neparādot dzīvo cilvēku un viņa jūtu dziļumu. Sevišķi tas sakāms par uzveduma pirmo cēlienu, kur Ploča lomas tēlotājs Arturs Dimiters, kas otrajā cēlienā dod tiešām dzīvu, labi tvertu buržuāziskās Latvijas deputāta – korumpanta attēlu, pavisam neraksturo tēlojamo – glēvo, sīkpilsonisko jauneklī, kas gatavs visādām nelietībām, lai tikai saglabātu savu ādu, un kuram svešas tautas intereses, tautas cīņas.”¹⁸ Tiek uzsvērts, ka šis darbs nav piemērots Dailes teātra mākslinieciskajām izpausmēm. Pateicoties raksturotājtalantam, skatītāju simpātijas iekaro aktieru L. Šmita, A. Mihelona, E. Bērziņas atveidotie tēli. Izrāde iemanto zināmu popularitāti, galvenokārt pateicoties Latvijas brīvvalsts laika dzīves ainām, vairākas no kurām ir visnotaļ krāšņas.

1944./1945. gada sezonā no Krievijas Rīgā ierodas režisors Aleksandrs Leimanis. Strādājot Dailes teātrī, A. Leimanis izrāžu mēģinājumu periodā stimulē improvizāciju, piemēram, ierosina aktieriem rakstīt savu atveidojamo tēlu biogrāfijas. Režisors, kuram ir nosliece uz māksliniecisku paspilgtinājumu, zināmā mērā atdzīvina gaišo, romantisko komēdiju iestudējumu tradīciju Dailes teātrī. A. Leimaņa iestudējumā 1945. gada 8. maijā pirmizrādi piedzīvo L. Solovjova un V. Vitkoviča komēdija „Hodža Nasredins”, kas pieder pie visvairāk apmeklētajiem iestudējumiem padomju okupācijas sākuma periodā. Uzveduma centrā ir leģendārs Āzijas tautu folkloras varonis, cīnītājs pret netaisnību Hodža Nasredins L. Leimaņa tēlojumā. Meistarīgi zvaigžņu pētnieka Huseina Guslija tēlu izrādē atveido A. Filipsons. Raksturīgs un humora pilns ir arī A. Stubava Buhāras emīra tēls. Kopumā A. Leimaņa inscenējums ir dzīvi teatrāla un ļoti dailnieciska izrāde, kurai eksotiski skaistas, ar austrumnieciskiem ornamentiem bagātas, krāšņas dekorācijas darinājis Ģ. Vilks.

Kopā ar E. Smiļģi Dailes teātrī turpina darboties arī režisore, pedagoģe un kustību konsultante Felicita Ertnerē. 1945. gada 14. jūnijā šeit notiek pirmizrāde V. Višņevska, A. Krona un V. Azarova muzikālās komēdijas „Un viļņojas jūra” uzvedumam, kura režisore ir F. Ertnerē. Lugas sižeta pamatā ir stāsts par maza kaujas kuterīša piedzīvojumiem Ļeņingradas aplenkuma laikā. Iestudējumā deformētā veidā parādās agrāk Dailes teātrī izkoptās muzikālo izrāžu tradīcijas. Jeļenas lomā „komjaunietes drosmi un pašreizliedzību”¹⁹ pārliecinoši demonstrē L. Bērziņa, savukārt komiski grotesku tēlojumu parāda A. Miķelsons un E. Bērziņa kutera bocmaņa un krasta bāzes darbinieces lomās. Izrādē humors apvienots ar dziesmām, dejām un uzveduma varoņu dramatiskajiem pārdzīvojumiem, kuri atbilstoši žanram ir ar laimīgu atrisinājumu.

1944./1945. gada sezona nu jau intensīvākā veidā turpina pirmās padomju sezonas tendences. Atgriežas padomju repertuārs, tiek pieprasītas ideoloģiskas nodevas režīmam, jauna tipa varonis – „jaunās dzīves” cēlājs, triumfējošs optimistisks patoss gan darba kompozīcijā, gan stilistikā, gan leksikonā. Reālistisks varoņu ciešanu un iekšējo pretrunu atainojums tiek viennozīmīgi noraidīts, jebkāda traģisma atblāzma pozitīvajos tēlos tiek uzskatīta par jaunajai – sociālistiskajai – mākslai nevēlamu, svešu un kaitniecisku. Turpinās piemērošanās laiks padomju ideoloģiskajām klišējām.

