

LATVIJAS UNIVERSITĀTE



IEVA RODIŅA

**EDUARDA SMILĢA REŽIJA UN MODERNISMS
(1920-1945)**

PROMOCIJAS DARBS
MĀKSLAS ZINĀTŅU DOKTORA GRĀDA IEGŪŠANAI
MĀKSLAS ZINĀTNES NOZARĒ
TEĀTRA TEORIJAS UN VĒSTURES APAKŠNOZARĒ

Zinātniskā vadītāja: *Dr. habil. artis, Dr. philol.*, prof. Silvija Radzobe

RĪGA
2020

SATURS

IEVADS.....	3
1. EDUARDA SMIĻĢA DIBINĀTAIS DAILES TEĀTRIS UN TĀ MĀKSLINIECISKIE PRINCIPI.....	14
1.1. Modernisma teātris Latvijā Dailes teātra rašanās laikā.....	14
1.2. Dailes teātra mākslinieciskie mērķi	25
1.3. Dailes teātra repertuārs (1920-1945)	32
1.4. Dailes teātra aktierspēles principi	45
2. EDUARDA SMIĻĢA TEĀTRA UZSKATUS IETEKMĒJOŠIE FAKTORI.....	59
2.1. Eduards Smiļģis – profesionāls inženieris-konstruktors.....	59
2.2. Eduarda Smiļģa teātra pieredze un iespaidi	64
2.2.1. Smiļģa-aktiera pieredze Jaunajā Rīgas teātrī (1912-1915)	64
2.2.2. Eduarda Smiļģa Latvijā un Krievijā redzētās izrādes un kontakti ar citiem modernisma māksliniekiem	67
2.2.3. Autorības problēma Dailes teātra darbā: Smiļģa un Munča sadarbība.....	77
3. EDUARDA SMIĻĢA KONSULTANTU SISTĒMA.....	84
3.1. E. Smiļģa konsultantu sistēmas organizatoriskie principi	84
3.2. Mākslinieks Jānis Muncis un Vsevolods Meierholds: konstruktīvisms	88
3.3. Kustību konsultante Felicita Ertnere un Emils Žaks-Dalkrozs, Fransuā Delsarts: eiritmija u. c. kustību teorijas.....	102
3.4. Mākslinieks Oto Skulme un modernisma glezniecība.....	115
3.5. Mūzikas konsultants Burhards Sosārs un gaismu mākslinieks Fricis Lepnis: Riharda Vāgnera <i>Gesamtkunstwerk</i>	124
4. KLASISKO TEĀTRA MODEĻU STILIZĀCIJA EDUARDA SMIĻĢA REŽIJĀ	138
4.1. Stilizācijas princips	138
4.2. Austrumu teātra elementu stilizācija.....	147
4.3. Delartiskās komēdijas tradīcijas izmantojums.....	153
4.4. Klasikas darbu modernizācijas stratēģija.....	173
SECINĀJUMI.....	181
AVOTI UN LITERATŪRA	185

IEVADS

Promocijas darba tēma ir izcilā latviešu teātra mākslinieka Eduarda Smiļģa (1886-1966) režija, kas pētīta 20. gadsimta pirmās puses Latvijas un Eiropas (gan Krievijas, gan Rietumeiropas) modernisma teātra kontekstā. Promocijas darbā aplūkots Eduarda Smiļģa režijas darbs viņa vadītajā Dailes teātrī kopš tā dibināšanas 1920. gadā līdz 1945. gadam, kad līdz ar otrreizēju padomju varas nostiprināšanos par vienīgo oficiāli atļauto metodi arī latviešu mākslā kļūst sociālistiskais reālisms.

Aktieris, režisors, teātra reformators Eduards Smiļģis ir viena no visplašāk pētītajām Latvijas teātra vēstures personībām, kas teātra zinātnieku, muzeja ekspertu, žurnālistu u. c. pētnieku uzmanības lokā bijusi, sākot no mākslinieka dzīves laika līdz pat mūsdienām. 1920. gada pavasarī atgriezies Rīgā no bēgļu gaitām Pēterburgā, Smiļģis kopā ar domubiedriem dibina savu – Dailes teātri. Eduards Smiļģis pirmoreiz Latvijas teātrī ievieš sintētiskā teātra principu, kas tiek realizēta ar māksliniecisko konsultantu sistēmas palīdzību. Šī sistēma paredz, ka katrs konsultants atbild par savu izrādes līmeni (dekorācijām, mūziku, kustībām, gaismām u. tml.), taču tie visi pakļauti vienai – režisora-inscenētāja¹ – virsidejai, radot harmoniski vienotu mākslas darbu.

No vienas puses, teātra dibināšana kļūst par nozīmīgu pieturpunktu paša Eduarda Smiļģa dzīvē un radošajā darbībā: būdams autodidakts, kas zināšanas par teātri ieguvis pašmācības ceļā, un līdz šim brīdim darbojies tikai kā aktieris (*sk. 2. nodaļu par Smiļģa teātra pieredzi*), E. Smiļģis kļūst par režisoru un teātra vadītāju. No otras puses, Dailes teātra izveidošana kļūst par robežšķirtni arī Latvijas teātra vēsturē. Dailes teātris ir pirmais teātris Latvijā, kas tiek dibināts ar mērķi novērsties no līdz tam Latvijas teātrī dominējušās reālisma tradīcijas un tā vietā aktualizēt modernisma estētiskos principus.

Jēdziens “modernisms” (latīņu val. *modo* – ‘tagad’, ‘šajā laikā’; *modernitas* – ‘modernie laiki’²) promocijas darbā lietots, apzīmējot mākslas tipu, kas rodas 19. gadsimta 90. gados un Rietumeiropā ir aktuāls līdz 20. gadsimta vidum. Modernisma jēdziens un tā skaidrojums ir problemātisks, jo tas aptver veselu māksliniecisku sistēmu, kurā ietilpst

¹ Eduards Smiļģis Dailes teātra darbībā ievieš Latvijas teātra vēsturē novatorisku jēdzienu “inscenētājs”, ar to apzīmējot izrādes kā inscenējuma virsautoru, kura iecerei pakļauts visu atsevišķo izrādes līmeņu konsultantu (piemēram, kustību režisora utt.) darbs (*autores piez. – I. R.*).

² Calinescu M. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* – Durham, Duke University Press, 1987, pp. 13-14.

virikne virzienu un strāvojumu, kā simbolisms, ekspresionisms, dadaisms, futūrisms, konstruktīvisms, sirreālisms u. c. Neskatoties uz dažādajām estētiskajām un filozofiskajām nostādnēm, šie savstarpēji atšķirīgie virzieni mākslā iemieso modernā laikmeta izjūtu³. Rumāņu literatūrpētnieks Matejs Kalinesku (*Matei Calinescu*) modernisma kultūrtipu saista ar 20. gadsimta kultūras pārorientēšanos no romantisma laikmetam raksturīgā nemainīgā, pārpasaulīgā skaistuma ideāla uz īslaicīguma un imanences estētiku, kuras centrā ir viss jaunais, pārvērtību procesā esošais⁴.

Modernismu kā kultūrtipu raksturo disharmonija, kas izpaužas dažādos veidos: poētiskā – strukturēta, cēloņsakarīga vēstījuma vietā aktualizējot fragmentāciju, cikliskumu u. c. kategorijas, savukārt filozofiskajā līmenī – novēršoties no racionālisma kultūrtipam raksturīgās pasaules kārtības izjūtas, kā arī nostādot līdzās reālo un metafizisko vai fantastisko pasauli un tādējādi ļaujot manifestēties mākslinieka individuālajam, radošajam redzējumam. Modernisma kultūrtipa pamatā ir subjektīvisms kā pasaules izjūtas princips un estētiska kategorija, kas izpaužas kā modernisma mākslinieku pievēršanās cilvēka individualitātes, komplicētās iekšējās pasaules izpētei un indivīda patības pretnostatīšana apkārtējai pasaulei⁵. Modernisms kā jaunā laikmeta sociālo un estētisko pārmaiņu katalizators saistīts arī ar avangardisma diskursu, t. i., novēršanos no iepriekš eksistējušajām estētiskajām un filozofiskajām nostādnēm un tradīcijām⁶ (piemēram, M. Kalinesku to iezīmē kā pretstatu pāri *modernais – antikvārais*⁷), jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumiem.⁸

Oksfordas universitātes profesore, literatūras un teātra pētniece Kirstena Šeperda-Barra (*Kirsten Shepherd-Barr*) modernisma teātra robežas piedāvā iezīmēt laika posmā no 1890. gada (franču simbolisma teātra un t.s. Jaunās drāmas rašanās laika) līdz 1930. gadiem, kā galveno modernisma teātra pamatiezīmi definējot novēršanos no reālisma un naturālisma estētikas. Modernā laikmeta ietekmē teātris iegūst suverenitāti no rakstītā teksta (literatūras), aktualizējoties tādām kategorijām kā fragmentācija, abstrakcija,

³ Berghaus G. *Avant-Garde Performance* – NY: Palgrave Macmillan, 2005, p. 13-14.

⁴ Calinescu M. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* – Durham, Duke University Press, 1987, p. 3.

⁵ *Ibid.*, p.5.

⁶ Eysteinson A. *The Concept of Modernism* – Ithaca&London: Cornell University Press, 1992, p. 8.

⁷ Calinescu M. *Five Faces of Modernity* – Durham, Duke University Press, 1987, p. 14.

⁸ Promocijas darbā apzināti netiek veikta izvērstāka modernism kultūrtipa analīze, koncentrējoties uz konkrētu modernisma virzienu iezīmju pazīmēm Eduarda Smiļģa režijā un balstoties uz tādu pētnieku kā Ērikas Fišeres-Lihtes (*Erika Fischer-Lichte*), Gintera Berghausa (*Günter Berghaus*), Mateja Kalinesku (*Matei Calinescu*), Astradura Eisteinsona (*Ástráður Eysteinson*) u. c. teorētiskajām atziņām (*autores piez. – I. R.*).

atsvešinājums, tūlītējības efekts (t. i., akcents uz to, ka izrāde ir mākslas darbs, kas rodas skatītāju acu priekšā), ciešākas saiknes veidošana starp skatuvi un skatītāju, mākslinieka personības manifestācija (bieži – provokāciju formā, kā dadaistu un futūristu teatrālo akciju gadījumā)⁹ u. tml.

Modernisma estētiskie un filozofiskie principi ir aktuāli gan Eduarda Smiļģa iestudētajās izrādēs, gan Dailes teātra teorētiskajos manifestos¹⁰, kuru galvenais mērķis ir formulēt Dailes teātra specifisko, no iepriekšējās Latvijas teātra tradīcijas atšķirīgo māksliniecisko programmu. Analizējot E. Smiļģa darbu Dailes teātrī, promocijas darbā aktualizēts pretstats starp reālisma un modernisma teātri. Ar jēdzienu “reālisma teātris” pētījumā apzīmēta tāda teātra estētika, kas pievēršas dzīves attēlojumam pašas dzīves formās, t. i., uz skatuves cenšoties panākt dzīves ilūzijas sajūtu un sekojot Aristoteļa formulētajam mimēzes principam. Vienlaikus promocijas darba kontekstā aktuāls terminu “reālisms” un “naturālisms” problemātiskais nošķīrums. Teātra teorētiķis Kristofers Inness (*Christopher Innes*) uzsver, ka jēdzieni “naturālisms” un “reālisms” ir neskaidri, t. i., plašākajā nozīmē tie var tikt lietoti arī kā sinonīmi, attiecinot šos terminus uz “objektīvu” (ar to saprotot patiesu, reālu) ikdienas dzīves attēlojumu kā vispārīgu tendenci mākslā¹¹. Arī promocijas darbā aktualizētajos Latvijas brīvvalsts perioda kritiķu rakstos, kā arī paša Dailes teātra teorētiskajos sacerējumos bieži izmantots formulējums “naturālisma teātris”, ar to atsaucoties nevis uz modernismam tipoloģiski radniecīgo naturālisma virzienu mākslā ar tam specifiskajām, no reālisma virziena atšķirīgajām īpašībām¹², bet gan uz tādām teātra formām, kuru pamatā ir reprezentācija jeb dzīves imitācija uz skatuves¹³. Uzsverot principiālo atšķirību starp reālisma un naturālisma kā divu suverēnu mākslas virzienu pazīmēm, autore promocijas darbā konsekventi izvēlas lietot apzīmējumu “reālisma teātris”, kas ļauj precīzāk definēt E. Smiļģa režijas novitāti attiecībā pret Latvijas teātra tradīciju.

⁹ Shepherd-Barr K. Modernism and Theatrical Performance // *Modernist Cultures*, 2005, Issue 1, pp. 63-64. Pieejams: https://www.researchgate.net/publication/242545737_Modernism_and_Theatrical_Performance [skatīts 11.12.2019]

¹⁰ Dailes teātra teorētiskie manifesti, kurus parakstījusi Dailes teātra direkcija, publicēti no 1920. līdz 1927. gadam katras teātra sezonas sākumā izdotajās brošūrās, tādējādi mērķtiecīgi iezīmējot teātra plānoto attīstības virzienu (*autores piez. – I. R.*).

¹¹ Innes C. *A Sourcebook on Naturalist Theatre* – London&NY: Routledge, 2000, pp. 3-4.

¹² Būtiskākā atšķirība – kamēr reālisms pievēršas reālai jeb patiesai dzīves reprezentācijai uz skatuves, īpašu uzmanību pievēršot cilvēka rīcības psiholoģiskajai motivācijai, tikmēr naturālismam raksturīga sociāla ievirze un darvinisma ietekme, uzsverot cilvēka determināciju no vides, iedzimtības, instinktiem u. c. ārējiem faktoriem (*autores piez. – I. R.*).

¹³ Piemēram, teātra zinātnieks Roberts Kroders lieto apzīmējumu “naturālisms-psiholoģisms skatuves mākslā”, pretstatot to Dailes teātra pārstāvētajam “teatrālajam teātrim”. Skat. Kroders R. Dailes teātra pirmie pieci gadi // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 21. lpp.

Eduarda Smiļģa dzīve un darbs Latvijas teātra zinātnē pētīts plaši, un visus līdz šim tapušos pētījumus iespējams iedalīt divās grupās: pirmkārt, tie ir biogrāfiski pētījumi, kas veltīti Smiļģa personībai, mākslinieka radošās darbības faktus aplūkojot kontekstā ar viņa personisko dzīvi (izvērstākais no tiem – Ritas Rotkales un Agras Straupenieces grāmata “ES. Eduarda Smiļģa dzīves ceļš”, 2017); otrkārt, pētījumi par Dailes teātra vēsturi, kuros analizēti tādi promocijas darba kontekstā aktuāli jautājumi kā Dailes teātra mākslinieciskie mērķi un repertuārs, Eduarda Smiļģa režijas paņēmieni un ietekmes, konsultantu sistēma, būtiskākie Dailes teātra iestudējumi u. c. aspekti. **Promocijas darba aktualitāte** saistīta ar faktu, ka E. Smiļģa režija līdz šim nav pētīta modernisma teātra kontekstā. Promocijas darba sākumpunktā kā ierosmes avots izmantots Evitas Mamajas raksts “Modernisms latviešu teātrī (1920 – 1930)”¹⁴, kurā fiksētas atsevišķas modernisma pazīmes Smiļģa režijā uz Latvijas 20. gs. 20.-30. gadu modernisma teātra kopējā fona, un Māra Grēviņa grāmata “Dailes teātris” (1971).

Promocijas darba kontekstā aktualizējamas vairākas vienlīdz nozīmīgas **problēmas**. Pirmkārt, darba izstrādes gaitā ņemts vērā iepriekš tapušo E. Smiļģim veltīto zinātnisko un populārzinātnisko publikāciju plašais klāsts, kas objektīvi ierobežo pētījuma lauku, liekot meklēt līdz šim maz vai nemaz neizpētītus Smiļģa režijas aspektus. Otrkārt, Rakstniecības un mūzikas muzejā pieejamo Eduarda Smiļģa un Dailes teātra arhīva materiālu pārbagātība prasījusi ne tikai laikietilpīgu materiālu iepazīšanu un izpēti, bet arī rūpīgu atlasīšanu, izmantojot tikai pētījuma kontekstā būtiskus avotus, faktus un teorētiskos konceptus. Treškārt, vērā ņemama problēma ir vairāku padomju laikā tapušu teorētisku apcerējumu ideoloģiskā ievirze, kas šos avotus neļauj izmantot bez rūpīgas izvērtēšanas. Aktuāls piemērs ir līdz šim nopietnākais pētījums par Eduarda Smiļģa režiju – teātra zinātnieka Māra Grēviņa grāmata “Dailes teātris” (1971). Kaut arī autors tajā aplūko ar promocijas darba tēmas hronoloģiskajām robežām (1920-1945) saistītu posmu Smiļģa režijā un pievēršas nozīmīgākajiem Dailes teātra mākslinieciskā procesa aspektiem, cenzūras dēļ M. Grēviņa pētījumā nav ietverti daudzi E. Smiļģa režijas novatorismu apliecinājoši fakti un iestudējumi, kā arī cenzēti ar modernisma teātri saistītie teorētiskie jēdzieni, autoram būtībā aprakstot modernisma teātrim atbilstošas parādības, taču pašu jēdzienu “modernisms” tekstā nepieminot. E. Smiļģa kā modernista darbību M. Grēviņš saista ar ekspresionismu, pamatā uzsverot šī modernisma virziena sociālpolitisko ievirzi: “Dailes teātra pirmo gadu uzvedumos var saskatīt dažas ekspresionistiskā teātra pazīmes (*autores*

¹⁴ Mamaja E. Modernisms latviešu teātrī (1920-1930) // Radzobe S. (zin.red.) 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā – R.: Jumava, 2002, 93.-124. lpp.

pasvītrojums – I. R.). Ekspresionisms kā mākslas virziens saistījās ar inteligences psiholoģisko krīzi pēc pārdzīvotajām kara šausmām, ar nemieru un vilšanos buržuāziskajā dzīves veidā.”¹⁵ Ceturtkārt, gan 20., gan 21. gadsimtā tapušajos latviešu teātra zinātnes pētījumos vērojama nekonsekvence izvēlētajā teātra terminoloģijā, pētniekiem mēģinot definēt Eduarda Smiļģa režijas māksliniecisko virzienu. Brīvvalsts perioda (1920-1945) apcerējumos visbiežāk parādās jēdziens “modernais teātris” (arī “teatrālais”, “sintētiskais” teātris¹⁶), ar to izprotot no reālisma tradīcijas atšķirīgu teātra estētiku. Padomju periodā E.Smiļģa režijas recepcijā iesakņojas jēdziens “revolucionārais (arī “aktīvais”) romantisms”. Piemēram, M. Grēviņa grāmatā “Dailes teātris” par teātra pirmo piecadi rakstīts: “Par patstāvīgu kategoriju bija kļuvis apzīmējums: Dailes teātra stils. (..) Dailes teātra stilam (..) piemīt spilgti izteiktas romantisma iezīmes. Tas bija aktīvs, dinamisks romantisms (*autores pasvītrojums – I. R.*).”¹⁷ No vienas puses, “revolucionārais romantisms” padomju mākslas zinātnē neoficiāli tiek uzskatīts par vienu no sociālistiskā reālisma apakšvirzieniem¹⁸; no otras puses, vairāki padomju laika pētījumos E. Smiļģa režijai piemērotie jēdzieni – heroisks, romantisks, poētisks u. tml. – cenzūras ietekmē kļūst par kritikai pieejamiem neitrāliem apzīmējumiem, ar kuru palīdzību norādīt uz Dailes teātra iestudējumiem raksturīgo formas izkāpinātību, vizualitāti, darbības dinamiku, kas krasi atšķiras no pēckara sociālistiskā reālisma mākslai raksturīgā pelēcīguma. Piemēram, Līvija Akurātere pētījumā par Dailes teātra darbību 1944. līdz 1955. gadā raksta: “Ed. Smiļģa vadītā Dailes teātra sasniegums – izrāžu romantiskā trauksme, poētiskais pacēlums (*autores izcēlums – I. R.*) – šo gadu valdošajai mērauklai neatbilda.”¹⁹ Arī 21. gadsimta teātra zinātnē tapušajos pētījumos, izņemot jau minēto Evitas Mamajas rakstu par Latvijas starpkara perioda modernisma teātri, Eduarda Smiļģa režija nav aplūkota no modernisma mākslas skatpunkta.

Līdz ar to **promocijas darba novitāte** saistīta ar četriem aspektiem. Pirmkārt, līdz šim Latvijas teātra vēsturē nav tapis tik padziļināts pētījums par Eduarda Smiļģa režiju, pētot to mākslinieciskā, nevis biogrāfiskā vai vispārīgā Dailes teātra vēstures kontekstā. Otrkārt, promocijas darbā Eduarda Smiļģa režija analizēta Rietumeiropas un Krievijas modernisma teātra kontekstā – pirmoreiz Latvijas teātra vēsturē principiāli definējot E. Smiļģi kā modernisma mākslinieku, norādot uz viņa režijas tiešo saistību ar 20. gadsimta

¹⁵ Grēviņš M. *Dailes teātris* – R.: Liesma, 1971, 33. lpp.

¹⁶ Skat., piemēram, Jēger-Freimane P. Māksla. Dailes teātra 10 gadu jubileja // *Burtņieks*, 01.01.1931, 90.lpp.

¹⁷ Grēviņš M. *Dailes teātris* – R.: Liesma, 1971, 37.-38. lpp.

¹⁸ Kursīte J. *Dzejas vārdnīca* – R.: Zinātne, 2002, 346. lpp.

¹⁹ Akurātere L. Jāņa Raiņa Dailes teātris (1944-1955) // Kalniņš J. (atb.red.) *Latviešu padomju teātra vēsture* – R.: Zinātne, 1973, 157. lpp.

pirmās puses modernisma virzienu (ekspresionisma, simbolisma, konstruktīvisma, kubisma, futūrisma) izpausmēm, kā arī velkot konkrētas paralēles ar E.Smiļģa laikabiedru – Rietumeiropas un Krievijas modernisma teātra mākslinieku (Vsevoloda Meierholda, Aleksandra Tairova, Jevgeņija Vahtangova, Maksa Reinharda, Žaka Kopo, Emila Žaka-Dalkroza, Fransuā Delsarta, Ādolfā Apias u. c.) teorētiskajiem uzskatiem un praksi. Treškārt, pētījumā no dažādiem rakstiskiem un vizuāliem avotiem restaurētas iepriekš Latvijas teātra vēsturē maz pētītas vai neanalizētas Eduarda Smiļģa brīvvalsts periodā iestudētās izrādes, pierādot to māksliniecisko nozīmi gan E. Smiļģa režijas, gan Latvijas teātra vēstures kontekstā. Ceturtkārt, iepriekš maz pētīta ir tēma par E. Smiļģa kā Dailes teātra vadītāja un J. Munča kā teorētiķa un dekoratora sadarbību konkrēti autorības problēmas kontekstā. Šīs tēmas aplūkojumā Latvijas teātra un mākslas zinātnē valda divi priekšstati – no vienas puses, tiek atzīts abu mākslinieku ieguldījums Dailes teātra mākslinieciskajā darbībā, īpaši nepieskaroties autorības jautājumam; no otras puses, mākslas zinātnē tapušajos pētījumos, kas veltīti J. Munča radošajam darbam, dominē atziņas par to, ka Dailes teātra mākslinieciskie sasniegumi laika posmā no 1920. līdz 1926. gadam (kad J. Muncis strādā teātrī) galvenokārt piedēvējami tieši J. Muncim²⁰. Šī iemesla dēļ promocijas darba 2.2.3 apakšnodaļā autore pievēršas padziļinātam E. Smiļģa un J.Munča radošās darbības salīdzinājumam.

Pētījumā izmantotie avoti apkopojami vairākās grupās. Pirmkārt, apzinātas visas Eduarda Smiļģa Dailes teātrī iestudētās izrādes, pētot gan to pamatā izmantoto literāro materiālu (analizējot E. Smiļģa izvēlēta repertuāra stratēģijas), gan izsekojot E. Smiļģa iestudējumu estētiskajām un filozofiskajām pārmaiņām promocijas darbā aplūkotajā laikposmā (1920-1945). Otrkārt, pētījumā izmantotas rakstiskas un vizuālas liecības, kas ļāvušas rekonstruēt Eduarda Smiļģa režijas darbus un teorētiskos uzskatus, tostarp Smiļģa un viņa radošo konsultantu teorētiskie apcerējumi, korespondence, Jāņa Munča periodā no 1920. līdz 1926. gadam sacerētās Dailes teātra izrāžu režijas eksplikācijas, teātra manifesti, periodikā publicētās kritiķu recenzijas un raksti, izrāžu fotogrāfijas u. tml. Promocijas darba izstrādē izmantoti gan jau aprobēti teātra zinātnieku atklājumi, gan iepriekš maz zināmi vai publiski nepieejami materiāli, kas pētīti Rakstniecības un mūzikas muzejā esošajos Dailes teātra, Eduarda Smiļģa, Jāņa Munča, Felicitas Ertneres u. c. ar Smiļģa

²⁰ Piemēram, mākslas zinātniece Anita Vanaga raksta, ka tieši J. Muncis Dailes teātrim piesaistījis jau Pēterburgā iepazītus mākslniekus – Frici Lepni, Felicitu Ertneri, kā arī izrādēs integrējis V.Meierholda režijas principus, kamēr “izrāžu autorība tika deleģēta inscenētājam Eduardam Smiļģim”. Skat. Vanaga A. Scenogrāfija // Kļaviņš E. (sast.) *Latvijas mākslas vēsture*, V sēj. – R.: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2016, 370. lpp.

radošo darbu saistītu personu arhīvos. Treškārt, pētījuma kontekstā aplūkota arī citu brīvvalsts perioda Latvijas teātra mākslinieku – Birutas Skujenieces, Annas Lācis, Jurija Jurovska – radošā darbība, ļaujot iezīmēt Eduarda Smiļģa vietu Latvijas 20.-30. gadu modernisma teātra kontekstā. Ceturtkārt, būtisks avots, kas pirmo reizi Latvijas teātra vēsturē ļāvis definēt Eduarda Smiļģa vietu Eiropas modernisma teātrī, ir Rietumeiropas un Krievijas modernistu teorētiskie apcerējumi un iestudētās izrādes, kas aktualizētas salīdzinājumā ar Eduarda Smiļģa māksliniecisko darbību Dailes teātrī.

Promocijas darba mērķis ir pētīt Eduarda Smiļģa režiju modernisma virzienu kontekstā, pierādot, ka E. Smiļģis ir konsekvents modernisma teātra pārstāvis, un iezīmēt viņa mākslinieciskā rokraksta specifiku. Šim mērķim pakļauti **promocijas darba uzdevumi**:

1. Definēt un pētīt modernisma teātra iezīmes, to filozofisko un estētisko funkcionalitāti Eduarda Smiļģa režijā, izmantojot zinātniski precīzu teātra terminoloģiju;
2. Formulēt E. Smiļģa jaunpienesumu un nozīmi Latvijas modernisma teātra vēsturē;
3. Iezīmēt E. Smiļģa saikni ar Rietumeiropas un Krievijas modernisma teātri – pirmkārt, pētot avotus, kas ietekmējuši Smiļģa režijas rokrakstu; otrkārt, nosakot un analizējot E. Smiļģa iestudēto izrāžu un māksliniecisko principu tipoloģisko līdzību ar citu 20. gadsimta 20.-30. gadu modernisma režisoru (Maksa Reinharda, Vsevoloda Meierholda u. c.) darbību.

Promocijas darbā izmantotas vairākas **pētnieciskās metodes**: (1) vēsturiski ģenētiskā metode pielietota, no dažādiem avotiem (režijas eksplikācijām, recenzijām, izrāžu fotogrāfijām, kostīmu un dekorāciju skicēm utt.) rekonstruējot Eduarda Smiļģa izrādes un pētot režisora mākslinieciskā rokraksta attīstību; (2) komparatīvā metode izmantota, salīdzinot konkrētus E. Smiļģa iestudējumus ar citu Rietumeiropas un Krievijas režisoru izrādēm, kā arī meklējot pierādījumus Eiropas modernisma teātra autoritāšu ietekmei uz E. Smiļģa konsultantiem, konkrēti, tipoloģiskajām līdzībām E. Smiļģa iestudējumos un Dailes teātra teorētiskajos manifestos; (3) hermeneitiskā metode lietota Eduarda Smiļģa izrāžu analīzē; (4) semiotiskā metode izmantota, analizējot dažādu zīmju sistēmu (piemēram, gaismas, mūzikas, kustību, dekorāciju u. tml.) vai atsevišķu skatuves zīmju funkcionalitāti Eduarda Smiļģa uzvedumos.

Promocijas darba struktūru veido četras nodaļas. Pirmā nodaļa iepazīstina ar modernisma teātra rašanās kontekstu Latvijā, Eduarda Smiļģa dibināto Dailes teātri un tā

mākslinieciskajiem principiem, analizē teātra mākslinieciskos manifestus, pēta Dailes teātra repertuāru laika periodā no 1920. līdz 1945. gadam un definē Dailes teātra aktierspēles principus. Otrajā nodaļā pētīti Eduarda Smiļģa teātra uzskatus ietekmējušie faktori – iegūtā izglītība un ar to saistītie impulsi, kā arī Jaunajā Rīgas teātrī gūtā aktierpieredze, kontakti ar Eiropas modernisma māksliniekiem, iezīmēta arī autorības problēma režisora E. Smiļģa un Dailes teātra teorētiķa un mākslinieka Jāņa Munča sadarbībā. Trešā darba nodaļa veltīta Eduarda Smiļģa konsultantu sistēmai – aprakstīti Dailes teātra konsultantu sistēmas organizatoriskie principi, kā arī pētīta būtiskāko konsultantu – Jāņa Munča, Felicitas Ertneres, Oto Skulmes, Burharda Sosāra un Friča Lepņa – ietekme uz E. Smiļģa režiju, ienesot tajā Rietumeiropas un Krievijas modernistu (Vsevoloda Meierholda, Emila Žaka-Dalkroza, Fransuā Delsarta, Riharda Vāģnera u. c.) teorētiskās idejas un režijas paņēmienus. Ceturtā nodaļa aplūko klasisko teātra modeļu (Austrumu teātra elementu, itāļu delartiskās komēdijas u. c.) stilizācijas paņēmienus E. Smiļģa režijā, pētot, kā šie paņēmieni izmantoti viņa iestudējumos. Promocijas darbam ir ievads, secinājumu daļa, avotu un literatūras saraksts, kurā kā avots ietverts arī Eduarda Smiļģa 1920.-1945. gadā iestudēto izrāžu uzskaitījums, kas ļauj aptvert pētījuma apjomu un sniedz hronoloģisku pārskatu par E. Smiļģa režiju konkrētajā laika posmā.

PROMOCIJAS DARBĀ PAUSTO ATZIŅU APROBĀCIJA

Zinātniskās publikācijas

1. Cilvēks – teātris // Radzobe S. (zin. red.) *100 izcili Latvijas aktieri* – R.: LU Akadēmiskais apgāds, 2018, 838.-847. lpp.
2. Laikmetiskošanas princips Eduarda Smiļģa režijā // Liepājas Universitātes 22. Starptautiskā zinātniskās konferences *Aktuālas problēmas literatūras un kultūras pētniecībā* rakstu krājums – Liepāja: LiePA, 2017, 413.-422. lpp.
3. Eduards Smiļģis un nākotnes teātris // Teātra aktuālo procesu vietnes *Kroders.lv* sadaļa PĒTA, 23.11.2016. Publikācija pieejama: <http://www.kroders.lv/peta/892>
4. Eduards Smiļģis un nākotnes teātris // Latvijas Kultūras akadēmijas Starptautiskās zinātniskās konferences *Kultūras krustpunkti 2016* tēžu krājums, 2016.
5. Raiņa lugu transformācija Eduarda Smiļģa režijā. “Spēlēju, dancoju” (1926, 1956) piemērs // LU LFMI konferences *Rainim 150* rakstu krājums – R.: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2015, 129.-136.lpp.

6. Dailes teātra aktiermākslas principi un modernisms (20. gadsimta 20. – 30. gadi): Felicitas Ertneres ieguldījums kustību valodas izstrādē // Latvijas Kultūras akadēmijas Starptautiskās zinātniskās konferences *Kultūras krustpunkti 2014* rakstu krājums – R.: 2015, 186.-193. lpp.
7. Raiņa uzskati par ideālo teātri un Eduarda Smiļģa teātris // Liepājas Universitātes 21. Starptautiskā zinātniskās konferences *Aktuālas problēmas literatūras un kultūras pētniecībā* rakstu krājums – Liepāja: LiePA, 2016, 74.-80. lpp.
8. Rūdolfa Blaumaņa darbi Eduarda Smiļģa režijā: modernisma estētikas konteksts // Liepājas Universitātes 20. Starptautiskā zinātniskās konferences *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē* rakstu krājums – Liepāja: LiePA, 2015, 244.-251. lpp.
9. Dailes teātra aktiermākslas principi un modernisms (20. gadsimta 20. – 30. gadi): Felicitas Ertneres ieguldījums kustību valodas izstrādē // Latvijas Kultūras akadēmijas Starptautiskās zinātniskās konferences *Kultūras krustpunkti 2014* tēžu krājums – R.: 2014, 20.-21. lpp.
10. Raiņa “Uguns un nakts” Eduarda Smiļģa režijā (1947): modernisma un sociālistiskā reālisma konflikts – simbioze // Kursīte J., Radzobe S. (sast.) *LAIPA: Zinātnisks rakstu krājums par teātri, folkloru un literatūru* – R.: LU Akadēmiskais apgāds, 2014, 145.-158.lpp.
11. Jēdziena “modernisms” leksiskās aizstājējformulas Eduarda Smiļģa režijas kontekstā // Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātes Studentu pašpārvaldes organizētā 2. Starptautiskās zinātniskās konferences *Konteksta nozīmīgums humanitārajās zinātnēs* tēzes, 2014.
12. Andreja Upīša komēdija “Apburtais loks”: vienas lugas divas interpretācijas Eduarda Smiļģa režijā (1929 un 1953) // Andreja Upīša memoriālā muzeja konferences *Andreja Upīša smaidošās lapas* publikācijas Memoriālo muzeju apvienības mājaslapā, 2013: http://memorialiemuzeji.lv/wp-content/uploads/2014/07/ieva_rodina_referats1.pdf
13. Krievu padomju dramaturģija Dailes teātrī // Radzobe S. (zin. red.) *1945-1950: teātris, drāma, kritika* – R.: LU Akadēmiskais apgāds, 2013, 97.-104. lpp.

Referāti starptautiskās zinātniskajās konferencēs Latvijā un ārvalstīs

1. Latvian theatre director Eduards Smiļģis in the context of European modernist theatre: influences of the theatre of Vsevolod Meyerhold // konference *Transnational Influences: Theatrical Interactivity in the Nordic/Baltic Region and Beyond*, Helsinku Universitāte (Somija), 22.03.2019.

2. Lokalizācijas princips Eduarda Smiļģa režijā. Viljama Šekspīra un Raiņa lugu interpretācijas piemērs // Liepājas Universitātes 22. Starptautiskā zinātniskā konference *Aktuālas problēmas literatūras un kultūras pētniecībā*. 18.03.2016
3. Modernistic Transformations of William Shakespeare's Works in Eduards Smiļģis Stage Directing: “Much Ado About Nothing” (1930) and “A Midsummer Night's Dream” (1931) // konference *Old Masters in New Interpretations*, University of Warmia and Mazury, Olština (Polija). 27.10.2015
4. Raiņa lugu transformācija Eduarda Smiļģa režijā. “Spēlēju, dancoju” (1926, 1956) piemērs // LU LFMI organizētā starptautiskā zinātniskā konference *Rainim 150*, Rīga, LU Akadēmiskā bibliotēka. 08.10.2015
5. Raiņa uzskati par ideālo teātri un Eduarda Smiļģa teātris // Liepājas Universitātes 21. Starptautiskā zinātniskā konference *Aktuālas problēmas literatūras un kultūras pētniecībā*. 19.03.2015
6. Stilizācijas princips Eduarda Smiļģa režijā: Austrumu teātris // Latvijas Universitātes 73. konference: LU HZF Teātra un kino vēstures un teorijas sekcijas konference *Forma (mūsdienu) teātrī – līdzeklis vai pašmērķis*. 26.02.2015
7. Dailes teātra aktiermākslas principi un modernisms (20. gadsimta 20. – 30. gadi): Felicitas Ertneres ieguldījums kustību valodas izstrādē // Latvijas Kultūras akadēmijas Starptautiskā zinātniskā konference *Kultūras krustpunkti 2014*. 31.10.2014
8. Jēdziena “modernisms” leksiskās aizstājējformulas Eduarda Smiļģa režijas kontekstā // LU Humanitāro zinātņu fakultātes Studentu pašpārvaldes organizētā 2. Starptautiskā zinātniskā konference *Konteksta nozīmīgums humanitārajās zinātnēs*. 09.05.2014
9. Rūdolfa Blaumaņa darbi Eduarda Smiļģa režijā: modernisma estētikas konteksts // Liepājas Universitātes 20. Starptautiskā zinātniskā konference *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*. 28.03.2014
10. Andreja Upīša komēdija “Apburtais loks”: vienas lugas divas interpretācijas Eduarda Smiļģa režijā (1929 un 1953) // Andreja Upīša memoriālā muzeja konference *Andreja Upīša smaidošās lapas*. 11.12.2013
11. Krievu padomju dramaturģijas iestudējumi Dailes teātrī // Latvijas Universitātes 70. konference: LU Humanitāro zinātņu fakultātes Teātra un kino vēstures un teorijas sekcijas konference *1945-1950: Latvijas dramatiskais, muzikālais, leļļu teātris, dramaturģija, teātra kritika*. 28.02.2012

Priekšlasījumi zinātniskajos semināros

1. Eduards Smiļģis un nākotnes teātris // LKA mākslinieciski zinātnisks simpozijs par nākotnes prognozēm *Pareģojumu vade mecum*, starptautiskā zinātniskā konference *Kultūras Krustpunkti X*, 05.11.2016
2. Eduarda Smiļģa režija un modernisms (1920-1945): pētījuma virzieni un problemātika // LU LFMI zinātnisko semināru cikls *Pētījuma poētika*, LNB, 27.01.2016

Studiju kursi

1. *Latviešu teātra vēsture I* (kopā ar asoc.prof. Līgu Ulberti; 2 kredītpunkti, 32 akadēmiskās stundas), LU Humanitāro zinātņu fakultātes Baltu filoloģijas Bakalaura studiju programmas Teātra zinātnes modulis;
2. *Latviešu teātra vēsture II* (kopā ar asoc.prof. Līgu Ulberti; 2 kredītpunkti, 32 akadēmiskās stundas), LU Humanitāro zinātņu fakultātes Baltu filoloģijas Bakalaura studiju programmas Teātra zinātnes modulis.

1. EDUARDA SMIĻĢA DIBINĀTAIS DAILES TEĀTRIS UN TĀ MĀKSLINIECISKIE PRINCIPI

1.1. Modernisma teātris Latvijā Dailes teātra rašanās laikā

19. gadsimta beigās/ 20. gadsimta sākumā Eiropas teātrī aizsākas režijas jeb modernā²¹ teātra laikmets, izrādei no literāra darba skatuves lasījuma kļūstot par suverēnu, oriģinālu teksta interpretāciju teātra valodā. Par modernā teātra priekšvēstnešiem²² kļūst reālisma un naturālisma kustības un ar tām saistītā dramaturgu un režisoru vēlme mākslā atklāti, konkrēti un precīzi attēlot sava laika dzīvi un sabiedrību, protestējot pret 19. gadsimta mākslai, īpaši romantisma strāvojumam, raksturīgo patosu un melodramatizāciju.

Dramaturģijas attīstībā lūzuma punktu iezīmē t.s. Jaunās drāmas pārstāvji, kā, piemēram, Henriks Ibsens (*Henrik Ibsen*), Augusts Strindbergs (*August Strindberg*) u. c., kuri savās lugās novēršas no poētiska izteiksmes stila (deklamācijas), pievēršoties sadzīvīskākiem dialogiem, maina tradicionālā drāmas varoņa izpratni, aktualizējot t.s. antivaroņa koncepciju, tēlu sistēmā ievērš līdz tam marginālu sociālo grupu pārstāvjus²³, noārda robežas starp “labā” un “ļauņā” kategorijām, tostarp reflektējot par sava laika morālajām dogmām²⁴, u. tml.

19. gadsimta 80.-90. gados režisora suverenitāti un autoritāti teātrī nostiprina franču naturālisma un simbolisma strāvojumi. Andrē Antuāna (*André Antoine*) 1887. gadā Parīzē dibinātais Brīvais teātris (*Théâtre Libre*) aizsāk t.s. brīvo teātru kustību Eiropā, bet Pola Fora (*Paul Fort*) vadītā Parīzes Dailes teātra (*Théâtre d'Art*, 1890) darbība liek pamatus simbolisma teātra estētikai. Konstantīna Staņislavska (*Константин Станиславский*) un Vladimira Ņemiroviča-Dančenko (*Владимир Немирович-Данченко*) izveidotais Maskavas Dailes teātris (*Московский Художественный Академический Театр*, turpmāk tekstā MDT, 1898) kļūst par psiholoģiskā reālisma metropoli, bet Staņislavska

²¹ Jēdzieni “modernais teātris” (*modern theatre*), arī “modernā drāma” (*modern drama*) Rietumeiropas un ASV teātra zinātnē tiek attiecināti uz laiku aptuveni kopš 19. gadsimta 70.-80. gadiem, ar to apzīmējot estētiski daudzveidīgu un plašu teātra un dramaturģijas parādību un strāvojumu loku, ko saturiski vieno pievēršanās sava laika dzīves, sabiedrības un modernā cilvēka psihes attēlojumam, bet formā – jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi (*autores piez.* – I. R.) Skat., piemēram, Styan J.L. *Modern Drama in Theory and Practice: Realism and Naturalism* – C.: Cambridge University Press, 1991, pp. 1-2.

²² Kennedy D. (ed.) *The Oxford Companion to Theatre & Performance* – O.: Oxford University Press, 2010, pp. 496-497.

²³ Shepherd-Barr K. *Modern Drama: A Very Short Introduction* – O.: Oxford University Press, 2016, pp. 7-8.

²⁴ Esslin M. *Modern Theatre 1890-1920* // Brown J. R. (ed.) *The Oxford Illustrated History of the Theatre* – O.: Oxford University Press, 2001, p. 342.

izstrādātā aktiermākslas metode – par vienu no ietekmīgākajām 20. gadsimta teātra sistēmām līdzās Bertolta Brehta (*Bertolt Brecht*) episkajam teātrim.

20. gadsimta sākumā režijas profesijas attīstību veicina dažādu jaunu teātra skolu, virzienu un estētisko meklējumu attīstība, reālismu jeb izpratni par teātri kā dzīves ilūziju pamazām nomainot modernistu priekšstatam par teātri kā subjektīvu, teatralizētu un stilizētu mākslas izpausmes formu. Krievijā līdzās Staņislavska psiholoģiskajam teātrim rodas antagonistiski teātra stili un virzieni, kuru galvenais mērķis ir apliecināt teātra suverenitāti no literatūras. Vsevolods Meierholds (*Всеволод Мейерхольд*), vēršoties pret Staņislavska tradīciju, attīsta ideju par anti-iluzionistisku, stilizētu teātri, kura galvenie elementi ir maska, žests un kustība²⁵, un šī mērķa sasniegšanai rada jaunu aktieru treniņmetodi – biomehāniku. Aleksandrs Tairovs (*Александр Таиров*) teātri cenšas sapludināt ar citiem mākslas veidiem – baletu, pantomīmu, mūzikholu, cirku un operu, pievēršoties konceptuālai aktieru kustību un runasveida stilizācijai – t. i., aktieri uzlūkojot kā mūzikas instrumentu un aktierspēlē tiecoties sapludināt akrobātikas un eiritmijas principus. Ekspresionisma teātra pārstāvis Jevgeņins Vahtangovs (*Евгений Вахтангов*), iedvesmojoties no Staņislavska un Meierholda, rada unikālu sintētiskā teātra stilu, kurā psiholoģisms savienots ar teatralizācijas principu, ļaujot skatītājiem viņa izrādēs redzēt ne tikai to, ko aktieri dara, bet arī to, kā viņi to dara.²⁶

Eiropas modernisma teorētiskās domas attīstībā liela nozīme ir gan Fridriha Nīčes (*Friedrich Nietzsche*) kanoniskajam darbam “Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara” (1872), kura pamatā ir ideja par apoloniskā un dionīsiskā pirmsākuma nemitīgo mijiedarbi un teātra izcelsmi no mūzikas kā augstākās mākslas formas, gan Riharda Vāgnera (*Richard Wagner*) *Gesamtkunstwerk* jeb Totālā mākslas darba konceptam, kas piedāvā sintētisku mākslas darba izpratni, gan Zigmunda Freida (*Sigmund Freud*) psihoanalīzei, kas pievēršas cilvēka zemapziņas procesu izpētei.

Salīdzinot ar 19. gadsimtu, principiāli mainās arī aktiera funkcijas teātrī – statisku teksta deklamāciju nomaina prasība pēc fiziski trenēta, kustīga aktiera, turklāt modernisma teātris sava laika dejas novatoru ietekmē pievēršas arī tādām iepriekš neaplūkotām tēmām kā cilvēka ķermeņa fizioloģija un zemapziņas procesi. Žests un kustība vairs netiek uztverts kā tekstā ietvertās jēgas akcentēšanas līdzeklis, bet gan kā pašpietiekams aktierspēles instruments. Vienlaikus tiek paplašināti ar aktierspēles tehniku saistītie

²⁵ Fischer-Lichte E. *History of European Drama and Theatre* – London&NY: Routledge, 2002, p. 290.

²⁶ Styan J.L. *Modern Drama in Theory and Practice: Expressionism and Epic Theatre* – C.: Cambridge University Press, 1993, p. 92.

izteiksmes līdzekļi. Piemēram, britu režisors, scenogrāfs un teātra teorētiķis Edvards Gordons Kreigs (*Edward Gordon Craig*) kā aktiermākslas ideālu nosauc marioneti, kas, viņaprāt, daudz precīzāk par dzīvu aktiera ķermeni spēj iemiesot augstāko mākslas patiesību²⁷. Teātra teorētiķis Mārtins Eslins (*Martin Esslin*) skaidro, ka Kreiga ideja bieži tikusi pārprasta, taču tās pamatā ir utopiska ideja par teātra suverenitāti no ārējiem faktoriem (piemēram, dramaturga kā teksta autora ietekmes uz izrādi, aktiera harismas kā izrādes uztveri “traucējoša” elementa u.tml.)²⁸. 20. gadsimta sākums ir arī laiks, kad tiek meklēti jauni tehniskie līdzekļi, ar kuru palīdzību paplašināt izrādes vizuālās un skaniskās izteiksmes iespējas. Gan šveiciešu teātra reformators, scenogrāfs Ādolfs Apia (*Adolphe Appia*), gan jau pieminētais E. G. Kreigs liek pamatus trīsdimensionālai skatuves telpas izpratnei, par scenogrāfijas elementiem padarot modernu skatuves apgaismojumu. Uz teātra vizualitāti liela ietekme ir arī 20. gadsimta 10.-20. gados aktuālajiem avangarda virzieniem – futūrisma, kubisma, konstruktīvismam –, kas teātrī ienes no dažādiem citiem mākslas virzieniem (glezniecības, tēlniecības, grafikas u. c.) pārņemtus izteiksmes līdzekļus un tehniskās iespējas.

Rietumeiropas un Krievijas teātra vēsturē 20. gadsimta pirmā puse iezīmē strauju, gan estētiski, gan filozofiski daudzveidīgu attīstības posmu. Latvijas teātrī pāreja no reālisma teātra uz atšķirīgu māksliniecisko valodu norit salīdzinoši vēlāk (tikai 20. gadsimta 20. gados, pēc Latvijas neatkarības atjaunošanas), turklāt tai nav homogēna rakstura. Par režijas teātra sākumu Latvijā pieņemts uzskatīt²⁹ 1911. gadu, kad Jaunajā Rīgas teātrī (turpmāk tekstā – JRT) pirmizrādi piedzīvo Raiņa lugas “Uguns un nakts” uzvedums Alekša Mierlauka (1866-1943) režijā. Teātra kritiķis Arturs Bērziņš raksta: “Uz latviešu skatuves monumentāli .. parādīta likteņtraģēdija spožās dekorācijas, krāšņos senlaiku latviešu tautas kostīmos, spēcīgos tēlojumos. Izrāde bija kā šķīstītājs dievkalpojums, no kura mājās gāja pacilātā jūsmā. (..) “Uguns un nakts” bija sākums lielinscenējumiem .. latviešu teātrī. Bija uzvarējis jaunais teatrālais virziens, kā režijas pirmveidotājs bija Mierlauks, bet skatuves gleznieciskā virzienā ievadītājs prof. J. Kuga.”³⁰

²⁷ Craig E. G. The Actor and the Über-marionette // Huxley M., Witts N. (ed.), *The Twentieth-century Performance Reader* – London&New York, Routledge, 2002, pp. 159-166.

²⁸ Esslin M. Modern Theatre 1890-1920 // Brown J. R. (ed.) *The Oxford Illustrated History of the Theatre* – O.: Oxford University Press, 2001, p. 364.

²⁹ Skat., piem.: Kundziņš K. *Latviešu teātra vēsture*, 2. sēj. – R.: Liesma, 1972; Zeltiņa G. (sast.) *Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām* – R.: LU LFMI, 2010; vai Latvijas Kultūras kanonu:

<https://kulturaskanons.lv/archive/aleksa-a-uguns-un-nakts/>

³⁰ Bērziņš A. Aleksis Mierlauks // *Latvju Mēnešraksts*, 1943, Nr. 1, 284. lpp.

Mierlauka veidotais iestudējums piesaka novatorisku telpas, aktierspēles un režijas izpratni, visiem izrādes elementiem – Jāņa Kugas dekorācijām, Nikolaja Alunāna mūzikai, Mārtiņa Kauliņa iestudētajām dejām – citam citu estētiski un idejiski papildinot un tādējādi veidojot harmoniski vienotu mākslas darbu³¹. Tomēr JRT līdzās Alekša Mierlauka jaunas skatuves valodas meklējumiem dominē režisora Teodora Amtmaņa (1883-1938) pārstāvētā konservatīvā, reālisma tradīcijā balstītā teātra izpratne, radot nesaskaņas teātra organizatoriskajā dzīvē. Latvijas skatuves mākslas attīstību nenovēršami ietekmē Pirmais pasaules karš, kura laikā daudzi mākslinieki dodas emigrācijā un teātru darbība Latvijas teritorijā apstājas.

Līdzās Eduarda Smiļģa Dailes teātrim 20. gadsimta 20.-30. gados modernisma elementi aktuāli režisoru Annas Lācis, Birutas Skujenieces Intīmā teātra, Juriņa Jurovska un Rīgas Strādnieku teātra darbībā.

20. gadsimta 20. gados ekspresionisma idejas Latvijā ievieš režisore, aktrise, teātra teorētiķe un pedagoģe **Anna Lācis** (arī Anna Lāce, 1891-1979), kuras faktiem bagātā biogrāfija un pretrunīgā personība joprojām ir Latvijas teātra zinātnieku pētījumu lokā. Annas Lācis teātra izglītība un radošā darbība galvenokārt saistīta ar Krieviju un Vāciju. 1912. gadā devusies uz Pēterburgu, viņa divus gadus studē psiholoģiju jaunizveidotajā Vladimira Behrereva Psihoneiroloģiskā institūta vispārizglītojošajā fakultātē. Šajā laikā viņai ir iespēja redzēt Vsevoloda Meierholda iestudējumus, netieši iepazīties ar Meierholda aktieru treniņmetodi. Annas Lācis piezīmēs redzama aizrautība ar Meierholda proponēto delartiskās komēdijas izteiksmes līdzekļu stilizāciju: “Mani vairāk saistīja *commedia dell’arte* dzīvespriecīgā, raupjā stihija, tās sociāli ētiskais saturs, vēlēšanās iejaukties dzīvē, komentējot dažādus notikumus (...).”³² Sākoties Pirmajam pasaules karam, Anna Lācis nokļūst Maskavā, kur mācās Fjodora Komisarževska teātra studijā, kas darbojas pie Veras Komisarževskas vārdā nosauktā teātra. Fjodors Komisarževskis (*Фёдор Комиссаржевский*), līdzīgi kā citi krievu modernisma režisori, eksperimentē ar viduslaiku reliģiskā teātra formu stilizāciju, arī studijas mācību programmā liela nozīme atvēlēta viduslaiku teātra vēstures apgūšanai, kas atstāj ietekmi uz vēlāko Annas Lācis režijas rokrakstu: “Arī man patika mistēriju un miraklu mizanscēnu daudzpusība, kad darbība vienlaikus notiek vairākās vietās. Šo simultānisma spēles principu es vēlāk pielietoju savās

³¹ Grēviņš V. *Aleksis Mierlauks* – R.: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 89.-90. lpp.

³² Miglāne M. “Tu ienāci pulkā...” // Miglāne M., Freinberga S., Adamova M., Lācis A. (aut.) *Anna Lācis* – R.: Liesma, 1973, 23.lpp.

izrādēs.”³³ Līdzās teorētiskiem priekšmetiem studijā tiek pasniegta improvizācijas māksla, praktiskās nodarbības vada ne tikai pats Komisarževskis, bet arī Nikolajs Jevreinovs (*Николай евреинов*). Tāpat Maskavas periodā par režisores iedvesmas avotu kļūst futūrisma dzejnieka Vladimira Majakovska (*Владимир Маяковский*) darbi un režisora Aleksandra Tairova izrādes – Annu Lācis interesē ne tikai Tairova aktieru fiziskā virtuozitāte, bet arī iestudējumu vizualitāte – dekorāciju, kostīmu, gaismu lakonisms un nosacītība, ko Lācis vēlāk pārņem Rīgas Tautas augstskolas dramatiskās studijas treniņos. Kā otrs spēcīgs Annas Lācis režijas ierosmes avots minams vācu politiskais teātris. 1922. gadā režisore dodas uz Berlīni, kur iepazīstas un nodibina kontaktus ar vācu politiskā teātra pamatlicēju Ervinu Piskatoru (*Ervin Piscator*), episkā teātra radītāju Bertoltu Brehtu, modernisma režisoriem Maksu Reinhardu (*Max Reinhardt*), Leopoldu Jesneru (*Leopold Jessner*) u. c. Režisores vēlāko gadu piezīmēs atzīmēta arī Krievijas proletariāta teātra “Zilo blūžu” kustība, kam raksturīga teātra kā masu aģitmiņiņa estētika, uzstājoties ar literārām montāžām, ko pavada pantomīmas, mūzikas un dziesmu elementi.

20. gadsimta 20. gados Anna Lācis Latvijā darbojas īslaicīgi³⁴ – laika periodā no 1921. līdz 1922. gadam Rīgas Tautas augstskolas teātra studijā un 1925.-1926. gadā, kad viņa vada Rīgas kreiso arodbiedrību Centrālbiroja kluba dramatisko sekciju. Pati māksliniece savu radošo darbību 20. gadu Latvijā dēvē par “vajāto teātri”³⁵, uzsverot šo teātra eksperimentu revolucionāro, t. i., kreisi ievirzīto politiskā protesta funkciju, kas bieži vien izraisa varas iestāžu iejaukšanos studijas darbībā.

1920. gados Annas Lāces režijas praksei Latvijā ir eksperimentāls un galvenokārt pedagoģiski ievirzīts raksturs, strādājot ar neprofesionāliem aktieriem – bērniem, jauniešiem, strādniekiem. Tomēr sevišķi Rīgas Tautas augstskolas studija kļūst par pirmo vietu, kur māksliniecei attīstīt Krievijā akumulētos teātra iespaidus un zināšanas. Rīgas Tautas augstskolas studijā pasniegtie priekšmeti aptver gan teātra teoriju, gan praksi, audzēkņiem apgūstot teātra vēsturi, deklamāciju, skatuves kustību, etīdes un improvizāciju u. tml. Par plastikas pasniedzēju te strādā arī vēlākā Eduarda Smiļģa kustību konsultante Felicita Ertnere, kura, līdzīgi kā Anna Lācis, izglītību ieguvusi Pēterburgā, Pētera Leshafta fiziskās audzināšanas institūtā, un tāpat iedvesmojusies no Krievijas vadošo modernisma režisoru (īpaši Aleksandra Tairova) izrādēm. Kustība kļūst par vienu no būtiskākajiem

³³ Miglāne M. “Tu ienāci pulkā...” // Miglāne M., Freinberga S., Adamova M., Lācis A. (aut.) *Anna Lācis* – R.: Liesma, 1973, 23.lpp.

³⁴ Galvenokārt politisku iemeslu dēļ, jo Anna Lācis gan savā personiskajā pārlicībā, gan radošajā darbībā postulē kreisuma idejas (*autores piez. – I. R.*).

³⁵ Skat., piemēram: Lācis A. Vajātais teātris // Lācis A. *Dramaturģija un teātris* – R.: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 9.-40. lpp.

Annas Lācis režijas izteiksmes līdzekļiem, ko apliecina arī viņas teorētiskie uzskati – delartiskās komēdijas estētikas iedvesmotā prasība pēc universāla, fiziski un vokāli trenēta, improvizētspējīga aktiera, kas atbilst Eiropas modernisma teātra pamatpostulātiem. Pati Anna Lācis atminas: “Mēs gribējām izaudzināt sintētiskas mākslas aktierus (*autores pasvītrojums – I. R.*), kas būtu vispusīgi attīstīti – varētu arī dziedāt, dejot un prastu pārvaldīt savas ķermeņa kustības. Mūsu teātrim vajadzēja enerģisku, attapīgu, ar bagātu fantāziju apveltītu aktieri (...).”³⁶

Līga Ulberte promocijas darbā par episkā teātra pieredzi Eiropā un Latvijā definē, ka Anna Lācis “tiecās izveidot izteiktu aģitteātri ar ekspresionisma un konstruktīvisma iezīmēm, kas sintezē 20. gadsimta sākuma krievu (Meierholds) un vācu (Piskators) kreisā avangarda teātra pieredzi”³⁷, kā tipiskus aģitteātra izteiksmes līdzekļus minot mītiņu, sapulču, demonstrāciju apstākļu stilizāciju, bufonādes, klaunādes, masku u. c. mākslinieciskā pārspīlējuma veidu izmantojumu. Annas Lācis vadītās studijas darbā savienojas vairāki ietekmes avoti. Pirmkārt, aktieriskajos vingrinājumos izmantota no ekspresionisma teātra atvasināta runas un žestu izkāpinātība, vienlaikus Anna Lācis uzskati par kustības nozīmi teātrī ļauj vilkt tiešas paralēles ar Vsevoloda Meierholda biomehānikas proponēto kustību ekonomiju: “Kustībai jāizsaka sociāli-bioloģiskais, bet ne smuki estētiskais (...), strādnieku teātra žestam jābūt saistītam ar noteiktu domu un gribu. Žestam jāizaug no strādniecības – no darba kustības.”³⁸ Otrkārt, skatuves iekārtojumā, rekvizītu un kostīmu izvēlē dominē konstruktīvisma principi, etižu radīšanā izmantojot lakonisku skatuves noformējumu un nedaudzus palīg līdzekļus, kam jāveicina aktieru fiziskā improvizācija: “Bija vajadzīga konstruktīva skatuve (*autores pasvītrojums – I. R.*), podestī, daži rekvizīti, nosacīti kostīmi.”³⁹ Studijā galvenokārt tiek iestudēti vācu ekspresionisma lugu fragmenti (visbiežāk – Ernsta Tollera (*Ernst Toller*) lugas), Vladimira Majakovska dzeja, oriģināldarbus raksta arī latviešu autori – Leons Paegle, Linards Laicens u. c. Visus iestudētos darbus dramaturģiskā līmenī vieno ekspresionismam raksturīgā tēlu sistēmas shematizācija, psiholoģisku raksturu vietā ieviešot tipizētus, depersonalizētus, emocionāli izkāpinātus tēlus, no kinematogrāfijas pārņemta ainu montāža, darbību veidojot no īsām, dramatiski izkāpinātām epizodēm. Efīdēs aktuāli arī

³⁶ Lācis A. *Dramaturģija un teātris* – R.: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 10. lpp.

³⁷ Ulberte L. *Episkā teātra pieredze Eiropā un Latvijā*. Promocijas darbs. – R.: Latvijas Universitāte, 2007, 133.lpp.

³⁸ LNB arhīvs, Inv. Nr. 220221.

³⁹ Freinberga S. “Vajātā teātra” laiks // Miglāne M., Freinberga S., Adamova M., Lācis A. (aut.) *Anna Lācis* – R.: Liesma, 1973, 95.lpp.

bufonādes elementi, piemēram, pārspīlēti lielu rekvizītu izmantojums (kapitālistu atveidojot ar milzu cilindru galvā u. tml.), kam jāattālina no skatuviskās ilūzijas.

Studijas darbs pirmoreiz publiski redzams 1921. gada 5. jūnijā Kultūras svētku atklāšanā Saules dārzā, kad tiek izrādīta Leona Paegles drāma “Gadsimtu seja” – Annas Lācis veidots masu brīvdabas uzvedums “ar prologu, kora dziesmām, kolektīvu runāšanu, plastiskām (Felicitas Ertneres iestudētām – *I. R.*) dejām, solo dziesmām un mūziku”⁴⁰. Masu iestudējums, kurā līdzās studijas audzēkņiem iesaistīti arī strādnieku jaunieši, kopumā ap 200 cilvēku, iesākas kā aģitējošs gājiens pa pilsētas ielām, bet noslēdzas, izpildot aizliegto proletariāta himnu “Internacionāli”, kas beidzas ar policijas iejaukšanos.

Annas Lācis teātra uzskatiem jau 20. gadsimta 20. gados piemīt izteikti ideoloģisks raksturs. Piemēram, 1924.-1925. gadā laikrakstā “Domas” publicētajā rakstu sērijā par Vācijas un Francijas teātrī gūtajiem iespaidiem Anna Lācis deklarē, ka “Vācijas teātru stāvoklis paliek arvienu haotiskāks. Vienīgā izeja būtu – radīt organisku teātri, kuram ir noteikts kontakts ar noteiktu šķiru un tikai ar viņu. (..) jaunie “ismi” – ekspresionisms, tairovisms – nepavisam nav proletāriskā teātra veids. Šie “ismi” izpauž drīzāk vecās noejošās pasaules apreibināšanos, vai nu tā būtu jūtu kairināšana, vai smadzeņu akrobātika. (..) Tas jaunais spēks, kurš nāk no strādnieku šķiras, prasa citu māksliniecisku izpaudumu.”⁴¹ Arī 1924.-1925. gadā, kad Anna Lācis vada Arodbiedrību Centrālbiroja kluba drāmas sekciju, tā kļūst par platformu daudz plašākam idejiskam mērķim – strādnieku aģitteātra radīšanai, kas gan finansiālu, gan politisku iemeslu dēļ neizdodas, un 1926. gadā Anna Lācis dodas uz Maskavu, kur vada latviešu Strādnieku teātri, turpinot Latvijā 20. gadu pirmajā pusē aizsāktos politiskā teātra meklējumus. Režisori modernisma teātrī primāri interesē iespēja ar dažādu izteiksmes līdzekļu radīt sociālpolitiski aktīvu vēstījumu, kas skartu gan aktierus, gan skatītājus, tādēļ Annas Lācis režija primāri saistīta ar ekspresionisma un konstruktīvisma filozofiju, formu izmantojot kā līdzekli ideoloģiska satura atklāsmē.

Pretējā – izkopta estētisma paradigmā – 20. gadsimta 20. gados nepilnas divas sezonas (no 1923. gada oktobra līdz 1925. gada sākumam) nelielās telpās Matīsa ielā 11/13 darbojas **Intīmais teātris**, ko vada un par privātiem līdzekļiem uztur aktrise, režisore, dzejniece **Biruta Skujeniece** (1888-1930). Sākusi skatuves karjeru kā lirisku lomu atveidotāja Jaunajā latviešu teātrī un JRT, Biruta Skujeniece izglītību iegūst Maskavas Filharmonijas muzikāli dramatiskajā skolā (1907-1909) un Reihera dramatiskās mākslas

⁴⁰ (bez aut.) Teatrs un māksla // *Sociāldemokrāts*, 05.06.1921, 4.lpp.

⁴¹ Lācis A. Vācijas teatrs // *Domas*, 01.07.1924, 155. lpp.

augstskolā Berlīnē (1912-1914). Ceļojumu laikā B. Skujenieci ir iespēja iepazīties ar modernisma dramaturģiju (Morisa Māterlinka, Artura Šniclera u. c. darbiem), kā arī uz skatuves redzēt tādas 20. gadsimta pirmās puses modernisma teātra aktrises kā Eleonora Dūze (*Eleonora Duse*), Vera Komisarževska (*Вера Комиссаржевская*), dejotāja Aisedora Dunkane (*Isadora Duncan*) u. c., kuras kļūst par B. Skujenieces aktierspēles ideālu. Sevišķu iespaidu uz Birutu Skujenieci atstāj simbolisma teātra ideja par metafiziskas – sapņu un zemapziņas – pasaules līdzāspastāvēšanu reālajai pasaulei, turklāt B. Skujenieci kā dzejnieci tuva simbolistu ideja par dzejas un teātra izteiksmes līdzekļu simbiozi, izrādi veidojot kā vizuālu, skanisku un atmosfēriski piepildītu, sastingušai sapņu ainai līdzīgu skatuves gleznu.

Simbolisma teātra principus Biruta Skujeniece cenšas ieviest arī Latvijas teātrī. Skujeniece režijai pievēršas 1919. gadā, Nacionālajā operā uzvedot Morisa Māterlinka (*Maurice Maeterlink*) simbolisma drāmu “Māsa Beatrise” un Raiņa dzejas drāmu “Daugava”, kas vēlāk tiek uzņemta Nacionālā teātra repertuārā. Tomēr, tā kā B. Skujenieces uzskati par teātri neatbilst Nacionālā teātra mākslinieciskajam kursam, 1919. gadā viņa kļūst par jaundibinātā Raiņa kluba teātra studijas vadītāju. Šajā periodā Biruta Skujeniece savus teātra uzskatus formulē studistiem nolasītajās lekcijās un vairākos teorētiskos apcerējumos, kas publicēti tikai divus numurus piedzīvojušajā izdevumā “Skatuves Studija” un piesaka savam laikam novatorisku, simbolisma un ekspresionisma principos balstītu teātra izpratni. Piemēram, Biruta Skujeniece reflektē par modernā teātra uzdevumiem, aicinot sekot Rietumeiropas un Krievijas teātra piemēram un novērsties no reālisma teātra tradīcijas. Par manifestu, kurā Biruta Skujeniece definē savus teātra principus, kļūst raksts “Par jaunu virzienu skatuves mākslā”, kas nolasīts Raiņa kluba atklāšanas vakarā un kurā B. Skujeniece paziņo, ka teātrim vajadzētu attēlotu domu, nevis reālo pasauli.

Tā kā gan Birutas Skujenieces vadītā studija, gan Dailes teātris ir juridiski saistīts ar Raiņa klubu, loģisks ir fakts, ka māksliniecei tiek piedāvāts darbs jaundibinātajā Dailes teātrī, ko 1920. augustā, rakstot par teātra atklāšanas plāniem, min Raiņa kluba biedrs, grāmatizdevējs Ansis Gulbis: “(..) teātrim priekšgalā stāvēs Rainis un Aspazija. Teātra komisijā ieies mūsu redzamākie rakstnieki, literāti un mākslinieki. Kā režisori paredzēti Ed. Smiļģis, Arveds Bergmans (no Maskavas Dailes teātra) un Biruta Skujenieck.”⁴² Tomēr Birutas Skujenieces un Dailes teātra mākslinieciskie principi ir atšķirīgi, un 1923. gadā uz

⁴² Gulbis A. Dailes teatrs Rīgā // *Latvijas Vēstnesis*, 24.08.1920, 3. lpp.

Raiņa kluba studijas pamata tiek dibināts Intīmais teātris. Evita Mamaja rakstā par modernismu latviešu teātrī Birutas Skujenieces Intīmo teātri salīdzina ar simbolistu priekšstatiem par teātri kā templi, kur valda individuālisms, aristokrātisks ezotērisms un kur psiholoģijas vietā piedāvāts mistērijas rituālais svinīgums⁴³. Intīmais teātris rodas, Birutai Skujenieci aizsākot Latvijas teātrim principiāli jauna stila meklējumus. Teātra atklāšanas vakarā Skujeniece uzstājas ar referātu par jaundibinātā teātra māksliniecisko virzienu, Intīmā teātra mērķus pretstatīdama ne tikai reālisma ievirzē strādājošajam Nacionālajam teātrim, bet arī kritizēdama Eduarda Smiļģa vadītā Dailes teātra estētiku kā pārlietu teatrālu un samākslotu. Literāts Jānis Grots komentē: “Izsacīdamās negatīvi par naturālistisko (Nacionālā teātra – *I. R.*) un teatrāli-konstruktīvo (Dailes teātra – *I. R.*) virzienu, kuri pie mums jau izpaužas pastāvošos teātros, B. Skujeniek kdze centās sazīmēt trešo virzienu – izjūtu teātri (*autores pasvītrojums – I. R.*), kurā galvenais būtu aktiera izjūta, respektīvi, pārdzīvojums.”⁴⁴

Intīmā teātra darbībā – gan izrāžu estētikā, gan repertuārā – saskatāma izteikta līdzība ar 19. gadsimta beigu franču simbolisma teātri. Intīmā teātra repertuāru veido simbolistu viencēlieni (Morisa Māterlinka lugas, indiešu autora Rabindranata Tagores (*Rabindranath Tagore*) darbi, kurus pats autors dēvē par sajūtu drāmām), senfranču, Austrumu un latviešu dzejas lasījumi. B. Skujeniece, kura dzejas deklamāciju izkopusi ilgstošā pašmācības ceļā, galveno vērību teātra mākslinieciskajā darbībā piešķir specifiskai aktieru runasveida izkopšanai, piemēram, noskaņu un ritma pārejām, runas muzikalizācijai un melodeklamācijai, daudz balsīgai jeb kora runai – paņēmiem, kas jau 19. gadsimta 80.-90. gados aktuāli franču agrīno simbolistu (Orejēna Marī Linjē-Po (*Aurélien-Marie Lugué-Poe*) u. c.) dzejas teātra iestudējumos. Intīmā teātra izrādēs liela nozīme ir arī skatuves gaismām, ko veido mistisku noskaņu rosinoša puskrēsla vai simbolisma teātrim raksturīgais dažādu krāsu toņu apgaismojums, bet skatuves dekorācijās (gan līdzekļu trūkuma, gan māksliniecisku uzstādījumu dēļ) ievērots lakonisms, galveno uzmanību pievēršot aktiera ģenerētajai skatuves enerģijai. Šie principi B. Skujenieces Intīmā teātra radošo darbību sasaista ar Morisa Māterlinka izstrādāto statiskās drāmas teoriju. Piemēram, konceptuāls simbolisma estētikā iestudēts skatuves darbs ir Morisa Māterlinka “Māsas Beatrisēs” uzvedums (1923), kurā B. Skujeniece pati arī atveido galveno lomu. Skatuves dziļumā pie kulisēm piestiprināts krusts, kuru no iekšpuses izgaismo mainīgu gaismu

⁴³ Mamaja E. Modernisms latviešu teātrī (1920-1930) // Radzobe S. (zin.red.) *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002, 98.lpp.

⁴⁴ J. Gr. Mākslas dzīve // *Latvis*, 24.03.1923, 6. lpp.

spuldzītes, kamēr pati skatuves telpa grimst puskrēslā. Teksti tiek runāti pusčukstus – pa pusei deklamējot, pa pusei rečitējot un dziedot, reliģiskos dziedājumus pavada svinīgas zvanu skaņas. Kritika Intīmā teātra inscenējumus lielākoties vērtē asi, pārmetot pārlietu estetizāciju, sentimentalitāti un dramatiskās darbības trūkumu – tādējādi, no vienas puses, iezīmējot Intīmā teātra tendenci uz diletantismu aktierspēlē, bet, no otras puses, norādot uz teātra kritikas zināšanu trūkumu par simbolisma teātri. Kaut arī Intīmā teātra īslaicīgajai darbībai nav tālejošas ietekmes Latvijas teātra vēsturē, tas ir atzīmējams kā pirmais un vienīgais konsekventi simbolisma estētiskā strādājošais latviešu teātris.

Dailes teātra mākslinieciskās darbības ievirzei un mērogam Latvijas teātra kontekstā vistuvākais ir **Rīgas Strādnieku teātris**, kas darbojas no 1926. gada līdz 1934. gada Ulmaņa apvērsumam. Strādnieku teātris dibināts pēc sociāldemokrātiskās partijas lēmuma, taču tā darbība ir norobežota no kreisajām strādnieku organizācijām, pievēršoties sava laika sociālās un politiskās dzīves atspoguļojumam mākslā⁴⁵. Kaut arī sācis darboties kā pusprofesionāls teātris (trupā darbojas aktieri ar nelielām vai nekādām profesionālām iemaņām un izglītību, kuri strādā dienas darbu, mēģinājumi notiek vakaros), Strādnieku teātris pamazām attīstās, kļūstot par profesionālu teātri, un nostiprina savu vietu Rīgas teātru vidū. Pēc slēgšanas 1934. gadā lielākā daļa aktieru pāriet strādāt uz citiem teātriem, piemēram, par Dailes teātra 40.-50. gadu premjeriem kļūst tieši Strādnieku teātrī skatuves gaitas sākušie Luijs Šmits, Edgars Zīle, Hermanis Vazdiks.

Līdzās reālistiskiem skatuves darbiem Strādnieku teātrī top modernisma estētiskā balstītas izrādes, kuru vizuālais veidols ir radniecīgs Dailes teātra 20.-30. gadu mākslinieciskajai praksei. Šo līdzību, pirmām kārtām, nosaka tas, ka arī Strādnieku teātrī, kura direktors ir Roberts Dukurs, darbojas dažādu mākslas jomu speciālisti – muzikālo daļu vada Aleksandrs Melli, par kustību konsultantu strādā Sam-Hiors (īstajā vārdā Volfs Frīdlenders, viens no modernās dejas pamatlicējiem Latvijā), dekorācijas veido modernisti Mihails Jo, Sigismunds Vidbergs, Herberts Līkums u. c. Tas ļauj modernisma principus īstenot visos izrādes līmeņos – kustībās, aktierspēlē, mūzikā, dekorācijās. Otrkārt, par piederību modernisma teātrim liecina arī Strādnieku teātra repertuārs, kurā paralēli latviešu autoru darbiem, tostarp Andreja Upīša, Jāņa Grota jaunāko lugu uzvedumiem, ir arī vācu ekspresionistu (Ernsta Tollera, Frīdriha Volfa u. c.) lugas, kuru centrā galvenokārt ir sociāla problemātika.

⁴⁵ Zeltiņa G. Strādnieku teātris // Zeltiņa G. (zin.red.) *Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām* – R.: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2010, 228. lpp.

Strādnieku teātra mākslinieciskā attīstība notiek, pakāpeniski no reālisma teātra tradīcijas pievēršoties stilistiskiem eksperimentiem – galvenokārt ekspresionisma un konstruktīvisma estētikā. Vispilgtāk modernisma teātra iezīmes saskatāma aktiera, režisora, teātra pedagoga **Jurija Jurovska** (īstajā vārdā Georgijs Saruhanovs, 1894-1959) skatuves darbos. Jurovskis aktiera karjeru sācis 1910. gados Krievijā, bet 1924. gadā pārceļas uz dzīvi Latvijā un kā aktieris un režisors sākotnēji strādā Rīgas Krievu drāmas teātrī, bet vēlāk kļūst arī par Strādnieku teātra režisoru, 20. gadsimta 30. gados paralēli pasniedzot aktiermeistarību arī citos Rīgas teātros. Jurovska izcilākajās izrādēs saskatāmas Dailes teātra brīvvalsts perioda iestudējumiem tipoloģiski līdzīgas īpašības. Izrāžu pamatā ir dinamiska skatuves darbība – izmantojot vairākpakāpju podestus, arkas un kolonnas, tiek radīts trīsdimensionāls skatuves telpas efekts; dekorācijas “atdzīvina” aktieransambļa kustību partitūra, kas rada priekšstatu par skatuvi kā vienotu kustīgu organismu.

Piemēram, nepārprotama vizuāla līdzība saskatāma starp ungāru rakstnieka Ferenc Molnāra (*Ferenc Molnár*) lugas “Sarkanās dzirnavas” uzvedumu 1927. gadā Dailes teātrī Eduarda Smiļģa režijā un vācu ekspresionista Ernsta Tollera lugas “Katlu ugunis” iestudējumu 1931. gadā Strādnieku teātrī Jurija Jurovska režijā (skat. 1. tabulu).

1. tabula. DT izrādes “Sarkanās dzirnavas” un RST izrādes “Katlu ugunis” salīdzinājums.

“Sarkanās dzirnavas” DT (1927, rež. E. Smiļģis, dekor. O. Skulme)	“Katlu ugunis” RST (1931, rež. J. Jurovskis, dekor. M. Jo)
“Oto Skulme uzcēlis <u>fantastisku elles laboratoriju</u> (<i>šeit un turpmāk – autores pasvītrojumi, I. R.</i>) ar virzuļiem un skrituļiem, trepēm un ratiem, gluži kā Piranezi “Cietumu” ofortos. Simetriskas konstrukcijas, interesanti foni laboratorijas tālspogulī. <u>Gaismas efekti</u> . Nožēlojamā zaļganā lēca rampas priekšā pārvēršas zemeslodē, ko <u>ietin garaiņi</u> kā astronomiskās planētu fotogrāfijās.”	“Sevišķi labu iespaidu radīja aina bruņu kuģa katlu telpā. Trīs <u>uguni izverdošas krāsni</u> spilgti izcēlās uz melnā fona. Aiz krāšņu caurumiem bija nostādīti <u>vareni prožektorī</u> , un, krāsns mutei atveroties, šķiet, arī plūda īstas liesmas. Līdz pusei kaili, ieziedušies ar vazelīnu, krāsnkuri sarkanīgo staru gaismā izskatījās pēc īstiem “velniem”, kā parasti sauc šos <u>kuģa elles</u> darbarūkus. (..) Bez kurtuvju durvīm – plakanām vairogiem, viena vertikāla trapa un divām trīsstūrīnām sakniedētām plāksnēm, kas veidoja bruņu kuģa ārpusi, vairāk nekā uz skatuves nebija.”
Sudrabkalns J. Vispasaules korupcijas luga “Sarkanās dzirnavas” // <i>Pēdējā Brīdī</i> , 10.10.1927, 4.lpp.	Jurovskis J. Rīgas Strādnieku teātris // <i>Teātris un Dzīve</i> , 1968, 70. lpp.

Paralēles starp Dailes teātri un Strādnieku teātri saskatāmas ne tikai izrāžu vizuālajā noformējumā un skatuviskās darbības organizācijas principos, bet arī izvēlētajā repertuārā – abu teātru repertuārā (kaut arī Dailes teātrī – ievērojami mazākā skaitā) iekļautas ekspresionistu lugas, kas attēlo cilvēka un apkārtējās pasaules disonansi.

Evita Mamaja rakstā par modernismu latviešu teātrī 20. gadsimta 20.-30. gados uzsver, ka līdzās citiem modernisma koordinātēs strādājošajiem māksliniekiem “savu stilu – konceptuālu, izturētu un īsteni modernu – izdevās radīt vienīgi teatrālajam latviešu teātra novatoram Eduardam Smiļģim”⁴⁶. Piekrītot šim apgalvojumam, jāprecizē, ka Eduarda Smiļģa Dailes teātra nozīmi Latvijas modernisma teātra kontekstā nosaka vairāki būtiski fakti. Pirmkārt, novatoriska ir Smiļģa radītā teātra organizatoriskā sistēma, izrādes iestudēšanā iesaistot dažādu jomu (plastikas, mūzikas, scenogrāfijas, gaismu u. c.) konsultantus, kas pakļauti Smiļģa kā režisora-inscenētāja virsvadībai, ļaujot izrādi veidot kā harmonisku veselumu – režisora idejas īstenojumu. Otrkārt, Dailes teātris ir pirmais teātris, kura darbības principi formulēti virknē teorētisku manifestu; rakstiski protokolēta arī lielākā daļa 20. gadu pirmās puses iestudējumu mākslinieciskā iecere. Treškārt, Dailes teātra programmas īstenošanai tiek izveidoti teātrim piesaistīti aktieru kursi, mērķtiecīgi izkopjot teātra mākslinieciskajiem mērķiem atbilstošu aktieransambli. Ceturtkārt, atšķirībā no Annas Lācis, Birutas Skujenieces un Jurija Jurovska, kuri katrs strādā viena modernisma virziena – ekspresionisma vai simbolisma – rāmjos, Eduards Smiļģis, līdzīgi kā citi Eiropas modernisma teātra novatori (Makss Reinhardts Vācijā, Aleksandrs Tairovs, Jevgeņijs Vahtangovs, Vsevolods Meierholds Krievijā, Žaks Kopo (*Jaques Copeau*) Francijā u. c.) attīsta eklektisku⁴⁷ un individuālu režijas stilu, Dailes teātra mākslinieciskajā darbībā sintezējot elementus no dažādiem modernisma strāvojumiem – simbolisma, ekspresionisma, konstruktīvisma, kubisma, futūrisma. Šie Smiļģa režijas aspekti iztirzāti turpmākajās promocijas darba nodaļās, pētot Eduarda Smiļģa kā modernisma režisora darbību laika posmā no 1920. līdz 1945. gadam.

1.2. Dailes teātra mākslinieciskie mērķi

Dailes teātra dibināšana 1920. gadā ir notikums, kas aizsāk jaunu posmu ne tikai Eduarda Smiļģa radošajā darbā, bet arī Latvijas teātra vēsturē. Līdzās otram lielākajam Rīgas repertuārteātrim – Nacionālajam teātrim, kas pārstāv reālisma tradīciju un par

⁴⁶ Mamaja E. Modernisms latviešu teātrī (1920 – 1930) // *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002, 95.lpp.

⁴⁷ Ar apzīmējumu “eklektisks” šeit un citviet promocijas darbā tiek apzīmēta E. Smiļģa režijai raksturīgā nepiederība vienam konkrētam modernisma virzienam, bet radošu dažādu modernisma virzienu iezīmju sintēze unikālā režijas valodā (*autores piez. – I. R.*).

prioritāti izvirzījis latviešu autoru darbu iestudēšanu, Dailes teātris kļūst par līdzvērtīgu, taču citās, modernisma koordinātēs strādājošu mākslas institūciju.

Dailes teātra māksliniecisko mērķu formulēšanu un realizēšanu praksē ietekmē vairāki nozīmīgi sociālpolitiski un mākslinieciski faktori. Dailes teātra sākotnes kontekstā interesantas paralēles velkamas ar vēsturisko Jauno Rīgas teātri (1908-1915), kas uzskatāms par pirmo režijas teātri Latvijā. Abus teātrus vispirms vieno to fiziskā atrašanās vieta un sākotnējais repertuārs. Pēc ilgām diskusijām Raiņa klubā Dailes teātris rod mājas bijušā JRT telpās, ēkā Romanova (tagad – Lāčplēša) ielā 25, par tā goda direktoru tiek iecelts Rainis. Dailes teātris tiek atklāts 1920. gada 19. novembrī ar Raiņa traģēdijas “Indulis un Ārija” iestudējumu, un arī vēlāk Raiņa dramaturģijai atvēlēta būtiska vieta Dailes teātra repertuārā⁴⁸. Šo iemeslu dēļ Dailes teātris pirmo darbības gadu laikā bieži tiek uztverts par JRT tradīciju turpinātāju, kaut arī abi teātri rodas un darbojas pēc fundamentāli atšķirīgiem principiem. Kamēr JRT darbībā būtiska ir teātra sociālpolitiskā ievirze (JRT skatītāju vidū līdzās inteliģencei ir daudz strādniecības slāņa pārstāvju), Dailes teātris jau pašā iecerē nav saistīts ar sociālpolitiskiem procesiem vai piederību kādam noteiktam politiskajam strāvojumam. Teātra kritiķe Paula Jēger-Freimane 1931. gadā, atskatoties uz Dailes teātra pirmo desmitgadi, raksta: “Toreiz mēs it kā pamatoti varējām domāt, ka Dailes teātris kā viena no tikko dibinātajām Raiņa kluba kulturālo pasākumu sekcijām, kas darbosies bijušā JRT telpās, nebūs arī nekas vairāk kā teātra ideoloģisko tradīciju turpinātājs. Tagad mēs zinām, ka Dailes teātris, kā juridiskais saimnieks ir Raiņa klubs, savā mākslinieciskā direktorā Ed. Smiļģī bij ieguvis tādu vadītāju, kam teātris rūpēja vienīgi kā mākslas faktors.”⁴⁹ Suverenitātes princips, postulējot radošu brīvību no jebkādiem politiskiem strāvojumiem, skaidri formulēts jau Dailes teātra pirmajā deklarācijā, kas publicēta 1920. gada 19. novembrī, dienu pirms teātra atklāšanas: “Šinī pārveidošanās posmā teātris nevar būt cieši atkarīgs no kaut kādas vienas politiskas grupas un tīri politiskas tendences. Dailes teātra uzdevums ir neatkarīga bezpartejiska mākslas virzīšana un izkopšana (*autores pasvītrojums – I. R.*), pieturoties, piemēram, repertuārā pie vērtīgiem darbiem ar dziļi sabiedriska satura un spēcīgu māksliniecisku uzbūvi.”⁵⁰ Šī mākslinieciskā uzstādījuma realizēšanā liela nozīme ir arī valsts politiskās sistēmas maiņai – t. i., ne bez nozīmes ir fakts, ka Dailes teātris rodas brīdī, kad tikko nodibināta neatkarīga

⁴⁸ E. Smiļģis sava mūža laikā Raiņa lugas iestudējis kopumā 16 reizes, vairākas no tām (“Indulis un Ārija”, “Uguns un nakts”, “Pūt, vējiņi!”, “Spēlēju, dancoju”) arī atkārtoti (*autores piez. – I. R.*).

⁴⁹ Jēger-Freimane P. Dailes teātra 10 gadu jubileja // *Burtnieks*, 01.01.1931, 90. lpp.

⁵⁰ (bez aut.) Dailes teātra mērķi // *Latvijas Vēstnesis*, 19.11.1920, 3. lpp.

Latvijas valsts, līdz ar to jaunizveidotais teātris nav pakļauts politiskai ideoloģijai un tā vadītājiem ir iespējams brīvi realizēt savas mākslinieciskās ieceres.

Dailes teātra manifestu saturu lielā mērā nosaka 1920. gadu sākumā Latvijas teātrī valdošā reālisma estētikā balstītā teātra tradīcija – teātra māksliniecisko mērķu formulējumā jūtama vēlme norobežoties no līdzšinējās teātra tradīcijas un pieteikt principiāli jaunus estētiskos un mākslinieciskos mērķus. Gan Dailes teātra manifestos, gan paša Eduarda Smiļģa piezīmēs, runu uzmetumos un rakstos bieži lietoti tādi atslēgvārdi kā “jauns” un “nākotne”. Piemēram, 1930. gadā, Dailes teātra desmit gadu jubilejā, Eduards Smiļģis par teātra rašanās brīdi raksta: “Dailes teātris dzima kā jaunu ceļu meklētājs, pacēlās kā revolūcijas vilnis latviešu teātra mākslā – stājās darbā ar zināmu programmu, iepriekš pasludinādams savu māksliniecisko ticības apliecību jauna teātra stila (*šeit un iepriekš – autores pasvītrojumi, I. R.*) meklēšanā.”⁵¹ Dailes teātra atšķirīgumu no Latvijas teātrī tobrīd valdošās reālisma estētikas pamana arī 20.-30. gadu vadošie kritiķi. Piemēram, Roberts Kroders, atskatoties uz Dailes teātra pirmo piecgadi, 1930. gadā raksta: “Eduarda Smiļģa un Jāņa Munča radītais Dailes teātris nāca kā karotājs pret naturālismu-psiholoģismu skatuves mākslā. Viņi Latvijā ienesa sapni par teatrālu teātri, kurā valdnieks ir aktieris (*šeit un iepriekš – autores pasvītrojumi, I. R.*), sapni par skatuvi, kas aktieri atbrīvo, atraisa viņa garīgo un ķermenisko produktivitāti.”⁵²

Dailes teātra pirmo darbības gadu teorētiskajos postulātos skaidri nodalītas īpašības, kas piemīt pagātnes (literatūrā jeb runātajā vārdā balstītajam) teātrim un nākotnes (jaunajam, modernajam) teātrim. Apkopojot šos pamatpostulātus, iespējams izdalīt skaidrus pretstatu pārus, kas formulēti 2. tabulā:

2. tabula: Pagātnes un nākotnes teātra īpašību nodalījums Dailes teātra teorētiskajos manifestos.

Pagātnes/ literāriskais teātris	Nākotnes/ jaunais teātris
teātris = literatūra	teātris kā suverēns mākslas veids
aktieris = teksta lasītājs	aktieris = radošs mākslinieks
izrādes autors = dramaturgs	izrādes autors = režisors

Atšķirībā no 20. gadsimta 20. gadu Latvijas teātra kopainas, novatoriska ir arī Dailes teātra mākslinieciskās vadības izpratne par režisora nozīmi un funkcijām teātrī. Eduarda Smiļģa 1922. gadā ar roku veiktajās piezīmēs uz Dailes teātra darbības pamatnosacījumu

⁵¹ Smiļģis E. Pārdomas // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 5.lpp.