Latviešu teātra dzīvi daudz nopietnāk traumē un maina padomju režīms (nav gan zināms, kā būtu attīstījusies nacistu kultūrpolitika, ja viņu režīms šeit būtu eksistējis ilgāk), ietekmēdams to gan organizatoriskajā, gan tematiskajā un ideoloģiskajā, gan estētiskajā virzienā, – arī Latvijā par vienīgo oficiālo teātra metodi pasludinot Staņislavska sistēmu, kurai nenoliedzami ir arī sava pozitīva ietekme, kas saistīta ar psiholoģiskā reālisma teātra tradīciju un aktieru apmācības sistēmu. Taču apskatāmajā laika periodā pārsvarā mūsu teātros vērojama Krievijā 30. gados iesakņojusies tendence traktēt Staņislavska sistēmu šauri un dogmatiski, kā īstenības pelēcīgu fotogrāfisku kopiju, tādējādi arī Latvijā skatuves mākslu virzot noplicinošā vienveidībā.

Otrreizēja padomju okupācija Latvijā 1944./1945. gada sezonā ir tikko sākusies, un turpināsies vēl vairākus gadu desmitus, un teātru ļaudīm, tāpat kā citu mākslas jomu pārstāvjiem, – ja tie vēlas turpināt darbu teātrī – nākas piemēroties padomju ideoloģiskajām klišejām. Tomēr latviešu teātris arī sarežģītajā 40. gadu pirmās puses periodā – jo īpaši vācu okupācijas laikā – turpina eksistēt kā estētiska parādība.

Arī 1944./1945. gada sezona vēl ir vērtējama kā pārejas posms. Turpmāk padomju ideoloģija tiek pilināta šeit palikušo ļaužu sirdīs un prātos vairs ne tik vienkāršoti un tieši, bet jau rafinētāk – ar augstvērtīgas mākslas palīdzību, kas ir vēl bīstamāk, jo viens no totalitārisma apoloģētu mērķiem ir ar kvalitatīvas mākslinieciskās „produkcijas” palīdzību panākt cilvēku vispārēju, aklu pakļaušanos valdošajai sistēmai. Tādējādi visdziļāk realizējas totalitārisma vadoņu teorija par teātri, mākslu kā propagandas līdzekli masu apziņas formēšanai sev vēlamajā virzienā, masu ietekmēšanā, manipulēšanā un vadīšanā.

¹ Padomju Jaunatne. – 1944.g. 14.nov.

² Padomju Jaunatne. – 1944.g. 16.dec.

³ Latviešu padomju teātra vēsture, 1. sēj. – R., 1973. – 77. lpp.

⁴ Turpat, 78.lpp.

⁵ Dzene L. Drāmas teātris. – R., 1979. – 144.lpp.

⁶ Latviešu padomju teātra vēsture, 1. sēj. – R., 1973. – 84. lpp.

⁷ Padomju Jaunatne. – 1945. g. 6. febr.

⁸ Latviešu padomju teātra vēsture, 1. sēj. – R., 1973. – 80. lpp.

⁹ Zeltiņa G. Ernests Feldmanis. – R., 1979. – 143.-144. lpp.

¹⁰ Latviešu padomju teātra vēsture, 1. sēj. – R., 1973.g. – 86. lpp.

¹¹ Grēviņš M. Dailes teātris.– R., 1971. – 101. lpp.

¹² Turpat, 170. lpp.

¹³ Padomju Jaunatne.– 1945.g. 20. febr.

¹⁴ Literatūra un māksla.– 1945.g. 23. febr.

¹⁵ Grēviņš M. Dailes teātris.– R., 1971. – 104. lpp.

¹⁶ Padomju Jaunatne. – 1945.g. 31. marts

¹⁷ Grēviņš M. Dailes teātris.– R., 1971. – 107. lpp.

¹⁸ RTMM Inv.Nr. 38081

¹⁹ Grēviņš M. Dailes teātris.– R., 1971. – 105. lpp.