⁵² Kroders R. Dailes teātra pirmie pieci gadi // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 21. lpp.

malām formulēts mērķis izveidot tādu teātri, kur režisors būtu absolūtais mākslas darba autors, kurš piedāvā oriģinālu, individuālu literārā darba interpretāciju skatuves valodā. Smiļģis uzsver, ka jālauž “maldīgie uzskati par inscenētāja lomu teātrī” un jārada “jauna sapratne par teātra izrādes autoru”⁵³. Šie teorētiski formulētie principi mērķtiecīgi tiek īstenoti arī Dailes teātra mākslinieciskajā darbā (*sk. 3.1. nodaļu par Eduarda Smiļģa konsultantu sistēmas organizatoriskajiem principiem*), ļaujot runāt par Smiļģa vadīto Dailes teātri kā režijas teātri mūsdienu izpratnē.

Dailes teātra 20. gados publicētajos manifestos līdžās ar teātra pašidentitāti saistītiem jautājumiem iztirzāti arī konkrēti mākslinieciskie uzdevumi, no kuriem būtiskākie: “1) Atsacīties no tagadnes filozofiskā un literāriskā teātra (..); 2) Radīt organiski apvienotu izrādes formu, kur visi teātra elementi tiek atrisināti tikai no teātra redzes stāvokļa (*šeit un iepriekš – autores pasvītrojumi, I. R.*), ņemot kā izejas punktu – aktieri (..).”⁵⁴ Izvirzītie principi liecina par vēlmi radīt **sintētisku** jeb organiski vienotu izrādes formu, kurā visi elementi (scenogrāfija, kostīmi, gaismas, mūzika, aktierspēle) iekļautos kopējā estētikā, turklāt principiāls ir uzstādījums “visus teātra elementus atrisināt no teātra redzes stāvokļa”, t. i., izrādes struktūrā par galveno vēstījuma elementu padarīt nevis tekstu jeb runāto vārdu, bet gan vizuālos izteiksmes līdzekļus – scenogrāfiju, gaismas, kostīmus, aktiera žestu un kustību partitūru. Par sintētiskā teātra estētiku runā arī mākslinieks Oto Skulme, kurš Dailes teātrī strādā kopš 20. gadu vidus: “Dailes teātris savā radošā darbā ir centies sakausēt vienā nedalāmā ritmiskā masā visus tos atsevišķos teatrālos elementus, no kuriem viņš rada izrādi (..). Šie elementi ir paši par sevi patstāvīgi, bet mākslinieciskā teatrālā radīšanas procesā tie tiek sakausēti kopējā ritmā un savstarpēji viens otru papildina (*autores izcēlums – I. R.*).”⁵⁵ Gan no šī Oto Skulmes formulējuma, gan citu laikabiedru liecībām iespējams secināt, ka Eduarda Smiļģa iestudējumos, neskatoties uz visu skatuves elementu māksliniecisko saskaņotību, vienlaikus saglabāta katra mākslinieka radošā darba unikalitāte, uzvedumam veidojoties kā kolektīvās radīšanas principa īstenojumam, kuras gala iznākumu pārrauga Smiļģis kā režisors-inscenētājs.

E. Smiļģa režijā aktuālais sintēzes princips saistīts ne tikai ar modernisma laikmetam raksturīgo novēršanos no dzīves imitācijas un pievēršanos cilvēka psihes, tai skaitā zemapziņas, attēlojumam uz skatuves, bet arī ar 20. gadsimta sākumā strauju attīstību

⁵³ DT mākslinieciskās darbības pamatnosacījumi, ar Ed. Smiļģa piezīmēm, 1922. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238.206.

⁵⁴ Dailes teātra deklarācija // *Dailes teātris Rīgā*, III sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1922.

⁵⁵ Skulme O. Par Dailes teātra ārējo scēnisko izveidojumu // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 53. lpp.

piezīvojošo kino jomu. Ekspresionisma teātra attīstītie izteiksmes līdzekļi – vēstījuma sadrumstalotība atsevišķās, strauji mainošās ainās, dekorāciju abstrakcija un simboli, apgaismošanas tehnikas, teatralizācijas princips aktierspēlē – tiek adaptēti agrīnajās kinofilmās⁵⁶. Taču vienlaikus kino kā konkurējoša mākslas veida straujā attīstība motivē teātri apliecināt tā suverenitāti no citiem mākslas veidiem. Arī Eduarda Smiļģa teorētiskajos uzskatos saskatāma pārliecība par sintēzi kā teātra esenciālu īpašību, kas to atšķir no citiem mākslas veidiem: “(..) teātriem jāveidojas līdzī laimētam, ārējiem apstākļiem, līdzī modernā cilvēka psihei. Modernā cilvēka dvēsele ir ārkārtīgi komplicēta. Tur plosās tagadnes nemieru dziņas un nervozas sāpes (..). Liekas, māksla un dzeja dīvainā kārtā apraujas un apklust lielo tagadnes problēmu priekšā. Tad uzstājas kino, piesola savus pakalpojumus un apgalvo, ka vienīgi viņa māksla ir nākotnes māksla, ka tikai kino atmosfērā modernais cilvēks var iegūt savu pārdzīvojuma spraigumu. Te nu tagadnes teātrim jāizceļna liela cīņa, kas arī notiek visās valstīs. Teātru vadītājiem jābūt ticībai, ka publika drīz prasīs citas baudas, kas saskanētu ar garīgām tieksmēm, kur būtu sintēze, bet nevis kinētisks raibums, dzīvs cilvēks, bet nevis tā fotogrāfija (autores pasvītrojums – I.R.).”⁵⁷ E. Smiļģa uzskatos formulēta būtiskākā atšķirība starp teātri un kino kā konkurējošiem mākslas veidiem – proti, Smiļģis apzināti izceļ un savā režijas darbā izmanto teātra kā dzīvas, skatītāju acu priekšā radītas mākslas formas specifiku, izrādi balstot aktiera radītajā skatuves enerģijā.

Šajā pašā rakstā Smiļģis arī izdara formulē prasību pēc stilistiski eklektiska (ar to saprotot – vienā stilā vai virzienā neierobežota) teātra: “Teātris necenšas pēc pilnīgas ilūzijas (un aktieris nav dzīves imitators), bet, lugu uzvedot, rāda mākslas īstenību, kas ir augstāka par dzīves īstenību. Tikai tādā kārtā ir iespējams dot uz skatuves dzīves ainas, kas ir dažādu laikmetu, dažādu atmosfairu sintēze, sākot ar naturālo un beidzot ar fantastisko (autores pasvītrojums – I. R.).”⁵⁸ Līdzīgu principu, sintezējot reālisma, naturālisma, simbolisma un ekspresionisma estētiku⁵⁹, izmanto vācu režisors Makss Reinhards.

Vairākos Eduarda Smiļģa rakstos, runās un piezīmēs kā ideāls iezīmēta tāda teātra forma, kurā skatuve nav nodalīta no skatītāju zāles: “(..) teātra pirmais un pēdējais noteikums ir aktiera un skatītāja ciešs sakars, un tāpēc nāks laiks pilnīgai teātra revolūcijai, kura noplēsīs priekškarus, aizklās bezdibeni starp skatuvi un skatītājiem (..), aktieri paņems

⁵⁶ Daļa no tām, piemēram, Roberta Vīnes “Doktora Kaligari Kabinets” (1920) tiek uzņemtas teātra dekorācijās un uzskatāmas par nosacītu teātra un kino hibrīdu (*autores piez.* – I. R.).

⁵⁷ Smiļģis E. Pārdomas // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 7.lpp.

⁵⁸ Turpat, 5.-6. lpp.

⁵⁹ Ulberis L. Vācijas režija (1900-1945). Galvenās tendences // *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002, 481.lpp.

no lēti mirdzošās spēļu būdas ārā un nostādīs to skatītāju vidū, kā tas bija Šekspīra un antīkā teātra laikos (...).”⁶⁰ Kaut arī radikālu telpiski eksperimentu Smiļģa režijā nav⁶¹, pirmais solis šī utopiskā sapņa realizēšanā ir Smiļģa un Munča 20. gadu vidū veiktā Dailes teātra skatuves pārbūve. Tās laikā tiek paplašināts proscēnijs, “salauzta” skatuves grīda, izveidojot vairāklīmeņu podestūru, kas skatuves darbību ļauj fiziski pārnest tuvāk skatītāju zālei un radīt optisku ilūziju par skatuves telpas plešanos dziļumā, augstumā un platumā. J.Muncis par Dailes teātra vadības skatuves reformas iecerēm raksta jau 1920. gadā: “(..) jākonstruē proscēnijs, uz kura galvenokārt jānorisinās visai lugas darbībai. Ar proscēnija ieviešanu mēs noārdām to sienu, kura līdz šim pastāvēja starp aktieri un skatītāju. Ieejot uz proscēniju, aktieris iznāk ārā no skatuves rāmja (...), atrazdamies publikas priekšā, rodas tiešs kontakts ar skatītāju. Aiz proscēnija seko vidus plāns, aiz vidus plāna pēdējais plāns. Katru šo plānu atdala priekšskars, uz abām pusēm atvelkams. Katrs plāns atrodas pa vienu pakāpi augstāk. Vidus plāns šaurāks par proscēniju, un pēdējais plāns šaurāks par vidus plānu.”⁶²

Smiļģa un Munča idejas par aktiera un skatītāja attiecību reformu saskan ar Eiropas modernisma teorētiku idejām – piemēram, tieša līdzība saskatāma ar vācu teātra teorētiku, režisora Georga Fuksa (*Georg Fuchs*) darbā “Vācu forma” (*Deutsche Form*, 1907) aprakstīto instinktīvo teātra vēlmī tuvināties skatītājam, ko iespējams sasniegt, atbrīvojot aktieri no “smacējošās” skatuves kārbas un ar skatuves telpas reformēšanu radot dinamisku bezgalības iespaidu⁶³.

Iepriekš iztirzātie uzskati ļauj kopsavilkt būtiskākos Dailes teātra mākslinieciskās programmas pamatprincipus:

1. Teātra suverenitātes pasludināšana no literatūras (izrāde nav literārā darba lasījums, bet oriģināla interpretācija, kuras autors ir režisors, bet realizētāji – izrādes mākslinieciskā komanda);
2. Visu skatuves elementu (vizuālo, audiālo, aktierisko skatuves zīmju) apvienojums sintētiskā jeb vienotā izrādes struktūrā;

⁶⁰ E Smiļģa sacer. par RDT uzvedumiem: “Dailes teātris vienmēr cīnās par savu eksistenci”. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237.874.

⁶¹ Atsevišķos iestudējumos (piemēram, Pjēra de Bomaršē “Figaro kāzu” uzvedumā, 1922) netiek izmantots skatuves priekšskars, tādējādi ļaujot skatītājiem dekorācijas izpētīt jau pirms izrādes sākuma, kā arī neslēpjot izrādes laikā veiktās skatuves pārbūves (*autores piez.* – I. R.).

⁶² Muncis J. Kalderona de la Barkas “Salemas tiesnesis” Dailes t. ekspozīcijas apraksts, 03.11.1920. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.819.

⁶³ Carlson M. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* – USA: Cornell University Press, 1994, p. 320

3. Pāreja no dzīves realitātes imitācijas (reālisma teātra sistēmas) uz teatralizāciju, ar to saprotot mākslinieciski izkāpinātu, nereālistisku izrādes formu un vēstījumu un aktualizējot modernismam raksturīgo principu *l'art pour l'art* jeb “mākslu mākslai”;

4. Aktierspēles stila maiņa, psiholoģiskā teātra principu⁶⁴ vietā izmantojot modernisma teātrī sakņotu aktierspēles tehniku, kas paredz, ka precīza ārējā forma (žesti, kustības, mīmika) aizvedīs pie pareiza iekšējā pārdzīvojuma⁶⁵.

Dailes teātra teorētiskie manifesti un iestudējumu estētika, sevišķi teātra darbības sākumposmā, 20. gadu pirmajā pusē, izraisa dažādu recepciju. 20. gadu kritikā, raksturojot Dailes teātra darbību, bieži izmantots apzīmējums “formas teātris”, kas lietots divējādā konotācijā. No vienas puses, tas kļūst par apzīmējumu Dailes teātra izrāžu izkoptajam vizuālajam un audiālajam veidolam, kam līdzvērtīga Latvijas teātra kopainā tobrīd nav. Piemēram, Paula Jēger-Freimane, rakstot par N. Jevreinova lugas “Dzīve-arlekināde” iestudējumu (1922), izvirza apgalvojumu: “Šīs lugas inscenējums Dailes teātrī jāpieskaita interesantiem stila mēģinājumiem. Ne pašu lugu, ne izrādi nevar ar dziļas mākslas mērauklu mērot, nedz ar kādiem lietderības principiem saistīt. Tie ir formas meklējumi, nekas vairāk. Kā tādi viņi var teātra mīļotāju ieinteresēt, un kā tādi viņi Ed. Smiļģa inscenējumā ir estētiski baudāmi.”⁶⁶ No otras puses, teātra pirmās piegades noslēgumā kritika sāk pārmest estētisko paņēmienu pašmērķīgu izmantojumu un atkārtosanos. Piemēram, radikāls viedoklis par Dailes teātra māksliniecisko kursu ir rakstniekam Kārlim Dziļlejam, kurš 1924. gadā deklarē: “Te [Dailes teātrī] notiek kalpošana scēniskajam principam kā vienīgajam dievam. “Literatūra” jeb “filozofija” te tiek ignorēta. Kad tikai forma, vienalga, kāds saturs (autores izcēlums – *I. R.*). Vai pareizāk sakot: priekš Dailes teātra saturs neeksistē. Tā ir galējība, vienpusība, un tādi scēniski principi nav bez iebildumiem pieņemami.”⁶⁷

Viedoklis par Dailes teātra ieslīgšanu “formas” gūstā liecina par vairākām parādībām. Pirmkārt, Latvijas teātra straujā mākslinieciskā attīstība 20. gadsimta 20. gados rada disonansi starp teātra praktiķu un teorētiķu zināšanām – izņemot atsevišķus erudītus kritiķus (Paulu Jēgeri-Freimani, Robertu Kroderu, Jāni Sudrabkalnu u. c.), Latvijas teātra kritikā joprojām dominē 19. gadsimta otrās puses teātra pieredzē balstīti uzskati, tādēļ

⁶⁴ Konstantīna Staņislavska reālpsiholoģiskā teātra sistēmas pamatā ir uzskats, ka pareizs iekšējais stāvoklis aktierī radīs precīzu tēla ārējo formu (*autores piez. – I. R.*).

⁶⁵ Šis uzskats Eduarda Smiļģa teātra principus ļauj tipoloģiski salīdzināt ar modernisma teātra novatoru aktiermākslas tehnikām – Vsevoloda Meierholda biomehāniku, Edvarda Gordona Kreiga virsmarietes teoriju u. c. (*autores piez. – I. R.*)

⁶⁶ Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1922, Nr. 4, 429. lpp.

⁶⁷ K. Dz. Mūzika un tēlojošās mākslas // *Domas*, 01.01.1924, 78.-79.lpp.

novirzes no reālisma tradīcijas bieži tiek vērtētas kā pašmērķīgi formas ekscesi. Otrkārt, viegli apstrīdama ir kritikā postulētā ideja par Dailes teātri kā tīru formas teātri. Eksperimenti ar formu – dažādiem tehniskiem izteiksmes līdzekļiem, tostarp skatuves dekorācijām, apgaismojumu, aktiera ķermeņa žestu un kustību partitūru, kostīmu, grimu u.c. izrādi kā māksliniecisku veselumu veidojošiem elementiem – ir neatņemama modernisma teātra parādība, kas aktuāla visu 20. gadsimta sākuma Eiropas teātra novatoru darbos. Turklāt izrādes forma nekad nav nodalāma no satura un pat mākslinieciski izkāpināta forma vienmēr noved pie saturiska vēstījuma.

20. gadsimta 20. gadu vidū un beigās presē izskanējušie pārmetumi izraisa arī Dailes teātra vadības pretreakciju. Eduards Smiļģis 1930. gadā par teātra pirmo gadu darbību raksta: “Teātrim asi pārmeta, ka, piemēram, latviešu lugās tas neatstājot it nekā no latviskā kolorīta, ka scēniskais ornaments nokaujot visu pārējo. Te nu notika pārskatīšanās pašā pamatā. Dailes teātris vispirms uzskata teātri kā suverēnu mākslas veidu. [...] “Ziedoties formas kultam” – to Dailes teātris bija spraudis par savu tuvāko mērķi un centies to sasniegt savos pirmos piecos pastāvēšanas gados. (..) Šī ziedošanās formai bija nepieciešama, lai drīkstētu pieskarties dziļai un lielai ideju valstij (*autores pasvītrojums – I. R.*).”⁶⁸ No vienas puses, Eduarda Smiļģa pārdomas top kā attaisnojums kritikas pārmetumiem, taču, no otras puses, kļūst par apliecinājumu teātra mākslinieciskās programmas pamatam – izrādes formas izkopšanai kā modernisma estētikas pamatprincipam.

1.3. Dailes teātra repertuārs (1920-1945)

Dailes teātra manifestos proponēto jauno, no reālisma tradīcijas atšķirīgo teātra virzienu ļauj īstenot ne tikai iepriekšējā nodaļā analizētie teātra mākslinieciskie mērķi un uzdevumi, bet arī izvēlētais repertuārs. Kā viens no pirmajiem teātra deklarācijā izvirzītajiem darbības programmas punktiem ir “izrādīt lugas ar lielu māksliniecisku vērtību un bagātas ar īstiem teātra elementiem (*autores pasvītrojums – I. R.*)”⁶⁹. Par to, kas Dailes teātra vadības izpratnē slēpjas zem apzīmējuma “lugas ar teātra elementiem”, vairāk ļauj spriest Jāņa Munča rakstītās izrāžu teorētiskās ekspozīcijas. Piemēram, par vācu autora Dīcensmīta (*Dietzenschmidt*, dzimis Antons Francs Šmits) lugu “Sv. Jēkaba ceļojums”

⁶⁸ Smiļģis E. Pārdomas // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 5.-6. lpp.

⁶⁹ Dailes teātra deklarācija // *Dailes teātris Rīgā*, III sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1922.

Muncis raksta: “Luga ļoti spēcīgi izrakstīta, viņā daudz teātra elementi. Var inscenējumā dot interesantu skatuves formu. Luga ir “ekspresionistiska” (*šeit un iepriekš – autores pasvītrojums, I. R.*), bet šī vārda labākā nozīmē.”⁷⁰ Šie un citi Dailes teātra teorētiskajos apcerējumos lasāmie apzīmējumi ļauj secināt, ka Dailes teātra repertuāra izvēlē 20. gadsimta 20. gados kā atlases princips izvirzīta dramaturģijas darbu piemērotībai Dailes teātra iestudējumu vispārējai estētikai –dinamiskai, mākslinieciski izkāpinātai skatuves darbībai, kas balstīta straujā tempā, izmantojot kontrasta principu gan aktierspēlē, gan ainu nomaiņā.

1920. gada augustā Raiņa kluba biedrs, grāmatizdevējs Ansis Gulbis par jaunizveidotā repertuāra iecerēm raksta: “Repertuārā Raiņa un Aspazijas jaunie darbi, Sofokla “*Ķēniņš Edips*” un “*Antigona*”, (..) Bīhnera “*Dantona nāve*”, Kalderona “*Salomejas tiesnesis*” u. c. No Aspazijas paredzēti “*Rute*” (*luga “Boass un Rute” sarakstīta tikai piecus gadus vēlāk, 1925. gadā – I. R.*) (..) un “*Hipatija*” (..). Tad mūsu jaunāko rakstnieku darbi. Repertuārā būs pārsvars jaunklasicismam.”⁷¹ Jau šie A. Gulbja nosauktie dramaturģijas darbi iezīmē divus principiālus Dailes teātra turpmākos repertuārvirzienus – pirmkārt, klasikas (tai skaitā antīkās dramaturģijas) iestudējumi, otrkārt, modernisma dramaturģija.

Dailes teātra repertuāra plānošanā dažādos laika posmos liela nozīme bijusi Eduarda Smiļģa piesaistīto konsultantu – literātu ieteikumiem. Pēc Jāņa Munča pievienošanās Dailes teātra vadībai 1920. gada nogalē Munča kā teātra teorētiķa pārziņā neoficiāli ir arī repertuāra plānošana. Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīvā atrodams uz divām lappusēm mašīnrakstā pierakstīts Dailes teātra “nākošās darbības programmas” plāns (1922), kurā paredzamais repertuārs strukturēts četrās grupās pēc piederības dažādiem teātra laikmetiem:

(1) “klasiskais teatrs” (pieteikumā ir tādas lugas kā Aristofana “*Lisistrate*”, Eshila “*Orestejs*”, Viljama Šekspīra “*Otello*”, “*Romeo un Džuljeta*”, “*Vētra*”, Bairaona “*Manfreds*”, Korneija “*Sids*”, Moljēra “*Mizantrops*”, Lopes de Vegas “*Avju avots*”, Kalderona de la Barkas “*Dzīve-sapnis*” u. c.);

(2) “eksotiskais un dell’artiskais teatrs” (lugas, kurās aktuāli delartes elementi – Karlo Goci “*Atklātais noslēpums*”, Hasinto Benaventes “*Interesu spēle*”, Georga Haseltona ķīniešu komēdija “*Dzeltenie svārki*”, virkne senindiešu drāmu, tostarp arī Birutas

⁷⁰ Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, 04.01.1922. RMM arhīvs, Inv. Nr. 233.193.

⁷¹ Gulbis A. Dailes teatrs Rīgā // *Latvijas Vēstnesis*, 24.08.1920, 3. lpp.

Skujenieces Intīmajā teātrī uzvestā indiešu autora Rabindranatha Tagores lugas “Upuris” un “Kēniņš un kēniņiene” u. c.);

(3) “romantiskais teatrs”, ar to saprotot romantisma autoru darbus (E. T. A. Hofmaņa pasakas, Viktora Igo “Nožēlojamie”, Edmona Rostāna “Sirano de Beržeraks”, Mígela de Servantesa “Dons Kihots” u. c.);

(4); “modernais teatrs” – šajā virzienā minēti gan latviešu autoru darbi, piemēram, Jāņa Akuratera mistērija “Aptumšošanās”, gan Eiropas modernisma dramaturģija – repertuāra plānos ir gan simbolistu darbi (Dīcensmīta “Sv. Jēkaba ceļojums”, Franka Vēdekīnda “Zemes gars”, Augusta Strindberga “Uz Damasku” u. c.), gan vācu ekspresionistu lugas, piemēram, Franca Verfeļa “Spoguļa vīrs” un Ernsta Tollera “Mašīnu postītāji”⁷².

Lugu uzskaitījuma beigās lasāma piezīme: “Šī programma aptver ilgāku laikmetu un sastādīta, lai teātris varētu sistemātiski un metodiski attīstīties”⁷³, kas ļauj secināt, ka Dailes teātra vadība repertuāra plānojumu veidojusi kā nosacītu teātra mākslinieciskās attīstības programmu ilgstošākā periodā. Pieteiktā mākslinieciskā programma 20. gadu pirmajā pusē gandrīz tiek arī praktiski īstenota – no repertuāra plānā pieteiktajiem darbiem tiek iestudētas aptuveni divas trešdaļas, atsevišķos gadījumos uzvedot citu plānā minētā autora darbu.

Dailes teātra 20. gadsimta 20. gadu repertuārā dominē dažādu laikmetu klasikas darbu uzvedumi. Kvantitatīvi visvairāk iestudētas Viljama Šekspīra (*William Shakespeare*) lugas⁷⁴ (tragēdijas “Hamlets”, “Otello”, “Romeo un Džuljeta”, komēdijas “Divpadsmitā nakts”, “Sapnis vasaras naktī”, “Liela brēka, maza vilna”, “Venēcijas tirgotājs”, “Juku jukām”, “Par velti mīlēts”, “Gals labs – viss labs”, “Falstafs un princis Inga” jeb “Henrijs IV”)⁷⁵. Repertuārā bieži sastopama franču klasicisma dramaturģija – Moljēra (*Molière*) “Žoržs Dandēns” un “Pilsonis muižniekos”, Pjēra Ogistēna de Bomaršē (*Pierre-Augustin du Beaumarchais*) “Figaro kāzas”; romantisma autoru darbi – Ernsta Teodora Amadeja Hofmaņa (*Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*) “Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi” un “Kapelmeistara Kreislera stūra logs”, Ludviga Tīka (*Ludwig Tieck*) “Runcis zābakos”; Viktora Igo (*Victor Hugo*) “Nožēlojamie”, “Ernani”; itāļu autora Karlo Goldoni (*Carlo Goldoni*) lugas (“Viesnīciece”, “Pļāpīgās sievas”, “Vēdekļis”); spāņu

⁷² DT 20. gadu paredzētais repertuārs, 1922. RMM arhīvs, Inv.Nr. 238.209.

⁷³ Turpat.

⁷⁴ 20. gs. 20. gados DT tapuši kopumā 11 V. Šekspīra lugu iestudējumi (*autores piez. – I. R.*).

⁷⁵ Par Dailes teātrī tapušajiem V. Šekspīra darbu uzvedumiem sīkāk skat.: Zeltiņa G. *Šekspīrs ar Baltijas akcentu* – R.: LU LFMI, 2015, 379.-398. lpp.

Zelta laikmeta dramaturģija – piemēram, Hasinto Benaventes (*Jacinto Benavente*) “Interesu spēle” u. c. Vienlaikus repertuārā iekļauti modernisma autoru darbi, tostarp: simbolistu lugas – Oskara Vailda (*Oscar Wilde*) “Salome”, Morisa Māterlinka “Zilais putns”, Nikolaja Jevreinova “Dzīve-arlekināde”, Franka Vēdekinda (*Frank Wedekind*) “Zemes gars”, Augusta Strindberga (*August Strindberg*) “Sapņu spēle”, Henrika Ibsena “Pērs Gints”, Luidži Pirandello (*Luigi Pirandello*) “Vīrs, zvērs un tikums”; ekspresionisma dramaturģija – Karela Čapeka (*Karel Čapek*) “R.U.R.” jeb “Cilvēces bojā iešana”, Ernsta Hardta (*Ernst Hardt*) “Nerrs Tantris” u. c.

Dailes teātra 20. gadu pirmās puses repertuārā parādās arī vairāki Latvijā iepriekš nezināmi sava laika amerikāņu dramaturgu darbi. Piemēram, Edvarda Šeldona (*Edward Sheldon*) luga “Romāns” (*Romance*, sarakstīta 1913. gadā), tāda ir arī Aptonas Sinklēra (*Upton Sinclair*) luga “Mežonis” (oriģinālnosaukumā *Prince Hagen*, sarakstīta 1903. gadā), ko 1921. gadā Dailes teātrī iestudē Alfrēds Amtmanis-Briedītis un kas veidota kā parafrāze par Riharda Vāgnera “Nībelungu gredzena” tēmu, sižetā līdžās amerikāņu dzelzceļa magnāta dēlam Džeraldam ievijot tēlus no Vāgnera operu cikla libretiem. Līdžās Eiropas un pasaules dramaturģijai Dailes teātra repertuārā nozīmīga vieta atvēlēta latviešu autoru darbu iestudējumiem – gan klasiķu (Rūdolfā Blaumaņa, Ādolfā Alunāna, Annas Brigaderes u. c.), gan sava laika rakstnieku (Raiņa, Aspazijas, Pāvila Gruzņas, Jāņa Akuratera, Andreja Upīša u. c.) darbiem.

Dailes teātra 20. gadu repertuārs kopumā raksturojams kā novatorisks. Pirmkārt, Dailes teātrī top vairāku Latvijas teātrī iepriekš neiestudētu dramaturģijas darbu uzvedumi (piemēram, Aristofāna “Līsistrate”, arī latviešu dramaturgu jaunāko darbu pirmiestudējumi – Raiņa “Mīla stiprāka par nāvi” u. c.). Otrkārt, 20. gadu Latvijas teātra kontekstā ievērojama ir Dailes teātra repertuāra plašā amplitūda, kas aptver dažādus teātra vēstures periodus (no antīkās dramaturģijas līdz modernismam), ļaujot teātra praksē īstenot modernisma teātrim raksturīgo dažādu laikmetu teātra modeļu stilizāciju (*sk. 4. nodaļu*). Treškārt, Dailes teātra 20. gadu repertuārs ir tipoloģiski salīdzināms arī ar citu sava laika Eiropas teātru māksliniecisko programmu. Piemēram, zināma līdzība saskatāma ar Aleksandra Tairova vadītā Maskavas Kamerteātra repertuāru, kas uzskatāmi redzama 3. tabulā.

3. tabula: Paralēles starp A. Tairova Kamerteātra un E. Smiļģa Dailes teātra repertuāru 20. gs. 10.-30. gados.

Luga/ iestudējums	Aleksandra Tairova Kamerteātris	Eduarda Smiļģa Dailes teātris
Oskars Vailds "Salome"	1917. gads	1920. gads
Džordžs Kokrens Hazeltons, Harijs Benrimo "Dzeltenais ģērbs"	1913. gads* * <i>Maskavas Brīvais teātris</i>	1923. gads
Viljams Šekspīrs "Romeo un Džuljeta"	1921. gads	1924. gads
E. T. A. Hofmanis "Brincese Brambilla"	1920. gads	DT repertuāra plānos 1929./1930. gada sezonai (netiek iestudēta)
Bertolts Brehts "Trīsgrašu opera"	1930. gads	1932. gads

Vairāku darbu iestudēšanu Dailes teātrī tiešā veidā ierosina Jāņa Munča ārvalstīs redzētās izrādes. Piemēram, viens no Dailes teātra 20. gadu izcilākajiem iestudējumiem – "Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi" pēc Ernesta Teodora Amadeja Hofmaņa pasaku motīviem iestudēts pēc tam, kad Muncis 1922. gada jūnija sākumā noskatījies Karla Meinharda (*Carl Meinhard*) un Rūdolfā Bernauera (*Rudolf Bernauer*) iestudējumu Berlīnes *Königgrätzer Straße* teātrī. Muncis no Parīzes vēstulē Smiļģim raksta: "Pēc "Otello" tūliņ vajadzētu ņemt Hofmaņa pasakas (..), ārkārtīgi pateicīgi inscenējamas. Berlīnes inscenējums man nepatīk, to var interesantāk izdarīt. Tikai jāiegādājas apgaismošanas aparāti un jāuzbūvē proscēniums."⁷⁶ Berlīnes iestudējumu veido 42 skatuves pārbūves ar sešām skatuves darbības "ligzdām", kas izkārtotas gan horizontālā, gan vertikālā plaknē – apgaismojot tikai vienu no skatuves daļām, bija iespējams notikt straujai darbības maiņai⁷⁷. "Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi" Dailes teātrī Smiļģa režijā un Munča dekorācijās tiek iestudēti piecus mēnešus vēlāk, 1922. gada 2. novembrī, izmantojot teju identiskus skatuviskos risinājumus (*sk. nodaļu 3.2.*). Tomēr vairākas no Munča novatoriskajām iecerēm dažādu – gan finansiālu, gan organizatorisku – iemeslu dēļ netiek īstenotas. Piemēram, 1922. gada augustā vēstulē Dailes teātra direkcijai Jānis Muncis apspriež iespēju uzvest Latvijas teātrī līdz tam vēl neiestudētās angļu romantiķu dramatiskās poēmas – plānos ir lorda Bairaona (*George Gordon Byron*) "Kains" un "Manfreds", Persija Biša Šellija (*Percy Bysshe*

⁷⁶ Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, 04.06.1922, Parīze. RMM arhīvs, Inv. Nr. 233.537.

⁷⁷ Patterson M. *The Revolution in German Theatre 1900-1933* – London&NY: Routledge, 2016, p. 135.

Shelley) “Atsvabinātais Prometejs” un “Čenči” –, taču Muncis šajā pašā vēstulē secina, ka šie darbi “prasa ārkārtīgi daudz pūles, lai viņu inscenētu, un šinī sezonā tas nebūs iespējams.”⁷⁸

20. gadu beigās Dailes teātris piedzīvo saimnieciskas grūtības – pēc Rīgas Strādnieku teātra nodibināšanās 1926. gadā krītas Dailes teātra apmeklētāju skaits un teātris iestudējumus sāk piemērot turīgās publikas gaumei, bet 30. gadu pirmajā pusē Eiropas un Latvijas teātru darbu ietekmē pasaules ekonomiskā krīze. Šajā kontekstā mainās arī Dailes teātra repertuārpolitika. Lai piesaistītu vairāk skatītāju, tiek strauji palielināts pirmizrāžu skaits – līdz 1925. gadam sezonā vidēji top 12-15 jauniestudējumi, bet 1928./1929. gada sezonā tie ir 24 jauniestudējumi. Izrādes top steigā un ar samazinātiem materiālajiem izdevumiem – teātra uzplaukuma laikā (ap 1924. gadu) viens inscenējums izmaksā aptuveni 200 000 rubļus, krīzes laikā – aptuveni 1500 latu.⁷⁹

Atšķirībā no 20. gadu pirmās puses, kad teātrim izdodas praksē īstenot lielāko daļu no mākslinieciskajiem plāniem, 20. gadu beigās – 30. gadu sākumā Dailes teātra vadībai nākas atteikties no daudzām daudzsološām iecerēm, jo plānotie literārie darbi bijuši pārāk sarežģīti vai nopietni ekonomiskās krīzes apstākļiem. Piemēram, 1929./1930. gada sezonas projektā redzams, ka Dailes teātra plānos ir novatorisks un mākslinieciski augstvērtīgs repertuārs: vairāki krievu autori darbi (Fjodora Dostojevskā (*Фёдор Достоевский*) romāni “Brāļi Karamazovi” un “Noziegums un sods”, Mihaila Ļermontova (*Михаил Лермонтов*) romāns “Mūsu laika varonis”, Leonīda Andrejeva (*Леонид Андреев*) lugas “Cilvēka dzīve”, “Kāds”, “Anatēma”, Aleksandra Puškina (*Александр Пушкин*) mistikas caurvītais stāsts “Pīķa dāma”), divi vācu romantisma autora E. T. A. Hofmaņa darbi (“Princese Brambilla” un “Dodžs un Dogaresse”), vairāki Eiropas modernisma literatūras darbi (Gerharta Hauptmaņa (*Gerhart Hauptmann*) “Nogrimušais zvans”, Henrika Ibsena “Mežapīle”, Karela Čapeka “Kukaiņu valsts”, Oskara Vailda romāns “Dorians Grejs”)⁸⁰ u. c. Tā vietā Dailes teātra repertuārā kopš 1926. gada pastiprināti ienāk Rietumeiropas autoru salonkomēdijas un farsa lugas ar zemu māksliniecisko vērtību, kuru nosaukumi ļauj spriest par šo darbu saturu un literārajām kvalitātēm, piemēram: Eižens Labišs (*Eugène Labiche*) “Itālijas salmu cepure” (1926), Tristans Bernārs (*Tristan Bernard*) “Ideāla ķēkša” (1927), Luijs Varneijs (*Louis Varneuil*) “Advokāte Bolbeka un viņas vīrs” (1928), Eižens Skribs (*Eugène Scribe*) “Nekaro ar sievieti” (1930), Dario Nikodemi (*Dario Niccodemi*)

⁷⁸ Muncis J. Vēstule DT direktijai, 18.08.1922. RMM arhīvs, Inv.Nr. 233.198.

⁷⁹ Kokle R. Dailes teātra saimniecība // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 158.-160. lpp.

⁸⁰ Lugas projektētas uzvest 1929./30. g. sez. DT. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237 756, 1.-2.lpp.

“Sieviete, par kuru runā” (1932), Ludvigs Nerces (*Ludwig Nerz*) “Māte vai meita?” (1933) u. c. Starp pāris nedēļās iestudētiem skatuves darbiem top arī vairāki klasiski franču komēdijas paraugi (piemēram, Armāna de Kaijavē (*Arman de Caillavet*), Robēra de Flēra (*Robert de Flers*) “Buridāna ēzelis”, 1928). Dažos iestudējumos Eduards Smiļģis sadarbībā ar literārajiem konsultantiem veic principiālu lugas lokalizāciju, darbību pārnesot uz sava laika Latviju – piemēram, Dr. Orientācija tulkojumā un lokalizējumā Franča Arnolda (*Franz Arnold*) un Ernesta Baha (*Ernst Bach*) komēdijā “Spāniešu dejojāja” (1926) darbojas tādi tēli kā sinepju fabrikants Pēteris Pipars, viņa meita Paula, advokāts Pludiņš, deputāts Mijkrēslis u. c. Līdzās komēdijrepertuāram tiek iestudētas arī melodrāmas, kuru neatņemama sastāvdaļa ir Burharda Sosāra komponētā mūzika un kas piedzīvo lielu publikas atsaucību, piemēram, Žaka Devāla (*Jacques Deval*) “Ak, šīs mīlas mokas” (“Septembra roze”, 1927), Vilhelma Meijera-Ferstera (*Wilhelm Meyer-Ferster*) “Vecheidelberga” (1928) u. c. Teātra zinātnieks Māris Grēviņš, vērtējot šo repertuāra tendenci, ironiski raksta: “Liela stila traģēdijas varoni (..) draudēja aizstāt pseidoromantisks sapņotājs, par kura sāpēm, ciešanām un mūžīgo uzticību (..) publika lēja saldi sēras asaras vai visu izrādi.”⁸¹ No tā iespējams secināt, ka Dailes teātris Smiļģa vadībā ekonomiskās krīzes laikā traģiskā varoņa arhetipu sapludina ar sentimentālās literatūras varoņa tipu, radot nosacītu jauna tipa komercializētu traģisko skatuves varoni.

Ekonomiskās krīzes periodā daudz⁸² tiek iestudēti arī sava laika latviešu autoru darbi – piemēram, Valda Grēviņa, Edvarda Vulfa, Jāņa Grota, Elīnas Zālītes, Andreja Upīša u. c. lugas. Latviešu autoru dominante Dailes teātra repertuārā zināmā mērā kļūst par teātra atbildi kritikas pārmetumiem par formas dominantu līdzšinējos teātra iestudējumos. 1926. gadā Dailes teātra 7. sezonas atklāšanas bukletā rakstīts: “Savu meklējumu un izveidojumu ceļā kā vienu no vissvarīgākajiem momentiem Dailes teātris atrod dzejnieka aktīvu līdzdalību (*autores pasvītrojums – I. R.*). Uzlasīt repertuāru no dažādām cittautu skatuvēm no autoriem, kuri nejausi nākuši sakarā ar teātri, nebūt vēl nenozīmē sagādāt stilizācijas teātrim labi piemērotu saturu. (..) ir vajadzīgs, lai dzejnieks, kas dod dzīvu vārdu, no kura jātop skatuves tēlam, savus darbus radītu vienots un saskaņots ar teātra māksliniecisko vadību. (..) Šinī ziņā Dailes teātris var laimīgi skatīties nākotnē, jo (..) mūsu dzejnieki nākošā sezonā sniegs veselu rindu jaunu darbu, kas rakstīti speciāli Dailes teātrim.”⁸³ Šo Dailes teātra uzstādījumu – autora un teātra sadarbību, rakstot lugu konkrētām

⁸¹ Grēviņš M. *Dailes teātris* – R.: Liesma, 1971, 48. lpp.

⁸² Piemēram, 1930./1931. gada sezonā no 12 jauniestudējumiem deviņi ir latviešu autoru (Raiņa, Valda Grēviņa, Elīnas Zālītes, Jāņa Grota, Anša Lerha-Puškaiša u. c.) darbu iestudējumi (*autores piez.* – I. R.).

⁸³ DT direkcija Dailes teātris septītā darba gadā // *Dailes teātris Rīgā* – R.: Dailes teātra direkcija, 1926.

iestudējumam, tipoloģiski var salīdzināt ar 21. gadsimta oriģināldramaturģijas procesu, kad dramaturģi strādā kā izrādes radošās komandas daļa, lugas tekstu rakstot specifiskam skatuves uzvedumam. Taču vienlaikus teātra repertuārā tiek uzņemti tādi latviešu autoru darbi, kuriem Latvijas teātra vēsturē ir maza nozīme un kuru galvenā nozīme ir skatītāju izklaidēšana.

Ne bez nozīmes ir arī fakts, ka teju visas Dailes teātra izrādes šajā laikā iestudē pats Eduards Smiļģis, atsevišķus uzvedumus veidojuši vienīgi Dailes teātra aktieri un mākslinieciskie konsultanti – Jānis Simsons, Emīls Mačs, Kārlis Veics, Herberts Zommers. Šī iemesla dēļ ir saprotama 30. gadu sākumā kritiķu rakstos paustā vilšanās par Dailes teātrī redzamo rutīnu un mākslinieciskā līmeņa krišanos. Piemēram, 1933. gadā Jānis Sudrabkalns raksta: “Dailes teātrī ilgi un laimīgi valda diktators Smiļģis, savas uzticīgās padomes atbalstīts. (...) Smiļģa vienvaldībā Dailes teātra spēks un nespēks. Dailes teātris vēl aizvien ir interesantākais, īpatnējākais, viengabalainākais teātris Latvijā, bet viņa īpatnības avoti izsīkst. Drīz pašas labākās izrādes sajuks vienā raibā kaleidoskopā.”⁸⁴ Vienlaikus Sudrabkalns ironiski norāda, ka teātru repertuāra kvalitātes kritums ir nevis lokāla, tikai Dailes teātrim raksturīga parādība, bet gan vispārīga tendence, kas saskatāma tābrīža Latvijas teātra kopainā: “Ar opereti baro laukus. (...) Visur dzied un dejo. Un neviens nebrīnās, ka dažreiz dzirdēts mūsu dzīvi nosaucam par dzīrēm mēra laikā. Teātris pūlēdamies nopūlas atrisināt dažas svarīgas problēmas. Krīze. Un pagaidām visbiežāk uz skatuves parādās vieglās mūzas.”⁸⁵

20.-30. gadu mijā Eduarda Smiļģa vadītajā Dailes teātrī tomēr saskatāmi vairāki fundamentāli repertuāra virzieni, kas apliecina teātra māksliniecisko pamatprincipu saglabāšanu arī ekonomiskās krīzes apstākļos. Pirmkārt, līdzās repertuārvienībām ar mazu literāro vērtību Dailes teātrī top klasiķu autoru (Viljama Šekspīra, Fridriha Šillera (*Friedrich Schiller*), Karlo Goldoni u. c.) darbu iestudējumi, kas gan veido salīdzinoši mazāku proporciju nekā 20. gadu pirmajā pusē. Otrkārt, 20. gadu beigās Dailes teātra repertuārā ienāk un nostiprinās tendence iestudēt skatītājiem labi zināmu latviešu un pasaules literatūras lielformāta romānu dramatisējumus, tādējādi līdzās repertuāram ar salīdzinoši mazu māksliniecisko vērtību piedāvājot skatītāju iemīļotu literatūras klasikas darbu lielformāta skatuves uzvedumus. Pie būtiskākajiem romānu dramatisējumiem pieskaitāmi Aleksandra Dimā (*Alexandre Dumas*) “Grāfs Monte Kristo” (1926), Somerseta

⁸⁴ Sudrabkalns J. Dažas piezīmes par mūsu teātri // *Daile*, 01.01.1933, 71. lpp.

⁸⁵ Turpat.

Moema (*W. Somerset Maugham*) "Lietus" (1928, ar nosaukumu "Sedija Tompsone"), Viktora Igo "Parīzes dievmātes katedrāle" (1929), Jaroslava Hašeka "Šveiks dzīvo vesels" (1928) un "Šveiks frontē" (1929), Iļjas Ilfa (*Илья Иль*) un Jevgeņija Petrova (*Евгений Петров*) "Divpadsmit krēslī" (1930), Čārlza Dikensa (*Charles Dickens*) "Pikvikklubs" (1931), Selmas Lāgerlēvas (*Selma Lagerlöf*) "Gēsta Berlings" (1933), bērnu literatūra – Marka Tvena (*Mark Twain*) "Princis un ubaga zēns" (1933), Žila Verna (*Jules Verne*) "Kapteiņa Granta bērni" (1928), Valda "Staburaga bērni" (1934), latviešu autoru romāni – Augusta Deglava "Rīga" (1926) un "Vecais pilskungs" (1935), Aleksandra Grīna "Tobago" (1935), "Tēvzeme" (1938), Jēkaba Janševska "Mežvidu ļaudis" (1936), igauņu autora Antona Tamsāres (*Anton Tammsaare*) "Zeme un mīlestība" (1938) u. c. Daļu dramaturģiju (piemēram, latviešu autoru gadījumā) veidojuši Dailes teātrim piesaistīti literāti – Valdis Grēviņš, Jānis Grots, Pāvils Gruzna, Elīna Zālīte, Kārlis Dziļleja u. c. Virknei pasaules literatūras dramaturģiju tiek izmantoti jau gatavi ārvalstu literātu veidoti dramaturģijumi, kas tiek iztulkoti latviešu valodā – visticamāk, lai ietaupītu laiku un finanses, ko prasītu jauna dramaturģijuma izveidošana, sevišķi apstākļos, kad teātrī katru mēnesi top vidēji 2-3 jauniestudējumi.

Otrkārt, Dailes teātra 30. gadu repertuārā liela nozīme ir operēšu uzvedumiem, kas ne tikai kļūst par teātra galveno peļņas avotu, bet arī par jaunu māksliniecisku pakāpi Eduarda Smiļģa režijā. Dziesmuspēļu tradīcija saistīta ne tikai ar ekonomiskiem apsvērumiem, bet arī ar faktu, ka 30. gados Dailes teātrī Burharda Sosāra vadībā tiek angažēts plašs orķestris – piemēram, 1935./1936. gada sezonā teātra štatā ir 8 mūziķi, kas no 410 sezonā nospēlētajām izrādēm dzīvo pavadījumu spēlējuši ap 370 izrādēs.

Dailes teātrī 20. gadu beigās – 30. gadu sākumā tapušie operetes uzvedumi žanriski definēti kā "dziesmuspēles", un šajā jēdzienā būtībā ietverta Dailes teātrim raksturīgā muzikālo izrāžu estētika – tie ir lielformāta uzvedumi ar izvērstām masu kustību ainām, dzīvo mūziku, solistu un koru dziedājumiem. Recenzents Edvīns Mednis raksta, ka "E. Smiļģis operetes (..) neinscenē parastā rotaļīgā, operatiskā stilā. Viņš arī tām tuvojas ar savām sapņainām ekstāzēm, romantiskās jūtoņas smeldzi."⁸⁶ 20. gadsimta 30. gados Dailes teātra dziesmuspēles kļūst par iemiesojumu divām parādībām – no vienas puses, tas ir žanrs, kurā bez ierobežojumiem izpausties Eduarda Smiļģa mākslinieciskajai fantāzijai, no otras puses, dziesmuspēļu uzvedumi ar krāšņiem tērpiem, deju priekšnesumiem, dzīvo mūziku, aktieru dziedājumiem un asprātīgiem jokiem publikai ļauj aizmirsties no ikdienas

⁸⁶ Mednis E. Iedejošana operetē // *Latvijas Kareivis*, 22.05.1931, 4. lpp.

problēmām, tādējādi nošķirot mākslu no dzīves realitātes. Operēšu uzvedumu kvalitāti nodrošina ne tikai Smiļģa saskanīgā konsultantu sistēma un fakts, ka 30. gadu sākumā beidzot izaugusi pirmā īpaši Dailes teātrim skolotā aktieru paaudze, bet arī tas, ka Smiļģis operēšu uzvedumiem piesaista profesionālus dziedātājus – operas solistus Mildu Brehmani-Štengeli (Helēna operetē “Skaitā Helēna”), Marisu Vētru, Latvijas tobrīd vadošo kamerstila dziedātāju Paulu Saksu (Francis Šūberts operetē “Trejmeitiņas”) u. c.

Vienlaikus no presē publicētajām kritiķu recenzijām secināms, ka Eduards Smiļģis šajos uzvedumos nav ievērojis klasisko operetes žanru, bet gan to stilizējis, sapludinot ar 19./20. gadsimta mijas estrādes priekšnesumu formām – varietē un rēvijās elementiem. Piemēram, Edvīns Mednis par Žaka Ofenbaha (*Jacques Offenbach*) operetes “Skaistā Helēna” (1929) iestudējumu raksta, ka “inscenējuma stils kļuvis daileniecisks, atgājis no klasiskās operetes šablona (..) (..) 90 procentīga rēvija (*autores pasvītrojums – I. R.*) ar daudziem skanīgiem, muzikāliem iestarpinājumiem (..)”.⁸⁷ Rēvijas žanram atbilst arī Pāvila Gruzņas īpaši izrādei rakstītie asprātīgie teksti par sava laika sociālpolitiskajām aktualitātēm, ko aktieri izpilda starpspēlēs. Tāpat recenzents norāda, ka “Ed. Smiļģis džezbendizējis operetes stilu” un arī Burhards Sosārs operetes muzikālajā noformējumā ieviesis “dažus džezbendiskus iespraudumus”⁸⁸, stilizējot citu autoru skaņdarbus. Pēc “Skaistās Helēnas” panākumiem Dailes teātrī top virkne muzikālo izrāžu – Oskara Štrausa (*Oscar Straus*) “Valša sapnis” (1931), Ralfa Benacka (*Ralph Benatzki*) “Mana māsa un es” (1931), Franca Lehāra (*Franz Lehár*), “Dzejnieka mīla” (1932), “Paganīni” (1933), “Fraskita” (1935), Imres Kalmana (*Emmerich Kálmán*) “Monmartras vijolīte” (1934), Friča Kreislera (*Fritz Kreisler*) “Zisija” (1936), Paula Abrahama (*Paul Abraham*) “Roksijas futbolkomanda” (1937), Jana Beneša (“Zaļā pļavā” (1937), Johana Štrausa (tēva un dēla) “Vīnes valsis” (1939), arī vairāki latviešu oriģināldarbi – Jāņa Grota un Burharda Sosāra “Puškīns” (1937, rež. Jānis Muncis), Voldemāra Zonberga un Burharda Sosāra “Ventas dziesma” (1939), V. Zonberga un Oto Karla “Meldermeitiņa” (1938).

Tomēr neviena operetes iestudējuma panākumi nespēj pārspēt Alfrēda Vilnera (*Alfred Wilner*) un Heinca Reicherta (*Heinz Reichert*) “Trejmeitiņas” (1929) ar Franča Šūberta (*Franz Schubert*) mūziku – iestudējums jau pirmajā sezonā tiek izrādīts 65 reizes un tiek spēlēts vēl astoņas sezonas, līdz 1937. gadam, kopumā piedzīvojot 259 izrādes. Sentimentālo sižetu par kautrīgā Franča Šūberta mīlasstāstu, pazaudējot mīļoto meiteni savam skaistajam, sabiedriskajam draugam, Smiļģis iestudējis, liriskas ainas, kuru centrā ir

⁸⁷ Mednis E. “Skaistā Helēna” ienākusi Dailes teātrī // *Latvis*, 28.04.1929, 12. lpp.

⁸⁸ Turpat.

dziedātāja Paula Saksa atveidotais klusais, poētiskais komponists, mijot ar komiskām starpspēlēm, kurās ar plastiku, vokālo sniegumu un komiskajām dotībām skatītāju apbrīnu raisa Dailes teātra aktieransamblā vadošie aktieri – Augusts Mitrēvics, Kārlis Pabriks, Elvīra Bramberga, Alma Mača u. c. Recenzenti, raksturojot izrādes panākumus, izceļ gan tā atmosfēriskumu (“Šī dziesmu spēle savā ziņā rada tām kino filmām, kurās smaida, mīlē (..) – tā pati “vecā zelta Vīne”, (..) mūzika, dziesmas un glāžu šķindoņa.”⁸⁹, vai: ““Trejmeitiņas” atgādina skaistu nodzeltējušu grāmatu zeltotā sējumā, kuru lasot aizmirstas futurālais cilvēks (..).”⁹⁰), ansamblā saskaņotību (“Tā bija viena no vislabāki saskaņotām dailenīku izrādēm (..).”⁹¹), precīzo režijas zīmējumu (“Dailes teātra specifisms ir operetē nepieciešamais vieglums un temps. (..) Darbība un fabula veidota dzīvi – negarlaiko.”⁹²), kā arī muzikālo partitūru, kas pilda ne tikai atmosfēras radīšanas funkciju, bet lielā mērā veido izrādes dramaturģiju, skumji liriskām melodijām mijoties ar romantiskiem valša ritmiem.

Smiļģa veidoto operetes iestudējumu kontekstā interesants ir salīdzinājums ar vācu režisora Maksa Reinharda Latvijas Nacionālajā operā iestudēto Johana Štrausa opereti “Sikspārnis”, kas pirmizrādi piedzīvo 1931. gada 15. aprīlī un kurā pirmoreiz Latvijas teātrī tiek izmantota konkrēti šim iestudējumam no Berlīnes atvestā grozāmās skatuves ripas konstrukcija. Gandrīz šajā pašā laikā (1931. gada 20. maijā) Dailes teātrī pirmizrādi piedzīvo Eduarda Smiļģa iestudētā Oskara Štrausa operete “Valša sapnis”. Paula Jēger-Freimane secina: “Abi šie iestudējumi liecina par latviešu režisora Ed. Smiļģa un vācu M. Reinharda ievērojamu tuvību teātra izpratnes principos un to realizēšanā. Tāpēc arī Reinharda krietno inscenējumu latviešu publika nevarēja uzņemt un pārdzīvot kā kādu jaunu atklājumu teātra māksla, un tādēļ jo lielāka tagad bija interese par Smiļģa jauno iestudējumu šai novirzienā (..).”⁹³ Reinharda iestudējuma pamatā ir dinamiska skatuves darbība – dziesmas un dejas, kurās iesaistās solisti, koris un baleta statisti, straujo tempu pastiprina arī grozāmās skatuves ripas izmantošana. Tikmēr Eduards Smiļģis, visticamāk, lai novērstu pārmetumus par Reinharda uzveduma estētikas pārņemšanu un iestudējumam piešķirtu zināmu eksotiskumu, “Valša sapņa” darbību no Vācijas pārnēs uz Balkāniem, par ko liecina Oto Skulmes Balkānu stilā veidotie krāšņie, daudzkrāsaini dzīvespriecīgie kostīmi, taču mūzikā joprojām saglabāti Vīnes valša ritmi, kas rada disonansi ar specifisko

⁸⁹ Grīns A. “Trejmeitiņas” Dailes teātrī // *Latvijas Kareivis*, 15.12.1929, 4. lpp.

⁹⁰ Grigulis A. F. Šūberta dziesmuspēle “Trejmeitiņas” Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 18.12.1929, 4. lpp.

⁹¹ Grīns A. “Trejmeitiņas” Dailes teātrī // *Latvijas Kareivis*, 15.12.1929, 4. lpp.

⁹² Grigulis A. F. Šūberta dziesmuspēle “Trejmeitiņas” Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 18.12.1929, 4. lpp.

⁹³ Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.05.1931, 602. lpp.

darbības lokalizāciju. Tikmēr uzveduma kopējais vizuālais veidols ar Felicitas Ertneres iestudētajiem masu skatiem un saliedēto aktieransambli rada iespaidu, it kā pat kolonnas grieztos valša ritmā, kaut arī izrādē netiek izmantota Reinhardam pieejamā grozāmā skatuves ripa. Teju katrā par Dailes teātra uzvedumu publicētajā recenzijā par Dailes teātra uzvedumu veikts Reinharda un Smiļģa iestudējumu salīdzinājums, piemēram, Paula Jēger-Freimane atzīst: “Ja Smiļģa rīcībā būtu bijusi Nacionālās operas skatuves plašība un attiecīgos skatos tehniski augsti kvalificējami dejotāji, tad droši zinām, ka viņa inscenējums varētu ne tikvien mēroties ar Reinharta iestudējuma pat visaugstāko sniegumu – grandiozo balles skatu 2. cēlienā, jo Smiļģa rīcībā ir kustīgs, zināmā spēles stilā trenēties ansamblis, kā atkal savukārt trūka Reinhardam (autores pasvītrojums – I. R.)”⁹⁴. Recenzentes atzinums ļauj secināt, ka Dailes teātra dziesmuspēļu veiksmes pamatā ir ne tikai Smiļģa režijas rokraksta briedums, bet arī viņa audzinātais, tehniski izkoptais Dailes teātra aktieransamblis.

30. gadu vidū un beigās Dailes teātra repertuārā līdzās dziesmuspēlēm, romānu dramatisējumiem parādās pa atsevišķam modernisma autoru darbam – piemēram, Gerharts Hauptmaņa “Audēji” (1933), Jūdžina O’Nīla (*Eugene O’Neil*) “Mīla zem vīksnām” (1934), Henrika Ibsena “Pērs Gints” (1939) u. c. Tajā pašā laikā Dailes teātrī tiek iestudēti arī vairāki reālismam piederīgi literārie darbi, kas iezīmē principiāli jaunu virzienu Eduarda Smiļģa režijā – savdabīgu modernisma un reālisma estētikas simbiozi, kas izpaužas, dinamiskajā izrādes formā nozīmīgu vietu piešķirot psiholoģiskiem aktieru tuvplāniem. Reālisma un modernisma izteiksmes līdzekļu sintēzi Eduardam Smiļģim vispārliciecinātāk izdodas īstenot, iestudējot Rūdolfā Blaumaņa darbus – “Pazudušo dēlu” (1936) un “Ugunī” (1938). Tomēr, arī uzvedot nosacīti reālistiskus literāros darbus, Eduards Smiļģis tēlu sistēmu konstruē pēc kontrasta principa, aktīvos tēlus pretstatot pasīvajiem un tādējādi izrādi būvējot pēc mākslinieciski izkāpinātiem psiholoģiskiem principiem. Piemēram, uz mazas piezīmju lapiņas par “Pazudušā dēla” inscenējumu režisors veicis piezīmēs⁹⁵ par Krustiņa un viņa tēva galvenajām aktivitātēm katrā cēlienā (skat. 4. tabulu).

⁹⁴ Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.05.1931, 602. lpp.

⁹⁵ Smiļģis E. Piezīmes par Krustiņa lomu Blaumaņa “Pazudušais dēls” DT, 1936. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238 158, 1.-2. lpp

4. tabula: E. Smiļģa piezīmes par Krustiņa un Tēva (Roplaina) tēliem R. Blaumaņa “Pazudušajā dēlā”

Krustiņš	Tēvs
I Nepiedzēries. Atspēlēties. (..) <u>Nevar gulēt</u> (<i>šeit un turpmāk – autores pasvītrojums – I. R.</i>). Ar tēvu = atzišanās. Izlīgšana. [...]	I c[ēliens]. Ierodas ne slimis (..), akt[īvs] saimnieks. (..) Spieķis. (..) Ieiešana istabā! Izlīgšana. Beidzamais vārds.
II Pulkstenis: M[ikus].	II c[ēliens]. <u>Lauki = laime zemk[opim]</u> . Pulkstens. (..) Iņķis = vecais naidis. Kas notiek? Saderin[āšanās]. Atriebība Iņķiem.
III c[ēliens]. <u>Meklē izeju ar visiem spēkiem</u> .	III Saved lietas kārtībā. Māte – dēls. Tirgus – liela lieta.
IV c[ēliens]. <u>Glābt tēvu. Precēt Matildi. Atspēlēties</u> (..) Morāli tīrs. Pēc naudas. <u>Aktivitātes kalngals</u> .	IV Nospēlēt <u>nogurumu un činkstēšanu. Laime – mājā viss kārtībā. Var mierīgi gulēt</u> . Nošāvu – zagli.

E. Smiļģa veidotajā tēlu aktivitāšu uzskaitījumā skaidri iezīmējas Krustiņa kā aktīvā, izeju meklējošā, rīcībspējīgā, darbības veicošā (“meklēt izeju”, “glābt”, “precēt”, “atspēlēties”) tēla pretstatījums Roplainim kā nosacīti pasīvam tēlam, kas noguris no dzīves (“nogurums”, “činkstēšana”) un kura lielākā laime ir tad, kad “mājā viss kārtībā”, “var mierīgi gulēt”. Šo tēlu pretstatījumu praksē ļauj īstenot arī Eduarda Smiļģa izmantotā aktieru atlase lomām – gan “Pazudušajā dēlā”, gan “Ugunī” Smiļģis, tobrīd jau pārsniedzis 50 gadu vecumu, iejūtas divdesmitgadnieku Krustiņa un Edgara lomās, savu aktierisko temperamentu izmantojot kā tēla iekšējās būtības atklājēju. Tikmēr viņa pretspēlētāji ir trīsdesmitgadnieki Artūrs Filipsons (Krustiņa tēvs Roplainis “Pazudušajā dēlā”) un Rūdolfs Kreicums (Akmentiņš), kuru kustību partitūra izrādē ir apzināti palēnināta, smagnēja.

Vācu okupācijas laikā (1941-1944) Dailes teātra repertuāru pārsvarā veido latviešu dramaturģija (Mārtiņa Zīverta “Minhauzena precības”, “Vara”, Annas Brigaderes “Maija un Paija” u. c.), kā arī pasaules klasikas uzvedumi (Viljama Šekspīra “Romeo un Džuljeta”, Frīdriha Šillera “Marija Stjuarte”, “Fiesko sazvērestība Dženovā” u. c.). Viens no nozīmīgākajiem Otrā pasaules kara laikā tapušajiem Dailes teātra iestudējumiem ir Frīdriha Šillera traģēdijas “Marija Stjuarte” uzvedums, ko Smiļģis balsta divu izcilu Dailes teātra aktrišu – Almas Ābeles (Elizabete) un Lilitas Bērziņas (Marija Stjuarte) – saspēlē, bet līdzās lugas politiskajam kontekstam (divu pretspēku cīņai par varu) aktualizējot arī

vispārcilvēcisku saturu – mīlestības un greizsirdības motīvus divu valdnieču-sieviešu attiecībās.

Pēc otrreizējās padomju okupācijas 1945. gadā Dailes teātrī, tāpat kā citos Latvijas teātros, repertuārpolitika tiek pakļauta padomju varas diktātam⁹⁶, taču par nosacītu Dailes teātra māksliniecisko principu saglabāšanu iespējams runāt Eduarda Smiļģa veidotajos klasikas inscenējumos, no kuriem spilgtākais ir Raiņa “Uguns un nakts” uzvedums 1947. gadā⁹⁷. Iestudējums kļūst par nosacītu robežšķirtni starp Dailes teātra 20.-30. gadu darbību modernisma teātra koordinātēs un padomju periodu, kurā arī uz Dailes teātra skatuves dominē sociālistiskā reālisma kanons.

1.4. Dailes teātra aktierspēles principi

20. gadsimts Eiropas teātrī iesākas kā radošs laiks ne tikai režijas, bet arī aktiermākslas eksperimentiem. Aktuāla kļūst ideja par aktieri kā kustīgu skatuves elementu, kas līdzās runātā vārda nodotajai jēgai var radīt kinētiskā enerģijā balstītu vēstījumu. Teātra praktiķi un teorētiķi arvien vairāk pievēršas refleksijām par aktiera nozīmi izrādes struktūrā; piemēram, vācu režisors un teātra teorētiķis Georgs Fukss savos 20. gadsimta sākumā tapušajos teorētiskajos sacerējumos⁹⁸ postulē, ka teātrim jānovēršas no literārās tradīcijas un jāpadara par centrālo izrādes elementu jāpadara tieši aktieris un viņa radītā enerģija. Teju identiski uzskati izvirzīti arī Eduarda Smiļģa dibinātā Dailes teātra mākslinieciskās programmas pamatā. Jau 1920. gada rudenī Dailes teātra dibināšanas deklarācijā postulēts: “Smaguma punkts teātra darbībā ir viņa mākslinieciskais princips. Tas iziet uz revolucionāru ceļu meklēšanu inscenējumā. Te teātris atdod visas priekšrocības tēlotājam – aktierim, viņa vārdam un žestam un, galvenais, izjūtai (*autores pasvītrojums – I. R.*) (..) Lai pamazām izveidotos viņā noteikts spilgti svaigs tonis. Kā pretstats tam dramatiskās mākslas sastingumam (*autores pasvītrojums – I. R.*), kurā to novadījušas pārdzīvotās konservatīvās tradīcijas.”⁹⁹ Dailes teātris tiek dibināts ar mērķi

⁹⁶ Par Dailes teātra pēckara pirmās piecgades repertuārpolitiku sīkāk skat.: Rodiņa I. Krievu padomju dramaturģija Dailes teātrī // Radzobe S. (zin.red.) *1945-1950: teātris, drāma, kritika* – R.: LU Akadēmiskais apgāds, 2013, 97.-104. lpp.

⁹⁷ Sīkāk skat.: Rodiņa I. Raiņa “Uguns un nakts” Eduarda Smiļģa režijā (1947): modernisma un sociālistiskā reālisma konflikts – simbioze // Kursīte J., Radzobe S. (sast.) *LAIPA: Zinātnisks rakstu krājums par teātri, folkloru un literatūru* – LU Akadēmiskais apgāds, 2014, 145.-158.lpp.

⁹⁸ “Nākotnes skatuve” (*Die Schaubühne der Zukunft*, 1904), “Teātra revolūcija” (*Die Revolution des Theaters*, 1909) u. c.

⁹⁹ (bez aut.) Dailes teātra mērķi // *Sociāldemokrāts*, 23.11.1920, 3. lpp.

novērsties no psiholoģisma principa aktierspēlē, tā vietā attīstot modernisma teātra estētikai balstītu aktiermākslas ideālu – runātā vārda dominantes vietā akcentējot aktiera ķermeņa plastikas (žestu, kustību partitūras) izteiksmību. (sk. 3.3. nodaļu par kustību konsultantes F. Ertneres darbu *Dailes teātrī*.)

Ideja par ķermeni, tā tehnisko veiklību un aktiera radīto psihofizisko enerģiju kā galveno izrādes izteiksmes līdzekli ir raksturīga modernisma teātra pazīme, kas 20. gadsimta 20. gados aktuāla arī Dailes teātrī tapušajos iestudējumos. Šai tendencei iespējams rast vairākus vienlīdz nozīmīgus skaidrojumus. Pirmkārt, aktiera ķermeņa fiziskās veiklības izkopšana saistīta ar modernistu interesi par dažādu vēsturisku teātra laikmetu (piemēram, itāļu 16. gadsimta delartiskās komēdijas) rekonstrukciju vai stilizāciju, kā arī ar apzinātu ietekmēšanos no citiem ar teātri saistītiem mākslas veidiem – cirku (akrobātika kā būtisks kustību partitūras elements), vizuālo mākslu (simbolisma teātrim raksturīgie statiskie, *tableaux vivant* jeb “dzīvām bildēm” līdzīgie žesti) un kino (ekspresionisma teātrī aktuālā izkāpinātā aktierspēle, kurā varoņu ekstātiskos dvēseles stāvokļus izsaka pat līdz afekta stāvoklim izkāpināti žesti un mīmika). Šī prakse ļauj ievērojami paplašināt līdz tam aktiera rīcībā esošos izteiksmes līdzekļus. Otrkārt, interese par aktiera ķermeņa izteiksmību sakņojas arī modernisma teātra filozofijā – modernisti dzīves realitātes vietā pastiprināti sāk interesēties par cilvēka subjektīvās pasaules, tostarp sapņu, fantāzijas un zemapziņas procesiem, meklējot tiem adekvātas izpausmes modernā teātra izteiksmes līdzekļos un attēlojot tos ne tikai kā psiholoģiskus, bet arī psihofiziskus, ar cilvēka ķermeņa pieredzi saistītus procesus. Treškārt, modernisma teātrī aktiera ķermenis darbojas saskaņā ne tikai ar mūziku, bet arī ar telpu (scenogrāfiju un gaismu). Piemēram, Ādolfs Apia 1909. gadā izstrādā “ritmiskās telpas” teoriju, radot aptuveni 20 skatuves dizaina skices, kurās skatuves telpa attēlota, izmantojot asas līnijas un leņķus, dažādu līmeņu podestūru un kāpnes. Apiasprāt, tieši ar aktiera kustību palīdzību telpu iespējams “atdzīvīnāt”, t. i., piešķirt tai dinamisku, trīsdimensionālu efektu.¹⁰⁰

Paralēles starp Apias un citu 20. gadsimta sākuma skatuves reformatoru idejām un Smiļģa un Munča darbību ļauj vilkt Dailes teātra pirmo sezonu manifestos lasāmie teorētiskie postulāti. Tajos īpaši uzsvērta prasība pēc aktiera darba ciešas saistības ar citiem skatuves komponentiem – scenogrāfiju, kostīmu, gaismu un mūzikas partitūru. Viens no manifestos minētajiem darbības principiem: “Kā galveno izrādes formas sastāvdaļu nostādīt aktiera balss un ķermeņa ritmisko kustību laikā un telpā (autores izcēlums – I. R.).

¹⁰⁰ Appia A. *Theatrical Experiences and Personal Investigations* // Appia A. *Texts on Theatre* – NY&London: Routledge, 2006, pp. 22-28.

Visi pārējie elementi konstruējami šo galveno elementu pabalstīšanai un izcelšanai.”¹⁰¹ Šo ideju atbalsta Smiļģa izveidotā konsultantu sistēma, kur katrs mākslinieciskais konsultants atbild par savu izrādes līmeni jeb mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem, taču kopējo veidolu nosaka inscenētājs kā absolūtais izrādes autors. Par to, ka šie uzskati īstenoti arī praksē, liecina virkne 20. gados tapušo Dailes teātra iestudējumu apraksti sava laika presē. Tā, piemēram, 1924. gadā tapušā Migela de Servantesa (*Miguel de Cervantes*) darba “Dons Kihots” centrā ir Eduarda Smiļģa atveidotais Dons Kihots, kura figūra saspēlējas gan ar aktieransambla darbībām masu ainās, gan apkārtējo skatuves telpu. Būdams arī izrādes režisors, Smiļģis inscenējis vairākas iespaidīgas bezteksta epizodes – kritikā kā neaizmirstama tiek raksturota izrādes sākuma aina bibliotēkā: “Šīs augsti paceltās rokas, ekstātiskā seja, acis, kas aizrautīgi seko grāmatai un šķelmīgā triju novērotāju grupa priekšpusē ir visai laimīgs veidojums.”¹⁰² Teātra kritiķis Roberts Kroders atzīst, ka izrādē panākta absolūta telpas un aktiera ķermeņa ritmiska saskaņa, radot sapņa atmosfēru, kas ir atbilstoša paša literārā darba vēstījumam: “Ritmiski izveidotā telpā vadošais ir [Eduarda Smiļģa] Don-Kihota kolosālais, apmātais tēls, kuram viss tikai līdzskaņa.”¹⁰³

Eduarda Smiļģa radītais aktierspēles stils saistīts ar modernisma teātrim raksturīgo formas un satura sintēzi – t. i., pārliecību, ka spilgta forma aizvedīs pie psiholoģiski pamatota satura. Dailes teātra deklarācijā aktiera darbs iedalāms septiņos elementos: “1) darbība (viss darba kodols), 2) plastika, 3) mīmika, 4) skaņas, 5) deklamācija, 6) maska, 7) pārdzīvojumi.”¹⁰⁴ Šis uzstādījums ļauj secināt, ka Dailes teātrī vienlīdz liela nozīme pievērsta kā formai (aktiera ķermenim, balsij un izmantotajiem palīglīdzekļiem), tā saturam (darbībai, pārdzīvojumam).

Lai izkoptu aktierspēles tehniku jeb formu, Dailes teātra mākslinieciskajās programmās izvirzīta prasība pēc fiziski trenēta, daudzpusīgi – gan muzikāli, gan plastiski – attīstīta aktiera, kas prastu dziedāt, dejot, izpildīt akrobātiskus trikus gan solo numuros, gan iekļaujoties dinamiskās masu ainās. Aktiera tēla radīšanā, īpaši raksturlomu gadījumā, liela nozīme ir arī tehniskiem palīglīdzekļiem, kas aktieriem palīdz radīt masku jeb skatuves tēla būtībai atbilstošu ārējo veidolu, tādējādi distancējoties no reālpsiholoģiskas iemiesošanās tēlā. Dailes teātra brīvvalsts perioda izrāžu fotogrāfijās redzams, ka liela

¹⁰¹ Dailes teātra deklarācija // *Dailes teatrs Rīgā*, II sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1921.

¹⁰² J.G. “Don Kihots” Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 07.09.1924, 4. lpp.

¹⁰³ Kroders R. Dailes teātra pieci gadi // *Dailes teatrs Rīgā*, VI sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1925.

¹⁰⁴ Muncis J. Dailes t. Deklarācija un izrādes formas veidošanas process. 1920-tie gadi. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.846.

nozīme piešķirta aktieru grimam¹⁰⁵, parūkām, pielīmētām bārdām, uzacīm, deguniem u. c. elementiem. Piemēram, līdzīgi kā antīkās Grieķijas teātrī, Eduards Smiļģis kā aktieris varoņlomas apzināti cenšas heroizēt, bieži vien jau fiziskā līmenī paceļot pāri apkārt esošajām ikdienišķo tēlu grupām. Piemēram, teātra kritiķis Kārlis Strauts raksta, ka 1921. gadā tapušajā Raiņa "Uguns un nakts" uzvedumā Smiļģa atveidotā Lāčplēša iespaidīgais veidols panākts "ne tikai ar žestu un mīmikas neparastu pielietošanu, bet arī ar sava kostīma izveidošanu. Ar polsterējumiem, kāju aptinumiem, biezām zolēm un augstiem papēžiem, viņš savu jau tā iespaidīgo stāvu izveidoja tik impozantu, ka skatītājs varēja būt pārliecināts par Smiļģa Lāčplēša spēju tiešām cīnīties ar lāci un to uzvarēt."¹⁰⁶ 20. gadsimta 20. gados vislielāko pārvērtību talantu, iemiesojoties komiskās raksturlomās, demonstrē skatītāju iemīļotais un apbrīnotais aktieris Kārlis Veics, kurš 1927. gadā kļūst par Dailes teātra pirmās aktierstudijas grima mākslas pasniedzēju.

Vienlaikus Smiļģa radītajā aktierspēles tehnikā izkāpinātā, brīžam pat pārspīlētā forma izmantota kā līdzeklis, lai pēc iespējas precīzāk paustu tēla emocionālo pārdzīvojumu, kā arī lomas idejisko vēstījumu. Atbilstoši ekspresionisma teātra principiem Smiļģa aktiermākslas ideāls balstīts apzinātā kontrastu principā – lomas partitūra tiek veidota krasos emocionālos pacēlumos un kritumos, kuru attēlojumā izmantots ne tikai ķermenis, bet arī mijiedarbe ar citiem skatuves partneriem, kostīmu, telpu, mūziku, skatuves gaismām u. c. elementiem. Spilgts piemērs Dailes teātra 20. gadu izrādēm raksturīgajai aktierspēles manierei ir paša Eduarda Smiļģa tēlojums Dānijas prinča lomā Viljama Šekspīra lugas "Hamlets" iestudējumā (1922), par kuru Roberts Kroders raksta: "[Smiļģa] Hamleta liktenis ir intensīva cīņa, ciešanas, kas nāk no reibinošiem gara un dvēseles enerģiju augstumiem. Hamlets šaudās starp darbīgu spēku, sakāpinātas enerģijas uzliesmojumiem un pasivitāti, dziļāko melanholiju, starp dziļāko nopietnību un neprātīgāko jautrību. Darbību viņam kavē pētošais gars, gribu salauž domas, spēku dekomponē grūtsirdība. Hamleta garīgās kustības līnija prasa intensīvu tempu, un visa pasaule, dzīve, cilvēki, kas šajā traģēdijā izaug par milzu spēkiem, scēniski veidojami asā spēles trauksmē, fantastiskā krāsā, tonī, melodijā. Smiļģa scēniskais veidojums izturēts skumju un ironijas ritmos."¹⁰⁷ Kritiķa aprakstā iezīmējas Smiļģa izstrādātā traģisko varoņlomu shēma – lomas zīmējumu balstīt binārajās opozīcijās (enerģija-pasivitāte,

¹⁰⁵ Dailes teātra 20. gadu izrādēs visbiežāk izmantots ekspresionismam raksturīgs grims – bālas sejas, kurās ar tumšu krāsu izcelti sejas vaibsti, loki zem acīm, sārtas lūpas (*autores piez. – I. R.*).

¹⁰⁶ Strauts K. Eduards Smiļģis – aktieris // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: biedrība "Dailes teātris", 1937, 79.-80.lpp.

¹⁰⁷ Kroders R. Dailes teātris // *Ritums*, 01.01.1925, 54. lpp.

nopietnība-jautrība, garīgums-racionalitāte, spēks-grūtsirdība u. tml.), kuru mijiedarbe rada lomas konfliktu. Atsevišķos gadījumos 20. gadu presē kritiķi arī norāda, ka Smiļģa ekspresīvais aktierspēles stils dažkārt radījis monotonu iespaidu, neievērojot lomas dramatisko attīstību (kāpinājumu, kulmināciju, atslābumu).

Definējot Dailes teātra aktiermākslas stila specifiku, teātra zinātniece Līvija Akurātere izvirzījusi tēzi, ka Smiļģa teātra pamatā ir “darbības māksla” jeb virzība “uz aktīvu, gribas pilnu attieksmi partnerim pret partneri, visam ansamblim pret notikumu”¹⁰⁸. Pētniece raksta, ka Dailes teātra skatuves “valodas galvenais elements ir aktīvas gribas veidota kustība, kas nebija identiska ikdienā lietotajiem žestiem un kustībām; tās uzdevums – hiperbolizēt, stilizēt, svešādot notiekošo, pārvēršot aktieru izjūtas “fantasmagoriskā redzamībā”.”¹⁰⁹ Principiāls ir Akurāteres minētais apzīmējums “fantasmagoriska redzamība” – tas iemieso Smiļģa izstrādātā aktierspēles stila būtību. Smiļģa režijai kopumā raksturīga romantizēta¹¹⁰ atmosfēra – būdams apveltīts ar spilgtu fantāziju, Smiļģis kā režisors uz skatuves notiekošo darbību apzināti veido, izmantojot teatralizācijas principu. Smiļģa aktieru spēles veidam raksturīga paspilgtināta ārējā forma – no vienas puses, izkopta ķermeņa plastiskā izteiksmība, ar mīmikas, žestu, kustību palīdzību paspilgtinot tēla skatuves darbību; no otras puses, Smiļģa aktieriem kā brīvvalsts laikā, tā pirmajā pēckara desmitgadē raksturīgs poetizēts izteiksmes veids – izrunas ziņā decenta, deklamācijai tuvināta skatuves runa¹¹¹, ar kuras palīdzību aktieris var nodot skatītājiem tēla iekšējā pārdzīvojuma emocionālo lādiņu un teksta jēdzienisko vēstījumu. Viens no galvenajiem Smiļģa režijas principiem ir aizraut skatītāju – gan ar tehniskiem skatuves “brīnumiem” (sava laika teātrim atjautīgiem skatuviskiem risinājumiem), gan nepastarpinātu aktierspēles enerģiju. Šīs īpašības kļūst par Dailes teātra atpazīstamības zīmi, kas ir aktuāla līdz pat 20. gadsimta 60. gadu beigām, kad par teātra vadītāju kļūst režisors Pēteris Pētersons.

Kaut arī Dailes teātra pirmajās sezonās publicētajos manifestos skaidri nosprausti teātra mākslinieciskie mērķi, to realizācijai sākotnēji traucē vairāki praktiski šķēršļi.

Pirmajās sezonās ierobežoti ir teātrim pieejamie materiālie un finansiālie resursi. Dailes teātrim piešķirtās telpas Romanova (tagad – Lāčplēša) ielā 25 sākotnēji ir

¹⁰⁸ Akurātere L. *Aktiermāksla latviešu teātrī* – R.: Zinātne, 1983, 131. lpp.

¹⁰⁹ Turpat.

¹¹⁰ Ar jēdzienu “romantizēts” šeit domāta no reālisma izteiksmes veida atšķirīga teātra valoda (*autores piez.* – I. R.).

¹¹¹ To bieži vien nosaka arī izrādes pamatā izmantotais literārais materiāls – piemēram, saistītā valodā rakstīta ir lielākā daļa no klasiskajām traģēdijām, piemēram, V. Šekspīra, F. Šillera lugas (*autores piez.* – I. R.).

nepiemērotas darbam – ēka ir neapkurināta un Pirmā pasaules kara laikā nolaista. “Pirmo mēģinājumu sākām pie vienas elektriskās spuldzītes, kas karājās striķa galā skatuves vidū. Dažus metrus tālāk no centra skatuve grima tumsā. Lai gan bija jau vēls oktobris, bet telpas nekurinātas. (...) Lai nesaltu, sablīvējāmos skatuves vidū. (...) lomas lasījām no lapelēm un stāvus, jo nebija neviena mēbeļu gabala, kas varētu noderēt sēdēšanai. Tā tas turpinājās ilgāku laiku,”¹¹² atmiņās raksta aktieris Gustavs Žibalts. Nav arī izrādēm nepieciešamā tehniskā aprīkojama (piemēram, vajadzīgās gaismu aparatūras), trūkst līdzekļu jaunu dekorāciju iegādei, tādēļ tiek izmantoti bijušā JRT dekorāciju noliktavas krājumi, vecos dekorāciju audeklus novārot un pārkrāsojot.

1921. gada aprīlī Kultūras fonda domei nosūtīta Raiņa parakstīta vēstule, kurā aprakstīta teātra situācija: “Kad Dailes teātris pagājušā gada rudenī iesāka savu darbību, viņam nebija nekā – ne dekorāciju, ne kostīmu, nedz kaut cik pietiekoši iekārtotas skatuves un skatītāju telpu. Visu to vajadzēja atjaunot, izlabot un no jauna iegādāties. Trūka arī līdzekļu, kādēļ vajadzēja ievērot vislielāko taupību un dažkārt atsacīties no visnepieciešamākā, ierobežojot trupu līdz minimumam, samazinot izdevumus par inscenējumiem un atsakoties pat no dažiem inscenējumiem (...).”¹¹³ Gan Latvijas Valsts arhīvā, Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīva krājumos saglabājušies neskaitāmi Dailes teātra aktieru 20. gadu pirmajā pusē rakstīti iesniegumi ar lūgumiem izmaksāt līdz šim nesaņemtās algas, kā arī draudi lauzt līgumus ar teātri, ja algas netiks izmaksātas. 1925. gadā Dailes teātra aktieru algas svārstās amplitūdā no 5000 rubļiem statistiem (personāla sarakstos minēti mazzināmi aktieru vārdi, piemēram, Lidija Liepiņš Lidija, Arturs Neirips, Viktors Šteinīts u. c.) līdz 18 000 rubļiem tābrīža teātra premjeriem (Eduards Smiļģis, Paula Baltābola, Emīlija Viesture, Gustavs Žibalts, Jānis Simsons u. c.)¹¹⁴, taču realitātē nauda tiek izmaksāta tad, kad teātrim rodas kādi līdzekļi. Bieži vien aktieri un tehniskie darbinieki izrādē iegulda paši savus resursus, nesot no mājām rekvizītus u. tml. Līdzās aizdevumu vekseliem no valsts tiek lūgti ziedojumi arī no teātra skatītājiem un draugiem. Pirmajās sezonās tiek rīkoti izbraukumi ar t. s. “kāpostu tirgu”, kur garāmgājēji tiek aicināti ziedot teātrim: “Apbraukājām pilsētas dzīvākās ielas, grimējušies, kostīmos

¹¹² Žibalts G. Eduards Smiļģis darbībā // *Jaunākās Ziņas*, 20.11.1937, 9. lpp.

¹¹³ Vēstule Kultūras Fonda domei, Rīga, 22.04.1921, parakstījis Raiņa un Aspazijas tautas nama “Dailes teātra” valdes priekšnieks Rainis // Sarakste ar Izglītības Finanšu un Iekšlietu ministriju 1922/1923 – Latvijas Valsts arhīvs, Fonda Nr. 1367, Apr. Nr. 1, Arh. Nr. 76, 7.lpp.

¹¹⁴ Dailes teātra direkcijas sēde 02.05.1925 // Dailes teātra direkcijas sēžu protokoli, 1924-1928, 50.-51.lpp. RMM arhīvs, Inv. Nr. 537.562.

tērpušies un gongus daudzdami. Vasarā apceļojām provinces centrus un ar viesizrādēm propagandējām Dailes teātra mākslas virzienu,”¹¹⁵ stāsta Gustavs Žibalts.

Teātra mākslinieciskās programmas realizāciju apgrūtina arī tas, ka brīdī, kad tiek dibināts Dailes teātris, sava laika labākos aktierus jau angažējis Nacionālais teātris. Līdz ar to Eduarda Smiļģa jaunizveidotajai trupai piesaistītos māksliniekus var iedalīt vairākās grupās: pirmkārt, tie ir tikko no emigrācijas atgriezušies mākslinieki (bēgļu gaitās teātri spēlējuši jaunie aktieri Augusts Mitrēvics un Kārlis Veics); otrkārt, tiek angažēti vairāki Jēkaba Dubura vadīto Latvju dramatisko kursu audzēkņi (Emīls Mačs u. c.); treškārt, teātrim tiek piesaistīti aktieri ar iepriekšēju pieredzi citos teātros (piemēram, bijušais JRT raksturlomu tēlotājs Gustavs Žibalts). Pēc pirmajām sezonām, kad jau noformējies Dailes teātra mākslinieciskais rokraksts, Smiļģa aicināti, no Nacionālā uz Dailes teātri pārnāk virkne talantīgu aktieru – Tija Banga, Paula Baltābola, Emīlija Viesture, Anta Klints, Jānis Plūme, Alfrēds Amtmanis-Briedītis, Teodors Lācis u. c. Tomēr Dailes teātra pirmo sezonu iestudējumos lielākā daļa aktiertrupas nespēj izpildīt vadības izvirzītās prasības. Piemēram, teātra kritiķe Paula Jēger-Freimane 1924. gadā raksta: “Dailes teātrim ir tikai 5-6 spēki, kas ar pilnu tiesību nes aktiera vārdu; tie paši balsti pa labai daļai ir no mūsu vecu vecās skolas. Tāpēc tīri dabīgi, ka Dailes teātrī ar tā izdomas bagāto vadoni Smiļģi un spēcīgo Munci viss sasniegtā smagums krīt uz inscenējumu. Inscenējums dominē izrādē, tēlotāji aiziet otrā plānā, bet daudzie tēlotāji-diletanti, kuriem gandrīz vairāk nekā nav kā Felicitas Ertneres dotās kustības un padevība režisoram, pavisam pazūd spēcīgi krāšņajā inscenējumā. Ja teātrim tik maz aktieru un tik daudz statistu, tik spēcīga inscenējumu puse, tad nevar runāt par aktiera-tēlotāja dominēšanu izrādē.”¹¹⁶ Arī Felicitas Ertnerē atzīst, ka Smiļģis sākotnēji iestudējumos bieži izmantojis spilgtu ārējo formu kā tehnisku līdzekli, ar kura palīdzību retušēt aktieransambla tēlojuma nevienmērību: “(..) Smiļģis mēģināja apžilbināt, jo citu iespēju toreiz nebija. (..) dažreiz pārmērīgā kustību ņirboņa nebija mūsu aušība, bet dzīves diktēta nepieciešamība. Sūrā darbā panācām, ka tas, kas sākumā šķita pārspīlēts un formāls, kļuva par organisku aktiermākslas pamatu.”¹¹⁷

Laika posmā no 1920. līdz 1940. gadam Eduards Smiļģis iestudējis 242 izrādes, kurās pats nospēlējis kopumā 64 lomas, no tām vairāk nekā 40 – titullomas¹¹⁸. E. Smiļģa vēlmei spēlēt galvenās varoņlomas savos uzvedumos iespējams rast vairākus

¹¹⁵ Žibalts G. Eduards Smiļģis darbībā // *Jaunākās Ziņas*, 20.11.1937, 9. lpp.

¹¹⁶ P.J.F. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.10.1924, 416. lpp.

¹¹⁷ Hausmanis V. *Sarunas ar Felicitu Ertneri* – R.: Liesma, 1977, 29. lpp.

¹¹⁸ Smiļģa lomugrāfijā ir tādi latviešu un ārvalstu dramaturģijas traģiskie varoņi kā Raiņa Indulis, Uldis, Tots, Lāčplēsis, Jāzeps, Šekspīra Hamlets, Otello, Jūlijs Cēzars, arī citas titullomas pasaules klasiķu darbos – Gētes Fausts, Ibsena Pērs Gints u. c. (*autores piez. – I. R.*)

skaidrojumus. Pirmkārt, 20. gadu pirmajā pusē Dailes teātra aktiertrupā nav teātra mākslinieciskajām prasībām atbilstošu aktieru. Dažādās iepriekšējās pieredzes un talanta pakāpes dēļ aktieransamblis talanta un snieguma ziņā ir nevienmērīgs – no Nacionālā teātra pārnākušie mākslinieki spēlē šim teātrim raksturīgajā sadzīviskā reālisma manierē, kas disonē ar Dailes teātra izrāžu mākslinieciski izkāpināto noskaņu, bet trupas priekšgalā nav E. Smiļģa prasībām atbilstošu varoņlomu atveidotāju. Otrkārt, ne bez nozīmes ir apstākļi, ka E. Smiļģis savu karjeru teātrī sācis tieši kā aktieris, līdzās epizodiskai darbībai dažādos Rīgas teātros no 1912. līdz 1915. gadam spēlējams vadošās varoņlomas JRT uzvedumos (*sk. 2.2.1.*). Treškārt, aplūkotajā laikposmā visai ierasta ir prakse, kad režisori aktīvi darbojas arī kā aktieri, spēlējami gan savu, gan citu režisoru iestudējumos (Nacionālajā teātrī šāds piemērs ir Alfrēds Amtmanis-Briedītis, Alekss Mierlauks u. c.). Līdz ar to E. Smiļģis kā sava teātra absolūtais autors kļūst par dzīvo aktiermākslas tradīcijas veidotāju, gan burtiski, gan simboliski rādot piemēru pārējam aktieransamblim.

Vienlaikus, kā norāda laikabiedri, Eduards Smiļģis, spēlējams galvenās lomas savos iestudējumos, daudzkārt atradies konfliktā starp režijas un aktiera profesiju. Aktrise Alma Ābele atceras: “(..) dzīvodams lomā, Smiļģis pēkšņi pamanīja, ka lielajā inscenējuma mehānismā kāds ritenītis sācies iet nepareizi: vai nu kāda kļūda gaismojumā, vai arī dekorācijas gabals nolikts neīstā vietā. Šādi atgadījumi viņu nekavējoties “izsita” no tēla dzīves, no partnera viņš uzreiz kļuva par nesamierināmo inscenētāju. Tad viņš partneri vairs neredzēja.”¹¹⁹ Neapmierinātību par to, ka Smiļģis vairāk uzmanības velta aktieriskajiem uzdevumiem, nevis inscenētāja pienākumiem, izrāda arī mākslinieks Jānis Muncis.¹²⁰

1921. gadā publicētajā teātra manifestā lasāms: “Bez tehniski sagatavota aktiera nav iespējams sagatavot noskaņotu inscenējumu – dot ideālu izrādes formu. (..) Kad aktieris pārvaldīs savu ķermeni un pārzinās kustības loģiku saskaņā ar skaņām, tad uz skatuves, darbojoties meistara vadībā, šīs zināšanas viņam noderēs izrādes formas veidošanai.”¹²¹ Lai celtu aktiertrupas tehnisko līmeni un veidotu saliedētu ansambli, kas strādā vienotā stilā, jau kopš 20. gadu sākuma notiek mērķtiecīga aktieru tehnikas apmācība. Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīvā saglabājusies Smiļģa konsultantes Felicitas Ertneres sastādītā Dailes teātra aktieru pašdarbības programma 20. gadu pirmajai pusei.

¹¹⁹ Ābele A. Partneris // Grēviņš M. (sast.) *Eduards Smiļģis* – R.: Liesma, 1974, 113. lpp.

¹²⁰ Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, 06.09.1921. RMM arhīvs, Inv.Nr. 237.675.

¹²¹ Dailes teātra deklarācija // *Dailes teātris Rīgā*, II sezona – Dailes teātra direkcija, 1921.

Programmā izdalīti šādi punkti:

“I Teorētiskā izpratne:

- 1) Ievads aktiera mākslā (aktiera māksla pagātnē, tagadnē un nākotnē)
- 2) Aktiera mākslas dažādas metodes un attīstības ceļi
- 3) Aktieris kā savas mākslas materiāls un veidotājs
- 4) Talants un viņa ievirzīšana mākslinieciski pareizā gultnē
- 5) Teorētiski darbi pie lugas un lomu analīzes
- 6) Aktiera mākslas radīšanas galvenās stadijas
- 7) Lugas un lomas idejas atrašanas veidi
- 8) Tēla, rakstura un jūtu dzīves analīze
- 9) Žestu un līniju izpratne
- 10) Stila studijas

II Praktiskie darbi:

- 1) Garīgo un fizisko spēku saskaņošana un izkopšana
- 2) Uzmanības, koncentrācijas, fantāzijas, gribas asināšana un stiprināšana
- 3) Etīdes uz brīvām un noteiktām tēmām
- 4) Emociju izkopšana
- 5) Atmosfēras un noskaņas izpratne un meklēšana
- 6) Improvizācijas pa vienam un grupās
- 7) Dramatiskā literatūras tēlu ievērošana un izveidošana
- 8) Monologi un dialogi
- 9) Kolektīvas raksturu studijas
- 10) Ansambļa izpratne un studijas
- 11) Praktiskie darbi pie lomu analīzes
- 12) Skatu un cēlienu skatuviska izveidošana.^{»122}

Aktieru pašizglītošanās programmā minētie punkti saistīti ar dažādu aktiermākslas tradīciju apgūšanu (t. sk. aktiermākslas studijām dažādu vēsturisku teātra laikmetu griezumā), lomas psiholoģisku analīzi, fantāzijas un improvizācijas attīstīšanu, telpas un partneru izjūtu, skatuves runu u. c. aspektiem. Šajā pašā dokumentā Felicita Ertnerē kā iedvesmas avotus Dailes teātra aktierspēles stila izkopšanā min gan modernisma dejas teorētiķi un praktiķi Fransuā Delsartu (*François Delsarte*), gan aktieri, režisoru un skatuves pedagogu Mihailu Čehovu (*Михаил Чехов*), gan Konstantīnu Staņislavski un viņa reālpsiholoģiskā teātra sistēmu. No tā iespējams secināt, ka Dailes teātra aktiermākslas pamatā ir savdabīga reālisma un modernisma principu simbioze – no vienas puses, aktierspēlē liela nozīme ir ķermeņa plastiskajai izteiksmībai, aktiera saspēlei ar partneriem un skatuves telpu, radot vienotu izrādes temporitmu; no otras puses, līdzīgi kā Mihaila Čehova u. c. krievu modernisma mākslinieku praksē, arī Dailes teātra aktierspēles

¹²² Ertnerē E. Dailes teātra aktieru pašdarbības programma. 20-to gadu pirmā puse. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238.275.

principos ārēji izkāpinātā forma aizved pie psiholoģiska lomas satura, t. i., emocionāla vēstījuma.

Piektās sezonas sākumā (1924. gadā) Dailes teātra direkcija presē publicē paziņojumu, kurā izvirza teātra mērķi – vairāk uzmanības veltīt aktiermeistarības izkopšanai: “Nākotnes teātris būs aktiera un inscenētāja teātris. Tādēļ par vienu no svarīgākajiem uzdevumiem Dailes teātris uzskata – audzēt jaunu, tehniskām iespējām bagātu aktieri (autores izcēlums – *I. R.*), jo radošais aktieris savus bagātos dvēseles pārdzīvojumus varēs tikai tad parādīt, kad viņam būs pietiekošas tehniskās zināšanas, lai tēlojumu dotu nevainojamā formā. Līdzšinējais aktieris vairs nespēj sacensties ar teātri apdraudošo kinoaktieri. Tādēļ direkcija dod speciālistus, kuru vadībā aktieri varētu savus trūkumus novērst. Tā jaunais teātris izaugs no tālredzīgākiem tagadnes aktieriem, kuri nepaliks kūtri pret laikmeta prasībām (...).”¹²³ Lai īstenotu ieceru par jaunas, īpaši Dailes teātra vajadzībām skolotas aktieru paaudzes ienākšanu trupā, 1924. gada 15. septembrī tiek nodibināti pie teātra piesaistīti trīs gadus ilgi **kursi jeb studija**, ko vada mākslinieks Jānis Muncis (1924./1925. g. sezona) un rakstnieks, literatūrkritiķis Kārlis Dziļleja (1925./1926. un 1926./1927. g. sezona). Dailes teātra direkcijas paziņojumā pirms dramatisko kursu atvēršanas lasāms: “Kursu mērķis ir sagatavot Dailes teātra aktierus, kuri, sistemātiski un metodiski piesavinādamies aktieriem vajadzīgo tehniku, paceltu Dailes teātra māksliniecisko līmeni.”¹²⁴

Studijām sākotnēji piesakās 180 cilvēki, no tiem 35 tiek uzņemti uz trīs mēnešus ilgu pārbaudījuma laiku, taču 1925. gadā kursos notiek papildu uzņemšana, jo daļa studistu (to vidū arī dzejnieks Aleksandrs Čaks) neiztur intensīvo slodzi¹²⁵. 1927. gadā kursus absolvē 23 studisti, no kuriem 17 uz īsāku vai ilgāku laiku tiek angažēti Dailes teātra aktiertrupā (Lilija Amerika, Benita Ozoliņa, Alberts Miķelsons, Jūlijs Mauriņš, Viliberts Štāls, vēlākais Dailes teātra premjers Artūrs Filipsons u. c.). Vairāki no Dailes teātra vēlāko gadu aktieriem-premjeriem teātrī tiek uzņemti arī individuāli, Smiļģim personiski tos atlasot – piemēram, aktrise Lilita Bērziņa Dailes teātrī nokļūst pēc tam, kad 1922. gadā vēl kā vidusskolniece tēlojusi lomu kinofilmā “Psihe”, kurā viena no galvenajām lomām bijusi Eduardam Smiļģim.

Dailes teātra pirmās studijas darbs organizēts, intensīvi apgūstot gan teorētiskus priekšmetus (kā, piemēram, latviešu drāmas vēsturi), gan piedaloties dažādās praktiskajās

¹²³ Grēviņš V. *Eduards Smiļģis* – R.: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 27.-28. lpp.

¹²⁴ Dziļleja K. Dailes teātra dramatiskie kursi // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 118. lpp.

¹²⁵ Akurātere L. *Aktiermāksla latviešu teātrī* – R.: Zinātne, 1983, 137.lpp.

nodarbībās – piemēram, elpošana, balss nostādīšana, izruna un deklamācija, muzikālās dzirdes attīstība, dziedāšana, klasiskās dejas, paukošana, grima māksla, zīmēšana, estētika, skatuves kustība u. tml. Kursos kā pedagogi strādā gan Dailes teātra mākslinieciskie konsultanti – Felicita Ertnera (skatuves kustība), Burhards Sosārs (muzikālās dzirdes attīstība), Jānis Simsons, vēlāk – Emīls Mačs (izruna un deklamācija), Oskars Ludvigs Brants (elpošanas attīstība), Kārlis Dziļleja (poētika un latviešu drāmas vēsture), Kārlis Veics (grims), gan arī īpaši pieaicināti vieslektori – krievu operdziedātāja un vokālās mākslas pedagoģe Natālija Irecka-Akceri (*Наталья Ирецкая-Акцери*) (balss nostādīšana), mākslas zinātnieks Nikolajs Mišajevs (*Николай Мышаев*) (teātra vēsture), filozofe Milda Paleviča-Bite (estētika) u. c. Vienlaikus pats Eduards Smiļģis atzīst, ka viens no galvenajiem Dailes teātra aktieru apmācības principiem ir formas un satura simbioze: “(..) lai aktieris, apguvis nepieciešamo tehniku, ar saviem izteiksmes līdzekļiem pārliecinātu, aizrautu skatītāju. (..) lai kustība nebūtu atdalīta no dzīvā vārda, no satura, lai kustība palīdzētu atklāt domu, ideju.”¹²⁶

Laika gaitā Dailes teātra studija kļūst par tradīciju, līdz ar to E. Smiļģa radītā aktieru audzināšanas jeb izglītošanas sistēma, kas pakļauta teātra kopējiem estētiskajiem un idejiskajiem mērķiem, uzskatāma par novatorisku jaunieviesumu Latvijas teātrī.

Eduarda Smiļģa vadītajā teātrī jau kopš 20. gadsimta 20. gadu vidus iespējams izdalīt trīs aktieru tipus: (1) varoņlomu tēlotāji; (2) raksturlomu tēlotāji; (3) masu ainu dalībnieki (statisti). Aktrise Lilita Bērziņa, kura Dailes teātrī tika uzņemta kā statiste, bet pamazām izvirzījās par galveno varoņlomu tēlotāju, atmiņās stāsta, ka Smiļģis jaunos aktierus sākotnēji iekļauj masu ainās (dziesmu un deju numuros), un tikai pēc uzmanīgas novērošanas vairākās izrādēs piedāvā lomas ar pāris teikumiem teksta.¹²⁷ Pēc šādiem atlases principiem E. Smiļģis gadu gaitā veido savu aktieransambli, kurā valda stingra hierarhija.

Kopš pirmajām sezonām Dailes teātra repertuāra pamatu veido klasikas uzvedumi (Viljama Šekspīra, Frīdriha Šillera, Aleksandra Ostrovska, Raiņa, Aspazijas u. c. autoru darbi), kur galvenās lomas spēlē teātra premjeri – aktieri-zvaigznes, kuri attiecīgajā laikā veido Dailes teātra māksliniecisko seju un kuru ārējais veidols, kā arī iekšējā būtība (temperaments, intelekts) kļūst par sava laika skatuves varoņa ideāla iemiesojumu. Dailes teātrī dažādos periodos priekšplānā izvirzījušies talantīgi abu dzimumu aktieri: 20.

¹²⁶ Smiļģis E. Felicitas Ertneres darba svētkos // *Cīņa*, 24.03.1950.

¹²⁷ Bērziņa L. Tāds raksturs dzimst pa simts gadiem // Grēviņš M. (sast.) *Eduards Smiļģis: laikabiedru atmiņas, dokumentos, vēstulēs, atziņās* – R.: Liesma, 1974, 106.-107. lpp.

gadsimta 20. gados – pats Eduards Smiļģis kā galvenais varoņlomu atveidotājs, kā arī no Nacionālā teātra pārnākušie Alfrēds Amtmanis-Briedītis un Teodors Lācis, Emīlija Viesture un Paula Baltābola; kopš 30. gadiem – Artūrs Filipsons un Edgars Zīle, Lilita Bērziņa, Alma Ābele un Irma Laiva; kopš 40. gadiem – Artūrs Dimiteris, Hermanis Vazdiks, kopš 50. gadiem – Harijs Liepiņš un Vija Artmane u. c.

Līdzās monumentālām varoņlomām, kurās par galveno izteiksmes līdzekli kļūst izkopta skatuves runa un žestu valoda, Dailes teātra aktierspēles tradīcijās nozīmīga vieta ir arī raksturlomām, kas veidotas ar dažādu ārēju paņēmienu palīdzību – izmantojot ekspresīvu grīmu (t. sk. parūkas, bārdas, pielīmētas uzacis utt.) un grotesku žestu un kustību partitūru. Dailes teātra aktieransablī jau 20. gadsimta 20. gadu beigās/ 30. gados priekšplānā izvirzās organiski raksturlomu tēlotāji, kuri gadu gaitā izkopj savu kariķētāju talantu – to vidū ir ne tikai vecmeistari Gustavs Žibalts un Luijs Šmits, bet arī virkne jauno aktieru – Augusts Mitrēvics, Kārlis Veics, Ērika Ferda, Lilija Žvīgule u. c.

Gan Dailes teātra direkcijas sēžu protokoli, gan citi Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīvā pieejami dokumenti liecina, ka teātra iekšienē bieži izcēlušies konflikti par aktieru nedisciplinētību. Piemēram, 1924. gada direkcijas sēdes protokolā norādīts: “Lai turpmāk nebūtu nekādas pārprašanās, nolemj nākošā gada angažmentus slēgt ar rakstiskiem līgumiem, kuros katrā ziņā arī jābūt punktam, ka aktieriem ir jāizmanto konsultantu teorētiskie un praktiskie norādījumi, lekcijas utt.”¹²⁸ Tas ļauj secināt, ka ne visi aktieri vēlas piedalīties Smiļģa un viņa konsultantu vadītajās teorētiskajās un praktiskajās nodarbībās, kuru mērķis ir celt aktieru māksliniecisko līmeni. Dailes teātra direkcijas protokolos arī fiksēti gadījumi, kad teātra premjerus aizvainojuši konsultantu aizrādījumi par viņu sniegumu. Piemēram, 1925. gada 2. decembra rīta mēģinājumā izcēlies konflikts starp kustību konsultanti Felicitu Ertneri un trim Dailes teātra tābrīža vadošajām aktrisēm – Paulu Baltābolu, Emīliju Viesturi un Lidiju Kepleri. Ertnerē Paulai Baltābolai aizrādījusi, ka viņas izpildītās kustības nav precīzas, un kā paraugu ieteikusi vērot jauno aktrisi Lilitu Bērziņu, uz ko Paula Baltābola atbildējusi, ka ir “aktrise, nevis baletēze” un ka “konsultanti ar vecākām aktrisēm nenodarbojoties, bet tikai ar jaunajām”¹²⁹.

Tāpat 20. gadu pirmajā pusē aktieri bieži neievērojuši iekšējo disciplīnu, tādējādi apdraudot izrāžu māksliniecisko līmeni.

¹²⁸ Dailes teātra direkcijas sēdes protokols, 10.05.1924 // Dailes teātra direkcijas sēžu protokoli, 1924.-1928.g. RMM arhīvs, Inv. Nr. 537.562, 27. lpp.

¹²⁹ Turpat, 66.-67. lpp.

Piemēram, 1921./1922. gada direkcijas sēžu protokolos fiksēta virkne pārkāpumu:

- “*Pēra Ginta*” izrāde 1921. gada 16. septembrī: “Pa izrādes laiku apgaismotāja palīgs Pīrāgs sarunājās aiz kulisēm, uz manu [inscenētāja meistara] atgādinājumu to nedarīt smējās un negrieza ne mazākās vērības.”
- “*Uguns un nakts*” mēģinājums 1921. gada 20. septembrī: “Veics un Mitrevics uz galavārda nebij uz skatuves.”
- “*Pēra Ginta*” dienas izrāde 1921. gada 25. septembrī: “(..) Skat. strād. Lūsis un Anzejs nebij savās vietās, caur ko izcēlās liela pauze. (..) nebij savās vietās Grostiņš, Simsons, Mačs, Meirips un Veics, minētie aktieri pēc tam, kad jau sk. bij iesācies, ieņēma savas vietas.”
- “*Salomes*” ģenerālmēģinājums 1921. gada 3. oktobrī: “J. Priede staigāja pa skatuvi ar degošu papirosu, uz manu aizrādījumu, ka tas noliegts, atbildēja, ka viņam neesot kur to nolikt.”
- “*Salomes*” dienas izrāde 1921. gada 30. oktobrī: “1) J. Priede, kad aizrādīju, lai nosmiņķējas kārtīgāki (Priede bij uzvilcis uzacis un baltu strīpu pār degunu), atbildēja, ka Dailes teātrī esot ieturēta stilizācija, tādēļ viņš tā smiņķējoties, bez tam uzgājis uz skatuves ar brillēm. 2) J. Priede uz skatuves smējās un sarunājās, smīdinādams citus aktierus. 3) Simsons smējās un izlaida tekstu.”¹³⁰

Minētie gadījumi ļauj spriest par Dailes teātra iekšējo mikroklimatu – gan par konkurenci starp jaunās un vidējās paaudzes aktieriem, gan par ansambļa negribīgo pakļaušanos teātra mākslinieciskajām prasībām, piemēram, piedalīšanos visam kolektīvam obligātajās ritmikas nodarbībās, kā arī sākotnējo neizglītotību skatuves ētikas jautājumos, kam Eduards Smiļģis, veidojot savu teātri, pievērš īpašu uzmanību. Piemēram, sākot 1925./1926. gada sezonu, Smiļģis svinīgajā uzrunā teātra kolektīvam atgādina par vēlmi izveidot viendabīgu kolektīvu, kas tiecas sasniegt vienotus mākslinieciskos mērķus: “(..) cildenas domas, (..) lielas idejas prasa sev pienācīgu ietērpu, t. i., formu. Es gribu izaudzināt garīgu saimi (autore izcēlums – *I. R.*) – lai paceltu mākslas īstenību augstāk par dzīves īstenību.”¹³¹ Ideja par teātri kā vienotu garīgu kolektīvu Smiļģim ir būtiska visu Dailes teātra vadīšanas laiku un tiek atkārtota teju katrā sezonas atklāšanas uzrunā.

30. gadu sākumā, atskatoties uz Dailes teātra pirmās desmitgades veikumu, teātra zinātniece Paula Jēger-Freimane raksta: “(..) pirmo piecu gadu laikā Dailes teātris sasniedza gan lielus inscenējuma ārējās formas augstumus, bet nespēja vēl radīt formā un

¹³⁰ Citēts no: Dailes teātra skatuves žurnāls, 1921./1922.g. sezona. RMM arhīvs, Inv.Nr. 237.990, 35. lpp.

¹³¹ E. Smiļģa uzruna, teātra sezonu sākot, 1925. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238.289.

saturā sintezētus mākslas darbus. Otrus piecos gados neatlaidīgā ikdienas darbā teātris ir izaudzinājis jau veselu rindu ievērojamu aktieru, kuru skaits pamazām papildinās no visjaunākajiem, teātra pašā dramatiskā studijā izglītotiem spēkiem. Tas liek cerēt, ka turpmākajā darba posmā Dailes teātra mākslinieciskajai vadībai izdosies realizēt savu teātra ideālu, kas apvienotu formas vienkāršību ar satura dziļumu teatrāli stilizētā izteiksmē.¹³² Kritiķes novērojums ļauj secināt, ka 20. gadsimta 20. gadi Dailes teātra vēsturē iegājis kā teātra māksliniecisko principu noformēšanās un darbības virzienu meklējumu laiks, savukārt 30. gadi iezīmējas kā periods, kad Dailes teātris jau noformējis savu radošo virzienu. To lielā mērā ļauj īstenot Dailes teātra aktieransambla nobriešana, nostabilizēšanās un tehniskās meistarības izaugsme, kas ļauj īstenot teātra mākslinieciskās ieceres praksē.

¹³² Jēger Freimane P. Dailes teātra 10 gadu jubileja // *Burtnieks*, 01.01.1931, 91. lpp.

2. EDUARDA SMIĻĢA TEĀTRA UZSKATUS IETEKMĒJOŠIE FAKTORI

2.1. Eduards Smiļģis – profesionāls inženieris-konstruktors

Tehniska izdoma Eduardi Smiļģi pavadījusi jau kopš bērnības – piemēram, dzīvojot Āgenskalnā, Dārtas ielā, Smiļģis devies uz tuvējām pļavām (tagadējā Uzvaras laukumā), taču, lai tiktu pāri upītei, kas tecējusi pļavā, ņēmis līdzī tehnisku “ierīci” – dēli, ar kura palīdzību pārvarēt šķērsli.¹³³ Taču nopietni inženiera profesijai Smiļģis pievēršas jau 15 gadu vecumā, kad pēc Pētera-Pāvila pilsētas skolas beigšanas viņš tiek pieņemts darbā Rūdolfā Heinriha Mantela (*Rudolph Heinrich Mantel*) – šveicieša, Rīgas fabrikantu biedrības priekšsēdētāja – fabrikā, kur Smiļģa tēvam ir pazīstams kāds meistars un kur tiek ražotas tvaika un papīra mašīnas, tvaika katli, hidrauliskās preses, turbīnas u. c. tehniskas ierīces, bet no 1886. līdz 1904. gadam darbojas arī kuģu būvētavas nodaļa, kur 18 gadu laikā tiek uzbūvēti 25 dažādi kuģi. Mantela fabrikā galvenokārt strādā šveiciešu inženieri, mehāniķi u. c. amatnieki, kā arī latviešu speciālisti, kas studējuši ārzemēs. Eduards Smiļģis kā iesācējs sākotnēji tiek norīkots grāmatvedības nodaļā, vēlāk valodu zināšanu dēļ tiek pārcelts uz korespondences nodaļu. Pēc īpaša lūguma rūpnīcas vadība Smiļģim ļauj iziet praksi visās fabrikas nodaļās – tostarp zīmēšanas birojā, modeļu galdniecībā, čuguna un metāllietuvē, atslēdznieku darbnīcā, montāžas nodaļā, konstruktoru birojā u. c. –, bet kā savu specialitāti Smiļģis izvēlas tvaika un papīra mašīnas.¹³⁴ Paralēli praktiskajam darbam fabrikā, kur jāstrādā 12 stundu dienā (no plkst. 6 rītā līdz plkst. 18 vakarā), Smiļģis mācās Vācu amatniecības skolā. Šeit Smiļģis iegūst savu vienīgo profesionālās izglītības diplomu – viņš nav ieguvis specializētu izglītību nevienā teātra amatā, aktiera un režisora profesijas apgūdam kā autodidakts – intensīvi lasot, vērojot kolēģus.

Pēc darba Mantela fabrikā (1902-1906) Smiļģis tiek uzaicināts strādāt par konstruktoru mašīnu fabrikā “Motors”, kur viņa pārziņā ir dažādas pārraidīšanas ierīces (piemēram, velteņi utt.). Fabrikas darbībai paplašinoties, Smiļģim no masu produkcijas tiek uzticēts pāriet uz aviācijas motoru nodaļu. “Motors”, pateicoties tās vadītājam igaunim Teodoram Kalepam (*Theodor Kalep*), kurš ir aviācijas entuziasts, kļūst par vienu no vadošajām rūpnīcām aviācijas nozarē – tas ir viens no pirmajiem uzņēmumiem pasaulē,

¹³³ Bērziņš A. Eduarda Smiļģa dzīves gājums // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1937, 19.lpp.

¹³⁴ Turpat, 26.lpp.

kur vienuviet tiek ražoti gan lidmašīnu korpusi, gan motori. Iedvesmojoties no brāļu Raitu novatoriskā sasnieguma, kuri 1903. gadā veic pasaules vēsturē pirmo lidojumu ar dzinēja, nevis planiera tipa lidmašīnu, rūpnīcā “Motors” tiek radīts pirmais reāli lietojamais aviācijas motors Krievijas impērijā, kura izveidē piedalījies arī Eduards Smiļģis. Tieši Smiļģim kā jau pieredzējušam inženierim-konstruktoram, kas iepriekš strādājis ar “Gnoma” un “Mercedes” aviācijas motoriem, tiek uzticēta atbildība par jauno lidmašīnu motoru būvniecību, kuri jaudas ziņā pat pārspēj Francijā ražotos.¹³⁵

Kaut arī pēc 1912. gada Eduards Smiļģis aktīvi pievēršas teātrim, aizejot no darba rūpnīcā, arī Pirmā pasaules kara laikā, kopā ar JRT trupu dodoties emigrācijā uz Pēterburgu, Smiļģis turpina aizraušanos ar inženierzinātņi, kā arī organizatoriskiem pienākumiem¹³⁶, kļūstot par Tehniskās nodaļas vadītāju Zemkopības ministrijā, kā arī par tehnisko referentu par automobiļiem Augstākajā kara padomē, kur, piemēram, saņem naudas prēmiju par jauna veida bremžu izstrādi vilcienu vagoniem¹³⁷. Turklāt Eduardam Smiļģim ir nozīmīga vieta arī Latvijas aviācijas attīstībā – viņš (kopā ar mākslinieku Sigismundu Vidbergu) bijis projekta līdzautors divplāksnim “BIP 1”, ko 1911. gadā Pēterburgā savā darbnīcā uzbūvējis viens no Latvijas aviācijas pionieriem – skārdnieks Jānis Seglavs, bet 1912. gadā šī paša lidaparāta uzlabotais modelis “BIP 2” Krievijas kara ministrijas labāko kara lidmašīnu konkursā atzīts par ātrāko lidaparātu.¹³⁸ Vienlaikus Smiļģis atstājis nospiedumus arī Latvijas arhitektūrā. Ievērojams kultūrvēstures piemineklis ir paša Edurda Smiļģa māja Dārtas (šobrīd – Smiļģa) ielā 37/39, kur kopš 1976. gada atrodas E. Smiļģa Teātra muzejs. 1922. gadā iegādājies 19. gadsimta beigās celto ēku, Smiļģis to pamazām sāk rekonstruēt, sadarbojoties ar prominentu arhitektu Ernestu Štālbergu (tostarp Latvijas Universitātes Lielās aulas projektētāju) un mākslinieku Hermani Grīnbergu (“Splendid Palace” u. c. Rīgā pazīstamu ēku iekštelpu dekoratoru), kurš pēc Smiļģa ieceres 2. stāva zālē zīmē pēc *commedie dell'arte* tēlu paraugiem veidotās freskas. Tomēr būtībā Eduards Smiļģis uzskatāms par savas mājas pilntiesīgu arhitektu un savas dzīves laikā tajā veicis arī neskaitāmus uzlabojumus. Laikabiedri atzīmē, ka daudzo labirintu un iebūvētās skatuves dēļ Smiļģa māja atgādina ne tik daudz dzīvojamo ēku, kā miniatūru privāto teātri.¹³⁹ Līdzīgi kā Smiļģa režijas rokrakstā, arī viņa mājas arhitektūrā

¹³⁵ Daugulis H. Smiļģis jaunībā konstruē motorus // *Ilustrētā Pasaules Vēsture*, 2012, Nr. 3, 4. lpp.

¹³⁶ E. Smiļģa gaitas emigrācijā pirmo reizi izvērsti aprakstītas Rītas Rotkales un Agra Straupenieces 2017. gadā apgādā “Vesta LK” iznākušajā grāmatā “ES. Eduarda Smiļģa dzīves ceļš”.

¹³⁷ Daugulis H. Smiļģis jaunībā konstruē motorus // *Ilustrētā Pasaules Vēsture*, 2012, Nr. 3, 5. lpp.

¹³⁸ Turpat.

¹³⁹ Bērziņš A. Eduarda Smiļģa dzīves gājums // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1937, 18. lpp.

un interjerā valda konceptuāls stilu un laikmetu eklektisms – sākot no antīkās Grieķijas mākslas motīviem arhitektūrā un dekorācijās, tostarp mājas interjeru rotājošajās skulptūrās, beidzot ar neorokoko, *Art Deco* un klasicisma iezīmēm. Pēc līdzīgiem principiem pats Smiļģis kā arhitekts arīdza projektējis Edvarda Virzas māju “Billītes”, tādējādi savu unikālo māksliniecisko rokrakstu atstājot ne tikai Latvijas teātra, bet arī kultūrieminekļu vidē.

Kaut arī pēc 1920. gada, kad Smiļģis atgriezās Latvijā, viņš aktīvi nenodarbojas savā pamatprofesijā, Smiļģa-konstruktora daba teātrī izpaužas vairākos veidos. Pirmkārt, Smiļģis kā direktors aktīvi piedalās teātra organizatoriskajā dzīvē, ne tikai uzraugot, bet arī iniciējot dažādus tehniskus uzlabojumus. Smiļģis teātrī uzturas ne tikai sezonas laikā, bet arī vasarās, kad iepriekšējā sezona ir beigusies un jaunā vēl nav sākusies, trupa ir atvaļinājumā un kad netraucēti ir iespējams veikt tehniskus uzlabojumus. Dailes teātra pirmajās sezonās Smiļģa inženiera talants un izdoma noder, mēģinot no pieejamajiem trūcīgajiem materiālajiem resursiem, galvenokārt bijušā JRT kostīmiem, dekorācijām un rekvizītiem, radīt jaunus, oriģinālus risinājumus Dailes teātra izrādēm. Aktieris Gustavs Žibalts atmiņās raksta: “Dienu no dienas viņš pavadīja teātrī. Apstaigāja bēniņus, gremdētavas, dekorāciju noliktavas utt. Viņš ieskatījās katrā kaktiņā, vai neatradīs kaut ko, kas varētu noderēt. Un, tiešām, atrada. (..) Un Smiļģim radās ideja: vecās dekorācijas jānovāra, tad audekla pietiks vairākiem gadiem. Arī koka daļas būs lietojamas. (..) drīz vien no dekorāciju noliktavas pazuda viens prospekts pēc otra. Tos pārvietoja uz pagraba telpām, kur katls vārījās cauru dienu.”¹⁴⁰ 20. gadsimta 20. gadu vidū kopā ar J. Munci tiek pilnībā pārbūvēta Dailes teātra skatuve – atbilstoši modernisma teātra principiem tiek nojaukta skatuves rampa, izveidojot vairāklīmeņu podestūru, tiek “salauzta” skatuves grīda, izveidots pacēlums skatītāju zālē, uzlabojot redzamību, ieviesta Latvijas teātrim novatoriska, mobila apgaismošanas sistēma, kā arī izbūvētas skatuves palīgtelpas. Dailes teātra skatuves uzlabojumos 20. gados tiek ieguldīti gandrīz 30 000 latu. Papildu uzlabojumus nākas veikt arī 1931. gadā, kad teātrī izceļas postošs ugunsgrēks.

Otrkārt, Smiļģa-inženiera pieredze lielā mērā sublimējas viņa kā režisora darbā. Aktrise Emīlija Bērziņa par Smiļģa darba principiem raksta: “Smiļģa režisora-inscenētāja darbā, pirms viņš nāca ar savu ieceri pie ansambļa, bija apmēram trīs posmi: 1) kad viņš iepazinās ar lugas autoru (ja tas bija dzīvs, tikās, sarunājās, ja miris – lasīja, interesējās par to); studēja pašu lugu – ļaudis, notikumus, konfliktus, risinājumus, pētīja vidi, t. i.,

¹⁴⁰ Žibalts G. Eduards Smiļģis darbā // *Jaunākās Ziņas*, 20.11.1937, 9. lpp.

vēsturiskos un ekonomiskos apstākļus; 2) kad sāka projektēt, kādos ietvaros laika ziņā ielikti izrādi un kā attīstīt darbību telpiski; kad sāka domāt par dekoratoru, kuram uzticēt risinājumu; 3) kad Smiļģī dzima lugas izrādes perspektīvais skatījums un skanējums, radās tehniskā shēma un plāns (šeit un iepriekš – autores izcēlums, *I. R.*), ar ko viņš iepazīstināja konsultantus, pēc tam nāca klajā pie ansambļa ar savu ekspozīciju.”¹⁴¹ Minētajās piezīmēs par Smiļģa konstruktora domāšanu izrādes iestudēšanas procesā liecina minētie principi – “projektēt” izrādes darbību skatuves telpā, “radīt tehnisko shēmu un plānu”, ar ko vēlāk kā ar izrādes ieceres skici tiek iepazīstināti izrādes mākslinieciskie konsultanti un aktieransamblis. Būtiski, ka teju visas Smiļģa ar roku veiktās piezīmes – izrāžu ekspozīcijas, lugu analīzes, runu uzmetumi u. tml. – veiktas tieši ar konstruktora zilo un sarkano zīmuli. Tāpat par izteiktu tehnisku domāšanu liecina Smiļģa iestudētās masu ainas, kurās uz skatuves bieži vien atrodas teju viss Dailes teātra ansamblis un kuras nosacīti iespējams salīdzināt ar tehniski sarežģīta mehānisma būvniecību, kur katram aktierim kā zobratam vai skrūvei precīzi jāiekļaujas kopējā kompozīcijā, vienlaikus pildot sev uzdotos individuālos uzdevumus. Arī pats Smiļģis inscenēšanu salīdzina ar arhitektūru: “Arhitektūra ir tuvāk aktiera mākslai. Tur ir visi principi: līnija, šķautne tiecas augšup un ir mūžīga. (..) Nēmiet baznīcas, kā tās šodien stāv. Ķelnes doms (..): cilvēks tur iekšā ir kā viena mušīņa... Kas tas ir? Konstrukcija uz materiālās bāzes.”¹⁴²

Edwards Virza, Smiļģa tuvs draugs, par viņu 1937. gadā raksta: “Eduarda Smiļģa ziņkārības apvāršņi ir ļoti plaši. Par mašīnu būvniecību, par dažādiem motoriem viņš var runāt kā mācīts inženieris, un viņa zināšanas šeit nav literāriskas un no šo lietu ārējas aplūkošanas radušās. Viņš zin visu viņu uzbūvi, bet viena no viņa vismīļākajām mākslām ir arhitektūra, un var sacīt, ka tās izprašanā viņš tālu pārspēj visus mūsu arhitektus, jo šai mākslai pieiet ar zināšanām pastiprinātu intuīciju. Par dārzniecību viņš spriež kā mācīts dārznieks. (..) Bez kļūdām var sacīt, ka Smiļģa gars ir spējīgs aptvert visdažādākās lietas, un, ja viņš būtu kļuvis inženieris vai arhitekts, viņa sekmes šajās zinībās nebūtu mazākas par viņa režisora spējām. Viņš ir radniecīgs renesanses māksliniekiem, kas bija spējīgi aptvert visdažādākās mākslas, visur parādot bezdibinainu oriģinalitāti.”¹⁴³ No šī raksturojuma un citu laikabiedru atmiņām var secināt, ka Smiļģa kā daudzpusīga teātra mākslinieka unikalitāte slēpjas ne tikai neierobežotā fantāzijā, bet arī tehniskās zināšanās par dažādu arī teātrī aktuālu tehnoloģiju uzbūvi un darbības principiem, kas ļauj īstenot

¹⁴¹ Bērziņa E. Par Eduarda Smiļģa darbu dabu un viņa dabu darbā // Grēviņš M. (sast.) *Eduards Smiļģis: laikabiedru atmiņas, dokumentos, vēstulēs, atziņās* – R.: Liesma, 1974, 94. lpp.

¹⁴² Turpat, 96. lpp.

¹⁴³ Virza E. *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1937, 10. lpp.

praksē vispārsteidzošākās idejas. Piemēram, pēc iespaidīgā, konstruktīvisma estētikā veidotā F. Molnāra lugas “Sarkanās dzirnavas” uzveduma (sk. 3.4.) dzeltenajā presē parādās ironiska piezīme, ka ““Sarkanās dzirnavas” Dailes teātrī griež “Metropolis” motors¹⁴⁴”.

Valts Grēviņš, kurš jau 30. gados veido dramaturģiskus Smiļģa iestudētajām izrādēm un Dailes teātrī strādā par literāro konsultantu no 1944. līdz 1946. gadam, norāda, ka Smiļģa-konstruktora domāšana visspilgtāk atklājas, iestudējot lielformāta izrādes – latviešu un pasaules klasikas romānu skatuves versijas, kurās ir ne tikai plašas masu ainas, bet arī dažādi sava laika teātrim neparasti skatuviskie risinājumi: “(..) te parādās Smiļģa radošā fantāzija, apskaužama šķiet skatuves aparatūras precizitāte. Zibenīgi mainās ainas; “Divpadsmit krēslos” rasts jauns pārbūves un gaismojuma princips, kas ļauj trim ainām norisēt vienā laikā, vai arī tās cita pēc citas iznirst no skatuves gremdētavas.”¹⁴⁵ Skatuves tehnikas sasniegumi demonstrēti arī Eduarda Smiļģa iestudētajās bērnu izrādēs, piemēram, Žila Verna romāna “Kapteiņa Granta bērni” uzvedumā “bērni dabū redzēt gan kuģa avāriju, zemestrīci, ērgļa uzbrukumu cilvēkam, gan tuksnešainu klinšu salu okeānā, Dienvidamerikas kalnu grēdas, Austrālijas džungļus utt.”¹⁴⁶ Pasaules ekonomiskās krīzes laikā, kad teātra repertuāru pārsvarā veido komēdiju un dziesmu spēļu uzvedumi, Smiļģis izmanto konstruktora talantu, lai ar minimāliem līdzekļiem panāktu maksimālu efektu. Piemēram, 1933. gadā tapušajā Annas Brigaderes pasaku lugas “Princese Gundega un karalis Brusubārda” uzvedumā uz skatuves ir ne tikai Oto Skulmes krāsainās, vizuālojošās, mainīgās dekorācijas, kuras veidotas harmoniskā saskaņā ar Felicitas Ertneres teatrāli izkāpinātajām, brīžam pat akrobātiskajām aktieru kustībām un Friča Lepņa daudzkrāsaino gaismu partitūru, bet arī īpašs skatuves objekts – strūklaka, kas darbojas ar īstu ūdeni. Jānis Grots recenzijā secina: “Inscenētājs Ed. Smiļģis atzīstami izsmēlis ne tikai lugas satura būtību, bet arī pārējos izrādes skatāmos, dzirdamos un jūtamus elementus, tā kā izrādē savu daļu īsta mākslas prieka katrs pēc savas saprašanas izjutīs – tiklab skolas bērni, jaunatne un pieaugušie.”¹⁴⁷

¹⁴⁴ (bez aut.) Ko Rīga runā // *Hallo*, 13.10.1927, 7. lpp.

¹⁴⁵ Grēviņš V. *Eduards Smiļģis* – R.: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 122.lpp.

¹⁴⁶ Turpat, 125. lpp.

¹⁴⁷ Grots J. Princese Gundega Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 14.02.1933, 3.lpp.

2.2. Eduarda Smiļģa teātra pieredze un iespaidi

2.2.1. Smiļģa-aktiera pieredze Jaunajā Rīgas teātrī (1912-1915)

Eduarda Smiļģa teātra pieredze aizsākas 17 gadu vecumā, 1903. gadā, kad viņš, aizvietojojt kādu draugu, negaidīti tiek pie lomas Vācu amatniecības vidusskolas absolventu izrādē – Viktora Biļibina (*Виктор Библибин*) lugas “Greizsirdība” uzvedumā krievu valodā.

Būdam dažādu teātra profesiju pārstāvis – aktieris, režisors, skatuves inženieris-konstruktors, direktors –, nav ieguvis profesionālu teātra izglītību nevienā specializācijā. 20. gadsimta sākumā, kad Smiļģim rodas interese par aktiera profesiju, Rīgā nav pieejami specializēti aktieru kursi, tādēļ viņš aktiermākslu mācās pie Rīgā dzīvojošā vācu aktiera un režisora Leo Konnara, kurš skolojis arī tādus Latvijas teātra vēsturē labi zināmus aktierus kā Tija Banga, Liliņa Ērika u. c. Par Konnara apmācības tehniku sīkākās liecības nav saglabājušās, taču Tija Banga atmiņās raksta, ka Konnars novērtējis un vienlaikus baidījies no Smiļģa lielā temperamenta, kura dēļ skolnieks stundu laikā “salauza mēbeles, apgāza krēslus un citas rekvizītes”¹⁴⁸. Lai attīstītu vokālās prasmes, Smiļģis arīdzan apmeklējis dziedāšanas stundas.

Pirmajās lomās Rīgas Latviešu teātrī (Kārlis Moors (1910) F. Šillera “Laupītājos”, Kents V. Šekspīra “Karalī Līrā” (1910) u. c.) Smiļģis uz skatuves darbojas ar lielu aizrautību, straujā tempā, izmantojot plašus žestus. Par to, ka Smiļģis Latvijas teātra vidē tobrīd jau ir ievērots, liecina kāda anonīma atsauksme, kas pilnībā veltīta tieši iesācēja Smiļģa aktierspēles aprakstam F. Šillera “Laupītāju” uzvedumā: “Kārļa loma [Šillera “Laupītājos”] viņam vēl ir tik grūta, ka jaunais aktieris visu savu balsu un tēlošanas pulveri jau izšāva pirmos cēlienos, tā ka vēlāk viņš bij gluži noguris spēlē un aizsmacis balsī. Vienīgais, kas pie Smiļģa ir patīkams, ir viņa brašais stāvs, bet cits viss vēl ir bez kādas nopietnas skatuves skolas, bez ārējas spēles un izrunas tehnikas. Kā jau dažkārt iesācējam viņam bija grūti atturēties no pārspīlējumiem izrunā un žestos: savus balsu līdzekļus tas izlieto vai nu pārāk stipri (tādēļ arī drīz aizsmaka), vai arī pavisam klusi, pāreju, nianšu, nokrāsu tonī vēl nav. Žesti vēl nenoapaļoti, bieži atkārtojas un netiek piemēroti drāmas tekstam un kodolam, tā ka daudreiz varonīgā poza iznāca smieklīga. Mums rādās, ka Smiļģa kgs nav bez dabiskām skatuves dāvanām, bet tās vēl visas primitīvā stāvoklī un

¹⁴⁸ Rotkale R.: Straupeniece A. *Ar skatienu pāri horizontam. Eduards Smiļģis un aktiermāksla dokumentos un atmiņās* – R.: Liesma, 1986, 13. lpp.

prasa modināšanu – skolu.”¹⁴⁹ Pēc šīs neveiksmes Smiļģis no aktīvas teātra darbības aiziet, pastiprināti apgūdamas zināšanas pašmācības ceļā – kā autodidakts lasīdamas grāmatas, vērodams citus aktierus, izkopdamas dikciju un skatīdamies izrādes Latvijā un Krievijā.

1912. gadā Eduards Smiļģis tiek uzaicināts pievienoties JRT trupai, un šis periods (1912-1915) kļūst par viņa teātra darbības pirmo nopietno posmu. JRT Eduards Smiļģis ienāk ne vairs kā jauns iesācējs, bet gan kā pieredzējis aktieris, kas atveidojis galvenās lomas dažādos Latvijas teātros¹⁵⁰, tādēļ viņam tiek piedāvāts aizvietot no JRT aizgājušo varoņlomu tēlotāju Alfrēdu Amtmani-Briedīti – gan spēlējot Amtmaņa-Briedīša lomās, gan iestudējot jaunu repertuāru. Tāpat Smiļģis tiek iesaistīts teātra organizācijā, t. i., ievēlēts teātra komisijā. Neilgā sagatavošanās laika dēļ¹⁵¹ (iestudējumi top sasteigti, repertuārā esošās izrādes tiek atjaunotas īsā laikā, neļaujot Smiļģim pilnvērtīgi izveidot lomas zīmējumu) atsauksmēs par Smiļģa pirmajām lomām JRT galvenokārt lasāmi pārmetumi par iepriekšējās lomās redzēto izteiksmes līdzekļu atkārtošanos, bet tajā pašā laikā tiek izcelts arī Smiļģa organiskais talants un skatuviskā harisma, ko nosaka gan viņa nelatviskā, vīrišķīgā āriene, gan trauksmainais temperaments. Piemēram, skatuves pedagogs Jēkabs Duburs Smiļģi raksturo kā daļēji dilentatisku, bet nenoliedzami dabiski apdāvinātu aktieri ar izteiksmīgu ārieni un organisku skatuves izjūtu: “(..) Smiļģim ir stalts stāvs, plaša, skanīga balss, glīta seja un galvenais – spilgta sajūta.”¹⁵²

Par Eduarda Smiļģa kā aktiera darbību brīvvalsts laikā rakstījis teātra kritiķis zinātnieks Kārlis Strauts¹⁵³, bet visplašāk Smiļģa-aktiera devumu latviešu teātra vēsturē pētījušas Rita Rotkale un Agra Straupeniece¹⁵⁴. Smiļģa nozīmi Latvijas aktiermākslā nostiprina arī 2018. gadā LU Akadēmiskajā apgādā iznākušais kolektīvais pētījums “100 izcili Latvijas aktieri”¹⁵⁵, kur vairāku iemeslu dēļ iekļauts arī Eduards Smiļģis. Pirmkārt, savas aktīvās aktierkarjeras posmā (gan pirms Pirmā pasaules kara, darbojoties JRT, gan 20.-30. gados Dailes teātrī) Eduards Smiļģis kļūst par vienu no sava laika vadošajiem varoņlomu tēlotājiem, kura lomugrāfijā ir tādi dramaturģijas klasikas tēli kā Viljama Šekspīra Hamlets, Otello, Jūlijs Cēzars; Frīdriha Šillera Kārlis Moors, Dons Karloss,

¹⁴⁹ P. A. Māksla // *Dzimtenes Vēstnesis*, 11.03.1910, 2. lpp.

¹⁵⁰ Piemēram, Normunds Aspazijas “Sidraba šķidrauta” iestudējumā “Guna” “Apollo” teātrī (1910), Fausts J.V. Gētes “Fausta” uzvedumā (1912) Liepājas Latviešu teātrī u. c.

¹⁵¹ 1912./1913. gada sezonā E. Smiļģis JRT sagatavo vidēji 1-2 jaunas lomas mēnesī (*autores piez. – I. R.*)

¹⁵² Duburs J. A. Māksla // *Dzimtenes Vēstnesis*, 16.08.1912, 5. lpp.

¹⁵³ Skat. Strauts K. Eduards Smiļģis – aktieris // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1937, 49.-90. lpp.

¹⁵⁴ Skat. Rotkale R.: Straupeniece A. *Ar skatienu pāri horizontam. Eduards Smiļģis un aktiermāksla dokumentos un atmiņās* – R.: Liesma, 1986.

¹⁵⁵ Skat. Rodiņa I. Cilvēks – teātris // Radzobe S. (zin. red.) *100 izcili Latvijas aktieri* – LU Akadēmiskais apgāds, 2018, 838.-847. lpp.

Fiesko; Georga Bihnera (*Georg Büchner*) Dantons; Henrika Ibsena Pērs Gints; Raiņa Indulis, Uldis, Lāčplēsis, Tots u. c. Smiļģa kā traģiskā aktiera spēles stils ir krasi atšķirīgs no tābrīža Latvijas teātra aktiermākslas tradīcijām. Atšķirībā no psiholoģiskā reālisma principos strādājošā Nacionālā teātra ansambļa, E. Smiļģis traģisko lomu atveidojumā ne vairās no ārišķības žestos, mīmikā, kustību valodā, un lomas ārējā veidola teatralizācija kļūst par zīmi varoņa heorismam. E. Smiļģis ir izteikti erudīts un vienlaikus intuitīvs mākslinieks, kurš savā aktierspēlē drosmīgi izmanto romantisma teātrim raksturīgos krasos emociju prestatus un eksaltētos stāvokļus, radoši tos sintezējot ar ekspresionisma teātra izteiksmes līdzekļiem. Viņa atveidotie skatuves tēli ir neikdienišķi kā formas, tā satura ziņā, jo to mērķis ir nevis atklāt tēla iekšējās pasaules psiholoģiju, bet nonākt pie mākslinieciska vispārinājuma, ar aktiera starpniecību atklājot lugas un izrādes idejisko vēstījumu.

Otrkārt, ar Raiņa dramaturģiju saistīta Eduarda Smiļģa kā aktiermākslas novatora nozīme Latvijas teātra vēsturē – tieši Eduards Smiļģis liek pamatus vairāku Raiņa lugu varoņlomu interpretācijas tradīcijai, kas ir aktuāla līdz pat 21. gadsimtam. Piemēram, 1914. gada Raiņa lugas “Pūt, vējiņi!” pirmiestudējumā Eduards Smiļģis rada par kanonu kļuvušo Ulda kā destruktīva, trauksmaina tēla atveidojumu. Teātra kritiķis Arturs Bērziņš recenzijā par Smiļģa spēli aizrāda uz viņa aktierdarba trūkumiem, tādējādi iezīmēdams Smiļģa spēles veida atšķirību no, kritiķaprāt, lugā iezīmētajām tēla īpašībām: “(..) savā spēlē viņš bramanis, kas dižojas ar savu varu. Uldis, pēc manām domām, ir daudz atturīgāks, iekšīgāks, ne pārdabiskais Lāčplēsis, bet gan tautas ziesmas ārējais personificējums Spēks un maigums viņā meklē saskaņu. Smiļģis uzsvēra varonību (šeit un iepriekš – autores pasvītrojums, I. R.)”¹⁵⁶ Pēc līdzīga principa Dailes teātrī 1926. gadā tapušajā Raiņa “Spēlēju, dancoju” iestudējumā Smiļģis lauž arī līdzšinējos priekšstatus, ko iezīmē teātra kritiķis K. Strauts: “(..) Tota rakstura izveidojumā Smiļģis ir spējis parādīt Raiņa iztulkošanā neparastu pieeju. Par šo tēlu ir uzskats, ka tas ir Raiņa Antiņa un Gatiņa līdzinieks. Smiļģis tomēr ir atteicies no šīs interpretācijas (autores pasvītrojums – I. R.), tajā vietā rādīdams nevis vārgu personu, kas ar savu naivumu un atteikšanos ir liela, bet gan iejūtīgu un arī gudru, izmanīgu cilvēku mīlētāju, padoma atradēju (..)”.¹⁵⁷ Tādējādi Smiļģa atveidojumā Tots no pasīva tēla, kas pašuzpurējas, kļūst par simbolisku varoni, kura rīcību vada aktīva griba un jūtu spēks. Treškārt, Eduarda Smiļģa ieguldījums latviešu

¹⁵⁶ Bērziņš A. Par “Pūt, vējiņi!” iestudējumu JRT // *Latvija*, 03.02.1914, 3. lpp.

¹⁵⁷ Strauts K. Eduards Smiļģis – aktieris // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1937, 83. lpp.

aktiermākslā saistāms ne tikai ar viņa kā aktiera, bet arī kā teātra vadītāja darbību, izveidojot specifiski Dailes teātrim raksturīgu aktiermākslas virzienu (*sk. 1.4.*). E. Smiļģa vadītā Dailes teātra gadījumā iespējams runāt par mērķtiecīgu, sistēmisku un ilglaicīgu vienota aktiermākslas stila izkopšanu, kas turpinās vairāku paaudžu garumā, realizējot Smiļģa ideālā teātra modeli, kur aktieris organiski iekļaujas izrādes veidojumā, vienlaikus izceļoties kā sava laika garīgo ideālu iemiesojums.

2.2.2. Eduarda Smiļģa Latvijā un Krievijā redzētās izrādes un kontakti ar citiem modernisma māksliniekiem

Kaut arī Eduards Smiļģis laikabiedru atmiņās raksturots kā cilvēks, kas nemitīgi dalās pieredzē ar fantastiskiem stāstiem, ir erudīts un daudz zina par ārvalstu teātri un mākslu, brīvi pārvalda krievu un vācu valodu¹⁵⁸, Smiļģa reāli veikto ceļojumu ārpus Latvijas robežām ir pārsteidzoši maz. Bieži ir gadījumi, kad ceļojumos devušies Smiļģa konsultanti – piemēram, Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīvā glabātā Eduarda Smiļģa un Jāņa Munča sarakste liecina, ka 20. gadsimta 20. gadu pirmajā pusē Muncis aktīvi ceļojis, apmeklējot Rietumeiropas teātrus un vēstulēs detalizēti aprakstot gūtos iespaidus – daloties pieredzē par redzēto izrāžu estētiskajiem risinājumiem, Rietumeiropas un Krievijas teātros iestudēto repertuāru, teātru ēku un skatuves tehniskajiem risinājumiem, kas, viņaprāt, varētu noderēt arī Dailes teātrim (*sk. 3.2.*). Gan uz Rietumeiropu, gan Krieviju aktīvi ceļojusi arī Felicita Ertnere (*sk. 3.3.*), kuras redzētie iestudējumi, sevišķi studiju laikā Maskavā apmeklētās Aleksandra Tairova vadītā Kamerteātra izrādes, atstājušas spēcīgu iespaidu uz viņas māksliniecisko rokrakstu: “Skatījos Lotāra “Karali Arlekīnu” (1917, luga, kas balstīta delartiskās komēdijas stilizācijā – *I. R.*), Šniclera “Pjeretas plīvuru” (1916, pantomīmas estētiskā iestudēta izrāde – *I. R.*) un Vailda “Salomi” (1917, izrāde, kuras vēstījumā pastiprināta nozīme metāliskiem, “būves” atgādinošiem aktieru kostīmiem kā skatuves telpas daļai – *I. R.*) un skatījos kā brīnumā. (..) [man] nostiprinājās ideāls par to, kādam jābūt teātrim. (..) tos teorētiskos principus par izteiksmīgu cilvēku, ko man mācīja institūtā, es praksē ieraudzīju realizētus Kamerteātra izrādēs. [..] man Kamerteātris bija kā paraugs.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ Krievu valodu Smiļģis apguvis Sāpju dievmātes baznīcas skolā (1892-1896), vācu valoda bieži lietota mājās, jo ar savu māti Hedvīgu bērni sarunājušies vāciski (*autores piez. – I. R.*).

¹⁵⁹ Hausmanis V. *Sarunas ar Felicitu Ertneri* – R.: Liesma, 1977, 15. lpp.

Vienlaikus gan F. Ertnerē, gan citi E. Smiļģa laikabiedri uzsver režisora neierobežoto fantāziju, ar kuras palīdzību viņš pratis radīt iespaidu, it kā pats būtu devies ceļojumos uz ārzemēm: “Savā laikā biju ceļojusi pa ārzemēm un par saviem iespaidiem pastāstīju Smiļģim. Pēc ilga laika kādā draugu pulkā viņš sāka stāstīt par Itāliju, par Franciju, par šo zemu dabu, vēstures un mākslas pieminekļiem, stāstīja tik dzīvi un reljefi, it kā būtu skatījis tos savām acīm (...).”¹⁶⁰

Paša Eduarda Smiļģa ārzemju ceļojumi notiek tikai uz Krieviju, nevis Rietumeiropas valstīm. Pretrunīga ir informācija par Smiļģa pirmo viesošanu Krievijā – kaut arī pats režisors atmiņās min faktu, ka jau 1910. gadā skatījis MDT izrādes, teātra kritiķis Arturs Bērziņš norāda, ka Smiļģis Maskavā pirmo reizi ir 1913. gada februārī¹⁶¹, kad viņš dodas studiju ceļojumā kā JRT aktieris kopā ar aktieri un režisoru Teodoru Amtmani un pašu Arturu Bērziņu. A. Bērziņš atmiņās uzsver, ka ceļojums lielā mērā ietekmējis Smiļģa turpmāko darbu, nostiprinot viņa mākslas pārliecību: “(..) desmit dienas, ko pavadījām Maskavā, izmantojām racionāli: diena pagāja izstādēs, mākslas galerijās, pilsētas vēsturisko vietu apskatēs utt., bet vakaros cītīgi sēdējām teātros.”¹⁶² Kritiķa atmiņas liecina, ka Smiļģis Maskavas ceļojuma laikā redzējis četras MDT izrādes: Leonīda Andrejeva lugas “Jekaterina Ivanovna” iestudējumu, Ivana Turgeņeva (*Иван Тургенев*) “Mēnesi uz laukiem” Konstantīna Staņislavska režijā (tajā Rakitina lomā redzams pats K. Staņislavskis, Natāliju Petrovnu atveido Olga Knipere-Čehova), kā arī divus citus iestudējumus, kas atstāj paliekošu iespaidu uz Smiļģa darbu gan aktiermākslas, gan režijas līmenī. Viens no tiem ir Henrika Ibsena “Pēra Ginta” uzvedums Konstantīna Mardžanova un Vladimira Ņemiroviča-Dančenko režijā. Izrādes pamatā izmantota norvēģu komponista Edvarda Grīga (*Edvard Grieg*) mūzika, krievu modernisma mākslinieka Nikolaja Rēriha (*Николай Рерих*) gleznotās krāšņās Norvēģijas kalnu ainavas, kas iezīmē stilizētu – ne reālistisku, bet monumentālu darbības vidi, skatuves darbībā ieviesti arī vairāki iespaidīgi efekti (piemēram, kuģa katastrofa attēlota ar kustīgām ēnām uz sienām un jūras ūdens šļakstiem), bet titullomā redzams aktieris Leonīds Leonidovs, kurš kļūst par Eduarda Smiļģa aktiermākslas etalonu. Laikabiedru atmiņās iestudējuma iespajds saistās ar absolūtu skatuviskā koptēla vienotību jeb sintēzi¹⁶³, kas vēlāk kļūst par pamatu arī Smiļģa vadītā

¹⁶⁰ Ertnerē F. Ir jādeg, lai būtu gaišs... // Grēviņš M. (sast.) *Eduards Smiļģis: laikabiedru atmiņās, dokumentos, vēstulēs, atziņās* – R.: Liesma, 1974, 74. lpp.

¹⁶¹ Bērziņš A. Eduarda Smiļģa dzīves gājums // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1937, 41. lpp.

¹⁶² Turpat, 40.-41. lpp.

¹⁶³ Marker F.J., Marker L.L. *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays* – Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 15.

Dailes teātra mākslinieciskajai programmai. Visticamāk, tieši MDT izrādes ietekmē Eduards Smiļģis “Pēru Gintu” iestudē Dailes teātra 2. sezonā – 1922. gadā, kļūdams par pirmo Ibsena poēmas interpretu Latvijas teātrī. Tajā pašā laikā tiešākas estētiskas un filozofiskas paralēles var vilkt ar Smiļģa veidoto “Pēra Ginta” otro iestudējumu 1933. gadā – līdzīgi kā MDT izrādē, arī Smiļģa inscenējumā izmantota Grīga mūzika (Burharda Sosāra apdarē), tipoloģiska līdzība saskatāma arī starp Oto Skulmes veidotajām dekorācijām un Nikolaja Rēriha simbolisko pieeju piktorālo kalnu ainavu atveidojumā.

Otrs iestudējums, kas šajā ceļojumā atstāj spēcīgu iespaidu uz Smiļģi, ir leģendārais Viljama Šekspīra “Hamleta” uzvedums (1912), ko sadarībā ar Konstantīnu Staņislavski iestudējis Edvards Gordons Kreigs. Arturs Bērziņš atmiņās raksta: “Gleznoto dekorāciju vietā uz skatuves bija simetriski nostādīti pelēki neitrāli audekli. Tāpat kā stilizēta bija skatuve, stilizēta bija arī aktieru spēle, kurā psiholoģiskais aktieris vairs pilnīgi neiekļāvās. Hamlets skraidīja augšup un lejup pa speciāli spirālveidīgi iekārtotām šaurām kāptuvēm, runādams savus domu bagātos monologus.”¹⁶⁴ Līdzīgu risinājumu, ļaujot runāt par tiešu ietekmēšanos mizanscēnu risinājumā, Smiļģis izmanto Raiņa lugas “Spēlēju, dancoju” 1926. gada uzvedumā, ainā ar Tota sirds pārkalšanu, kas atveidota simboliskā vispārinājumā – kā Tota pārvietošanās augšup pa spirālveida kāpnēm, to augstākajā punktā parādoties kā garīgi transformētam varonim. Šī paša ceļojuma laikā Smiļģis apmeklēja arī Maskavas Mazo teātri, ko tobrīd vada krievu aktieris, režisors un dramaturgs Aleksandrs Južins (*Александр Южин*, īst. v. – Sumbatovs), un noskatās vairākas reālisma teātra estētikā veidotas izrādes (Aleksandra Ostrovska u. c. krievu reālisma rakstnieku darbu uzvedumus).¹⁶⁵ Savukārt literāts Valts Grēviņš atsaucas¹⁶⁶ uz to, ka Smiļģis šajā studiju ceļojumā redzējis arī leģendāro Antona Čehova “Ķiršu dārza” pirmiestudējumu K.Staņislavska režijā, kas uz Smiļģi atstājis ilgstošu iespaidu kā ideālais ansambliskuma iemiesojums.

Savukārt Pirmā pasaules kara laikā, devies bēgļu gaitās, Smiļģis aktīvi skatās Pēterburgas teātru izrādes – visbiežāk apmeklēja Aleksandras teātri¹⁶⁷, kur, piemēram, redz Aleksandra Suhovo-Kobiļina (*Александр Сухово-Кобылин*) “Tarelkina nāves” uzvedumu Vsevoloda Meierholda režijā u. c. Pēterburgas teātru iestudējumus, kā arī aktīvi seko līdzī dziedātāja Fjodora Šaļapina (*Фёдор Шаляпин*), aktiera Mamonta Daļska (*Мамонт*

¹⁶⁴ Bērziņš A. Eduarda Smiļģa dzīves gājums // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1937, 42. lpp.

¹⁶⁵ Turpat, 43.-44. lpp

¹⁶⁶ Grēviņš V. *Eduards Smiļģis* – R.: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 11. lpp.

¹⁶⁷ Jēger-Freimane P. Ed. Smiļģa 50 gadi // *Brīvā Zeme*, 23.11.1936,

Дальский) u. c. ar spēcīgu temperamentu apveltītu skatuves mākslinieku lomām. Pēc Pirmā pasaules kara beigām E. Smiļģis vairākkārt viesojas Maskavā, skatoties dažādu teātru iestudējumus. 1929. gadā E. Smiļģis kļūst par Latvijas un PSRS tautu kultūras tuvināšanās biedrības valdes locekli, vēlāk – arī šīs biedrības priekšsēdētāju (1934-1940). Par Smiļģa ciešajiem kontaktiem ar Krievijas teātriem liecina arī vairāki sadarbības gadījumi, piemēram, 1932. gadā E. Smiļģis vēršas pie rakstnieka Mihaila Bulgakova (*Михаил Булгаков*) ar lūgumu atsūtīt MDT veidoto Gogoļa “Mīrušo dvēseļu” dramatisējumu – kaut arī Gogoļa darbs netiek iestudēts, no M. Bulgakova tiek saņemta pozitīva atbilde¹⁶⁸.

Līdzās ceļojumiem uz Krieviju Smiļģa teātra pieredzi bagātina arī Rīgā redzētās ārvalstu režisoru izrādes un izveidotie personiskie kontakti ar citiem Rietumeiropas un Krievijas modernisma māksliniekiem. 1910. gados, laikā, kad Smiļģis sācis aktīvu aktiera karjeru uz Rīgas teātru skatuvēm, galvaspilsētā tiek rādītas vairāku Eiropas modernisma režisoru viesizrādes. 1911. gadā ar Sofokla darba “Valdnieks Edips” masu uzvedumu Rīgā viesojas vācu režisors Makss Reinhardts. Oriģināli Minhenes mūzikas hallē un vēlāk Berlīnes Šūmaņa cirkā iestudētais uzvedums Rīgā tiek rādīts Interimteātra telpās, masu ainām angažējot vietējos izpildītājus. Kaut arī faktisku pierādījumu nav, ļoti ticams, ka viesizrādi redzējis arī Eduards Smiļģis, kurš Interimteātrī gan uzstājies kā aktieris, gan apmeklējis šī teātra izrādes kā skatītājs. Tikpat iespējams, ka Smiļģis redzējis Aleksandra Tairova Rīgas Krievu teātrī 1912. gadā iestudēto izrādi “Ziemeļu varoņi” (pēc H. Ibsena lugas “Sirotāji Helgelandē”). Savukārt pierādāms ir fakts, ka 30. gadu sākumā, kad Makss Reinhardts atgriežas Rīgā, viņam ar Eduardu Smiļģi izveidojas tiešs kontakts. 1931. gada 12. aprīlī Reinhardts ar priekšlasījumu “Aktieri un skatītāji. Teātris un filma. Pārdomas un atmiņas par teātra mākslu” uzstājas Melngalvju namā. Reportāža laikrakstā “Latvijas Sargs” ziņo, ka, ar savu spilgto un izvērsto uzstāšanos pat aizēnojot paša Reinhardta personību, pasākumā klātesošs ir arī Eduards Smiļģis: “Vakar Melngalvju namā bij pulcinājis pilnu zāli publikas. Galveno viesi publiski stādīja priekšā Dailes teātra direktors Ed. Smiļģis, izsacīdams savu prieku par to, ka kuplais skaits apmeklētāju pierāda Rīgas mīlestību nevien teātrim, bet arī zinātnei par teātri. Smiļģis savā ievadrunā mēģināja stipri konspektīvi klausītājus iepazīstināt ar profesora dzīvi un darbiem, bet lielā reformatora darbība ir tik plaša, ka Smiļģa runai jāievelkas garumā. Beidzot tiek pie vārda pats profesors Reinhardts. Iesākdams ar pieklājības komplimentiem Rīgas teātriem, tās

¹⁶⁸ Bulgakovs M. Vēstule E. Smiļģim, 11.11.1932, Maskava. RMM arhīvs, Inv. Nr. 263127.

darbiniekiem un publikai, Reinhardtts apliecina, ka svešiniekam Rīgas daudzkrāsainā, daudzvalodīgā teātra dzīve skan kā viena liela, skaista daudzbalssīga harmonija.”¹⁶⁹ Reportāžā arīdzan norādīts, ka Reinhardtts Rīgas teātru vidū īpaši izceļ Smiļģa vadīto Dailes teātri, kurā viņš esot noskatījies divas izrādes¹⁷⁰ (netiek gan precīzi atklāts – kuras). 1932. gada janvārī E. Smiļģis sūtījumā¹⁷¹ no diplomāta Alfrēda Bīlmaņa saņem M. Reinhardta Rīgā nolasītā referāta tulkojumu latviešu valodā.

Smiļģi un Reinhardtu vieno ne tikai interese par ekspresionisma teātra estētiku un filozofiju, bet arī režijas organizatoriskie paņēmieni (kā Smiļģis, tā Reinhardtts strādā pēc stingri izveidotas izrādes inscenēšanas shēmas, piesaistot asistentus, kas veic sagatavošanas darbu) un repertuāra izvēle (gan Smiļģis, gan Reinhardtts galvenokārt iestudē klasiku darbus, piemēram, F. Šillera, V. Šekspīra lugas; abi vairākkārt iestudējuši tādas V. Šekspīra lugas kā “Sapnis vasaras naktī”, “Romeo un Džuljeta”, “Liela brēka, maza vilna” u. c.).

Gan tiešas, gan tipoloģiskas paralēles, galvenokārt Meierholda studijas absolventa Jāņa Munča ietekmē, var vilkt starp Eduarda Smiļģa un Vsevoloda Meierholda darbību (*sk. 3.2. nodaļu par J. Munča darbu Dailes teātrī*), tomēr ciešāka sadarbība starp abiem režisoriem neizveidojas. 1926. gadā, visticamāk, pēc Munča ierosmes, Meierholda teātra jubilejā tiek nosūtīts šim notikumam īpaši izgatavots Dailes teātra albums, pēc līdzīga principa Dailes teātris sveic arī vairākus Rietumeiropas teātrus un režisorus. Savukārt 1930. gadā, kad Dailes teātris atzīmē 10 gadu pastāvēšanas jubileju, vairākiem ārvalstu teātriem tiek izsūtīts īpašs Dailes teātra jubilejas albums.

Eduarda Smiļģa kontaktus ar Rietumeiropas teātri ļauj paplašināt Jāņa Munča veidotās Dailes teātra izrāžu ekspozīcijas¹⁷² panākumi vērienīgajā Pasaules Dekorativās mākslas un moderno tehnoloģiju izstādē (*L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*), kas notiek 1925. gadā Parīzē. Izstādes žūrija piešķir Zelta medaļas diplomu Eduardam Smiļģim, Goda diplomu Dailes teātrim Rīgā un *Grand Prix* Jānim Muncim – tas ir pirmais šāda mēroga starptautiskais apbalvojums kādam Latvijas teātrim,

¹⁶⁹ Rt. Teātra mesijas gaidās // *Latvijas Sargs*, 13.04.1931, 7. lpp.

¹⁷⁰ Turpat.

¹⁷¹ Reinhardtts M., prof. Ievads referātam ar dr. A. Bīlmaņa pavadvēstuli, 01.1932. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238018.

¹⁷² Ekspozīcijā iekļauti labāko Dailes teātra pirmo piecu sezonu izrāžu maketi: Ā. Alunāna “Seši mazi bundzenieki”, R. Blaumaņa “Skroderdienas Silmačos”, A. Brigaderes “Princese Gundega un karalis Brusubārda”, R. un M. Kaudzīšu “Mērnieku laiki”, J. Akuratera “Aptumšošanās”, V. Šekspīra “Otello”, “Venēcijas tirgotājs”, “Liela brēka, maza vilna”, G. Hazeltone un H. Benrimo “Dzeltenais ģērbs”, G. Rēdera “Aladīns”, F. Grillparcera “Sapnis – dzīve”, B. Šova “Cēzars un Kleopatra”, Žana Rišpena “Don-Kihots”, G. Bīhnera “Dantons”.

turklāt no trim Baltijas valstīm izstādē piedalās vienīgi Latvija, pārstāvot Baltijas valstu teātri. Franču žurnālā *Le Journal* par Latvijas ekspozīciju iespaidos dalās simbolisma teātra režisors, Brīvā teātra vadītājs Andrē Antuāns: “Ja es būtu izstādes teatrālās žūrijas loceklis, es nešaubīdamies nozīmētu augstāko godalgu Latvijai. Šīs nodaļas kopējā aina ar savu sadalījumu un iekārtu uzrāda lielākas intereses cienīgu nodomu un doktrīnu vienību. [...] [Dailes teātra] repertuārs liekas būt ārkārtīgi bagāts: blakus patiesi jauniem Šekspīra teātra veidojumiem inscenēta modernā mistērija.”¹⁷³ Līdzās vispārīgiem atzinības vārdiem Antuāns norāda uz Dailes teātra skatuves telpas iekārtojuma un dekorāciju modernajiem principiem, kas, viņaprāt, ir pat apsteiguši tābrīža Eiropas teātru tehniskos risinājumus: “Drapēriju vietā, no kurām mēs jau sākam nogurt, pareizi izlietots priekšējais plāns un izbūvēts tā, lai ierāmētu audeklus, kuru zīmējums, perspektīva, krāsas un – galvenais – dziļais kopiespāids sniedz mūsu smadzenēm zināmu nomierinājumu. Nemaz neatsakoties no tradicionālā skatuves laukuma plāna, pēdējais gandrīz vienmēr pārveidots un attiecīgi pieskaņots dekorācijai pašā cildenākā nozīmē un ar vislabākiem mākslinieciskiem panākumiem. Es domāju, ka Rīgas Dailes teātra izrāde mums sniegtu (..) daudz pamācoša (šeit un iepriekš – autore izcēlums, *I. R.*) (..).”¹⁷⁴

Pēc iepazīšanās ar Dailes teātra maketi uz Rīgu atbrauc arī amerikāņu teātra zinātnieks, Bostonas universitātes profesors Alberts Hatons Džilmers (*Albert Hatton Gilmer*): “Astoņus mēnešus garajā ceļojumā biju piecpadsmit valstīs, kur apmeklēju galvenos teātrus, bet neatradu nevienu, kura darbība būtu tik dziļa kā Rīgas Dailes teātra un pie kuras strādātu ar tādu veiklumu, sasniedzot tik daudzsoļus rezultātus nākotnes teātrim. (..) Ar scēnisko elastīgumu un ar fantastisko gaismas, ēnu un krāsu rotaļu šie ziemeļnieki ir guvuši pārsteidzošus efektus, izlietodami telpu kā scēnisko izpildījumu. (..) Tiešām der uzņemties ceļojumu uz Latviju, lai redzētu darbā jauno teātra veidu, kas vieno pagātnes labāko praktiku ar pārdrošām idejām.”¹⁷⁵ Dailes teātra desmitgadei veltītajā izdevumā latviešu sabiedriskais darbinieks, publicists un diplomāts Alfrēds Bīlmanis, kurš laikā no 1920. līdz 1932. gadam strādā par Latvijas Ārlietu ministrijas preses nodaļas vadītāju un Parīzes izstādē, norāda uz to, ka pēc Parīzes izstādes panākumiem Rīgā, lai skatītos Dailes teātra izrādes, viesojušies daudzi ārvalstu teātra kritiķi un zinātnieki – piemēram, angļu teātra kritiķis A. P. D. Penroze (*A. P. D. Penrose*). Bīlmanis atzīst: “Bieži esmu bijis Dailes teātrī ar ārzemju viesiem, kas nesaprot mūsu valodu. Bet tie uzreiz tika

¹⁷³ (autoru kol.) *Dailes teātra piecu gadu darba cēliens* – R.: Dailes teātra direkcija, 1925.

¹⁷⁴ Turpat.

¹⁷⁵ Gilmer A. *The Art Theatre in Riga* // *Theatre Arts Monthly*, 1927, vol. XI, Nr. 2, p.137.

piesaistīti, fascinēti. Nekādas garlaikošanās. Taisni otrādi – pat zināms nervu uzbudinājums. Pēc tam mirdzošas acis. (..) man visvairāk darīšanas ar ārzemju žurnālistiem, kritiķiem, literātiem (..), kas laiku pa laikam ierodas iepazīties ar Latviju. (..) Sevišķi patikās arvienu latviešu lugas. Un Šekspīra interpretācija.”¹⁷⁶ Tas ļauj secināt, ka 20. gadu beigās/30. gados Smiļģa vadītais Dailes teātris jau kļuvis par zināmu Latvijas nacionālās kultūras ikonu, kas tiek izrādīts ārvalstu viesiem.

Izstādes prestižs un mērogs Dailes teātri ievieto Eiropas modernisma teātra kontekstā, un Smiļģim vairāku gadu garumā tiek izteikti piedāvājumi braukt viesizrādēs uz Eiropas teātriem – Norvēģiju, kur 1928. gadā tiek atzīmēta Ibsena simtgade, Itāliju, Vāciju u. c. Piemēram, franču režisors Gastons Batī 1930. gadā pēc Dailes teātra 10 gadu jubilejas bukleta saņemšanas raksta: “Es zināju, cik Jums ir skaisti panākumi, par tiem man jau nācās pārliecināties 1925. gada izstādē, un arī pēc tam daudzkārt esmu dzirdējis par Jūsu panākumiem cildinošas atsauksmes (..). Ja jūs kādreiz atrastu par vajadzīgu atbraukt uz Parīzi un rādīt mūsu publikai dažus savus sasniegumus (autores izcēlums – *I. R.*), es būtu priecīgs Jums palīdzēt un justos laimīgs, ja tas notiktu manā teātrī.”¹⁷⁷

20. gadu beigās/30. gadu sākumā arīdzan ir vairāki gadījumi, kad Eduards Smiļģis plāno uz Dailes teātri aicināt strādāt Rietumeiropas vai Krievijas viesmāksliniekus, taču, visticamāk, pasaules ekonomiskās krīzes ietekmē šīs ieceres nav realizējušās. Piemēram, 1929. gadā presē parādās spekulācijas par to, ka 1929./1930. gada sezonā uz Dailes teātri aicināti vairāki krievu viesrežisori, tostarp arī V. Meierholds¹⁷⁸ Tikpat iespējams, ka Dailes teātra plānos ir arī sadarbība ar krievu aktieri, režisoru, pedagogu Mihailu Čehovu, kurš, devies emigrācijā no Krievijas, no 1932. līdz 1934. gadam dzīvo arī Rīgā, strādādams Nacionālajā un Rīgas Krievu teātrī. Nav pamata apšaubīt to, ka E. Smiļģis līdz ar citiem Rīgas teātra profesionāļiem ir redzējis M. Čehova Rīgā iestudētās izrādes – V. Šekspīra “Hamletu”, A. Strindberga “Ēriku XIV”, Alekseja Tolstoja (*Алексей Толстой*) “Jāņa Briesmīgā nāvi” (“Ivana Bargā nāvi”) Nacionālajā teātrī un F. Dostojevskas “Stepančikovas ciemu” Rīgas Krievu teātrī. Saglabājušās divas Mihaila Čehova 1934. gada rudenī rakstītas ziņas Eduardam Smiļģim, kas liecina par abu personiskajām attiecībām. Pirmajā no tām, kas datēta ar 1934. gada 3. septembri, M. Čehovs pirms aizbraukšanas no Rīgas izsaka sirsnīgu pateicību E. Smiļģim, ļaujot spriest par abu tuvajām attiecībām un savstarpējo cieņu: “Augsti godājamais, dārgais un labais Smiļģa kungs! (..) Esmu bezgalīgi pateicīgs

¹⁷⁶ Bīlmanis A. Dailes teātris popularizē Latviju // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 134. lpp.

¹⁷⁷ Batī G. Vēstule E. Smiļģim, RMM arhīvs, Inv. Nr. 235 529.

¹⁷⁸ Vilders J. Mūsu teātri // *Teātra Nedēļa*, 01.09.1929, 4.-5.lpp.

Jums par visu, visu, VISU, ko Jūs darījāt manā labā (*autores pasvītrojums – I. R.*) ar tik lielu labsirdību un uzmanību! (..) ar mīlestību domāju par Jums, aizbraukdams no Rīgas, kuru esmu iemīlējis.”¹⁷⁹ Arī 1934. gada 22. decembrī no Itālijas, Nervi, sūtītajā pastkartē izteikti līdzīgi pateicības vārdi, piebilstot: “Nododiet no manis vissirsnīgākos sveicienus Jūsu brīnumjaukajai trupai.”¹⁸⁰ Par to, ka M. Čehovs skatījies Dailes teātra izrādes, liecina pašu aktieru atmiņas, piemēram, Benita Ozoliņa stāsta par gadījumu, kad kādu no A. Brigaderes “Princeses Gundegas un karaļa Brusubārdas” izrādēm noskatījies arī M. Čehovs: “Pēc tam viņš [Čehovs] ienāca pie manis un teica: “Es katram jūsu vārdam noticeju, kaut gan latviski nesaprotu.””¹⁸¹ Vēstuļu pārpublicācijā laikrakstā “Literatūra un Māksla” teātra zinātniece Tatjana Vlasova izvirza pieņēmumu¹⁸², ka M. Čehova vēstules tapusi kā liecība par iespējamu, taču nenotikušu sadarbību starp M. Čehovu un Dailes teātri, vienlaikus izvirzot ideoloģisku apgalvojumu, ka to izjaucis 1934. gada Ulmaņa apvērsums. Par to, ka Dailes teātra vadība ir iecerējusi sadarboties ar M. Čehovu, liecina arī E. Smiļģa paziņas, Lietuvas teātra darbinieka V. Stepanoviča vēstulē rakstītās rindas: “(..) viņam [Čehovam] ļoti patika tava ideja strādāt kopā (..). Katrā ziņā par tavu teātri viņš interesējas daudz vairāk nekā par kādu citu.”¹⁸³

Tiešs kontakts izveidojies arī starp Eduardu Smiļģi un diviem citiem krievu modernisma režisoriem – Aleksandru Tairovu un Nikolaju Jevreinovu.

Aleksandra Tairova Kamerteātris dibināts 1914. gadā, un tā pamatprincipi ir radniecīgi E. Smiļģa Dailes teātrim. Tipoloģiska līdzība saskatāma gan starp A. Tairova un Dailes teātra teorētiskajiem postulātiem, gan praksi. Tā, piemēram, A. Tairova “Režijas piezīmēs” definēts Dailes teātrī aktuālais režisora-konsultantu sadarbības modelis: “(..) teātris ir kolektīva māksla, un tikai tā to vajag uztvert. Vienotība, bez kuras, protams, nav iedomājams neviens mākslas darbs, dzimst vienīgi kā noslēdzošais process daudzu gribu sadursmē, gala rezultātā saplūstot vienā monolītā skatuves mākslas darbā. Šī procesa vadītājs ir režisors, kurš it kā koncentrē visa kolektīva radošo gribu un kuram šajā jomā neapšaubāmi jābūt īstam un iedvesmotam meistaram. Un tad viņam nav jābaidās no vajadzīgajiem palīgiem (..).”¹⁸⁴ “Režijas piezīmēs” A. Tairovs arīrdzan formulē ideju par mākslas patiesības nostādīšanu pār dzīves patiesību un ideju par sintētisko teātri, kas

¹⁷⁹ Čehovs M. Vēstule E. Smiļģim, 03.09.1934. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237649.

¹⁸⁰ Čehovs M. Pastkarte E. Smiļģim, 22.12.1934. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237648.

¹⁸¹ Vecumiece V. Sniedzei es tiku diezgan tuvu klāt... // *Māksla*, 01.04.1984, 38. lpp.

¹⁸² Vlasova T. M. Čehova un A. Tairova sarakste ar E. Smiļģi // *Literatūra un Māksla*, 15.07.1967, 4. lpp.

¹⁸³ V. Stepanoviča vēstule E. Smiļģim, 1932. RMM arhīvs, Inv. Nr. 263133.

¹⁸⁴ Таиров, А. *Записки режиссера: статьи, беседы, речи, письма* – Москва: Всероссийское театральное общество, 1970, сс. 149-150.

aktuāla arī Dailes teātra mākslinieciskajā darbībā: “Sintētiskais teātris – tas ir teātris, kurā organiski saplūst skatuves mākslas dažādās izpausmes tā, ka līdz šim vienā iestudējumā atdalītie vārda, dziedāšanas, pantomīmas, dejas un pat cirka elementi, saistoties savā starpā, rezultātā radītu monolītu skatuves darbu.”¹⁸⁵ Vienlaikus Dailes teātra 20. gadu iestudējumus ar A. Tairova Kamerteātri sarado stilistiskie eksperimenti – pievēršanās dažādu teātra laikmetu un stilu (delartiskās komēdijas, pantomīmas, viduslaiku mistēriju u. tml.) stilizācijai, kā arī dažādu mākslas veidu sapludināšanai, literāro tekstu uztverot tikai kā iedvesmas avotu oriģināla izrādes vēstījuma radīšanā un par izrādes galveno elementu padarot aktieri, viņa emociju un ķermeņa ekspresiju: “(..) lai teātris varētu radīt savus scenārijus un iemiesot tos, nepieciešama jauna meistara-aktiera piedzimšana, kurš pilnībā pārvaldītu savu mākslu, jo tad viss smaguma centrs pārcelsies tieši uz viņu, uz viņa pašapliecinošo meistarību; nepieciešams, lai viss aktieru kolektīvs sastāvētu no tādiem virs-aktieriem, meistariem, kurus mākslinieciski saliedē viena skola un teātra kultūra.”¹⁸⁶

Par E. Smiļģa personiskajām attiecībām ar Aleksandru Tairovu liecina Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīvā pieejamā sarakste, kurā saglabājušās sešas ar Tairova roku rakstītas ziņas laika posmā no 1934. līdz 1948. gadam, kas aptver ne tik daudz mākslinieciska, cik sadzīviska rakstura jautājumus. Tā, piemēram, A. Tairovs vairākkārt (vēstulē 1935. gada 9. jūnijā¹⁸⁷, telegrammā 1946. gada vasarā¹⁸⁸ u. c.) no E. Smiļģa vēlas uzzināt par iespējām pavadīt atvaļinājumu Rīgas jūrmalā, lūgumos iekļaujot ļoti specifiskas prasības (piemēram: “Esam paredzējuši augusta mēnesi pavadīt Rīgas jūrmalā. Uzstājīgi lūdzam ziņot par iespēju iekārtoties labā specializētā sanatorijā, atsevišķā istabā, ar diētisko ēdināšanu.”¹⁸⁹), taču uz Latviju tā arī neatbrauc¹⁹⁰. Tā, piemēram, 1934. gada vasarā A. Tairova Smiļģim nosūtītajā vēstulē lasāms, ka E. Smiļģis viņam ne tikai izkārtojis iespēju atpūsties Ķemeru sanatorijā, bet, izmantojot gadījumu, aicina A. Tairovu un viņa sievu aktrisi Alisi Koonenu viesoties arī Dailes teātrī: “(..) A. G. Koonen un man tika nodots Jūsu laipnais ielūgums mūsu paredzētās ārstēšanās laikā Ķemeru sanatorijā būt par Rīgas Dailes teātra viesiem. Diemžēl sagatavošanās darbi mana jaunā iestudējuma “Ēģiptes naktis” izrādei liedz mums iespēju aizbraukt no Maskavas un baudīt Jūsu laipno viesmīlību. Atļaujiet man A. G. Koonenas un savā vārdā pateikties Jums un Jūsu personā

¹⁸⁵ Таиров, А. *Записки режиссера: статьи, беседы, речи, письма* – Москва: Всероссийское театральное общество, 1970, с. 80.

¹⁸⁶ Turpat, с. 145.

¹⁸⁷ Таиров А. Вестуле Latvijas sūtnim Maskavā, Maskava, 09.06.1935. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237297.

¹⁸⁸ Таиров А. Telegramma E. Smiļģim, Maskava, 1946. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237292.

¹⁸⁹ Turpat.

¹⁹⁰ Таиров А. Telegramma E. Smiļģim, Maskava, 1946. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237293.

Rīgas Dailes teātrim par izrādīto uzmanību un izteikt cerību, ka citā reizē es varēšu, kā Jūs to vēlaties, noturēt dažas sarunas par teātri, bet A. G. Koonena ar prieku no savas puses uzstāsies pie Jums (autores pasvītrojums – I. R.).¹⁹¹

Abi režisori viens otru apsveic arī nozīmīgos notikumos. Tā, piemēram, 1934. gadā Eduards Smiļģis, pārstāvot Dailes teātri, ierodas apsveikt režisoru Aleksandru Tairovu viņa vadītā Maskavas Kamerteātra divdesmitgades svinībās. Apsveikuma kartītē E. Smiļģis raksta: “Jūsu lielā apdāvinātība, Jūsu meistarība, Jūsu ideālisms, Jūsu darba mīlestība un ziedošanās darbam ir devusi Jūsu latvju kolēģiem daudz ierosmes un pārdomas. Un mūsu D. T. ir sevišķi tuvi Jūsu meklējumi, Jūsu virtuozitāte un lielie formas sasniegumi.”¹⁹² 1935. gada februārī E. Smiļģis no A. Tairova saņem Kamerteātra jubilejai veltītu albumu, kurā Tairovs atsaucas uz abu satikšanos Maskavā.¹⁹³ Savukārt 1948. gadā A. Tairovs Smiļģim nosūta telegrammu¹⁹⁴, kurā apsveic viņu ar Tautas skatuves mākslinieka goda nosaukuma piešķiršanu pēc izrādes “Uguns un nakts” panākumiem Maskavas viesizrāžu laikā.

Neskaidrs gan ir jautājums par to, vai E. Smiļģis pats redzējis A. Tairova Maskavas Kamerteātra iestudējumus. Kamēr Valts Grēviņš izsaka pieņemumu, ka Smiļģis skatījies pirmos Aleksandra Tairova Kamerteātra iestudējumus¹⁹⁵, tikmēr Felicita Ertnerē izsaka šaubas par to, vai Smiļģis vispār redzējis Tairova izrādes: “Smiļģis Tairovu pazina, sarakstījās ar viņu, taču nekad nebija atdarinātājs. Eduards Smiļģis bija jaunradītājs, un, pavisam patstāvīgu ceļu meklējot, viņš nonāca pie tādām pašām teātra mākslas patiesībām kā Aleksandrs Tairovs. Nevaru pat droši pasacīt, vai Smiļģis Tairova iestudējumus redzēja (autores pasvītrojums – I. R.). Var jau būt, ka Petrogradā [Pēterburgā] viņš tos skatījies, taču Smiļģis visu atrada patstāvīgi.”¹⁹⁶

Citāda veida attiecības E. Smiļģim ir ar režisoru Nikolaju Jevreinovu. Ja A. Tairova rakstītajās vēstulēs jūtama augstākstāvoša pozīcija, kamēr no Smiļģa puses tiek izteikta pielūgsmes pilna apbrīna pret Kamerteātra vadītāja talantu, Jevreinova rakstītajās vēstulēs savukārt jūtama cieņa pret Eduarda Smiļģa sasniegumiem un statusu. 1922. gadā E. Smiļģis Dailes teātrī ar nosaukumu “Dzīve-arlekināde” iestudē N. Jevreinova lugu “Pats galvenais”, kas sarakstīta kā “luga lugā” un kur sižētā par aktieriem, kas iestudē izrādi, ievīti stilizēti delartikās komēdijas elementi (*sīkāk sk. 4.3.*). 1928. gada vasarā

¹⁹¹ Tairovs A. Vēstule E. Smiļģim, Maskava, 31.07.1934. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237295.

¹⁹² Rotkale R. Pasaules teātra krustceļos // *Māksla*, 15.02.1986, 33. lpp.

¹⁹³ Tairovs A. Vēstule E. Smiļģim, Maskava, 07.02.1935. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237296.