Nobeigums

Totalitārajai kultūrai ir milzīga ietekme uz visu 20. gadsimta vēstures un kultūras procesu. Promocijas darbā apskatīju totalitārā režīma mākslas principus, kas balstās uz trim “vaļiem” – tautiskumu, idejiskumu, partejiskumu – un vairāku Eiropas okupēto valstu teātra mākslas procesu laika posmā no 1940. līdz 1945. gadam, kad daudzviet Eiropā māksla top šo režīmu ēnā, īpašu uzmanību pievēršot norisēm latviešu teātra dzīvē.

Totalitārā valsts no sava rašanās brīža sāk veidot savu kultūru pēc megamašīnas principa, kuras visas daļas ir stingrā atbilstībā ar tās funkcijām. Tai tiek izvirzīts universāls mērķis, tajā tiek uzstādīta programma, bet viss, kas var traucēt šīs megamašīnas darbu, tiek bez žēlastības iznīcināts. Totalitārās mākslas pamats tiek izveidots tur un tad, kad partejiskā valsts pasludina mākslu (tāpat kā visu kultūras jomu kopumā) par savas ideoloģijas ieroci un līdzekli cīņā par varu; monopolizē visas valsts mākslinieciskās dzīves formas un līdzekļus; izveido visaptverošu mākslas kontroles un pārvaldes aparātu; no visas tendenču daudzveidības, kas šajā laikā eksistē mākslā, izvēlas vienu, kas pēc iespējas vairāk atbilst tās mērķiem (šī tendence parasti ir viskonservatīvākā) un pasludina to par oficiālo, vienīgo un obligāto; sāk un noved līdz galam cīņu ar visiem mākslas stiliem un tendencēm, kas atšķiras no oficiālās, pasludinot tos par reakcionāriem un šķirai, rasei, tautai, partijai, valstij, cilvēcei, sociālajam un mākslinieciskajam progresam utt. naidīgiem. Ikvienas valsts, kurā eksistē totalitārā kultūra, vēsturiskās tradīcijas uzliek savu zīmogu katram no “jaunā tipa” mākslas nacionālajiem variantiem. Tomēr kopumā savās izpausmēs tie vienmēr bijuši tuvāki cits citam nekā tam, ko varam saukt par 20. gadsimta kultūras garu.

Ja ņemam vērā mākslas totalitārā modeļa izplatību, proporcijas, vārienīgumu kopējā 20. gadsimta mākslas telpā, tad acīmredzot nebūs pārāk drosmīgi to nosaukt par otro (aiz modernisma) pagājušā gadsimta kultūras internacionālo stilu – stilu, kas ir pelnījis īpašu vērību un izpēti. Totalitārisma valoda ir vērsta uz laikabiedriem, tā stils, ja ar to saprotam ne tikai formālu pazīmju kopumu, bet laikmeta pašizteiksmi, ir orientēts uz pēctečiem, uz mūžību. Totalitārie režīmi sabiedrībā deformēta – totalitārā - reālisma valodā veic propagandu, veido populārus mītus, īsteno masu “audzināšanas” uzdevumus, tie organizē kultūru, kurš ietērpts stingrā stilistiskā kanonā. Totalitārās mākslas stils tiek atvasināts no tā struktūras, kas apvieno dažādus

elementus vienotā celtnē, kura izveides un iekārtojuma ziņā līdzinās varenam templim visiem laikiem un tautām.

Pēdējās Otrā pasaules kara dienās padomju lidmašīnas sagrauj hitlerisko Reichskanceleju, ko uzcēlis Hitlera personiskais arhitekts Alberts Špērs un ar skulpturāli monumentāliem darbiem noformējuši mākslinieki Arno Bekers un Jozefs Torahs. Līdzīgs liktenis piemeklē daudzus analogus Trešā reiha varenības simbolus. Tomēr totalitārās domāšanas drūmā simbolika neļauj Reichskancelejai izgaist bez pēdām, - 1946. gadā Berlīnē uz tās drupām sāk celt memoriālu Padomju armijas kareivjiem, kas krituši kaujās ar nacismu vai, kā to drīz sāk saukt, - Uzvaras pieminekli. 1949. gadā to svinīgi atklāj, un nacismu pārdzīvojušie vācieši ierauga šo jauno staļinisma šedevru, kas kļūst par simbolu viņu nākotnes kultūrai.