¹⁹⁴ Tairovs A. Telegramma E. Smiļģim, Maskava, 1948. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237294.

¹⁹⁵ Grēviņš V. *Eduards Smiļģis – R.*: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 11. lpp.

¹⁹⁶ Hausmanis V. *Sarunas ar Felicitu Ertneri – R.*: Liesma, 1977, 15. lpp.

N.Jevreinovs no Parīzes E. Smiļģim raksta pateicības vārdus par lugas iestudējumu, par ko dzirdējis no Pēterburgas institūtā strādājošā profesora Nikolaja Mišajeva, kurš, lasot lekcijas Dailes teātrī, kļūst par starpnieku abu attiecībās, kā arī nosūta savu nesen sarakstīto lugu “Dzīves maskarāde” jeb “Mūžīgā kara teātris”, lūdzot E. Smiļģi izteikt viedokli par iespēju to uzvest Dailes teātrī¹⁹⁷. Šīs lugas inscenējums pirmizrādi piedzīvo jau 1929. gada 13. aprīlī, un N. Jevreinovs šī paša gada maijā raksta E. Smiļģim: “Nopietni pateicos Jums par Jūsu sirsnīgo vēstuli, kas mani dziļi aizkustināja, un vēlreiz zemu klanos Jums par Jūsu augsti māksliniecisko “Dzīves-maskarādes” iestudējumu, par kuru guvu priekšstatu no fotogrāfijām (..) un kritikas atsauksmēm laikrakstos.”¹⁹⁸

Kaut arī šajā apakšnodaļā iztirzātie iespaidi no ārvalstu, īpaši Krievijas, modernisma režisoriem ļauj konstatēt pat tiešas ietekmes Smiļģa iestudētajās izrādēs un Dailes teātra mākslinieciskajā programmā, tomēr Smiļģa kā personības un režisora specifika balstās eklektisma principā, māksliniekam brīvi apvienojot dažādus ietekmes avotus, taču tos neatdarinot, bet gan radoši izvēršot, apspēlējot, attīstot savā, unikālā teātra valodā, kas iztirzāta turpmākajās pētījuma nodaļās.

2.2.3. Autorības problēma Dailes teātra darbā: Smiļģa un Munča sadarbība

20. gadsimta pirmā puse ir laiks, kad, teātrim piedzīvojot straujas reformas, arvien lielāku nozīmi un radošo brīvību iegūst gan režisora, gan scenogrāfa profesija. Skatuves telpa, paplašinoties teātra tehniskajām iespējām un māksliniecisko izteiksmes līdzekļu arsenālam, kļūst par laukumu režisora un mākslinieka fantāzijai. Vienlaikus jau šajā laikā problemātisks kļūst arī 21. gadsimta teātrī aktuālais nošķīrums starp to, kur sākas režisora un kur – scenogrāfa idejas un praktiskais darbs, rosinot diskusijas par autorības problēmu. Eduarda Smiļģa un Jāņa Munča radošajā sadarbībā autorības problēma ir aktuāla divos aspektos. Pirmkārt, iedziļināšanās vērts ir jautājums par Smiļģa un Munča teātra uzskatiem, kuri lielā mērā ietekmē arī Smiļģa kā režisora un Munča kā mākslinieka attiecības. Otrkārt, Smiļģa un Munča sadarbības kontekstā aktuāls ir salīdzinājums starp Dailes teātra māksliniecisko darbību līdz 1926. gadam, kad Jānis Muncis aiziet no teātra, un pēc 1926. gada.

Jānis Muncis Dailes teātrī ieņem divus savstarpēji saistītus amatus – gan kā mākslinieks (izrāžu dekorāciju un kostīmu autors, kura pienākumos ir izrādes vizuālā

¹⁹⁷ Jevreinovs N. Vēstule E. Smiļģim, Parīze, 03.06.1928. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237612.

¹⁹⁸ Jevreinovs N. Vēstule E. Smiļģim, Parīze, 20.05.1929. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237615.

noformējuma sagatavošana atbilstoši inscenētāja iecerēm), gan kā skatuves mākslas teorētiķis (*par J. Munča darbu Dailes teātrī sk. 3.2. nodaļu*). Dailes teātra satversmē definēti J. Munča kā teātra teorētiķa pienākumi: “Skatuves mākslas teorētiķis vada visu teorētisko darbību teātrī un strādā visciešākā kontaktā ar mākslas daļas vadītāju; viņš aizstāv un propagandē teātra māksliniecisko darbību, ved ziņu pret līdž šim nepareizi saprasto teātra mākslu. Tāpat viņš skatās, lai visai mākslinieciskai darbībai būtu loģisks pamats un teorētiski attaisnots. (..) Skatuves mākslas teorētiķim jāstājas visciešākos sakaros ar ārzemes teātra darbiniekiem, bet sevišķi franču, vācu un krievu (līdz revolūcijas laikam), tāpat viņam jāseko visām jaunākām parādībām teātra mākslā visā pasaulē.”¹⁹⁹ No tā var secināt, ka J. Munča kā skatuves mākslas teorētiķa amata pienākumos ietilpst divi punkti: (1) teātra teorētisko manifestu, izrāžu eksplikāciju u. c. teorētisko tekstu sacerēšana; (2) ārzemju teātra izrāžu apmeklēšana un kontaktu uzturēšana ar citu valstu teātra māksliniekiem. Tāpat Dailes teātra satversmē skaidri definēts, ka skatuves mākslas teorētiķis strādā tiešā teātra mākslinieciskā vadītāja (t. i., Eduarda Smiļģa) pakļautībā: “Noteicošā persona visos mākslinieciskos jautājumos ar pilnīgi diktatora tiesībām uz skatuves. (..) Mākslinieciskais direktors ir faktiskais teātra vadītājs (*autores pasvītrojums – I. R.*). (..) Mākslinieciskās direkcijas vadītājs nes visu atbildību par teātra māksliniecisko līmeni un māksliniecisko darbību (..).”²⁰⁰

Kaut arī Dailes teātra mākslinieciskais personāls darbojas pēc stingras hierarhijas principa, Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīvā pieejamie dokumenti – sēžu protokoli, vēstules u. tml. – liecina, ka Jāņa Munča attiecības ar pārējo Dailes teātra vadību bijušas saspringtas. Piemēram, Muncis E. Smiļģim rakstītajās vēstulēs atklāti kritizē citu konsultantu darbu, apšaubot viņu māksliniecisko kompetenci. Tā, piemēram, 1921. gada decembrī Muncis, izklāstot vīziju par Dailes teātra nākotni, norāda uz kustību valodas nepilnīgumu Smiļģa veidotajos inscenējumos: “Galu galā Tev par visu jāatbild. Un man rādās, ka Tu nesalīdzināmi labāk konstruētu skatuves kustības nekā E. [Dailes teātra kustību konsultante Felicita Ertnere], jo Tu intuitīvi jūti attiecīgo formu, ja arī nav izprasts loģisks novietojums.”²⁰¹

Atsevišķos gadījumos J. Muncis kritizē arī paša Smiļģa darba metodes, piemēram, 1921. gadā vēstulē lasāms aizrādījums par to, ka Smiļģis paša inscenētajās izrādēs arī darbojas kā aktieris: “Visu izrādes formu loģisko konstruēšanu un savstarpējo noskaņošanu

¹⁹⁹ Dailes teātra satversme. Projekts // *Dailes teātris. Statūti*. Latvijas Valsts arhīvs, Fonda Nr. 1367, Apr. Nr. 1, Arh. Nr. 7, 3. lpp.

²⁰⁰ Turpat, 2. lpp.

²⁰¹ Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, 15.12.1921. RMM arhīvs, Inv. Nr. 233189.

traucē tas apstākļi, ka inscenētājs pats tēlo galveno lomu (...).”²⁰² Lai to novērstu, Muncis turpat ierosina izstrādāt jaunu mēģinājumu sistēmu: “Vakara mēģinājumos noturēt ansambļa mēģinājumus, šajos mēģinājumos saskaņot kustību loģiskai atrisināšanai un tempiem no sākuma līdz beigām. (...) Pēc mēģinājuma jānotura mākslinieciska apspriede, piedaloties Ertner jkundzei, kur apskatī visas kustības un viņu konstruēšanu saskaņā ar inscenējuma vispārējo kompozīciju. (...) Otrā dienā rīta mēģinājumos Ertner jkdze Tavā vadībā nosaka un izveido visu to, kas vakara sēdēs ir pieņemts.”²⁰³

Vienlaikus plaisu starp J. Munci un pārējo Dailes teātra personālu iezīmē arī viņa neapmierinātība ar teātra pastāvīgi apgrūtinātajiem finansiālajiem apstākļiem. Piemēram, nesaskaņas iezīmē kāda 1921. gada vasarā rakstīta vēstule: “(...) man nav jādod pārskats par to nevienam, kur es naudu lieku, un otrs, ka, ja teātrim man jāmaksā, tad taču mans pienākums ir prasīt, lai teātris nokārto rēķinu: un ja es ilgāki gaidu, tad tā ir mana labsirdība. Cits jautājums varbūt ir, ja teātrim es esmu par dārgu, tad to vajaga apspriest un man paziņot, uz tā pamata var noskaidroties, kas mana līdzdarbība atnes teātri zaudējumus.”²⁰⁴ Arī no vēlākās korespondences noprotams, ka uz Munča regulārajiem rakstiskajiem lūgumiem izmaksāt viņam honorārus, piemēram, sūtot naudu uz ārvalstīm, kad Muncis apceļo Eiropas teātrus, Smiļģis bieži vien neatbild – visticamāk, tā iemesla dēļ, ka teātris pastāvīgi atrodas parādos.

Viegli pierādāms ir fakts, ka Dailes teātra 20. gadu pirmajā pusē publicēto un formāli Dailes teātra direkcijas parakstīto deklarāciju autors ir Jānis Muncis. To apstiprina ne tikai iepriekšminētie J. Munča kā teātra teorētiķa amata pienākumi, bet arī tas, ka Dailes teātra pirmo gadu deklarāciju saturs gandrīz pilnībā atbilst paša Munča personiskajiem teorētiskajiem uzskatiem.

Piemēram, tiešas paralēles velkamas starp oficiālajām deklarācijām un J. Munča vēstulēs E. Smiļģim paustajiem formulējumiem (skat. 5. tabulu).

²⁰² Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, 06.09.1921. RMM arhīvs, Inv.Nr. 237.675.

²⁰³ Turpat.

²⁰⁴ Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, Kauguri, 10.06.1921. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237673.

5. tabula. DT III sezonas deklarācijas un J. Munča vēstulē pausto atziņu salīdzinājums.

<p>“Atsacīties no tagadnes filozofiskā un literāriskā teātra, kur galveno vērību piegrieza tikai sabiedrisko domu propagandēšanai vai arī sociālo ļaunumu nosodīšanai, bet <u>izrādīt lugas vienīgi ar lielu māksliniecisku vērtību un bagātas ar īstiem teātra elementiem (autores pasvītrojums – I. R.)</u>.”</p>	<p>“(..) uz visiem laikiem ir zudis Čehova “psiholoģiskais teātris”. Tas priekš tagadnes sabiedrības ir par garlaicīgu [...]. <u>Jāizvēlas lugas, kuras bagātas ar teātra elementiem (autores pasvītrojums – I. R.)</u>, visi šie elementi jāizmanto un jāizveido interesantā skatuves formā.”</p>
<p><i>Dailes teātra deklarācija // Dailes teātris Rīgā, III sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1922</i></p>	<p><i>Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, Kauguri, 07.06.1921, RMM arhīvs, Inv. Nr. 237.673.</i></p>

Dailes teātra mākslinieciskās programmas pamatā izvirzīto sintēzes principu J.Muncis teorētiski pamato jau 1917. gadā, trīs gadus pirms Dailes teātra dibināšanas, rakstā par dekorāciju nozīmi un uzdevumu teātrī: “(..) teātra māksla apvieno dzeju, glezniecību, mūziku un plastisko mākslu, bet tikai mehāniski. Uz skatuves katra no šīm mākslām parasti darbojas atsevišķi, un bieži viena otru traucēdama. Katra teātra uzdevums nu būtu šos atsevišķos elementus organiski savienot (autores pasvītrojums – I. R.), lai uz skatuves katra kustība, katra skaņa, forma un līnija būtu motivēta un cieši viena ar otru saaugusi.”²⁰⁵ Vienlaikus nav pamata domāt, ka Dailes teātra pamatā esošā ideja par sintētisku teātri, kas sevī apvienotu visu mākslas formu – vizuālās mākslas, mūzikas, kustību valodas u. tml. – izteiksmes līdzekļus, piederētu tikai J. Muncim, jo sintēze kā izrādes ideālfoma ir universāla 20. gadsimta modernisma teātra parādība. J. Muncis plaši apgūst un studē citu modernisma teātra teorētiķu darbus, tādējādi viņa teorētiskajos sacerējumos vērojama tipoloģiska līdzība ar citu modernistu atziņām. Piemēram, savā plašākajā teorētiskajā apcerējumā “Jaunais Dailes teātris”, kas tapis kā Dailes teātra sākumu gadu mākslinieciskās programmas turpinājums, J. Muncis, līdzīgi kā Ādolfs Apia savā ritmiskās telpas teorijā, piedāvā izšķirt divus izrādes kompozīciju veidojošo elementu grupas: statiskos (dekorācijas, kostīmi, apgaismojums) un dinamiskos elementus (aktieris, kustība, balss), kas, savstarpēji mijiedarbojoties, veido izrādes formas sintēzi.²⁰⁶

Vienlaikus iespējams konstatēt vairākas jomas, kurās J. Muncis sniedz oriģinālu ieguldījumu Dailes teātra mākslinieciskajā darbībā. E. Smiļģa teātra muzeja speciāliste Rīta Rotkale pētījumā par Jāņa Munča radošo darbu izceļ viņa aktīvo iesaistīšanos Dailes teātra repertuāra plānošanā: “Muncis ļoti labi orientējās pasaules dramaturģijas vērtībās.

²⁰⁵ Muncis J. Dekoriāciju nozīme un viņu uzdevums teātrī // *Skatuve*, Nr. 2, 15.12.1917, 54. lpp.

²⁰⁶ Muncis J. *Jaunais Dailes teātris I* (manuskripts), 1974. RMM arhīvs, Inv. Nr. 324906, 32. lpp.

Tieši pateicoties viņam, savulaik Dailes teātrī tapis viens no pirmajiem²⁰⁷ antīkās dramaturģijas iestudējumiem Latvijā – Aristofana “Līsistrate”, tieši Muncis rūpējās, lai repertuārā ienāktu dažādu laikmetu, žanru un stilu lugas.”²⁰⁸ Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīvā glabātā Munča korespondence ar Smiļģi iezīmē gan Dailes teātra repertuārpolitikas vispārējos mērķus (*sk. 1.3. nodaļu par Dailes teātra repertuāru*), gan ļauj konstatēt konkrētus piemērus, kad Munča ieteiktās lugas iekļautas Dailes teātra repertuārā. Piemēram, 1922. gadā pēc Berlīnes teātru apmeklējuma Muncis vēstulē Smiļģim raksta, ka Dailes teātrī vajadzētu iestudēt E. T. A. Hofmaņa pasakas par kapelmeistaru Kreisleru.²⁰⁹

Dailes teātra organizatorisko principu (konkrēti, Eduarda Smiļģa izveidotās konsultantu sistēmas dēļ) nav iespējams detalizēti rekonstruēt, cik liels ir Smiļģa un Munča ieguldījums konkrētu iestudējumu iecerē un tapšanas procesā, tomēr uzmanības vērts ir abu mākslinieku teātra uzskatu salīdzinājums. No vienas puses, J. Munča sarakstītie teorētiskie apcerējumi nav pretrunā ar Eduarda Smiļģa uzskatiem – Dailes teātra deklarācijas parakstījusi visa teātra direkcija, kurā ietilpst “a) direktors-inscenētājs meisters: Ed. Smiļģis, b) Raiņa kluba priekšstāvis: R. Veidemans, inscenētāja meistarā biedris: A. Amtmans-Briedīts, teātra mākslas teorētiķis: J. Muncis, konsultanti: F. Ertnere un B. Sosārs”²¹⁰. Taču, no otras puses, Dailes teātra mākslinieciskā kursa izmaiņas pēc Munča aiziešanas no teātra 1926. gadā liecina par atšķirībām Smiļģa un Munča teātra uzskatos.

E. Smiļģim rakstītajās vēstulēs J. Muncis dod konkrētus ieteikumus lugu skatuviskajai interpretācijai. Piemēram: “Kaut gan Ibsenā ir pārsvars filozofiskiem un literāriskiem elementiem, kas padara izrādi garlaicīgu, tad “Pērā Gintā” ir tomēr ir daudz tīri teātra elementi. (...) ainai jāseko pēc ainas straujā tempā, tā ka skatītājs ne uz acumirkļa nevar nolaist acis un interese neatslābst. Visa luga tiek nospēlēta uz tumsas fona, uz kura parādības siluetu attiecīgs zīmējums (šeit un iepriekš – autores izcēlums, *I. R.*)”²¹¹ Tāpat Munča sacerējumos redzama pastiprināta aizraušanās ar itāļu delartisko komēdiju, kuras estētika Dailes teātra vēsturē saistāma tikai ar periodu, kad tur strādā J. Muncis. Savos teorētiskajos apcerējumos J. Muncis dramaturģijas darbus principiāli iedala divās grupās – klasiskās un delartiskās lugas (t. i., lugas, kurās ir “daudz teātra elementu”)²¹², uzskatot, ka

²⁰⁷ Divus gadus iepriekš, 1922. gada 14. septembrī, Latvijas Nacionālajā teātrī Friča Rodes režijā ar nosaukumu “Kēniņš Oidips” uzvesta Sofokla traģēdija “Valdnieks Edips” (*autores piez. – I. R.*).

²⁰⁸ Rotkale R. Pasādīnas teātris. Jāņa Munča loma teātra zelta laikmeta radīšanā // *TeKiLa*, 2013, 141. lpp.

²⁰⁹ Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, Parīze, 04.06.1922. RMM arhīvs, Inv.Nr. 233.537.

²¹⁰ Dailes teātra deklarācija // *Dailes teātris Rīgā*, III sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1922.

²¹¹ Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, Kauguri, 07.06.1921. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237673.

²¹² Muncis J. V. Šekspīra “Otello” vispārējā ekspozīcija. RMM arhīvs, Inv.Nr. 202813.

tieši otrā lugu grupa ir piemērota Dailes teātrim. Tieši J. Munča ierosmē Dailes teātra pirmajā piec gadē kā viens no diviem teātra darbības virzieniem līdzās liela mēroga traģēdiju inscenējumiem tiek noteikts mērķis radīt “latvisku komēdiju”²¹³, delartiskās komēdijas izteiksmes līdzekļus piemērojot ne tikai latviešu, bet arī ārzemju autoru darbiem (*sk. 4.3.*).

Tieši Jānim Muncim jau 1922. gadā rodas ideja līdzās Dailes teātra lielformāta inscenējumiem izveidot kamerteātra programmu. Dailes teātra sākotnējo māksliniecisko programmu paredzēts attīstīt divos principiāli atšķirīgos virzienos: “a) Liela stila inscenējumos, kuros skatuves formu veido monumentāla kompozīcija, pilnīgi izmantojot visus skatuves elementus un izlietojot visus teātra mākslas tehniskus jaunieguvumus; b) visintīmāki noskaņotās izrādēs, kur visi teātra elementi izslēgti, lai dominētu tikai aktiera tēlojums (...), nosaucot tās par kamerspēles izrādēm.”²¹⁴ Spriežot pēc Dailes teātra repertuāra plāniem, kamerspēles stilā plānots iestudēt virkni Latvijā iepriekš neuzvestu zviedru dramaturga Augusta Strindberga lugu – “Teiku drāmas”, “Kamerspēles”, “Uz Damasku”, kā arī daļu no A. Strindberga kopš 1903. gada sacerēto “pasaules vēstures lugu” (Dailes teātra 20. gadu repertuāra plānos pieteikts darbs “Mozus, Sokrats un Kristus”)²¹⁵. Tomēr 1926. gada jūnijā J. Muncis atzīst: “Jau vairākus gadus cīnos par kamerspēlēm, bet neatrodu dzirdīgas ausis. Pagājušā rudenī liku priekšā Dailes teātra direkcijai ieviest kamerspēles, minēju pat režisoru, kuram varēja pilnīgi uzticēt kamerspēļu izveidošanu, bet direkcija manu priekšlikumu neievēroja. Cerēsim, ka nākošā sezonā direkcija savu kļūdu izlabos, jo kamerspēles nepieciešamas katram teātrim, kas grib izaudzēt aktieru personības.”²¹⁶ Muncis norāda, ka Dailes teātrim līdzās masu skatiem nepieciešams attīstīt individuāli spēcīgus aktierus, kas vislabāk iespējams kamerformātā.

Vienlaikus Jāņa Munča interese par divām šķietami pretējām teātra tehnikām – delartiskās komēdijas stilizāciju un kamerizrādēm kā nosacītu psiholoģiskā teātra formu – liecina par viņa vēlmi apgūt arvien jaunus teātra stilus, virzienus un tehnikas, tai skaitā aktierspēles līmenī. 30. gados, atgriezies no ASV, arī J. Muncis suverēni pievēršas režijas profesijai, iestudējot izrādes gan Dailes teātrī, gan citur (*sk. 3.2.*).

Savukārt Eduards Smiļģis kā Dailes teātra mākslinieciskais vadītājs par savu galveno mērķi izvirza Dailes teātra mākslinieciskā rokraksta izkopšanu un individualizēšanu. 1930. gadā, atskatoties uz Dailes teātra pirmo (1920-1925) un otro (1925-1930) piec gadi,

²¹³ Dailes teātra mērķis, 1932. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237865.

²¹⁴ Dailes teātra kamerspēles darbības pamatnosacījumi, 1922. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238210.

²¹⁵ DT 20. gadu paredzētais repertuārs, 1922. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238209.

²¹⁶ Muncis J. Vai teātrim jābaidās no kino konkurences? // *Pirmdiena*, 07.06.1926, 6. lpp.

Eduards Smiļģis norāda: “Pirmie 5 gadi pagāja drudžainā tempā, lielā steigā, varbūt par daudz lielā steigā. Tagad atceroties liekas: varbūt, strādājot lēnākā tempā, darbs būtu bijis produktīvāks. Nākošos piecos gados Dailes teātris paliek it kā mierīgāks, atkrīt pirmo gadu brāzmainība un liekais skaļums. (..) Kvantitatīvā vietā gūst priekšrocības kvalitatīvais. Arī Dailes teātra inscenējumi paliek vienkāršāki, pamazām tiek atmests viss liekais un nevajadzīgais (..)”.²¹⁷ Pēc Jāņa Munča aiziešanas no teātra Smiļģa 20. gadu beigās – 30. gadu sākumā iestudēto izrāžu estētika kļūst lakoniskāka, atmetot lieko inscenējuma ārējā veidolā un aktierspēlē izceļot ne tik daudz fiziskā improvizācijā vai groteskā balstītus, kā psiholoģiskus motīvus. Tādējādi par E. Smiļģa mākslinieciskās programmas stūrakmeņiem kļūst divi darbības virzieni. 20.-30. gadu mijā Smiļģa režijā dominē lielformāta inscenējumi, kuros izpausties režisora fantāzijai, tehniskajai izdomai un arhitektoniskam vērienam gan scenogrāfijā, gan mizanscēnu zīmējumā. Savukārt 30. gadu sākumā E. Smiļģa iestudētajās izrādēs vērojama savdabīga reālisma un modernisma simbioze²¹⁸, kas visuzskatāmāk realizēta 30. gadu otrajā pusē tapušajos Rūdolfa Blaumaņa darbu “Pazudušais dēls” un “Ugunī” inscenējumos (1936 un 1938) un izpaužas kā psiholoģiski veidotu aktierdarbu mijiedarbe ar modernisma principos balstītu izrādes formu, gan vizuālajā, gan muzikālajā noformējumā un kustību partitūrā piedāvājot mākslinieciski stilizētu realitātes atveidojumu (*sīkāk sk. 3.3.*).

Jāņa Munča darbība Dailes teātrī saistīta ar laika posmu, kad Dailes teātra mākslinieciskais kurss vēl tikai veidojas, ļaujot E. Smiļģim kā autodidaktam gan teorētiski, gan praktiski apgūt dažādu laikmetu un stilu teātra formas, meklējot savu unikālo režijas rokrakstu, kura izveidē liela nozīme tieši sadarbībai ar mākslinieku J. Munci.

²¹⁷ Smiļģis E. Pārdomas // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 6.-7. lpp.

²¹⁸ Par reālisma iezīmju ienākšanu Eduarda Smiļģa režijā runā gan Latvijas brīvvalsts perioda kritiķi, piemēram, Kārlis Strauts, gan Māris Grēviņš grāmatā “Dailes teātris” (1971) (*autores piez. – I. R.*).

3. EDUARDA SMIĻĢA KONSULTANTU SISTĒMA

3.1. E. Smiļģa konsultantu sistēmas organizatoriskie principi

Jau kopš Dailes teātra dibināšanas 1920. gadā Eduarda Smiļģa režijā liela nozīme ir trim organizatoriskiem principiem:

(1) izrāžu iestudēšanas procesā tiek iesaistīti mākslinieciskie konsultanti – konkrētu teātrim piesaistītu mākslas jomu speciālisti, kuri režisora jeb inscenētāja virsidejas pakļautībā izstrādā izrādes formu (scenogrāfiju, kostīmus, kustības, muzikālo partitūru u. c.);

(2) katras sezonas sākumā tiek publicēts teātra māksliniecisko ieceru (mērķu un uzdevumu) apraksts manifesta formā;

(3) tiek izvirzīta prasība pēc teātra teorētiskajiem uzstādījumiem atbilstoša jauna tipa aktiera.

Teātra pirmajās sezonās Eduards Smiļģis iestudējumus veido ciešā sadarbībā ar scenogrāfu un Dailes teātra oficiālo teorētiķi Jāni Munci, kustību konsultanti Felicitu Ertneri, komponistu Burhardu Sosāru, gaismu mākslinieku Frici Lepni. 20. gadsimta 20. gadu vidū, kad pie teātra tiek nodibināta Dailes teātra aktieru studija, E. Smiļģa konsultantu komandai pievienojas runas pedagogs Jānis Simsons (30. gados šos pienākumus pārņem Emīls Mačs), no 1928. gada – literārā konsultante Elīna Zālīte. Pēc Jāņa Munča aiziešanas no teātra 1926. gadā Dailes teātra vadošā mākslinieka vietu ieņem Oto Skulme. Otrā pasaules kara laikā, kad daudzi mākslinieki dodas emigrācijā, E. Smiļģis sāk sadarbību ar scenogrāfu Ģirtu Vilku un komponistu Marģeri Zariņu, no 1944. līdz 1946. gadam teātra literārās daļas vadītājs ir Valdis Grēviņš.

1920./1921. gada sezonā jaudibinātajam Dailes teātrim piesaistītos mākslinieciskos konsultantus vieno Krievijā, konkrēti – Pēterburgā, iegūtā izglītība, kas ļauj secināt, ka E. Smiļģis ideju par Dailes teātri un tā māksliniecisko sastāvu izstrādā vēl pirms atgriešanās Latvijā. Par to, ka mākslinieciskie konsultanti vēl pirms nokļūšanas Dailes teātrī bijuši savstarpēji pazīstami un viņus vienojusi kopīga interese par jauno, moderno teātri, liecina A. Straupenieces rakstā “Neizzinātais Burhards Sosārs” (2010) pieminētais fakts, ka Pēterburgā B. Sosārs kādu laiku mitinās vienā dzīvoklī ar J. Munci. Kā atceras B. Sosāra sieva, abu sarunas bijušas veltītas gan V. Meierholdam, kura vadītajos Skatuvisko uzvedumu meistarībasursos (*Курсы мастерства сценических постановок*) mācījies

mākslinieki (sākot ar konsultantiem, beidzot ar aktieriem) īsteno iepriekš noteiktu režisora ieceri. Teātra kritiķis Arturs Bērziņš atmiņās par E. Smiļģi raksta: “Smiļģis pārliecina cilvēkus un liek tiem strādāt noteiktā virzienā. Izvēlēties sev vajadzīgos līdzstrādniekus, viņš tos radoši ierosina, pakļaujot savai ietekmei, tā ka visi darbi rit vienā noteiktā virzienā (..): dekorators sniedz īsto skatuves noformējumu, plastikas mākslinieks drīz atrod izteiksmīgus sagrupējumus, bet aktieris nepieciešamo notonējumu.”²²² Dailes teātra mākslinieciskais darbs, kā norāda J. Muncis, organizēts pēc kolektīvisma principa: “(..) cieši saistīts labi disciplinēts kolektīvs ar vienotu pārliecību un nedalītu uzticību savam vadītājam meistaram radīs tagadnes teātri. (..) Katrs skatās uz vispārējo formu, palīdzēdams veidot un izcelt kopnoskaņojumu – ir līdzīgi kopējas formas veidotājs. Kā orķestrī, visi uz diriģenta mājienu veido radošas skaņas, kuras apvienojas kopējā simfonijā.”²²³

J. Muncis 1920. gadu vidū tapušā rakstā “Dailes teātra izrādes formas veidošanas process” iezīmē E. Smiļģa teātrim raksturīgo izrāžu tapšanas shēmu: “Režisors, iepazīdamies ar lugas saturu, uzaicina pie šī darba palīgus-konsultantus: glezniecības, mūzikas, ritmikas un izrunas, tā rodas scēniskā uzveduma vadītāju kolēģija. Režisors ir šīs kolēģijas vadītājs un galvenais noteicējs visos jautājumos. Kolēģijas darbība norisinājās divos nodalījumos: sinatniskā (*zinātniskā – autores piez., I. R.*) un praktiskā. Pie sinatniskās darbības, kurā kaut gan netieši, tomēr veido izrādes formu, pieder sekojošie: 1) laikmeta studēšana, 2) literārisku materiālu vākšana, 3) zīmējumu vākšana, 4) ekskursijas, 5) muzeju un bibliotēku apmeklēšana utt. Praktiskā darbība norisinājās spēcīgā tempā caur veselu rindu sekojošiem etapa punktiem. Pirmā periodā: 1) lugas lasīšana, 2) lugas analīze, 3) lomu sadalīšana (..). Otrā periodā: 1) montējuma sastādīšana, 2) *mise en scène*, 3) dekorāciju sagatavošana, 4) kostīmi, 5) butaforija, 6) apgaismošana, 7) teksta izstrādāšana sakarā ar skaņām un muzikālo zīmējumu, 8) grims (..). Trešā periodā: aktiera darbs. (..) Ceturtā periodā: kolēģijas darbība atslābst, jo tuvojas izrāde, katrs elements izpilda savu uzdevumu, režisors kā diriģents tikai noskaņo kopiespaidu. Ceturtais periods ietver sevī tikai divus ģenerālmēģinājumus. Visa šī darbība kopā dod izrādes formu, kuras kodols ir aktieris (..).”²²⁴

Kaut arī izrādes tapšanas process iedalīts atsevišķos elementos (literārā materiāla analizēšana, aktiera darbs ar lomu, scenogrāfijas, kostīmu, grima izveide u. tml.),

²²² Bērziņš A. Eduarda Smiļģa dzīves gājums // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1937, 47. lpp

²²³ Muncis J. Nacionālā teātra māksla // *Dailes teātris Rīgā*, III sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1922.

²²⁴ Muncis J. *Dailes teātra izrādes formas veidošanas process*. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.846.

konsultantu sistēma ļauj praktiski realizēt E. Smiļģa un J. Muncā postulēto **sintētiskā teātra principu**, kas paredz visu izrādes līmeņu – skatuves vizuālo un audiālo zīmju, kustību, aktierspēles u. c. elementu – simbiozi vienotā mākslas darbā atbilstoši modernisma principiem. Līdz 1926. gadam, kad J. Muncis aktīvi darbojas kā Dailes teātra teorētiķis, teju visiem Dailes teātra iestudējumiem tiek rakstīta ekspozīcija jeb režijas eksplikācija – līdz ar to teātra pirmo sezonu iestudējumiem tiek izstrādāts teorētisks pamatojums gan filozofiskajiem uzstādījumiem, gan izvēlētajiem izteiksmes līdzekļiem.

20. gadsimta pirmās puses Rietumeiropas un Krievijas modernisma praksē atrodami tipoloģiski līdzīgi gadījumi, kad režisors iestudēšanas procesa vadību uztic konsultantiem jeb asistentiem, aktīvā klātbūtnē piedaloties mēģinājumu sākuma un beigu posmā – pirmajā gadījumā definējot izrādes ieceri, bet otrajā – veicot nepieciešamos labojumus vai papildinājumus šīs ieceres precīzai realizēšanai uz skatuves. Modernisma teātris, kura pamatā ir sintēzes princips, no režisora kā absolūtā skatuves mākslas darba autora attiecīgi pieprasa kontrolēt katru izrādes elementu – gaismas, skatuves iekārtojumu, kustību un žestu partitūru, aktierspēli u. tml. –, radot vienotu, harmonisku mākslas darbu. Šī mērķa īstenošanai gan Rietumeiropas, gan Krievijas teātra praksē bieži sastopama režisora asistentu jeb konsultantu sistēma, kas aktuāla arī Eduarda Smiļģa režijas darbā. Piemēram, līdzīgi E. Smiļģim strādājis vācu režisors Makss Reinhardts (1873-1943). Silvija Radzobe pētījumā par M. Reinhardtu raksta: “Pirms mēģinājumiem Reinhardts vienmēr izstrādāja detalizētu režijas plānu, ko ierakstīja savās slavenajās “Režijas grāmatās” (*Regiebbuch*). (...) sekoja daudzas kopēja darba stundas ar uzvedumu daļas vadītāju, režisoriem-asistentiem un scenogrāfu (...). Reinhardts tikās ar trupu pirmajā mēģinājumā, tad strādāja asistenti, Reinhardts saņēma viņu sastrādāto “produkciju” un koriģēja to.”²²⁵

Kaut arī pirms E. Smiļģa Dailes teātra līdzīgi darba organizācijas principi ir aktuāli JRT (1908-1915), E. Smiļģa izveidotā konsultantu sistēma ir novatorisks notikums Latvijas teātra vēsturē, jo pirmo reizi izrāžu iestudēšanas process konsekventi un sistemātiski tiek organizēts, visos izrādes formas līmeņos īstenojot režisora mākslinieciskos uzstādījumus, kas principiāli ļauj runāt par stabilu režijas, nevis literatūras vai aktieru-zvaigžņu teātri. Jau kopš pirmajām Dailes teātra izrādēm²²⁶ E. Smiļģis praksē ievieš Latvijas teātrī nebijušu terminu – “inscenētājs”, kas kļūst par apzīmējumu izrādes absolūtajam autoram, kamēr

²²⁵ Radzobe S. Makss Reinhardts // 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā – R.: Jumava, 2002, 517.-518. lpp.

²²⁶ Apzīmējums “inscenētājs” pirmo reizi minēts jau Dailes teātra atklāšanas izrādes “Indulis un Ārija” afišā 1920. gada 19. novembrī (*autores piez. – I. R.*).

mākslinieciskie konsultanti jeb asistenti izrāžu programmās dažkārt atšifrēti kā “režisori” (piemēram, “kustību režisors” utt.).

3.2. Mākslinieks Jānis Muncis un Vsevolods Meierholds: konstruktīvisms

Scenogrāfs, režisors un teātra teorētiķis **Jānis Muncis** (1886-1955) ir nozīmīga personība Dailes teātra 20. gadsimta 20. gadu pirmās puses mākslinieciskajā darbībā. Tieši J. Munča vadībā gan katras sezonas sākumā publicētajos teātra manifestos, gan rakstiskajās izrāžu ekspozīcijās tiek teorētiski noformulēti un piefiksēti Dailes teātra mākslinieciskie principi. Tāpat neapšaubāma ir J. Munča ietekme uz E. Smiļģa režijas praksi, kas izpaužas vairākos veidos:

(1) aktīvi iesaistoties Dailes teātra skatuves tehniskajos uzlabojumos (J. Muncis kā scenogrāfs un E. Smiļģis kā inženieris-konstruktors 20. gadsimta 20. gadu vidū pilnībā pārprojektē Dailes teātra skatuves iekārtojumu (*sk. 2.1.*).

(2) ciešā sadarbībā ar E. Smiļģi tiek izstrādāta katras izrādes mākslinieciskā iecere, kas teorētiski formulēta izrāžu ekspozīciju aprakstos un scenogrāfijas, kostīmu skicēs, bet praksē realizēta ar E. Smiļģa izveidotās konsultantu sistēmas palīdzību, t. i., katram izrādes līmenim (scenogrāfijai, kostīmiem, kustībām, gaismām, mūzikai) pakļaujoties režisora vispārējai iecerei; tāpat J. Muncis kā teātra teorētiķis un Dailes teātra mākslinieks pēc katras izrādes ģenerālmēģinājuma E. Smiļģim kā teātra vadītājam raksta oficiālu vēstulī-atzinumu, kurā izvērtē konkrētās izrādes ieceres realizāciju un dod gan konkrētus, gan vispārīgus ieteikumus uzlabojumiem;

(3) J. Munča kā krievu režisora Vsevoloda Meierholda audzēkņa darbība Dailes teātrī (1920-1926) ļauj runāt gan par tiešu, gan netiešu V. Meierholda ietekmi uz E. Smiļģa režiju.

Jānis Muncis teātra mākslu studē Krievijā, Maskavā un Pēterburgā. Sākotnēji (1915-1917) J. Muncis strādā par dekoratora palīgu MDT un Maskavas Mazajā teātrī, kur iepazīstas ar Staņislavska metodi un krievu modernistu *Mir iskusstva* (*Мир искусства*) grupas pārstāvja Mstlava Dobužinska dekorāciju mākslu, bet 1917. – 1919. gadā dzīvo Pēterburgā, kur strādā Marijas teātrī un apmeklē Vsevoloda Meierholda Skatuvisko uzvedumu meistarības kursus (*Курсы мастерства сценических постановок*).²²⁷

²²⁷ Eglītis A., Muncis Z. Jānis Muncis – Pensilvānija: Upeskalna apgāds, 1961, 6. lpp.

Vsevolods Meierholds (1874-1940) ir ievērojamākais krievu modernisma teātra novators. Kā raksta amerikāņu teātra zinātnieks Mārvins Karlsons (*Marvin Carlson*), 20.gadsimta pirmajā pusē Krievijā iespējams runāt par divām spēcīgām teātra sistēmām: Konstantīna Staņislavska reālpsiholoģisko teātri jeb MDT kanonu un Vsevoloda Meierholda radīto grotesko teātri. V. Meierholda metodes kritiķi (piemēram, režisors Fjodors Komisarževskis) apšaubā Meierholda teorētiskajos uzskatos pausto ideju par aktiera brīvību, uzsverot, ka gan Staņislavska, gan Meierholda teātrī aktieris ir tikai “marionete” režisora rokās – Staņislavska sistēmā aktieris pakļauts režisora diktētiem psiholoģiskiem stāvokļiem, bet Meierholda teātrī – noteiktiem fiziskiem stāvokļiem.²²⁸

V. Meierholda formulētajā režijas kursu programmā 1916./1917. mācību gadam definētas vairākas studiju ievirzes, kas visas vēlāk aktuālas arī E. Smiļģa dibinātā Dailes teātra mākslinieciskajos mērķos un režijas praksē:

“Studijas pamatkursi:

1. Skatuves kustības tehnika. Studijas dalībniekiem jātiecas pēc perfekcijas dejošanā, mūzikā, atlētikā un paukošanā (..);
2. Praktiskas iestudējumu tehnisko aspektu studijas: skatuves iekārtojums, dekorācijas, gaismas, kostīmi, rekvizīti;
3. Itāļu improvizētās komēdijas (*commedia dell'arte*) pamatprincipi;
4. Modernajā teātrī izmantotie tradicionālie rīki no 17. un 18. gadsimta teātra;
5. Muzikālā deklamēšana drāmā.”²²⁹

Kursos tiek studēti gan dažādi teātra laikmeti un formas, lai “iemācītos jauno teātri, kas ir cieši saistīts ar *commedia dell'arte* un citiem patiesi teatrālajiem teātra laikmetiem”²³⁰, tiek apgūta tiek arī modernā drāma – Aleksandra Bloka, Valērija Brjusova, Morisa Māterlinka u. c. simbolisma autoru dramaturģija. Teātra zinātniece Agra Straupeniece par V. Meierholda režijas kursu ievirzi raksta: “*Курсы* kursiem bija neparasti plaša, teātra profesijas visaptveroša, neakadēmiska programma, kas apvienoja gan lekcijas, gan praktiskas nodarbības, notika arī ekskursijas uz muzejiem. Kursistiem mācīja teātra vēsturi, grīmu, rekvizītu un kostīmu izgatavošanu, kā arī zīmēšanu. Piedevām kursisti tika iesaistīti dažādos pasākumos – kā zīmīgākais no tiem jāmin Vladimira Majakovska “Mistērijas-buff” iestudējums, ko noformēja slavenais mākslinieks Kazimirs Maļevičs (*Казимир Малевич*). (..) Šie kursi Jānim Muncim bija devuši augstvērtīgu un

²²⁸ Carlson M. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* – USA: Cornell University Press, 1994, pp. 324-325.

²²⁹ The Meyerhold Studio // Braun E. (ed.) *Meyerhold on Theatre* – London: Methuen Drama, 1998, p. 153.

²³⁰ *Ibid.*, p. 146.

sistēmisku izglītību teātra jomā. Latvijā tādas nebija nevienam citam teātra māksliniekam (...).”²³¹ To, ka J.Munča paziņu lokā ir dzejnieks un dramaturgs, viens no krievu futūrisma līderiem Vladimirs Majakovskis (1893-1930), apliecina arī viņa sievas Zuzannas Munces atmiņas: “(..) Majakovski Muncis pazinis, un draugu pulkā ticis arī par viņu runāts.”²³² Līdz ar to J.Muncim ir iespēja iepazīties ne tikai ar divu tobrīd vadošo Krievijas režisoru – K.Staņislavska un V. Meierholda – darba metodēm, bet arī gūt iespaidus no krievu futūrisma un konstruktīvisma mākslinieku radošās darbības. Līdzās izglītībai teātra jomā J.Muncis 1926. gadā absolvējis arī Latvijas Mākslas akadēmijas Jāņa Roberta Tillberga Figurālās glezniecības meistardarbnīcu, bet pēc 1949. gada, kad atkārtoti dodas emigrācijā uz ASV, studē filozofiju un psiholoģiju Pasadīnas Rietumu koledžā, kur iegūst mākslas bakalaura grādu.

Dailes teātrī Muncis strādā no 1920./1921. līdz 1925./1926. gada sezonai, radot scenogrāfiju un kostīmus gandrīz 80 izrādēm. Kā raksta mākslas zinātnieks Jānis Siliņš, J.Muncis, strādādams Dailes teātrī, savās dekorācijās akcentē “teatrālās spēles dinamiku, aktiera ķermeņa nozīmi skatuves telpā (...). Tīri gleznieciskam elementam Munča darbos nav ierādīta izcilāka vieta.”²³³ Pats Jānis Muncis par Dailes teātra scenogrāfijas principiem 1921. gadā “Ilustrētajā Žurnālā” raksta: “Dekorācijas gleznotas plankumos, bez krāsu un līniju perspektīves, jo tikai šādus plankumus iespējams loģiski saistīt ar pārējiem skatuves elementiem.”²³⁴ Tādējādi J. Muncis arī scenogrāfiskā risinājuma ziņā liek pamatus E. Smiļģa teātra pamatā esošajam sintēzes principam.

Pēc aiziešanas no Dailes teātra (1926) J.Muncis uz vairākiem gadiem dodas emigrācijā uz ASV, kur kā režisors un scenogrāfs darbojas Losandželosas Pasadīnas teātrī, gūstot lielus panākumus. J. Muncis piedalās arī ārzemēs notiekošās mākslas izstādēs: 1925. gadā ar 20 Dailes teātra izrāžu maketiem piedaloties Parīzes Starptautiskajā Dekoratīvās mākslas un moderno industriju izstādē, iegūst *Grand Prix* balvu, tāpat piedalās teātra mākslas izstādēs Ņujorkas Moderno mākslu muzejā (*MoMa*) (1926, 1933), Teātra mākslas izstādē Vīnē (1936), Starptautiskajā Mākslas un tehnikas izstādē Parīzē (1937). Patstāvīgus režijas darbus J. Muncis Dailes teātrī veido tikai pēc atgriešanās no ASV. Pēc 1934. gada Kārļa Ulmaņa veiktā valstiskā apvērsuma E. Smiļģim daļēji tiek atņemtas tiesības pārvaldīt Dailes teātra māksliniecisko repertuāru un, salīdzinot ar 20. gadiem, vairāk iestudējumu

²³¹ Straupeniece A. “Zilā putna” dziesmas Jānim Muncim // *Morisa Māterlinka ideju transfērs* – R.: Zinātne, 2014, 149.-150. lpp.

²³² Augusts G. Jānis Muncis un latviešu masu propagandas teātris // *Jaunā Gaita*, 1973, Nr. 96. Pieejams: http://jaunagaita.net/jg96/JG96_Augusts-par-Munci.htm [skatīts 03.09.2016]

²³³ Siliņš J. Latviešu skatuves glezniecība // *Senatne un Māksla*, 1936, Nr. 4, 167.-168. lpp.

²³⁴ Muncis J. Teātra mākslas formas metode // *Ilustrēts Žurnāls*, 1921, Nr. 1, 20. lpp.

veido citi režisori – Dailes teātra darbinieki Emīls Mačs, Kārlis Veics, Herberts Zommers un Felicita Ertnere, bet visbiežāk – Jānis Muncis, kurš iestudē izteikti nacionālas ievirzes darbus (piemēram, Aleksandra Grīna “Nameja gredzenu”, 1935). Liela nozīme ir arī J. Munča iestudētajiem lielformāta brīvdabas inscenējumiem, kas tapuši pēc 1934. gada kā Ulmaņa režīma propagandas pasūtījumi: Roberta Krodera “Atdzimšanas dziesma” Rīgas Esplanādē (1934), “Pļaujas svētki Koknesē” (1935), kompozīcija “Tev mūžam dzīvot, Latvija!” uz peldošas skatuves Daugavā (1936), “Pļaujas svētki Rēzeknē” (1936), “Darba slava” (1937), “Pļaujas svētki Jelgavā” (1937). Šajos uzvedumos saskatāma netieša līdžība ar režisora Maksa Reinharda masu brīvdabas uzvedumiem (piemēram, “Jebkurš” 1921. gadā Zalcburgas katedrāles laukumā), kuros liela ietekme no viduslaikos brīvdabā spēlētajām mistēriju izrādēm, vai Krievijas režijā pēc 1917. gada Oktobra revolūcijas populārajām *agītopro* estētikā iestudētajām masu izrādēm (piemēram, Nikolaja Jevreinova “Ziemas pils ieņemšana” Pēterburgas Ziemas pils laukumā 1920. gadā, mēģinot rekonstruēt 1917. gada revolūcijas norisi). Arī J. Munča brīvdabas lieluzvedumos saskatāmas abas tendences – gan *agītopro* estētika, gan apzināti stilizēta mistēriju reliģiski svinīgā atmosfēra. Piemēram: ““Atdzimšanas dziesmā” piedalās 600 kājnieku karavīri, 100 jātnieki, 400 aizsargi, 100 vecie strēlnieki, 100 policisti, 1800 Rīgas un apkārtnes koru dziedātāji, 60 operas baleta artisti, 100 orķestra mūziķi un teātru ievērojamākie aktieri.”²³⁵ Iespaidīgs ir arī “Daugavā uz plostiem sarīkotais lieluzvedums “Tev mūžam dzīvot, Latvija!”, kas daudzējādā ziņā bija kulminācija Munča darbībai šajā laukā. (...) Z. Munce atceras, ka šī uzveduma laikā ļaudis esot nonākuši ekstāzē, satrauktā stāvoklī, kādu izjūt reliģiska pārdzīvojuma brīdī, un ārzemju viesi, kas sēdējuši pilī, pēc tam teikuši, ka uzvedums bijis kaut kas neredzēts (...).”²³⁶ J. Munča veidotie brīvdabas uzvedumi netieši sasauca arī ar 20. gadsimta 70. gadu performatīvā teātra mākslinieka Ričarda Šēhnera (*Richard Schechner*) formulēto Vides teātra (*Environmental theatre*) konceptu, kad izrāde tiek spēlēta darbības vietai atbilstošā dabiskā scenogrāfijā.

Paralēli praktiskajam darbam teātrī Muncis gan Latvijā (vēl pirms Dailes teātra dibināšanas), gan emigrācijā (ASV un Minhenē) lasa lekcijas par teātra vēsturi. Savā mākslinieciskajā darbībā aktuālos principus J. Muncis formulē arī vairākos teorētiskajos apcerējumos, kas nav izdoti, bet saglabājušies manuskriptu veidā, nozīmīgākie no tiem –

²³⁵ Augusts G. Jānis Muncis un latviešu masu propagandas teātris // *Jaunā Gaita*, 1973, Nr. 96. Pieejams: http://jaunagaita.net/jg96/JG96_Augusts-par-Munci.htm [skatīts 03.09.2016]

²³⁶ Turpat.

“Jaunais Dailes teātris”, “Inscenējuma formas problēma”, “Dailes teātra tapšana”. Šajos darbos formulētās idejas lielākoties turpina jau Dailes teātra teorētiskajos uzskatos paustās atziņas, tādēļ to atsevišķa analīze nav iekļauta promocijas darba tekstā.

Dailes teātrī 20. gadsimta 20. gadu pirmajā pusē iestudētajās izrādēs saskatāma gan tieša, gan netieša V. Meierholda režijas ietekme, kas ar J. Munča kā teātra mākslinieka un teorētiķa starpniecību izpaužas trīs veidos:

(1) E. Smiļģa vadītais Dailes teātris, tāpat kā V. Meierholda režija, balstīts stilizācijas un teatralizācijas principos, apzināti eksperimentējot ar dažādu laikmetu teātru modeļu elementiem un sintezējot tos vienā – modernisma teātra valodā;

(2) J. Munča aktīvās darbības laikā Dailes teātrī (1920-1926) E. Smiļģa režijā aktuāls *delartizācijas* princips, ļaujot saskatīt gan netiešas, gan tiešas paralēles ar konkrētiem V.Meierholda iestudējumiem;

(3) J. Muncis, veidodams scenogrāfiju un kostīmus E. Smiļģa izrādēm, radoši izmanto V. Meierholda režijā aktuālo konstruktīvisma stilu.

J. Munča interešu lokā ir itāļu delartiskā komēdija, romantisma drāma un teātris (Ludvigs Tīks, Ernests Teodors Amadejs Hofmanis u. c.), Karlo Goci, Luidži Pirandello dramaturģija, simbolisma un ekspresionisma teātris, Gordona Kreiga teorētiskie uzskati par skatuves telpas funkcionēšanas principiem, kā arī abstraktās avangarda kustības – konstruktīvisms, futūrisms un kubisms. J. Munča teorētiskajos uzskatos dominē ideja par teātri, kuros visi šie meklējumi tiek sintezēti, radot jaunu, novatorisku teātra valodu: “Pētot senatnes teātrus, sākot ar pirmatnes cilvēka dejā veidotu rituālu, ritmiski bagātos grieķu un romiešu teātrus, grandiozi veidotās viduslaiku garīgās ceremonijas un teatrāli bagātās karaļu galmu parādes, visur atrodam vienu nolūku – radīt pārliecinošu emocionālu iespaidu, izlietojot harmoniski veidotas kustības, skaņas un krāsas simboliskā kompozīcijā.”²³⁷ Par identiskiem principiem iespējams runāt arī V. Meierholda gadījumā: Meierholds apzināti spēlējas ar dažādu teātra laikmetu elementiem – viņu interesē *commedia dell’arte*, antīkais teātris un masku izmantojums, viduslaiku mistērijas, Elizabetes laikmeta teātris, spāņu *El Siglo de Oro* jeb Zelta laikmeta teātris, leļļu teātra tehnikas, Japānas No teātra un ķīniešu teātra tradīcijas u. c. Teātra zinātniece Ē. Fišere-Lihte (*Erika Fischer-Lichte*) uzsver, ka V. Meierholds visas šīs teātra formas radoši izmanto, lai īstenotu vienu konkrētu māksliniecisko principu – attēlotu cilvēku nevis kā individu, bet kā tipu, lomu, funkciju, un šī režijas koncepcija no aktiera pieprasa spēcīgu

²³⁷ Muncis J. Dailes teātra nākotnes uzdevumi // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 9.lpp.

fizisku paškontroli un akrobātiskas iemaņas.²³⁸ Vistiešākajā veidā šis princips atspoguļojas V. Meierholda izstrādātajā unikālajā aktierspēles metodē, kurā kombinētas japāņu No teātra un itāļu delartiskās komēdijas tehnikas. J. Munča darbības laikā Dailes teātri (1920-1926) arī E. Smiļģa režijā vērojama izteikta izrāžu *delartizācija*, delartiskās komēdijas tehniku piemērojot gan tādiem dramaturģijas darbiem, kuros *a priori* jau sastopami *delartes* elementi, gan novatoriskā skatuves formā interpretējot darbus, kuros nav tiešas saiknes ar delartiskās komēdijas tradīciju (*sk.* 4.3.). J. Munča rakstītajos teorētiskajos apcerējumos kā augstākās aktiermeistarības paraugs minēta tieši 16. gadsimta itāļu delartiskās komēdijas aktierspēles tehnika: “Īpatnējās skatuves kustības uzskatāmas kā augstākais aktiera sasniegums. Aktiera fantāzijai jābūt bagātai un atjautīgai, lai varētu izprast inscenējuma pamatprincipus un saskaņot savu tēlojumu ar pārējiem tēlojumiem. Kā paraugs še noder *Commedia dell’arte* aktieris, kurš tik labi pārvaldīja savu ķermeni, ka visbrīnīšķīgākās improvizācijās spēja katru reizi saskaņot savu ķermeni ar pārējiem tēlojumiem.”²³⁹

V. Meierholds arī savos teorētiskajos uzskatos noformulē jaunā, stilizētā teātra principus: “Stilizētais teātris atbrīvo aktieri no visām dekorācijām, radot trīsdimensionālu laukumu, kurā viņš var izmantot dabisku, skulpturālu plastiku. Pateicoties stilizācijai, mēs varam atteikties no sarežģītas skatuves mašīnērijas un radīt vienkāršas izrādes, kurās aktieris var interpretēt savu lomu, būdams brīvs (...).”²⁴⁰ Līdzīgas tēzes atrodamas arī J. Munča uzskatos par teātri, piemēram, 1921. gadā rakstītā vēstulē E. Smiļģim Muncis postulē: “Uz visiem laikiem ir zudis Čehova “psiholoģiskais teātris”. Tas priekš tagadnes sabiedrības ir par garlaicīgu [...]. Jāizvēlas lugas, kuras bagātas ar teātra elementiem, visi šie elementi jāizmanto un jāizveido interesantā skatuves formā. [...] Pēc manām domām, kustība ir ķermeņa ritmisks zīmējums telpā (kinētisks zīmējums). Atsevišķam zīmējumam vajag būt loģiskā saskaņā ar pārējiem zīmējumiem, ietilpt kopējā kompozīcijā. Lai šo kompozīciju varētu loģiski izstrādāt, tad domāju, ka pa mēģinājuma laiku visus aktierus vajadzētu ietērpt gaišā triko un tad mēģināt uz tumša fona – asi kontrasti palīdzētu noskaidrot un izstrādāt zīmējumu.”²⁴¹

Ar J. Munča starpniecību E. Smiļģa režijā 20. gadsimta 20. gadu pirmajā pusē iespējams runāt par vairākiem novatoriskiem skatuves darbības organizācijas principiem,

²³⁸ Fischer-Lichte E. *History of European Drama and Theatre* – London&NY: Routledge, 2002, p. 291.

²³⁹ Muncis J. Skatuves kustība // *Dailes teātris Rīgā*, III sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1922.

²⁴⁰ Meyerhold V. *The Stylized Theatre* // Braun E. (ed.) *Meyerhold on Theatre* – London: Methuen Drama, 1998, p. 62

²⁴¹ Muncis J. Vēstule E. Smiļģim. 07.06.1921., Kauguri. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237.673.

kas gadsimta sākumā aktuāli jau V. Meierholda režijā un saistīti ar simbolisma teātri. Piemēram, pēc V. Meierholda teorētisko uzskatu un režijas prakses parauga veidots skatuves iekārtojums H. Ibsena dramatiskās poēmas **“Pērs Gints”** iestudējumā 1921. gadā Dailes teātrī: “Darbība uz skatuves norisinās te uz pelēka aizkara fona, te stilizētas arhitektonikas rāmjos. Kāpjošās stilizēto priēžu siluetu vertikāles, (*skatuves podestu – I. R.*) pakāpienu horizontāles pasvītro un izceļ galveno elementu – cilvēka ķermeņa plastiskumu un kustību ritmu. (..) Darbā teātra inscenējumā bez šaubām izmanāma labā griba realizēt šādu monumentālu stilu, tuvojies lielām un tīrām skatuves mākslas formām. Par to liecina interesantais skatuves darinājums pēc Appia un Meierholda paraugiem (*autores pasvītrojums – I. R.*), aktieru spēle priekš aizkara, kas, izceļot aktiera ķermeni, dod iespēju nospēlēt lugu bez nogurdinošām pauzēm kā simfoniju.”²⁴²

Starp V. Meierholda režiju un E. Smiļģa veidotajiem iestudējumiem iespējams saziņēt ne tikai tipoloģisku, bet arī tiešu līdzību, kas izpaužas gan repertuāra izvēlē, gan izrāžu estētikā. 1901. gadā V. Meierholds Veras Komisarževskas teātrī iestudē franču simbolista Morisa Māterlinka lugu “Māsa Beatrise”, apzināti samazinot attālumu starp skatuvi un skatītājiem un liekot aktieriem spēlēt skatuves avanscēnā. Meierholda izrādē aktieri ģērbti stilizētos vienas krāsas kostīmos, kustību partitūra veidota pantomīmas tehnikā, aktieri atgādina atdzīvojušās gleznas, bet iestudējumā kopumā panāks fantastiska sapņa iespaids. 1921. gadā E. Smiļģa režijā Dailes teātrī top cita M. Māterlinka darba – pasaku lugas **“Zilais putns”** – iestudējums, un tajā, kaut arī abas izrādes šķir 20 gadi, iespējams saziņēt netiešu līdzību ar V. Meierholda iestudēto “Māsu Beatrisi”. M. Māterlinka darba “Zilais putns” darbība norisinās nereālistiskā dimensijā – nabadzīgu strādnieku bērni Tiltis un Mitila, naktī sapņojot, nokļūst fantastiskā pasaulē, kur satiek Laumas, Runci, Uguni, Ūdeni, Gaismu u. c. simboliskus tēlus un iet meklēt Zilo laimes putnu. Kamēr vācu režisors Makss Reinhards, 1912. gadā iestudējot “Zilo putnu” Berlīnes Vācu teātrī, galveno lomu atveidošanu uztic desmitgadīgiem bērniem, E. Smiļģa iestudējumā titullomās iejutušies Anta Klints un Alfrēds Amtmanis-Briedītis, kuri teksta izrunā imitē bērnu balsis.

Tāpat kā V. Meierholds, arī E. Smiļģis izrādē centies panākt sapņa iespaidu. J. Muncis par iestudējuma ieceri raksta: “Gaismai jābūt maigi noskaņotai, jāvairās no rupja efekta. Ar to tiek sasniegts, ka visa apkārtnē pārvēršas maigā, pasakainā krāšņumā. Par pavērsienu atskan nesaprotama brīnišķīga mūzika. (..) Dvēseļu tēlojumi: viegli, kā bez

²⁴² Siliņš J. Mākslas dzīve // *Jaunā Latvija*, 21.09.1921, 3. lpp.

matērijas būtnes, ēteriski lidojošas. (..) Tēlotāji pār skatuvi iet bez trokšņa, kā sapnī (..). Tēlojums jāiztur pustoņos, izrunājot tekstu skaidri un dzirdami. [...] Skatuves forma izturēta ēteriskā atmosfērā un veidota fantastiska. Lai dotu redzamu formu autora brīnišķīgajam sapnim, tad statiskiem elementiem jāpapildina tas, ko tēlotājs vairs nevar izteikt. [...] Beidzas “Zilā putna” izrāde, un skatītājs atmodies šķīries kā no brīnišķīga sapņa.”²⁴³ Šie ekspozīcijā izklāstītie principi ļauj runāt par simbolisma teātra izteiksmes līdzekļu izmantojumu – aktierspēlē apzināti izmantota deklamācija, kombinējot dziedāšanas un rečētēšanas tehnikas, kustības pēc ieceres iestudētas tā, lai radītu iespaidu par aktieru ķermeņu slīdēšanu pār skatuvi, sastingstot gleznieciskās pozās, bet skatuves darbību pavada un sapņa atmosfēru rada mūzikas un gaismu partitūra. J. Munča veidotās skatuves dekorācijas ir lakoniskas – šaurajā, avanscēnā iekārtotajā spēles laukumā uz skatuves grīdas izvietoti tikai daži tumši kubi, kas aktieriem ļauj veidot vairāpkāpju mizanscēnas. Piemēram, kādā izrādes fotogrāfijā²⁴⁴ redzama aina, kur A. Amtmaņa Briedīša un A. Klints spēlētie bērni pakāpušies uz visaugstākā kuba, bet zem viņiem, sastinguši teatrālās pozās – atliekušies atpakaļ un diagonāli uz augšu izstiepuši rokas – sastinguši sapņu tēli, kuru sejas klāj biezs grims (bālas sejas ar tumši iezīmētām acīm un košām lūpām) vai groteskas maskas (dzīvnieku lomās). Skatītāji izrādes darbību vēro caur puscaurspīdīgu šķidrautu, ar kura palīdzību, kā raksta Kārlis Dziļleja, panākts “ēterisks iespaids”. Grupu ainām sapņa atmosfēru piešķir Friča Lepņa veidotā gaismu partitūra, aktieru apgaismotajiem ķermeņiem uz skatuves prospekta veidojot iespaidīgus ēnu siluetus: “(..) kaleidoskopiskais prožektors darīja savus brīnumus (kaut elementārus) Laumas valstībā.”²⁴⁵ Izrādes realizācijai, kā norāda recenzenti, traucē gan Dailes teātra trūcīgie finansiālie apstākļi, gan aktieru tehniskā nesagatavotība, piemēram, Jānis Grīns recenzijā raksta: “Šī pasaka par visu ko inscenējumā prasa fantastikas plašuma un krāšņuma. Bet uz seklas un šauras skatuves, ar knapiem līdzekļiem un trūcīgu mašīnēriju tas nav panākams (..). Arī tad, kad uz skatuves nav pārdabīgo vai personificēto būtņu, bet tikai īsti cilvēki, pasakā jādzēš dažu aktieru tieksmes spēlēt reāli.”²⁴⁶ Arī literāts Kārlis Dziļleja norāda uz nevienmērīgo ansambļa sniegumu: “Tiltis un Mitila Amtmaņa-Briedīša un Antas Klints tēlojumā dzīvoja īsti bērnišķīgā fantāzijā un jūsmīgā naivumā. Vienkārši, bet zīmīgi savā izteiksmē bij reālās pasaules cilvēki tēvs (E. Mačs), māte (N. Gruzna), kaimiņiene (O. Āriņa). [...] Par daudz

²⁴³ Muncis J. Apcerējums par Dailes teātra izrādi M. Meterlinka “Zilais putns”, 1921. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.794.

²⁴⁴ M. Meterlinks “Zilais putns” Dailes t., 1921., sk. no izrādes. RMM arhīvs, Inv. Nr. 258.293.

²⁴⁵ K.Dz. Māksla // *Sociāldemokrāts*, 29.12.1921, 3. lpp.

²⁴⁶ Grīns J. Mākslas dzīve // *Latvis*, 29.12.1921, 5. lpp.

sasalušas likās nedzimušās dvēseles (baltie ķiteļi un rītkurpes (!) tās darīja stipri līdzīgas žēlsirdīgām māsām). Arī Zvaigžņu grupa un deja plastiski par daudz smaga un negatava.”²⁴⁷

Par vistiešāko V. Meierholda ietekmi uz E. Smiļģa režiju iespējams runāt, salīdzinot V. Meierholda 1910. gadā Pēterburgā, Aleksandras teātrī, uzvesto Moljēra “Donu Žuanu” un E. Smiļģa veidoto Pjēra Ogistēna de Bomaršē lugas “**Figaro kāzas**” iestudējumu (1922) Dailes teātrī. Kaut arī runa ir par divu dažādu autoru darbu iestudējumiem, jau paši izrāžu pamatā izmantotie literārie darbi pieļauj līdzīgu skatuvisko interpretāciju – Bomaršē komēdija “Figaro kāzas” (1778), kaut arī sarakstīta gandrīz 115 gadus vēlāk nekā Moljēra luga “Dons Žuans” (1665), lielā mērā balstās Moljēra pārstāvētās franču klasicisma dramaturģijas tradīcijās, tāpat abās lugās (Bomaršē gadījumā – apzināti, Moljēra lugā – tipoloģiski) saskatāmi delartiskās komēdijas elementi, kas arī īpaši izcelti abu režisoru iestudējumos.

V. Meierholds, iestudējot Moljēra “Donu Žuanu”, apzināti cenšas rekonstruēt 17. gadsimta franču teātri: divi skatuves iekārtotāji – mori, uznākot uz skatuves, aizdedzina degļus, un uguns, ceļojot pa maziem diedziņiem, iedezina lustru skatītāju zālē, kas visu izrādes laiku ir apgaismota. “(..) Meierholds pārcēla darbību uz priekšskatuvi, kas bija izbūvēta uz platformas, aktieri spēlēja pie pašas malas (..), spilgtā apgaismojumā, bez priekškara un apgaismotā skatītāju zālē, kalpotājiem – skatuves iekārtotājiem neslēpti mainot butaforijas.”²⁴⁸ Suflieri runā tik skaļi, ka to dzird arī skatītāju zālē. Visam uz skatuves notiekošajam ir tikai viens mērķis – uzsvērt notiekošā spēles dabu. Meierholds izrādes estētiku balsta ne tikai itāļu delartiskās komēdijas tehnikā, skatuves apkalpotājus modelējot pēc *delartes* komisko kalpu *zanni* līdzības, bet arī japāņu No teātra principos, konkrēti, iedvesmojoties no No teātrī izmantotajiem *kurogo* – melnos kostīmos ģērbtiem aktieriem, kas, skatītājiem redzot, pārkārto skatuvi; tāpat, līdzīgi kā No teātrī, aktieri spēlē ļoti tuvu skatuves malai, lai skatītājiem nekas nebūtu apslēpts.

Izteikta līdzība starp V. Meierholda un E. Smiļģa iestudējumiem vērojama jau skatuves darbības organizēšanas principos. Tāpat kā V. Meierholda “Donā Žuanā”, arī E. Smiļģa “Figaro kāzās” “nelieto priekškara un skatuvi ik cēlienam sagatavo trīs morīši. (..) Dekorācija spilgti-raiba (..). Tas pasvīturo teatralitāti.”²⁴⁹ Trīs morīši starpspēļu laikā nemitīgi uzjautrina publiku dziedot un dejojot, kā arī aktīvi iesaistās jeb “traucē” izrādes

²⁴⁷ K.Dz. Māksla // *Sociāldemokrāts*, 29.12.1921, 3. lpp.

²⁴⁸ Styan J.L. *Modern Drama in Theory and Practice: Expressionism and Epic Theatre* – C.: Cambridge University Press, 1993, p. 80.

²⁴⁹ Grīns J. Bomaršē “Figaro kāzas” Dailes teātrī // *Latvis*, 12.02.1922, 5. lpp.

pamatdarbību, piemēram, raustot un bakstot tiesnešus, iejaucoties kāzinieku vidū u. tml. Aktieru spēles veids balstīts izteiktā hiperbolizācijā – visi izrādē izmantotie priekšmeti ir pārspīlēti lieli, piemēram, tiesas ainās tiek izmantota milzīga likumu grāmata un tiesneša spalva, bet ainā “Skats zem lielajiem kastaņiem” morīši uz skatuves uznes milzīga izmēra kastaņu butaforijas.

Līdzās teatralizācijas un stilizācijas principiem V. Meierholda režijā saskatāma arī ietekme no modernisma avangardiskajiem virzieniem – **konstruktīvisma un futūrisma**. V. Meierholda izstrādātās aktieru kustības tehnikas **biomehānikas** idejiskā ierosme saistīta ar futūristu un konstruktīvistu konceptu par cilvēku kā bioloģisku mašīnu – V. Meierholds uzskata, ka pareiza kustība aktierī jau refleksu līmenī radīs pareizu emociju. Iedvesmojoties no amerikāņu inženiera Frederika Teilora (*Frederick Winslow Taylor*) zinātniskās sistēmas par darbaspēka organizēšanu (*Teilorisma*), V. Meierholds par ideālu aktierspēles paraugu uzskata rūpnīcas strādnieku, kurš darba laikā neizdara nevienu lieku, neproduktīvu kustību un kuram jau instinktīvi ir pareizi novietots ķermeņa centrs: “Konstruktīvisms ir piespiedis aktieri kļūt gan par mākslinieku, gan par inženieri. Mākslai vajadzētu būt balstītai zinātniskos principos; visam radošajam procesam vajadzētu būt apzinātam procesam.”²⁵⁰ Konstruktīvisma principus praksē V. Meierholds realizē sadarbībā ar scenogrāfi Ļubovu Popovu (*Любовь Попова*).

Konstruktīvisms (latīņu *constructio* – struktūra, uzbūve, plāns) kā jaunais 20. gadsimta modernisma teātra scenogrāfijas virziens saistīts ar visu pieejamo skatuves mehānismu iedarbināšanu – raksturīgi scenogrāfijas objekti ir kāpnes, rampas, platformas, atsevišķu klasiskās arhitektūras elementu (piemēram, kolonnu) izmantojums, dažādi ģeometriski veidojumi dekorācijās – līnijas, figūras u. tml., kā arī dažādu kustīgu mehānismu (ratu, vējdzirnavu spārnu utt.) izmantojums.²⁵¹ V. Meierholds sadarbībā ar Ļ. Popovu abstraktajā glezniecībā aktuālos konstruktīvisma principus izmanto, lai uz skatuves radītu dinamiskus, kinētiskus spēles laukumus jeb *spēles mašīnas*, kuras izrādes laikā darbina aktieri.²⁵² Piemēram, konceptuāls eksperiments konstruktīvisma stilā ir V. Meierholda sadarbībā ar Ļ. Popovu veidotais beļģu ekspresionista Fernāna Krommelinka (*Fernand Crommelynck*) lugas “Augstsirdīgais ragnesis” iestudējums (1922). Lai uzsvērtu notiekošā spēles dabu, izrādē skatuve ir pilnībā demontēta līdz teātra

²⁵⁰ Мейерхольд В. Э. *Амплуа актера* – Москва : Гос. высш. режиссерские мастерские, 1922, с. 3-4.

²⁵¹ Macconachie B. *Theatres of the avant-garde, 1880-1940* // Williams G.J. (ed.) *Theatre Histories: An Introduction* – London&NY: Routledge, 2010, pp. 365-367.

²⁵² Styan J.L. *Modern Drama in Theory and Practice: Expressionism and Epic Theatre* – C.: Cambridge University Press, 1993, pp. 82-84.

ēkas aizmugurējai ķieģeļu sienai un tukšās skatuves centrā nostādīta neparasta vairākpakāpju konstrukcija, kurā izmantotas trepes, milzīgi vējdzirnavas spārni un liels rats zilā un sarkanā krāsā. Skatuves iekārtojums atgādina futūristisku spēļu laukumu, kurā kā bērni dzīvojas aktieri. Aktieri kustas pēc biomehānikas principiem, un iedarbinātā skatuves konstrukcija kustas viņiem līdzī, radot iespaidu par aktieriem un *spēles mašīnu* kā vienotu organismu.

Arī E. Smiļģa režijā saskatāmi atsevišķi elementi no modernisma avangardiskajām kustībām – futūrisma un konstruktīvisma. Avangarda principi aktuāli gan Jāņa Munča, gan pēc viņa – mākslinieka Oto Skulmes veidotajās E. Smiļģa izrāžu scenogrāfijās. J. Muncis sadarbībā ar E. Smiļģi 20. gadsimta 20. gadu pirmajā pusē jau kopš Dailes teātra pirmajām izrādēm liek pamatus jaunam, novatoriskam dekoratīvā noformējuma stilam, atsakoties no divdimensionāliem gleznotiem perspektīviem un tā vietā, sekojot modernisma teātra skatuves reformatoru E. G. Kreiga un Ā. Apias idejām, uzsverot skatuves trīsdimensionalitāti. J. Munča zīmētās skices un izrāžu fotogrāfijas liecina, ka Dailes teātra izrāžu scenogrāfijā jau kopš pirmajām sezonām dominē telpiskuma princips. Ar dažādu platformu un postamentu palīdzību apzināti tiek “salauzta” skatuves grīda, dziļuma dimensiju piešķir zīmētās dekorācijas (piemēram, vairākos slāņos izvietotas arkas), vertikālo dimensiju izceļ monumentālas kolonnas visā skatuves augstumā, tāpat ieviestas dažādas konstrukcijas (piemēram, kāpnes), kas ar aktieru dinamiskās kustību partitūras palīdzību rada iespaidu par skatuvi kā dzīvu, kinētisku konstrukciju.

J. Munča darbības laikā Dailes teātrī E. Smiļģa režijā top vairākas izrādes, kas balstītas aktīvā aktieru un skatuves konstrukciju mijiedarbē. Jau 1922. gadā ekspresionisma estētikā tiek iestudēta izrāde **“Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi”**, kuras pamatā ir K. Meinharda un R. Bernauera pēc vācu romantisma autora E. T. A. Hofmaņa stāstu motīviem veidota luga. Hofmaņa darbos aktuālais konflikts starp realitāti un fantāziju, sapņu un murgu tēliem uz skatuves īstenots, iedvesmojoties no vācu ekspresionisma kino estētikas. Izrādes 40 ainās aktieri kopumā atveido aptuveni simts dažādus skatuves tēlus. Skatuviskā darbība organizēta pēc simultānisma principa – vairākās darbības ligzdās vienlaikus, izmantojot visu skatuves telpu – sākot ar skatuves proscēniju, vidusdaļu un dibenplānu, beidzot ar izrādes laikā pārvietojamām ritošām platformām un sufliera būdu. Galvenā darbības ligzda atbilstoši ekspresionisma teātra principiem izcelta ar atsevišķa gaismas stara palīdzību, pārējai skatuvei slīgstot pustumsā, un šis princips ļauj īstenot kinematogrāfiski strauju ainu maiņu, darbībai no vienas vietas pēkšņi pārceļoties uz nākamo. Kā raksta J. Muncis, “visa izrādes kompozīcija izpaužas

pantomīmiskā tēlojumā, kuru organiski pavada un saista skaņas. Skatuves telpas sadalījums dod iespēju darbībai notikt uz reizi vairākās vietās un paātrina ainu maiņu. Dekoratīvie elementi rada Hofmaņa fantastiskiem tēliem attiecīgu telpu.”²⁵³ Atsevišķās izrādes masu ainās iespējams runāt par vizuālu līdzību ar V. Meierholda biomehānikas metodes izmantojumu, piemēram, kādā no izrādes fotoattēliem²⁵⁴ uz vairākām dažādos līmeņos izvietotām skatuves platformām nogūlušies statisti, kas ģērbti identiskos vienkrāsainos kombinezonos un ekspresīvi uz augšu izstiepuši rokas, radot vertikālu tiecību pret Eduarda Smiļģa spēlēto Kreisleru, kurš, atbalstījies pret zobenu, atrodas uz visaugstākā skatuves postamenta.

1922. gadā E. Smiļģa režijā top Jāņa Akuratera dramatiskās poēmas “**Aptumšošanās**” iestudējums, kurā saskatāmi elementi gan no viduslaiku mistērijām, gan ekspresionisma teātra, bet masu ainās – vizuāla līdzība ar V. Meierholda biomehāniku. J. Akuratera darbs veidots kā apzināta parafrāze par viduslaiku mistērijām – autora norādītais lugas žanrs ir “mistērija 5 cēlienos ar prologu”, darbība norisinās gan reālistiskās (pilsētas laukums, pils zāle u. c.), gan nereālistiskās vietās (pekles u. c.), bet darbības laiks definēts kā “tagadējais laiks”. Lugas galvenie varoņi ir Kristus un Lucifers (kādā remarkā norādīts, ka viņi pārtop dažādos citos tēlos, piemēram, Lucifers – par kancleru), darbībā ieviesti arī ekspresionismam raksturīgi depsioloģizēti tēli, personvārdu vietā norādītas profesijas – Ķeizars, Aviators, Kareivis, Diktators u. c., kā arī dažādi mistiski tēli – Gaismas un Tumsas gari, sātani u. tml. J. Muncis ekspozīcijā formulē izrādes idejisko nostādni: “Vecā, Lucifera pasaule iet bojā un līdz ar viņu dzimst jauna pasaule – dailes pasaule. Mistērijā nedarbojas atsevišķas personas, bet simbolizējumi un masas, nesadalot atsevišķos detaļos. Ķeizars – tēlojams kā varas simbols un viņa padomnieki – kā spēka personificējumi. Mistērija jāatsvabina no smagā reālisma un jāveido abpus laika un vietas fantāzijas pasaulē.”²⁵⁵

Kā raksta teātra kritiķis Voldemārs Puķe, Dailes teātris, iestudēdams šo lugu, “katrā ziņā ir gribējis ar savām skatuves mašīnām un prožektorātu spīdēt [..]. Visa vērība bij vērsta, lai galīgi satriektu skatītāju ar kara un revolūcijas šaušalīgām ainām (..).”²⁵⁶ Arī šajā izrādē masu ainu dalībnieki ģērbti vienādos kostīmos – stilizētos kombinezonos ar īsām piedurknēm. V. Puķe raksta, ka kādā ainā “cietēju grupa (..) atgādina Stulka gleznu

²⁵³ Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi. Izrādes programma // *Dailes teātris Rīgā*, III sezona, 1922.

²⁵⁴ Skats no izrādes. A. Hofmanis “Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi”, 1922. RMM arhīvs, Inv. Nr. 235.611.

²⁵⁵ J. Munča ekspozīcijai izrādei J. Akuratera “Aptumšošanās”, 1922. Glabājas autores personiskajā arhīvā.

²⁵⁶ Puķe V. *Māksla // Latvijas Sargs*, 10.12.1922, 5. lpp.

“Karš”²⁵⁷ – kā precizējusi mākslas zinātniece Stella Pelše²⁵⁸, recenzijas autora asociācija saistāma ar vācu simbolista Franca fon Štuka (*Franz von Stuck*, 1863-1928) gleznu “Karš” (1894), kas izrādes mizanscēnu veidojumā ļauj saistīt simbolisma glezniecības ietekmi.

J. Munča radītajā skatuves noformējumā dominē abstrakcija – scenogrāfiju veido milzīgs kāpņu postaments, pa kuru izrādes laikā dinamiski pārvietojas aktieransamblis: “Dažu scēnu maģiskā ritmika (Pekle, Kara lauks, Revolūcija, Tribunāls) aizrauj ar visu aktivitātes spēku (...). Scēnisko atmosfēru rada gaismas un ēnu fantastiskas konstrukcijas. Groteskie tēli, grupas izveidoti krāsu, toņu un līniju spēcīgos ritmos. Masu scēnas Felicita Ertnera izveidojusi noskaidrotā ritmā, apzinīgā disciplīnā.”²⁵⁹ Atšķirībā no J. Akuratera lugas, izrādē katru ainu noslēdz F.Ertneres iestudēta efektīga ģindeņu deja – izrādes radošās komandas absolūti oriģināls jaunieviešums, kas panākts, aktierus iegērbjot melnos samta triko, bet uz tiem uzlīmējot balta auduma strēmeles, kas, uz tumšu drapēriju fona attiecīgi izgaismotas, radīja vizuālu iespaidu par dejojošiem skeletiem.

Futūrisma elementi aktuāli čehu rakstnieka Karela Čapeka utopiskajā drāmā “**Cilvēces bojā iešana**” (“**R.U.R.**”), kas E. Smiļģa režijā tiek iestudēta 1922. gadā. Lugas darbība notiek tālā nākotnē, augstu tehnikas sasniegumu laikmetā, kad rūpnīcās cilvēku vietā strādā mašīnas (“roboteri”), kas apveltītas ar augstāku intelektu nekā cilvēki, taču tām nav dvēseles un jūtu. Futūrisma raksturīgā sajūsma par mašīnām un cilvēka kā mehanizētas būtnes tēlojums lugā pamazām pāraug ekspresionismam raksturīgajās bailēs no tehnoloģiskās, urbanizētās un destruktīvās nākotnes, jo cilvēku radītie “roboteri” sacelšas pret saviem kungiem, iznīcinot gandrīz visu cilvēku dzimumu. R. Kroders par Dailes teātra iestudējumu raksta: “Režisors Smiļģis ar saviem konsultantiem Felicitu Ertneri un Jāni Munci atradis inscenējumam noteiktu formu, radījis noskaidrotu utopisku telpu, ar konusveidīgu logu uz bezgalību. (...) Ritms ir tas produktīvais spēks, kas izjūtams caur kontrastiem. (...) Ansambļa veidojums tonī un plastikā noskaidrots. Vienība sasniegta.”²⁶⁰ Izrādē “roboterus” atveido aptuveni 20 vienādi ģērbi statisti – tumšās biksēs, gaišos kreklos, kas apjoti ar raibām, robotu podziņas imitējošām jostām, un vienkāršām cepurēm galvās. Kā raksta V. Puķe, izrādē “Robotieru kustības ar izteiksmi mehanizētas (...). Trešā cēlienā, kad dramatiskais kāpinājums sasniedz savu degpunktu, Ertnera ar aktieriem rada

²⁵⁷ Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 10.12.1922, 5. lpp.

²⁵⁸ S. Pelšes piezīmes par Ievas Rodiņas promocijas darbu “Eduarda Smiļģa režija un modernisms (1920-1945)”, 2019, glabājas autores arhīvā.

²⁵⁹ Kroders R. Māksla // *Latvijas Vēstnesis*, 09.12.1922, 3. lpp.

²⁶⁰ Turpat.

(..) visādas pozas”²⁶¹, acīmredzot imitējot mehanizētas robotu kustības. Savukārt kādā fotoattēlā²⁶² redzama izrādes utopiskā fināla aina, kur skatuves centrā pie galda sēž vienīgais izdzīvojušais cilvēks – Gustava Žibalta rūpnīcas direktors būvmeistars Alkvists, kuram apkārt nostādīti sastinguši, rokas izgriezuši vienādi tērpti nedzīvi manekeni (cilvēka auguma lelles).

Netieša līdzība ar V. Meierholda režijas principiem saskatāma Dailes teātra piecgades jubilejas iestudējumā **“Ligatūra”** (1925), kas veidots pēc rakstnieka Kārļa Ābeles īpaši šim notikumam sarakstītas dramatiskās balādes. K. Ābeles lugu recenzenti dēvē par “literāri mazvērtīgu skatuves scenāriju 38 ainās”, kura centrā ir spēcīgs indivīds – Eduarda Smiļģa tēlotais Kaspars, kurš pasaulē nāk bez ligatūras (metāla, ko piemaisa zeltam, lai tas būtu lietojams), jo Liktenis smēdē, kur kalēji gatavo katra cilvēka dzīvei nepieciešamo ligatūru, ļaujotiem spēkiem iejaucoties, viņa dvēsele nodota Melnajam principam. Lugas sižetā saskatāmas nepārprotamas paralēles ar Raiņa lugu “Spēlēju, dancoju” (1915) – tāpat kā Raiņa Totam, arī K. Ābeles Kasparam jāveic varonīgi uzdevumi, ceļojot cauri dažādām sfērām, lai atgūtu savu dvēseli.

Attēlojot šo ceļojumu, E. Smiļģa izrādē “konstruktīva forma savienota ar baladesku realitāti [..]. Jāņa Munča skatuves laukumi, augstumi, kāpju būves izveidotas ar asu koncentrācijas un akcenta instinktu. Spēles telpiskam kārtojumam Muncis radījis teatrāli bagātu telpas uzbūvi, scēnisko arhitektūru, ko aktieris ar savu kustību piepilda līdz galam.”²⁶³ Skatuve iekārtota vairākos līmeņos: pirmajā līmenī – priekšplānā – ir skatuves gludā grīda, otrajā līmenī – neliela platforma ar vairākiem maziem pakāpieniem, bet trešajā līmenī – skatuves dziļumā novietoti slīpi postamenti ar gleznotām dekorācijām. Šo principu J. Muncis ievēro teju visās izrāžu scenogrāfijās, ļaujot ātri un tehniski nesarežģīti nomainīt gleznotos dekorāciju prospektus – skatuves dziļākais līmenis pārbūvju laikā tiek aizsegts ar priekškaru un aiz tā tiek nomainīts darbību ilustrējošais fons. Šādas pārbūves izmantotas arī “Ligatūras” iestudējumā, kur jūgendstilam raksturīgos dabas un koku vijīgos motīvus nomaina urbānā vide, kas attēlota ģeometriski lauzītās līnijas. Piemēram, kādā no izrādes ainām skatuves prospektam izmantoti dekonstruēti ēku fasādes fragmenti, kas orientēti diagonālās svītās, radot slīpuma efektu, un šis pats diagonāles princips turpināts arī aktieru kustībās – pa diagonāli izstieptās rokas it kā turpina dekorāciju kustības

²⁶¹ Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 24.05.1922, 3. lpp.

²⁶² (bez aut.) K. Čapeka “Cilvēces bojā iešana” Dailes teātrī // *Ilustrēts Žurnāls*, 1922, Nr. 6, 20. lpp.

²⁶³ Kroders R. Novitātes Rīgas teātros // *Ilustrēts Žurnāls*, 01.12.1925, 372. lpp.

virzienu. Fotoattēlos²⁶⁴ redzami masu ainu dalībnieki, tāpat kā “Kapelmeistara Kreislera” iestudējumā, ģērbti kombinezonos, tikai daudz stilizētākā pakāpē, kombinējot ar Antīkās Grieķijas laika apģērbu detaļām (piemēram, atsedzot vienu kailu plecu u. tml.). A. Upīts raksta, ka izrādes nolūks ir “parādīt, ko Dailes teātris piecu gadu laikā ir sasniedzis teatrālās tehnikas virtuozitātē, krāsu spilgtā pilnumā, gaismu un ēnu rotaļībā, ritmu vijīgā muzikālā plastikā un visu skatuves elementu sadarbības pilnskaņā.”²⁶⁵

3.3. Kustību konsultante Felicita Ertnere un Emīls Žaks-Dalkrozs, Fransuā Delsarts: eiritmija u. c. kustību teorijas

Režisora Eduarda Smiļģa iestudēto izrāžu estētikā, līdzīgi kā izcilāko sava laika modernisma režisoru darbā, viens no nozīmīgākajiem izteiksmes līdzekļiem ir pēc īpašiem principiem veidota kustību valoda, kas sevī ietver:

(1) fiziski trenēta aktiera kustību un žestu partitūru (tipoloģiski līdzīgs piemērs – krievu režisors Vsevolods Meierholds, kurš ne tikai stilizē itāļu delartiskās komēdijas spēles principu ar izteiktu fiziskuma un improvizācijas momenta dominanti aktierspēlē, bet arī izstrādā pats savu biomehānikas metodi);

(2) pēc modernisma principiem organizētas izrāžu mizanscēnas, piemēram, mizanscēnās ar scenogrāfijas un kustību partitūras palīdzību akcentējot ne tikai horizontālās, bet arī vertikālās līnijas u. tml. (E. Smiļģa režijas kontekstā aktuāls piemērs – vācu režisors Makss Reinhards, kurš pievēršas masu mizanscēnu iestudēšanai ekspresionisma teātra estētikā).

Kustības kā viens no galvenajiem izrādes formas veidošanas principiem minētas jau 1921. gadā publicētajā Dailes teātra deklarācijā: “Kā galveno izrādes formas sastāvdaļu nostādīt aktiera balss un ķermeņa ritmisko kustību laikā un telpā. Visi pārējie elementi konstruējami šo galveno elementu pabalstīšanai un izcelšanai.”²⁶⁶ Šis mākslinieciskais uzstādījums, par galveno izrādes elementu izvirzot aktieri, saistāms ar principiāli jaunas, reālisma tradīcijai antagonistiskas teātra valodas meklējumiem. Modernisma teātra estētika, mainot attiecības starp mākslu un dzīvi, izvirza prasību pēc jauna tipa aktiera, kas būtu fiziski trenēts, t. i., ar izkoptu dikciju, stāju, žestiem un kustībām. Arī Dailes teātra

²⁶⁴ Foto no izrādes K. Ābele. “Ligatūra”, 1925. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238.880.

²⁶⁵ A. U. Mūzika un tēlojošās mākslas // *Domas*, 1925, Nr. 9, 313. lpp.

²⁶⁶ Dailes teātra deklarācija // *Dailes teātris Rīgā*, II sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1921.

deklarācijā postulēts: “Bez tehniski sagatavota aktiera nav iespējams sagatavot noskaņotu inscenējumu – dot ideālu izrādes formu. (..) Kad aktieris pārvaldīs savu ķermeni un pārzinās kustības loģiku saskaņā ar skaņām, tad uz skatuves, darbojoties meistara vadībā, šīs zināšanas viņam noderēs izrādes formas veidošanai.”²⁶⁷

Dailes teātra mākslinieciski savdabīgās valodas, kā arī aktiermākslas principu izveidē un attīstībā būtisks ir teātra kustību konsultantes **Felicitas Ertneres** (1891-1975) ieguldījums, izstrādājot specifisku, īpaši Dailes teātra estētikai raksturīgu kustību valodu. Felicitas Ertneres Dailes teātrī strādā no 1921. gada līdz pat sava mūža beigām 1975. gadā – gan kā kustību konsultante citu režisoru (galvenokārt E. Smiļģa) iestudētajās izrādēs, gan kā pedagoģe Dailes teātra studijā jebursos (F. Ertneres vada Dailes teātra Trešo studiju, kā pasniedzēja darbojas Pirmajā, Otrajā, Trešajā, Ceturtajā un Piektajā studijā), gan veidojot patstāvīgus režijas darbus (laikā no 1937. līdz 1973. gadam Dailes teātrī iestudējusi kopumā 35 izrādes). Paralēli darbam Dailes teātrī F. Ertneres 20. gadsimta 20. – 30. gados strādā par pasniedzēju vadošajās Latvijas aktiermākslas izglītības iestādēs – Zeltmata Latvju dramatiskajosursos, Ernesta Feldmaņa teātraursos, Tautas augstskolas dramatiskajā studijā u. c.

F. Ertneres daudz ceļojusi pa Rietumeiropu un Krieviju, uzkrājot dažāda veida ietekmes, kas vēlāk sintezētas Dailes teātra kustību valodas principos. Piemēram, 1935. gada 21. jūnijā laikrakstā “Kareivis” ievietots Latvijas Kultūras fonda paziņojums par to, ka F. Ertneres piešķirts 3000 latu liels pabalsts “ārzemju komandējumam – studijām ārzemēs 6 mēnešiem”²⁶⁸. 20. gadsimta 20. – 30. gados F. Ertneres apceļojusi Vāciju, Franciju, Itāliju, Austriju, Poliju, Čehoslovākiju, Ungāriju u. c. valstis, tai skaitā apmeklējusi Aisedoras Dункanes 1904. gadā dibināto deju skolu Berlīnē, kā arī kustību teorētiķa Emila Žaka-Dalkroza un teātra teorētiķa un scenogrāfa Ādolfā Apias izveidoto Plastiskās vingrošanas institūtu Helleravā, kas aktīvi darbojas no 1911. līdz 1914. gadam. Ar Helleravas institūta darbību Latvijas teātra vidi kā pirmā iepazīstina teātra kritiķe Paula Jēger-Freimane, kura, būdama Latvju dramatisko kursu audzēkne, pēc sava skolotāja Zeltmata ierosinājuma 1913. gadā dodas vasaras praksē uz Helleravu, kur nepastarpināti iepazīstas ar institūta darbību. Redzētais uz jauno kritiķi atstāj spēcīgu iespaidu, un laikrakstā “Druva” publicētajā dienasgrāmatā Jēger-Freimane raksta, ka Helleravas audzēkņi, “(..) Dalkrozes burvja pirkstu izvilinātajās skaņās klausoties, kļūst viegli un ēteriski un rada skatītājos skaisto ilūziju, ka zemes smagums te uzvarēts un ka nav pasaulē

²⁶⁷ Dailes teātra deklarācija // *Dailes teātris Rīgā*, II sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1921.

²⁶⁸ Kultūras fonds pērk mākslas darbus // *Latvijas Kareivis*, 21.06.1935, 3. lpp.

lielāka, atsvaidzinošāka skaistuma, kā tādas elastīgas, ritmiskās kustībās viļņojošas, jaunas neaizsniegtas miesas skaistums (...).²⁶⁹ Paradoksāls gan ir fakts, ka savās recenzijās par Dailes teātra izrādēm vai teorētiskajos rakstos par E. Smiļģa režiju Jēger-Freimane Dalkroza eiritmijas metodi pat nepiemin.

Dailes teātra kustību valodas specifiku tiešā veidā ietekmējusi Felicitas Ertneres Pēterburgā iegūtā izglītība, respektīvi, zināšanas par sava laika ievērojamākajām kustību teorijām un metodēm. 1912. gadā Felicita Ertnere pēc Rīgā absolvētās komercskolas nolemj doties uz Pēterburgu un iestājas Pētera Leshafta augstākajos sieviešuursos – pēc divu gadu vispārizglītojošajiem kursiem Ertnere, pēkšņa impulsa vadīta, izvēlas turpināt studijas Leshafta institūta Fiziskās audzināšanas fakultātē, paralēli apmeklējot arī Sofijas Aueres ritmiskās vingrošanas un plastikas studiju, kurā, kā liecina pašas F. Ertneres atmiņas, ar audzēkņiem strādājis arī Vsevolods Meierholds.²⁷⁰ Ja Leshafta institūtā mācības vairāk ievirzītas pedagoģiskā jomā (piemēram, tiek apgūta estētiskā audzināšana, anatomija, fizika, pedagoģiskā psiholoģija, fizioloģija, bērnu psiholoģija, pedagoģija²⁷¹), tad Sofijas Aueres studijā galvenokārt notiek praktiskas nodarbības, piemēram, ritmiskā vingrošana. Kaut arī Leshafta institūtā lekcijas paredzētas topošajiem fiziskās audzināšanas pasniedzējiem, tieši šeit Felicita Ertnere apgūst mācību priekšmetu “Kustību teorija”, kurā iepazīstas ar Emila Žaka-Dalkroza un Fransuā Delsarta izstrādātajām kustību metodēm.

Paralēli studijām Pēterburgā Felicita Ertnere vairākkārt apmeklējusi Aleksandra Tairova izrādes Maskavas Kamerteātrī – viņu aizrauj Tairova radītā aktiermākslas metode, kurā liela nozīme pantomīmai, aktieru izkoptajai kustību partitūrai, kā arī Tairova postulētajai teatralizācijas idejai un izteiktajam aktieru spēles priekam²⁷². Felicitas Ertneres teorētiskajos uzskatos un ilggadējā Dailes teātra kustību konsultantes darbā vērojama ietekme no dažādām kustību teorijām.

Pirmkārt, lielu ietekmi atstājuši krievu zinātnieka, pedagoga un fiziskās audzināšanas speciālista **Pētera Leshafta** (*Пётр Лешафм*) teorētiskie un praktiskie uzskati. Leshafts radījis savam laikam modernu fizisko treniņmetodi, kuras pamatā ir teorija par cilvēka ķermeni un prātu kā vienotu sistēmu, tādēļ, viņaprāt, līdzās fiziskajam ķermeņa treniņam būtiska ir arī izpratne par cilvēka anatomiju un spēja ar prāta palīdzību kontrolēt savu ķermeni. Leshafta vingrinājumu sistēma paredzēta gan ķermeņa fiziskajai attīstībai, gan

²⁶⁹ Jēger-Freimane P. Viena vasara Hellerau'ā // *Druva*, 01.03.1913, 341. lpp.

²⁷⁰ Grimma M. Ritmisko kustību lielmeistare Felicita Ertnere // *Sievietes Pasaule*, 15.01.1937, 9. lpp.

²⁷¹ Hausmanis V. *Sarunas ar Felicitu Ertneri* – R.: Liesma, 1977, 12. lpp.

²⁷² Turpat, 15. lpp.

intelektuālai, morālai un estētiskai audzināšanai.²⁷³ “Leshafts iestājās par to, lai cilvēks neko nedarītu mehāniski un, pats galvenais, mācīja saskaņot cilvēka fiziskās un garīgās spējas. Viņa ideāls bija harmoniski attīstīts cilvēks,”²⁷⁴ uzsver F. Ertnerē.

Ietekme no Pētera Leshafta teorijas par cilvēka ķermeņa un prāta attīstības vienlīdz lielo nozīmi saskatāma arī pašas Felicitas Ertneres uzskatos: “Ja gribam, lai skatuves mākslai būtu pēc iespējas vairāk spēka un izteiksmes, ja gribam, lai viss cilvēks un ne tikai daļiņa darbotos līdzī mākslinieciskā radīšanā, tad jā rūpējas par to, lai aktiera ķermenis tiktu harmoniski izkopts. Tas nozīmē netik vien ķermeņa harmonisku attīstību (pareizs samērs starp atsevišķām ķermeņa daļām), bet arī – radīt saites starp garu un miesu, ritmisku saskaņu (...), tas nozīmē: novest mūsu dabiskos spēkus un iespējamības tādā līdzsvarā, lai varētu sākties mākslinieciskais radošais process.”²⁷⁵

Otrkārt, Felicitas Ertneres darbā vienlīdz liela nozīme ir divām ietekmīgākajām 20. gadsimta pirmās puses Rietumeiropas kustību teorijām – Emila Žaka-Dalkroza radītajai eiritmijai un Fransuā Delsarta izstrādātajai žestu valodai.

Šveiciešu komponista, mūziķa un pedagoga **Emila Žaka-Dalkroza** (1865-1950) **eiritmija** (grieķu val. *euruthmía* – ‘ritmiska kārtība’) primāri radīta nevis kā aktieru, bet gan mūziķu treniņmetode, kurā caur ķermeņa kustībām tiek apgūta un izdzīvota mūzika, respektīvi, Dalkroza izstrādātā metode ļauj apgūt mūzikas konceptus caur kustībām: “Ritms mūzikā un ritms plastikā ir savā starpā savienoti ar visciešākajām saitēm. Tiem ir viens kopīgs pamats – kustība.”²⁷⁶ Dalkrozaprāt, cilvēka uzdevums ir ar ķermeņa palīdzību iemiesot jeb izpaust konkrētu mūzikas ritmu, savu ķermeni simboliski pārvēršot par labi noskaņotu mūzikas instrumentu.

Dalkrozs uzskata, ka mūzikas izjūtu nav iespējams izkopt tikai ar dzirdes palīdzību, tādēļ nepieciešams ķermeņa treniņš, kas ļautu psihofiziski izjust mūzikas ritma impulsus. Dalkroza izstrādāto treniņmetodi veido trīs posmi: (1) ritmiskā vingrošana; (2) dzirdes treniņš; (3) improvizācija jeb praktiskā harmonija.²⁷⁷ Dalkroza izpratnē ritms saistīts ne tikai ar mūziku, bet arī cilvēka ķermeņa fizioloģiju – elpošanu, soļošanu u. tml. Dalkrozaprāt, ķermenim būtu jādarbojas kā starpniekam starp skaņām un domām, ar laiku kļūstot par tiešu sajūtu mediju – fonētiskajām sajūtām reaģējot uz vibrāciju ierosinātājiem,

²⁷³ Grant S. *Physical Culture and Sport in Soviet Society: Propaganda, Acculturation, and Transformation in the 1920s and 1930s*. – London&NY: Routledge, 2013, p. 12.

²⁷⁴ Hausmanis V. *Sarunas ar Felicitu Ertneri* – R.: Liesma, 1977, 17.-18. lpp.

²⁷⁵ Ertnerē F. *Kustība Dailes teātrī // Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 59. lpp.

²⁷⁶ Жак-Далькроз Э. *Ритм* – Москва: Классика-XXI, 2002, с. 115.

²⁷⁷ Ingham B.P. *The Method: Growth and Practice // The Eurythmics of Jaques-Dalcroze* – Wildside Press LLC, 2007, pp. 24-27.

kas neatrodas mūsu ķermenī, elpošanas sistēmai pielāgojoties vārdu ritmam, muskuļu dinamikai interpretējot muzikālās emocijas. “Tādējādi,” uzskata Dalkrozs, “bērns skolā tiks iemācīts ne tikai dziedāt, uzmanīgi klausīties un iegūt laika izjūtu, bet arī precīzi un ritmiski kustēties un domāt. To var sākt, regulējot staigāšanas mehānismu, un no turienes pāriet pie vokālo kustību saskaņošanu ar visa ķermeņa žestiem.”²⁷⁸

Arī Felicita Ertnerē savos teorētiskajos uzskatos pauž atziņu, ka cilvēka ķermenim jābūt ne tikai harmoniski attīstītam, bet arī ar izkoptu mūzikas un ritma izjūtu: “Aktierim jāprot kustību piemērot visiem apstākļiem un katrai telpai.”²⁷⁹

“Mūzika var tikt nodota ne tikai ar skaņām un harmoniju, bet arī ar kustībām un ritmu, un tikai, sajūtot ritmu kā pirmavotu, var nonākt pie izpratnes par ciešajām attiecībām starp skaņām un kustību. [...] skaņa kļūst par ritma iemiesojumu un ritms iemiesos skaņu.”²⁸⁰

Teātrī eiritmija funkcionē kā harmoniska masu kustības partitūra, kas izaug no aktiera emocijām un ar kuras palīdzību simbolisma un ekspresionisma teātrī tiek izteikts kolektīva noskaņojums, zemapziņas strāvājumi. F. Ertnerē 1930. gadā publicētajā rakstā “Kustība Dailes teātrī” stāsta par eiritmijas metodes īstenošanas principiem Dailes teātra darbā: “Katra atsevišķa eiritmijas kustība jāaskaņo ar pārējo aktieru kustībām (...). Aktierim jācenšas (...) izkopt individuālo ritmu un saplūst ar mūzikas ritmu. (...) Visa uzmanība te jāpievērš kustībām, kas izaug no aktiera emocijām. (...) Katra skatuves darbība ir simbols, katram kustību momentam jābūt loģiski veidotam un jāizteic zināma ideja. (...) Šai loģiski veidotajai kustībai (žestam) jābūt apgrotai, jo tikai tāda tā gūs mākslas vērtību, un pie tam šī kustība jāveido tā, lai ar vismazāk enerģijas sasniegtu visdziļāko iespaidu – jo dziļu un lielu iespaidu var sasniegt tikai tad, kad nav vairs nekā lieka, nevajadzīga. (...) Ritmiska kustība palīdz uzburt kā vizuāli pasakainas, tā arī kaislību sabiezinātas scēniskās ainas.”²⁸¹ Eiritmijas elementi ir pamatā teju visām E. Smiļģa kopā ar F. Ertneri iestudētajām 20. gadsimta 20. – 30. gadu izrādēm, turklāt šis kustību partitūras veidošanas princips daļēji tiek saglabāts arī pēckara izrādēs, kur E. Smiļģa iestudētās masu mizanscēnas dažkārt iegūst arī padomju varu slavinošas monumentalitātes raksturu.

Emila Žaka-Dalkroza idejas, kaut arī tās vairāk attiecināmas uz vispārēju cilvēka muzikalitātes un ritma izjūtas treniņu, ir viegli piemērojamas modernisma teātra prasībai

²⁷⁸ Dalcroze E.-J. *Rhythm, Music, and Education* – NY&London, G.P.Putnam’s Sons, 1921 – p. 8.

²⁷⁹ Ertnerē F. Kustība Dailes teātrī // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 59.-60.lpp.

²⁸⁰ Жак-Далькроз Э. *Ритм* – Москва: Классика-XXI, 2002, с. 120-121.

²⁸¹ Ertnerē F. Kustība Dailes teātrī // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 59.-61. lpp.

pēc jauna tipa aktiera, kurš ir fiziski trenēts un spējīgs precīzi izpildīt skatuves kustības, vienlaikus ietverot tajās dziļi simbolisku saturu. Dailes teātra mērķis – sagatavot jaunā teātra specifikai atbilstoši fiziski trenētus aktierus – tiek realizēts pie teātra piesaistītajosursos jeb studijā. Paralēli citiem, gan teorētiski, gan praktiski ievirzītiem mācību priekšmetiem Felicitas Ertneres vadītajās skatuves kustību nodarbībās audzēkņi nodarbojas ar ritmisko ģimnastiku, dažādiem sporta veidiem, paukošanos, žonglēšanu (tai skaitā roku un uzmanības treniņu), modernajām dejām, emociju un kustību apvienošanas treniņu, kā arī dažādām kustību improvizācijām. Kustību nodarbības tiek vadītas ne tikai Dailes teātra studistiem – tās regulāri (divreiz nedēļā) jāapmeklē visam teātra kolektīvam, tai skaitā arī Eduardam Smiļģim.

Felicitas Ertneres kustību stundu pamatā ir Emila Žaka-Dalkroza radītie vingrojumi, kas mūzikas ritmu apvieno ar ķermeņa kustību, mācot sajūst mūziku ar visu ķermeni. Vingrojumi notiek mūzikas pavadībā, kā pamatlīdzekli ritma izjušanai izmantojot soļošanu – kustību, kas ir mehāniska, pat automātiska un līdz ar to ar vismazāko piepūli ļauj attēlot noteiktu ritmu. Kādu no Dailes teātra kustību nodarbībām apraksta teātra zinātnieks Viktors Hausmanis: “Audzēkņi sastājušies aplī un soļo. Cits aiz cita dažādās variācijās seko Dalkroza izstrādātie vingrinājumi. (..) Studisti mācās saklausīt dažādu tautas dziesmu ritmu un soļojot atveido to kustības. (..) Kustības un darbība saplūst ar mūzikas ritmu. Visi vingrinājumi tiek izdarīti, mūzikai skanot, un režisore stingri lūkojas, lai katrs studists tos izdarītu precīzi un pilnīgi patstāvīgi, jo svarīgi ir nevis atdarināt otra cilvēka ritmu, bet pašam to organiski izjust.”²⁸²

Līdzās Dalkroza kustību teorijai kā fundamentāls Dailes teātra kustību valodas ietekmes avots jāmin arī franču mūziķa un mūzikas pedagoga **Fransuā Delsarta** (1811-1871) izstrādātā žestu sistēma, kurai ir liela nozīme Rietumeiropas un vēlāk arī ASV laikmetīgā teātra praksē. Kā sekotāji Delsarta kustību metodei minami dažādi mākslinieki – sākot ar Aisedoru Dunkani un Sāru Bernāru, beidzot ar Konstantīnu Staņislavski, kurš savā reālpsiholoģiskā teātra metodē izmanto Delsarta tēzi par to, ka pareiza iekšējā darbība jeb garīgais impulss radīs pareizu ārējo darbību jeb žestu.

Delsarta kustību teorijas pamatā ir rūpīgos dzīves vērojumos izstrādāta cilvēka žestu klasifikācija – viņš uzskata, ka katrai cilvēka ķermeņa kustībai vai stāvoklim atbilst konkrēts iekšējais stāvoklis jeb sajūta. Delsarts cilvēka žestus iedala pēc vairākiem principiem. Piemēram, var izšķirt trīs žestu pamatgrupas pēc atbilstības konkrētai ķermeņa

²⁸² Hausmanis V. *Sarunas ar Felicitu Ertneri* – R.: Liesma, 1977, 20. lpp.

zonai: (1) galva (ķermeņa augšdaļa jeb prāts); (2) sirds (ķermeņa vidusdaļa jeb dvēsele); (3) kājas (ķermeņa lejasdaļa jeb dzīve).²⁸³

Delsarts teorētiski pamato arī atziņu par to, ka cilvēkā krustojas divas līnijas: horizontālā jeb jūtu līnija un vertikālā jeb garīgā līnija. Šī ideja tiešā veidā atspoguļojas Dailes teātra 20. – 30. gadu izrāžu mizanscēnās, ko ļauj īstenot ne tikai Felicitas Ertneres ciešā sadarbībā ar E. Smiļģi iestudētās kustības, bet arī tehniskais skatuves iekārtojums: pielāgojot salīdzinoši šauru skatuvi Dailes teātra uzvedumu mākslinieciskajām iecerēm, Eduards Smiļģis kopā ar Jāni Munci tehniski “salauž” skatuves līdzeno grīdu, izveidojot tai vairākus līmeņus jeb pakāpes un tādējādi rodot iespēju daudzveidīgākām aktieru kustībām un grupējumiem ne vien horizontālā, bet arī vertikālā līnijā.²⁸⁴ 1926. gada vasarā notiek Dailes teātra skatuves rekonstrukcija – tiek būtiski paplašināts proscēnijs, iznīcināta rampa un līdzās galvenajam spēles laukumam izveidotas mazas sānu platformas, kas ļauj darbību organizēt vairākos plānos.²⁸⁵ Minētie tehniskie skatuves uzlabojumi ļauj konsekventāk īstenot praksē modernisma teātra estētiskos principus. Piemēram, Jūlijs Roze žurnālā “Daugava” 1928. gadā raksta: “Dailes teātrim ir tas gods, ka viņš ienesis mūsu skatuves tehnikā dažus jauninājumus: sācis intensīvāki izmantot vertikālo dimensiju, gaismas efektus un proscēniju, ļaužu skatos sācis ievērot vairāk simetrijas un citus plastikas likumus; pastiprinājis mūzikas un dejas elementus (...).”²⁸⁶

Vertikāles un horizontāles jēdziens īpaši aktuāls E. Smiļģa veidotajos traģēdiju iestudējumos, kuros kustību partitūra kļūst par vienu no aktierspēles pamatprincipiem, kas izsaka attēlojamā varoņa iekšējās pasaules norises un attiecības ar citiem varoņiem. Kā pētījumā “Dailes teātris” raksta Māris Grēviņš, E. Smiļģa iestudētajās izrādēs “kulminācijas punktos skatuves kompozīcijai vienmēr ir vertikāla ievirze”²⁸⁷. Dailes teātra starpkaru perioda izrāžu fotoattēli ļauj secināt, ka viena no raksturīgākajām E. Smiļģa izrāžu mizanscēnām ir pūļa un indivīda pretnostatījums, no kuriem pirmais izvietots horizontālā plaknē (skatuves lejasdaļā jeb zemākajā spēles platformā), bet otrais – pacelts uz paaugstinājuma, tādējādi nepārprotami radot kontrastu starp horizontālo un vertikālo kustību telpā, kas attiecīgi saistāma arī ar antīkās traģēdijas filozofiskajiem uzstādījumiem. Mizanscēnu risinājumā liela nozīme ir F. Ertneres lakoniskajai, taču precīzā sinhronitātē iestudētajai kustību partitūrai. Piemēram, M. Grēviņš spilgti apraksta Dezdemonas nāves

²⁸³ Thomas H. *Dance, Modernity and Culture* – London&NY: Routledge, 2003, p. 48.

²⁸⁴ Jēger-Freimane P. Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1937, 100. lpp.

²⁸⁵ Zālīte E. Dailes teātra astoņi gadi // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.11.1928, 417. lpp.

²⁸⁶ Roze J. Teātra piezīmes // *Daugava*, 01.05.1928, 656. lpp.

²⁸⁷ Grēviņš M. *Dailes teātris* – R.: Liesma, 1971, 36. lpp.

ainu 1922. gadā tapušajā Viljama Šekspīra **“Otello”** iestudējumā: “Uz skatuves, kuras fonā ir kails audekls, stāv Otello – Ed. Smiļģis pie nogalinātās Dezdemonas. Viņi ir it kā centrs, kuru iever no abām skatuves malām līdz proscēnija pazeminājumam pusaplī izvērsta cilvēku grupa, kas apraud Dezdemonas nāvi. Šī vienotā, nedalāmā satraukto, izmisušo cilvēku masa rada patstāvīgu, kāpinātu tēlu (...).”²⁸⁸

Līdzīgs princips ievērots arī 1925. gadā tapušajā Georga Bīhnera lugas “Dantona nāve” uzvedumā ar nosaukumu **“Dantons”**. Bīhnera lugā savijas divu dažādu dramaturģijas virzienu pazīmes – no vienas puses, tā ir romantisma drāma, kuras pamatā ir divu spēcīgu protagonistu un vienlaikus politisko strāvojumu konflikts – Robespjērs, kurš pārstāv puritānisko sabiedrību, un Dantons, kurš vada revolucionāro kustību; no otras puses, pētnieki 1902. gadā sarakstīto “Dantona nāvi” pieskaita arī priekš-ekspresionisma strāvojumam, jo lugas struktūra ir epizodiska, tajā notiek nemitīga pāreja no viena galvenā varoņa iekšējās pasaules tēlojuma uz otru, veidojot savdabīgu dialektiku.²⁸⁹ E. Smiļģis lugu interpretē savam laikam novatoriski, izceļot tās saistību ar ekspresionismu. Iespējams, E. Smiļģi un J. Munci iedvesmojis vācu režisora Maksa Reinharda 1916. gadā tapušais Bīhnera lugas iestudējums, kas kļūst par lūzuma punktu vācu teātrī un drāmā, konceptuāli piesakot Bīhneru kā “ekspresionistu pirms ekspresionisma”. Reinharda iestudējumā nosacīti reālistiskas masu ainas apvienotas ar Dantona iekšējās pasaules tēlojumu, izrādes darbība veidota kā kaleidoskopisks ainu virknējums ritmiskā kontrastā, liela nozīme ir gaismu partitūrai, skatuvei grimstot tumsā, bet uz šīs tumsas fona izceļot protagonistu Dantonu.²⁹⁰

E. Smiļģis sava uzveduma centrā izvirza divus galvenos varoņus – Dantonu un Robespjēru –, jau mizanscēnu zīmējumā izceļot viņu fizisko un līdz ar to arī simbolisko pacelšanos pāri pūlim. Izrādes ritms ir trauksmais – tas panākts gan ar F. Ertneres iestudēto ekspresīvo kustību palīdzību, gan strauji organizētu ainu maiņu. J. Muncis, saglabājot skatuves pamatkonstrukciju – vairākas dažāda augstuma spēles platformas, kuras savieno kāpnes –, ar dažādu gleznotu prospektu palīdzību ļauj ātri nomainīt darbības vidi (revolūcijas tribunāls, cietums, konvents, giljotīna u. c.). Šis pats princips ievērots M.Reinharda iestudējumā, kur skatuves dziļumā abās pusēs novietotas divas monumentālas kolonnas, bet aiz tām tiek mainīts fons, iezīmējot pārejas no vienas darbības vietas uz nākamo. Pēc līdzīgiem principiem kā M. Reinharda izrādē veidots arī Dailes

²⁸⁸ Grēviņš M. *Dailes teātris* – R.: Liesma, 1971, 36. lpp.

²⁸⁹ Styan J.L. *Modern Drama in Theory and Practice: Expressionism and Epic Theatre* – C.: Cambridge University Press, 1993, pp. 7-10.

²⁹⁰ Styan J.L. *Max Reinhardt* – C.: Cambridge University Press, 1982, pp. 46-48.

teātra izrādes apgaismojums. F. Lepņa gaismu partitūrā dominē gaismas un tumsas pretstati, radot strauju ritmu un trauksmainu atmosfēru, tāpat izmantots ekspresionisma teātrim raksturīgais atsevišķais gaismas stars, kas uz pārējās aptumšotās skatuves fona izceļ izrādes galvenos varoņus. Ritma radīšanā liela nozīme ir arī B. Sosāra sacerētajam muzikālajam noformējumam un trokšņu partitūrai (Marseljēza, pūļa kļiedzieni, dziesmas u. tml.). Izrādes ritms veidots pēc kontrasta principa – savā starpā mijas gaisma un tumsa, klusums un troksnis, straujas un palēninātas kustības, kas jūtīgi pauž skatuves tēlu iekšējās pasaules svārstības. R. Kroders par izrādi raksta: “Dantona bojā eju Dailes teātris izveidojis monumentāli koncentrētā scēnu kārtojumā, reljefās konstrukcijās (..). Reljefi izšķiras traģiskās spēles figūras. (..) Dominējošā fonā apgaismots tikai norobežots izcēlums, kurā aktieris vai grupa veido darbības momentu. (..) Visam pāri divas galvas: Dantons un Robespjērs.”²⁹¹

E. Smiļģa brīvvalsts laikā iestudēto izrāžu fotogrāfijās redzamās aktieru pozas un mizanscēnu zīmējumi maz ko liecina par iestudējumu kustību partitūras patieso dabu, jo, kā uzsver F. Ertneris, “(..) toreiz fototehnika bija vēl stipri nepilnīga un aktierus un skatuves speciāli nostādīja un nofotografēja. Tāpēc grupas izskatās sastingušas. Izrādēs bija dzīvība un rosme, viens skulpturāls veidojums mijās ar otru, ievijās deju motīvi (..).”²⁹² Taču tajā pašā laikā kustība un deja uzvedumos “nekad nedrīkstēja kļūt par atsevišķu spožu numuru, tā bija izrādes kolorīta komponents, vides akcents. Smiļģis prasīja filigrāni izkoptu stilu, visu izteiksmes līdzekļu virtuozitāti, tāpēc tik liela uzmanība tika pievērsta aktiera ķermeņa tehnikai, ritma izjūtai, žesta izteiksmībai. (..) Mērķis bija skaidrs – forma, kas atbilstu saturam, turklāt emocionāli sakāpināta forma.”²⁹³

F. Ertneres radītā kustību valoda sava laika teātra kritiķu recenzijās aprakstīta kā organisks izrādes kopējās struktūras elements. Piemēram, teātra kritiķis Roberts Kroders, rakstot par E. T. A. Hofmaņa darba “**Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi**” iestudējumu (1922), atzīst: “Hofmaņa fantastiku, kas ritmiski saskan ar teātra dinamisko dabu, Smiļģis izveido asā, koncentrētā stilā; stilu viņš rada ar asu akcentējumu, ritmu, lineārā un melodiskā kārtojuma vienību. Izrāde izkārtota četrdesmit atmosfēriski atbrīvotās, intensīvās pārvērtībās, kuras izaug no ritmiskās enerģijas (*autores pasvītrojums – I. R.*), ne ārējās darbības.”²⁹⁴ R. Kroders lietotais jēdziens “ritmiskā enerģija” ir

²⁹¹ Kroders R. Dailes teātra pieci gadi // *Dailes teātris Rīgā*, VI sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1925.

²⁹² Hausmanis V. *Sarunas ar Felicitu Ertneri* – R.: Liesma, 1977, 30. lpp.

²⁹³ Turpat, 29. lpp.

²⁹⁴ Kroders R. Dailes teātra pirmie pieci gadi // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 25.lpp.

fundamentāli raksturīga Dailes teātra kustību valodas pazīme, kas ļauj saskatīt tiešu Emila Žaka-Dalkroza izstrādātās eiritmijas metodes īstenošanu Dailes teātra starpkaru perioda iestudējumos.

Tieši ritms un tā variācijas ir pamatā gandrīz visām Dailes teātra 20. – 40. gadu izrādēm – sākot ar plūstoši dejiskām kustībām, beidzot ar asi lauzītu ķermeņa valodu, kas atgādina mehanizētas vai pat marionetiskas kustības. Teātra kritiķis R. Kroders, aprakstot Smiļģa 1920. gadu iestudējumiem radītās kustību partitūras, lieto tādus apzīmējumus kā “mehanizēts aktierspēles stils”, “teatrālā ķermeņa akrobātika”, “asi drudzains temps”, “darbības intensīvs spars”²⁹⁵ u. tml. Kaut gan minētie apzīmējumi jēdzieniski attiecināmi uz dažādām kustību tehnikām un intensitātēm, tie tomēr kopumā liecina par konceptuāli izstrādātu kustību valodu, kas veidota atbilstoši attiecīgās izrādes iecerei. Arī Dailes teātra 20. gadu teorētiskajās deklarācijās īpaši uzsvērtā vēlme katram iestudējumam radīt laikmetam un izvēlētajai estētikai atbilstoši stilizētu kustību partitūru.

Dailes teātra starpkara perioda kustību partitūras veidošanas principi sākotnēji izpaužas kolektīvo jeb masu skatu organizēšanā – tiem raksturīga stingri noteikta skatuvisko kustību partitūra, kuras ietvaros aktiera uzdevums ir tehniski precīzi iekļauties ansamblī un ar skatuves kustības palīdzību radīt precīzu ritmu, noskaņojumu. Dailes teātra izrādēs iestudētajās masu kustībās liela nozīme ir ne tikai individuālo lomu izpildītājiem, bet arī statistiem. Šāds piemērs ir 1925. gadā par godu teātra piecgadei tapušais K. Ābeles dramatiskās poēmas “**Ligatūra**” lielformāta uzvedums, kurā piedalās teju viss teātra ansamblis. Teātra kritiķis R. Kroders šo inscenējumu nodēvē par visa ansambļa vienotu triumfu: “Felicita Ertnerē kustību maiņas izveidojusi smalkās, koncentrētās līnijās. Viņa dziļi izpratusi, ka jaunais aktieris ir harmonisks vienotājs starp telpu un kustību, tādēļ viņa kustības forma ir dejiska. Revolūcijas paisumi, panikas lauztā kustība izveidota scēniskas fantāzijas spilgtā asumā. Viegļā grācijā, skanīgā līniju smalkumā izturēta vīna meitu grupa. Vispāri grupu kompozīcijas ritmiski un plastiski dzīvas. Aktieru veidojumi precīzi, stilā vienoti, telpiski atraisīti.”²⁹⁶

Ar laiku, kad nostiprinās Dailes teātra aktieru tehniskā meistarība un izrādes iegūst māksliniecisku briedumu, tiek attīstīta arī cita skatuves kustības līnija – individuālā kustību partitūra, kurā aktiera uzdevums ir radoši paust atveidotā tēla iekšējās sajūtas ar kustību un žestu palīdzību. E. Smiļģa izrāžu individuālās kustību partitūras izveidē minami divi

²⁹⁵ Kroders R. Dailes teātra pirmie pieci gadi // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 22. lpp.

²⁹⁶ Kroders R. Novitātes Rīgas teātros // *Ilustrēts Žurnāls*, 01.12.1925, 372. lpp.

iedvesmas avoti: (1) Fransuā Delsarta izstrādātā žestu teorija; (2) stilizēts delartiskās komēdijas spēles stils, kurā galvenie kustību veidošanas principi ir fiziskums un radoša improvizācija (*sk. 4.3.*).

Dailes teātra aktieru individuālā kustību partitūra veidota pēc modernisma teātra principiem, žestiem, mīmikai, ķermeņa valodai kļūstot par varoņa iekšējās pasaules māksliniecisku atspulgu. Spilgti veidota, piemēram, ir Lilijas Žvīgules individuālā dejas Zaļās sievietes lomā Henrika Ibsena lugas **“Pērs Gints”** uzvedumā 1939. gadā. Teātra kritiķis Kārlis Strauts raksta: “Šeit aktrise ir galīgi izmetusi no savas tēlotājas krājuma visu, kas varētu atgādināt ikdienišķu sievieti. Jau pirmā savā uznākšanā šī sarkanmatainā pavedēja ar plastiskiem, gracioziem žestiem parāda īstas vilinātājas demonisko pievilcību. Šajos viļņveidīgajos ritmos (*autores pasvītrojums – I. R.*) kustas ne tikai viņas rokas un kājas, bet arī viss vijīgais augums līdz pat pirkstu galiem.”²⁹⁷

Tomēr 20. gadsimta 30. gadu pirmajā pusē individuālajā kustību partitūrā ienāk arī psiholoģijas elementi. Teātra zinātnieks Valts Grēviņš raksta, ka “sāk izveidoties Dailes teātra īpatnējā skatuves ritma pieskaņošanās modernā cilvēka iekšējam psiholoģiskajam ritmam, – īpatnēji akcentētās kustības un runas veids vairs neraksturo atveidojamo personāžu, dažādu tautu un laikmetu pārstāvjus tikai ārēji, bet palīdz atklāt viņu psiholoģijas savdabību.”²⁹⁸ Šis princips, piemēram, izmantots R. Blaumaņa drāmas **“Pazudušais dēls”** iestudējumā (1936), kur Lilijas Bērziņas krogus meitas Matildes tēlā ķermeņa plastika kļūst par vienu no galvenajiem izteiksmes līdzekļiem. K. Strauts par varoni raksta: “Tā kā ne tekstā, ne arī remarkās nav norādījuma, ka Matildei būtu kādas atbaidošas fiziskas īpašības vai neglītums, bet toties ir piemērinājumi, it kā viņas dzīslās rit čigānu asinis, tad aktrise bija radījusi maskā it pieņemamu jaunu sievieti, bet toties kustībās nepatīkamu, nelatviski uzmācīgu. To vislabāk varēja redzēt Roplainu nama pagalmā, ar kādu pārliecīgu kaislību un nepatīkami atbaidošu lunķanību viņa parāda Krustiņam savas jūtas. Redzot šīs nesavaldītās dzīvnieciskās ķermeņa kustības (šeit un iepriekš – *autores pasvītrojums, I. R.*), varam saprast, kamdēļ Krustiņš nevar sajūst simpātijas pret šo sievieti, kas viņu nedalīti mīl un tam visa gatava ziedoties.”²⁹⁹

Gan jau minētais R. Blaumaņa “Pazudušā dēla”, gan lugas “Ugunī” iestudējums (1938) uzskatāms par izrāžu diptihu, kurā izpaužas E. Smiļģa režijā 20. gadsimta 30. gadu otrajā pusē aizsāktā savdabīgā psiholoģizācijas tendence, modernismam raksturīgos

²⁹⁷ Strauts K. Henrika Ibsena Pēra Ginta inscenējums Dailes teātrī // *Daugava*, 1939, Nr. 4, 399. lpp.

²⁹⁸ Grēviņš V. *Eduards Smiļģis – R.*: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 126. lpp.

²⁹⁹ Strauts K. Teātri atklāj sezonu ar klasiskām drāmām // *Daugava*, 1936, Nr. 10, 960. lpp.

simboliskos izteiksmes līdzekļus sintezējot ar psiholoģiskā reālisma principiem. Šī fokusa maiņa, pievēršoties indivīda iekšējās pasaules tēlojumam, daļēji saistāma arī ar paša modernisma ieešanu beigu fāzē 20. gadsimta 40. gados, kad ekspresionismu un tam raksturīgo indivīda un pūļa konfliktu nomaina jauns modernisma virziens – eksistenciālisms. Kaut arī jēdziens “eksistenciālisms” (franču *l'existentialisme*) aktualizējas pēc Otrā pasaules kara un visvairāk saistīts ar franču rakstnieku-filozofu kustību, kuras priekšgalā ir Žans Pols Sarts, Albērs Kamī, Simona de Bovuāra u. c., daļa pētnieku norāda eksistenciālisma filozofijas universalitāti, proti, nepiesaistību konkrētam laikam, kā eksistenciālistus minot jau antīkos filozofus, kā, piemēram, Sokrātu³⁰⁰ u. c. Pētnieks Tomass Flīns (*Thomas Flynn*) norāda, ka eksistenciālisma pamatā ir tādas kategorijas kā nogurums, radošums, pašanalīze, kā arī brīvība, tādēļ eksistenciālistu darbu centrā vienmēr ir brīvs, dabisks indivīds³⁰¹, kas atrodas konfliktā ar apkārt esošo destruktīvo, disharmonisko pasauli. Minētajos E. Smiļģa iestudējumos “Pazudušais dēls” un “Ugunī” režisors kā galveno akcentē jau paša Blaumaņa tekstā ietvērto un arī eksistenciālisma filozofijas kontekstā sevišķi aktuālo humānisma jēdzienu³⁰². Šajos uzvedumos gan estētiski (izrāžu uzbūves ziņā), gan filozofiski (vēstījuma ziņā) centrā nostādīts nevis masu noskaņojums, bet gan jūtīgs, psiholoģiski portretēts indivīds, pievēršoties viņa apziņas un zemapziņas pētīšanai un uzsverot apkārtējās pasaules subjektivitāti attiecībā pret galvenajiem varoņiem – Krustiņu un Edgaru.

Fundamentāls piemērs modernisma estētikā balstītai individuālai kustību partitūrai ir E. Smiļģa 1947. gadā veidotais leģendārais Raiņa lugas “**Uguns un nakts**” iestudējums, kas sava laika kritiķus pārsteidz ar tehnisko meistarību, kurā apvienojas sarežģīti organizētas masu ainas, spilgti galveno varoņu mizanscēnu tuvplāni, simbolisks dažādu krāsu skatuves gaismojums, galvenos skatuviskos notikumus papildinoša un izrādes vispārējo noskaņojumu rezonējoša masu kustību partitūra un nosacīta, darbības vidi vispārinoša scenogrāfija. “Uguns un nakts” izrāde uzskatāma par simbolisku robežšķirtni starp Dailes teātra brīvvalsts laika izrādēs dominējošo modernisma estētiku un sociālistisko reālismu, ko teātrim mēģina uzspiest jau 1940./1941. gada pirmās padomju okupācijas laikā un kas kļūst par vienīgo atļauto māksliniecisko metodi pēc 1945. gada. Dekoratora Oto Skulmes veidotajā skatuves iekārtojumā aktuāla Dailes teātra pirmskara izrādēm raksturīgā vertikālā skatuves dimensija, ko saskaņā ar ekspresionisma izteiksmes

³⁰⁰ Crowell S. *The Cambridge Companion to Existentialism* – C.: Cambridge University Press, 2011, p. 316.

³⁰¹ Flynn T. *Existentialism: A Very Short Introduction* – O.: Oxford University Press, 2006, pp. ix-x.

³⁰² Franču eksistenciālisma rakstnieks un filozofs Ž. P. Sartrs lekcijā “Eksistenciālisms ir humānisms” (1946) izvirza tēzi par to, ka eksistenciālisms ir humānistiska filozofija.

līdzekļiem veido vairākas kāpņu platformas skatuves sānos un skatuves dziļumā uzbūvēta augsta koka platforma, kas simbolizē kraujas malu, kur lugas finālā cīnās Lāčplēsis un Melnais bruņinieks. Skatuves prospektu jeb dziļuma perspektīvu veido auduma fons, kas attiecīgā skatuviskā apgaismojumā kļūst par “tālu, tumši zilu debesi, kur pāri mežiem varēja slīdēt Spīdola”³⁰³, Daugavas tumšo dzelmi vai, skatuvei satumstot, var pārvērsties par ezera dibenā nogrimušo Gaismas pili.

Kaut arī “Uguns un nakts” kustību partitūru iestudējusi **Ērika Ferda** (1914-1997), Felicitas Ertneres skolniece un kolēģe, tajā skaidri saskatāmi F. Ertneres 20. gadsimta 20. – 30. gados izstrādātie kustību valodas pamatprincipi, tai skaitā eiritmija kā masu kustību partitūras organizēšanas metode. Izrādē ar stilizētām deju kustībām organizēti simboliski masu skati, piemēram, raganu meitu trauksmainā deja ap Spīdolu, kas atgādina stilizētu dionīsisko bakhanāliju norisi: “Melnmatainā skaistule (*Spīdola – I. R.*) ar garajām bizēm, lielām, starojošām, mazliet noslēpumainām acīm pilnībā iekļāvās raganu meitu pulkā un tai pat laikā pacēlās pāri tām.”³⁰⁴ Arī izrādes fināls iestudēts, galveno varoņu mizanscēnas papildinot ar simboliski ekspresīvām masu ainām: “Izrādes finālā Daugavas krastā balto meitu sērais un traģiskais “Vai, vai, mūsu mīļie” ilgi šūpojās kā sāpju vilnis, kontrastējot Spīdolas pareģojumam, ka cīņa nav galā un nebeigsies.”³⁰⁵

Plastiskā izteiksmībā veidota arī katra varoņa individuālā kustību partitūra. Formas ziņā spilgti ir ļaundaru tēli – piemēram, Rūdolfa Kreicuma (otrā sastāvā – Alberta Miķelsona) Melnais bruņinieks kļūst par vispārfilozofiska ļaunuma metaforu. Varoņa seju klāj maskai līdzīgs grims ar asi iezīmētiem vaibstiem, kostīms veidots no smaga samta, metāliskām bruņām, vairoga un šķēpa, arī tēla kustību partitūra ir izteikti nereālistiska: “Smags, tumšs, kā sastindzis uz skatuves izslīdēja Rūdolfa Kreicuma un Alberta Miķelsona Melnais bruņinieks. (..) uzsvērti dobjā un nepatīkamā balss, tīri fiziskais sastingums kāpināja tēlu līdz abstrakcijai – butaforiskai parādībai (..).”³⁰⁶ Vairāki kritiķi, rakstot par iestudējumu, īpaši uzsver vienoto ansambļa spēli masu skatos, kā arī visu izrādes līmeņu organisko sintēzi vienotā mākslinieciskā koncepcijā, piemēram, Jūlijs Vanags recenzijā žurnālā “Karogs” raksta: ““Uguns un nakts” inscenējumā teātrim ir izdevies panākt to ideālo līdzsvaru, kad skatuves ārējie elementi sakūst vienotā mērķtiecībā

³⁰³ Akurātere L. Jāņa Raiņa Dailis teātris (1944 – 1955) // Akurātere L., Dzene L., Freimane V., Hausmanis V. (sast.). *Latviešu padomju teātra vesture*, 1. sēj. – R.: Zinātne, 194. lpp.

³⁰⁴ Grēviņš M. *Dailis teātris* – R.: Liesma, 1971, 128. lpp.

³⁰⁵ Dzene L. *Dailis teātris // Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām* – R.: LU LFMI, 178. lpp.

³⁰⁶ Grēviņš M. *Dailis teātris* – R.: Liesma, 1971, 131.-132. lpp.

ar aktieru tēlojumu; tie nekur nav pašmērķis, bet visur atbalsta un izceļ autora domu un ideju, kuras galvenais izteicējs ir un paliek dzīvais cilvēks, aktieris.”³⁰⁷

Dailes teātra starpkaru perioda iestudējumos (it īpaši 20. gadsimta 20. – 30. gados), pateicoties Felicitas Ertneres teorētiskajām un praktiskajām zināšanām, saskatāma tieša ietekme no sava laika aktuālākajām kustību teorijām, kas ļauj Dailes teātra izstrādāto kustību valodu salīdzināt ar Rietumeiropas un Krievijas modernisma teātra praksi.

3.4. Mākslinieks Oto Skulme un modernisma glezniecība

No 1926./1927. gada sezonas par Dailes teātra patstāvīgo mākslinieku-dekoratoru kļūst **Oto Skulme** (arī Otto Skulme, 1889-1967). O. Skulme 20. gadsimta 20. gados jau ir viens no vadošajiem latviešu modernisma glezniecības māksliniekiem, piemēram, 1920. gadā, būdams Rīgas mākslinieku grupas radikālā spārna pārstāvis (kopā ar Romanu Sutu, Aleksandru Beļcovu, Valdemāru Toni u. c.) viņš kā pirmais latviešu mākslinieks Rīgā eksponē kubisma manierē radītu gleznu ar nosaukumu “Kompozīcija” (1920, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs) – to veido abstrakta un dinamiska līniju un krāsu laukumu kompozīcija zemes toņos. Arī savas darbības laikā Dailes teātrī (1926-1947) O. Skulme izrāžu dekorācijās ievieš **modernisma glezniecības** (īpaši **kubisma**) principus.

Kubisms ir 20. gadsimta sākuma avangarda mākslas kustība, kas kļūst par lūzuma punktu Eiropas glezniecībā – kubisti apzināti ignorē līdzšinējos mākslas tehnikas un kompozīcijas kanonus un piesaka abstraktu, fragmentāru pasaules attēlojumu, kurā simultāni tiek piedāvāti vairāki skatupunkti uz attēlojamo objektu, piešķirot darbiem izteiktu trīsdimensionalitāti un centra zudumu. 1910. gados kubisma estētika kļūst aktuāla arī citos mākslas veidos – tēlniecībā, teātrī (kā skatuves dekorāciju estētika), fragmentāri – arī arhitektūrā. Kubistu idejas netieši korespondē arī ar citu avangarda kustību (futūrisma, konstruktīvisma, pūrisma u. c.) rašanos.³⁰⁸ Mākslas zinātniece Dace Lemberga, rakstot par kubisma virziena izpausmēm latviešu modernisma glezniecībā, izšķir divus hronoloģiskus periodus: pirmais posms datējams līdz 1922. gadam, un tajā kā viens no pirmajiem kubisma estētikā darbus rada tieši Oto Skulme; savukārt otrais posms – pēc 1923. gada, kad latviešu kubistu izpausmes kļūst sintētiskākas un glezniecībai kļūst raksturīga formu

³⁰⁷ Vanags J. Raiņa “Uguns un nakts” Dailes teātrī // *Cīņa*, 22.01.1947, 8.lpp.

³⁰⁸ Chilvers I. (ed.) *The Oxford Dictionary of Art* – O.: Oxford University Press, 2004, pp. 184-185.

viengabalainība, lakonisms, kā arī lielāka krāsainība.³⁰⁹ Šīs pazīmes Oto Skulme aktualizē arī savā mākslinieciskajā darbībā Dailes teātrī.

O. Skulme ieguvis prestižu izglītību skatuves mākslā – viņš mācījies Jaņa Rozentāla studijā Rīgā (1906-1907), pēc tam devies studēt uz Krieviju. Neilgu laiku (1907-1908) O. Skulme mācās Maskavā, S. Žukovska studijā, un vakaros apmeklēja arī nodarbības Strogonova mākslas skolā, taču nelabvēlīgo dzīves apstākļu dēļ saslimst, ir spiests mācības pārtraukt un atgriezties Latvijā. Pēc latviešu skatuves glezniecības pamatlicēja Jāņa Kugas ieteikuma O. Skulme gadu vēlāk dodas uz Pēterburgu, kur studē Štiglica Centrālās tehniskās zīmēšanas skolas Skatuves dekorāciju glezniecības nodaļā P.Lambina vadībā (1909-1914). Pēc P. Lambina ieteikuma O. Skulme praktizējies Marijas teātrī (1914-1915), kur iedvesmojies no ievērojamiem krievu modernisma māksliniekiem – Aleksandra Golovina, Nikolaja Rēriha u. c. Lielu iespaidu uz O. Skulmi atstāj arī 1912. gadā Pēterburgā redzētā ceļojošā izstāde “Franču glezniecības 100 gadi”, kur viņš iedvesmojas no franču impresionistu – Pjēra-Augusta Renuāra, Pola Sezāna, Pola Gogēna, Vinsenta van Goga u. c. – darbiem. O. Skulmes gleznotāja rokraksta pārmaiņas studiju procesā precīzi iezīmē mākslinieka brālis Uga Skulme: “Pie Rozentāla Skulmes krāsas bija notonētas, Maskavā (..) viņa darbos pieauga krāsainība, Pēterpilī pazuda sīkumi, kurus apvienoja lielāki laukumi.”³¹⁰

Pēc studijām O. Skulme vēlas doties ārzemju ceļojumā, lai paplašinātu iespaidus, taču sākas Pirmais pasaules karš un mākslinieks tiek mobilizēts. 1918. gadā pēc demobilizācijas O. Skulme vairākkārt apmeklēja Maskavu, iepazīstot Ščukina un Morozova galeriju krājumus³¹¹. Pēc 1919. gada atgriezties Latvijā, O. Skulme kļūst sākotnēji par dekoratora palīgu, tad par dekoratoru Nacionālajā teātrī (1920-1921), pēc tam veido scenogrāfijas Latvijas Nacionālās operas iestudējumiem (1921-1926), paralēli strādājot arī dažādos teātros ārpus Rīgas (piemēram, Valmierā un Kuldīgā). Mākslas zinātnieks Jānis Siliņš par O. Skulmes pirmo skatuves darbu specifiku raksta: “Jau agrīnā darbā – Akuratera “Viesturā” 1920.g. (*Nacionālajā teātrī – I. R.*) raksturīgi izpaužas viņa koncepcijas īpatnais raksturs. Tēlojot senlatviešu pils zāli, Skulmem rūp arhitektoniskā uzbūve, masu monumentalitāte stabos, sienās, griestos. Klusi un atturīgi, izvairoties no krāsu spožuma un ornamentālā rotājuma, ar veidojuma svinīgo vienkāršību mākslinieks

³⁰⁹ Lemberga D. *Klaiskais modernisms Latvijas glezniecībā 20. gadsimta sākumā* – R.: Neputns, 2016, 84.lpp.

³¹⁰ Skulme U. Otis Skulme // *Senatne un Māksla*, 1940, Nr. 1, 146. lpp.

³¹¹ Lemberga D. *Klaiskais modernisms Latvijas glezniecībā 20. gadsimta sākumā* – R.: Neputns, 2016, 85.lpp.

prot izteikt pagātnes varenumu; apvaldītā formu ritmā un mierā jaušams apslāpēts patoss. (..) Formu vienkāršošana, liela koncentrācija izteiksmē (..), sakausējot ar dekoratīviem skatuves gleznas laukumiem kostīmus (..).”³¹² Gan O. Skulmes gleznās, gan skatuves dekorācijās, kā raksta J. Siliņš, reālists harmoniski mijas ar modernisma meklējumiem: “Skulmes ainavās nav ārēju efektu meklēšanas. Gleznotājs vairās no liekā; arī tēlojot lielpilsētu, viņam tīk ielu un namu sienu skaidro laukumu miers, to izvairās saraibināt ar sīkumiem, gājēju figūrām utt. Šī taupība izteiksmē, kas izpaužas tieksmē pēc vienkāršotām, lielos vilcienos raksturotām reālo priekšmetu formām, redzama arī Skulmes kolorītā.”³¹³ Vienlaikus O. Skulmes darbs teātrī ietekmējis arī viņa gleznu kompozīcijas uzbūves principus – kā norāda mākslas zinātniece Dace Lemberga, Skulme “ainavu kompozīcijas mēdza būvēt ar izteiktu centru, un, piemēram, Parīzes skatos perspektīvā attēlotās mājas ielas kārtotas cita aiz citas, līdzīgi skatuves kulisēm.”³¹⁴

O. Skulme savus uzskatus par dekorāciju nozīmi izrādes kopējā struktūrā paudis ne tikai praksē, bet arī teorijā. 1930. gadā rakstu krājumā “Dailes teātra desmit gadi” O. Skulme formulē savus kā Dailes teātra mākslinieka principus, kas, līdzīgi kā citu E. Smiļģa māksliniecisko konsultantu gadījumā, balstīti sintētiskā teātra idejā: “Mans mērķis pie izrādes ārējā izveidojuma radīšanas ir bijis likt galveno pamatu izrādes formai kā scēniskās telpas loģiska izveidojuma loģiskam atrisinājumam, kas būtu pilnīgā kontaktā ar pārējiem scēniskiem elementiem.”³¹⁵ Vienlaikus O. Skulme šajā rakstā formulē ideju par dekorācijām kā kinētisku skatuves elementu, kas ļauj Dailes teātra mākslinieciskos principus saistīt ar E. G. Kreiga, Ā. Apias u. c. skatuves telpas novatoru idejām. O. Skulme raksta: “(..) ārējā ietērpā objektivizētā forma, pēc mana ieskata, nevar būt vienīgi statiska, tai jābūt dinamiskai, jo šī forma dod lielākas iespējamības izveidot izrādi par mākslinieciskas radīšanas rezultātu līdz šim vēl neredzētā veidā. Dinamiskā elementa ieviešana ārējā scēniskā izveidojumā, it sevišķi ar optikas palīdzību, dod iespēju radīt kustību ritmu līdzteku aktieru darbībai, ar to pastiprinot viņa radošās darbības iespaidu uz skatītāju.”³¹⁶

Oto Skulme par Dailes teātra mākslinieku strādā no 1926. līdz 1947. gadam, veidodams kostīmus un skatuves noformējumu gandrīz 200 iestudējumiem. 20. gadu

³¹² Siliņš J. Latviešu skatuves glezniecība // *Senatne un Māksla*, 1936, Nr. 4, 168. lpp.

³¹³ Siliņš J. Otto Skulme // *Ilustrēts Žurnāls*, 01.07.1926, 213. lpp.

³¹⁴ Lemberga D. *Klaiskais modernisms Latvijas glezniecībā 20. gadsimta sākumā* – R.: Neputns, 2016, 128. lpp.

³¹⁵ Skulme O. Par Dailes teātra ārējo scēnisko izveidojumu // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 54. lpp.

³¹⁶ Turpat.

beigās – 30. gados E. Smiļģis vairākus no Dailes teātra pirmajās sezonās uzvestajiem literārajiem darbiem iestudē vēlreiz, un šajās izrādēs iespējams tiešā veidā salīdzināt J.Munča un O. Skulmes rokraksta atšķirības. Piemēram, gan 1926., gan 1937. gadā E.Smiļģis iestudē franču romantisma autora Viktora Igo drāmu “**Ernani**” (“Kastīliešu gods”), un par 30. gadu iestudējumu Jānis Veselis raksta: “Jau otrreiz Smiļģis pārlej savā burvja mākslinieka kausētavā Igo romantisko drāmu, un otrais lējums nav sliktāks par pirmo. No pirmā palicis atmiņā majestātiskais izrādes ritums un fantastiskais apgaismojums. Otrais inscenējums sniedz reālāku apkārtnes zīmējumu (*šeit un iepriekš – autores pasvītrojums, I. R.*) Oto Skulmes skaisto dekorāciju ietvarā, mierīgāku fonu, uz kura asāk izzīmējas tēlotāji.”³¹⁷

O. Skulmes jaunpienesums Dailes teātra izrāžu dekorācijās ir saistīts ar kubisma estētiku, kuras ietekmē J. Munča veidotajām dekorācijām raksturīgo fragmentārisma principu nomaina plašās līnijās un laukumos stilizētas dekorācijas – spilgtas krāsas nomaina mierīgi zemes toņi, ornamentāli sīkus skatuves gleznojumus – askētiskas, monumentālas dekorācijas ar skaidri iezīmētām vertikālām līnijām.

O. Skulme organiski sastrādājas ar E. Smiļģi, un šī radošā sadarbība saskatāma jau kopš pirmajiem mākslinieka veidotajiem darbiem Dailes teātrī. Piemēram, 1927. gadā notiek Aspazijas lugas “**Madlienas baznīcas torņa cēlējs**” pirmiestudējums E. Smiļģa režijā, un izrādes vizuālajā risinājumā nacionāli etnogrāfiski elementi savienoti ar stilizēti moderniem, eiropieiskiem motīviem: “Pats torņa gals šūpojas reibinošos sniegunos. Celtnes, kostīmi fantastiski, ārpus laikmeta. Iļģis greznojās spāņu svārkos, bet dejotājas cilāja cukurgalvainas franču rotas.”³¹⁸ Kontrasts starp ārzemniecisko un nacionālo, pirmo piemērojot ļaunajiem spēkiem, bet otro – pozitīvajiem lugas tēliem, aktuāls gan kostīmos, gan scenogrāfijā. Piemēram, attīstot jau Aspazijas lugā aktuālās idejas, labā un ļaunā cīņa atspoguļota E. Smiļģa Iļģa divu uzcelto baznīcu veidolā, no kurām pirmajā iemitinās velnišķas būtnes, tādēļ varonis apņemas uzcelt jaunu, no ļaunajiem spēkiem brīvu baznīcu ar augstu torni. Kā raksta Kārlis Dziļleja, “Iļģa pirmā baznīca ir smacējoši smaga un velnišķīgi gotiska savā arhitektonikā, bet otrās – Madlienas baznīcas raksturu izteic slaidas un augšup cildenas līnijas un saulainais krāsu gaišums. Tā dzejnieks ar skatuves mākslinieku saplūst vienā organiskā tēlā, vienā simbolā.”³¹⁹

³¹⁷ Veselis J. Dailes teātra izrādes // *Sējējs*, 01.06.1937, 649. lpp.

³¹⁸ Mednis E. Māksla // *Latvijas Kareivis*, 15.03.1927, 4. lpp.

³¹⁹ Dziļleja K. Aspazijas “Madlienas baznīcas torņa cēlējs” // *Sociāldemokrāts*, 06.03.1927, 6. lpp.

Līdzās reālisma un kubisma elementu sintēzei O. Skulmes scenogrāfijā aktuālas arī modernisma avangardisko kustību – **konstruktīvisma un futūrisma** – iezīmes. Par konceptuālāko eksperimentu konstruktīvisma estētikā E. Smiļģa režijā uzskatāms 1927. gadā tapušais ungāru autora Ferenc Molnāra lugas “**Sarkanās dzirnavas**” iestudējums ar O. Skulmes radītajām avangardiskajām dekorācijām un kostīmiem. Molnāra lugā darbība notiek ellē, kur galvenais varonis Maģistrs cenšas pārdot velnam savu izgudrojumu – elles mašīnu-dzirnavas, kuras spējīgas samaitāt jebkuru godīgu cilvēku, lai tas pēc nāves nokļūtu ellē. Mākslinieks O. Skulme Dailes teātra skatuvi piepildījis ar dažādiem skatuves objektiem – skatuves prospekta centrā ir liels apļveida spēles laukums, ap kuru vairākos līmeņos izvietoti koncentriski apļi, uz kuriem uzzīmētas dažādas sviras un rādītāji; šai skatuves konstrukcijai abās malās simetriskās kompozīcijās piestiprinātas koka kāpnes, radot lielu, sarežģītu skatuves konstrukciju, kuru apdzīvo un “iedarbina” aktieri, kas ģērbti vienādos kombinezonos, ar futūristiskām maskām uz sejas. Kāds anonīms recenzents raksta: “Psychocorruptor infernalis vai, latviski runājot, ellišķīgā dvēseļu maitāšanas mašīna ir jaunās Dailes teātra izrādes vidus punkts. Ar savām milzu krāsnīm, mamometriem, rādītājiem vizuļiem un dažādiem citiem daiktiem, ap kuriem nosvīduši rāvās elles gari, izpildīdami elles maģistra Smiļģa pavēles (...).”³²⁰ Sarežģīto skatuves konstrukciju apraksta arī J. Sudrabkalns, nosaucot to par “fantastisku elles laboratoriju, ar virzuļiem un skrituļiem, trepēm un ratiem, gluži kā Piranezi “Cietumu” ofortos. Simetriskas konstrukcijas, interesanti foni laboratorijas tālspogulī. Gaismas efekti. Nožēlojamā zaļganā lēca rampas priekšā pārvēršas zemes lodē, kuru ietin garaiņi, kā astronomiskās planētu fotogrāfijās.”³²¹ Arī Jānis Grots recenzijā norāda, ka izrādē galveno lomu “spēlē” skatuves konstrukcijas, bet aktieru skatuves darbība organizēta ap to.³²² F.Ertneres veidotā kustību partitūra groteski kāpinātā formā atveido dzīvo lugas varoņu pakāpenisko pārvēršanos marionetēs: “Kaut gan arī pašā lugas iedalījumā darbojas cilvēki un lelles, taču galu galā skatītajā ilūzijā paliek pāri tikai lelles, garīgi nedzīvas figūras (...).”³²³ Aktieru lauzītā ķermeņa valoda pamazām rada arvien spēcīgāku iespaidu par *spēles mašīnas* turpinājumu uz skatuves redzamo cilvēku ķermeņos: “Mašīnas sastāvdaļas ir dažādas “lelles”, kas zem staru un citu spēku iespaida raud, smejas, mīlē, melo, noziedzas, vārdu sakot, darbojas, kā vien elles maģistrs vēlas.”³²⁴

³²⁰ (bez aut.) Sarkanās dzirnavas Dailes teātrī // *Iekšlietu Ministrijas Vēstnesis*, 11.10.1927, 2. lpp.

³²¹ Sudrabkalns J. Vispasaules korupcijas luga – “Sarkanās dzirnavas” // *Pēdējā Brīdī*, 10.10.1927, 4.lpp.

³²² Grots J. “Sarkanās dzirnavas” Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 12.10.1927, 3. lpp.

³²³ Turpat.

³²⁴ (bez aut.) Sarkanās dzirnavas Dailes teātrī // *Iekšlietu Ministrijas Vēstnesis*, 11.10.1927, 2. lpp.

Stilizētā veidā konstruktīvisma principi ievēroti arī 1930. gadā tapušajā V. Šekspīra lugas “Liela brēka, maza vilna” uzvedumā, kur darbība pārcelta uz moderna karakuģa klāja, atbilstoši mainot arī izrādes nosaukumu – “**Amors uz drednauta**” (sk. 5.4). Teātra kritiķis R. Kroders, gan pārmetot šādu klasikas transformēšanu, raksta, ka drednauts izrādē ir “spēles vieta, kur raisīt jautro ritma enerģiju, ar kādu Šekspīrs vienojis kontrastus un apgarojis tos ar savu humoru.”³²⁵ Oto Skulme radījis laikmetam atbilstošu izrādes scenogrāfiju, kurā liela nozīme reālām, darbības vides konkrētību raksturojošām detaļām: skatuves centrā novietots masīvs kuģa siluets ar lielgabala stobru, kas vērsts skatītāju zālē, kuģa atmosfēras radīšanai uz skatuves atrodas arī tauvas, trepes, masti, enkurs, karogi u. c. rekvizīti. Spēles telpu veido vairākos līmeņos izvietotas platformas, pa kurām skraidelē kuģa apkalpe – rāpjas pa trepēm, kāpj mastos, brīžiem pat pulē kuģa lielgabala stobru, līdz ar to radot apzinātu kontrastu starp kuģa varenumu, smagumu un aktieru vieglo, rotaļīgo kustību partitūru. Līdz ar to izrādē iespējams saskatīt tipoloģisku saikni ar Vsevoloda Meierholda izstrādāto ideju par konstruktīvisma stilā veidotu scenogrāfiju kā *spēles mašīnu*, kuru iedarbina aktieri ar savām kustībām. Uz tiešām paralēlēm starp O. Skulmes veidoto scenogrāfiju un režisora Vsevoloda Meierholda un mākslinieka Sergeja Jefimenko (*Сергей Ефименко*) iestudējumam “Rēc, Ķīna!” (1926) veidotajām konstruktīvisma stila kuģa korpusa dekorācijām norāda arī mākslas zinātniece Anita Vanaga³²⁶.

Savukārt futūrisma mākslas eksponēšana īpaši aktuāla Nikolaja Jevreinova lugas “Dzīves maskerāde” uzvedumā 1929. gadā. Kādā izrādes kopskatā³²⁷ redzams viss izrādes personāžs – modernā 20. gadsimta 20. gadu sabiedrība: dāmas koši krāsotām lūpām, ģērbtas *art deco* kleitiņās un augstpapēžu korpēs, bet kungi frakās, ar viegli lokainiem matiem, pensnejiem un tumši tonētām brillēm u. tml. Šai raibajai kompānijai fonā redzams gleznots skatuves prospekts, kurā saskatāmi izteikti futūrisma mākslas elementi – uz melna fona uzzīmēti striķīši, kuros karājas lampas, no kurām viena daļēji transformējusies par vīriešu cilindru, kā arī raibā jūklī izvietoti gleznu fragmenti, kuros redzami mašīnām līdzīgi cilvēku seju un ķermeņu modeļi. Šajā skatuves noformējumā saskatāma vizuāla līdzība gan ar krievu futūristu zīmējumiem, gan ar vācu mākslinieka Oskara Šlemmera (*Oscar Schlemmer*) 20. gadsimta 20. gadu vidū modelētajiem futūristiskajiem kostīmiem Veimāras mākslas augstskolas *Bauhaus* teātra eksperimentos.

³²⁵ Kroders R. Šekspīra kabarejs Dailes teātrī // *Pirmdiena*, 06.10.1930, 8. lpp.

³²⁶ Vanaga A. Scenogrāfija // Kļaviņš E. (sast.) *Latvijas mākslas vēsture*, V sēj. – R.: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2016, 379. lpp.

³²⁷ N. Jevreinova “Dzīve-maskerāde” Dailes teātrī, 1929. RMM arhīvs, Inv. Nr. 235.976.

20. gadsimta 20. gadu beigās, sākoties pasaules ekonomiskajai krīzei, Dailes teātra repertuārā sāk dominēt izklaidējošas dziesmuspēles un komēdijas, kas top cita pēc citas ļoti īsā sagatavošanas periodā. Šajos uzvedumos O. Skulmes dekorāciju galvenais uzdevums ir dot krāšņu, vizuāli piesaistošu skatuves noformējumu. Piemēram, E. Smiļģis turpina jau 20. gadu sākumā aizsāktos eksperimentus ar Austrumu teātra formu (*sk.* 4.2.), un šajās “orientālās” estētikas izrādēs O. Skulmes veidotajās dekorācijās aktuāla gan krāsu, gan tehnisko paņēmieni dažādība. Piemēram, 1927. gadā tapušajā angļu dramaturga Morisa Vernona (*Maurice Vernon*) lugas “**Misters Vu**” iestudējumā skatuves telpā vairākos plānos izvietotas apgleznotas dekorācijas – plašās, stilizētās līnijās atveidoti eksotisku koku un ziedu motīvi, kā arī putojošu jūras viļņu kontūras, veidojot iespaidu par nemitīgu kustību un iezīmējot skatuves dziļuma dimensiju. Izrādē iedarbība uz skatītāju panākta ne tikai ar krāsu, gaismu, mūzikas un aktieru izkoptās plastikas palīdzību, bet arī ar dažādiem skatuves brīnumiem: “Kā čivināja ķīniešu meitēni pirmā cēlienā, pār kuru bij izkaistīti saldas austrumu romantikas parfīmi! Baseinā bij pat zivis, ne jau nu gluži tādas kā akvārijos, (...) bet Dailes teātrim tomēr pārsteidzoši reālas. Pret šo dārza saldumu labi kontrastējās ostas modernums ar spoži dekoratīvo figūru fonu (...).”³²⁸ J. Sudrabkalna atsauksmē pieminētais austrumu smaržu izmantojums ļauj secināt, ka izrāde uz skatītāju iedarbojusies ne tikai redzes un dzirdes, bet arī smaržas līmenī. Tipoloģiski līdzīgu paņēmieni savās izrādēs izmantojis arī vācu režisors Makss Reinhards, piemēram, V.Šekspīra lugas “Sapnis vasaras naktī” uzvedumā (1905, Berlīnes Jaunais teātris), pirms izrādes priekšskars tika apsmidzināts ar skuju ekstraktu, cenšoties uz skatuves uzburt meža atmosfēru, kas skatītāju apņēmtu jau kopš ienākšanas zālē.³²⁹

Tehniski sarežģītus scenogrāfiskos risinājumus O. Skulme rada E. Smiļģa 20. gadu beigās un 30. gadu pirmajā pusē iestudētajām latviešu un ārzemju autoru romānu skatuves versijām – lielformāta izrādēm, kurās literāro darbu dramatisējumi veidoti kā divdesmit līdz trīsdesmit ainu montāža, kas pieprasa strauju darbības telpas maiņu. O. Skulme, līdzīgi kā J. Muncis, skatuvi iekārto divos plānos, “otro plānu veidojot arkas, apļa vai četrstūra ietvarā, kur, ainai turpinoties pirmajā plānā, aiz priekškara nomaina gleznotus prospektus”³³⁰. Sava laika latviešu teātrim novatorisks, piemēram, ir O. Skulmes veidotais skatuves iekārtojums krievu autoru Iljas Ilfa un Jevgeņija Petrova avantūriskā romāna “**Divpadsmit krēsli**” skatuves versijai (1930): “Formā te atkal pārsteidz inscenētāja telpas

³²⁸ Sudrabkalns J. “Misters Vu” // *Pēdējā Brīdī*, 28.10.1927, 10. lpp.

³²⁹ Radzobe S. Makss Reinhards // Radzobe S. (zin. red.) *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002, 514.lpp.

³³⁰ Blūma Dz. Scenogrāfija // (autoru kol.) *Latviešu tēlotāja māksla 1860-1940* – R.: Zinātne, 1986, 381.lpp.

iedalīšanas māksla, sevišķi izrādes pirmajā posmā, kur reizē norisinās trīs ainas, vai arī aina pēc ainas iznirst no tumsā gremdētas skatuves. Tēlojumu centrā ļoti lielajā un disciplinēti veidotajā ansamblī paceļas divi (..) personas – aktīvais Benders – Augusta Mitrēvica un pasīvais Vorobjaņikovs – Kārļa Veica ideālā atveidojumā. (..) liela izšķērdība kustībā un valodas akcentācijā.”³³¹ Tāpat Latvijas teātrī nebijušas skatuves konstrukcijas uzbūvētas amerikāņu dramaturga Jūdžina O’Nīla lugas “Mīla zem gobām” iestudējumā “**Mīla zem vīksnām**” (1934): “Dailes teātra mazā skatuve pārvērsta četrdaļu dubultskatuvē. Izmantots ik kvadrātcentimetrs. Rodas milzu plašības aina: skatuve ietver kūti, pagalmu, virtuvi, trepes, Ibena istabu, Kebsta guļamistabu, viesu istabu ar mirušās (*mātes – I. R.*) piemiņas vaiņagiem. Kļiedza tītari, rukšķēja sivēni, blēja jēri. Virtuve brauca ar podiem un pannām bez grozāmās skatuves.”³³² O. Skulmes veidotajās dekorācijās reālistiskas detaļas mijas ar simboliskiem elementiem, piemēram, caur fermas vārtu režģiem atspīd skatuves prospektā redzamās plašās līnijās zīmētās klanu ainavas, kas ar F.Lepņa gaismu partitūras palīdzību nosaka izrādes kopnoskaņu – no saulainas vai gaiši sārtas mīlas ainās līdz tumši zilai un drūmai brīžos, kad samilst lugas konflikts starp tēvu un dēlu.

Attīstoties radošajai sadarbībai starp režisoru un mākslinieku, O. Skulmes veidotā scenogrāfija pamazām kļūst par organisku E. Smiļģa iestudēto skatuves mizanscēnu sastāvdaļu. Piemēram, absolūta scenogrāfijas un režijas simbioze redzama 1941. gadā Riharda Valdesa romāna “**Jūras vilki**” skatuves versijā: “(..) otrajā ainā ar sātiski uz abām pusēm bīdāmām dekorācijām (..) tiek radītas it kā ļaužu slūžas, kas pēc pabeigtas intīmas divspēles spēji ieplūdina skatuves priekšplānā daudzos kāzu viesus. Harmoniski, kā to redzam vecmeistaru gleznās, izkārtotas arī tēlotāju kopas. (..) Izveicīga, interesanta ir arī starpspēle (..), kur tēlotāji garā, mainīgā virknē defilē pār visu skatuves muti, iedami uz jūrskolas un tvaikoņu iesvētīšanas svinībām. Šeit daudzie tēlotāji ierosinošas ragu mūzikas pavadībā noiet gar skatītāju katrs atšķirīgā, īpatnā kārtā.”³³³

O. Skulmes brālis mākslinieks Uga Skulme raksta: “Ja inscenējumos uz citām skatuvēm (..) Skulmes darbos vērojams episks miers, tad Dailes teātrī paveras vēl cita zīmīga parādība viņa mākslā: tieksme uz grotesku žanru. It sevišķi tas sakāms par zemnieku un mazpilsētnieku dzīves skatiem.”³³⁴ O. Skulmes veidotajām dekorācijām bieži vien raksturīga ironiska, ar izrādes idejisko vēstījumu saistīta intonācija. Piemēram,

³³¹ Jēger-Freimane P. “Divpadsmit krēsli” – *Dailes teātrī* // *Latvis*, 10.05.1930, 3. lpp.

³³² Grimma M. “Mīla zem vīksnām” Dailes teātrī // *Sievietes Pasaule*, 01.03.1934, 15. lpp.

³³³ Strauts K. *Jūras vilki* – Dailes teātrī // *Tēvija*, 22.09.1941, 8. lpp.

³³⁴ Skulme U. Otis Skulme // *Senatne un Māksla*, 1940, Nr. 1, 155. lpp.

Edvarda Vulfa lugas “**Svētki Skangalē**” iestudējumā (1929), kur skatuves dziļumā cita pār citu pārklājas gleznotas plaknes ar koku un māju siluetiem, pilsētu namiņi atgādina apgleznotas piparkūkas ar balti cukurotām maliņām.

Tāpat O. Skulmes dekorācijās precīzi saskatāma Dailes teātra 20. gadsimta 30. gadu otrās puses mākslinieciskā programma, kurā modernisma meklējumi radoši sintezēti ar reāls psiholoģiskā teātra principiem. Šīs tendences kulminācijas punkts ir 1936. gadā tapušais R. Blaumaņa lugas “**Pazudušais dēls**” iestudējums, kurā pats E. Smiļģis, kaut arī jau ir 50 gadus vecs, atveido galveno – Krustiņa lomu. Teātra zinātnieks Kārlis Strauts par O. Skulmes veidoto skatuves noformējumu raksta: “Inscenējuma elementu bija tikai par tik, par cik tie atbalsta aktierus. Tā, piem., Roplainu mājas pagalmā bija interesanti, bet tomēr ticami reāli sakārtoti varena izskata butaforiski baļķu gali un kāpnēs uz klēts augšu, kuri deva aktieriem labus atbalsta punktus un spriegu kustību iespēju. [...] Kur agrāk aktieri stāvēja uz abstraktiem paaugstinājumiem – kubiem, konstruktīvām kāpnēm u. c., krāsainu prožektoru un citu aparātu nereālā apgaismojumā, tur tagad visa iegūtā inscenēšanas māksla tiek virzīta uz realitāti. [...] Atjaunotā reālisma (autores pasvītrojums – I. R.) galvenā pazīme, šķiet, būs daiļa forma ar nozīmīgu saturu, kas pieskaras tieši mūsu dzīves īstenībai.”³³⁵ Arī aktierspēlē dominē harmonisks ārējās formas savienojums ar tēla iekšējās pasaules psiholoģisko zīmējumu, nonākot līdz tēla vispārinājumam: “Zemnieka smagums, tūlība un neveiklība ir atmesti, kustības daiļas, neizlauzītas, plūstošas, daudzuma ziņā ierobežotas. (...) Pie tam tēlošana nav novesta līdz abstrakcijai. Ar labu stila izjūtu veidotais lauku labāku ļaužu kostīms (arī sieviešu lomu tēlotājiem brunči ir vienkārši, glīti pelēki darba apģērbi) skaidri rāda sava īpašnieka stāvokli sabiedrībā.”³³⁶

Reālisma un modernisma simbioze, kas 20. gadsimta 30. gadu izrādēs aktuāla gan E. Smiļģa, gan O. Skulmes mākslinieciskajā rokrakstā, lielā mērā saistīta arī ar tendencēm 20. gadsimta 30. gadu otrās puses modernisma mākslā vispār, kad apsīkst avangardiskie meklējumi un modernisms ieiet noslēguma fāzē, kurai raksturīga eksistenciālisma filozofija.

Spēja vispārīgai, abstraktai formai piešķirt psiholoģiski pamatotu saturu skaidri saskatāma arī O. Skulmes veidotajās kostīmu skicēs. Teātra zinātnieks M. Grēviņš uzsver: “Kostīmu zīmējumos O. Skulme atšķirībā no J. Munča jau deva skaidri individualizētu tēla raksturu. Bieži gadījās, ka tieši kostīmu skice palīdzēja atklāt tēla būtību.”³³⁷ Piemēram,

³³⁵ Strauts K. Teātri atklāj sezonu ar klasiskām drāmām // *Daugava*, 1936, Nr. 10, 958. lpp.

³³⁶ Turpat, 959. lpp.

³³⁷ Grēviņš M. *Dailes teātris* – R.: Liesma, 1971, 55.-56. lpp.

Marta Grimma par O. Skulmes darinātajiem kostīmiem izrādē “Mīla zem vīksnām” raksta – tie ir tik ticami, ka, tā vien šķiet, ož “pēc kūts, skāba piena, parazitēm”³³⁸. Veidojot kostīmu skices, O. Skulme raksturīga izteikti gleznieciska domāšana, izrādes vizuālo noformējumu veidojot kā gleznu, kurā fons estētiski un idejiski saskaņojams ar katra tēla individuālo būtību. Mākslinieka meita Džemma Skulme stāsta: “(..) viņš bija gleznotājs, (..) viņš visu redzēja kopumā. Viņš bija arī organizētājs. Viņš aktierus iedomājās telpā. Skulme dažreiz zīmēja kostīmus uzreiz grupā. Viņam bija organiski nepieciešams redzēt, kā laukums ar laukumu darbojas, kustība ar kustību. Interesanti, ka visi tie dekorāciju meti patiesībā ir figurāli – žanra glezna saplūda ar gleznojumu skatuvei. Un grūti bija izšķirt, kur beidzas viens un kur sākas otrs.”³³⁹

3.5. Mūzikas konsultants Burhards Sosārs un gaismu mākslinieks Fricis Lepnis: Riharda Vāgnera *Gesamtkunstwerk*

Dailes teātra 20. gadsimta 20. – 40. gadu mākslinieciskajā valodā ievērojama, taču līdz šim maz pētīta nozīme ir arī komponista Burharda Sosāra un gaismu mākslinieka Friča Lepņa radošajam darbam. Tieši mūzika un gaismas kļūst par tiem saistementiem, kas E. Smiļģim ļauj sintezēt visus izrādes līmeņus, radot iestudējumu kā harmoniski vienotu mākslas darbu, kurā visi līmeņi pakļauti režisora iecerei. E. Smiļģa režijā aktuālais **sintētiskā jeb sintēzes teātra princips** tipoloģiski saistīts ar Riharda Vāgnera *Gesamtkunstwerk* jeb Totālā mākslas darba ideju.

Gaismu mākslinieks **Fricis Lepnis** (1892-1949) ir fundamentāla personība Dailes teātra vēsturē. Pirms kara F. Lepnis kā gaismotājs strādā II Rīgas pilsētas teātrī (1911-1915), Pirmā pasaules kara laikā darbojas Pēterburgas Operas un Drāmas teātrī, bet no 1921. gada ir Dailes teātra gaismu meistars. Paralēli darbam Dailes teātrī F. Lepnis jau kopš 20. gadsimta 20. gadu vidus konsultē un projektē skatuves vairākiem Latvijas un ārzemju teātriem – Valmierā, Jelgavā, Daugavpilī, Rēzeknē, Ventspilī, Šauļos, Kauņā u. c. 1944. gadā F. Lepnis emigrē uz Vāciju.

Par F. Lepņa veidotajām Dailes teātra izrāžu gaismu partitūrām saglabājušās sajūsminātas atsauksmes. Pirmajās divās sezonās viņš strādā ar tādu pašu aparatūru kā citos Rīgas profesionālajos teātros: “(..) kad durvis vēra Dailes teātris, skatuves

³³⁸ Grimma M. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.03.1934, 258.-259. lpp.

³³⁹ Rotkale R. Zemes krāsās // *Karogs*, 01.08.1989, 177.-178. lpp.

apgaismošana sastāvēja no parastām rampu spuldzēm, kas rādīja, vai tēlošanas laiks ir diena vai nakts (...). Četrus reostatus apgaismošanas ierīce viņam primitīvākā, kā jebkurā Rīgas teātrī. To viņš iekārtojis un modernizējis pats, nekā nepērkot no ārzemēm.”³⁴⁰ Tomēr jau pirmajās Dailes teātra izrādēs skatītāji ir pārsteigti par brīnumainajiem, iepriekš neredzētajiem gaismu efektiem. F. Lepņa gaismu partitūra izrāžu recenzijās apveltīta ar tādiem krāšņiem epitetiem kā “krāsu un gaismu tirādes” (Raina “Uguns un nakts”, 1921), “iespaidīgie reinhardiskie apgaismojumi”³⁴¹ (H. Ibsena “Pērs Gints”, 1921), “krāsu un gaismu orgājas” (F. Grillparcera “Sapnis-dzīve”, 1924), “uguņu akrobātika”³⁴² (A. Švābes “Piebaldzēni-vēverīši”, 1929) u. tml.

20. gadsimta 20. – 30. gados ar Kultūras fonda atbalstu F. Lepnis “vairākkārt braucis uz Vāciju, Franciju un Itāliju iepazīties ar moderno skatuves apgaismošanas tehniku”³⁴³. Piemēram, 1922. gada vasarā kopā ar J. Munci Berlīnē teātra vajadzībām moderna gaismošanas tehnika pasūtīta prestižajā “Hagedorna” firmas veikalā, kur šādu pašu tehnisko aprīkojumu pirms kāda laika iegādājies vācu režisors Makss Reinhards. Jau 29. augustā no Berlīnes saņemtajā vēstulē lasāms, ka “Hagedorna” firma Dailes teātrim ir ar mieru pārdot nepieciešamo gaismu aparatūru, kurā iestrādāti grozāmi spoguļi, tā ka “ļoti izdevīgi vadīt kustīga ķermeņa apgaismošanu uz skatuves (...). Tā tad mums būs visjaunākās (J. Munča pasvītrojums – I. R.) konstrukcijas.”³⁴⁴ Jau 1922. gada rudenī par revolūciju līdzšinējā Latvijas teātrī kļūst E. T. A. Hofmaņa “**Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgo piedzīvojumu**” iestudējums, kur F. Lepnis ar jauniegūto apgaismošanas tehniku īsteno ekspresionisma teātrim raksturīgu gaismošanas stilu: “Iekārtoti vairāki spēles laukumi dažādā augstumā skatuves vidū un malās. Tiek apgaismots tikai viens spēles laukums; izgaismojot citu, paveras jauna aina citā vietā. Rēgainas ainas, kur no tumsas iznirst kāda seja vai cilvēka figūra, mijas ar gaiši krāsainiem skatiem. Jaunā skatuves tehnika funkcionē nevainojami (...).”³⁴⁵ Šī gaismošanas tehnika drīz vien kļūst par tradicionālu Dailes teātra izrāžu elementu, piemēram, par 1933. gadā E. Smiļģa iestudēto Ferencā Lehāra opereti “**Paganīni**” kāds recenzents ar pseidonīmu A. Sch. raksta: “(...) apgaismojums koncentrēts vienīgi uz spēlējošā Paganīni figūras, ap kuru vijas raganu deja, pārējai skatuvei paliekot pustumsā (...).”³⁴⁶ Iespaidīgs gaismas efektu izmantojums

³⁴⁰ Cedriņš V. 25 gadi Dailes teātra apgaismotāja ložā // *Brīvā Zeme*, 02.12.1938, 16. lpp.

³⁴¹ Grīns J. “Pērs Gints” Dailes teātrī // *Latvis*, 17.09.1921, 5. lpp.

³⁴² Žemaič L. Kritika // *Teātra Nedēļa*, 15.09.1929, 7. lpp.

³⁴³ Cedriņš V. 25 gadi Dailes teātra apgaismotāja ložā // *Brīvā Zeme*, 02.12.1938, 16. lpp.

³⁴⁴ Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, Berlīne, 29.08.1922. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237.676

³⁴⁵ Kundziņš K. *Latviešu teātra vēsture*, 2. sēj. – R.: Liesma, 1972, 319. lpp.

³⁴⁶ A.Sch. “Paganini” Dailes teātrī // *Jaunā Diena*, 11.05.1933, 3. lpp.

ekspresionisma estētikā redzams arī Jāņa Jaunsudrabiņa traģikomēdijas “**Invalīds un Ralla**” iestudējumā (1934), kur fināla skatā “piepeši paplašinātā skatuvē parādījās zārkā ienaglotais invalīds un viņa ēna izauga pāri par visu pilsētu, likdama dažam labam skatītājam atcerēties un saprast, ka Latvijas brīvības izkarotāji nav vis par velti upurējuši savas dzīvības (..)”³⁴⁷. Atšķirībā no J. Jaunsudrabiņa darba, kurā reālisms mijas ar ekspresionisma iezīmēm (kariķētais Latvijas brīvvalsts laika sabiedrības tēlojums), E.Smiļģis izrādi konceptuāli iestudē ekspresionisma estētikā, vairāk uzsverot “drūmo pamattoni (..). Drūmumu vēl vairoja Otto Skulmes skatuves iekārtojums, kur vienmēr aiz dekorāciju plāksnēm rēgojās it kā tumšs dziļums, radīdams baigu noskaņu.”³⁴⁸

Jānis Muncis savos teorētiskajos apcerējumos norāda uz ciešo gaismu partitūras saistību ar scenogrāfiju un dekorācijām, kas Dailes teātra 20.-30. gadu izrādēs gaismas ļauj uzskatīt par neatraujamu skatuves telpas daļu. Tieši ar gaismu palīdzību īpaši 20. gs. 20. gadu pirmās puses iestudējumos tiek veidots izrādes ritms, ar kontrastu, krāsaina apgaismojuma u.c. paņēmieni palīdzību uzsverot skatuves darbības dinamiku iepretī dekorācijām tā statiskiem elementiem. Novatorisks ir jau pirmajās sezonās ieviestais paņemiens veidot kustīgu gaismu partitūru, kas izgaismo nevis dekorācijas, bet gan kustīgos aktieru ķermeņus telpā³⁴⁹.

Tāpat kā citi E. Smiļģa konsultanti, arī Dailes teātra komponists **Burhards Sosārs** (1890-1953) izglītību ieguvis gan Latvijā, gan ārvalstīs. Viņš absolvē Gustava Gižicka Rīgas mūzikas skolu Artura Lemba klasē, paralēli strādājot par pianistu Apollo teātrī, no 1912. gada ir JRT pianists. Pēc kara sākšanās B. Sosārs kopā ar JRT aizceļo uz Pēterburgu, kur kļūst par Jaunā Pēterburgas Latviešu teātra muzikālās daļas vadītāju (1915-1918), pēc tam aktīvi darbojas Pēterpils Latviešu strādnieku teātrī (1918-1921). B. Sosārs turpina studēt mūziku Pēterburgas konservatorijā (1915-1919) pie profesora komponista Vasilija Kalafati. Paralēli mācībām B. Sosārs arī pats pasniedz mūziku vairākās mūzikas skolās, vada vairākus pašdarbības korus, kā arī neilgu laiku (1918) strādā par mūzikas kritiķi laikraksta “Dienas Lapa” redakcijā. Pēc atgriešanās Latvijā B. Sosārs strādā par Dailes teātra mūzikas konsultantu (1921-1940), sarakstot oriģinālmūziku aptuveni 130 iestudējumiem. Paralēli darbam Dailes teātrī B. Sosārs arī raksta mūziku atsevišķiem iestudējumiem citos Latvijas teātros – Daugavpils, Liepājas, Jelgavas, Strādnieku, Ceļojošajam teātrim u. c. 1922. gada vasarā B. Sosārs Drēzdenes konservatorijā apmeklē

³⁴⁷ O. Māksla // *Valdības Vēstnesis*, 23.03.1934, 17. lpp.

³⁴⁸ Veselis J. Teātri // *Daugava*, 1934, Nr. 4, 384. lpp.

³⁴⁹ Muncis J. *Jaunais Dailes teātris I* (manuskripts), 1974. RMM arhīvs, Inv. Nr. 324906, 7.lpp.

atsevišķu kursu mūzikas teorijā un kompozīcijā, ārzemēs tiek arī meklēti izrādēm nepieciešamie mūzikas instrumenti (piemēram, netradicionāli Austrumu tautas mūzikas instrumenti E. Smiļģa 20. – 30. gados iestudētajām “orientālās tematikas” izrādēm).