Tomēr šī nav pirmā vācu radošās inteliģences tikšanās ar padomju estētisko dogmu pēckara periodā. Padomju vara okupētajā Berlīnē tūlīt pēc ienākšanas pievērš lielu vērību kultūras jomai. Tās Vācijas mākslas attīstības programma pirmajā acu uzmetienā izskatās cerīga. Sākumā šurp atsūtītie padomju kultūras komisāri runā par daiļrades brīvību patiesā sociālismā, atklāj izstādes un laikmetīgās mākslas muzejus, spiež roku kreisi noskaņotajiem māksliniekiem. Taču jau pēc gada situācija mainās. Tikšanās reizēs ar māksliniekiem, sanāsmēs un Maskavas finansētās preses slejās padomju pārstāvji pauž idejas, kuras vācu inteliģence labi atceras no Hitlera režīma laika un attieksmes pret mākslu: mākslai jābūt tautiskai un jākalpo tautai, tai jābūt cieši saistītai ar dzīvi un jāatspoguļo sociālisma iekarojumi, ir jācīnās pret Rietumu mākslu, kurai tiek pieskaitīti arī to vācu mākslinieku darbi, kas vēl nesen tika uzskatīti par "izvirtušās mākslas" piemēriem un pret ko asi vērsās nacisma ideologi.

Staļiniskais totalitārās mākslas modelis par desmitgadi pārdzīvo hitlerisko, iekļūstot aizvien dziļāk masu apziņā un izplešoties aizvien plašāk uz padomju ietekmes sfērā esošajām valstīm. Pēc Staļina nāves un N. Hruščova veiktajiem staļinisma noziegumu atmaskojumiem, šis modelis sāk brukt un transformēties, bet to radījusī ēra ietinas aizvien biežākā noklusējumu miglā. Tomēr totalitārisma izpausmes līdz ar šo režīmu galveno protagonistu – Staļina, Hitlera un Musolīni – aiziešanu nebūtībā netiek izskaustas. Staļinisko mākslu nomaina jauns sociālistiskā reālisma variants ar to pašu ideoloģiju un organizāciju. Arī tajā idejiskums ir universāls kontroles princips. Tiek uzsvērts, ka mākslai, tai skaitā teātrim, vienmēr ir idejisks saturs. Bet idejas joprojām

dalās pareizajās un kļūdainajās, savukārt pareizās idejas allaž ir sociālistiskā reālisma modeļa iedvesmotas. Un valdošais uzskats ir viennozīmīgs – ja mākslinieks neseko šīm īstajām, pareizajām idejām, viņš arī nespēj sniegt patiesu dzīves atspoguļojumu un radīt augstvērtīgu mākslu.

Latvija abu totalitāru režīmu – padomju un nacistiskā – ienākšanu piedzīvo 1940. – 1944. gadā, kad dažu gadu laikā tā tiek okupēta trīs reizes: 1940. – 1941. gadā Latvija piedzīvo pirmo padomju okupāciju, 1941. – 1944. gadā – vācu okupāciju, 1944. gadā – otrreizējo padomju okupāciju, un abi režīmi izvirza savas prasības arī mākslai, tajā skaitā teātrim. Vairākums latviešu mākslinieku kā svešas un naidīgas uztver abas okupācijas varas, iespēju robežās cenšas no tām norobežoties, savos darbos apliecina humānisma idejas un uzsver cilvēka tiesības uz personisko brīvību, gara suverenitāti un tautas pašnoteikšanos. 1940. – 1945. gadā mūsu teātrī ienāk vairākas interesantas personības: A. Eglītis, M. Zariņš, Ģ. Vilks u.c. Nacistu režīms atklātu slavināšanu neprasa, un mākslas, teātra dzīve šajā laikā ir radoši ļoti aktīva, piesātināta un daudzveidīga. Top daudzi mākslinieciski augstvērtīgi iestudējumi, īpaši aktīvi tiek iestudēta latviešu un Rietumeiropas klasika un oriģināldramaturģija. Šis laika posms pēc 1940./1941. gada padomju režīma ideoloģizētā presinga ir savdabīgs vainagojums pārtrauktajai neatkarīgās Latvijas mākslas dzīvei.