Līdzīgi kā gaismošanas tehnikas gadījumā, sākotnēji ļoti ierobežoti ir arī B. Sosāram kā Dailes teātra muzikālās daļas vadītājam pieejamie mākslinieciskie resursi. Tomēr mūziķa radošumu apliecina ne tikai viņa darbība Dailes teātrī, kur, kā norāda komponists, pirmajās sezonās teātra “muzikālais aktīvs sastāvēja no viena veca pianīno, tāda pat harmoniuma un maniem desmit pirkstiem”³⁵⁰, bet arī konstruktora talants – savu pirmo instrumentu B. Sosārs kopā ar tēvu no detaļām uzbūvē pats.³⁵¹ Tāpat arī teātra pirmajās sezonās, kad nav līdzekļu jaunu mūzikas instrumentu iegādei, B. Sosārs, lai paplašinātu izrāžu muzikālā noformējuma iespējas, izmanto ar zīdņiem pārvilkta ķemmītes³⁵² u. c. pašradītus mūzikas instrumentus. Pamazām paplašinās arī teātrī angažēto mūziķu skaists: ja 1924. gadā Dailes teātra mūzikas nodaļu veido 4 cilvēki, tad jau 1930. gadā teātra orķestrī ir 17 mūziķi, līdz ar to aug arī izrāžu muzikālā noformējuma nozīme izrādes vēstījumā, kā arī izpildījuma kvalitāte un muzikālā daudzveidība. Silvija Stumbre pētījumā “Latviešu teātra mūzikas celmlauzis” (1961), kas veltīts B. Sosāram kā Latvijā pirmajam īstenajam teātra komponistam, raksta: “Prasmīgi B. Sosārs izveidoja un izkopa Dailes teātra aktieru kolektīva vokālās spējas. Daudz enerģijas viņš veltīja teātra orķestra noorganizēšanai. Pieminams, ka Dailes teātra orķestrī savā laikā spēlēja tādi profesionāli teicami mūziķi kā vijolnieki A. Arnītis, A. Madrevičs, R. Miķelsons, arfiste Ž. Brūgane, čellists P. Komisārs, mežradznieks J. Mitrevics u. c.”³⁵³ Dailes teātra izrāžu muzikālajos noformējumos izmanto gan stīgu instrumentus – vijoles, arfu, čellu u. c., gan pūšaminstrumentus – trompeti, flautu, mežragu u. c., gan dažādus sitamos instrumentus (bungas, gongus u. tml.). Līdzās muzikālām skaņām B. Sosāra vadītajam orķestrim bieži vien jārada arī izrādes atmosfērai un darbības videi atbilstoša trokšņu partitūra (piemēram, imitējot pilsētas ielu trokšņus).

Attīstoties gaismošanas un mūzikas tehnikai, Dailes teātra izrādēs arvien izteiktāk iespējams runāt par vienlīdzīgu visu izrādes līmeņu izmantojumu un līdz ar to konstatēt neapšaubāmu vācu komponista un mūzikas teorētiķa **Riharda Vāgnera** (1813-1883)

³⁵⁰ Sosārs B. Mūzika Dailes teātrī // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: Biedrība “Dailes teātris”, 1930, 68.lpp.

³⁵¹ Straupeniece A. Neizzinātais Burhards Sosārs // *Tekila: LKA Teātra un kino lasījumi* – R.: Mansards, 2010, 124. lpp.

³⁵² Turpat, 120. lpp.

³⁵³ Stumbre S. Latviešu teātra mūzikas celmlauzis // *Teātris un Dzīve*, 1961, Nr. 5, 461. lpp.

izstrādātā *Gesamtkunstwerk* jeb **Totālā mākslas darba** koncepta ietekmi uz E. Smiļģa režiju.

R. Vāgners *Gesamtkunstwerk* jeb Totālā mākslas darba jēdzienu piemin esejā “Māksla un revolūcija” (*Die Kunst und die Revolution*, 1849), kurā par ideālu dēvē antīko grieķu traģēdiju, kas sevī apvienojusi vairākus mākslas veidus – dzeju, deju un mūziku, sintezējot tos vienā mākslas formā – teātrī³⁵⁴. R. Vāgners paralēli interesējas gan par mūziku, gan dramaturģiju, un šī divu žanru saplūsme Vāgnera radošajā darbībā izpaužas vairākos veidos:

(1) R. Vāgners vairākām savām operām – “Tristans un Izolde” (*Tristan und Isolde*, 1865), “Nirbergas meistardziedoņi” (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868), kā arī tetraloģijai “Nībelungu gredzens” (*Der Ring des Nibelungen*, 1854-1874) – pats saraksta gan mūziku, gan libretu, tādējādi praksē apliecinot ideju par visu izrādes līmeņu ciešo saistību;

(2) esejās “Opera un drāma” (*Oper und Drama*, 1851) un “Nākotnes mākslas darbs” (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1852) R. Vāgners attīsta “**muzikālās drāmas**” (*Musik-drama*) teoriju, kuru balsta filozofa Artūra Šopenhauera (*Arthur Schopenhauer*) un vācu metafīziķu idejās; šajos teorētiskajos apcerējumos R. Vāgners postulē, ka “muzikālā drāma” ir progresīvākā nākotnes mākslas forma, kas sevī sintezēs antīkā teātra mītus un mūzikas spēku, radot absolūto jeb totālo mākslas darbu.

R. Vāgnera ideju par *Gesamtkunstwerk* kā izzudušu mākslas formu, kas nav eksistējusi kopš antīkās Grieķijas laikiem, kad visi mākslas veidi bija vienoti, savā darbā “Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara” (1872) vēlāk attīsta arī vācu filozofs **Fridrihs Nīče** (1844-1900), aprakstot traģēdijas izcelsmi no Dionīsiju rituāliem, kurās cilvēks sevi attēloja ārpus sevis, kā dramatisko varoni. F. Nīče Vāgnera *Gesamtkunstwerk* ideju izvērs, apgalvojot, ka traģēdija ir mākslas forma, kurā savienojas divas stihijas: kamēr mūzika ir dionīsiska, tikmēr “plastiskās mākslas” jeb drāma ir apoloniska, tātad traģēdija uzskatāma par absolūto mākslas darbu, kurā savienojas gan apoloniskais, gan dionīsiskais pirmsākums³⁵⁵.

R. Vāgnera un F. Nīče idejas teātra mākslā attīsta vācu scenogrāfs un teātra teorētiķis **Ādolfs Apia**. Ā. Apia uzskatāms par vienu no 20. gadsimta ietekmīgākajiem teātra reformatoriem – viņš uzskata, ka pretstatā dzīvajam, trīsdimensionālajam aktierim

³⁵⁴ Wagner R. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, bd. 3 – Leipzig: Fritsch, 1887, s. 74.

³⁵⁵ Nīče F. *Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara*. Interneta žurnāla *Satori.lv* bibliotēka, 14.09.2005. Pieejams: <https://www.satori.lv/article/tragedijas-dzimsana-no-muzikas-gara> [skatīts 20.02.2017]

divdimensionālais skatuves iekārtojums ar plakaniem gleznotiem prospektiem izskatās neīsti, tādēļ tā vietā viņš piedāvā telpisku skatuves modeli ar “salauztu” skatuves grīdu un abstraktiem scenogrāfijas objektiem – vizuāliem simboliem, kas vispārināti attēlo lugas ideju.³⁵⁶ Ā. Apia konceptuāli izmaina līdz tam eksistējošo skatuves apgaismošanas tehniku – rampas gaismas, kas aktierus izgaismo frontāli, radot ēnas uz aizmugurējā prospekta, nomaina brīva, mobila gaismošanas sistēma no augšas, kas ļauj mainīt prožektoru kustības virzienu un novietojumu, tāpat Ā. Apias tehniskie izgudrojumi ļauj variēt nesen izgudrotā spožā elektroniskā apgaismojuma intensitāti, radot izkļiedētu gaismu, un mainīt dažādus krāsainus filtrus.³⁵⁷ Šis tehnoloģiskais pavērsiens ļauj izstrādāt modernisma teātrim atbilstošus gaismu ritmus, kas piemēroti nereālistiskas darbības vides attēlošanai (piemēram, veidot izteismīgus gaismu un ēnu kontrastus ekspresionisma estētikā vai radīt symbolismam raksturīgu blāvu, sapņa trauslumu attēlojošu dažādu krāsu apgaismojumu). Tāpat Ā. Apia ir pirmais, kurš postulē teātra sintēzes ideju, uzsverot, ka visiem izrādes līmeņiem – telpai, kostīmiem, gaismām, mūzikai, aktieru kustībām – jāpakļaujas režisora iecerei.

Sintētiskā teātra ideju attīsta arī angļu režisors, scenogrāfs un teātra teorētiķis **Edvards Gordons Kreigs**, kurš postulē, ka visiem izrādes līmeņiem jāpakļaujas režisora idejai. Šīs idejas absolūtais iemiesojums ir Kreiga izstrādātā teorija par aktieri kā virsmarioneti – aktiera atteikšanās no sava ego, kļūstot par mediju jeb instrumentu, kas skatītājam nodotu mākslas dievišķo enerģiju. Rakstā “Par teātra mākslu. Pirmais dialogs” (*On the Art of the Theatre, 1st Dialogue* 1905) Kreigs noformulē uzskatu, ka jaunajā, modernajā teātrī režisoram jāapgūst darbības, līniju, krāsu, ritmu un vārdu meistarība, lai teātra māksla atgūtu savas tiesības un kļūtu par pašpietiekamu mākslas veidu, ne vairs tikai interpretējošu mākslu.³⁵⁸ Tāpat Kreigs pauž uzskatu, ka teātris sastāv no kinētiskas gaismas un kustības, tādēļ izrādē galvenā ir atmosfēra, nevis konkrēta darbības vide, un tiecas pēc absolūtas skatuves telpas abstrakcijas un stilizācijas. Līdzīgi kā E. Smiļģa izrādēs Dailes teātrī, arī G. Kreiga veidotajos skatuves noformējumos izmantota gan horizontālā plakne, gan vertikālā dimensija, apzināti ieviešot aktīvas vertikālas līnijas (kolonnas, kāpnes u. c. monumentālus scenogrāfijas elementus).³⁵⁹

³⁵⁶ Beacham C.R. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre* – London&NY: Routledge, 1994, p.24.

³⁵⁷ *Ibid.*, pp. 25-27.

³⁵⁸ Craig E. G. *On the Art of the Theatre. First Dialogue // On the Art of the Theatre* – London, 1957, p.178.

³⁵⁹ Fisher-Lichte E. *History of European Drama and Theatre* – London&NY: Routledge, 2004, p. 285.

Ideja par visu izrādes elementu apvienojumu vienā harmoniskā mākslas darbā postulēta gan Dailes teātra teorētiskajos manifestos (*sk. I.2.*), gan E. Smiļģa māksliniecisko konsultantu individuāli publicētajos rakstos par darbu Dailes teātrī. Piemēram, Burhards Sosārs par mūzikas lomu Dailes teātra iestudējumos raksta: “Mūzikai teātrī jābūt tam iekšējam impulsam, kas regulē skatuves kustību un skatītāja dvēseles noskaņu. Viņai jābūt tikpat dažādai, cik dažāds ir lugu saturs, no kura tā izaug un top līdz ar inscenējumu. [...] Katrai mūzikai, ilustratīvai vai dekoratīvai, pirmām kārtām jāatbalsta uz skatuves vajadzīgā noskaņa un jārada vajadzīgā atmosfaira. Tā nedrīkst būt patstāvīga, bet viņai jāietilpst sintētiskajā mākslas darbā – inscenējumā kā neatņemamai sastāvdaļai (*autores pasvītrojums – I. R.*)”³⁶⁰ Šajā citātā skaidri saskatāmas paralēles ar R. Vāgnera formulēto *Gesamtkunstwerk* konceptu – B. Sosārs kā augstāko mākslas veidu min inscenējumu jeb “sinētisko mākslas darbu”, kura iecerei pakļautas visas citas mākslas prakses – mūzika, dejas, dekorācijas un gaismas. Arī recenzijās par E. Smiļģa iestudētajām izrādēm B. Sosāra mūzika parasti raksturota ar tādiem apzīmējumiem kā “piemērotas skaņas ilustrācijas” (R. Blaumaņa “Ugunī”, 1938), “ilustratīvā mūzika labi harmonē ar ainu noskaņojumu” (V. Igo “Ernani”, 1937), “mūzika sekmēja izrādes fragmentāro notikumu saaušanu” (J. V. Gētes “Fausts”, 1940) u. tml.

Vienlaikus B. Sosārs, kā raksta Jānis Veselis, Dailes teātra 20. gadsimta 30. gados iestudētajās dziesmuspēlēs cenšas radīt “latvisko opereti”³⁶¹, kurai raksturīga nacionālu motīvu (t.sk. latviešu tautas mūzikas) stilizācija. Šī latviskā dziesmuspēles stila izkopšana visuzskatāmāk atklājas B. Sosāra kopā ar dažādiem latviešu dzejniekiem radītajos oriģināldarbos – operetēs un muzikālajās dziesmu spēlēs, piemēram, sadarbībā ar Jāni Grotu top operetes “Dzīves viļņos” (rež. J. Muncis, 1938), “Puškīns” (rež. J. Muncis, 1937), kopdarbā ar Voldemāru Zonbergu – dziesmu spēle “Ventas dziesma” (rež. E. Smiļģis, 1940) u. c. Piemēram, par nacionālās mūzikas motīviem E. Smiļģa iestudētajā Jēkaba Janševska romāna “**Mežvidus ļaudis**” skatuves versijā (1936) teātra kritiķis K. Strauts raksta: “Tur dekorācijas, kostīmi, dejas un mūzika ir stingrā savstarpējā radniecībā. Protams, ka etnogrāfija te nav naturāli kopēta. Tā radīta mākslinieciskā pacēlumā, kā tas jau arī pienācās. (..) Arī mūzikā (Sosārs) redzējām un dzirdējām senos instrumentus, kuru skaņas pilnīgi pakļāvās dejas stilam.”³⁶² Līdzīgi par Ā. Alunāna lugas “**Kas tie tādi, kas dziedāja**” uzvedumu (1929) raksta J. Sudrabkalns: “Mirgojošās,

³⁶⁰ Sosārs B. Mūzika Dailes teātrī // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 65.-68.lpp.

³⁶¹ Veselis J. Dailes teātris // *Sējējs*, 01.05.1938, 538.lpp.

³⁶² Strauts K. Mūsu teātri // *Daugava*, 1936, Nr. 11, 1055. lpp.

vizuļojošās prospektu krāsas, siltas noskaņas apdvestie lauku istabu skati ar nakts debesīm, sarkanās piķieru grupas, mundrās vērpējas un tautas dziesmu atdainojumi skaņās, kustībās un krāsās ir laimīgs izdomājums ar veiksmīgu realizējumu.”³⁶³

S. Stumbre, analizējot divas pazīstamākās komponista B. Sosāra sacerētās dziesmas – “Kavalieru dziesmu”, kas radīta S. Lāgerlēvas romāna “Gesta Berlings” iestudējumam (rež. E. Smiļģis, 1933) un “Āksta dziesmu” no M. Zīverta lugas “Āksts” uzveduma (rež. Kārlis Veics, 1938) – raksta: “Kā vienai, tā otrai dziesmai ir pavisam vienkārša harmoniskā valoda, arī pavadījumam nav citas nozīmes kā vienīgi atbalstīt vokālo dziedājumu; abos pavadījumos jūtams senu deju ritmiskais pulsējums. Toties kā vienā, tā otrā dziesmā suverēna ir melodija. Āksta dziesmā tā ir nedaudz patētiski sentimentāla, kāda nokrāsa ir arī pašam Zīverta tekstam. Šī dziesma lugas inscenējumā nenoliedzami sakāpināja izrādes emocionālo noskaņu (*šeit un iepriekš – autores pasvītrojums, I. R.*), pie tam tādu noskaņu, ko nevarēja sasniegt runātais teksts vien ar citiem skatuviskās izteiksmes līdzekļiem. [...] B. Sosārs ir pirmais komponists, kas ilgstoši maksimālu uzmanību pievērs teātra uzvedumu stilam, noskaņām, visām uz skatuves notiekošām emocionālajām pārmaiņām.”³⁶⁴ S. Strumbre savā rakstā netieši definē divus būtiskus B. Sosāra kā Dailes teātra mūzikas konsultanta darbības principus:

(1) Tāpat kā citos E. Smiļģa iestudēto izrāžu līmeņos, arī B. Sosāra komponētajos skaņdarbos aktuāla pagātnē eksistējušu mūzikas formu stilizācija (spēle ar dažādu stilu, žanru un laikmetu mūzikas elementiem);

(2) Mūzika funkcionē kā organisks izrāžu elements, saplūstot ar citiem izrādes līmeņiem (runāto vārdu, aktieru kustību partitūru, vizuālo noformējumu) vienotā atmosfērā.

E. Smiļģa režijā aktuālais sintēzes princips viņa iestudējumos bieži vien izpaužas apzinātā vizuālo un audiālo izteiksmes līdzekļu saskaņojumā, kas uz skatītājiem atstāj spēcīgu iespaidu gan emocionālā, gan psihofiziskā līmenī. Spriežot pēc recenzijām, E. Smiļģis konceptuāli kombinē skatuves apgaismojuma un muzikālās partitūras ritmus.

Recenzijās par 20. gadsimta 30. gados, 40. gadu pirmajā pusē iestudētajām izrādēm minētie dažādie gaismu efekti ļauj secināt, ka šajā laikā Dailes teātra gaismošanas tehnika un tās radošais izmantojums ir novatorisks ne tikai Latvijas, bet arī Eiropas līmenī. Piemēram, gaismu radīto atmosfēru R. Blaumaņa “**Pazudušā dēla**” iestudējumā (1936) spilgti apraksta teātra kritiķis K. Strauts: “Krogus skatā piedienīgu atmosfēru radīja

³⁶³ Sudrabkalns J. “Kas tie tādi, kas dziedāja” Dailes teātrī // *Kopoti raksti*, 5. sēj. – LVI, 1960, 461. lpp.

³⁶⁴ Stumbre S. Latviešu teātra mūzikas celmlauzis // *Teātris un Dzīve*, 1961, Nr. 5, 462. lpp.

mūzika, bet priekšpēdējā ainā, kur Aža un Krustiņš kāpj pa logu, par apgaismojumu tika izlietoti bargās nakts zibeņu liesmojumi, kas ar sevišķu apgaismojumu aparātu izlietošanu panāca stipru dramatiskās izjūtas kāpinājumu.”³⁶⁵ Krāšņas gaismu partitūras izmantotas Austrumu tematikai veltītajās izrādēs, piemēram, par Franca Grillparcera dramatiskās pasakas “**Sapnis-dzīve**” (1924) iestudējumu kāds anonīms recenzents raksta: “Fantastiski greznā, vizošā dekorācija, ar kuru izrāde tiek atklāta un nobeigta, it kā apskurbina prātu un jūtas un ieaijā tos noslēpumaini mistiskajā sapņu pasaulē, kura norit austrumu kolorītā. Tāpat arī sapņainās mūzikas skaņas, austrumnieku verdzeņu un odialisku dejas, kā arī raganu dejas atstāj fantastiski teiksmainu iespaidu.”³⁶⁶ Vienlaikus simboliski gaismu un mūzikas efekti izmantoti arī nosacīti reālistiskās izrādēs, lai izceltu skatuves darbības dramatiskākos brīžus. Piemēram, P. Jēger-Freimane par R.Blaumaņa lugas “**Uguni**” iestudējumu (1938) raksta: “Izrāde sākas un beidzas ar simbolisku uguns liesmojumu tumšā skatuvē, ar drūmas mūzikas liktenīgo ieskaņu un izskaņu; arī drāmas notikumu gaitā mūzika grib padziļināt izšķirēju momentu iespaidu.”³⁶⁷

F. Lepņa radošajā darbā tiešā veidā izpaužas skatuves gaismošanas revolucionāra Ādolfa Apia tēze par to, ka tā vietā, lai krāsotu dekorācijas, skatuvei krāsas jāpiešķir ar krāsaina apgaismojuma palīdzību. Piemēram, par V. Šekspīra lugas “**Sapnis vasaras naktī**” 1922. gada iestudējuma vizuālo risinājumu teātra zinātnieks M. Grēviņš raksta: “(..) elfēm tika izgatavoti pelēki kostīmi no vecu dekorāciju marles, kurus, kā stāsta F. Ertneris, aktrises nav gribējušas vilkt mugurā. Uz skatuves elfas izskatījās krāsainas, fantastiskas, burvīgas. Fricis Lepnis viņas “nokrāsoja” – ar gaismu. (..) Viņš prata jebkuru emociju izteikt ar apgaismojumu – zeltainu, smaragdzaļu, rožainu, violetu.”³⁶⁸ 20. gs. 30. gados izslavēti kļūst Dailes teātra radītie jūras skati, kas tiek eksponēti vairākās izrādēs, piemēram, 1933. gadā tiek iestudēts latviešu autora Riharda Valdesa romāna “**Jūras vilki**” dramatisējums, kas piedzīvo savam laikam grandiozu izrāžu skaitu (vairāk nekā 100): “(..) tur bija poētiski rāmas jūras ainava, vētrā bangojoša jūra ar trakulīgu mākoņu un viļņu skreju un beidzot – dramatisks kuģa bojā ejas skats.”³⁶⁹ Redzētie skatuves efekti ir tik iespaidīgi, ka skatītāji nokļūst ekstāzē: “Publika tūlīn pēc priekškara uzvīšanās aplaudē – dekorācijai: tik bangojoša jūra līdz šim redzēta galvenokārt tikai Majoros (..)”.³⁷⁰ Šie “skatuves brīnumi” top ciešā sadarbībā starp E. Smiļģi kā režisoru-inženieri-konstruktoru,

³⁶⁵ Strauts K. Teātri atklāj sezonu ar klasiskām drāmām // *Daugava*, 1936, Nr. 10, 958. lpp.

³⁶⁶ J. Māksla // *Valdības Vēstnesis*, 25.01.1924, 3. lpp.

³⁶⁷ Jēger-Freimane P. Sezonas sākums Dailes teātrī // *Brīvā Zeme*, 26.09.1938, 12. lpp.

³⁶⁸ Grēviņš M. *Dailes teātris* – R.: Liesma, 1971, 57. lpp.

³⁶⁹ Turpat.

³⁷⁰ V.Vg. Iegrieziens Dailes teātrī // *Bohēma*, 15.10.1933, 47. lpp.

gaismu meistarū F. Lepni un teātra māksliniekiem – J. Munci un vēlāk O. Skulmi. “Šaurā pagraba darbnīcā Lepnis “būvē mākoņus”, izmēģina gaismas un galveno darbu veic mēģinājumu laikā līdz ar tēlotājiem un dekorācijām.”³⁷¹ Piemēram, jūras efekts uz skatuves tiek panākts, skatuves strādniekiem katram pretējās kulisēs turot un plivinot zilganu audeklu, kuram “dzīvību” piešķir F. Lepņa radītā gaismu partitūra.

Absolūta visu izrādes elementu sintēze panākta Dailes teātra piecu gadu jubilejas uzvedumā “**Ligatūra**” (1925), ko recenzenti nodēvē par teātra līdzšinējo radošo principu esenci un kur vērojama vienota “mūzikas, dziesmas un dejas radīta scēniskā krāsainība”³⁷². Andrejs Upīts atzīst, ka uzvedumā atklājas Dailes teātra tehniskā virtuoziāte “krāsu spilgtā pinumā, gaismas un ēnu rotaļībā, ritmu vijībā, muzikālā plastikā un visu skatuves elementu sadarbības pilnskaņā”³⁷³, bet uz šī fona blāvi kļūst izrādes aktierdarbi. Par to, ka šajā izrādē izdevies īstenot R. Vāgnera *Gesamtkunstwerk* principus, norāda kāds recenzents ar pseidonīmu Ed. F.: “Muzikālā ziņā teātris lauž jaunus ceļus, tuvodamies ideālai “muzikālai drāmai” (*autores pasvītrojums – I. R.*) – izejot no drāmas, kā Vāgners savā laikā to darīja, izejot no mūzikas, no operas.”³⁷⁴

19. gadsimta beigās gan Rietumeiropā, gan Krievijā aktuāla kļūst **sinestēzijas teorija** – rakstnieki, gleznotāji un mūziķi tic, ka cilvēka maņu sintēze radīs jaunu bāzi literatūras, mūzikas un vizuālo mākslu apvienojumam jeb Riharda Vāgnera formulētajam *Gesamtkunstwerk*. Sinestēzijas teorija balstīta gan psiho-fizioloģiskā cilvēka maņu un refleksu izpētē, gan eksperimentos ar jaunām mākslas formām, tās pamatā ir ideja iedarbināt vizuālo, materiālo un neredzamo līmeni mākslas darba uztverē. Šis koncepts sinestēzijas principus ļauj saskatīt gan simbolistu postulētajā idejā par reālās un metafiziskās pasaules līdzāspastāvēšanu, gan avangardisko mākslas virzienu centienos iedarboties uz mākslas uztvērēja zemapziņu ar epatāžas palīdzību. Kā pētījumā “Redzēt skaņu – dzirdēt krāsu: sinestētiskā pieredze krievu avangarda mākslā” (2001) raksta vācu mākslas zinātniece Izabella Vīnše (*Isabel Wunsche*), sinestētiskie eksperimenti visizteiktāk aktuāli krievu “Sudraba laikmeta” mākslinieku darbos – spilgtākie šīs metodes pārstāvji ir dzejnieki Aleksandrs Bloks, Andrejs Belijs, gleznotāji Mihails Vrubels, Viktors Borisovs-Musatovs, Vasīlijs Kandinskis, komponists Aleksandrs Skrjabins u. c. Šos māksliniekus vieno ideja par krāsu un skaņu sintēzi, kas simultāni varētu radīt uz uztvērēju fizisku impulsu vai atmosfērisku noskaņojumu. Viņu darbos krāsas un skaņas kļūst par

³⁷¹ Cedriņš V. 25 gadi Dailes teātra apgaismotāja ložā // *Brīvā Zeme*, 02.12.1938, 16. lpp.

³⁷² (bez aut.) Māksla // *Valdības Vēstnesis*, 11.11.1925, 3. lpp.

³⁷³ Upīts A. Novitātes Rīgas teātros // *Domas*, 1925, Nr. 9, 313. lpp.

³⁷⁴ Ed. F. Kronika // *Studentu Dzīve*, 01.11.1925, 123. lpp.

universālām mākslinieciskām kvalitātēm, kas ir spējīgas izvilināt dziļākos impulsus no cilvēka dvēseles/zemapziņas.³⁷⁵

Sinestēzijas idejas gan teorijā, gan praksē attīsta krievu abstrakcionisma gleznotājs **Vasīlijs Kandinskis** (*Василий Кандинский*, 1866-1944), kuru pievelk metafiziskā domāšana un ezotēriskās prakses, īpaši teosofija, kā arī psiholoģija, kas pēta cilvēka sensorisko uztveri. Kandinskis glezno ar tīrām, košām krāsām un attīsta ideju par to, ka valda ciešas attiecības starp dažādiem mākslas izteiksmes līdzekļiem, kā mūziku un glezniecību. Piemēram, dzeltenā krāsa, viņaprāt, asociējas ar augstu skaņu – trompeti vai fanfaru; tumši zila – ar čellu, gaiši zila – ar flautu; melna – ar basu³⁷⁶ u. tml. Savus uzskatus V. Kandinskis formulē apcerējumā “Par garīgo mākslā” (pirmizdevums vācu valodā *Über das Geistige in der Kunst*, 1912): “Krāsas ir kā klaviatūra. Acs ir kā āmurs, kamēr dvēsele ir klavieres ar vairākām stīgām. Mākslinieks ir roka, caur kuru, izmantojot dažādas atslēgas, likt cilvēka dvēselei vibrēt. Tātad ir skaidrs, ka krāsas harmonija balstās tikai vibrējošas dvēseles principos.”³⁷⁷ V. Kandinskis izstrādā ideju par teatrālu instalāciju “Dzeltenā skaņa” (1909), kurā sintezēta mūzika, pantomīma, krāsas un runātais vārds, taču šo ideju neizdodas īstenot praksē.

Sinestēzijas idejas aktuālas gan agrāk, gan vēlāk tapušos simbolistu darbos. Jau 19. gadsimtā dzīvojušais franču dzejnieks Šarls Bodlērs sinestēzijas principus netieši izmantojis, radot dzejas tēlu “sarkanās fanfaras”. Komponists Aleksandrs Skrjabin saraksta skaņdarbu “Uguns poēma” (1913), kuram pievieno konkrētas norādes par to, ka mūzikas laikā izmantojama krāsaina gaismu partitūra. Franču simbolisma teātra pārstāvja Pola Fora (*Paul Fort*) 1891. gadā Parīzes Dailes teātrī iestudētajā izrādē “Dziesmu dziesma” zālē kulminācijas brīžos izsmidzinātas smaržas, radot sinestētisku saikni starp skaņu, krāsu un smaržu. Oksfordas universitātes pētniece Kirstena Šeperda-Barra norāda, ka līdzīga veida eksperimentiem modernisma teātra vēstures izpētē velīta salīdzinoši maza uzmanība.³⁷⁸ Līdzīga ir arī situācija Latvijas teātra vēstures kontekstā – 20. gadsimta 20. – 40. gados publicētajās teātra kritiķu recenzijās B. Sosāra komponētā mūzika un tās atskaņojums kombinācijā ar gaismu partitūru tikpat kā netiek analizēts, tāpat sinestēzijas ideja netiek pieminēta teātra mākslinieku teorētiskajos apcerējumos par gaismu un mūzikas

³⁷⁵ Wünsche I. Seeing Sound – Hearing Colour: The Synaesthetic Experience in Russian Avant-Garde Art // de Mille C. (ed.) *Music and Modernism, c. 1849-1950* – C.: Cambridge Scholars Publishing, 2001, p.81.

³⁷⁶ *Ibid*, p. 83.

³⁷⁷ Kandinsky V. *Concerning the Spiritual in Art*. Pieejams:

<http://www.semantikon.com/art/kandinskyspiritualinart.pdf> [skatīts 06.09.2016]

³⁷⁸ Shepherd-Barr K. Modernism and Theatrical Performance // *Modernist Cultures*, 2005, Issue 1, p.61.

Pieejams: https://www.researchgate.net/publication/242545737_Modernism_and_Theatrical_Performance [skatīts 11.12.2019]

izmantošanas principiem Dailes teātra izrādēs. Tomēr vairākos līmeņos iespējams runāt par tipoloģisku sinestēzijas principu aktualitāti E. Smiļģa starpkaru perioda iestudējumos:

(1) Aprakstot F. Lepņa veidoto gaismu partitūru, bieži tiek izmantoti mūzikas termini – “simfonija”, “prelūdija”³⁷⁹ u. tml.

(2) F. Lepņa veidotajā gaismu partitūrā bieži akcentēta krāsu simboliskā nozīme. Piemēram, M. Cielēna par 1921. gadā tapušo Aspazijas drāmas “**Sidraba šķidrants**” uzvedumu raksta: “Dailes teātris, sekodams modernai Reinharda skatuves izpratnei, nepiemērojas uzvedumā taisni attiecīgai drāmai, bet cenšas darbu skatuviski pārraidīt zināmā noskaņotībā (...). [...] Kopiespaids tiek ienests, starp atsevišķiem cēlieniem atkārtojot tikai noteiktas krāsas, kā rozā, pelēko, sarkano (...). Daudzpielietotā gaismas spēle šoreiz nedibinājās uz gaištumsu, bet uz varavīksnas iluminatīvu krāsainību (*šeit un iepriekš – autores pasvītrojums, I. R.*).”³⁸⁰ Krāsu simbolika ievērota arī E. Smiļģa izrādēm darinātajos kostīmos. Piemēram, par V. Šekspīra komēdijas “**Gals labs – viss labs**” iestudējumu (1927) P. Jēger-Freimane raksta, ka komēdijas vieglo, gaišo atmosfēru lielā mērā nosaka Emīlijas Viestures atveidotās galvenās varones Helēnas vizuālais veidols, kurā saulainums panākts ar dzeltenu un zaļu toņu izmantojumu kostīmā, tādējādi jau varones ārējā izskatā uzsverot viņas dzīvesprieku un vitalitāti.³⁸¹

(3) Vairākos gadījumos uz recenziju autoriem spēcīgu ietekmi atstājusi izrādes atmosfēra, ko veido mūzikas, gaismu un krāsu simbioze. Piemēram, L. Žemaiča recenzijā par izrādi “**Piebaldzēni-vēveriši**” (1929) raksta: “Šie uguņi! Gaismas meistars Lepnis tiešām ir meistars. Viņš apžilbina ar savu uguņu akrobātiku (...). Gaisma, krāsa un skaņa (*autores pasvītrojums – I. R.*) ir “Piebaldzēnu-vēverišu” galvenie elementi.”³⁸² Līdzīgus apzīmējumus recenzijās par Dailes teātra izrādēm lieto arī P. Jēger-Freimane, piemēram, par V. Šekspīra lugas “Sapnis vasaras naktī” iestudējumu (1921) rakstot: “Ed. Smiļģim ar konsultantiem te izdevās uzburt poētisku krāsu, kustību un skaņu simfoniju (*autores pasvītrojums – I. R.*) (...).”³⁸³ Savukārt par G. Rēdera “Turku spuldzes” iestudējumu 1923. gadā Jēger-Freimane raksta: “Mazajiem skatītājiem tā bija spilgti krāsaina, dzīva bilžu

³⁷⁹ Skat., piemēram, Jēger-Freimane P. Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: 1937, 96. lpp.

³⁸⁰ Cielēna M. Teātris un māksla // *Sociāldemokrāts*, 25.02.1921, 3. lpp.

³⁸¹ Jēger-Freimane P. Janvāra mēneša pirmizrādes mūsu teātros // *Sieviete*, 20.02.1927, 18. lpp.

³⁸² Žemaič L. Kritika // *Teātra Nedēļa*, 15.09.1929, 7. lpp.

³⁸³ Jēger-Freimane P. Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: 1937, 96. lpp.

grāmata, un lielajiem – krāsu, skaņu, kustību un vārdu asprātīgs apvienojums aistētiskā formā (*autores pasvītrojums – I. R.*).³⁸⁴

Konceptuāla krāsainu gaismu un mūzikas sintēze izmantota arī vienā no izcilākajām E. Smiļģa 20. gs. 30. gados iestudētajām izrādēm – Selmas Lāgerlēvas romāna “**Gesta Berlings**” skatuves versijā (1933), kur titullomu atveido pats Smiļģis. Izrāde sākas ar priekšspēli, Ekebijas kavalieriem blāvi klusinātās gaismās aiz viegla tilla priekškara izpildot B. Sosāra sacerēto “Kavalieru dziesmu”, kas laika gaitā folklorizējusies un kļuvusi par Dailes teātra himnu. Dziesmai beidzoties, parādās E. Smiļģa Gesta Berlings: “(..) no tumsas iznirst viņa seja ar svētlaimē mirdzošām acīm. Viņš runā par rožu dārzu zem kvēlajām dienvīdu debesīm, par vīna ķekariem un olīvām, viņš sakās dzeram sauli un laimi, – bet tad iegaismojas visa telpa, un skatienam paveras kroga istaba, kur ar degvīna glāzi rokā sēž viņš, Gesta Berlings, padzītais mācītājs (..).”³⁸⁵ Izrādē iestudētas plašas masu ainas, kurās cilvēku silueti izzīmējas uz tumšu nakts debešu vai skrejošu mākoņu fona, bet visas skatuves darbības pavada B. Sosāra komponētā muzikālā un skaņu partitūra: “Mirgojošas ugunis tumsā, starojošās pārslās krītošais sniegs, (..) kamanu zvani, dzīru dziesmas, runas, dejas un smieklī kā skanošā kaleidoskopā mainās ar ciešanām, aizlauztiem un salauztiem mūžiem (..).”³⁸⁶ Kā atzīst teātra zinātnieks Valts Grēviņš, “izrāde beidzoties rada sajūtu, ka tiek aizvērta vecas grāmatas pēdējā lappuse”³⁸⁷.

Līdzīga atmosfēra panākta H. Ibsena “**Pēra Ginta**” uzvedumā 1939. gadā, kur krāsu, gaismu un mūzikas izmantojumā panākta absolūta sintēze. E. Smiļģis izrādi iestudējis trīs cēlienos, apzināti veidojot kontrastu starp pirmo daļu, kas iestudēta reālistiski, un abām pārējām daļām, kas veidotas kā ceļojums Pēra Ginta fantāzijas pasaulē. Šo motīvu spilgti izsaka gan izrādes gaismu un mūzikas partitūra (1921. un 1939. gada “Pēra Ginta” iestudējumos izmantota Edvarda Grīga īpaši H. Ibsena lugai rakstītā mūzika), gan aktierspēle, kurā pirmajā cēlienā dominē reāls psiholoģiski raksturi, bet turpmākajā izrādē – groteskas maskas, gan arī O. Skulmes veidotās dekorācijas un kostīmi, kur reālistisko vidi pamazām nomaina abstrakta, fantastiska laiktelpa, lielu nozīmi piešķirot konkrētu krāsu simbolikai. Piemēram, skatuves apgaismojumā un kostīmos izmantotajām krāsām ir jēdzieniska slodze brīdī, kad E. Smiļģa Pēra Ginta “nožēlojamā dzīvē pēkšņi iespīd gaišs saules stars – gaišā, jaunā Solveiga. (..) viņas parādība vien jau uzvar Pēru Gintu, – Lilita

³⁸⁴ Jēger-Freimane P. Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: 1937, 110. lpp.

³⁸⁵ Grēviņš V. *Eduards Smiļģis* – R.: LVI, 1956, 84. lpp.

³⁸⁶ Grots J. Jauna spoža premjera Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 25.03.1933, 5. lpp.

³⁸⁷ Grēviņš V. *Eduards Smiļģis* – R.: LVI, 1956, 128. lpp.

Bērziņa ar biklo decento skaistumu, brīnišķīgajā saulainajā tērpā ar balto galvas drāniņu to arī pilnībā izdara.”³⁸⁸ Sarkani toņi gaismu partitūrā izmantoti, kad uz skatuves parādās Edgara Zīles atveidotais metafiziskais Pogu lēlējs, bet zilgas gaismas piešķirtas romantiskajām, fantastiskajām kalnu ainavām, kas ieturētas “pasakainos zili-zaļi-violetos krāsu toņos”³⁸⁹. Līdzīgi kā citos iestudējumos, izmantoti arī gaismas un tumsas kontrasti, kas ļauj efektīgi atrisināt izrādes fantastisko tēlu parādīšanos uz skatuves, piemēram: “Kuģa grimšanas skatā baigi pacēlas svešais zinātnieks Leonīds Leimanis – kā nāves vēstnesis. Beigu ainās iznirst (*šeit un iepriekš – autores pasvītrojums, I. R.*) varenais Pogulējējs, kas Edgara Zīles attēlojumā apšalca skatītājus gandrīz šaušalām.”³⁹⁰ Izrādes darbību neuzkrītoši pavada un mūzikālajos akcentos dramatismu precīzi ilustrē B. Sosāra vadītā orķestra izpildītā E. Grīga mūzika, piemēram: “Sevišķi uzskatāmi bija parādīts process, kā izpriecu kārdinājums, kuru pastiprina jautrie mūzikas ritmi, beidzot ņem viņā (*E. Smiļģa Pērā Gintā – I. R.*) pārsvaru.”³⁹¹

³⁸⁸ Jēger-Freimane P. “Pērs Gints” Dailes teātrī // *Brīvā Zeme*, 06.03.1939, 12. lpp.

³⁸⁹ Turpat.

³⁹⁰ Veselis J. Ibsena “Pērs Gints” Dailes teātrī // *Sējējs*, 1939, Nr. 4, 433. lpp.

³⁹¹ Strauts K. Henrika Ibsena Pēra Ginta inscenējums Dailes teātrī // *Daugava*, 1939, Nr. 4, 397. lpp.

4. KLASISKO TEĀTRA MODEĻU STILIZĀCIJA EDUARDA SMIĻĢA REŽIJĀ

4.1. Stilizācijas princips

19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā, laikā, kad līdz ar gadsimtu maiņu sabiedrībā un līdz ar to arī mākslā rodas jauna, disharmoniska pasaules izjūta, Rietumeiropas un Krievijas modernisma teātrī nebijušu uzplaukumu piedzīvo aizgājušo teātra laikmetu estētikas atdzimšana jaunā, transformētā formā. Pagātnes mantojums un tradīcijas modernisma mākslā tiek izmantots divos veidos:

(1) rekonstruējot jeb autentiski atjaunojot (spilgts modernisma teātra piemērs – krievu režisora Nikolaja Jevreinova “Senais teātris” (1907-1908), kura divās darbības sezonās tiek rekonstruētas dažādas viduslaiku un renesanses teātra formas, kā arī angļu aktiera un režisora Viljama Poula (*William Poel*) veiktie V. Šekspīra lugu iestudējumi, kas veidoti, autentiski rekonstruējot Elizabetes laika teātra izrāžu formu);

(2) stilizējot jeb izmantojot kāda noteikta mākslas veida/laikmeta elementus sava laika mākslas kontekstā (stilizācijai pastiprināti pievēršas tādi režisori kā Makss Reinhardss Vācijā, Vsevolods Meierholds un Aleksandrs Tairovs Krievijā, Žaks Kopo Francijā u. c.).

Gan Krievijas, gan Rietumeiropas modernisma režisoru izrādēs plaši izmantotas antīkā, Austrumu (Ķīnas, Japānas un Indijas kanonisko teātra formu), viduslaiku, Elizabetes laikmeta, senā spāņu teātra, itāļu 16. gadsimta masku jeb delartiskās komēdijas tradīcijas u. c. laikmetu teātra estētika un filozofija, pakļaujot to visdažādākajām transformācijām. Modernisms kā eklektisks dažādu mākslas virzienu apvienojums postulē estētisku daudzveidību – arvien aktuālāka kļūst dažādu mākslas un kultūras tipu jeb slāņu sajaukšanās, t.s. elitārajā jeb augstajā mākslā izmantojot zemās mākslas elementus, piemēram, viduslaiku laukumu teātra, karnevāla kultūras elementus, cirka estētiku, dažādu tautu folkloras elementus, t.sk. rituālo pieredzi, u. tml.

Par vienu no E. Smiļģa vadītā Dailes teātra darbības pamatprincipiem tiek pasludināta **stilizācija** – agrākajos laikmetos aktuālu teātra formu, līdzekļu un paņēmienu izmantojums, piemērojot tos jaunā, modernā teātra valodai. Teātra zinātnieks Patriss Pavī (*Patrice Pavis*), definējot jēdzienu “stilizācija”, kā pirmo tās pazīmi izceļ lakonismu – stilizācija, līdzīgi kā abstrakcija, pieprasa attēlojamo objektu vienkāršot, t. i., uztvert tā

pamatesenci jeb jēgu.³⁹² Šis princips skaidri definēts Dailes teātra pirmajā deklarācijā, kas publicēta 1920. gada 23. novembrī: “Ārējā ietērpā, dekoratīvā puse kā palīga līdzeklis mākslinieciski jāstilizē līdz pat primitīvam, izejot no klasiskās traģēdijas paraugiem un izmantojot visjaunākos un modernākos ieguvumus šai virzienā. Tātad katram darbam jātop stilizētam līdz tai vienkāršībai (*šeit un iepriekš – autores pasvītrojums, I. R.*), kurā jau top taustāma (..) pati ideja un atklājas drāmas dvēsele.”³⁹³ Deklarācijā izvirzītā prasība pēc lakoniskas, formā izkoptas teātra valodas turpmākajos gados kļūst par raksturīgu Dailes teātra izrāžu estētiku. Šis mākslinieciskais princips E. Smiļģa režiju ļauj saistīt arī ar krievu režisora V. Meierholda veiktajiem stilizācijas eksperimentiem, kurus viņš formulējis arī savos teorētiskajos sacerējumos. 1907. gadā sacerētajā esejā “Stilizētais teātris” V. Meierholds postulē, ka, tikai atbrīvojot aktieri no nesvarīgiem skatuves priekšmetiem un “reducējot tehniskās ierīces līdz minimumam (*autores pasvītrojums – I. R.*), stilizētais teātris atjauno aktiera radošā spēka nozīmi. Koncentrējoties uz traģēdijas un komēdijas atjaunošanu (..), stilizētais teātris izvairās no čehoviskā teātra “garastāvokļa”, kas aktierspēli padara par pasīvu emociju pieredzi un mazina aktiera radošo intensitāti.”³⁹⁴

Teātra semiotiķis Kīrs Elams (*Keir Elam*) stilizācijas procesu saista ar kultūras vēsturiskajiem kodiem (*historical codes*) – informācijas vienībām, kas, izmantotas ārpus to oriģinālā konteksta, kļūst par parodiskiem citātiem. Elams apšaubā autentiskas rekonstrukcijas iespējamību, norādot, ka jebkurš kultūras objekts, pārceļts uz citu kontekstu, iegūst atšķirīgu, šim laikam raksturīgu nozīmi.³⁹⁵ Šī problēma sevišķi aktuāla modernistu eksperimentos ar Austrumu teātra formām – kā norāda poļu teātra teorētiķis Jans Kots (*Jan Kott*), Rietumeiropas teātra skatītājs, sastapdamies, piemēram, ar Pekinas operas vai japāņu No un Kabuki teātra estētiku, tos primāri uztver kā ikonas (tātad – svešus kodus), jo Rietumu teātra kodiem ir pavisam cits skaidrojums nekā Austrumu teātra sistēmā, kur katram izrādes elementam ir kanoniski pieņemta simbolika (piemēram, skatītājs, kurš iepriekš pazīstams ar Austrumu teātra kodiem, automātiski atpazīst konkrētu krāsu semiotisko nozīmi aktiera grimā vai kostīmos u. tml.).³⁹⁶

Modernisma teātra pastiprinātā interese par citu laikmetu teātra formām un filozofiju skaidrojama primāri ar jaunu skatuviskās izteiksmes līdzekļu meklējumiem, kas ļautu

³⁹² Pavis P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* – Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 1998, p. 372.

³⁹³ (bez aut.) Dailes teātra mērķi // *Sociāldemokrāts*, 23.11.1920, 3. lpp.

³⁹⁴ Meyerhold V. *The Stylized Theatre* // Braun E. (ed.) *Meyerhold on Theatre* – London: Methuen Drama, 1998, p. 62.

³⁹⁵ Elam K. *The Semiotics of Theatre and Drama* – London&NY: Routledge, 2001, p. 48.

³⁹⁶ Kott J. *Theater of Essence* – Evanston: Northwest University Press, 1984, p. 132.

attālināties no priekšstata par teātra kā literatūrai pakļautu mākslas formu un pierādīt teātra suverenitāti (modernistiem raksturīgs sauklis *mākslu mākslai* jeb *l'art pour l'art*). Vienlaikus modernistu veiktie stilizācijas mēģinājumi balstīti **sintēzes** idejā – vienā mākslas darbā var tikt apvienotas dažādu laikmetu dažādas teātra formas, radot jaunu, oriģinālu estētisku eksperimentu. Vsevoloda Meierholda izstrādātajā aktierspēles sistēmā biomehānikā ķīniešu teātra principi savienoti ar 16. gs. itāļu delartiskās komēdijas grotesko aktierspēles veidu. Savukārt Aleksandrs Tairovs Maskavas Kamerteātra iestudējumos cenšas sasniegt apzinātu visu izrādes līmeņu teatralizāciju, viņa izrāžu estētiku veidojot šķietami nesavienojamu teātra formu – delartiskās komēdijas, viduslaiku laukuma teātra formu, cirka, mūzikhola, operas, baleta, pantomīmas u. c. – sintēzei.

Dailes teātra 20. gs. 20. – 30. gadu izrādēs stilizācijas princips izmantots trīs veidos:

(1) dažādu teātra vēstures laikmetu atdzīvināšanā modernā skatuves valodā (antīkais teātris stilizēts Aristofana komēdijas “Līsistrate” uzvedumā (1924); Elizabetes laika teātris – V. Šekspīra komēdiju iestudējumos, piemēram, “Liela brēka, maza vilna” (1927); spāņu renesanses Zelta laikmeta teātris – Hasinto Benaventes lugas “Interesu spēle” uzvedumā (1923); itāļu 16.gs. delartiskā komēdija – virknē R. Blaumaņa un V. Šekspīra komēdiju iestudējumu 20. gs. 20. gadu pirmajā pusē u. c.);

(2) eksperimentos ar Austrumu teātra formu (E. Smiļģa režijā Austrumu teātra estētikas un filozofijas izmantojums aktuāls laikā no 1923. līdz 1928. gadam);

(3) mēģinājumos laikmetiskot jeb pārcelt uz 20. gs. laiktelpu citos laikmetos tapušus literāros darbus (piemēram, Viljama Šekspīra lugu uzvedumos 20.gs. 30. gados).

Antīkā teātra formu stilizācija aktuāla 1924. gadā E. Smiļģa režijā tapušajā Aristofana komēdijas “**Līsistrate**” iestudējumā. Luga sarakstīta 411. gadā p.m.ē., un tās centrā ir spēcīga protagoniste-sieviete Līsistrate, kura Peloponesas kara laikā pārliecina grieķu sievietes liegt vīriem viņu seksuālās tiesības, lai piespiestu viņus noslēgt mieru, un šis pavērsiens izraisa karu starp abiem dzimumiem. Lugas struktūra veidota pēc atiskās komēdijas tradīcijas – tajā darbojas divi savstarpēji nodalīti kori (vecu vīru un vecu sievu koris), kas komiskā veidā attīsta tēmu par divu pretēju pasaulu – sieviešu un vīriešu – karu. E. Smiļģa veidotais iestudējums ir novatorisks ne tikai modernās režijas valodas dēļ, bet arī tādēļ, ka pēc J. Munča ieteikuma tieši E. Smiļģis ir pirmais režisors, kurš latviešu teātrī iestudējis šo antīkās dramaturģijas darbu.

Atšķirībā no Aristofana lugas, kuras centrā ir protagoniste Līsistrate, E. Smiļģa iestudējuma centrālais tēls ir abi komiskie pus kori, kuri atbilstoši antīkā teātra tradīcijai, dziedot, dejojot un komentējot uz skatuves notiekošo darbību, savstarpēji sacenšas

atjautībā. F. Ertnere abiem koriem izstrādājusi kontrastējošu kustību partitūru, kurā mijas apoloniskais skaistums ar dionīsiskai stihijai raksturīgu dabiskumu un seksualitāti – liriskajā intonācijā veidotais sievu koris kustas harmoniski, estētiski, kamēr sirmgalvju kora kustību partitūra balstīta groteskā komikā. Tomēr, salīdzinot ar sengrieķu teātra tradīciju, korim uz skatuves piešķirtas atšķirīgas funkcijas. Izrādē abi puskori attēloti nevis kā harmoniskas grupas, kas darbojas sinhronā saskaņotībā, radot iespaidu par vienotu veselumu, bet gan apzināti individualizēti, katram aktierim piešķirot atšķirīgas kustību, mīmikas vai runas nianšes, piemēram, runājot dažādos skaļumos vai intonācijās, par ko skaidri liecina teātra kritiķa R. Krodera recenzijā paustais negatīvais vērtējums: “Mūzikas un ritmiskās runas elementi kora darbībā neizkārtoti. (..) Vārdu izruna neskaidra: runā visi kopā, bet runātāju balss skaņas spēks dažāds, neapvienots. (..) Koru ārējā būve, ārējā forma nenoteikta, plastiski dzīva.”³⁹⁷

Izrādē stilizācijas princips realizēts, antīkā teātra elementus kombinējot ar modernismam raksturīgiem izteiksmes līdzekļiem. Atšķirībā no sengrieķu teātra, aktieri nevalkā maskas, bet to vietā izmantots ekspresionisma teātrim raksturīgs grims: sievu korim – bāli nokrāsotas sejas, kurās ar melnu krāsu izcelti uzacu loki un iezīmēti sārti vaigi, savukārt sirmgalvju korim – sirmas parūkas, kuplas uzacis un bārdas, kā arī pielīmēti no mastikas veidoti deguni, kas rada groteskas maskas iespaidu. Tāpat, kamēr sievu kora kustībās stilizēti sengrieķu vāžu zīmējumu estetizētās ķermeņa pozas, izcilā komiķa Gustava Žibalta vadītā sirmgalvju kora kustības veidotas, apzināti izmantojot *delartes* principus. Recenzijās kritiķi apraksta aktieru komiski izkāpinātas, “neestētiskas” kustības jeb pārcentīgo “plastizēšanu” – piemēram, “nedaiļu kāju slaistīšanu gaisā”. Izrādē antīkais kora agons stilizēts, sievu un vīru kori pretnostatot kā liriskos un komiskos tēlus atbilstoši *delartiskās* komēdijas tēlu sistēmas principiem. Piemēram, kādā epizodē sirmgalvju koris, izliekušies groteskās pozās, mazgā skatuves grīdu, kamēr uz platformas nostādītais sievu koris izteikti estetizētās pozās no koka spaiņiem lej pār viņiem ūdeni, atgādinot antīkās pasaules skulptūras. Izrādē aktuālo antīkā teātra un modernisma estētikas sintēzi akcentē arī teātra kritiķis R. Kroders: “Dailes teātris neceļ augšā Aristofana teātri no divi tūkstoši gadu senatnības. (..) Ne atdarināt grieķu klasicismu, bet veidot savu ideju par to. Smilģis tver Aristofana vienkāršo, monumentālo mākslas garu, ieklausās helēņu pasaules izjūtā un meklē sintēzi: sengrieķu un modernās formas principu aptvērums (..).”³⁹⁸

³⁹⁷ Kroders R. Māksla // *Latvijas Vēstnesis*, 31.03.1924, 3. lpp.

³⁹⁸ Turpat, 3. lpp.

E. Smiļģis vairākkārt pievēršas arī **viduslaiku teātra** formu stilizācijai. Jau Dailes teātra otrajā sezonā (1921. gadā) top vācu autora Ernsta Harta lugas “**Nerrs Tantris**” iestudējums. E. Harts vācu literatūrā kļūst pazīstams pirms Pirmā pasaules kara, rakstot prozas darbus izteiktā neoromantisma estētikā, taču slavu iegūst tieši pēc poētiskās drāmas “Nerrs Tantris” (1907), kurā piedāvā versiju vācu kultūrā sakņotajai viduslaiku ķeltu leģendai par kareivja Tristana un īru princeses Izoldes mīlasstāstu. Lugā attēlota tikai viena leģendas epizode, kad Tristans, kurš pēc Izoldes laulībām ar Tristana tēvoci Kornvolas karali Marku ir izraidīts no karalistes, riskējot ar dzīvību ierodas apciemot Izoldi, ģērbies par nerru jeb ākstu. Abu varoņu attiecībās pamazām briest konflikts – Izolde uzzina, ka Tristans redzēts pils tuvumā, taču aizbēdzis, jo negribējis cīnīties par viņu, un pat tad, kad Tristans viņai parādās āksta kostīmā, viņu neatpazīst, bet savu kļūdu saprot tikai tad, kad Tristans jau ir aizgājis. Tristans sabiedrības acīs kļuvis par izstumto, atšķirīgo – ubagu un ākstu, un arī Izolde nevar (vai arī atsakās) saskatīt viņa patieso būtību. E. Harta lugā romantiskais konflikts attēlots ar modernismam raksturīgiem izteiksmes līdzekļiem – izceļot abu varoņu savstarpējo atsvešināšanos un iekšējās pasaules psiholoģiskos sarežģījumus. Autora modernā leģendas interpretācija Vācijā gūst plašu atzinību, un 1910. gadā, tikai trīs gadus pēc lugas sarakstīšanas, šo darbu Aleksandras teātrī iestudējis arī krievu režisors V. Meierholds.

Dailes teātra izrādes ekspozīcijā J. Muncis atklāj iestudējuma ieceri: “Šo drāmu inscenējot, Dailes teātris nevar dot kā vēsturisku drāmu, bet gan kā teiku no senās pagātnes, apgarotu ar viduslaiku atmosfēru. Konstruējot inscenējuma formu, jāliekas vadīties no smagas viduslaiku atmosfēras.”³⁹⁹ Izrādē gotisko atmosfēru izdevies panākt gan ar dekorāciju palīdzību, kurās “dvesa smagnēja senlaicības elpa, cieti grebtā koka ietvarā parādījās palsos toņos izturēta pagātnes glezna”⁴⁰⁰, gan ar aktieru kustību partitūru, kuras tapšanā kā iedvesmas avots izmantota viduslaiku glezniecība un skulptūras. Izrādes iecerē atklāta vēlme tiekties pēc “shematiski lauztās līnijās ieturētām kustībām”, kuras veidotas pēc simetrijas principa, jo, “saskaņojot atsevišķa tēlotāja tēlojumu ar pretim tēlotāju, var sasniegt skaistu skatuves formu”.⁴⁰¹ Arī recenzenti, aprakstot izrādes gotisko atmosfēru, izceļ atsevišķu lomu atveidotāju stilizēto žestu partitūru: “Aktieru kustības režisors, redzams, gribējis ieturēt gotisko fresku stilā. (..) Vispārīgi jūtam, kā režisors šinī

³⁹⁹ Muncis J. E. Harta “Nerrs Tantris” vispārējā ekspozīcija Dailes teātrī, 1921. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.815.

⁴⁰⁰ Grēviņš V. *Eduards Smiļģis* – R.: LVI, 1956, 113. lpp.

⁴⁰¹ Muncis J. E. Harta “Nerrs Tantris” vispārējā ekspozīcija Dailes teātrī, 1921. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.815.

inscenējumā vairāk centies sasniegt ārējo bilžainumu (...).⁴⁰² Izrādes kompozīcijā īpaši izceltas abu protagonistu – Paulas Baltābolas Izoldes un Eduarda Smiļģa Tantra – figūras, kas jau telpiskā līmenī (ar paaugstinājumu palīdzību) paceltas pāri pūlim; tāpat šis pretstats uzsvērts, Izoles un Tantra kustības veidojot brīvas, dabiskas, atraisītas pretstatā masu ainu dalībnieku lauzītajām, marionetiskajām kustībām. Izrādes recenzenti kā vienu no estētiski veiksmīgākajām masu kustību ainām apraksta skatu pie baznīcas durvīm, kad skaisto, zeltmataino P. Baltābolas Izoldi no visām pusēm ielenc draudīgs kropļu un lepras slimnieku bars, tādējādi radot izteiktu kontrastu starp skaisto un neglīto. Līdz ar to izrādes estētiskajā un idejiskajā līmenī viduslaiku mākslas formas sintezētas ar ekspresionisma teātra formu un filozofiju, kurā īpaša uzmanība pievērsta indivīda attiecībām ar naidīgi noskaņoto, deformēto apkārtējo pasauli.

Par stilizācijas objektu E. Smiļģa režijā kļūst arī **viduslaiku mistērijas**. Piemēram, mistēriju izrāžu forma stilizēta 1923. gadā iestudētajā izrādē “**Sv. Jēkaba ceļojums**”. Vācu modernisma dramaturga Dīcenšmita luga “Svētā Jēkaba ceļojums” (*Die Sanct Jacobsfahrt*), kas pirmoreiz publicēta 1920. gadā, ir reliģiska mistērija, tās galvenais varonis ir Jaunais grāfs no Peigerzes, kurš dodas svētceļojumā. Varoņu tēlojumā autors apzināti ievijis reliģiskas alūzijas – grāfu, tāpat kā Jēzu Kristu, pūlis nomētā ar akmeņiem, apsūdzot noziegumā, ko viņš nav izdarījis, savukārt grāfa labākais draugs Švābs veidots kā Jūdas alūzija – viņš nodod savu draugu, pēc tam tiek sodīts, nožēlo grēkus un lugas beigās saņem atpestījumu. Lugā viduslaiku mistēriju forma stilizēta atbilstoši modernisma estētikai un filozofijai – ar reliģisko alūziju palīdzību attēlojot ekspresionismam raksturīgo ideju par cilvēces vispārējo degradāciju un indivīda kā mesijas pacelšanos pāri grēcīgajam pūlim. Kā raksta teātra kritiķis R. Kroders, Dīcenšmita darbā, atšķirībā no viduslaiku mistēriju tradīcijas, trūkst “reliģisku jūtu ekspresijas, [ir] tikai shematisks ekspresionisms. [...] Viņš runā par brīnumu, bet nerada to (*autores pasvītrojums – I. R.*).”⁴⁰³

E. Smiļģa inscenējumā atbilstoši režisora eklektiskajam rokrakstam sintezēti elementi gan no ekspresionisma, gan simbolisma teātra. J. Muncis par izrādes formas ieceri raksta: “Katoļu baznīcas kults izveidojams visā pilnībā, izmantojot dziesmas, ērģeļu un zvanu skaņas. [...] Izrādes formas veidojums nebūt nepieder pie vieglajiem, jo jāatdod mistērijas raksturs (*autores pasvītrojums – I. R.*), visām skaņām, balsīm un krāsām jābūt pārliecinošām, ietītām mistiskā bezkontūru formā. (...) Sevišķa vērtība jāpiegriež izrunas formai, jo teikumi konstruēti sevišķi ekspresīvi, kas prasa muzikālu kompozīciju,

⁴⁰² Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 25.10.1921, 3. lpp.

⁴⁰³ R. Kr. Māksla // *Latvijas Vēstnesis*, 23.03.1923, 3. lpp.

savstarpēji saskaņojot tēlotāju balsis ar muzikālu ritmu.”⁴⁰⁴ Šie principi ļauj runāt par simbolisma teātra izteiksmes līdzekļu izmantojumu izrādē. Savukārt kustību partitūra veidota, kombinējot iespaidus no viduslaiku glezniecības un ekspresionisma teātra masu ainu formēšanas principiem: “Masas: svētceļotāji, tauta un spītālīgie traktējami kā masu vienība bez detaļiem. Kustības forma veidojama viduslaiku fresku garā modernā uztvērumā. Pieturas punkti – “Giotto” un viduslaiku vāžu glezniecības shematizētās kustības. Galveno personu kustības atsvabinātas, ekspresīvi pilnīgas.”⁴⁰⁵ Izrādē radītā atmosfēra atstāj spēcīgu iespaidu uz skatītājiem, piemēram, R. Kroders raksta: “Apgaismojums aug līdz mistērijas iekšējai attīstībai. Baznīcas reliģiozās ceremonijas, lūgšanas ar latīņu tekstiem Dailes teātris izmanto kā darbības akomponimentu, izrādes kolorītu.”⁴⁰⁶

Elizabetes laikmeta teātra estētiku E. Smiļģis mēģina restaurēt vairākos 20. gadsimta 20. gados tapušos Viljama Šekspīra komēdiju iestudējumos. Rietumeiropas un Krievijas teātrī 20. gadsimta 20. – 30. gados aktuāla Šekspīra darbu modernizācijas tendence, pārceļot lugu darbību uz sava laika realitāti (*sk. 4.4.*). Arī E. Smiļģis šādiem režijas eksperimentiem pievēršas 1930. gadu sākumā tapušajos V. Šekspīra komēdiju “Sapnis vasaras naktī” un “Liela brēka, maza vilna” (ar nosaukumu “Amors uz drednauta”) iestudējumos, taču 20. gados veidotajos V. Šekspīra lugu uzvedumos režisors konsekventi izmanto divu dažādu laikmetu – Elizabetes laika teātra un 16. gs. itāļu delartiskās komēdijas – teātra formas.

Elizabetes laikmeta teātra izrāžu forma stilizēta 1923. gadā tapušajā Šekspīra lugas “**Liela brēka, maza vilna**” iestudējumā, kas norisinās pie atvērta priekškara, strauji mainoties ainām. Izrādes varoņi attēloti kā aristokrāti, kuri ietērti renesanses laika kostīmos, un, kā norāda rakstnieks Jēkabs Janševskis, “šā laikmeta stilā tad arī turēts tiklab komēdijas ārējais ietērps, kā arī noskaņota visa izrāde. (..) Renesanses laikmeta Itālijas augstāko, dzīvespriecīgo aprindu brašā sabiedrība aizraujoši viļņoja un vizmoja skatītāju priekšā, īpaši balles skatos.”⁴⁰⁷ Recenzentu vērtējumā izcelts tas, ka aktieru kustības šajā izrādē, atšķirībā no citiem pirmo sezonu Dailes teātra iestudējumiem, veidotas dabiskākas: “(..) vaļīgākas, atbrīvotas no samākslotā zīmējuma, kas agrāk traucēja izcelt deklamācijas

⁴⁰⁴ Muncis J. Ekspozīcija un skices iestudējumam “Svētā Jēkaba ceļojums”, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 233.899, 2. lpp.

⁴⁰⁵ R. Kr. Māksla // *Latvijas Vēstnesis*, 23.03.1923, 3. lpp.

⁴⁰⁶ Turpat.

⁴⁰⁷ Janševskis J. Māksla // *Valdības Vēstnesis*, 20.04.1923, 3. lpp.

psiholoģisko pusi. Arī vokālā puse apvaldīta, nav tik teatrāli kļiedzoša.”⁴⁰⁸ Vienlaikus iestudējumā jūtama arī delartiskās komēdijas ietekme, sevišķi mazo amoretu tēlos, kuri uz skatuves darbojas pantomīmas tehnikā, vieglas, maigas mūzikas pavadīti, kā arī komiķu Gustava Žibalta (Dzērvēne) un Arveda Mihelona (Ķīselis) aktīvajā darbībā, par ko teātra kritiķe Paula Jēger-Freimane sajūsmināta raksta: “Šo abu aktieru uztveres asprātība iet roku rokā ar autora radošo asprātību, un rezultātā iznāk maskā žilbinoši (*autores izcēlums – I. R.*), valodā intonāciju bagātībā vibrējoši tēli.”⁴⁰⁹

Elizabetes laikmeta teātra organizācijas principi radoši izmantoti arī V. Šekspīra komēdijas “**Kā jums tīk**” (“**Juku jukām**”) uzvedumā 1925. gadā, kur skatuve iekārtota pēc Šekspīra laika teātra tradīcijām: “Spēles princips darbīgi izkārtots dažādos plānos: uz kāpnēm, aizkara priekšā, augšējā laukumā. Tāds kārtojums ļauj ātru scēnu maiņu, kustības vaļu.”⁴¹⁰ Taču par viskonceptuālāko stilizācijas piemēru uzskatāms V. Šekspīra lugas “**Gals labs, viss labs**” uzvedums 1927. gadā. Šajā izrādē skatuve iekārtota pēc Šekspīra laika teātra principiem – proscēnijs tiek izmantots kustībai un ārskatiem, iekšējā skatuve, ko atdala viegli aizkari, kurus atver un aizver paši aktieri – pamatdarbībai un skatiem iekštelpās, bet skatuves dziļumā uz paaugstinājuma tiek izspēlēti psiholoģiski tuvplāni.⁴¹¹ Izrādē radoši apspēlēti jau lugas tekstā esošie farsa elementi (t. sk. asie, rupjie joki), papildinot tos ar dažādiem fiziskās bufonādes elementiem – dažādus praktiskos jokus izspēlē mēmie kalpotāji, piemēram, E. Mača atveidotajam Francijas karalim tiek piesprausta aste u. tml. Starp ainām ieviestas rēvijiskas starpspēles ar izklaidējošām dziesmām un dejām. Vienlaikus liela nozīme ir jau pašā Šekspīra lugas struktūrā aktuālajam *delartei* raksturīgajam dalījumam starp komiskajiem tipāžiem (piemēram, Jāņa Simsona Āksts, Kārļa Veica Parole u. c.) un lirisko darbības līniju, kuras centrā ir Emīlijas Viestures skaistā, vitālā, “saulainā” (šo gaišumu pastiprina O. Skulmes darinātais sievišķīgi gaišzaļais un dzeltenais tērps) Helēna: “E. Viesture ar lielu labpatiku attēloja sentimentālās Helēnes gaitas (...). Viņai stalts partneris mīlas turnīrā bija J. Priede (...). (...) Dzīvi iepinās intrigā firencietes L. Keplere un A. Baldone. Bez tam tās pamudināja atrisināt moderno problēmu: “kas izskatās jaunāka: māte vai meita?” (...) Ne vārdiņu nedrīkst izrunāt grāfienes pāži, bet toties jo runīgas tie padarījuši sejiņas un kustības.”⁴¹²

⁴⁰⁸ Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 25.04.1923, 3. lpp.

⁴⁰⁹ Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1923, Nr. 5, 588. lpp.

⁴¹⁰ Kroders R. Dailis teātra pieci gadi // *Dailis teatrs Rīgā*, VI sezona, 1925

⁴¹¹ Zeltiņa G. *Šekspīrs ar Baltijas akcentu* – R.: LU LFMI, 2015, 385. lpp.

⁴¹² Mednis E. Šekspīrs Dailis teātrī // *Latvijas Kareivis*, 22.01.1927, 4. lpp.

Jau pirmajā Dailes teātra sezonā E. Smiļģis pievēršas arī **spāņu Zelta laikmeta jeb *El Siglo de Oro* teātra** formu stilizācijai, 1921. gadā iestudēdams dramaturga Pedro Calderona de la Barkas (*Pedro Calderón de la Barca*) lugu “**Salamejas tiesnesis**”. J.Muncis izrādes teorētiskajā ekspozīcijā raksta: “Skatuves darbība minētā lugā tik strauja un dzīva, ka skatītāja uzmanība ne uz mirkli nevar atslābt. (...) Dailes teātra “Salemas tiesneša” inscenējums pieskaitāms pie labākiem un oriģinālākiem Dailes teātra inscenējumiem. Laimīgi atrisinātais dekoratīvais ietērps spēcīgi izceļ aktieri tēlotāju, un visas lugas vienpadsmit ainas bez pārtraukuma norisinās skatītāja priekšā. Spēcīga dramatiskā darbība tiek pārtraukta ar vieglām komiskām intermēdijām, kā jau tas parasts spāņu teātri.”⁴¹³ Arī teātra kritiķis R. Kroders, vērtējot izrādi, saziņā līdztību ar spāņu Zelta laikmeta teātra principiem: “Kalderona “Salamejas tiesnesi” Smiļģis inscenēja pēc spāņu teātra ārējās shēmas, kur centrā traģiskais patoss ar komiski-grotesko, ap kuru norisinās raibas intermēdijas. Dekorāciju stilizācija novesta līdz pilnīgai vienkāršībai, dzejnieka izdomu piepilda aktieris ar savu mīmiku, balsi, plastiku. Spilgti, reljefi Kalderona tēli te [ir] Smiļģa zemnieks Pedro Krespo un Gustava Žibalta aristokrāts dons Lope de Figeroa. Publika vēl pret Smiļģa jauninājumu vienaldzīga.”⁴¹⁴

Franču 17. gadsimta klasicisma teātra formas stilizētas 1924. gadā tapušajā franču autora Tristana Bernāra lugas “**Divas pīles**” iestudējumā. T. Bernāra “Divas pīles” ir neliela ludziņa, kas 1913. gadā sarakstīta vodeviļas iestudējumam Parīzes Palērojāla teātri (*Théâtre du Palais-Royal*) un kurā dažādas politiskās intrigas mijas ar lugas tēlu mīlas dzīvei veltīto darbības līniju. Luga stilizē 17. gadsimta franču klasicisma komēdijas tradīcijas, kombinējot elementus no franču farsa (asprātīgas vārdu spēles, erotiskas pikantērijas, komēdijas varoņu tipizācija, sižetiski spraigas situācijas) un itāļu delartiskās komēdijas. J. Muncis izrādes ekspozīcijā raksta: “Bernārs ir situāciju meistars. Še viņam liela Moljēra skola, kurai stāv tuvu *Commedia dell'arte*, tādēļ arī atrast izrādes formu nenāksies grūti. Veidot izrādi vieglos toņos, darbību konstruējot no labi zīmētiem tipiem. Viņa radītā tipu galerija ir meistardarbs un stāv tuvu tagadnes modernai politikai, tipi drusku šaržējami, bet ne par daudz (...).”⁴¹⁵ Arī E. Smiļģa iestudētajā izrādē aktieru spēlē pastiprināti izmantota bufonāde, dinamiska kustību partitūra, komisks varoņu runasveids, izrādē daudz “dzirkstošas asprātības un vieglas pikantērijas”⁴¹⁶, jūtams “franču ātrums,

⁴¹³ Muncis J. Calderona de la Barkas “Salemas tiesnesis” Dailes t., ekspozīcijas apraksts, 1920. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.819.

⁴¹⁴ Kroders R. Dailes teātris // *Ritums*, 1922, Nr. 1, 70. lpp.

⁴¹⁵ Muncis J. T. Bernāra “Divas pīles” ekspozīcija, 1924. RMM arhīvs, Inv. Nr. 233.914.

⁴¹⁶ (bez. aut.) Māksla // *Latvija*, 21.05.1924, 3. lpp.

vaļība, pulsācija⁴¹⁷”. Aktieru ķermeņu pozās komisma radīšanai apzināti izmantoti pikanti, neestētiski stāvokļi, kurus, pārmetot izrādei vulgaritāti, apraksta teātra kritiķe P. Jēger-Freimane: piemēram, Alfrēda Gulbja Šviljetam ir “nožēlojama figūra”, bet Gustava Žibalta “drebelīgais, vecišķais” ģenerālis Mufons izskatoties “aizskaroši divdomīgs”⁴¹⁸. J.Munča skatuves iekārtojumu, līdzīgi kā citos Dailes teātra 20. gadu iestudējumos, veido vairākas spēles platformas, kuras savieno kāpnes, līdz ar to aktieru kustībās dominē ne tikai enerģiski, plaši žesti, kas uzsver farsā attēloto situāciju teatrālismu, bet arī dinamiska kustību partitūra – skriešana, lēkšana un pamatdarbībā iestarpināti dejas numuri: “Skatuves iedalījums veikls, aktieri nav pielīmēti pie līmeniskās plāksnes. Teatrālisms. (..) aktieriem ļauta milzīgi liela izspēlēšanās un liela iespējamība sastādīt veiklas situācijas. Aktieru kustība dzīvina lugu.”⁴¹⁹

4.2. Austrumu teātra elementu stilizācija

20. gadsimta 20. gadu vidū, kad Dailes teātris salīdzinoši jau nostiprinājis savas pozīcijas Latvijas teātra kopainā, E. Smiļģis, tāpat kā daudzi citi Rietumeiropas un Krievijas modernisti, aktīvi pievēršas eksperimentiem ar Austrumu teātra formu stilizāciju. Vācu teātra zinātniece Ērika Fišere-Lihte kā būtiskākos Austrumu teātra virzienus, kas dažādos laikos interesējuši Rietumu teātra režisorus un teorētiķus, min Japānas No un Kabuki teātri, persiešu, afrikāņu un indiešu teātra tradīcijas, ķīniešu teātri, Pekinas operu, indiešu *orissi* un balinēziešu *barong* dejas mākslu.⁴²⁰ Visus minētos Austrumu teātra paveidus raksturo galēji kanonizēta izrāžu forma, kurā nav vietas psiholoģijai un kur saturs tiek pausts ar ļoti plašu formas izteiksmes līdzekļu arsenālu – sākot ar kostīmiem, grīmu, kustību partitūru (tai skaitā mīmiku, žestiem, specifiski izstrādātu gaitu un dejas kustībām), beidzot ar vispārīgiem skatuves organizācijas un scenogrāfiskā iekārtojuma principiem. Gan Rietumeiropas, gan Krievijas modernisma teātrī (piemēram, Vsevoloda Meierholda režijā) notiek radoši eksperimenti, mēģinot sintezēt Austrumu teātra principus ar itāļu delartiskās komēdijas tehniku. Abos – gan Austrumu teātrī, gan delartiskajā komēdijā – galvenokārt izmantots nevis runātais vārds, bet neverbāli izteiksmes līdzekļi (mūzika,

⁴¹⁷ Liepiņš O. T. Bernāra “Divas pīles” // *Latvis*, 17.05.1924, 6. lpp.

⁴¹⁸ Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.06.1924, 672. lpp.

⁴¹⁹ Liepiņš O. T. Bernāra “Divas pīles” // *Latvis*, 17.05.1924, 6. lpp.

⁴²⁰ Fischer-Lichte E. The Intercultural Trend in Contemporary Theatre // *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign* – Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, p. 11.

dziedāšana un deja), savukārt aktieri psiholoģisku raksturu vietā attēlo konkrētus varoņu tipus, kuriem jau kanoniski raksturīgs konkrēts grimis, maska, kostīms, žestu un kustību partitūra.

Rietumu teātrī pastiprināta pievēršanās Austrumu teātra stilizācijai vērojama divos periodos: (1) 20. gadsimta pirmajā pusē modernisma teātra kontekstā; (2) 20. gadsimta 70. gados, kad iespējams runāt par t.s. otro “interkulturalisma vilni” un Austrumu teātra ietekmi Arianas Mnuškinas, Roberta Vilsona, Pītera Bruka, Eudženio Barbas u. c. Rietumeiropas režisoru darbos.

20. gs. pirmajās divās desmitgadēs gan Rietumeiropas, gan Krievijas modernisma teātrī vērojama vispārēja interese par orientālismu un dažādām Austrumu kultūrām, kas rezultējas gan novatoriskos režijas darbos, gan jaunu aktierspēles un kustību partitūru veidošanas tehniku izstrādē. Makss Reinhardts eksperimentē ar japāņu teātra formām, piemēram, Berlīnes Vācu teātrī iestudējot Frīdriha Frekzas (*Friedrich Freksa*) lugu “Samuruna” (1910), kas tapusi pēc “Tūkstoš un vienas nakts pasakas” motīviem, un cauri visai skatītāju zālei izveidojot tradicionālo *hanamichi* jeb ziedu ceļu; Vsevolods Meierholds japāņu No teātri izmanto kā paraugu savas aktiermākslas metodes izstrādei, kā arī savā režijā eksperimentāli mēģina savienot japāņu No teātra un itāļu delartiskās komēdijas elementus; Aleksandrs Tairovs pievēršas gan ķīniešu, gan indiešu teātra stilizācijai, izstrādājot savu sintētiskā teātra ideju; franču režisors Žaks Kopo “Vecās baložbūdas” iestudējumos izmanto No un Kabuki teātra principus; Antonēns Arto sava Nežēlības teātra principus balsta balinēziešu dejas teātra arhetipos; Edvards Gordons Kreigs, izstrādājot teoriju par aktieri kā virsmarioneti, iedvesmojas no masku izmantojuma estētikas un funkcionalitātes, ko novērojis Āfrikas un Āzijas teātrī; Bertolts Brehts sava episkā teātra atsvešinājuma principu radījis, iedvesmojoties no ķīniešu Pekinas operas u.tml. Ē. Fišere-Lichte norāda, ka šī interese par Austrumu kultūru saistīta ar 20. gs. sākumā aktuālo Rietumu teātra kultūras atjaunošanos jeb *re-teatralizāciju*⁴²¹ – apzinātu jaunu izteiksmes formu meklēšanu, attālināšanos no psiholoģiskā teātra un pievēršanos dažādiem ar teātra kā vizuālas mākslas eksperimentiem, pastiprinot fiziskās kustību partitūras, scenogrāfijas, gaismu, kostīmu u. c. izrādes vēstījuma elementus, bet mazinoties teksta nozīmei izrādes struktūrā. Šie principi izteikti vērojami arī Eduarda Smiļģa režijā.

20. gadsimta 20. – 30. gados E. Smiļģa režijā top vairāk nekā astoņas Austrumu tematikai veltītas izrādes: Džordža Kokrena Hazeltona (*George Cochrane Hazelton*) un

⁴²¹ Fischer-Licthe E. Interculturalism in Contemporary Theatre // Pavis P. (ed.) *The Intercultural Performance Reader* – NY&London: Routledge, 1996, p. 30.

Harija Benrimo (*Harry Benrimo*) “Dzeltenais ģērbs” (1923), Gustava Rēdera “Turku spuldze jeb Aladina burvju lampa” (1923), Franca Grillparcera “Sapnis-dzīve” (1924), Morisa Magra “Sins” (*Maurice Magre*) (1925), Džeimsa Elroja Flekera (*James Elroy Flecker*) “Hasans” (1926), Morisa Vernona “Misters Vū” (1927), Pjēra Frondē “Divas pasaules” (1928), Kārļa Jēkabsona “Sultāna harēms” (1928) u. c.

Minētajās izrādēs, izņemot 1923. gadā tapušo “Dzeltenā ģērba” iestudējumu, var runāt par daļēju Austrumu teātra formu stilizāciju. “Orientālās tematikas” izrāžu pamatā izmantota dramaturģija, kas tikai pastarpinātā veidā saistīta ar Austrumu teātri – tie ir dažādas kvalitātes austrumu sižetu pārstrādājumi, kuru autori ir eiropieši vai amerikāņi – piemēram, lugas “Sins” autors ir francūzis Moriss Magra, “Misteru Vū” sarakstījis anglis Moriss Vernons u. tml. Māris Grēviņš grāmatā “Dailes teātris” par šīm izrādēm raksta: “Tiecoties pēc jaunām teatrālās izteiksmības iespējām, Dailes teātris sāka pievērsties īpašam eksotisko lugu ciklam par Austrumu tematiku. Tie bija krāšņi inscenējumi, kuros krāsu un gaismu rotaļās, orientālo deju burvībā jau tika sasniegta tiem laikiem liela meistarība. Parasti šādas izrādes pamatā bija pasakas vai teikas viela (..) ar tautas varoni vai citu labā spēka personificējumu centrā, kas dodas cīņā pret pasaules ļaunumu un pieveic to.”⁴²² Vairākās lugās (piemēram, F. Grillparcera darbā “Sapnis-dzīve” vai P.Frondē lugā “Divas pasaules”) apspēlēts arī tipizēts sižets par Rietumu sabiedrībai piederoša indivīda nokļūšanu citā, Austrumu pasaulē, saduroties divām dažādām kultūras sistēmām.

Līdzīgi kā citi Rietumeiropas un Krievijas modernisti, E. Smiļģis orientālo tematiku izmanto kā ierosmes avotu vispārīgiem estētiskiem eksperimentiem, meklējot no tradicionālās, t. i., reālistiskās teātra valodas atšķirīgus izteiksmes veidus. Šajās izrādēs liela nozīme savam laikam eksotiskai, t. i., orientāliskos motīvos veidotai scenogrāfijai, kostīmiem, kustību partitūrai un muzikālajam noformējumam. Piemēram, stilizēti ķīniešu teātra aktierspēles principi saskatāmi Teodora Lāča atveidotajā titullomā M. Vernona lugas “**Misters Vu**” inscenējumā: “Misters Vu mierīgs, kustībās un žestos skops, izaug varens un liels. Ķīnas senlaicības, tālās vēstures, mūžīgo tradīciju mirdzums ieskauj Vu figūru, kas liekas nākam no vecas ķīniešu noveļu grāmatas, no seniem zīmējumiem. Seja (pusaizkritušie plaksti, kas lāgiem gausi virājas, maskas miers, kas atritinājās veclaicīgā smaidā), balss nokāsa, rāmie toņi, kas retumis izlaužas asā spēkā, bet visvairāk aizturētā pusčukstienā (raksturīgs iešņāciens apvainojuma brīdī).”⁴²³ Par estetizāciju kā “orientālo

⁴²² Grēviņš M. *Dailes teātris* – R.: Liesma, 1971, 21.lpp.

⁴²³ Sudrabkalns J. “Misters Vu” // *Pēdējā Brīdī*, 28.10.1927, 10. lpp.

izrāžu” pamatprincipu raksta vairāki Dailes teātri regulāri vērtējoši kritiķi, piemēram, Paula Jēger-Freimane par 1925. gadā iestudēto izrādi “**Sins**” raksta: “Cik šai lugā franciska, cik ķīniska – lai paliek neizspriests, jo Dailes teātra inscenētājiem tas ir nesvarīgs jautājums (...). “Sina” 21 ainu šķirstam acīm kā krāsainām bildēm pušķotu pasaku grāmatu. Un mājup ejot jautājam sev: vai Dailes teātra elks – kustība netaisās sastingt dramatiskā nekustībā – bildē?”⁴²⁴ Līdz ar to iespējams secināt, ka E. Smiļģis Austrumu tematikai veltītajās izrādēs īsteno apzinātu estetizācijas principu.

1923. gadā E. Smiļģis iestudē konceptuālāko no eksperimentālajām “orientālā cikla” izrādēm – “**Dzeltenais ģērbs**”, kuras pamatā ir amerikāņu Džordža Kokrena Hazeltona un Harija Benrimo pēc stingriem Ķīnas teātra un drāmas principiem sarakstītā luga “Dzeltenā jaka”. Pirms E. Smiļģa šo lugu jau iestudējuši divi modernisma teātra režisori – Makss Reinhardts Vācijā (1913) un Aleksandrs Tairovs Krievijā (1914). Kaut arī lugas sižets ir sentimentāls (tās pamatā ir romantisks, didaktiski iekrāsots stāsts par jauna vīrieša dzīvesceļu un dzīves jēgas meklējumiem, sākot no dzimšanas un attēlojot viņa transformēšanos no bērna par jaunēkli un pieaugušu vīrieti), “Dzeltenais ģērbs” līdz pat mūsdienām tiek uzskatīta par vienu no komerciāli veiksmīgākajām konvecionālās ķīniešu teātra formas adaptācijām Rietumu teātrī.

Dailes teātra “inscenējums veidots pēc ķīniešu teātra principiem un saskaņots ar mūsu dienu teātra prasībām”⁴²⁵ – respektīvi, E. Smiļģis izrādē Ķīnas teātri cenšas nevis restaurēt, bet gan stilizēt atbilstoši modernisma teātra estētiskajām un filozofiskajām prasībām. Šo māksliniecisko uzstādījumu apliecina arī Jāņa Munča rakstītā izrādes ekspozīcija: “Izrāde veidojama īpatnējā Dailes teātra stilā – turoties pie ķīniešu tradīcijām un materiāliem.”⁴²⁶ Ekspozīcijas apraksts liecina, ka J. Munča kā oficiālā Dailes teātra teorētiķa vadībā izrādes vajadzībām notikusi rūpīga Ķīnas teātra un drāmas vēstures un teorijas izpēte, kas ļāvusi arī praksē precīzi īstenot ķīniešu teātra formu. J. Munča iezīmētās iestudējuma vadlīnijas attiecas uz visiem izrādes līmeņiem – skatuves iekārtojumu jeb scenogrāfiju, aktieru kustības organizācijas principiem (tai skaitā mīmiku, žestiem, deju), grima un masku izmantojumu, muzikālo pavadījumu u. tml. Piemēram, izrādes teorētiskajā ekspozīcijā sīki aprakstīts kanoniskais ķīniešu teātra skatuves iekārtojums, kas vēlāk īstenots arī uz skatuves: “Visi ķīniešu teātri izskatās vienādi. (...) Tur (*uz skatuves – I. R.*) atrodas 2 lielas kolonnas sarkanā krāsā ar poētiskiem uzrakstiem. Viņas paceļas apmēram 2

⁴²⁴ Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.04.1925, 410. lpp.

⁴²⁵ DT direkcija. *Dzeltenais ģērbs* programma. RMM arhīvs, Inv. Nr. 13772.

⁴²⁶ Muncis J. Ekspozīcija Hazeltona un Benrimo “Dzeltenais ģērbs” Dailes teātrī, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238.193, 6.-7. lpp.

metru augstumā, vienā stūrī pie skatuves, lai atbalstītu baldahīna velvi, kurš aplāj visu skatuves augšu līdz sienai. Baldahīns izrotāts ar koka izgriezumiem vai arī gleznojumiem. (..) Skatuves galā atrodas 2 durvis, vienas pa labi, otras pa kreisi, aizkārtas ar izšūtiem zīda aizkariem, kuri izgriezti ar maziem spīdekļiem. Pēc ķīniešu tradīcijām aktieriem jāuznāk uz skatuves pa labi un jāiziet pa kreisi. (..) Ir tikai viena vispārēja dekorācija – fons, uz kura norisinās visa darbība. Ja vajadzīgs ūdens, tad ūdeni raksturo zila drāna ar zivju ornamentiem; koka nūja noder zirga vietā, drapērija ar uzzīmētu klinti nozīmē kalnu utt.”⁴²⁷

E. Smiļģis lugas darbību papildinājis ar izvērstām Austrumu teātra estētikā veidotām intermēdijām jeb starpspēlēm, kurās stilizētas ne tikai ķīniešu un japāņu teātra tradīcijas, bet saskatāmas arī tipoloģiskas paralēles ar Bertolta Brehta episkā teātra formu, kas tobrīd vēl ir tikai tapšanas procesā: “Lai lugu padarītu dzīvāku, jāieved starpspēles (īsa pantomīma) un priekšspēle (tradicionāla laternu dejas). Starpspēles izpilda *Sing-Song-Girls* (līdzīgas japāņu geišām). Šīs starpspēles sastāv no dziesmām, dejām un pantomīmas, kura attēlo nākošo darbību.”⁴²⁸ Šis apraksts liecina par atsvešinātu un nosacītu estētiku, kurā aktieri darbojas pēc spēles teātra principa – izrādē, atbilstoši lugas burtam, darbojas Skatuves meistars, kurš, skatītājiem redzot, pārkārto izrādes dekorācijas, un *Choruss* jeb teicējs, kurš skatītājiem sniedz paskaidrojumus par darbības vietu, laiku, sižetu un varoņiem. Atbilstoši Ķīnas teātra tradīcijām izrādes darbība notiek pie atvērta priekšskara, neslēpjot skatuves pārbūves un aktieru uziešanu un noiešanu no skatuves starp atsevišķām izrādes ainām.