Ieteikties dziļāk mākslas, teātra procesos nacistu režīms nepagūst, jo 1944. gadā to nomaina padomju režīms, kas teātru dzīvi iespaido krietni vairāk nekā nacistu okupācija – gan ideoloģiskā, gan estētiskā, gan organizatoriskā līmenī, uzspiežot tai totalitārās mākslas principus un prasības. Teātris kļūst ideoloģizēts, tiek pieprasīta padomju režīma slavināšana, tāpat kā Padomju Savienībā – tiek uzsvērts, ka ir jāapkaro formālisms un naturālisms un jāievieš sociālistiskā reālisma postulāti. Arī latviešu teātrim tiek izvirzīta prasība balstīties uz sociālistiskā reālisma „trīs vaļiem” – šķiriskumu, idejiskumu un partijiskumu. Tā ka, atgriežoties pie promocijas darbā izvirzītā jautājuma – vai teātris kā mākslas veids šajā laika posmā principiāli maina savu raksturu, jāsecina, ka nacistu režīma apstākļos tas principiāli nemainās, bet sekojošajā padomju okupācijas periodā piespiedu kārtā tā daļēji notiek galvenokārt tematiski ideoloģiskajā aspektā. Tomēr jāatzīst, ka latviešu vadošajiem režisoriem piemīt cilvēcisks un māksliniecisks briedums, un viņu radošie rokraksti šajā laikā pamatā saglabājas agrākajā kvalitātē. Tas, vai tos atzīst un pieņem valdošie režīmi, ir atkarīgs no attiecīgās sistēmas

izvirzītajām prasībām. Tā, piemēram, E. Smiļģa vēriens, monumentālisms, masu izmantojums vairāk patīk nacistiem, bet no padomju ideologiem, kas 1940./1941. gada sezonā vēl atzīst šīs estētikas revolucionāro patosu, jau 1944./1945. gada sezonā tā saņem pārmetumus par pompozu teatralitāti, formālismu un jaunajā mākslā neiederīgiem, neattaisnotiem inscenējuma efektiem. Savukārt A. Amtmanis-Briedītis ar savu reālismu ir tuvāks padomju režīma sludinātajai t.s. reālistiskajai mākslas metodei, gan ar norādi, ka režisoram savā darbā jāpāriet uz *sociālistisko* reālismu. Nākamajos gados vairākas prasības teātriem tiek papildinātas un konkretizētas, bet 1944./1945. gadā tas vēl nenotiek. Kad mākslinieki – kā tas tiek pieprasīts – cenšas ietērt vārdos sava darba sociālo jēgu, tad nonāk pie oficiāla ideoloģijas birokrātiskās terminoloģijas. Tomēr, kā liecina latviešu teātra prakse, viņu mākslas dzīvā matērija nevar pilnībā izšķīst totalitārās mitoloģijas shēmās, patiesas mākslas būtība eksistē aiz ideoloģisko shēmu robežām un līdz ar to palīdz nācijai garīgajā izdzīvošanā.

Bibliogrāfija

Avoti

Arhīvi un muzeji

1. Latvijas Valsts arhīvs (LVA)
2. Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs (RTMM)

Periodiskie izdevumi

3. Daugavas Vēstnesis. – 1941.-1943.
4. Jaunākās Ziņas. –1939.
5. Karogs. – 1940.
6. Kurzemes Vārds. – 1941.-1944.
7. Laikmets. – 1941.-1944.
8. Latvju Mēnešraksts. – 1942.-1944.
9. Literatūra un Māksla. – 1945., 1971.
10. Literatūras Avīze. – 1940.
11. Mana Māja. 1942.-1944.
12. Māksla. – 1990.
13. Padomju Jaunatne. – 1944.-1945.
14. Tālavietis. – 1941. – 1944.
15. Tēvija. – 1942.-1945.
16. Zemgale. – 1941. – 1944.
17. Des Generalkomissars in Riga. –1941.
18. Deutsche Zeitung im Ostland. – 1941.
19. Родина. – 1991.

Izmantotā literatūra

Grāmatas un raksti

Latviešu valodā:

1. Akurātere L. Aktiermāksla latviešu teātrī. – Rīga, 1983.
2. Akurātere L. Artūrs Filipsons. – Rīga, 1970.
3. Akurātere L. Dzīves izturīgie. – Rīga, 1988.
4. Alfrēds Amtmanis-Briedītis. – Rīga, 1985.
5. Amtmanis-Briedītis A. Pretim saulei. – Rīga, 1963.
6. Birzgalis R. Šoreiz – bez grima. – Rīga, 1992.
7. Briedis R. Kas notiek ar Romu II pasaules kara laikā latviešu padomju dzejā?//Antiquitas Viva – 2. – R., 2005.
8. Briedis R. Nosaukumu semantika latviešu padomju kara un pēckara dzejā.//Meklējumi un atradumi. – R., 2005.
9. 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. – Rīga, 2002.
10. Dekšņa Z. Alfrēds Videnieks. – Rīga, 1981.
11. Dzene L. Ar zelta lāpu rokā – Rīga, 1992.
12. Dzene L. Drāmas teātris. – Rīga, 1979.
13. Dzīle L. Laimīgie gadi. – Rīga, 1999.
14. Eduards Smiļģis: laikabiedru atmiņās, dokumentos, vēstulēs, atziņās. – Rīga, 1974.
15. Grēviņš M. Dailes teātris. – Rīga, 1971.
16. Grēviņš V. Eduards Smiļģis. Rīga, 1956.
17. Grēviņš V. Jānis Osis. – Rīga, 1962.
18. Gudriķe B. Edgars Zīle. – Rīga, 1983.
19. Gudriķe B. Teodors Lācis. – Rīga, 1977.
20. Hausmanis V. Anšlavs Eglītis. – Rīga, 2005.
21. Hausmanis V. Latviešu aktieri trimdā. – Rīga, 1996.
22. Hausmanis V. Kalnačs B. – Latviešu drāma 20. gadsimta pirmā puse. – Rīga, 2004.
23. Hausmanis V. Lilita Bērziņa, - Rīga, 1980.
24. Hausmanis V. Mārtiņš Zīverts. – Rīga, 2003.
25. Hausmanis V. Rainis un teātris. – Rīga, 1965.

26. Hausmanis V. Sarunas ar Felicitu Ertneri. – Rīga, 1977.
27. Hausmanis V. Vecās Jelgavas aktieri. – Rīga, 2001.
28. Kalniņa I. Latviešu dramaturģija Otrā pasaules kara laikā.//Bibliotēka, grāmatniecība, ideoloģija Otrā pasaules kara laikā (1939 – 1945). - R., 1999.
29. Kalniņa I. Latviešu padomju folkloras konstrukcija.// Kultūra un vara. – R., 2006.
30. Kalnačs J. Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā 1941 – 1945. – Rīga, 2005.
31. Kāpums mūža garumā. – Rīga, 1971.
32. Klints A. Tā nebija lietaina diena. – Rīga, 1974.
33. Krūze V. Daile tura šķērsvilnī. – Rīga, 2003.
34. Kundziņš K. Latviešu teātra vēsture, 2. sēj. – Rīga, 1972.
35. Latviešu padomju teātra vēsture. 1. sēj. – Rīga, 1973.
36. Leonīds Leimanis. – Rīga, 1980.
37. Mēs apsūdzam. – Rīga, 1965.
38. Radzobe S. Brošūra par manu naidu. – Rīga, 1990.
39. Rakstniecības un mākslas gada grāmata. – Rīga, 1942.
40. Roze J. Latvijas rītausmā, saulrietā. – Stokholma, 1978.
41. Sniedze E. Latviešu teātra hronika 1919 – 1944. – Rīga, 2006.
42. Teātris un Dzīve. – 1960., 1971.
43. Unāms Ž. Latviešu kultūras ceļi. – Rīga, 1944.
44. Vecumniece V. Dailes ugunij rada... – Rīga, 2001.
45. Zariņš J. Mans darbs teātrī. – Rīga, 1974.
46. Zariņš M. Optimistiska dzīves enciklopēdija. – Rīga, 1975.
47. Zariņš V. Valdošās idejas Latvijā Otrā pasaules kara laikā// Bibliotēka, grāmatniecība, ideoloģija Otrā pasaules kara laikā (1939 – 1945). – Rīga, 1999.
48. Zeltiņa G. Ernests Feldmanis. – Rīga, 1979.
49. Zīverts M. Lugas. – Rīga, 1988.

Angļu, vācu, franču un polu valodā:

50. Adam P. The Arts in the Third Reich. – London, 1992.
51. Bradby D. Modern French Drama. 1940. – 1990. – Cambridge, 1991.
52. Douglas Mary. Purity and Danger. – Harmonds Worth, – 1996.