Arī recenzenti norāda uz izrādes spēles dabu, piemēram, R. Kroders žurnālā “Ritums” raksta: “Organiska nepieciešamība, stila griba Dailes teātri novedusi pie ķīniešiem (..). Tas ir dabiskuma, naturālisma galējs noliegums, fantastikas orgāna (..). Formu izjūta, koncentrēta skaidrība, grācija, galēja vienkāršība ir ķīniešu mākslas, arī teātra, raksturs. (..) Teātrī ķīnieši nemeklē lietas garīgās, dvēseliskās kaislības, bet tīro spēles prieku, jutekliski vieglu noreibumu. Pārplūstoša fantāzija, nebeidzama formu un motīvu spēle ir viņu teātris. (..) Skatuvi kārtot, skatītājiem redzot, un kārtotāju darbība pati top par paralēlu izrādi. (..) Aktieri ar savām scēniskām ceremonijām vienmēr jauc scēnisko

⁴²⁷ Muncis J. Ekspozīcija Hazeltona un Benrimo “Dzeltenais ģērbs” Dailes teātrī, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238.193, 3.-5. lpp.

⁴²⁸ Turpat, 6. lpp.

ilūziju. Īstenības pilnīgs noliegums. Visā izrādē fantastiski pārspilējumi, kas attālina no īstenības.”⁴²⁹

Izrādē liela nozīme ir Felicitas Ertneres izstrādātajai aktieru kustību partitūrai. J.Muncis izrādes ekspozīcijā norāda, ka Ķīnas teātrī aktieru kustības ir jau vēsturiski ierobežotas un kanonizētas, jo “ķīniešu stingrā morāle nepielaiž kaislīgu jūtu izplūdumu. Ķīniešu rakstura pamatīpašības izpaužas dvēseles līdzsvarā un atturībā. (..) Arhaiskās dejas sastāvēja no žestiem, klanīšanos ar ķermeni un galvu, kā arī rokām. Dejojāji nopietni un lieliski staigāja no kreisās puses uz labo – šī deja vairāk līdzinājās pantomīmai (..).”⁴³⁰ Stilizējot Ķīnas teātra kanonisko formu, F. Ertnerē katrai izrādes varoņu grupai radījusi specifisku kustību partitūru, kas variē gan tempa, gan intonācijas ziņā (respektīvi, ir lēni plūstoša vai paātrināta un attiecīgi rada lirisku vai komisku efektu): “Turoties pie ķīniešu paražām, liriskās vietās aktieri varētu dziedāt – tā ienestu vairāk kontrasta. Blakus lomū tēlojumos jāsniedz daudz humora, kas kā kontrasts papildinās un izcels nopietnos galveno lomū tēlotājus. Skatuves meistara un *Chorusa* kustības svinīgas un nopietnas, kamēr viņu palīgu kustības veiklas, sīkiem solīšiem (pavada viegla mūzika). (..) Vīriešu un sievietes kustības jāiztur kontrastā. Sievietes uznāk sīkiem, viegliem solīšiem un kustībām, kamēr vīrieši varonīgi lieliem soļiem ar plašām svinīgām kustībām.”⁴³¹

Izrādē precīzi funkcionē arī J. Munča veidotā scenogrāfija, kura veidota divos līmeņos jeb pakāpēs ar milzīgu pūķa gredzenu skatuves centrā, kas tiek izmantots kā ietvars dažādu gleznotu fonu maiņai, ļaujot kompaktā un skatītājiem saprotamā formā mainīt izrādes darbības vietas. Roberts Kroders recenzijā norāda, ka izrāde kopumā atstāj Ķīnas teātrim neraksturīgi dinamisku iespaidu, kas šo iestudējumu ļauj dēvēt par stilizācijas, nevis rekonstrukcijas mēģinājumu: “Muncis radījis mirdzošu krāsainību audeklos un kostīmos; prospekti, kas mainās pūķa gredzenē, neatdara ķīniešu peizāža intīmo, kluso, apgaroto iejūtu, nogrimšanu, kas izskan muzikālā dzidrumā. Muncim ir enerģiska perspektīve, telpiskas ilūzijas tieksme, kas sveša ķīniešiem.”⁴³²

Teātra zinātniece Silvija Radzobe pētījumā par Krievijas režiju 20. gs. pirmajā pusē definē divas principiālas tendences modernistu attieksmē pret agrāko laikmetu teātra formu stilizāciju: (1) dekoratīvo stilizāciju, kad režisors apzināti spēlējas ar stilizējamā objekta ārējo formu; (2) antropoloģisko stilizāciju, kad notiek mēģinājums ieteikties kādas agrāk

⁴²⁹ Kroders R. “Dzeltenais ģērbs” Dailes teātrī // *Ritums*, 01.01.1925, 58. lpp.

⁴³⁰ Muncis J. Ekspozīcija Hazeltona un Benrimo “Dzeltenais ģērbs” Dailes teātrī. 1923. – RMM arhīvs, Inv. Nr. 238.193, 5. lpp.

⁴³¹ Turpat, 6. lpp.

⁴³² Kroders R. “Dzeltenais ģērbs” Dailes teātrī // *Ritums*, 01.01.1925, 58. lpp.

eksistējušas sistēmas iekšējos likumos, atvasinot no tās savam laikam noderīgus principus.⁴³³ E. Smiļģa veikto Austrumu teātra formu stilizācijā pārliecinoši iespējams runāt par S. Radzobes formulēto dekoratīvo stilizāciju – Dailes teātra 20. gadsimta vidus izrādēm kopumā raksturīgi sava laika teātrim netipiski, eksotiski estētiskie eksperimenti, ar netradicionālu izrāžu vizualitāti cenšoties pieradināt pie reālisma teātra pieradušos skatītājus, tādēļ orientālie motīvi vispirms kalpo par spēcīgu izteiksmes līdzekli, ar kuru pievīlināt un vizuāli pārsteigt skatītājus laikā, kad teātra finansiālie apstākļi ir sarežģīti. No otras puses, vairākās izrādēs atsevišķos līmeņos (piemēram, aktierspēlē), bet viskonceptuālāk un pilnīgāk – 1923. gadā tapušajā izrādē “Dzeltenais ģērbs” – nenoliedzami konstatējams apzināts un konkrēts Austrumu teātra formu izmantojums modernisma teātra koordinātēs.

4.3. Delartiskās komēdijas tradīcijas izmantojums

Dailes teātra teorētiķa Jāņa Munča teorētiskajos rakstos, kas veltīti aktierspēles un kustību partitūras veidošanas principiem Dailes teātrī, kā galvenais iedvesmas avots minēta itāļu 16. gadsimta delartiskā jeb masku komēdija, kas, Munčaprāt, izmantojama kā stilizācijas avots, iestudējot gan latviešu, gan ārzemju autoru komēdijas.

Delartiskās komēdijas tradīcijas E. Smiļģa režijā aktuālas vairākos līmeņos:

(1) Kā ietekmes avots specifiska aktierspēles stila izveidē, kas balstīts groteskā mīmikā, žestu un kustību partitūrā;

(2) Kā izrāžu organizācijas princips – iedvesmojoties no delartiskās komēdijas komisko personāžu *zanni* jeb kalpu maskām, E. Smiļģis, līdzīgi kā krievu režisors V.Meierholds, izrādēs ievieš skatuves iekārtotājus, kas funkcionē kā skatītāju izklaidētāji un skatuves darbības vadītāji; transformētā formā *delartes* tradīcijas aktuālas arī Dailes teātra izrādēs ieviestajās muzikālajās intermedijās – kuplejās;

(3) Kā dažādu laikmetu un žanru literāro darbu interpretācijas modelis – delartiskās komēdijas principi, ko E. Smiļģis sadarībā ar J. Munci piemēro gan latviešu, gan ārzemju autoru literārajiem darbiem, ne tikai izceļ jau pašos tekstos aktuālos *delartes* elementus, bet bieži vien liecina par radošiem režijas eksperimentiem, piemērojot delartiskās komēdijas

⁴³³ Radzobe S. Krievijas režija (1900-1945): galvenās tendences // Radzobe S. (zin. red.) *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002, 232. lpp.

principus darbiem, kuri paši par sevi nav tieši saistīti ar *delartēs* tradīciju, taču pieļauj šādas interpretācijas iespējas.

Pievēršanās delartiskās komēdijas stilizācijai ir raksturīga tendence 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā, laikā, kad Rietumeiropā un Krievijā uzplaukst pirmais modernisma virziens – simbolisms. Tiek iestudēti dažādos laikmetos tapuši dramaturģijas darbi – gan lugas, kas sarakstītas 16., 17. gadsimtā un kas pilnībā balstītas *delartēs* tehnikā, gan vēlāku laikmetu (renesanses, romantisma, simbolisma) darbi, kuros transformētā, t. i., stilizētā formā izmantoti delartiskajai komēdijai raksturīgi sižeti, tēli vai estētiskie paņēmieni (piemēram, improvizācija, bufonāde u. tml.).

J. Munča teorētisko uzskatu ietekmē E. Smiļģa 20. gadsimta 20. gados tapušajās izrādēs bieži izmantoti tādi delartiskās komēdijas principi kā izrādes personāža veidošana pēc delartiskās komēdijas tēlu (kalpu, kungu, mīlētāju masku) sistēmas, improvizācija, akrobātisku elementu izmantojums kustību partitūras veidošanā u. c. Šajās izrādēs vēstījuma galvenais elements ir fiziskums – teksta vietā par galveno izteiksmes līdzekli kļūst aktiera kustības, mīmika, žesti, kas veidoti pēc *delartēs* principiem – aktieri uz skatuves dzied, dejo, met ritentiņus, izpilda dažādus *lazzi* jeb fiziskās darbībās balstītus jokus, kas ir raksturīgs itāļu 16. gs. masku komēdijas izrāžu elements.

Delartiskās komēdijas stilizācija aktuāla divās Dailes teātra repertuāra līnijās:

(1) latviešu dramaturģijas iestudējumos, pie kuriem piederīgi tādi darbi kā Rūdolfa Blaumaņa “Skroderdienas Silmačos” (1923), “Trīnes grēki” (1925), “Ļaunais gars” (1925), Ādolfa Alunāna “Seši mazi bundzinieki” (1923), Annas Brigaderes pasaku lugas “Princese Gundega un karalis Brusubārda” (1923) un “Sprīdītis” (1924), kā arī brāļu Kaudziņu romāna “Mērnieku laiku” dramatisējums (1924) u. c.;

(2) ārzemju dramaturģijas iestudējumos – Henrika Ibsena “Pērs Gints” (1921), Viljama Šekspīra “Divpadsmitā nakts” (1921), “Sapnis vasaras naktī” (1922), “Liela brēka, maza vilna” (1923), “Venēcijas tirgotājs” (1923), Pjēra Ogistēna de Bomaršē “Figaro kāzas” (1922), Moljēra “Žoržs Dandēns”, Nikolaja Jevreinova “Dzīve-arlekināde” (1922), Karlo Goldoni “Viesnīciece” (1924) un “Ziņkārīgās siņjoras” (1925), Ludviga Tīka “Runcis zābakos” (1922) u. c.

Vienlaikus visas minētās izrādes, kurās stilizētā veidā izmantota *delartēs* estētika, iespējams iedalīt divās grupās pēc pašu literāro darbu saistības ar 16. gs. itāļu delartiskās komēdijas tradīciju. Tie ir:

(1) dažādos laikmetos tapuši darbi, kuros pašos par sevi atrodami stilizēti delartiskās komēdijas elementi (Elizabetes laikmeta teātris un V. Šekspīra komēdijas “Divpadsmitā

nakts”, “Sapnis vasaras naktī”, “Liela brēka, maza vilna” u. c.; romantisma dramaturģija, piemēram, L. Tika “Runcis zābakos” u. c.; simbolisma dramaturģija, piemēram, N.Jevreinova “Dzīve-arlekināde” u. c.);

(2) darbi, kuros pēc pašu literāro darbu autoru ieceres nav tiešas atsauces uz delartiskās komēdijas tradīciju (piemēram, H. Ibsena “Pērs Gints”, R. Blaumaņa “Skroderdienas Silamčos”, R. un M. Kaudzīšu romāns “Mērnieku laiki” u. c.).

Līdz ar to var secināt, ka E. Smiļģis sadarbībā ar Dailes teātra teorētiķi J. Munci izveido jaunu, oriģinālu interpretācijas stilu, piemērojot *delartes* estētiskos un/vai filozofiskos principus darbiem, kuriem pašiem par sevi nav tiešas saistības ar itāļu delartiskās komēdijas tradīciju, taču kuru struktūra ļauj tos radoši transformēt.

Delartiskās komēdijas stilizētā formā pārņemtā estētika kļūst par vienu no Dailes teātra 20. gadsimta 20. gadu pirmās puses izrāžu pamatelementiem. Teātra kritiķis Roberts Kroders, aprakstīdams Dailes teātra pirmo sezonu izrādes, to atmosfēru raksturo kā rotaļīgi vieglu, krāsainu, ritmisku un tempā atraisītu. Aktierspēlē dominē izteikts fiziskuma princips, mazinot teksta nozīmi izrādes kopējā vēstījumā – Rakstniecības un mūzikas muzeja arhīvā atrodami izrāžu režijas eksemplāri liecina, ka E. Smiļģis veicis plašus svītrojumus, paturot lugu sižeta karkasu. Līdz ar to iespējams secināt, ka izrāžu vēstījumā lielāka nozīme ir tieši fiziskajām darbībām – dažādos fiziskos trikos (piemēram, kūleņošana, lēkāšana u. c. akrobātiskās darbībās) balstītai kustību partitūrai, kā arī dziesmām, dejām un rotaļām, kas inscenētas kā muzikālas intermēdijas jeb kuplejas starp izrāžu ainām. Bieži tiek izmantots vaļējs priekšskars, kas jau pirms izrādes ļauj aplūkot skatuves dekorācijas un daļēji nojauc robežu starp dzīvi un izrādi. Iestudējumos aktualizēts apzināts teatralizācijas jeb spēles princips, aktieriem nepastarpināti sarunājoties ar publiku un neslēpjot teātra tapšanas mehānismus (piemēram, pārkārtojot dekorācijas, skatītājiem to redzot, iejaucoties izrādes pamatdarbībā ar asprātīgiem komentāriem, u. tml.).

E. Smiļģis vairākās izrādēs ievieš arī īpašus skatuves tēlus – spēles organizatorus, kuri pilda vairākas funkcijas: (1) pārnēsā nepieciešamos rekvizītus, atver un aizver priekškaru, tādējādi uzsverot notiekošā spēles jeb teatrālo dabu; (2) ir aktīvi uz skatuves klātesoši, vērojot un dažkārt komentējot notiekošo darbību kā medijs starp skatuvi un skatītājiem; (3) starp izrādes ainām izspēlē izklaidējošas intermedijas jeb starpspēles, kas paredzētas skatītāju izklaidēšanai.

Šo skatuves tēlu izcelsme jeb ierosmes avoti ir vairāki. Pirmkārt, vairākās lugās jau *apriori* sastopami tēli vai tēlu grupas, kas pilda nosacītas darbības organizēšanas funkcijas (piemēram, V. Šekspīra dramaturģijā – amoreti lugā “Liela brēka, maza vilna”, elfi un

amoreti lugā “Sapnis vasaras naktī” u. c., daļēji – Kārlēns un Rūdis kā darbību virzoši komiskie tēli R. Blaumaņa komēdijā “Skroderdienas Silamčos”). Piemēram, 1923. gadā tapušajā V. Šekspīra komēdijas “**Liela brēka, maza vilna**” skatuves darbību organizē trīs sniegbaltos kostīmos tērpti amoreti (Z. Lēvenšteina, E. Haselbauma, S. Lepnis), kas kustas liriskas mūzikas pavadījumā. Izrādes ekspozīcijā J. Muncis raksta: “Vajadzīgos skatuves elementus uzstāda amoreti. Dinamiska forma veidota vieglā rotaļīgā garā. (..) Skatuve visu laiku atklāta. Amoreti sakārto skatuvi un ar ļoti īsām pantomīmām ienes pārmaiņu tēlojuma formā. (..) Lugas pievilksanas spēks slēpjas ne galveno personu nopietnā darbībā, bet gan asprātīgā un ārkārtīgi interesanti veidotā blakus personu Benedikta, Beatrises un klaunu darbībā.”⁴³⁴

Otrkārt, šādus skatuves tēlus, ietekmējoties no japāņu No teātra izrāžu organizācijas principiem un 17. – 18. gadsimta franču teātra tradīcijām, savās izrādēs ievieš krievu režisors Vsevolods Meierholds, tādēļ iespējams runāt par tiešu ietekmi no citu modernisma režisoru izrādēm. Piemēram, par nepārprotamām paralēlēm var runāt, salīdzinot V.Meierholda iestudēto Moljēra “Donu Žuanu” (1910) un E. Smiļģa veidoto P.O. de Bomaršē lugas “Figaro kāzas” uzvedumu (1922) (*sk. 4.2.*). Abās izrādēs darbojas skatuves apkalpotāji – artistiski morīši; V. Meierholda gadījumā tie ir divi skatuves tēli, E. Smiļģim – trīs. Šos trīs kolorītos skatuves iekārtotājus, kas sajūsmina publiku, E. Smiļģis vēlāk izmantojis arī A. Brigaderes pasaku lugas “Sprīdītis” inscenējumā (1924), trīs morīšus transformējot par trim rūķīšiem. Tāpat arī uz V. Šekspīra komēdijas “Veltas pūles mīlā” iestudējumu (1925) “pārceļojuši” skatuves iekārtotāji amoreti, kuri atrodami citās V.Šekspīra lugās – “Liela brēka, maza vilna” un “Sapnis vasaras naktī”.

Savukārt pilnīgi oriģināls šī paņēmiena izmantojums E. Smiļģa režijā veikts vācu romantiķa Ludviga Tīka lugas “**Runcis zābakos**” iestudējumā (1922). Izrādē modernismam raksturīgā teatralizācijas tēma izcelta, ne tikai ievērojot lugā doto shēmu “teātris teātrī”, bet arī ieviešot jaunus, L. Tīka darbā neesošus skatuves tēlus, kas pārņemti no delartiskās komēdijas personāža. Kārļa Veica Arlekīns (J. Munča raksturojumā – “gudrais klauns”), Augusta Mitrēvica Brigels (“muļķīgais klauns”) un Ženijas Lēvenšteinas Kolumbīne, līdzīgi kā citās E. Smiļģa 20. gadu izrādēs, pilda skatuves iekārtošanas un skatītāju izklaidēšanas funkcijas, kā arī iesaistās izrādes pamatdarbībā, apzināti izjaucot teātra iluzoro dabu, piemēram, Brigels “kādā epizodē izlikās par lakstīgalu, ar svilpošanu kārdināja izsalkušo runci un radīja romantisku noskaņojumu kādā

⁴³⁴ Muncis J. V. Šekspīra “Liela brēka, maza vilna” ekspozīcija, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.812.

intīmā pārītī”⁴³⁵, kādā citā ainā Kolumbīne, tur rokās “mēness ripu”, apgaismojot skatuvi, Arlekīns uz skatuves uznes runcim paredzētu medījumu (trusi un irbes), kā arī iesaistās enerģiskos disputos ar galma zinātnieku. Brīžos, kad šie trīs tēli neatrodas uz skatuves, viņi atbilstoši L. Tīka lugas struktūrai pārtop par skatītājiem, kuri, sēžot pirmajā rindā, komentē izrādes darbību, tādējādi it kā pārstāvot “mīļpilsonisko un pārgudro publiku”. Taču atšķirībā no citos E. Smiļģa iestudējumos ieviestajiem “skatuves iekārtotājiem” šajā izrādē trim perifērajiem tēliem piešķirtas jaunradīta teksta pasāžas, ko, iedvesmojoties no L. Tīka lugas, sarakstījis dramaturgs Valdis Grēviņš: izrādē Arlekīns, Kolumbīne un Brigels savā starpā nepiespiesti un viegli ironiskā intonācijā sarunājas par tādām aktualitātēm kā Saeimas vēlēšanas, deju kursi u. tml. Arī J. Muncis rakstītajā lugas ekspozīcijā uzsvērtā vēlme lugā aplūkotās tēmas papildināt ar sava laika aktualitātēm: “Autors komēdijā iepinis daudz satīras pret tā laika salkanām teātra lugām un publikas mīļpilsonību, un šo satīru var papildināt ar raksturīgiem asiem aforismiem vai arī piezīmēm par tagadējiem dienas jautājumiem, kurus vislabāki izmet skatuves laukuma iekārtotāji – Brigels un Arlekīns (...).”⁴³⁶ Šo trīs skatuves tēlu apspriestās tēmas ļauj runāt par nosacītu lugas darbības lokalizāciju, aktualizējot konkrētu laiktelpu (t. i., 20. gadsimta 20. gadu Latviju).

Roberts Kroders par izrādes kopējo atmosfēru raksta: “Dailes teātris Tīka pasakas tēlus scēniski izveidojis marionetiskās kustībās, naivās, tipiskās krāsās. (...) Viss tikai spēle, fantastiska rotaļa, raibas scēnas, pārvērtības. Mūzika, dejas, dekorāciju un kostīmu krāsainība, groteski kustību zīmējumi, smieklīgas, mehāniskas figūras, graciozi, ritmiski brīvi un tipiski grupu kārtojumi.”⁴³⁷ Aktieru kustību partitūra, kā izrādes ekspozīcijā norāda J. Muncis, stilizēta pēc bērnu kustību parauga – vieglā groteskā, saglabājot “tīrā prieka” raksturu.

Eduarda Smiļģa režijā delartiskās komēdijas tradīcija visnovatoriskāk izmantota Rūdolfā Blaumaņa lugu iestudējumos, kuri izceļami ne tikai kā estētiski eksperimenti, mēģinot R. Blaumaņa komēdijām piemērot delartiskās komēdijas spēles principus, bet arī kā konceptuāli jauna un novatoriska R. Blaumaņa darbu interpretācija pašu lugu struktūrai atbilstošā skatuves formā. E. Smiļģis savas dzīves laikā Dailes teātrī kopumā R. Blaumaņa darbus iestudējis astoņas reizes – tai skaitā divreiz “Skroderdienas Silmačos” un “Pazudušo dēlu”, turklāt pats arī spēlējis divās no paša iestudētajām izrādēm – “Pazudušajā

⁴³⁵ Grēviņš M. *Dailes teātris* – R.: 1971, 20. lpp.

⁴³⁶ Muncis J. Ekspozīcija L. Tīka “Runcis zābakos” Dailes teātrī, 1922/1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 233.902.

⁴³⁷ Kroders R. *Māksla // Latvijas Vēstnesis*, 28.12.1922, 3. lpp.

dēlā” 1936. gadā un “Ugunī” 1938. gadā; neskatoties uz cienājamo vecumu (Smiļģim tobrīd ir 50 gadi), viņš spēlēja galvenās – Krustiņa un Edgara lomas.

E. Smiļģa režijā tapušos R. Blaumaņa darbu iestudējumus nosacīti iespējams iedalīt divās grupās:

(1) Blaumaņa komēdiju iestudējumi – “Skroderdienas Silmačos” (1923 un 1933), “Trīnes grēki” (1925), “Ļaunais gars” (1925), “Zagli” (1932), kuros dominē spilgta forma un latviska dzīvesprieka manifestācija;

(2) Blaumaņa drāmu iestudējumi, kas iezīmē nosacītus meklējumus Dailes teātra starpkaru perioda izrādēm mazāk raksturīgajā psiholoģiskā teātra virzienā – “Pazudušais dēls” (1936), “Ugunī” (1938). Taču, kā pētījumā “Dailes teātris” norāda Māris Grēviņš, Dailes teātra reālisms nav sadzīves reālisms⁴³⁸, jo E. Smiļģis to izmanto tikai kā izteiksmes līdzekli, ar kura palīdzību Blaumaņa iezīmētos konfliktus pacelt neikdienišķā, heroiskā līmenī un līdz ar to transformēt minētos Blaumaņa darbus no drāmas uz traģēdijas žanru, piešķirot tiem filozofisku vispārinājumu. Arī pats Eduards Smiļģis 1936. gadā pirms “Pazudušā dēla” pirmizrādes atzīst: “Inscenējot “Pazudušo dēlu”, Dailes teātris grib nomaksāt parādu Blaumanim, jo teātris daudz guvis kā garīgi, tā materiāli, savā laikā izrādīdams Blaumaņa komēdijas. (..) Blaumanis (..), tēlodams zemnieku, rāda tai pašā laikā visdziļākos cilvēka pārdzīvojumus un konfliktus – cilvēka sirds, jūtu un gribas sadursmes, tipus padziļinādams līdz būtiskai nozīmībai, gandrīz līdz simbolam. (..) Viņa darbi slēpj sevī mūžīgas vērtības. Teātra uzdevums ir Blaumaņa tēlus un domas tuvināt mūsu laikmetam (..).”⁴³⁹

Šie E. Smiļģa izteikumi saskan arī ar Dailes teātra 20. gadu vidus kopējo māksliniecisko programmu, kurā līdzās traģēdijas žanra izkopšana liela uzmanība pievērsta arī komēdiju iestudējumiem. E. Smiļģis ir pirmais Latvijas teātra režisors, kurš savos iestudējumos konceptuāli pierāda latviešu oriģināldramaturģijas saistību ar delartiskās komēdijas tradīciju. 20. gs. 20. gadu pirmajā pusē mērķtiecīgi iestudējot latviešu dramaturģijas darbus *delartes* estētikā, E. Smiļģis sadarbībā ar J. Munci gan teorijā, gan praksē formulēja jaunu **“latvisku teātra stilu” komēdijas žanrā**: “Turpmākais DT mērķis būtu (..) izveidot latvisko komēdiju, kur būtu apvienoti nacionālie un teatrālie elementi (autores izcēlums – I. R.) krāšņā fantāzijas lidojumā. Lai uz skatuves dzirkstītu gaiša, priecīga mākslas dzīve. Izrādes prieka vilni palīdzēs celt mūsu tautas dziesmu un rotaļu

⁴³⁸ Grēviņš M. *Dailes teātris* – R.: Liesma, 1971, 76. lpp.

⁴³⁹ Smiļģis E. “Pazudušais dēls” Dailes teātrī // *Brīvā Zeme*, 08.09.1936, 10. lpp.

ritmi.”⁴⁴⁰ Teātra zinātnieks Kārlis Kundziņš grāmatā “Latviešu teātra vēsture”, raksturojot E. Smiļģa mēģinājumus “jaunā veidā iestudēt vecas latviešu komēdijas” jeb “delartizēt latviešu komēdiju”, kā galvenos režijas paņēmienus min kustības, dejas, jautras spēles elementu pastiprinājumu izrādes darbībā, kā arī modernās skatuves tehnikas izmantojumu⁴⁴¹, kas līdzās straujam aktierspēles tempam apvienojas dinamiskā vēstījumā, līdz ar to īstenojot E. Smiļģa režijai konceptuāli raksturīgo sintēzes principu. Turklāt latviešu dramaturģijas iestudējumos E. Smiļģis delartiskajai komēdijai raksturīgos elementus (delartiskos tipāžus jeb maskas, fizisko improvizāciju u. c. principus) radoši apvieno ar latviešu folkloras elementiem – tautas dziesmām, dejām un rotaļām, uz skatuves vienlaikus radot gan universālu karnevāla atmosfēru, gan izteikti etnogrāfisku un nacionālu estētiku.

Viens no pirmajiem šī mākslinieciskā uzstādījuma realizējumiem ir 1923. gadā tapušais Blaumaņa lugas “**Skroderdienu Silmačos**” uzvedums, kas Latvijas teātra vēsturē ierakstīts kā leģendārs un plašas diskusijas izraisījis skatuves eksperiments. R. Blaumaņa luga, kurai viņš pats devis žanrisko nosaukumu “sadzīves skati”, ir psiholoģiska komēdija, kuras iecerē nav tiešas saistības ar *delartes* tradīciju. Tomēr režisors E. Smiļģis un teātra teorētiķis J. Muncis izstrādā jaunu, absolūti oriģinālu iestudējuma koncepciju, Blaumaņa lugas karkasam vairākos aspektos piemērojot itāļu delartiskās komēdijas principus. Novatoriska, taču no R. Blaumaņa lugas struktūras izrietoša ir izrādē veidotā tēlu sistēma, kas balstīta divās delartiskās komēdijas tēlu grupās – komiskajās un lirisko mīlētāju lomās. Iestudējumā kā aktīvi skatuviskās darbības vadītāji darbojas Augusta Mitrēvica Kārlēns, Arveda Mihelona Rūdis un Elvīras Brambergas Ieviņa, kuri veidoti pēc delartiskās komēdijas *zanni* jeb kalpu masku Arlekīna, Brigela un Kolumbīnes parauga. Pārējie lugas tēli savukārt iedalīti divās pretnostatītās grupās: (1) liriskās lomas – “Aleksis, Antonija, Elīna, Pičuks, Ance. Šīs personas ir drusku ieplīvurotas vieglā romantikā. Viņas var veidot pēc *parti grave (comm. dell’arte)* paraugiem. Te būtu tēlojuma forma, kur pārsvaru ņem laucinieku naivums, biklums, tā tad vairāk komiskas, humoristiskas nokrāsas nekā nopietnas. (..) Šīm personām nevajag piedot sentimentālu, bet naivi humoristisku nokrāsu.”⁴⁴²; (2) komiskās lomas jeb maskas: “Ābrams, Joske, Zāra, Pindaks, Pindacīša, Bebene, Tomuļu māte – uzskatāmas kā groteskas figūras (lieliska tipu galerija no lauku

⁴⁴⁰ Dailes teātra mērķis, 1932. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237865.

⁴⁴¹ Kundziņš K. *Latviešu teātra vēsture*, 2. sēj. – R.: Liesma, 1972, 321. lpp.

⁴⁴² Muncis J. R. Blaumaņa “Skroderdienas Silmačos” vispārējās ekspozīcijas apraksts, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.806.

dzīves).”⁴⁴³ Šo tēlu sistēmas iedalījumu, uzsverot komisko un nopietno jeb lirisko izrādes darbības līniju, izceļ arī teātra kritiķis R. Kroders: “Mīlas jūtu pilnās scēnas dzīvi mainās ar žīdu spēli un mazo komediantu: Kārlēna, Rūda, Ieviņas jautrībām. Izrādē ir savs Trufaldīns (Kārlēns), kas vienmēr pārtrauc romantisko dominantu, neļauj skumt, bet rada smieklus.”⁴⁴⁴ *Zanni* un komiskās lomas atveidojošo aktieru sejas klāj spilgts, grotesks grims – bāla seja ar tumšiem acu lokiem un koši sārtiem vaigiem, vairākiem tēliem pielīmēti deguni un kuplas uzacis, tādējādi atbilstoši *delartēs* tradīcijai radot maskas iespaidu.

Izrādē aktierspēle pilnībā atbrīvota no psiholoģijas, tā vietā dominē groteska un teatralizācija jeb apzināts spēles princips. Plašos masu skatos izstrādāta izrādes kustību partitūra, kurā sadzīviskas darbības (piemēram, istabas slaucīšana, galdu klāšana utt.) iestudētas kā stilizēti deju priekšnesumi ar etnogrāfisku tautas rotaļu elementiem: “Puiši un meitas (tauta) – viņu nozīme ir kā dekoratīvs ornaments izrādē, viņi pastāvīgi uznāk dziedādami, dejodami pēc kopēja loģiski veidota zīmējuma. Šī daļa ir ārkārtīgi bagāta, sākot ar pirmo cēlienu. (..) Visaugstāko pakāpi sasniedz Jāņu vakara aplīgošanas skats. Šī daļa ir tik bagāta, ka viņas raksturu izprotot nepieciešami iepazīties ar tautas ierašām un svētkiem, dejām un rotaļām (..). Deju un rotaļu kustībām jāņem kā pamats visvienkāršākās tautas rotaļas – “Jandāliņš”, “Zvejnieks ” u. c.”⁴⁴⁵ Artistiski izstrādātas arī individuālo tēlu kustības – izrādes recenzenti aktieriem pārmet “sevis spēlēšanu” (tātad – atteikšanos no smalki izstrādātiem psiholoģiskiem raksturiem), “brīvu improvizēšanu” un “klaunādi”. Delartiskās komēdijas fizisko joku jeb *lazzi* tehnikā izspēlēti vairāki R. Blaumaņa lugā tēlotie komiskie notikumi – piemēram, kādā izrādes fotoattēlā⁴⁴⁶ redzama groteska aina, kur Alfrēda Gulbja Pindaks pāri koka statīvam, kur vēlāk glabāsies alus muca, noguldījis Otilijas Āriņas Pindacišu un atvēzējis roku, lai viņu nopērtu par Ābrama lakatiņa zādzību, bet aiz kolonnas aizslēpies Arveda Mihelsona Rūdis un Augusta Mitrēvica Kārlēns, kurš, aktīvi līdzspēlējot, kariķē Pindaka kustības, turot rokā gana stību.

Izrādes recepcija 20. gs. 20. gadu presē nepārprotami liecina, ka Latvijas teātra kritika nav gatava E. Smiļģa un J. Munča novatoriskajai idejai piemērot itāļu delartiskās komēdijas principus R. Blaumaņa “Skroderdienu” sižetam. Piemēram, Voldemārs Puķe recenzijā atzīst: “(..) personīgi man “Skroderdienu Silmačos” Dailes teātra uztvērums maz imponē. Šaubos, vai vispārīgi pie zemnieku tautām *Comedia dell'arte* principi, pie kādiem

⁴⁴³ Muncis J. R. Blaumaņa “Skroderdienas Silmačos” vispārējās ekspozīcijas apraksts, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.806.

⁴⁴⁴ Kroders R. Dailes teātris // *Ritums*, 01.01.1925, 59. lpp.

⁴⁴⁵ Muncis J. R. Blaumaņa “Skroderdienas Silmačos” vispārējās ekspozīcijas apraksts, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.806.

⁴⁴⁶ Izrādes R. Blaumanis “Skroderdienas Silmačos” foto, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 805.284.

pieturas Dailes teātris, lielus panākumus maz var gūt. Un vēl vairāk tanīs gadījumos, ja viņus lieto pie pilnīgi reālistiskiem darbiem, kādas ir Blaumaņa lugas (...).”⁴⁴⁷ Kaut arī recenzijā norādītā pretenzija pret divu atšķirīgu sistēmu – reālisma un delartiskās komēdijas – savienošanu ir pamatota, tomēr šajā un vairākos citos vērtējumos atspoguļojas teātra kritiķu ierobežotās zināšanas par delartiskās komēdijas tradīciju, jebkuru novēršanos no reālisma uzskatot par pašmērķīgu estētisku eksperimentu. Tikmēr 20. gs. 20. – 30. gadu vadošie teātra kritiķi – Paula Jēger-Freimane un Roberts Kroders – E. Smiļģa un J. Munča inspirēto delartiskās komēdijas tehnikas piemērošanu R. Blaumaņa komēdijām uzskata par novatorisku. P. Jēger-Freimane 1937. gadā raksta: “(...) tā bija vesela revolūcija latviešu teātra tradīciju pasaulē. No reālā Blaumaņa, no reālās dzīves ainas latviešu lauku sētā te vairs nebija ne miņas. “Tas jau nav Blaumanis,” teica vecie teatrāļi. Un patiesi, tas arī nebija Blaumanis viņa reālā izpausmē. Bet Blaumaņa gars, Blaumaņa dziņa uz teatralu prieku tomēr šai izrādē bija, kaut arī tā bija galīgi denacionalizēta. Dailes teātris pirmais bija izpratis Blaumaņa “joku” īsto saturu – gaiša dzīves prieka bezbēdīgo starojumu – un atraisījis to no reālās pasaules mainīgiem apstākļiem, devis tai abstraktas idejas formulējumu delartiskā skatuves iemiesojumā.”⁴⁴⁸

E. Smiļģa iestudētajās “Skroderdienās Silmačos” aktuāls delartiskajai komēdijai raksturīgais spēles prieks, kas izpaužas apzinātā aktierspēles fiziskumā – lēkāšanā, kūleņošanā, dziedāšanā, dejošanā. Par vienu no galvenajiem izrādes komisma avotiem kļūst apzināts spēles jeb karnevalizācijas princips, kas ļauj Smiļģa izstrādāto “latviskās komēdijas stilu” saistīt arī ar krievu literatūrzinātnieka Mihaila Bahtina (*Михаил Бахтин*) aprakstīto viduslaiku karnevāla smieklu kultūru, kuras pamatā ir ideja par smieklu attīrošo, dzīvesprieku raisošo dabu līdzās smiekliem kā sociālās kritikas instrumentam. E. Smiļģim 1923. gadā tapušajā “Skroderdienu” iestudējumā nav svarīgs specifiski latviskais dzīves modelis, bet Bahtina postulētā universālā smieklu daba. Piemēram, Kārlis Dziļleja recenzijā pārmet: “Inscenējums vispār bija dzīvs, skaļš un krāsains. Bet – Blaumaņa “Skroderdienas” gan tās vairs nebija. Spēlē bija pazudis īpatnējais Latvijas lauku kolorīts, bez kura Blaumanis nav iedomājams. Daži aktieri gan vēl turējās zemnieciski groteskā žanrā, bet dažos, sevišķi Priedes Aleksī, bija viss kas, manis pēc Čailds Herolds vai rokoko stila marķīzs, tikai ne lauku puisis. (...) Un tad – Munča dekorācijas šoreiz arī nelabā ziņā

⁴⁴⁷ Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 31.01.1923, 3. lpp.

⁴⁴⁸ Jēger-Freimane P. Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī // *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: 1937, 103-104. lpp.

neder Blaumaņa komēdijai: zemnieku istaba ar dīvainiem knaģiem gar sienām pēc tādas spāniešu pils, bet ārs – ar Latvijā arī stilizācijā neiespējami stāviem pauguriem (...).”⁴⁴⁹

Delartes principu izmantojums aktuāls arī divos nākamajos E. Smiļģa veidotajos Blaumaņa komēdiju iestudējumos – “Trīnes grēkos” un “Ļaunajā garā” (abas izrādes tapušas 1925. gadā). Viskonsekventāk delartiskās komēdijas tradīciju stilizācija izpaužas “**Trīnes grēku**” uzvedumā. R. Blaumanis savai lugai devis žanrisko apzīmējumu pose jeb “joki četros cēlienos”, tādēļ, kaut arī R. Blaumanis to nav apzināti iecerējis, *delartes* principi netieši jeb tipoloģiski saizīmējami jau pašā lugas tēlu sistēmas uzbūvē. R. Blaumanis komisma radīšanai pretnostata trīs tēlu grupas: saimniekus, kuru mājām doti viņu savstarpējās attiecības raksturojoši nosaukumi – Mazbērzi un Lielbērzi; kalpus, kuru personvārdi tāpat kalpo par komisma avotu – Trīne, Made, Brencis, Annule, Jaņuks, Ludis u. c.; kā arī žīdus – “ceļojošus” (t. i., vairākās Blaumaņa lugās izmantotus) komiskos tēlus, ienācējus no ārpusaules, kas saasina savstarpējos konfliktus starp lugas varoņiem. E. Smiļģis un J. Muncis radoši izmanto gan Blaumaņa “joku lugai” raksturīgo spēles dabu, gan tēlu sistēmas tipizāciju, saistot to ar itāļu delartiskās komēdijas principiem.

“Trīnes grēku” iestudējums kritikā nodēvēts par “dzīves karnevālu” – uz skatuves valda brīva, atraisīta atmosfēra, kas, līdzīgi kā “Skroderdienu” uzvedumā, panākta, līdzās runātajam vārdam iestudējot plašu fizisko darbību un katra cēliena beigās ieviešot ar izrādes darbību tieši nesaistītus izklaidējošus deju priekšnesumus, ko izpilda viss ansamblis: “Dailes teātris bij lugu saskaldījis atsevišķos momentos un tos izlietojis ar delartisku bezrūpību, apstādinādams pa kārtai šos momentus un ietīdams dziesmās.”⁴⁵⁰ Atbilstoši delartiskās komēdijas tehnikai izrādē joki balstīti ne tikai R. Blaumaņa tekstā, kas veidots kā asprātīgu joku virkne, bet arī aktieru fiziskajā darbībā izspēlētos *lazzi*, piemēram: “L. Žvīgules precību kārā vecmeita (...) temperamentīgā Trīne un tūlīgais A. Mihelona Brencis kustējās un runāja katrs savā ritmā, izraisot komisku efektu.”⁴⁵¹

Līdzās R. Blaumaņa lugas tēlu sistēmai izrādē ieviests arī līdzspēlējošs koris, kas darbību pavada ar dziesmām, dejām un pantomīmiskiem priekšnesumiem, komentējot notiekošo darbību – tādējādi izrādē iespējams runāt gan par antīkā teātra kora funkciju stilizētu pārņemšanu, gan dziesmuspēļu muzikālo numuru kupleju tradīciju vai pat tipoloģisku līdzību ar Bertolta Brehta formulētā episkā teātra songiem. Roberts Kroders, rakstot par “Trīnes grēku” iestudējumu, uzsver tā karnevālisko jeb dzīvi vitālo dabu: “Tā ir

⁴⁴⁹ Dziļleja K. Māksla // *Sociāldemokrāts*, 31.01.1923, 4. lpp.

⁴⁵⁰ Liepiņš O. Rūdolfa Blaumaņa “Trīnes grēki” Dailes teātrī // *Latvis*, 24.01.1925, 4. lpp.

⁴⁵¹ Dzene L. Dailes teātris // *Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām* – R.: LU LFMI, 2010, 167.lpp.

dzīves spēku raiba rotaļa, gaišs karnevāls, ko Blaumaņa dzīvais kustības gars izveido ar brīnišķu un vieglu plastiku. Tie ir cilvēciskās ikdienības ritmi, kur nopietnība jaucas ar jokiem. (..) Ne īstenības faktu kārtojums, psiholoģiska organizācija, bet teatrāla kustība. Tie ir tie paši “Trīnes grēki”, par kuriem sabiedriskā un morāliskā kritika Blaumani notiesāja. (..) groteskais un liriskais, komiskais un cēlais savienojas gaišā kopskaņā, intensīvā spēlē.”⁴⁵²

Citas delartiskās komēdijas pazīmes aktuālas E. Smiļģa iestudētajā R. Blaumaņa lugā “**Ļaunais gars**”. Kā raksta literatūrzinātniece Līvija Volkova, šī Blaumaņa luga pieder “pie tolaik populārā žanra, tā sauktajām tautas lugām, kurās raksturīgs jautru skatu savijums ar nopietniem, pat dramatiskiem notikumiem”⁴⁵³. Arī E. Smiļģa inscenējumā izcelts komisko un traģisko elementu pretstatījums, kas, norāda Roberts Kroders, raisot asociācijas ar Šekspīra daiļradi: “Blaumanis savu melodiju veido no divām pretējībām: vienā pusē Mantrausis ar savu kaislību, Anna ar savu bagātības fantasmagoriju, otrā karnevāls, kur viss tikai mūzika un prieks. (..) Visus dzen dzīves maiņu spēle. Darbības ritms raisās viegli, raksturi veidojas konkrēti un spilgti. Pārsteigumu, nejaušību spēle izturēta gaišos toņos. (..) Dailes teātra inscenējums izaug no drošas spēles dziņas, ar intensīvu komisko un traģisko momentu sadarbību.”⁴⁵⁴ Taču atšķirībā no R. Blaumaņa lugas izrādē komiskā līnija ir dominējošā un pamazām pārmāc traģisko: “Dailes teātra izrāde nav dibināta uz Mantrauša un Cīruļu traģiskās līnijas, bet uz latvju dzīves prieka, augošā dzīvības spēka ritma līnijas: karnevāliskas jautrības ar mūziku, dejām, rotaļām, dziesmām. (..) Raibs rūgtums, tumšas kaislības līdzī rotaiģam reibonim. Mantrauša kļiedzieni pret mūzikas un mīlas daiļumu. Disonanses, kas akcentētas asi un spilgti, izlīdzinās vieglā ritmā.”⁴⁵⁵ Iespējams, tieši lugas ambivalentās dabas dēļ *delartes* tehnikas piemērojums izrādē nav tik veiksmīgs kā divos iepriekšējos R. Blaumaņa komēdiju iestudējumos. Piemēram, kāds recenzents uzdod jautājumu: “Vai Dailes teātris vakarējā pirmizrādē savu īpatnējo nodomu sasniedza? Tikai pa daļai. Tīrais teatrālisms viegli pieskaņojas lugas komiskām personām: Pēterim – Lapsas dēlam, pa daļai arī žīdam Ābramam, saimniekam Vilkam un Lapsai. Bet ko darīt ar Blaumaņa reāli zīmētiem tiptiem: Cīruļu māju saimnieku un saimnieci, Jāņu māti, kalpu Andrievu un pat Vilka dēlu Juri (..)”?⁴⁵⁶

⁴⁵² Kroders R. Teātris // *Ilustrēts Žurnāls*, 01.01.1925, 30. lpp.

⁴⁵³ Volkova L. *Blaumaņa zelts* – R.: Karogs, 2008, 579. lpp.

⁴⁵⁴ Kroders R. Ļaunais gars // *Pirmdiena*, 12.10.1925, 8. lpp.

⁴⁵⁵ Turpat.

⁴⁵⁶ Sams M. R. Blaumaņa “Ļaunais gars” Dailes teātrī // *Latvijas Vēstnesis*, 09.10.1925, 3. lpp.

“Ļaunā gara” uzvedumā, tāpat kā divos iepriekšējos R. Blaumaņa lugu *delartizācijas* mēģinājumos, plaši izstrādāta fiziskās darbības partitūra, kurā aktuālas gan dziesmas, gan dejas, gan pantomīmiski priekšnesumi, piemēram, kolektīva līgavas apdziedāšanas procesija izrādes sākumdaļā. Tāpat konceptuāli izstrādāts varoņu iedalījums sociālajās lomās jeb maskās atbilstoši itāļu delartiskās komēdijas tradīcijai: izrādē pretstatītas kalpu maskas, pie kurām pieder groteski atveidotais Gustava Žibalta Ābrams, Augusta Mitrēvica Lapsa, Jāņa Mārsieša Vilks, un lirisko mīlētāju maskas – Austras Baldones Ieva, Friča Mūrnieka Andrievs un Kārļa Veica Juris. Tāpat katram varonim izrādē atbilstoši delartiskās komēdijas principiem izveidots izteiksmīgs grims un kostīms (piemēram, komiskajiem tēliem – bāls, klaunisks grims, kurā izteiksmīgi izzīmēti uzacu loki, lūpas vai grumbas, kas tēlam piešķir vienu konkrētu īpašību, piemēram, niknumu padošu sejas izteiksmi), kā arī izstrādāta neparasta runas maniere, kas savā ziņā kļūst par varoņa sociālās maskas pazīmi.

Līdzās Blaumaņa komēdiju iestudējumiem *delartes* principi E. Smiļģa režijā piemēroti arī citu latviešu autoru darbiem (A. Brigaderes pasaku lugām, Ā. Alunāna joku lugu “Seši mazi bundzenieki” u. c.). Delartiskās komēdijas tradīcijas iedvesmots, 1924. gadā top brāļu Kaudzīšu “**Mērnīeku laiku**” uzvedums par godu Matīsa Kaudzītes 75 gadu jubilejai. Īpaši izrādei rakstnieks Pāvils Gruzna izveido romāna dramatisējumu 15 ainās, kurās koncentrētā formā izmantotas tikai atsevišķas romāna sižeta līnijas, kas stilistiski vieglāk piemērojamas delartiskās komēdijas tehnikai: “Izraudzītie skati ir stipri īsināti (...). Uzsvērtā un vai pašā centrā nostādīta cīņa slātaviešu un čangaliešu starpā, kam Kaudzīšu darbā ierādīta tāla blakus loma. Nopietnie un romantiskie veco “Mērnīeku laiku” notikumi aizvietoti pēdējā plānā, priekšā nostādīti tie, ap kuriem grupējas satīriskie tipi un vijas Kaudzīšu humors un satīra.”⁴⁵⁷ Par galvenajiem varoņiem izrādē kļūst tieši komiskie personāži – Gustava Žibalta Ķencis, Arveda Mihelsona Pietuka Krustiņš, Jāņa Priedes Švauksts, Kārļa Veica Prātnieks, Augusta Mitrēvica Pāvuls.

Rakstot par izrādē aktuālo aktieru spēles stilu, kritikā tiek lietoti tādi apzīmējumi kā “hiperboliskas masku figūras”, “hiperboliski ērmīgas figūras”, “pa pusei tēli, pa pusei maskas”⁴⁵⁸, kas ļauj secināt, ka skatuves tēli veidoti pēc tradicionālo delartiskās komēdijas tēlu līdžības. Slātaviešu un čangaliešu cīņi par mērnīeku labvēlību attēloti izteikti ironiski, izceļot romāna tēlus kā universālus sociālos tipus jeb maskas un piešķirot tiem konkrētas, viegli atpazīstamas rakstura īpašības: “Aktieriem teatralizēto “Mērnīeku laiku”

⁴⁵⁷ Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.11.1924, 528. lpp.

⁴⁵⁸ Kroders R. Māksla // *Latvijas Vēstnesis*, 09.10.1924, 3. lpp.

izrādē ir sevišķi uzdevumi: veidot no dzīva cilvēka dabas nošķirtu karikatūru, fiziski vienpusīgo, gandrīz marionetisko cilvēku bez dvēseles. (..) Tie ir tīri animālistiski cilvēki: truli, (..) neapzinīgi, nejūtīgi, bez sirdsapziņas un bez prāta.”⁴⁵⁹ Aktieriem izrādē atvēlēts maz teksta, aizstājot to ar aktīvu fizisko darbību – groteskiem žestiem un kustību partitūru, ko veido gan akrobātikas elementi, gan ironiski deju un dziesmu numuri. Iestudējuma pamatdarbību ik pa laikam pārtrauc režisora ieviestas intermēdijas jeb starpspēles, izrādi attiecīgi sāk un nobeidz pantomīmisks prologs un epilogs. Līdzās komiskajām darbībām pēc kontrasta principa izspēlēta arī sentimentāli liriska sižeta līnija, ko veido Lidijas Kepleres Lienas un Jāņa Mārsieša Kaspara mīlasstāsts, kurā tik un tā ieskanas ironiska intonācija (piemēram, neveiklu iespaidu uz pārējās straujās darbības fona rada Lienas un Kaspara lēnīgās kustības). Arī dekorāciju risinājumā dominē groteskas princips. Mākslas zinātniece Anita Vanaga, veicot izrādes dekorāciju analīzi pēc “Ilustrētajā Žurnālā” publicētajām fotogrāfijām, norāda, ka uz skatuves izmantotas atsevišķas “piegrieztas” ainaviskas formas un tādi paši siluettekvizīti pārspīlētos izmēros, savukārt Piebalgas tērpiem piesūtiets klaunādes krāsu spilgtums⁴⁶⁰.

Kritika iestudējumu raksturo kā pārdrošu un paradoksālu skatuves eksperimentu. Roberts Kroders rakstā par Dailes teātra pirmo darbības piecgadi atzīst: ““Mērnieku laiku” īstenību teātris izveidojis par dzīvnieciskā zemuma apoteozi. Izveidojis to intensīvā komedismā, fantastiskā izteiksmes komikā, reljefā groteskā. “Mērnieku laiku” tipi koncentrēti, teatrāli izteikti līdz galam. Viņu zemums galīgs, absolūts. (..) Teātris tiem liek darboties fantastiskā telpā. (..) Nevien zemais, arī tikumiskais, taisnais (Kaspars, Šrekhubers) pārspīlēts. Dailes teātra izrādes vadītājam Smiļģim šie cilvēki un viņu kaislības ir sapnis. Un fantastiskā izrāde ir sapņa zeme ar saviem dīvaini vienpusīgiem tēliem. Tēlu nacionālā raksturība dzīva un spilgta, bet teatrāli pārvērsta.”⁴⁶¹

Līdzās vairākiem saturiski un estētiski veiksmīgiem delartiskās komēdijas stilizācijas mēģinājumiem (jo īpaši Blaumaņa “Skroderdienām Silmačos” un brāļu Kaudziņu “Mērnieku laikiem”) Dailes teātra 20. gadu pirmās puses izrādēs *delartes* estētika dažkārt izmantota arī kā pašmērķīgs formas elements, iestudējot dramaturģiski mazvērtīgākas lugas – kā, piemēram, Ādolfā Alunāna 1889. gadā sarakstīto joku lugu “**Seši mazi bundzinieki**”. E. Smiļģis arī Alunāna darba iestudējumā, līdzīgi kā iepriekšējos latviešu dramaturģijas *delartizācijas* mēģinājumos, izmanto tādus elementus

⁴⁵⁹ Kroders R. Māksla // *Latvijas Vēstnesis*, 09.10.1924, 3. lpp.

⁴⁶⁰ Vanaga A. Scenogrāfija // Kļaviņš E. (sast.) *Latvijas mākslas vēsture*, V sēj. – R.: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2016, 372.lpp.

⁴⁶¹ Kroders R. Dailes teātra pieci gadi // *Dailes teātrs Rīgā*, VI sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1925.

kā groteska aktierspēle, fiziski “triki”, dziesmu un deju iestarpinājumi kupleju formā u. tml. Kā raksta R. Kroders, izrāde veidota kā alegoriska maskarāde: “(..) Alunāna fantastiskā muiža un ķēķis ir tikai teatrālas izdomas. Teātris izrādei radījis īpatnēju bufonādisku formu ar tautas dziesmu un rotaļu viegliem ritmiem.”⁴⁶² Kaut arī *delartes* estētika nav pretrunā ar Ā. Alunāna lugas teatrālo jeb spēles dabu, tomēr kritiķi izrādei pārmet jau aprobētu paņēmienu izmantojumu, kas ļauj runāt par *delartizāciju* ne tikai kā par radošu paņēmienu E. Smiļģa režijā, bet arī kā par pašmērķīgu izrāžu iestudēšanas sistēmu.

Neatkarīgi no realizācijas veiksmīguma, visos Smiļģa režijā tapušajos latviešu dramaturģijas *delartizācijas* eksperimentos aktuāls delartiskās komēdijas tehnikas (bufonādes, fiziskuma, improvizācijas u. c. elementu) apvienojums ar izteikti nacionālu jeb etnisku estētiku, kurai raksturīgs ne tikai konkrēts vizuālais veidols (dekorācijās – stilizēta Latvijas lauku vide, kostīmos – stilizēti tautas tērpi), bet arī latviešu folkloras etnogrāfiskajā mantojumā balstīta kustību partitūra, kurā izmantotas dažādas tautas rotaļas un dejas, kas veiksmīgi pielāgotas *delartes* kustību veidošanas principiem. Līdz ar to Dailes teātra deklarācijā postulētais mēģinājums radīt “latvisku komēdijas stilu” konceptuāli realizēts, delartiskās komēdijas estētiku īstenojot izteikti nacionālā formā.

Arī daudzos E. Smiļģa veidotajos 20. gadu pirmās puses pasaules dramaturģijas iestudējumos aktuāla spēle ar delartiskās komēdijas tradīciju, taču šajā gadījumā *delartizācijai* tiek pakļautas galvenokārt tādas lugas, kuru struktūrā jau *a priori* aktuāla dažādu iepriekšējo laikmetu mākslas tradīciju (piemēram, viduslaiku mistēriju un itāļu delartiskās komēdijas) stilizācija. Dailes teātra pirmajās trīs sezonās (laikā posmā no 1921. līdz 1923. gadam) E. Smiļģa režijā top četri V. Šekspīra lugu iestudējumi, kuros aktuāls stilizētu delartiskās komēdijas elementu izmantojums.

1921. gadā E. Smiļģis iestudē V. Šekspīra komēdiju “**Divpadsmitā nakts**”, kuras pamatā ir izteikts teatralizācijas princips – sižetisko intrigu uztur varoņu spēles ar identitāti, kas ļauj izspēlēt “teātri teātrī”, tāpat vairākos tēlos sazīmējama tieša līdzība ar *delartes* personāžiem – Olīvijai kalpone Marija attēlota pēc Kolumbīnes līdzības, lirisko mīlētāju lomām jeb maskām atbilst Olīvijai un Orsino mīlasstāsts u. tml. Šis delartiskais potenciāls precīzi realizēts E. Smiļģa veidotajā inscenējumā. F. Ertneres vadībā izstrādāta katra tēla individuālā kustību partitūra atbilstoši delartiskās komēdijas *lazzi* jeb fizisko joku tradīcijai: “Ne ar pašām scēniskām fantāzijām, tēlotāju ķermenisko, kā arī valodas izteiksmi te lika skatītājiem smieties, bet tos uz smiešanos suģestēja paši aktieri, kas

⁴⁶² Kroders R. Dailes teātra pirmie pieci gadi // *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930, 27. lpp.

smējās par saviem jokiem, staipīdamies un valstīdamies pa grīdu, bāzdami viens otru mucā, šļūkdami uz dibena, veldamies viens otram pāri, rādīdami kustībās piedzērušā vemšanu utt.”⁴⁶³ Izrādes kompozīciju veido īsu, taču ritmiski dinamisku ainu virkne, kuras vienu no otras atdala pēc Elizabetes laikmeta teātra tradīcijas skatuves dziļumā ierīkots starpcēlienu priekšskars, ko atver un aizver paši aktieri. R. Kroders par izrādi raksta: “Šo komēdiju, kur mainās pretējības, kur mākslinieka kaprīzā attiecība pret dzīvi, rotaļība, drastiskums, Ed. Smiļģis inscenējis uz groteska pamata, ar retu atjautību un radošu līksmi atdarinādams komēdijas garu. (...) Ed. Smiļģa un Mihelona dzīvais ķermeņa komisms, Amtmaņa-Briedīša bezrūpīgā vaļība, ritmiski radošā pilnskanība, Antas Klints dzidrā grācija un maigums, Emīla Mača vīrišķība papildīja Šekspīra ritmus ar ārkārtēju enerģiju un intensivitāti.”⁴⁶⁴ Īpaši artistisks skatuves tēls ir Alfrēda Amtmaņa-Briedīša spēlētais Āksts, kurš, ietērpts rombiem klātajā Arlekīna tērpā, nemitīgi dzied, dejo, smejas un bezrūpīgi skraida pa skatuvi, līdz izrādes finālā, joprojām dziedādams un dejodams, aizvelk priekškaru. Kā recenzijā norāda V. Puķe, izrādē izdevies noārdīt robežu starp skatuvi un skatītāju zāli: “Ģeniālais autors (*Šekspīrs – I. R.*), skaists izpildījums un līksmojoša publika. Likās, ka kontakts starp zāli un skatuvi bij sasniegts. (...) Tik dzīvi un pilnskanīgi, tik teatrāli apburoši māk veidot tikai Šekspīrs. Scēniskā darbība kā pāri plūstošs vīna strauts vieglu ritmu čalonī rauj skatītāju sevīm līdzī un mākslinieciski reibina. (...) Te saulainie smieklī un asprātības dzirkstis, te mēnesnīcas ilgas – viss tinās vienā burvju rotaļā. Dzīve top skatuve un skatuve dzīve.”⁴⁶⁵

1922. gadā E. Smiļģa režijā top V. Šekspīra lugas “**Sapnis vasaras naktī**” iestudējums. Arī šajā Šekspīra darbā tēlu sistēma iedalīta atbilstoši trim delartiskās komēdijas lomu jeb masku tipiem: liriskie mīlētāji (Hermija, Līsandrs, Demetrijs un Helēna – divi pāri, kuros katrs mīl “neīsto”, veidojot sarežģītu mīlas četrstūri), *zanni* jeb komiskās maskas (amatnieki, kuri izspēlē vai ar kuriem tiek izspēlēti dažādi *lazzi* jeb fiziskie joki, piemēram, Pamatiņa galva tiek pārvērsta par ēzeļa galvu) un kungu maskas, kuras pārstāv gan Atēnu hercogs Tēsejs, gan garu pasaules valdnieki – amazoņu karaliene Hipolita, laumu karalis Oberons un laumu karaliene Titānija. Starp šiem tēliem jau Šekspīra lugā veidotas attiecības, kas balstītas tipiskos delartisko komēdiju sižetos, piemēram, Egejs, kurš veidots pēc delartes tēla Pantalones maskas, ir tēvs, kura meita Hermija negrib precēt viņa izraudzīto līgavaini.

⁴⁶³ Dziļleja K. Māksla // *Sociāldemokrāts*, 30.11.1921, 3. lpp.

⁴⁶⁴ Kroders R. Dailes teātris // *Ritums*, 01.01.1922, 71. lpp.

⁴⁶⁵ Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 29.11.1921, 2.-3. lpp.

V. Šekspīra komēdijas saistība ar delartiskās komēdijas tradīciju īpaši izcelta E.Smiļģa iestudējumā. J. Muncis ekspozīcijā raksta: “Izrādes smaguma punkts gulstas uz fantastisko daļu mežā. Šī viela dota priekš groteskas skatuves formas. Viss mežs atdzīvoies, daba un cilvēki saplūst vienā krāsu simfonijā. Karaļi, amatnieki, meža gari, visi padoti burvju varai – mīlai.”⁴⁶⁶ J. Munča rakstītā ekspozīcija liecina, ka pēc ieceres izrādes centrā izvirzīti divi personāži – pirmkārt, amatnieki, kurus J. Muncis uzskata par svarīgāko tēlu grupu, kurai jānosaka izrādes straujais temps, un, otrkārt, velnišķais gars Paks, kuru, kā raksta J. Muncis, vajadzētu tēlot sievietei, lai uzsvērtu šī tēla teatrālo dabu. Paradoksāli, taču iestudējuma programmā norādītajā darbojošos personu sarakstā Paka loma vispār nav atrodama, tā netiek pieminēta arī recenzijās par izrādi. Tomēr par līdzīgu teatralizācijas principu var runāt 1925. gadā tapušajā Annas Brigaderes lugas “Sprīdītis” uzvedumā, kur titullomu strīpainās pusgarās biksēs un īsu parūku galvā atveido aktrise Elvīra Bramberga.

Recenzenti par izrādes “Sapnis vasaras naktī” veiksmi dēvē amatnieku radoši izspēlētās intermēdijas: “Interesanti uztvēruši savas lomas, kā arī grimus vientiesīgie amatnieki starpspēlē, t. i., Žibalts (Pirams), Mitrēvics (Tilbe), Gulbis (Prologs), Arveds Mihelsons (Siena), Upatnieks (Mēnesis), Eduards Simsons (Lauva). Viņos varēja noskatīties ar lielu interesi. Varēja tikai būt (...) mazāk pārspīlējumu.”⁴⁶⁷ Savdabīgi sacerēta izrādes kustību partitūra, katras tēlu grupas kustību partitūrā stilizējot savu avotu: aristokrātijas jeb kungu tēlus veidojot pēc antīkās Grieķijas vāžu zīmējumu parauga, bet kalpu tēlu (amatnieku) kustības – pēc stilizētiem delartes principiem, uzsverot spēles, fizisko joku un improvizācijas elementus. Šos kustību veidošanas principus atzīmē arī recenzenti: “Ļoti raksturīgi un gleznaini uztvertas dažas sengrieķu pozas un patētiskais žests. Viņas atgādina grieķu skulptūru (piem., pirmā cēlienā uz trepēm). Skaistās kompozīcijās veidotas arī elfu grupas otrā cēlienā. Groteski uztvertas situācijas amatnieku starpspēlē.”⁴⁶⁸

Izrādes vizualitātē saskatāmas visai tiešas paralēles ar Maksa Reinharda 1905. gadā veidoto šīs pašas V. Šekspīra lugas iestudējumu Berlīnes Jaunajā teātrī. M. Reinharda izrādē skatuves grīda izklāta ar zaļu mauriņu, pa visu skatuves telpu izvietoti koku stumbri ar sīkām kartona lapiņām un meža iespaids tiek panākts, iedarbinot grozāmo skatuves ripu. Mākslinieka J. Munča versijā skatuves dziļumā novietots vienkrāsaini pelēks prospekts, uz

⁴⁶⁶ Muncis J. V. Šekspīra “Sapnis vasaras naktī” vispārējā ekspozīcija. 1922. RMM arhīvs, Inv.Nr. 202.818.

⁴⁶⁷ Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 23.04.1922, 5. lpp.

⁴⁶⁸ Turpat.

kura fona darbojas raibais izrādes ansamblis – aktieru kostīmi atgādina košus krāsu plankumus, kas kopīgi veido iespaidu par krāsainām, kustībā virmojošām koku lapām, kas vijas ap skatuves centrā novietoto masīvo ozola stumbru. Izrādē liela nozīme Friča Lepņa veidotajai krāsainajai gaismu partitūrai, dominējot “salkani zaļajam tonim, ar kādu dekorators apgaismo meža skatā gandrīz visu skatuvi – par daudz “bengāliski””.⁴⁶⁹

E. Smiļģis kopā ar J. Munci veic arī vairākus novatoriskus eksperimentus, mēģinot delartiskās komēdijas tehniku piemērot tādiem literāriem darbiem, kuri paši par sevi nav saistīti ar *delartes* tradīcijām. Piemēram, neparasts ir 1921. gadā veiktais H. Ibsena dramatiskās poēmas “**Pērs Gints**” iestudējums, kur *delartes* atslēgā attēloti E. Smiļģa Pēra Ginta jaunības piedzīvojumi: “Pirmais cēliens ieturēts straujā ritmiskā kustībā, kas raksturo Pēra bezbēdīgo jaunību. Visas darbības centrs – Pērs, kurš parādās gan trakulīgos lēcienos pa kalniem, gan fantastiskos sapņojumos, ķildās ciemā vai arī baudā ar kalnu meitām, Ingrīdu un Zaļo. Šīs straujās, bezbēdīgās, nevaldāmā tempā ieturētās kustības beidzas ar Ozes nāvi.”⁴⁷⁰ Kontrastā pirmajai daļai, otrajā un trešajā cēlienā, Pēram novecojot, viņa kustības kļūst arvien smagnējākas, lēnākas.

1923. gadā E. Smiļģis iestudē spāņu autora Hasinto Benaventes lugu “**Interēšu spēle**”. Izrāde Latvijas teātra vēsturē līdz šim aprakstīta kā spāņu Zelta laikmeta teātra stilizācijas mēģinājums⁴⁷¹, taču, kaut arī izrādē izmantotas spāņu renesanses laikmeta teātrim raksturīgās pastorālās intermēdijas (ganu dziesmas un dejas), iestudējums daudz nozīmīgāks ir tieši E. Smiļģa un J. Munča 20. gados veikto delartisko eksperimentu kontekstā.

Delartiskās komēdijas stilizācija dažādos līmeņos aktuāla jau pašā H. Benaventes darbā, kas sarakstīts modernisma laikmetā – 1907. gadā – kā parafrāze par 16. gadsimta itāļu masku komēdiju. Lugas darbība notiek “fantastiskā valstī” 17. gadsimtā, un tās centrā ir divi varoņi – klaidonis Leandrs ar savu kalpu Krispinu, kuri bez graša kabatā ierodas kādā svešā ciematā un, vēlēdamies apmesties viesnīcā, izliekas par bagātniekiem, izspēlējot raksturīgu *delartes* sižetu ar identitātes spēlēm. Personu sarakstā līdzās citiem minēti arī klasiski delartiskās komēdijas tipāži – Doktors, Pulčīnelle, Arlekīns, Kolumbīne, Kapteinis, Pantalone u. c. Luga sākas ar Krispina izpildītu prologu, kurā viņš iepazīstina ar mazā ciema ikdienu, kur notiks darbība, piesakot sekojošo priekšnesumu kā jautru farsu un

⁴⁶⁹ Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 23.04.1922, 5. lpp.

⁴⁷⁰ Izrādes “Pērs Gints” programma, 1921. Glabājas autores personiskajā arhīvā.

⁴⁷¹ Skat., piemēram, Grēviņš V. *Eduards Smiļģis* – R.: LVI, 1956, 116. lpp.

bērnišķīgu spēli, kurā tiks izmantotas lelles un groteskas delatiskās komēdijas maskas. Līdz ar to lugas sižets tiek izspēlēts kā “teātris teātrī” jeb “izrāde izrādē”.

J. Munča rakstītajā izrādes ekspozīcijā skaidri pausta vēlme ievērot lugas autora pieteiktos *delartes* principus: “(..) šē vairāk kā nekur viss atkarājas no aktieru spēles. Tikai aktieru radoša fantāzija spēj šīs maskas atdzīvināt. Komēdijas personāžs tik noteikti apzīmēts un ierindots *commedia dell’arte* tipos, ka atliek tikai šos tipus atdarīt un dot viņiem asprātīgas darbību pilnas skatuves formas.”⁴⁷² J. Munča iezīmētajā izrādes tēlu sistēmā akcentēta visu varoņu saistība ar delartiskās komēdijas tradicionālajām tēlu grupām, piemēram, liriskajiem mīlētājiem: Kārļa Veica Leandrs apzīmēts kā “pirmais mīlotājs”, Emīlijas Viestures Silvija – kā “pirmā mīlotāja”, bet viņu tēlojums raksturots kā “pilns afektoejas un romantikas”⁴⁷³. Tāpat izrādē izmantoti klasiski delartiskās komēdijas *lazzi* jeb fiziskie joki: “Vairāki apkalpotāji nes milzīgus ēdiena traukus (..). Pastiprināts šaržs (J. Munča pasvītrojums – *I. R.*). Vairāki sulaiņi apkalpo. (..) steidzoties uzskriet citai personai virsū vai atkal pakrist pašam, samirkšķinoties ar publiku it kā rādīt un stāstīt publikai par noteiktām lietām. Publiski redzot kaut ko nozagt vai piesiet otrai personai. Ļoti pieklājīgā sabiedrībā izvilkst netīru kabatas lakatu un sākt slaucīties (..). Ja noslēpjas, lūgt publiku, lai viņu nenodod, utt.”⁴⁷⁴

Aprakstot izrādes tēlus, J. Muncis ekspozīcijā norāda: “Itāliešu komēdijas tipus var studēt pēc Kalo (Calot) zīmējumiem.”⁴⁷⁵ Šī piezīme ļauj konstatēt, ka izrādes delartisko tēlu vizualitāte un uzvedība veidota, stilizējot franču baroka grafiķa, zīmētāja Žaka Kalo (*Jaques Callot*) 1620. – 1622. gadā veidoto *delartes* personāžu karikatūras sēriju *Balli di Sfessania* (Neapoles dialektā – “Bezkaulaino dejas”). 24 nelielajos zīmējumos attēloti aktieri krāšņu *delartes* tipāžu lomās, izteikti akrobātiskās ķermeņa pozās – izliekušies, palekušies gaisā, sašķiebušies; šie tēli ģērībušies ekstravagantos tērpos, piemēram, milzīgās cepurēs ar garām spalvām, kas dažos zīmējumos atgādina velna ragus, plandošos apmetņos u. tml., sejas klāj groteskas maskas ar gariem deguniem. Arī E. Smiļģa iestudējumā iespējams saskatīt netiešu vizuālu līdzību ar Ž. Kalo zīmētajiem tipažiem. Izrāde sākas ar A. Amtmaņa-Briedīša Krispina izpildītu prologu un izrādes delartizēto tēlu parādi. J. Grīns recenzijā piemin izrādes spilgtākos aktierdarbus, kas veidoti izteiktā groteskā: “Mihelsons (Pulčinella – *I. R.*) ir masku meistars, spēlē nekad neatkārojams (..). (..). Antas Klints

⁴⁷² Muncis J. Benavente “Interesu spēle” – vispārējās ekspozīcijas apraksts, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.816.

⁴⁷³ Turpat.

⁴⁷⁴ Turpat.

⁴⁷⁵ Turpat.

Kolumbīne saistoša savā vaļībā. Alfēda Gulbja Doktors no Bolonjas ļoti amizants (...). Herb. Zommera Pjero interesants savā zīmējumā (...). Žibalta viesnīcnieks – jauks, groteskā dziļi iesniegts tēls.”⁴⁷⁶

Līdzīgi delartiskās komēdijas atslēgā risināts 1922. gadā tapušais krievu režisora un dramaturga Nikolajs Jevreinova lugas “Pats galvenais” iestudējums, kur režisors praksē iedzīvinājis savu ideju par teātra teatralizāciju, apzinātu dzīves un mākslas robežu nojaukšanu, izmantojot principu “teātris teātrī” un delartiskās komēdijas elementus sintezējot ar reliģiskām alūzijām. Lugas sižets vēsta par kādas aktiertrupas mēģinājumu, kura laikā paralēli aktieru atveidoto skatuves tēlu dzīvēm tiek risinātas arī pašu mākslinieku personiskās attiecības, savukārt mākslinieciskās neveiksmes uz skatuves tiek kompensētas, spēlējot “lomas” arī dzīvē. Izmantojot principu “teātris teātrī”, N. Jevreinovs šajā lugā mērķtiecīgi sapludina realitātes un mākslas dimensijas, nosacīti reālistiskiem tēliem (Režisors, Aktrise, Elektriķis u. c.) pamazām transformējoties par klasiskajiem delartes tēliem (Arlekīnu, Kolumbīni u. c.), tādējādi īstenojot sev tuvo ideju par dzīves teatralizāciju jeb dzīves un teātra robežu relativitāti. Dailes teātra izrādes programmā lasāmi komentāri par lugas sižetu: “Pirmajā cēlienā autors norāda, ka patīkami māņi cilvēcei patīk labāk nekā vienkārša dzīves patiesība (...). Otrā cēlienā viņš rāda veca pārdzīvota naturālistiska teātra bēdīgo stāvokli un ieteic aktieriem pāriet uz dzīves skatuves. Trešā cēlienā aktieri tēlo dzīvē katrs savu lomu, radīdami spēcīgāku ilūziju nekā uz skatuves. Ceturtā cēlienā – Arlekinādes atdzimšana dzīvē. Aizmirstas un no naturālistiskā teātra padzītas iemīļotas *Commedia dell'arte* personas – Arlekīns, Pjero, Kolumbīne, Doktors – atkal atgriežas, bet šoreiz ne vairs uz skatuves, bet pašā dzīvē, lai ienestu tur vairāk saules.”⁴⁷⁷ Izrādei, uzsverot saistību ar *delartes* estētiku un filozofiju, dots nosaukums “**Dzīve – arlekināde**”, un galveno – Arlekīna – lomu atveido pats Eduards Smilģis, kurš atbilstoši lugas remarkām uz skatuves izdzīvo teatrālas metamorfozes, iejūtoties piecos dažādos viena tēla arhetipos – Zīlnieks, Dr. Fregoli, Arlekīns, Šmits, Mūks (padomdevējs, palīgs, mierinātājs). Izrādes ekspozīcijā J. Muncis raksta: “Lugas galvenās personas konstruētas ar *Commedia dell'arte* pamatiem. (...) Šo izrādi komponējot jāievēro – mazāk vietas filozofijai, vairāk skatuves formai – teātrim un arlekinādei. (...) Izrāde ieturama vieglā, straujā tempā. Skatītājs jāatsvabina no visa smagā,

⁴⁷⁶ Grīns J. Mākslas dzīve // *Latvis*, 18.05.1923, 3. lpp.

⁴⁷⁷ N. Jevreinova “Dzīve - arlekināde” Dailes teātra inscenējumā, izrādes programma. RMM arhīvs, Inv. Nr. 236.700.

garlaicīgā, apgrūtinošā. Statiskie elementi konstruējami, pastiprinot teatrālismu un radot attiecīgo atmosfēru – izteiksmi (ekspresiju).”⁴⁷⁸

Izrādē aktieru spēlē dominē izteikts teatralizācijas princips, kurā, kā norāda recenzenti, iespējams saskatīt pat izkāpinātus afekta stāvokļus, aktieriem tēlu emocijas atveidojot nevis pēc psiholoģijas, bet uzsvērtas groteskas principiem: “Šīs lugas inscenējums Dailes teātrī jāpieskaita pie interesantiem stila mēģinājumiem. (..) Pārspīlējumi skatuves ietērpā, kostīmos, grimā, kustībās atstāj māksliniecisku iespaidu, tāpēc ka saskan ar autora nodomu – teatralizēt. Arī aktieru tēlošanas paņēmienos tāpēc ir stipra afektizācija.”⁴⁷⁹ Aktieru izkāpinātā skatuviskā eksistence kļūst par simbolu absolūtam psiholoģijas noliegumam, tā vietā iedzīvinot spēles jeb teatralizācijas principu.

Kvantitatīvi E. Smiļģa izrādēs delartiskās komēdijas tradīcijas izmantojums visvairāk aktuāls līdz 1926. gadam, kad Dailes teātrī par tēatra teorētiķi un mākslinieku strādā Jānis Muncis. Šajā laikā delartiskā komēdija tiek padarīta par Dailes teātra izrāžu estētisko sistēmu – *delartes* elementu piemērojums visdažādāko žanru, struktūras un tematikas literārajiem darbiem liecina par apzinātu **spēles principa** īstenošanu, delartiskās komēdijas tradīciju izmantojot kā avotu jaunas, no reālisma atšķirīgas, teatralizētas skatuves valodas radīšanai. Kaut arī pēc J. Munča aiziešanas no Dailes teātra E. Smiļģa režijā arī 20. gadu beigās – 40. gadu pirmajā pusē bieži izmantoti atsevišķi delartiskās komēdijas elementi (piemēram, komisko varoņu attēlojumā), tomēr 30. – 40. gados E.Smiļģa izrādēs *delartes* estētika vairs netiek izmantota kā izrāžu pamatelements. Piemēram, vairākus 20. gadsimta 20. gadu pirmajā pusē veidotos iestudējumus, kuros aktuāli estētiski eksperimenti ar delartiskās komēdijas tehniku, E. Smiļģis pēc vairākām sezonām pāriestudē, principiāli mainot izrāžu estētiku. Atšķirīgas skatuves versijas Smiļģa režijā piedzīvo tādi darbi kā V. Šekspīra “Divpadsmitā nakts” (1921, 1933), “Sapnis vasaras naktī” (1922, 1931), “Liela brēka, maza vilna” (1923, 1930), R. Blaumaņa “Skroderdienas Silmačos” (1923, 1933) un Ā. Alunāna “Seši mazi bundzinieki” (1923, 1935). Kā raksta teātra zinātniece Lilija Dzene, “pirmajā gadījumā dominēja groteska un karikatūriski elementi grupu kustībās, komiski pārspīlējumi, kas nāca no aktieru tradicionālajiem priekšstatiem par komēdiju kā joku plēšanu. Trīsdesmito gadu izrādēs Smiļģis komiskajās situācijās akcentē rakstura īpatnības,

⁴⁷⁸ Muncis J. Ekspozīcijas apraksts N. Jevreinova lugai “Dzīve-arlekināde”, 1922. RMM arhīvs, Inv.Nr. 202.853.

⁴⁷⁹ Jēger Freimane-P. Apskats // Izglītības Ministrijas Mēnešraksts, 01.04.1922, 429. lpp.

improvizācijas ceļā ļaujot šim raksturam veidoties saskaņā ar tēlotāja individuālo ieskatu, gaumi un kultūru.”⁴⁸⁰

4.4. Klasikas darbu modernizācijas stratēģija

Modernizēti klasikas darbu iestudējumi, pārceļot to darbību uz sava laika realitāti, 20. gadsimta 20. – 30. gados ir vispārīga prakse Eiropas, Krievijas un pat Baltijas valstu modernisma teātrī⁴⁸¹. Šie eksperimenti īpaši aktuāli kļūst Viljama Šekspīra dramaturģijas iestudējumos. Šekspirologs Hjū Greidijs (*Hugh Grady*) pētījumā “Šekspīrs un modernisms” (2001) uzsver, ka modernisma teātrī “Šekspīrs tika izgudrots no jauna kā daļa no modernisma veiktās mākslas darbu laika un telpas, plastikas un literārās reorganizācijas. Šajā estētiskajā revolūcijā viss, kas (...) asociēts ar “vēsturiskām vērtībām” – naratīvs, varoņi, teoloģija un laiks kā sakārtota, lineāra pieredze – tika pārkodēts kā estētisks *passé*; (...) vēsturi aizstāja ar mītiem, lineāru naratīvu ar simultantitāti un lineāru laiku ar formām, kas ir daudz sarežģītākas un daudzslāņainākas.”⁴⁸² 20. gs. sākumā Rietumeiropas un Krievijas teātrī valda tendence Šekspīra darbus interpretēt jaunā veidā, un pētnieki to dēvē par fundamentālu estētisko pavērsienu, jo “Šekspīra teksti tika “telpiskoti” – lasīti nevis kā naratīvi, bet simbolu, mītu un metaforu valodā”⁴⁸³, t. i., sižeta izstāstīšanas vietā skatītājiem piedāvājot sava laika realitātes kontekstā aktuālus simbolus. Piemēram, amerikāņu avangarda teātra režisors Orsons Velss (*Orson Welles*) 1936. gadā Ņujorkas *Lafayette* teātrī iestudē “Makbetu”, lugas darbību no Skotijas pārceļot uz Haiti, izrādes ansamblim atlasot tikai afroamerikāņu aktierus un izmantojot vudū lelles; savukārt 1937. gadā, Ņujorkas Merkūrija teātrī uzvedot “Jūliju Cēzaru”, režisors uz skatuves Romas imperatora Jūlija Cēzara varu mērķtiecīgi asociē ar Itālijas diktatora Musolīni režīmu, karavīrus iegērbjot fašistu uniformās. Šie Šekspīra modernizācijas piemēri galvenokārt saistīti ar modernisma avangariskajiem eksperimentiem, kuros liela nozīme ne tikai mākslinieciskiem mērķiem, bet arī politiski ievirzītai epatāžai, mēģinot skatītāju izsist no komforta zonas un uz skatuves redzamo asociēt ar ļoti konkrētu politisko vēstījumu. Šekspīra lugu modernizācijas tendence 20. gadsimta 20. gados fragmentāri aktuāla arī

⁴⁸⁰ Dzene L. Eduards Smiļģis // 20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā – R.: Jumava, 2002, 139. Lpp.

⁴⁸¹ Skat., piemēram, Бартошевич А.В. *Шекспир. Англия. XX век* – Москва: Искусство, 1994.

⁴⁸² Grady H. *Modernity, modernism and postmodernism in the twentieth-century's Shakespeare* // Bristol M. D., McLuskie K. (ed.) *Shakespeare and Modern Theatre: The Performance of Modernity* – London&NY: Routledge, 2001, p. 23.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 24.

Igaunijas režijā. Pētījumā “Šekspīrs ar Baltijas akcentu” (2015) teātra zinātniece Guna Zeltiņa, gan nepiedāvājot sīkāku analīzi, velk paralēles starp Smiļģa eksperimentālajiem Šekspīra lugu iestudējumiem un igauņu režisora Voldemāra Metusa (*Voldemar Mettus*, 1894-1975) radošajiem eksperimentiem.⁴⁸⁴ V. Metuss, no 1925. līdz 1931. gada būdams Tartu teātra *Vanemuine* mākslinieciskais vadītājs, iestudē vairākas V. Šekspīra lugas – “Venēcijas tirgotāju”, “Hamletu”, “Makbetu”, bet par konceptuālu modernizācijas eksperimentu uzskatāms Metusa režijā 20. gadsimta 20. gadu beigās tapušais V. Šekspīra komēdijas “Divpadsmitā nakts” iestudējums, kurā darbība pārnests uz sava laika Igauniju.

Modernizācijas tendence, pārnesot lugu darbību uz sava laika realitāti, aktuāla vairākos E. Smiļģa 20. gadsimta 20. – 30. gados veidotajos latviešu un ārzemju klasikas darbu iestudējumos⁴⁸⁵. Taču par konceptuālākajiem šīs tendences piemēriem uzskatāmi divi 20. gadsimta 30. gadu sākumā tapušie Viljama Šekspīra komēdiju iestudējumi – “Liela brēka, maza vilna” (1930), kam E. Smiļģis devis nosaukumu “Amors uz drednauta”, pārceļot izrādes darbību uz moderna karakuģa klāja, un “Sapnis vasaras naktī” (1931), kur darbība situēta sporta stadionā.

1930. gadā tapušais “**Amors uz drednauta**” ir vizuāli iespaidīgs iestudējums, kurā V.Šekspīra lugas darbība konceptuāli modernizēta, liekot tai norisināties uz moderna 20. gadsimta angļu flotes karakuģa klāja: “(..) vecais Šekspīra Amors, visas tās sarežģītās mīlas dēkas, kas norisinājās renesanses laika Itālijas pilīs, pārceltas uz moderna kuģa internacionālos ūdeņos, kur rīkojas braši jūrnieki, rīb kara orķestris, dun lielgabali, staigā muitas sargi un uz balli ierodas dāmas 1930. gada modernākos apģērbos.”⁴⁸⁶ Lugas modernizācija veikta ne tikai ar O. Skulmes veidotā skatuves iekārtojuma palīdzību (*sk.4.4.*), bet arī sadarbībā ar teātra literāro konsultanti Elīnu Zālīti rūpīgi pārveidojot tekstu. Smiļģis V. Šekspīra lugas darbībai liek norisināties karakuģa kaujas apmācības laikā. Izrādes varoņi ir nevis renesanses laikmeta itāļu aristokrāti, bet gan, kā recenzijā par izrādi raksta Jānis Grots, “admirāļi, kapteiņi, eskadriļi, flotīliju komandieri, konsuli, ekselences, kadeti, matroži spīdošās formās, dāmas Parīzes tualetēs un *Coty* smaržās, pat mācītājs, kas nebūt neprasa pēc ērģelēm, bet priecājas līdzī laicīgam džezam”⁴⁸⁷. Līdz ironiskai precizitātei pārdefinēts Šekspīra lugas varoņu sociālais statuss – Pedro kļuvis par admirāli, Klaudio – par zemūdens flotes komandieri, Benedikts – par hidroplānu eskadriļas

⁴⁸⁴ Zeltiņa G. *Šekspīrs ar Baltijas akcentu* – R.: LU LFMI, 2015, 303. lpp.

⁴⁸⁵ Piemēram, Raiņa “Spēlēju, dancoju” (1926), H. Ibsena “Pērs Gints” (1933) u. c.

⁴⁸⁶ (bez aut.) Modernizēts Šekspīrs Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 30.09.1930, 4. lpp.

⁴⁸⁷ Grots J. “Amors uz dednauta” Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 05.10.1930, 4. lpp.

komandieri, Hero un Beatriče – par Londonas salona dāmām, Dzērvene un Ķīselis – par muitas ierēdņiem.

Izrādē liela nozīme Burharda Sosāra veidotajam muzikālajam noformējumam – recenzenti spilgti apraksta vairākas epizodes, kad mūzika kļūst par izrādes darbības vadmotīvu: “Kāzas izjūk pie paša altāra, dejas mūzika pārvēršas sēru maršā un vieglie dejas soļi smagā bērū procesijas gaitā. Bet tad atkal pavisam negaidot nāk “augšāmcelšanās” un gaviles.”⁴⁸⁸ Izrādes estētika, kā norāda teātra kritiķis R. Kroders, savai recenzijai dodot nosaukumu “Šekspīra kabarejs Dailes teātrī”, ir izteikti eklektiska, visos iestudējuma līmeņos apzināti savijot gan augstās, gan zemās kultūras elementus un radot izteikti karnevālisku atmosfēru “ar rēvijas elementiem, dejām, pantomīmēm, fokstrotu un Bēthovena mūziku”⁴⁸⁹.

Līdzīgu eksperimentu, modernizējot lugas darbību un pārceļot to uz konkrētu sava laika realitāti, E. Smiļģis turpina arī nākamajā sezonā, iestudējot V. Šekspīra lugu “**Sapnis vasaras naktī**”. Izrādes darbība notiek modernā sporta stadionā, un “pa mežu naktī skraida sporta biksītēs, ne kostīmos tērpti cilvēki”⁴⁹⁰. E. Smiļģis sportu uz skatuves simboliski attīsta līdz plašākai metaforai – sava laika sabiedrības dzīvesveida simbolam, kurā, tāpat kā sportā, cilvēku attiecības vada nerimstošs sacensības gars. Darbības pārnešana, līdzīgi kā “Lielas brēkas, mazas vilnas” iestudējumā, notikusi ne tikai laiktelpas, bet arī tēlu sistēmas interpretācijā: “(..) valdnieks Tēsejs ierodas cilindrots un viņa līgava Hipolīta kā bikšota amazone. Mīlētāju pāris – Līsandrs un Dēmetrijs – ir braši sporta čempioni, un viņu partneres Helēna un Hermija – tādas pat sieviešu sporta nozarēs. Masā (..) defilē trenēti sportsmeņi un sportsmenes.”⁴⁹¹ Rotaļu vietā izrādes varoņi nododas sporta spēlēm, savukārt varoņu savstarpējie dueļi risināti kā boksa mači. Tomēr, kā norāda recenzenti, izrādē mazāka uzmanība pievērsta teksta pārveidošanai – Šekspīra lugas teksts nav būtiski mainīts, līdz ar to radot jēdzienisku konfliktu ar spilgto, laikā un telpā konkretizēto darbības vidi.

Kaut arī divi estētiski spilgtie V. Šekspīra lugu modernizējumi top 30. gadu sākumā, modernizāciju kā estētisku un filozofisku paņēmieni E. Smiļģis fragmentāri izmanto arī vairākos citos iestudējumos. Piemēram, tipoloģiski līdzīgu eksperimentu E. Smiļģis mēģina veikt jau 20. gadsimta 20. gadu vidū, 1926. gadā pirmo reizi iestudējot Raiņa lugu “**Spēleju, dancoju**”. Tieši šajā izrādē režisors pirmo reizi Latvijas teātra vēsturē veic

⁴⁸⁸ (bez aut.) Amors uz drednauta // *Sociāldemokrāts*, 02.10.1930, 5. lpp.

⁴⁸⁹ Kroders R. Šekspīra kabarejs Dailes teātrī // *Pirmdiena*, 06.10.1930, 8. lpp.

⁴⁹⁰ Grots J. Modernizētais Šekspīrs Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 19.09.1931, 3. lpp.

⁴⁹¹ Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.09.1931, 249. lpp.

konceptuālu modernizācijas eksperimentu, Raiņa velnu rijas ainu estētiski un filozofiski risinot kā uzdzīvi modernā bārā.