53. Fascism and Theatre Comparative Studies on the Aesthetics and Politics of 54. Performance in Europe, 1925 – 1945. – Oxford, 1996.
55. Freud S. Standart Edition of Collected Works. – London, 1959. – vol.9.
56. Giraudoux G. Sodome et Gomorhe. – Paris, 1982.
57. Grianger R. The Language of Rite. – London, 1974.
58. Grodzicki A., Szydlowski R. The Theatre in People's Poland. – Warszawa, 1975.
59. Hamilton A. The Appeal of Fascism: A Study of Intellectuals and Fascism, 1919 – 1945. – London, 1971.
60. Hellebust R. Flesh to Metal. Soviet Literature and the Alchemy of Revolution. – London, 2003.
61. Hewitt A. Fascist Modernism: Aesthetics, Politics and Avant-Garde. – Stanford/ CAL, 1993.
62. Marczak – Oborvski S. Obszary teatru. – Warszawa, 1986.
63. Milosz C. Zniewolny umisl. – Warszawa, 1980.
64. Munn N. Symbolism in a Ritual Context, in John J. Honingmann (col.) Handbook of Social and Cultural Athropology. - Chichago, 1973.
65. Rosenberg A. Der Mythus des 20. Jahrhunderts. München, 1942.
66. Sontag S. Fascinating Fascism. Under the Sign of Saturn. – New York, 1980.
67. Scheff Thomas J. Catharsis in Healing Ritual and Drama. – Berkeley, 1979.
68. Tambiah S. J. A. Performative Approach to Ritual. – Proceeding of the British Academy, 1979. – vol. 65.
69. Taylor B., Will W. van der. Aesthetics and National Socialism // The Nazification of the Art: Art, Design, Architecture and Film in the third Reich. – Hampshire, 1990.
70. The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre. – London&NY, 2002.
71. The World Encyclopedia of Contempory Theatre. – London&NY, 1994. – vol. 1.
72. Turner Ference S. Transformation, Hierarchy and Transcendence. – Assen, 1977.
73. Wallace A. F. C. Religion: An Anthropological View. – New York, 1966.
- Weber M. Gesamuselte politische Schriften. – Munchen, 1921.

Krievu valodā:

74. Брамштедте Е., Френкель Г., Манвелл Р. Йозеф Геббельс – Мефистофель усмеяется из прошлого. – Ростов-на-Дону, 2000.
75. Брехт Б. Театр. – Москва, 1965.
76. Вихавайнен Т. Внутренний враг. Борьба с мещанством как моральная миссия русской интеллигенции. – Санкт-Петербург – 2004.
77. Довлатов С. Зона. – Москва, 1991. – Но 12.
78. Герцштейн Р. Э. Война, которую выиграл Гитлер. – Смоленск, 1996.
79. Голомшток И. Тоталитарное искусство. – Москва, 1994.
80. Гродзицкий А. Режиссеры польского театра. - Варшава, 1979.
81. Громов Е. Сталин: искусство и власть. – Москва, 2003.
82. Жидков В. Театр и власть. 1917 – 1927. – Москва, 2003.
83. Ковалев В. Нацистская оккупация и коллаборационизм в России 1941 – 1944. – Москва, 2004.
84. Козинцев Г. Черное, лютое время. – М. 1994.
85. Максименков Л. Сумбур вместо музыки. – Москва., 1997.
86. Маяковский В. Владимир Ильич Ленин. – Москва., 1952.
87. Нацизм и культура – Москва, 2003.
88. Неизвестный Е. Социализм не существует // Театр. – 1990. – Но 11.
89. О партийной и советской печати. – Москва, 1952.
90. Орвель Дж. 1984. – Москва, 1989.
91. Пленков О. Мифы нации против мифов демократии. – Санкт-Петербург, 1997.
92. Райх В. Психология масс и фашизм. – Санкт-Петербург – Москва, 1997.
93. Симонов К. Сочинения. – Москва, 1952.
94. Соцреалистический канон. – С.-П., 2000.
95. Финкельштейн Е. Картель четырех. – Ленинград, 1974.
96. Шекспировские чтения 2004. – М., 2006.
97. Шпер А. Воспоминания. – Смоленск, 1988.
98. Энциклопедия Третьего рейха. – Москва, 1996.