Programmā izrādei pieteiktas trīs idejiski un estētiski atšķirīgas daļas: “1. Reāla pasaka, kura iesākas kāzās senlatvju sētā un turpinās ar spēlmanīša Tota gatavošanos cīņai par Leldes atdzīvināšanu. 2. Irreālā pasaule un Tota “nokāpšana ellē” – latviskā velnu rijā. 3. Tota uzvara, Leldes atdzīvināšana, tautas gaviles pēc velnu rijas nakts austošā rītā un Tota pašuzpurēšanās, aizejot nāvē.”⁴⁹² Pēc šī konceptuālā pieteikuma var secināt, ka starp izrādes pirmo un otro cēlienu veidots apzināts estētisks kontrasts – kāzu skats iestudēts etniskā stilizācijā, kamēr otrajā cēlienā E. Smiļģis velnu rijas darbību mērķtiecīgi modernizējis, liekot tai norisināties modernā varietē klubā – restorānā un tādējādi nepārprotami iemiesojot parafrāzi par sava laika netiklo, izvirtušo sabiedrību, kas ļaujas lētai baudai. Pa skatuvi staigā smalkās “šīberu frakās” tērpti “velni” un “velnenes – kaisli kailos bārdāmu kostīmos”⁴⁹³. Velnu rijas iemītnieki – velni, raganas, kā arī Gustava Žibalta spēlētais Kungs –, izmantojot grotesku kustību partitūru, attēloti komiskā intonācijā, tādējādi veidojot izteiktu kontrastu ar Eduarda Smiļģa atveidoto traģisko varoni Totu. Neskatoties uz eksperimentālo estētiku, izrādes idejiskais uzstādījums nebūt nav pretrunā ar Raiņa lugas filozofiju – E. Smiļģa Tots, kurš iemieso absolūtu garīgumu pretstatā velnu rijas fiziskajai “tumsībai”, dodas glābt Leldi, tādējādi simboliski mēģinot glābt latviešu tautas dvēseli jeb garīgumu no pagrimuma.

Modernizācijas princips atsevišķās ainās aktuāls 1939. gadā tapušajā H.Ibsena “**Pēra Ginta**” iestudējumā, kur aina Dovres karaļa zālē, kurā darbojas mītiskas būtnes – troļļi, zemes gari un koboldi –, interpretēta kā moderna uzdzīve ar laikmetīgi ģērbtām rēviju māksliniecēm, frakotiem kungiem un jautru mūziku. Kā raksta teātra kritiķis Kārlis Strauts, “troļļu-izdzimtenu dzīve ir parādīta modernizētā, pat pievilcīgā veidā. [...] frakveidīgi (asprātīgais norādījums uz asti) tērpti kungi dejo ar interesanti izgreznotām rēviju meitenēm lambetvoku, bet Dovres vecis (Reinis Birzgalis) greznā kostīmā, monokli acī, sēd uz troņa un pa laikam pasmeļas no boles trauka.”⁴⁹⁴

Līdzīga estētika izmantota arī 1940. gada martā pirmizrādi piedzīvojušajā vācu rakstnieka Johana Volfganga Gētes lugas “**Fausts**” iestudējumā. E. Smiļģis pirmo reizi Latvijas teātra vēsturē iestudē abas Gētes darba daļas, koncentrējot izrādes darbību divos cēlienos. Tas panākts, veicot ievērojamus īsinājumus – E. Smiļģa režijas eksemplārs

⁴⁹² Izrādes “Spēlēju, dancoju” programma // *Dailes teātris Rīgā*, VI sezona – R.: Dailes teātra direkcija, 1927.

⁴⁹³ Veselis J. Dailes teātris // *Ārpusskolas Izglītība*, 01.02.1927, 90. lpp.

⁴⁹⁴ Strauts K. Henrika Ibsena “Pēra Ginta” inscenējums Dailes teātrī // *Daugava*, 1939, Nr. 4, 399. lpp.

liecina, ka izrādē svītrotas vairākas Gētes darbā būtiskas epizodes: Mefistofeļa pārvērtību aina lugas sākumā, aina Auerbaha pagrabā, kur Fausts satiek Raganu, tikšanās ar Vāgneru, Valentīna nāves aina, Mefistofeļa un Bakalaura saruna, Homunkula radīšana u. c. Tāpat apzināti dekonstruēti lugas varoņu monologi, sadalot tos vairākām personām un tādējādi radot spraigus dialogus. Teātra zinātniece Agra Straupeniece pētījumā par E. Smiļģi kā aktieri, analizējot Smiļģa veiktos svītrojumus Gētes tekstā (kopumā 69 teksta lappuses⁴⁹⁵), uzsver divas nozīmīgas tendences, kas liecina ar izrādes novatorisko dabu: pirmkārt, E.Smiļģis konsekventi atteicies no tām lugas daļām, kas attēlo viduslaiku pasaules izpratni un seno teātra kultūru (piemēram, karnevāla kultūras motīvus), viņš svītrojās garos filozofiskos varoņu monologus⁴⁹⁶, tāpat Smiļģi principiāli neinteresē arī “Faustā” aktuālā teātra tēma, kuras attēlojumā izmantoti dažādi klasiskie teātra modeļi (lugas struktūra organizēta kā “teātris teātrī” – to piesaka prologs, bet starp ainām izvietotas atsevišķas intermēdijas jeb starpspēles); otrkārt, A.Straupeniece pievērš uzmanību tam, ka E. Smiļģis, veicot svītrojumus lugas eksemplārā, apzināti centies izmainīt Gētes darba struktūru – Gētes “Faustā” paralēli vijas vairākas sižetiskās līnijas, bet Smiļģis ar svītrojumu palīdzību “meistariski sakausēja vienā plūdumā traģēdijā izkaisītās Fausta un Grietiņas ainas un veidoja vienu darbības līniju. (...) ainas Gētes darbā risinās it kā kārtu kārtām – Valentīna nāve un Grietiņas lūgšana, valpurģu nakts un Grietiņa cietumā. Turpretī Smiļģa variantā vispirms noslēdzās tā siežeta līnija, kas saistīta ar Grietiņas tēlu: lūgšana baznīcā, aina cietumā. Tikai pēc tam Fausta neveiksmīgais mēģinājums glābt mīļoto pārvērtās murgainā gājienā uz Blokbergu. Atmiņas par Grietiņu pagaisa valpurģu nakts troksnī.”⁴⁹⁷

Izrādē, kas veidota 18 koncentrētās, spraigās ainās, aktuāls kino estētikai raksturīgais fragmentārisms un iedarbināta teju visa skatuves tehnika, tai skaitā pat pirotehniski gaismu efekti. Par to, kāds bijis “Fausta” uzvedums, var spriest pēc kādas ironiskas publikācijas laikrakstā “Vecais Sikspārnis”, kuras autors ar pseidonīmu “Gudrinieks” raksta: “Personas (...) modernizētas apģērbu stilā. Pats Fausts staigā frakā un vecā Prāgas studenta naģenē. Mefisto tērpiet smalkā samta kamzolī un spožos stulmiņos (...). Ragana spēj droši konkurēt ar Alhambras bārdāmām. Vienīgi Grietiņa varēja savus bruncīšus šūdināt pēc pēdējā modes brēciena, nelaižot viņiem sniegties pāri ceļgaliem.”⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Straupeniece A. Ar jaunu elpu // Straupeniece A., Rotkale R. *Ar skatienu pāri horizontam* – R.: Liesma, 1986, 69. lpp.

⁴⁹⁶ Turpat, 68. lpp.

⁴⁹⁷ Turpat, 69. lpp.

⁴⁹⁸ (bez aut.) Gudrinieks Fausts – Dailes teātrī // *Vecais Sikspārnis*, 12.04.1940, 5. lpp.

Līdzīgi kā “Spēlēju, dancoju” piemērā, arī “Faustu” E. Smiļģis iestudē, brīvi jaucot dažādu laikmetu stilistiku, kas aktuāla jau Gētes lugas darbības vietu maiņās (šaura gotiska istaba ar augstām velvēm, Harca kalnājs, spoži apgaismotas galma zāles, Egejas jūras klinšainie līči u. tml., aptverot laiku no Senās Grieķijas līdz viduslaikiem). Kaut arī E.Smiļģis “Fausta” darbībai liek norisināties pārlaicīgā, universālā laiktelpā, cenšoties uz skatuves iemiesot Gētes darba metafizisko raksturu, režisors atsevišķās ainās darbību nepārprotami pārnēs uz sava laika realitāti, konkrēti, uz 20. gadsimta 30. gadu moderno sabiedrību, piemēram, raganu ķēķa ainai, tāpat kā Raiņa lugas “Spēlēju, dancoju” velnu rijas ainā, liekot norisināties modernā bārā. Recenzenti norāda uz kontrastu starp Oto Skulmes veidotajām gotiskajām skatuves dekorācijām, kā arī Irmas Laivas atveidotās Helēnas antīkā laikmeta stilā veidoto tērpu un pārējo varoņu modernajiem kostīmiem, kuros līdās Mefistofeļa smalkajam samta apmetnim un ādas zābakiem masu ainās pat redzami stilizēti tenisa kostīmi. Izrādē arī asprātīgi apspēlēts Fausta kā mūžīgā studenta statuss: “Pēc burvju dzēriena baudīšanas raganu ķēķī Fausts ir pārvērties ārēji smalkā un baudkārnā studiozā, kam nenākas grūti gūt uzvaru pār naivo, bet dievišķas skaidrības pilno Margrietu. (..) raganu ķēķis līdzinās bāram. Arī Fausts te iesēžas tādā kā friziera krēslā, kas strauji griežas riņķī, līdz Fausts pārvēršas jauneklī. Arī Valpurģu naktī daudz kā no modernas masku balles. (..) skatītājs var gūt priekšstatu, it kā vientuļš zinātnieks aizgājis bārā un pēc kokteiļa glāzes uzreiz ierauga, cik dzīve skaista un cik pievilcīgas sievietes (..).”⁴⁹⁹ Savukārt Jānis Veselis par izrādē veikto laika un telpas transformāciju raksta: “Raganu virtuve kļūst it kā par modernu skaistuma kopšanas kabinetu, Valpurģu nakts – par nakts izdzīvi bāros un karnevālu.”⁵⁰⁰ Kā uzsver teātra kritiķe P. Jēger-Freimane, izrādē notikusi apzināta “mistiskā elementa reducēšana, teiksmaino pārvēršot moderni reālā (raganas, Mefisto, Valpurģu nakts)”⁵⁰¹.

E. Smiļģa iestudējumu recenzenti dēvē par “mākslas dievkalpojumu” – to caurvij ērģeļu skaņas, kas simbolizē garīgo dimensiju pretstatā izrādē tēlotajai 20. gadsimta 30. gadu modernajai kultūrai, ko savukārt pārstāv bārā – rēvijas klubā dārdošā laicīgā mūzika. Garīgo dimensiju pretstatā laicīgajam izrādē jau savā ārējā veidolā iemieso arī Lilitas Bērziņas atveidotā Grietiņa – atšķirībā no pārējiem varoņiem, viņas kostīms ir askētisks un arī pati varone raksturota kā garīgas šķīstības pārņemta pretstatā apkārt tēlotajai uzdzīvei. Izrādē E.Smiļģis arī piesaka tobrīd novatorisku Mefistofeļa interpretāciju – jaunā aktiera

⁴⁹⁹ Gulbis F. Fausts Dailes teātrī // *Latvijas Kareivis*, 24.03.1940, 7. lpp.

⁵⁰⁰ Veselis J. Gētes Fausts // *Sējējs*, 1940, Nr. 4, 433. lpp.

⁵⁰¹ Jēger-Freimane P. Trīs klasiķu izrādes // *Raksti un Māksla*, 01.01.1940, 375. lpp.

Kārļa Veica atveidojumā Mefistofelis nepārprotami atveidots nevis kā metafizisks, dēmonisks spēks, kas Faustu kārdina, bet gan kā Fausta *alter-ego*, viņa atspīdums “greizā spogulī”. Teātra kritiķis Arturs Bērziņš Mefistofeli apraksta kā “glaunu kavalieri, skeptisku sadzīves cilvēku, kas tikai reizē reizēm parāda savu īsto velna dabu”⁵⁰². Arī Jānis Veselis uzsver izrādē aktualizēto ideju par Mefistofeli kā Fausta personības dubultnieku: “Pirmā aina notiek debesīs. Tur Mefistofelis (tēlo Kārlis Veics) zīmīgajā sarunā ar Dievu parādās savā tradicionālajā veidā: velns asiem, tumšiem vaibstiem, griezīgu un ņirdzīgu balsi. Otrā ainā – Fausta studiju istabā, pēc tam, kad Fausts bez panākumiem sarunājies ar Zemes garu, Mefistofelis pēkšņi iznirst aiz doktora krēsla kā Fausta divatnis, ļoti līdzīgs viņam vieplī, apģērbā, kustībās un nostājā. (..) Mefistofelis ir Fausta dvēseles otrā puse, kas materializējusies atsevišķā tēlā (*autores pasvītrojums – I. R.*). Arī tālākās pārvērtībās Mefistofelis tur līdzīgu Faustam: kad atjaunojas Fausts, tad atjaunojas arī viņš, kad noveco Fausts, tad noveco arī viņa divatnis. Visur Mefistofelis atbalso Fausta dvēseles tumšās tieksmes (..). (..) tie savā ārējā līdzībā bieži liekas it kā saplūstam viens ar otru. Mefistofelis zaudē savas griezīgās ironijas asumu, savu velišķo jaunumu un veiklību, Fausts – savu cenšanos pēc pasaules izzināšanas un pārveidošanas. Abi tēli ir (..) vienas personas dažādi viedokļi (..).”⁵⁰³ Attīstoties izrādes darbībai, Fausts un Mefistofelis pat apģērbti vienādos apmetņos. Kā liecina teātra kritiķis Kārlis Strauts, E. Smiļģa spēlētais Fausts atsevišķās epizodēs runā arī Mefistofeļa tekstu, tādējādi akcentējot visos laikos aktuālo tēmu par labā un ļaunā konfliktu katrā cilvēkā.

E. Smiļģa veiktās novatoriskās lugu transformācijas, pārnesot to darbību uz sava laika realitāti, ir pirmā šāda veida prakse Latvijas teātra vēsturē, kas apliecina ne tikai režisora spilgto fantāziju, bet arī moderno pieeju klasikas pārinterpretācijā. Modernizācijas tendence E. Smiļģa režijā saistīta ar vismaz divām tendencēm:

(1) 20. gadsimta 30. gadu sākumā, kad top konceptuālie V. Šekspīra darbu modernizējumi, Dailes teātris pasaules ekonomiskās krīzes ietekmē meklē jaunus, netradicionālus izteiksmes līdzekļus, ar kuriem piesaistīt skatītājus, tādēļ eksotiskās izrāžu darbības vietas – karakuģis un sporta laukums – kļūst par efektīvu mārketinga instrumentu, ar ko ieintriģēt potenciālo publiku;

(2) Tā kā E. Smiļģis modernizācijas tendencei pievēršas vairākās 20. gs. 20. – 30. gados iestudētajās izrādēs, modernizācija izmantota nevis kā pašmērķīgs formas elements,

⁵⁰² Bērziņš A. Gētes Fausts Dailes teātrī // *Jaunākās Ziņas*, 23.03.1940, 4. lpp.

⁵⁰³ Veselis J. Gētes Fausts // *Sējējs*, 1940, Nr. 4, 432.-433. lpp.

bet gan kā konceptuāls mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis, ar kura palīdzību E. Smilģis klasikas darbu iestudējumos aktualizē savam laikam aktuālas idejas.

Rietumeiropas teātrī principiāls pavērsiens klasikas interpretēšanā notiek 20. gs. 60. gados⁵⁰⁴, kad prakse iestudēt “Šekspīru frakās” no radošiem eksperimentiem kļūst par pamatplūsmas teātra praksi, īpaši – Eiropā kopš 20. gs. 60. gadiem aktuālajā performanču un postmodernisma teātra koordinātēs, kas iestudējuma pamatā esošo literāro materiālu ļauj absolūti dekonstruēt un transformēt gan estētiskā, gan filozofiskā līmenī.

⁵⁰⁴ Konceptuāls pētījums, kas aktualizē V. Šekspīra darbu modernizācijas motīvus, ir poļu teātra zinātnieka Jana Kota darbs “Šekspīrs – mūsu laikabiedrs”: *Shakespeare Our Contemporary* – London: Methuen and Co Ltd, 1964.

SECINĀJUMI

1. Kaut arī Latvijā ar modernisma teātra eksperimentiem 20. gadsimta 20. gados nodarbojas vairāki mākslinieki (ar ekspresionismu aizraujas režisore Anna Lācis un Rīgas Strādnieku teātra režisors Jurijs Jurovskis, simbolisma estētikā darbojas Intīmais teātris Birutas Skujenieces vadībā u. c.), Eduards Smiļģis un viņa vadītais Dailes teātris ir pirmais konceptuāli un konsekventi modernisma estētikā strādājošais teātris Latvijā.

2. E. Smiļģa 1920. gadā dibinātais Dailes teātris darbojas pēc sintētiskā teātra principiem – katram izrādes līmenim (kustībām, izrādes vizuālajam noformējumam, mūzikai, gaismām utt.) pieaicinot konkrētās nozares speciālistu – māksliniecisko konsultantu, kas darbojas režisora-inscenētāja vadībā, E. Smiļģim savā režijas darbā izdodas īstenot modernisma prasību pēc visos izrādes līmeņos saskaņota mākslas darba, atsevišķajiem iestudējuma elementiem nekļūstot par pašmērķi, bet iekļaujoties kopējā vēstījumā.

3. Periodā no 1920. līdz 1945. gadam Dailes teātra repertuārs atspoguļo teātra māksliniecisko programmu: (1) stilizējot dažādu laikmetu teātra modeļus, piemēram, antīkās Grieķijas, franču klasicisma, romantisma, spāņu Zelta laikmeta teātra formas; (2) piemērojot delartiskās komēdijas tradīciju gan latviešu, gan ārvalstu autoru darbiem; (3) līdzās stilistiskiem eksperimentiem iestudējot latviešu un ārvalstu klasikas darbus (galvenokārt Raiņa, V. Šekspīra, F. Šillera u. c. autoru traģēdijas), kuru uzvedumos īstenota ideja par protagonistu pacelšanos pāri pūlim gan fiziskā (mizanscēnu vertikāles), gan garīgā līmenī.

4. E. Smiļģa Dailes teātra pamatā ir modernisma teātrim raksturīgā prasība pēc jauna tipa – fiziski, pat akrobātiski trenēta, vokāli un plastiski izkopta, ar fantāziju un improvizācijas prasmēm apveltīta – aktiera. E. Smiļģa iestudējumos aktieris ir būtisks skatuves telpas elements, par izrādes vēstījuma veidotājiem kļūstot masu mizanscēnu zīmējumam (piemēram, veidojot protagonistu – pūļa pretnostatījumu) un aktiera individuālajai kustību partitūrai (žestam, mīmikai un dejai kļūstot par būtiskiem aktierspēles instrumentiem, kas manifestē tēla apziņas/zemapziņas procesus).

5. Būdams profesionāls inženieris-konstruktors, E. Smiļģis īpašu uzmanību velta inscenēšanai kā skatuves darbības konstruēšanai, kas galvenokārt izpaužas sarežģītu masu

ainu iestudēšanā, oriģinālās aktiera ķermeņa kā dinamiskā elementa un scenogrāfijas kā statiskā elementa saspēlēs (piemēram, ieviešot vairāklīmeņu podestūru un aktualizējot skatuves vertikāles un diagonāles līnijas), kā arī visu izrādes elementu (dekorāciju, kostīmu, gaismas, mūzikas, kustību partitūras) sintezēšanā vienotā struktūrā; tāpat kā E.Smiļģa darbā arhitektūras un dizaina jomā, arī izrāžu estētikā viņš bieži apvieno dažādu modernisma virzienu elementus, līdz ar to radot vienota stila darbus dažādās mākslas jomās.

6. Kaut arī E. Smiļģa kā Dailes teātra vadītājs un J. Muncis kā teātra teorētiķis un mākslinieks sadarbojas repertuāra plānošanā, teātra mākslinieciskās programmas izstrādē u. c. jautājumos, tomēr abu mākslinieciskās darbības virzieni ir atšķirīgi: kamēr J. Munci interesē daudzveidīgi formas eksperimenti ar dažādu laikmetu teātra modeļiem (īpaši delartisko komēdiju), E.Smiļģa darbību raksturo sistēmiska pieeja, kas izpaužas gan vienotos estētiskajos principos, gan teātra aktieru izglītošanā. Šī atšķirība iezīmējas arī Dailes teātra pirmajā desmitgadē (1920-1930), ko veido divi periodi: (1) līdz 1926. gadam, kad teātrī darbojas J. Muncis un kas definējami kā formas eksperimentu laiks; (2) pēc 1926. gada, kas saistīts ar Dailes teātra māksliniecisko principu nostabilizēšanos un padziļināšanos.

7. 20. gadsimta 30. gadu beigās E. Smiļģa režijā iezīmē mākslinieciskā rokraksta maiņu – savdabīgu modernisma un psiholoģiskā teātra estētikas simbiozi, mākslinieciski vispārinātā (t. i., stilizētā) izrādes formā ievietojot psiholoģiski veidotus aktierdarbus (raksturīgākie piemēri – R. Blaumaņa “Pazudušā dēla” (1936) un “Ugunī” (1938) uzvedumi); šī paradigmas maiņa saistīta ne tikai ar Dailes teātra mākslinieciskā kursa nostabilizēšanos pēc 20. gadiem kā nosacīta formas eksperimentu laika, bet arī ar paša modernisma kā mākslas tipa ieiešanu beigu fāzē.

8. E. Smiļģa 30. gadu beigās tapušajās izrādēs iespējams saskatīt tipoloģisku saistību ar eksistenciālismu (ar to saprotot eksistenciālisma virzienam raksturīgās pazīmes, kas attiecināmas ne tikai uz šī mākslas virziena aktīvo posmu); vistiešāk E. Smiļģa režijā to pierāda pāreja no masu noskaņojuma diktētas iestudējuma ārējās formas uz indivīda iekšējās pasaules – gan apziņas, gan zemapziņas – attēlojumu pretstatā apkārtējās pasaules subjektivitātei.

9. E. Smiļģa režijas rokraksta veidošanos ietekmē ne tikai viņa personīgie kontakti ar Rietumeiropas un Krievijas modernisma māksliniekiem (M. Reinhardu, A. Tairovu,

M.Čehovu, N. Jevreinovu u. c.), bet arī pastarpinātā veidā – caur E. Smiļģa konsultantiem – nodotie iespāidi: J. Munča kā Meierholda audzēkņa ietekmē Dailes teātra 20. gadu pirmās puses izrādēs aktualizējas stilizēts delartiskās komēdijas tradīcijas pielietojums un V. Meierholda biomehānikas idejas konstruktīvisma teātra kontekstā; F. Ertneres izglītības un pieredzes rezultātā Dailes teātra specifiskās kustību valodas izveidē saskatāma tieša ietekme no Emila Žaka-Dalkroza eiritmijas, Fransuā Delsarta žestu teorijām u. tml.; mākslinieks Oto Skulme 20. gadu beigās/ 30. gados Dailes teātrī ienes modernisma glezniecības (sevišķi kubisma) estētiku, kas ļauj attīstīt stilizācijas principu E. Smiļģa izrāžu vizuālajā noformējumā; savukārt Dailes teātra izrādēs aktuālās mūzikas (komponists Burhards Sosārs) un gaismu (mākslinieks Fricis Lepnis) simbiozē saskatāma gan R.Vāģnera *Gesamtkunstwerk* ietekme, gan sinestēzijas idejas (V.Kandinska u. c. krievu modernistu ietekmē).

10. Krievijas un Rietumeiropas kontekstā tipoloģiski visizteiktākā līdzība velkama starp E.Smiļģa Dailes teātri un A. Tairova Kamerteātri; abu teātru mākslinieciskās programmas vieno vairāki pamatprincipi: (1) par galveno pasludināta novēršanās no literārā (reālistiskā, tekstā balstīta) teātra tradīcijas; (2) gan E. Smiļģis, gan A. Tairovs pievēršas dažādu mākslas veidu (teātra, dejas, kino, mūzikhola, cirka u. tml.) sapludināšanai izrādes vēstījumā; (3) gan Dailes teātris Rīgā, gan Kamerteātris Maskavā postulē modernismam raksturīgo prasību pēc fiziski izkoptas aktiera ārējās plastikas un jauna aktierspēles stila, kas balstīts nevis reālpsiholoģijas principos, bet gan apzinātā teatralizācijā jeb mākslinieciskā izkāpinājumā.

11. Līdzīgi kā vadošo Eiropas režisoru-modernistu radošajā darbā, arī E. Smiļģa režijā aktuāls stilizācijas princips, kas izpaužas gan kā dažādu klasisko teātra laikmetu formu un tehniku (antīkā teātra, viduslaiku mistēriju, Elizabetes laika teātra, spāņu zelta laikmeta teātra, itāļu 16. gadsimta delartiskās komēdijas u. c.), kā arī sistēmu (Rietumu teātris – Austrumu teātris) izmantojums modernisma teātra koordinātēs.

12. E. Smiļģa režijā gan 20.gs. 20. gados, gan 30. gados bieži izmantots paņēmiens ir klasikas (gan ārvalstu, gan latviešu) autoru darbu modernizācija, pārceļot lugu sižetu uz savu laiku, t. i., 20. gadsimta realitāti; ar šo tehniku režisors ne tikai izceļ klasikas darbu varoņu saistību ar sava laiku, kas tipoloģiski saistāma ar poļu teātra zinātnieka Jana Kota tēzi par Šekspīra varoņiem kā skatītāja laikabiedriem, bet arī netieši atspoguļo sava laika

sabiedrības tendences (piemēram, rēvijas/varietē estētikā risinot Raiņa “Spēlēju, dancoju” (1926) velnu rijas ainu, H. Ibsena “Pēra Ginta” Dovres karaļa pils ainu u. tml.).

13. Par īpašu E. Smiļģa un Dailes teātra novitāti kļūst specifiska “latviska teātra stila” (īpaši nacionālās komēdijas spēles stila) izstrādāšana, sava laika modernā teātra paņēmienus (piemēram, delartiskās komēdijas elementu stilizētu izmantojumu) piemērojot ne tikai ārzemju dramaturģijai, bet arī latviešu klasiķu (R. Blaumaņa, Ā. Alunāna, Raiņa u.c.) un laikabiedru dramaturgu darbiem.

14. Eiropas modernisma teātra kontekstā Dailes teātris iekļaujas kā unikāls eklektisma (ar to saprotot dažādu stilu un avotu apvienošanu) paraugs: kamēr iepriekš Latvijas teātra zinātnē E. Smiļģa Dailes teātra darbībā pētnieki saskatījuši atsevišķu modernisma virzienu (visbiežāk – ekspresionisma) pazīmes, promocijas darbā pirmo reizi pierādīts, ka E. Smiļģa režijas specifiku un novitāti veido organiska dažādu modernisma virzienu (ekspresionisma, simbolisma, moderno dejas teoriju, arī konstruktīvisma, futūrisma, eksistenciālisma) iezīmju sintēze; šīs pazīmes E. Smiļģa kā režisora mākslinieciskos principus ļauj salīdzināt ar citiem sava laika modernistiem, vistiešāk – ar vācu mākslinieku Maksu Reinhardu, kura režijā savijas reālisma, naturālisma, simbolisma, ekspresionisma iezīmes.

AVOTI

Eduarda Smiļģa Dailes teātrī iestudēto izrāžu (1920-1945) saraksts

1. Rainis *Indulis un Ārija* – pirmizr. 19.11.1920, scenogr. J.Kuga
2. P. Kalderons de la Barka – *Salamejas tiesnesis* – pirmizr. 03.12.1920, scenogr. J.Muncis
3. O. Vailds *Salome* – pirmizr. 27.12.1920, scenogr. J.Muncis, kust. konsult. F.Ertnerē
4. Aspazija *Atriebēja* – pirmizr. 21.01.1921, scenogr. J.Muncis, kust. konsult. A.Šlinka
5. P. Gruzna *Kad jūra krāc* – pirmizr. 04.02.1921, scenogr. J.Bērzs
6. Aspazija *Sidraba šķidrums* – pirmizr. 23.02.1921, scenogr. J.Muncis, kust. konsult. A.Šlinka
7. E. Šeldons *Romāns* – pirmizr. 11.03.1921, scenogr. J.Muncis
8. Rainis *Uguns un nakts* – pirmizr. 23.04.1921, scenogr. J.Muncis, komp. N.Alunāns, kust. konsult. F.Ertnerē
9. H. Ibsens *Pērs Gints* – pirmizr. 15.09.1921, scenogr. J.Muncis, kust. konsult. F.Ertnerē
10. E. Harts *Nerrs Tantris* – pirmizr. 21.10.1921, scenogr. J. Muncis, kust. konsult. F.Ertnerē
11. V. Šekspīrs *Divpadsmitā nakts* – pirmizr. 26.11.1921, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
12. M. Meterlinks *Zilais putns* – pirmizr. 23.12.1921, scenogr. J.Muncis
13. V. Šekspīrs *Hamlets* – pirmizr. 19.01.1922, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
14. O. Bomaršē *Figaro kāzas* – pirmizr. 09.02.1922
15. Moljērs *Žoržs Dandēns* – pirmizr. 08.03.1922, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
16. N. Jevreinovs *Dzīve arlekināde* – pirmizr. 30.03.1922, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
17. V. Šekspīrs *Sapnis vasaras naktī* – pirmizr. 20.04.1922, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
18. K. Čapeks *Cilvēces bojā iešana* – pirmizr. 18.05.1922, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
19. V. Šekspīrs *Otello* – pirmizr. 21.09.1922, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
20. E.T.A. Hofmanis *Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi* – pirmizr. 02.11.1922, scenogr. J.Muncis
21. J. Akuraters *Aptumšošanās* – pirmizr. 07.12.1922, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē

22. L. Tīks *Runcis zābakos* – pirmizr. 25.12.1922
23. R. Blaumanis *Skroderdienas Silmačos* – pirmizr. 25.01.1923, scenogr. J.Muncis, komp. A.Būmanis
24. G. Hazeltons, H. Benrimo *Dzeltenais ģērbs* – pirmizr. 01.03.1923, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
25. Dīcensmits *Sv. Jēkaba ceļojums* – pirmizr. 22.03.1923, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
26. V. Šekspīrs *Liela brēka, maza vilna* – pirmizr. 19.04.1923, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
27. H. Benavente i Martiness *Interēšu spēle* – pirmizr. 12.05.1923, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
28. A. Brigadere *Princese Gundega un karalis Brusubārda* – pirmizr. 31.08.1923, scenogr. J.Muncis
29. F. Šillers *Fiesko sazvērestība Dženovā* – pirmizr. 27.09.1923, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
30. Ā. Alunāns *Seši mazi bundzeniēki* – pirmizr. 18.10.1923, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
31. V. Šekspīrs *Venēcijas tirgotājs* – pirmizr. 16.11.1923, scenogr. J.Muncis
32. E.T.A. Hofmanis *Kreislēra stūra logs* – pirmizr. 06.12.1923, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
33. G. Rēders *Turku spuldze jeb Aladina burvju lampa* – pirmizr. 25.12.1923, dram. Valdis Grēviņš, J.Sudrabkalns, scenogr. J.Muncis
34. F. Grillparcers *Sapnis-dzīve* – pirmizr. 24.01.1924, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
35. F. Cielēns *Sarkanais nērs* – pirmizr. 14.02.1924, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
36. K. Goldoni *Viesnīcniece* – pirmizr. 28.02.1924, scenogr. J.Muncis
37. Aristofans *Līsistrāte* – pirmizr. 27.03.1924, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
38. V. Šekspīrs *Romeo un Jūlija* – pirmizr. 24.04.1924, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
39. T. Bernārs *Divas pīles* – pirmizr. 15.05.1924, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
40. Ž.O. Rišpēns *Dons Kihots* – pirmizr. 03.09.1924
41. R. un M. Kaudzītes *Mērnīeku laiki* – pirmizr. 02.10.1924, dram. P.Gruzna, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
42. K. Goldoni *Pļāpīgās sievas* – pirmizr. 23.10.1924, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
43. Dž.B. Šovs *Cēzars un Kleopatra* – pirmizr. 20.11.1924, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
44. A. Kaijavē, R. De Flērs *Karalis* – pirmizr. 11.12.1924

45. A. Brigadere *Sprīdītis* – pirmizr. 25.12.1924
46. R. Blaumanis *Trīnes grēki* – pirmizr. 22.01.1925, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
47. G. Bīhners *Dantons* – pirmizr. 19.02.1925, scenogr. J.Muncis
48. T. Bernārs *Mazā kafejnīca* – pirmizr. 12.03.1925, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
49. M. Magrs *Sins* – pirmizr. 14.02.1925, scenogr. J.Muncis, kust. konsult. F.Ertnerē
50. H. Bergers *Plūdi* – pirmizr. 23.04.1925
51. K. Šternheims *Friča mīlas dēkas* – pirmizr. 08.05.1925, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
52. V. Šekspīrs *Juku jukām (Kā jums tīk)* – pirmizr. 28.05.1925, scenogr. J.Muncis
53. F. Šillers *Laupītāji* – pirmizr. 03.09.1925, scenogr. J.Muncis
54. M. Ordono, B. Tomass *Čārļa krustmāte* – pirmizr. 17.09.1925, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs
55. R. Blaumanis *Ļaunais gars* – pirmizr. 08.10.1925, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
56. L. Pirandello *Vīrs, zvērs un tikums* – pirmizr. 22.10.1925, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs
57. K. Ābele *Ligatūra* – pirmizr. 20.11.1925, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
58. K. Goldoni *Ziņkārīgās sinjoras* – pirmizr. 03.12.1925, scenogr. J.Muncis
59. V. Šekspīrs *Par velti mīlēts (Veltas pūles mīlā)* – pirmizr. 18.12.1925, scenogr. J.Muncis
60. V. Igo *Ernanī (Kastīliešu gods)* – pirmizr. 21.02.1926, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
61. E. Fabrs *Zelta karaļi* – pirmizr. 04.02.1926, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
62. E. Labišs *Itālijas salmu cepure* – pirmizr. 17.02.1926, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
63. A. Upīts *Mirabo* – pirmizr. 11.03.1926, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
64. A. Deglavs *Rīga* – pirmizr. 25.03.1926, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
65. A. Dodē, Ā. Belo *Sapfo* – pirmizr. 10.04.1926, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
66. Ž. Kurtelins *Greizais spogulis* – pirmizr. 22.04.1926, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
67. E. Vulfs *Greizsirdība* – pirmizr. 06.05.1926, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē

68. A. Dimā *Grāfs Monte Kristo* – pirmizr. 21.05.1926, dram. Valdis Grēviņš, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
69. G. Rēders *Roberts un Bertrams* – pirmizr. 04.06.1926, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
70. Rainis *Spēlēju, dancoju* – pirmizr. 09.09.1926, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
71. R.B. Šeridans *Siržu divkauja* – pirmizr. 30.09.1926, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
72. Dž.E. Flekers *Hasans* – pirmizr. 14.10.1926, scenogr. J.Muncis, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
73. Ā. Alunāns *Džons Neilands* – pirmizr. 29.10.1926, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
74. Moljērs *Pilsonis muižniekos* – pirmizr. 13.11.1926, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
75. K. Ābele *Stāsts par Gleihenes grāfu* – pirmizr. 02.12.1926, scenogr. O.Skulme
76. F. Arnolds, E. Bahs *Spāniešu dejotāja* – pirmizr. 16.12.1926, scenogr. O.Skulme
77. J. Palevičs *Preilenīte* – pirmizr. 31.12.1926, scenogr. O.Skulme
78. V. Šekspīrs *Gals labs – viss labs* – pirmizr. 20.01.1927, scenogr. O.Skulme
79. S. Vēns *Uz nezināmo ostu* – pirmizr. 10.02.1927, scenogr. O.Skulme
80. P. Gavo, Giljemo *Salmu sievas* – pirmizr. 14.02.1927, scenogr. O.Skulme
81. Aspazija *Madlienas baznīcas torņa cēlājs* – pirmizr. 12.03.1927, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
82. A. Upīts *Cēloņi un sekas* – pirmizr. 24.03.1927, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
83. T. Bernārs *Ideāla ķēkša* – pirmizr. 13.04.1927, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
84. S. Nikolss *Karaliene Kafetua un nabagais* – pirmizr. 30.04.1927, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
85. R. Bernauers, R. Esterreihers *Ēdenes dārzs* – pirmizr. 19.05.1927, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
86. G. Kadelburgs, R. Skovroneks *Jātnieku drudzis* – pirmizr. 09.06.1927, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
87. Rainis *Mīla stiprāka par nāvi* – pirmizr. 03.09.1927, scenogr. O.Skulme
88. F. Molnārs *Sarkanās dzirnavas* – pirmizr. 08.10.1927, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertner
89. G. Vernons, G. Ouens *Misters Vu* – pirmizr. 27.10.1927, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner
90. Ž. Devāls *Ak, šīs mīlas moka* – pirmizr. 26.11.1927, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertner

91. A. Strindbergs *Sapņu spēle* – pirmizr. 03.12.1927, scenogr. O.Skulme, komp. V.Cellers, kust. konsult. F.Ertnerē
92. F. Vēdekinds *Mūzika* – pirmizr. 15.12.1927, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
93. N. Šķlars *Bums un Atspolīte* – pirmizr. 25.12.1927, scenogr. O.Skulme
94. F. Šillers *Vilhelms Tells* – pirmizr. 12.01.1928, scenogr. O.Skulme
95. F. Arnolds, E. Bahs *Traks numurs* – pirmizr. 25.01.1928
96. S. Žantijons *Maja* – pirmizr. 11.02.1928
97. K. Jēkabsons *Sultāna harēms* – pirmizr. 28.02.1928
98. A. de Kaijavē, R. de Flērs *Buridāna ēzelis* – pirmizr. 17.03.1928
99. K. Ieviņš *Mežābeles koka kastīte* – pirmizr. 01.04.1928, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
100. B. Džonsons *Lielais Venēcijas blēdis* – pirmizr. 19.04.1928, scenogr. O.Skulme
101. A. un J. Venceļi *360 sievas* – pirmizr. 03.05.1928, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
102. P. Frondē *Divas pasaules* – pirmizr. 10.05.1928, scenogr. O.Skulme
103. P. Šlēzingers *Trīskārt mirušais Pēteris* – pirmizr. 24.05.1928
104. J. Hašeks *Šveiks dzīvo sveiks!* – pirmizr. 13.06.1928, dram. M.Liepiņa, scenogr. O.Skulme
105. F. Šillers *Dons Karloss* – pirmizr. 06.09.1928, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs
106. V. S. Moems, D. Koltons *Sedija Tomsone (Lietus)* – pirmizr. 18.09.1928, scenogr. O.Skulme
107. V. Šekspīrs *Falstafs un princis Inga (Henrijs IV)* – pirmizr. 04.10.1928, scenogr. O.Skulme
108. V. Meijers-Fersters *Vecheidelberga* – pirmizr. 18.10.1928, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
109. K. Gerners *Pelnrušķīte un stikla kurpīte* – pirmizr. 04.11.1928, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertnerē
110. Ž. Bērs, L. Varneijs *Advokāte Bolbeka un viņas vīrs* – pirmizr. 08.11.1928, scenogr. O.Skulme
111. J. Hašeks *Šveiks frontē* – pirmizr. 30.11.1928, dram. M.Liepiņa, scenogr. O.Skulme
112. Ž. Devāls *Septembra roze* – pirmizr. 13.12.1928, scenogr. O.Skulme
113. Ā. d'Enerī *Kapteiņa Granta bērni* (pēc Ž. Verna romāna) – pirmizr. 25.12.1928, scenogr. O.Skulme
114. A. Juhņēvičs *Lelles* – pirmizr. 30.12.1928, scenogr. O.Skulme
115. E. Vulfs *Svētki Skangalē* – pirmizr. 12.01.1929, scenogr. O.Skulme
116. K. Gecs *Fokus-pokus* – pirmizr. 24.01.1929
117. A. Upīts *Apburtais loks* – pirmizr. 31.01.1929, scenogr. O.Skulme

118. Ā. d'Enerī, P. Kormons *Māsas Žērāras* – pirmizr. 14.02.1929, scenogr. O.Skulme
119. F. Jansons *Drošais Dainis* – pirmizr. 24.02.1929, scenogr. O.Skulme
120. L. Verneijs *Raksts vai ērglis?* – pirmizr. 07.03.1929
121. G. Lēvins-Bahvics *Ženiņa startē* – pirmizr. 16.03.1929, scenogr. O.Skulme
122. J. Lācis *Mazā Daga* – pirmizr. 01.04.1929, scenogr. O.Skulme
123. R. un M. Kaudzītes *Mērnīeku laiki* – pirmizr. 06.04.1929, dramatis. P.Gruzna
124. N. Jevereinovs *Dzīves maskarāde* – pirmizr. 13.04.1929, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs
125. Ž. Ofenbahs *Skaistā Helēna* – pirmizr. 27.04.1929, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertne
126. V. Igo *Parīzes Dievmātes katedrāle* – pirmizr. 15.05.1929, dramatis. N.Krašņņikovs, scenogr. O.Skulme
127. P. Gruzna *Rautenfelda mīlas traģēdija* – pirmizr. 01.06.1929, scenogr. O.Skulme
128. A. Švābe *Piebaldzēni-vēverši* – pirmizr. 10.09.1929, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
129. K. Goldoni *Vēdekļis* – pirmizr. 20.09.1929, scenogr. O.Skulme
130. A. Ridlejs *Spoku vilciens* – pirmizr. 04.10.1929
131. Rainis *Pūt, vējiņi* – pirmizr. 18.10.1929, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertne
132. K. Ieviņš *Zilās salas* – pirmizr. 03.11.1929
133. I. Ērenburgs *Lazika vētrainā dzīve* – pirmizr. 08.11.1929, dramatis. M.Liepiņa, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
134. Ā. Alunāns *Kas tie tādi, kas dziedāja* – pirmizr. 27.11.1929
135. A. Vilners, H. Reiherts *Trejmeitiņas* – pirmizr. 14.12.1929, scenogr. O.Skulme
136. H. Dorbe *Leiputrija* – pirmizr. 26.12.1929, scenogr. O.Skulme
137. F. Arnolds, E. Bahs *Vecais Ādams* – pirmizr. 31.12.1929, scenogr. O.Skulme
138. S. Steņņaks-Kravčiks *Vētras putni (Andrejs Kožuovs)* – pirmizr. 25.01.1930, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
139. E. Skribs, E. Leguvē *Nekaro ar sievieti* – pirmizr. 20.02.1930, scenogr. O.Skulme
140. M. Valters *Dievs un cilvēks* – pirmizr. 21.03.1930, scenogr. O.Skulme
141. L. Paegle *Runga, iz maisa!* – pirmizr. 21.04.1930, scenogr. O.Skulme
142. I. Ilfs, J. Petrovs *Divpadsmit krēsli* – pirmizr. 08.05.1930, dramatis. M.Liepiņa, scenogr. O.Skulme
143. F. Arnolds, E. Bahs *Amanulla Eiropā* – pirmizr. 20.05.1930
144. J. Lejiņš *Nebrauc tik dikti* – pirmizr. 05.06.1930, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
145. A. Lerhis-Puškaitis *Ojārs* – pirmizr. 05.09.1930, dramatis. K.Dziļleja, scenogr. O.Skulme

146. V. Šekspīrs *Amors uz drednauta (Liela brēka, maza vilna)* – pirmizr. 02.10.1930, scenogr. O.Skulme
147. A. Gulbis *Pēc simts gadiem* – pirmizr. 30.10.1930, scenogr. O.Skulme
148. Rainis *Indulis un Ārija* – pirmizr. 17.12.1930, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertnerē
149. Valdis Grēviņš *Pļevnas zaldāts* – pirmizr. 25.12.1930, scenogr. O.Skulme
150. E. Zālīte *Maldu Mildas sapņojums* – pirmizr. 15.01.1931, scenogr. O.Skulme
151. J. Grots *Steņka Razins* – pirmizr. 12.02.1931, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
152. A. Mihelsons (Rutku Tēvs) *Dumpīgā Rīga* – pirmizr. 05.03.1931, scenogr. O.Skulme
153. F. Cielēns *Mitānija* – pirmizr. 26.03.1931, scenogr. O.Skulme
154. J. Lejiņš *Traki sirsnīgi* – pirmizr. 18.04.1931
155. O. Štrauss *Valša sapnis* – pirmizr. 20.05.1931, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertnerē
156. A. Baribo, Ž. Dodlejs *Oranžu ziedi* – pirmizr. 12.06.1931, scenogr. O.Skulme
157. V. Šekspīrs *Sapnis vasaras naktī* – pirmizr. 17.03.1931, scenogr. O.Skulme
158. M. Dišlere *Studentes vasara* – pirmizr. 16.10.1931
159. R. Benackis *Mana māsa un es* – pirmizr. 08.11.1931, scenogr. O.Skulme, diriģents B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
160. K. Ābele *Tautas darbinieki un mīla* – pirmizr. 24.11.1931, scenogr. O.Skulme
161. Č. Dikenss *Pikvikklubs* – pirmizr. 10.12.1931, scenogr. O.Skulme
162. H. Klumbergs *Verdenas brīnums* – pirmizr. 25.12.1931, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
163. Rainis *Zelta zirgs* – pirmizr. 26.12.1931, scenogr. O.Skulme
164. A. Hinrihss *Pats saviem spēkiem* – pirmizr. 21.01.1932, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
165. D. Mincs, J. Lošvics *Nāve mašīnai* – pirmizr. 11.02.1932, scenogr. O.Skulme
166. M. Lengjels *Dejotāja* – pirmizr. 25.02.1932, scenogr. O.Skulme
167. M. Mellers *Mežsarga meitiņa* – pirmizr. 03.03.1932, scenogr. O.Skulme
168. B. Franks *Nina Gallasa* – pirmizr. 17.03.1932, scenogr. O.Skulme
169. Aspazija *Pūcesspiegēlis* – pirmizr. 27.03.1932, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
170. R. Šancers, E. Velišs *Trīs musketieri* – pirmizr. 23.04.1932, scenogr. O.Skulme, komp. R.Benackis, kust. konsult. F.Ertnerē
171. J. Vainovskis *Kalnu saule* – pirmizr. 10.05.1932, scenogr. O.Skulme
172. R. Blaumanis *Zagli* – pirmizr. 26.05.1932, scenogr. O.Skulme
173. Ā. Alunāns *Mucenieks un muceniece* – pirmizr. 26.05.1932, scenogr. O.Skulme
174. D. Nikodemi *Sieviete, par kuru runā* – pirmizr. 11.06.1932, scenogr. O.Skulme

175. O. Lutss *Kāpostgalva* – pirmizr. 26.08.1932, scenogr. O.Skulme
176. A. Saulietis *Pašam sava saimniecība* – pirmizr. 03.09.1932, scenogr. O.Skulme
177. B. Brehts *Trīsgrašu opera* – pirmizr. 10.09.1932, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertne
178. J. Janševskis *Dzimtene* – pirmizr. 20.10.1932, dram. M.Liepiņa, scenogr. O.Skulme
179. E. Zālīte *Pirktā laime* – pirmizr. 05.11.1932, scenogr. O.Skulme
180. A. Čaks, E. Ādamsons *Nagla, tomāts un plūmīte* – pirmizr. 20.11.1932, scenogr. O.Skulme
181. J. Lejiņš *Bij' man vienas rozes dēļ* – pirmizr. 01.12.1932, scenogr. O.Skulme
182. F. Lehārs *Dzejnieka mīla (Frederika)* – pirmizr. 17.12.1932, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertne
183. H. Ortneris *Antons Hits* – pirmizr. 18.01.1933, scenogr. O.Skulme
184. A. Brigadere *Princese Gundega* – pirmizr. 11.02.1933, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
185. M. Paņols *Pie zelta enkura* – pirmizr. 24.02.1933
186. S. Lāgerlēva *Gesta Berlings* – pirmizr. 23.03.1933, dram. Valdis Grēviņš, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
187. G. Hauptmanis *Audēji* – pirmizr. 08.04.1933
188. F. Lehārs *Paganīni* – pirmizr. 05.05.1933, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertne
189. L. Nercs *Māte vai meita?* – pirmizr. 23.05.1933, scenogr. O.Skulme
190. K. Kraujiņš *Mīlas taka* – pirmizr. 09.06.1933, scenogr. O.Skulme
191. R. Valdēss *Jūras vilki* – pirmizr. 09.09.1933, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
192. R. Blaumanis *Skroderdienas Silmačos* – pirmizr. 28.09.1933, scenogr. O.Skulme
193. Rainis *Jāzeps un viņa brāļi* – pirmizr. 26.10.1933, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
194. V. Šekspīrs *Divpadsmitā nakts* – pirmizr. 25.11.1933, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
195. M. Tvens *Princis un ubaga zēns* – pirmizr. 20.12.1933, dram. Valdis Grēviņš, scenogr. O.Skulme
196. I. Kaija *Iedzimtais grēks* – pirmizr. 18.01.1934, dram. M.Liepiņa, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
197. J. O'Nīls *Mīla zem vīksnām* – pirmizr. 22.02.1934, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
198. V. Škvarkins *Cita bērns* – pirmizr. 01.03.1934, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
199. J. Jaunsudrabiņš *Invalīds un Ralla* – pirmizr. 22.03.1934, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne

200. M. Dišlere *Bagātā līgava* – pirmizr. 18.04.1934
201. I. Kālmāns *Monmartras vijolīte* – pirmizr. 16.05.1934, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertne
202. A. Karašs *Karogs aicina* – pirmizr. 12.09.1934, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
203. P. Vulfiuss *Ceļu jaunībai* – pirmizr. 03.10.1934, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertne
204. V. Šekspīrs *Jūlijs Cēzars* – pirmizr. 18.10.1934, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
205. K. Hamsuns *Augusts, pasaules braucējs* – pirmizr. 24.11.1934, dram. M.Liepiņa, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
206. A. Niedra *Pie Azandas upes* – pirmizr. 15.12.1934, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
207. Valdis *Staburaga bērni* – pirmizr. 26.12.1934, dram. E.Šķipsna, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
208. P. Bomaršē *Figaro kāzas* – pirmizr. 30.01.1935, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
209. Ā. Alunāns *Seši mazi bundzeni* – pirmizr. 05.04.1935, scenogr. O.Skulme, komp. J.Kalniņš, kust. konsult. F.Ertne
210. A. Grīns *Tobago* – pirmizr. 11.05.1935, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
211. F. Lehārs *Fraskita* – pirmizr. 15.06.1935, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertne
212. A. Deglavs *Vecais pilskungs* – pirmizr. 11.09.1935, dram. E.Zālīte, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
213. K. Goldoni *Pļāpīgās sievas* – pirmizr. 09.10.1935, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
214. J. Felekijs *Nauda valda pasauli* – pirmizr. 14.12.1935, scenogr. O.Skulme
215. I. Blaitona *Pauks un Šmauks – zaķēnu nedarbi* – pirmizr. 26.12.1935, dram. Ē.Šķipsna, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
216. E. Prūsa *Baltais jātnieks* – pirmizr. 17.01.1936, scenogr. O.Skulme
217. A. Deglavs *Rīga* – pirmizr. 15.02.1936, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
218. F. Kreislers *Zisija* – pirmizr. 16.04.1936, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertne
219. E. Nīke *Galma koncerts* – pirmizr. 28.05.1936, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertne
220. R. Blaumanis *Pazudušais dēls* – pirmizr. 09.09.1936, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
221. J. Janševskis *Mežvidus ļaudis* – pirmizr. 03.10.1936, dram. M.Liepiņa, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne
222. J. Grots *Zelta atslēga* – pirmizr. 09.12.1936, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertne

223. J. Benešs *Zaļā pļavā* – pirmizr. 09.01.1937, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertnerē
224. V. Igo *Kastīliešu gods (Ernānī)* – pirmizr. 24.04.1937, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
225. M. Ordone, B. Tomass *Ak, šie studenti!* – pirmizr. 05.06.1937, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs
226. Rainis *Krauklītis* – pirmizr. 24.09.1937, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
227. V. Zonbergs *Jelgavas pils cēlējs* – pirmizr. 22.10.1937, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
228. V. Šekspīrs *Otello* – pirmizr. 23.11.1937, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
229. P. Ābrahāms *Roksijas futbolkomanda* – pirmizr. 23.12.1937, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertnerē
230. A. H. Tammsāre *Zeme un mīlestība* – pirmizr. 02.03.1938, dram. E.Zālīte, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
231. J. Sārts *Putna piens* – pirmizr. 17.05.1938, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs
232. R. Blaumanis *Ugunī* – pirmizr. 24.09.1938, scenogr. O.Skulme
233. A. Grīns *Tēvzeme* – pirmizr. 18.11.1938, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
234. V. Zonbergs *Meldermeitiņa* – pirmizr. 10.12.1938, scenogr. O.Skulme, komp. O.Karls, kust. konsult. F.Ertnerē
235. H. Ibsens *Pērs Gints* – pirmizr. 04.03.1939, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertnerē
236. A. Vilners, H. Reiherts, H. Mariška *Vīnes valsis* – pirmizr. 29.04.1939, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertnerē
237. V. Zonbergs *Lielkunga zābaki* – pirmizr. 14.05.1939, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
238. V. Šekspīrs *Spītnieces precības* – pirmizr. 20.10.1939, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
239. V. Zonbergs *Ventas dziesma* – pirmizr. 22.12.1939, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs
240. M. Zīverts *Tīrelpurvs* – pirmizr. 08.02.1939, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
241. J. V. Gēte *Fausts* – pirmizr. 21.03.1940, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
242. E. Kineke *Burvjū liesma* – pirmizr. 01.06.1940, scenogr. O.Skulme, komp. B.Sosārs, kust. konsult. F.Ertnerē
243. Ļ. Slavins *Intervencija* – pirmizr. 05.11.1940, scenogr. O.Skulme, komp. M.Zariņš, kust. konsult. Z.Lepne

244. Rainis *Zelta zirgs* – pirmizr. 31.12.1940, scenogr. A.Spertāls, komp. M.Zariņš, kust. konsult. Z.Lepne
245. V. Ivanovs *Bruņuvilciens 14-69* – pirmizr. 19.04.1941, scenogr. Ģ.Vilks, kust. konsult. Z.Lepne
246. M.Zīverts *Minhauzena precības* – pirmizr. 17.12.1941, scenogr. O.Skulme, komp. M.Zariņš, kust. konsult. F.Ertnerē
247. R. un M. Kaudzītes *Mērnieku laiki* – pirmizr. 20.03.1942, dram. P.Gruzna, scenogr. O.Skulme, komp. M.Zariņš, kust. konsult. F.Ertnerē
248. Valdis Grēviņš *Dzejnieks un roze* – pirmizr. 20.05.1942, scenogr. O.Skulme, komp. M.Zariņš
249. A. Mētere-Ozola *Čiko* – pirmizr. 17.06.1942, rež. E.Smiļģis un P.Lūcis, scenogr. Ē.Riņķis
250. A. Švābe *Piebaldzēni-vēverīši* – pirmizr. 06.11.1942, scenogr. O.Skulme, komp. M.Zariņš, kust. konsult. F.Ertnerē
251. F. Šillers *Marija Stjuarte* – pirmizr. 19.02.1943, scenogr. O.Skulme, komp. M.Zariņš, kust. konsult. F.Ertnerē
252. E. Vulfs *Svētki Skangalē* – pirmizr. 21.05.1943, scenogr. O.Skulme, komp. M.Zariņš, kust. konsult. F.Ertnerē
253. V. Šekspīrs *Romeo un Džuljeta* – pirmizr. 14.10.1943, scenogr. O.Skulme, komp. M.Zariņš, kust. konsult. F.Ertnerē
254. R. Blaumanis *Brīnumzāle* – pirmizr. 09.03.1944, dram. M.Tetere, scenogr. Ģ.Vilks, komp. M.Zariņš
255. F. Šillers *Fiesko sazvērestība Dženovā* – pirmizr. 27.04.1944, scenogr. O.Skulme, komp. M.Zariņš, kust. konsult. F.Ertnerē
256. M. Zīverts *Vara* – pirmizr. 21.06.1944, scenogr. O.Skulme, komp. M.Zariņš, kust. konsult. F.Ertnerē
257. A. Upīts *Spartaks* – pirmizr. 18.02.1945, scenogr. O.Skulme, Ģ.Vilks, komp. M.Zariņš, kust. konsult. F.Ertnerē
258. N. Pogodins *Laiviniece* – pirmizr. 31.03.1945, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertnerē
259. V. Lācis *Uzvara* – pirmizr. 29.07.1945, scenogr. O.Skulme, kust. konsult. F.Ertnerē
260. Fr. Rokpelnis, J. Vanags *Ceļa cirtēji* – pirmizr. 07.11.1945, scenogr. U.Skulme, kust. konsult. F.Ertnerē

Rakstisko un vizuālo avotu saraksts

1. (autoru kol.) *Dailes teātra desmit gadi* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1930.
2. (autoru kol.) *Dailes teātra piecu gadu darba cēliens* – R.: Dailes teātra direkcija, 1925.
3. (autoru kol.) *Dailes teātris Rīgā, II-VIII sezona* – R.: Dailes teātra direkcija, 1922-1927.
4. (autoru kol.) *Eduards Smiļģis un viņa darbs* – R.: biedrība “Dailes teātris”, 1937.

5. (bez aut.) Dailes teātra mērķi // *Latvijas Vēstnesis*, 19.11.1920, 3. lpp.
6. (bez aut.) Dailes teātra mērķi // *Sociāldemokrāts*, 23.11.1920, 3. lpp.
7. (bez aut.) K. Čapeka "Cilvēces bojā iešana" Dailes teātrī // *Ilustrēts Žurnāls*, 1922, Nr.6, 20.lpp.
8. (bez aut.) Ko Rīga runā // *Hallo*, 13.10.1927, 7. lpp.
9. (bez aut.) Kultūras fonds pērk mākslas darbus // *Latvijas Kareivis*, 21.06.1935, 3.lpp.
10. (bez aut.) Māksla // *Valdības Vēstnesis*, 11.11.1925, 3. lpp.
11. (bez aut.) Sarkanās dzirnavas Dailes teātrī // *Iekšlietu Ministrijas Vēstnesis*, 11.10.1927, 2. lpp.
12. (bez aut.) Teatrs un māksla // *Sociāldemokrāts*, 05.06.1921, 4.lpp.
13. (bez. aut.) Māksla // *Latvija*, 21.05.1924, 3. lpp.
14. A. U. Mūzika un tēlojošās mākslas // *Domas*, 1925, Nr. 9, 313. lpp.
15. A.Sch. "Paganini" Dailes teātrī // *Jaunā Diena*, 11.05.1933, 3. lpp.
16. Batī G. Vēstule E. Smiļģim. RMM arhīvs, Inv. Nr. 235 529.
17. Bērziņš A. Aleksis Mierlauks // *Latvju Mēnešraksts*, 1943, Nr. 1.
18. Bērziņš A. Par "Pūt, vējiņi!" iestudējumu JRT // *Latvija*, 03.02.1914, 3. lpp.
19. Bulgakovs M. Vēstule E. Smiļģim, 11.11.1932, Maskava. RMM arhīvs, Inv. Nr. 263127.
20. Cedriņš V. 25 gadi Dailes teātra apgaismotāja ložā // *Brīvā Zeme*, 02.12.1938, 16.lpp.
21. Čehovs M. Pastkarte E. Smiļģim, 22.12.1934. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237648
22. Čehovs M. Vēstule E. Smiļģim, 03.09.1934. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237649.
23. Cielēna M. Teātrs un māksla // *Sociāldemokrāts*, 25.02.1921, 3. lpp.
24. Dailes teātra direkcijas sēžu protokoli, 1924.-1928. RMM arhīvs, Inv. Nr. 537.562.
25. Dailes teātra kamerspēles darbības pamatnosacījumi, 1922. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238210.
26. Dailes teātra mērķis, 1932. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237865.
27. Dailes teātra skatuves žurnāls, 1921/1922.g. sezona. RMM arhīvs, Inv.Nr. 237.990.
28. Dailes teātris. Statūti. Latvijas Valsts arhīvs, Fonda Nr. 1367, Apr. Nr. 1, Arh. Nr. 7.
29. DT 20. gadu paredzētais repertuārs, 1922. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238209.
30. DT direkcija. *Dzeltenais ģērbs*. Programma, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 13772
31. DT mākslinieciskās darbības pamatnosacījumi, ar Ed. Smiļģa piezīmēm, 1922.g. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238.206.
32. Duburs J. A. Māksla // *Dzimtenes Vēstnesis*, 16.08.1912, 5. lpp.
33. Dziļleja K. Aspazijas "Madlienas baznīcas torņa cēlējs" // *Sociāldemokrāts*, 06.03.1927, 6. lpp.
34. Dziļleja K. Māksla // *Sociāldemokrāts*, 30.11.1921, 3. lpp.

35. Dziļleja K. Māksla // *Sociāldemokrāts*, 31.01.1923, 4. lpp.
36. E Smiļģa sacer. par RDT uzvedumiem: "Dailes teātris vienmēr cīnās par savu eksistenci". RMM arhīvs, Inv. NR. 237.874.
37. E. Smiļģa uzruna, teātra sezonu sākot, 1925. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238.289.
38. Ed. F. Kronika // *Studentu Dzīve*, 01.11.1925, 123. lpp.
39. Ertner E. Dailes teātra aktieru pašdarbības programma. 20-to gadu pirmā puse. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238.275.
40. Fotoattēli no izrādes *Dantons*, 1925 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 149913-23, 431252-54.
41. Fotoattēli no izrādes *Dzeltenais ģērbs*, 1923 – RMM arhīvs.
42. Fotoattēli no izrādes *Dzīves maskarāde*, 1929 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 235975-76.
43. Fotoattēli no izrādes *Fausts*, 1940 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 262970-78, 401158-63.
44. Fotoattēli no izrādes *Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi*, 1922 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 235610-14.
45. Fotoattēli no izrādes *Ļaunais gars*, 1925 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 238932-36.
46. Fotoattēli no izrādes *Ligatūra*, 1925 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 238878-95.
47. Fotoattēli no izrādes *Līsistrate*, 1924 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 235634-44.
48. Fotoattēli no izrādes *Mērnieku laiki*, 1929 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 53237-48.
49. Fotoattēli no izrādes *Nerrs Tantris*, 1921 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 235597-99.
50. Fotoattēli no izrādes *Princese Gundega un karalis Brusubārda*, 1923 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 235591-96.
51. Fotoattēli no izrādes *Seši mazi bundzenieki*, 1923 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 938917-30.
52. Fotoattēli no izrādes *Skroderdienas Silmačos*, 1923 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 203292-96, 372824, 437613, 805284.
53. Fotoattēli no izrādes *Sprīdītis*, 1925 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 235722-27, 238891.
54. Fotoattēli no izrādes *Zilais putns*, 1921 – RMM arhīvs, Inv. Nr. 258292-95.
55. Gilmer A. The Art Theatre in Riga // *Theatre Arts Monthly*, 1927, vol. XI, Nr. 2, p.137.
56. Grigulis A. F. Šūberta dziesmuspēle "Trejmeitiņas" Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 18.12.1929, 4. lpp.
57. Grimma M. "Mīla zem vīksnām" Dailes teātrī // *Sievietes Pasaule*, 01.03.1934, 15.lpp.
58. Grimma M. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.03.1934, 258.-259. lpp.
59. Grimma M. Ritmisko kustību lielmeistare Felicita Ertner E // *Sievietes Pasaule*, 15.01.1937, 9. lpp.
60. Grīns A. "Trejmeitiņas" Dailes teātrī // *Latvijas Kareivis*, 15.12.1929, 4. lpp.

61. Grīns J. "Pērs Gints" Dailes teātrī // *Latvis*, 17.09.1921, 5. lpp.
62. Grīns J. Bomaršē "Figaro kāzas" Dailes teātrī // *Latvis*, 12.02.1922, 5. lpp.
63. Grīns J. Mākslas dzīve // *Latvis*, 29.12.1921, 5. lpp.
64. Grots J. "Sarkanās dzirnavas" Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 12.10.1927, 3. lpp.
65. Grots J. Jauna spoža premjera Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 25.03.1933, 5. lpp.
66. Grots J. Princese Gundega Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 14.02.1933, 3. lpp.
67. Gulbis A. Dailes teātris Rīgā // *Latvijas Vēstnesis*, 24.08.1920, 3. lpp.
68. J. Gr. Mākslas dzīve // *Latvis*, 24.03.1923, 6. lpp.
69. J. Māksla // *Valdības Vēstnesis*, 25.01.1924, 3. lpp.
70. J.G. "Don Kihots" Dailes teātrī // *Sociāldemokrāts*, 07.09.1924, 4. lpp.
71. Janševskis J. Māksla // *Valdības Vēstnesis*, 20.04.1923, 3. lpp.
72. Jēger-Freimane P. "Divpadsmit krēsli" – Dailes teātrī // *Latvis*, 10.05.1930, 3. lpp.
73. Jēger-Freimane P. "Pērs Gints" Dailes teātrī // *Brīvā Zeme*, 06.03.1939, 12. lpp.
74. Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 1922, Nr. 4, 429. lpp.
75. Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.06.1924, 672. lpp.
76. Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.04.1925, 410. lpp.
77. Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.11.1924, 528. lpp.
78. Jēger-Freimane P. Apskats // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.05.1931, 602. lpp.
79. Jēger-Freimane P. Dailes teātra 10 gadu jubileja // *Burtnieks*, 01.01.1931, 90.-91. lpp.
80. Jēger-Freimane P. Ed. Smiļģa 50 gadi // *Brīvā Zeme*, 23.11.1936.
81. Jēger-Freimane P. Janvāra mēneša pirmizrādes mūsu teātros // *Sieviete*, 20.02.1927, 18. lpp.
82. Jēger-Freimane P. Sezonas sākums Dailes teātrī // *Brīvā Zeme*, 26.09.1938, 12. lpp.
83. Jēger-Freimane P. Viena vasara Hellerau'ā // *Druva*, 01.03.1913, 341. lpp.
84. Jevreinovs N. Vēstule E. Smiļģim, Parīze, 03.06.1928. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237612.
85. Jevreinovs N. Vēstule E. Smiļģim, Parīze, 20.05.1929. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237615.
86. K. Dz. Mūzika un tēlojošās mākslas // *Domas*, 01.01.1924, 78.-79. lpp.
87. K. Dz. Māksla // *Sociāldemokrāts*, 29.12.1921, 3. lpp.
88. Kroders R. "Dzeltenais ģērbs" Dailes teātrī // *Ritums*, 01.01.1925, 58. lpp.
89. Kroders R. Dailes teātris // *Ritums*, 01.01.1922, 71. lpp.
90. Kroders R. Dailes teātris // *Ritums*, 01.01.1925, 54.-59. lpp.

91. Kroders R. Ļaunais gars // *Pirmdiena*, 12.10.1925, 8. lpp.
92. Kroders R. Māksla // *Latvijas Vēstnesis*, 09.10.1924, 3. lpp.
93. Kroders R. Māksla // *Latvijas Vēstnesis*, 09.12.1922, 3. lpp.
94. Kroders R. Māksla // *Latvijas Vēstnesis*, 28.12.1922, 3. lpp.
95. Kroders R. Māksla // *Latvijas Vēstnesis*, 31.03.1924, 3. lpp.
96. Kroders R. Novitātes Rīgas teātros // *Ilustrēts Žurnāls*, 01.12.1925, 372. lpp.
97. Kroders R. Šekspīra kabarejs Dailes teātrī // *Pirmdiena*, 06.10.1930, 8. lpp.
98. Kroders R. Teātris // *Ilustrēts Žurnāls*, 01.01.1925, 30. lpp.
99. Lācis A. LNB arhīvs, Inv. Nr. 220221.
100. Lācis A. Vācijas teātris // *Domas*, 01.07.1924, 155. lpp.
101. Liepiņš O. Rūdolfā Blaumaņa "Trīnes grēki" Dailes teātrī // *Latvis*, 24.01.1925, 4.lpp.
102. Liepiņš O. T. Bernāra "Divas pīles" // *Latvis*, 17.05.1924, 6. lpp.
103. Lugas projektētas uzvest 1929./30. g. sez. DT. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237 756, 1.-2.lpp.
104. Mednis E. "Skaistā Helēna" ienākusi Dailes teātrī // *Latvis*, 28.04.1929, 12. lpp.
105. Mednis E. Iedejošana operetē // *Latvijas Kareivis*, 22.05.1931, 4. lpp.
106. Mednis E. Māksla // *Latvijas Kareivis*, 15.03.1927, 4. lpp.
107. Mednis E. Šekspīrs Dailes teātrī // *Latvijas Kareivis*, 22.01.1927, 4. lpp.
108. Muncis J. Apcerējums par Dailes teātra izrādi M. Meterlinka "Zilais putns", 1921. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.794
109. Muncis J. Benavente "Interesu spēle" – vispārējās ekspozīcijas apraksts, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.816
110. Muncis J. Dailes t. Deklarācija un izrādes formas veidošanas process. 1920-tie gadi. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.846.
111. Muncis J. Dailes teātra izrādes formas veidošanas process, 1920. gadi. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.846
112. Muncis J. Dailes teātra izrādes formas veidošanas process. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.846.
113. Muncis J. Dekorāciju nozīme un viņu uzdevums teātrī // *Skatuve*, Nr.2, 15.12.1917, 54.-56. lpp.
114. Muncis J. E. Harta "Nerrs Tantris" vispārējā ekspozīcija Dailes teātrī, 1921. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.815
115. Muncis J. Ekspozīcija Hazeltona un Benrimo "Dzeltenais ģērbs" Dailes teātrī, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238 193
116. Muncis J. Ekspozīcija izrādei J. Akuratera "Aptumšošanās", 1922. Glabājas autores personiskajā arhīvā.
117. Muncis J. Ekspozīcija L. Tīka "Runcis zābakos" Dailes teātrī, 1922/1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 233.902

- 118.Muncis J. Ekspozīcija un skices iestudējumam “Svētā Jēkaba ceļojums”, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 233.899
- 119.Muncis J. Ekspozīcijas apraksts N. Jevreinova lugai “Dzīve - arlekināde”, 1922. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.853
- 120.Muncis J. Jaunais Dailes teātris I (manuskripts), 1974. RMM arhīvs, Inv. Nr. 324906.
- 121.Muncis J. Kalderona de la Barkas “Salemas tiesnesis” Dailes t. ekspozīcijas apraksts, 03.11.1920. RMM arhīvs, Inv.Nr. 202.819.
- 122.Muncis J. R. Blaumaņa “Skroderdienas Silmačos” vispārējās ekspozīcijas apraksts, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.806.
- 123.Muncis J. T. Bernāra “Divas pīles” ekspozīcija, 1924. RMM arhīvs, Inv. Nr 233.914.
- 124.Muncis J. Teātra mākslas formas metode // *Ilustrēts Žurnāls*, 1921, Nr. 1.
- 125.Muncis J. V. Šekspīra “Liela brēka, maza vilna” ekspozīcija, 1923. RMM arhīvs, Inv. Nr. 202.812.
- 126.Muncis J. V. Šekspīra “Otello” vispārējā ekspozīcija. RMM arhīvs, Inv.Nr. 202813.
- 127.Muncis J. V. Šekspīra “Sapnis vasaras naktī” vispārējā ekspozīcija. 1922. RMM arhīvs, Inv.Nr. 202.818.
- 128.Muncis J. Vai teātrim jābaidās no kino konkurences? // *Pirmdiena*, 07.06.1926, 6.lpp.
- 129.Muncis J. Vēstule DT direkcijai, 18.08.1922. RMM arhīvs, Inv.Nr. 233.198.
- 130.Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, 04.01.1922. RMM arhīvs, Inv. Nr. 233.193.
- 131.Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, 04.06.1922, Parīze. RMM arhīvs, Inv. Nr. 233.537.
- 132.Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, 06.09.1921. RMM arhīvs, Inv.Nr. 237.675.
- 133.Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, 15.12.1921. RMM arhīvs, Inv. Nr. 233189.
- 134.Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, Berlīne, 29.08.1922. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237.676.
- 135.Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, Kauguri, 07.06.1921. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237673.
- 136.Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, Kauguri, 10.06.1921. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237673.
- 137.Muncis J. Vēstule E. Smiļģim, Parīze, 04.06.1922. RMM arhīvs, Inv.Nr. 233.537.
- 138.N. Jevreinova “Dzīve - arlekināde” Dailes teātra inscenējumā. Izrādes programma. RMM arhīvs, Inv. Nr. 236.700
- 139.O. Māksla // *Valdības Vēstnesis*, 23.03.1934, 17. lpp.
- 140.P. A. Māksla // *Dzimtenes Vēstnesis*, 11.03.1910, 2. lpp.
- 141.Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 10.12.1922, 5. lpp.
- 142.Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 24.05.1922, 3. lpp.
- 143.Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 25.04.1923, 3. lpp.
- 144.Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 25.10.1921, 3. lpp.
- 145.Puķe V. Māksla // *Latvijas Sargs*, 31.01.1923, 3. lpp.
- 146.R. Kr. Māksla // *Latvijas Vēstnesis*, 23.03.1923, 3. lpp.

- 147.Reinhardt M., prof. Ievads referātam ar dr. A. Bīlmaņa pavadvēstuli, 01.1932. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238018.
- 148.Roze J. Teātra piezīmes // *Daugava*, 01.05.1928, 656. lpp.
- 149.Rt. Teātra mesijas gaidās // *Latvijas Sargs*, 13.04.1931, 7. lpp.
- 150.Sams M. R. Blaumaņa “Ļaunais gars” Dailes teātrī // *Latvijas Vēstnesis*, 09.10.1925, 3. lpp.
- 151.Sarakste ar Izglītības Finanšu un Iekšlietu ministriju 1922./1923. Latvijas Valsts arhīvs, Fonda Nr. 1367, Apr. Nr. 1, Arh. Nr. 76.
- 152.Siliņš J. Mākslas dzīve // *Jaunā Latvija*, 21.09.1921, 3. lpp.
- 153.Smiļģis E. “Pazudušais dēls” Dailes teātrī // *Brīvā Zeme*, 08.09.1936, 10. lpp.
- 154.Smiļģis E. Felicitas Ertneres darba svētkos // *Cīņa*, 24.03.1950.
- 155.Smiļģis E. Piezīmes par Krustiņa lomu Blaumaņa “Pazudušais dēls” DT, 1936. RMM arhīvs, Inv. Nr. 238 158, 1.-2. lpp.
- 156.Stepančiničs V. Vēstule E. Smiļģim, 1932. RMM arhīvs, Inv. Nr. 263133.
- 157.Strauts K. Henrika Ibsena Pēra Ginta inscenējums Dailes teātrī // *Daugava*, 1939, Nr. 4, 399. lpp.
- 158.Strauts K. Jūras vilki – Dailes teātrī // *Tēvija*, 22.09.1941, 8. lpp.
- 159.Strauts K. Mūsu teātri // *Daugava*, 1936, Nr. 11, 1055. lpp.
- 160.Strauts K. Teātri atklāj sezonu ar klasiskām drāmām // *Daugava*, 1936, Nr. 10, 960. lpp.
- 161.Sudrabkalns J. “Misters Vu” // *Pēdējā Brīdī*, 28.10.1927, 10. lpp.
- 162.Sudrabkalns J. Dažas piezīmes par mūsu teātri // *Daile*, 01.01.1933, 71. lpp.
- 163.Sudrabkalns J. Kopoti raksti, 5. sēj. – R.: 1962.
- 164.Sudrabkalns J. Par teātri – R.: Zinātne, 1973.
- 165.Sudrabkalns J. Vispasaules korupcijas luga – “Sarkanās dzirnavas” // *Pēdējā Brīdī*, 10.10.1927, 4.lpp.
- 166.Tairovs A. Telegramma E. Smiļģim, Maskava, 1946.g.. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237292.
- 167.Tairovs A. Telegramma E. Smiļģim, Maskava, 1948.g. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237294.
- 168.Tairovs A. Vēstule E. Smiļģim, Maskava, 07.02.1935. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237296.
- 169.Tairovs A. Vēstule E. Smiļģim, Maskava, 31.07.1934. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237295.
- 170.Tairovs A. Vēstule Latvijas sūtnim Maskavā, Maskava, 09.06.1935. RMM arhīvs, Inv. Nr. 237297.
- 171.Upīts A. Novitātes Rīgas teātros // *Domas*, 1925, Nr. 9, 313. lpp.
- 172.V.Vg. Iegrieziens Dailes teātrī // *Bohēma*, 15.10.1933, 47. lpp.
- 173.Vanags J. Raiņa “Uguns un nakts” Dailes teātrī // *Cīņa*, 22.01.1947, 8.lpp.

174. Veselis J. Dailes teātra izrādes // *Sējējs*, 01.06.1937, 649. lpp.
175. Veselis J. Dailes teātris // *Sējējs*, 01.05.1938, 538.lpp.
176. Veselis J. Ģētes Fausts // *Sējējs*, 1940, Nr. 4, 432.-433. lpp.
177. Veselis J. Ibsena "Pērs Gints" Dailes teātrī // *Sējējs*, 1939, Nr. 4, 433. lpp.
178. Veselis J. Teātri // *Daugava*, 1934, Nr. 4, 384. lpp.
179. Vilders J. Mūsu teātri // *Teātra Nedēļa*, 01.09.1929, 4.-5.lpp.
180. Zālīte E. Dailes teātra astoņi gadi // *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.11.1928, 417. lpp.
181. Žemaič L. Kritika // *Teātra Nedēļa*, 15.09.1929, 7. lpp.
182. Žibalts G. Eduards Smiļģis darbībā // *Jaunākās Ziņas*, 20.11.1937, 9. lpp.

LITERATŪRA

1. Adamaite U. Aleksandrs Tairovs // Radzobe S. (zin.red.) *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002, 400.-422. lpp.
2. Akurātere L. *Aktiermāksla latviešu teātrī* – R.: Zinātne, 1983.
3. Akurātere L. Jāņa Raiņa Dailes teātris (1944 – 1955) // Akurātere L., Dzene L., Freimane V., Hausmanis V. (sast.). *Latviešu padomju teātra vesture*, 1. sēj. – R.: Zinātne.
4. Appia A. Theatrical Experiences and Personal Investigations // Appia A. *Texts on Theatre* – NY&London: Routledge, 2006, pp. 22-28.
5. Beacham R. C. *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre* – London&NY: Routledge, 2013.
6. Berghaus G. *Avant-Garde Performance* – NY: Palgrave Macmillan, 2005.
7. Blūma Dz. Scenogrāfija // (autoru kol.) *Latviešu tēlotāja māksla 1860-1940* – R.: Zinātne, 1986.
8. Braun E. (ed.) *Meyerhold on Theatre* – London: Methuen Drama, 1998.
9. Calinescu M. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* – Durham, Duke University Press, 1987.
10. Carlson M. *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* – USA: Cornell University Press, 1994.
11. Chilvers I. (ed.) *The Oxford Dictionary of Art* – O.: Oxford University Press, 2004.
12. Craig E. G. The Actor and the Über-marionette // Huxley M., Witts N. (ed.), *The Twentieth-century Performance Reader* – London&New York, Routledge, 2002, pp. 159-166.
13. Crowell S. *The Cambridge Companion to Existentialism* – C.: Cambridge University Press, 2011.

14. Dalcroze E. J. *Rhythm, Music, and Education* – NY&London, G.P.Putnam's Sons, 1921.
15. Daugulis H. Smiļģis jaunībā konstruē motorus // *Ilustrētā Pasaules Vēsture*, 2012, Nr.3, 4.-5. lpp.
16. Dzene L. Dailes teātris // *Latviešu teātris no pirmsākumiem līdz mūsdienām* – R.: Latvijas Universitātes Literatūras, Folkloras un mākslas institūts, 2010, 163.-223. lpp.
17. Dzene L. Eduards Smiļģis // *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002.
18. Eglītis A., Muncis Z. *Jānis Muncis* – Pensilvānija: Upeskalna apgāds, 1961.
19. Elam K. *The Semiotics of Theatre and Drama* – London&NY, Routledge, 2001.
20. Esslin M. Modern Theatre 1890-1920 // Brown J. R. (ed.) *The Oxford Illustrated History of the Theatre* – O.: Oxford University Press, 2001, pp. 341-379.
21. Eysteinson A. *The Concept of Modernism* – Ithaca&London: Cornell University Press, 1992.
22. Fischer-Lichte E. *History of European Drama and Theatre* – London&NY, Routledge, 2002.
23. Fischer-Lichte E. The Intercultural Trend in Contemporary Theatre // *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own and Foreign* – Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1990, pp. 11-22.
24. Fischer-Lichte E. Interculturalism in Contemporary Theatre // Pavis P. (ed.) *The Intercultural Performance Reader* – NY&London, Routledge, 1996, pp. 27-40.
25. Flynn T. *Existencialism: A Very Short Introduction* – O.: Oxford University Press, 2006.
26. Grady H. Modernity, modernism and postmodernism in the twentieth-century's Shakespeare // Bristol M. D., McLuskie K. (ed.) *Shakespeare and Modern Theatre: The Performance of Modernity* – London&NY: Routledge, 2001, pp. 20.-35.
27. Grant S. *Physical Culture and Sport in Soviet Society: Propaganda, Acculturation, and Transformation in the 1920s and 1930s.* – London: Routledge, 2013.
28. Grēviņš M. (sast.) *Eduards Smiļģis: laikabiedru atmiņās, dokumentos, vēstulēs, atziņās* – R.: Liesma, 1974.
29. Grēviņš M. *Dailes teātris* – R.: Liesma, 1971.
30. Grēviņš V. *Aleksis Mierlauks* – R.: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956.
31. Grēviņš V. *Eduards Smiļģis* – R.: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956.
32. Hausmanis V. *Sarunas ar Felicitu Ertneri* – R.: Liesma, 1977.
33. Ingham B.P. The Method: Growth and Practice // *The Eurythmics of Jaques-Dalcroze* – Wildside Press LLC, 2007.
34. Innes C. *A Sourcebook on Naturalist Theatre* – London&NY: Routledge, 2000.
35. Jurovskis J. Rīgas Strādnieku teātris // *Teātris un Dzīve*, 1968, 70. lpp.
36. Kennedy D. (ed.) *The Oxford Companion to Theatre & Performance* – O.: Oxford University Press, 2010.

37. Kott J. *Shakespeare Our Contemporary* – London: Methuen and Co Ltd, 1964.
38. Kott J. *Theater of Essence* – Evanston: Northwest University Press, 1984.
39. Kundziņš K. *Latviešu teātra vēsture*, 2. sēj. – R.: Liesma, 1972.
40. Kursīte J. *Dzejas vārdnīca* – R.: Zinātne, 2002.
41. Lācis A. *Dramaturģija un teātris* – R.: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962.
42. Lemberga D. *Klaiskais modernisms Latvijas glezniecībā 20. gadsimta sākumā* – R.: Neputns, 2016.
43. Mamaja E. Modernisms latviešu teātrī (1920 – 1930) // Radzobe S. (zin.red.) *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002, 93.-124. lpp.
44. Marker F.J., Marker L.L. *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays* – Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
45. Meinerte I, Jansons T. (sast.) *Jaunais Rīgas teātris: 1908-1915* – R.: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958.
46. Miglāne M., Freinberga S., Adamova M., Lācis A. (aut.) *Anna Lācis* – R.: Liesma, 1973.
47. Naumanis N. Vsevolods Meierholds // Radzobe S. (zin.red.) *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002, 355.-399. lpp.
48. Patterson M. *The Revolution in German Theatre 1900-1933* – London&NY: Routledge, 2016.
49. Pavis P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* – University of Toronto Press Incorporated, 1998.
50. Radzobe S. Krievijas režija (1900 – 1945). Galvenās tendences // Radzobe S. (zin.red.) *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002, 228.-313.lpp
51. Radzobe S. Makss Reinhardts // Radzobe S. (zin.red.) *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002, 504.-543. lpp.
52. Rodiņa I. Cilvēks – teātris // Radzobe S. (zin. red.) *100 izcili Latvijas aktieri* – LU Akadēmiskais apgāds, 2018, 838.-847. lpp.
53. Rodiņa I. Krievu padomju dramaturģija Dailes teātrī // Radzobe S. (zin.red.) *1945-1950: teātris, drāma, kritika* – R.: LU Akadēmiskais apgāds, 2013, 97.-104. lpp.
54. Rodiņa I. Raiņa “Uguns un nakts” Eduarda Smiļģa režijā (1947): modernisma un sociālistiskā reālisma konflikts – simbioze // Kursīte J., Radzobe S. (sast.) *LAIPA: Zinātnisks rakstu krājums par teātri, folkloru un literatūru* – LU Akadēmiskais apgāds, 2014, 145.-158.lpp.
55. Rotkale R. Pasadīnas teātris. Jāņa Munča loma teātra zelta laikmeta radīšanā // *TeKiLa: LKA Teātra un kino lasījumi* – R.: Mansards, 2013.
56. Rotkale R. Pasaules teātra krustceļos // *Māksla*, 15.02.1986, 31. lpp.
57. Rotkale R. Zemes krāsās // *Karogs*, 01.08.1989, 177.-178. lpp.
58. Rotkale R.: Straupeniece A. *ES. Eduarda Smiļģa dzīves ceļš: 1886-1966* – R.: Vesta-LK, 2017.

59. Shepherd-Barr K. *Modern Drama: A Very Short Introduction* – O.: Oxford University Press, 2016.
60. Siliņš J. Latviešu skatuves glezniecība // *Senatne un Māksla*, 1936, Nr. 4, 168. lpp.
61. Siliņš J. Otto Skulme // *Ilustrēts Žurnāls*, 01.07.1926, 213. lpp.
62. Skulme U. Otis Skulme // *Senatne un Māksla*, 1940, Nr. 1, 146. lpp.
63. Straupeniece A. “Zilā putna” dziesmas Jānim Muncim // *Morisa Māterlinka ideju transfērs* – R.: Zinātne, 2014.
64. Straupeniece A. Neizzinātais Burhards Sosārs // *TeKiLa: LKA Teātra un kino lasījumi* – R.: Mansards, 2010.
65. Straupeniece A., Rotkale R. *Ar skatienu pāri horizontam* – R.: Liesma, 1986.
66. Stumbre S. Latviešu teātra mūzikas celmlauzis // *Teātris un Dzīve*, 1961, Nr. 5.
67. Styan J.L. *Max Reinhardt* – C.: Cambridge University Press, 1982.
68. Styan J.L. *Modern Drama in Theory and Practice: Realism and Naturalism* – C.: Cambridge University Press, 1991.
69. Styan J.L. *Modern Drama in Theory and Practice: Expressionism and Epic Theatre* – C.: Cambridge University Press, 1993.
70. Thomas H. *Dance, Modernity and Culture* – London&NY: Routledge, 2003.
71. Ulberte L. Vācijas režija (1900-1945). Galvenās tendences // Radzobe S. (zin.red.) *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā* – R.: Jumava, 2002, 474.-503.lpp.
72. Vanaga A. Scenogrāfija // Kļaviņš E. (sast.) *Latvijas mākslas vēsture*, V sēj. – R.: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2016, 341.-398. lpp.
73. Vaslova T. M. Čehova un A. Tairova sarakste ar E. Smilģi // *Literatūra un Māksla*, 15.07.1967, 4. lpp.
74. Vecumniece V. Sniedzei es tiku diezgan tuvu klāt... // *Māksla*, 01.04.1984, 38. lpp.
75. Volkova L. *Blaumaņa zelts* – R.: Karogs, 2008.
76. Wagner R. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, bd. 3 – Leipzig: Fritsch, 1887.
77. Williams G.J. (ed.) *Theatre Histories: An Introduction* – NY, London: Routledge, 2010
78. Wünsche I. Seeing Sound – Hearing Colour: The Synaesthetic Experience in Russian Avant-Garde Art // de Mille C. (ed.) *Music and Modernism, c. 1849-1950* – Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2001, pp. 81-107.
79. Zeltiņa G. Šekspīrs. *Ar Baltijas akcentu* – R.: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2015.
80. Бартошевич А.В. *Шекспир. Англия. XX век* – Москва: Искусство, 1994.
81. Жак-Далькроз Э. *Ритм* – Москва: Классика-XXI, 2002.
82. Мейерхольд В. Э. *Амплуа актера* – Москва: Гос. высш. режиссерские мастерские, 1922, с. 3-4.
83. Таиров, А. *Записки режиссера: статьи, беседы, речи, письма* – Москва: Всероссийское театральное общество, 1970.

Interneta resursi

1. Augusts G. Jānis Muncis un latviešu masu propagandas teātris // *Jaunā Gaita*, 1973, Nr. 96. Pieejams: http://jaunagaita.net/jg96/JG96_Augusts-par-Munci.htm [skatīts 03.09.2016]
2. Dailes teātra vēsture. 21.-30. sezona. Pieejams: <http://www.dailesteatris.lv/media/uploads/pdfi/dailes-teatra-vesture-21-30-sezona.pdf> [skatīts 06.09.2016]
3. Kandinsky V. *Concerning the Spiritual in Art*. Pieejams: <http://www.semantikon.com/art/kandinskyspiritualinart.pdf> [skatīts 06.09.2016]
4. Latvijas Kultūras kanons: <https://kulturaskanons.lv/archive/aleksa-mierlauka-uguns-un-nakts/> [skatīts 16.12.2018]
5. Nīče F. *Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara*. Interneta žurnāla *Satori.lv* bibliotēka, 14.09.2005. Pieejams: <https://www.satori.lv/article/tragedijas-dzimsana-no-muzikas-gara> [skatīts 20.02.2017]
6. Shepherd-Barr K. Modernism and Theatrical Performance // *Modernist Cultures*, 2005, Issue 1. Pieejams: https://www.researchgate.net/publication/242545737_Modernism_and_Theatrical_Performance [skatīts 11.12.2019]

Citi materiāli

Radzobe S. Dažas senā Austrumu teātra kopējās iezīmes. Manuskripts glabājas autores personiskajā arhīvā.