

## Svarbiausios modernizmo ir režisūros tendencijos Latvijos teatre XX a. 3–4-uoju dešimtmečiu

**Silvija Radzobe**

*Latvijas Universitāte, Raina  
bulv. 19, Rīga, LV-1586  
Latvia*

XX a. 3–4-uoju dešimtmečiu Latvijos teatro kultūroje kartu su Nacionalinio teatro sceniniu realizmu pastebimos ir ryškios Intymiojo teatro (1923–1925) modernizmo tendencijos, Rygos Darbininkų teatro (1926–1934) įsisavinama ekspresionizmo poetika, Dailės teatro (įkurtas 1920 m.) plėtojama polistilistinė sceninė kalba, kurios pagrindiniai dėmenys – „atrališkumas“, „stilizacija“, „sintezė“.

**Raktažodžiai:** Latvijos teatras, modernizmas, simbolizmas, ekspresionizmas, Intymusis teatras, Rygos Darbininkų teatras, Dailės teatras

Kai paskutiniojo XX a. dešimtmečio pradžioje griuvo sovietinis režimas ir neliko ideologinių draudimų, latvių teatrologijai iškilo rimtas metodologinis uždavinys, susijęs su kai kuriomis ankstesnėmis teatro istorijos periodų interpretacijomis. Visų pirma naujai reikėjo įvertinti tris Latvijos teatro istorijos etapus: XX a. 3–4-ąjį dešimtmetį, vokiečių okupacijos laikotarpį (1941–1944), pirmąjį tarybinių laikų periodą (1940–1941 m. sezoną) ir pokario dešimtmetį.

Iš naujo tyrinėjant 3–4-ojo dešimtmečio teatro istoriją, labai aktualus tampa modernizmo aspektas: pirma, modernizmo atsiradimas teatro praktikoje, antra, modernizmo tendencijų atsispindėjimas tarybinio laikotarpio latvių literatūroje apie teatrą.

Pradėsiu nuo antrojo aspekto. Tarybinėje latvių teatrologijoje modernizmo problema daugiausiai tyrinėta remiantis socialistinio realizmo kanonais, o socialistinis realizmas, kaip žinia, tarybiniame mene pripažino tik vieną kryptį – socialistinį realizmą; visų kitų krypčių požymiai buvo įtarinėjami potencialiu ideologiniu kenkėjiškumu. Antai latvių teatrologijos patriarchas K. Kundzinis antrajame savo monografijos „Latvių teatro istorija“ tome (1972) visai apsieina be žodžio „modernizmas“, tačiau, skaitant jo veikalą, galima sudaryti visą šio nepaminėto termino sinonimų žodyną: tai ir dekadentiškumas, ir formalizmas, ir formos kultas, ir estetizmas, ir galų gale „menas menui“. Panašią „metodologiją“ taikė ir kiti autoriai, rašę apie teatrą. Spektaklio turinys visų pirma analizuotas remiantis klasių kovos požiūriu, o spektaklio forma arba būdavo nutyliama, arba supriešinama su turiniu kaip svetimkūnis, turinį iškreipiantis elementas.

Iš esmės kitokią kelią pasirinko tik Maris Grievinis savo veikale „Dailės teatras“ (1971). Prologe jis taip pat skiria modernizmui keletą tradicinių neigiamų klišių, tačiau vėliau profesionaliai ir aiškiai analizuoja įvairių modernizmo krypčių požymius režisūriniame Eduardo Smilgio braiže. Mūsų laikais kur kas rimčiau į modernizmo problemą latvių teatre pažvelgė pačios jaunosios kartos teatrologė Evita Mamaja. Išsamus jos straipsnis „Modernizmas latvių teatre. 1920–1930“ paskelbtas kolektyvinėje monografijoje „XX a. teatro režisūra pasaulyje ir Latvijoje“ (2002).

Pereikime prie pačios modernizmo problemos latvių teatre.

Iki Pirmojo pasaulinio karo latvių teatras iš esmės buvo realistinis ir pasižymėjo etnografinio pobūdžio natūralizmo ir romantizmo tendencijomis. Spektaklių kūrėjai scenoje stengėsi rūpestingai ir tikroviškai atkurti gyvenimo paveikslą griežtai sekdami dramaturgu. Svarbiausi teatre buvo dramaturgas ir aktorius, o režisierius tebuvo savanoriškai jiems tarnaujantis tarnas. Šio laikotarpio latvių teatras buvo panašus į XIX a. Europos teatrą iki Andre Antoine'o reformos. Išimtis – Naujasis Rygos teatras (1907–1914), kurio spektakliuose pasitaikydavo režisūrinio teatro proveržių, buvo naudojami kai kurie sceninės kalbos modernizmo principai. Pirmiausia tai susiję su pirmaisiais Janio Rainio pjesių pastatymais – „Ugnis ir naktis“, „Pūsk, vėjeli“, „Indulis ir Arija“. Iš principo nauja teatrinė pozicija nuskambėjo J. Rainio pjesės „Ugnis ir naktis“ interpretacijoje, pastatytoje 1911 m. režisieriaus Aleksio Mierlaukio. Sceninis šios pjesės sprendimas pasižymėjo tautinio neoromantizmo ir simbolizmo elementais ir netgi „jugendo“ apraiš-

komis. Pirmą kartą latvių scenoje išraiškingą aktorių deklamaciją nusvėrė kiti prioritetai – šviesa, spalva ir judesys. Pjesė „Ugnis ir naktis“, sukurta kaip operos libretas konkursui, išsaugojo operos libreto požymius (chorą, ansamblinį veiksmą), ir tai suteikė režisieriui galimybę scenoje grupuoti personažus, kiekvienai grupei kurti ypatingą judesių partitūrą, ieškoti išskirtinio teksto perteikimo būdo derinant deklamaciją ir dainavimą. Pirmą kartą spektaklio dailininkas Janis Kuga sukūrė ne tik dekoracijas, bet ir kiekvienos spektaklio scenos šviesos partitūrą.

A. Mierlaukio režisūrinio braižo naujovių šaltinis – ne tik simbolistinės J. Rainio pjesės estetika, bet ir jo domėjimasis Maxo Reinhardto režisūra – apie šį vokiečių režisierių reformatorių gana reguliariai rašė to meto Latvijos laikraščiai tiek latvių, tiek vokiečių, tiek rusų kalbomis. A. Mierlaukis pirmą kartą nuvyko į Berlyną 1910 m., o praėjus dviem mėnesiams po „Ugnies ir nakties“ premjeros rygiečiai savo akimis galėjo pamatyti ir garsųjį M. Reinhardto pastatymą „Edipas karalius“. Vykdamas gastrolių į Sankt Peterburgą, vokiečių režisierius vieną spektaklį parodė Rygoje.

Būsimasis Latvijos teatro reformatorius Eduardas Smilgis visuose trijuose J. Rainio pjesių pastatymuose vaidino pagrindinius vaidmenis – Lačpėsį, Ulđį, Indulį. Reikia manyti, kad darbas Naujajame Rygos teatre paliko reikšmingą pėdsaką aktorinėje E. Smilgio atmintyje ir vienaip ar kitaip paveikė jo režisūrinius ieškojimus ateityje.

Eduardas Smilgis (1886–1966) neabejotinai yra pagrindinė latvių modernistinio teatro figūra. Tai jis iš esmės į naują lygį pakėlė režisūrinį meną, todėl galima teigti, kad XX a. latvių teatre prasidėjo tik 1920-aisiais, kai E. Smilgis Rygoje įkūrė naują Dailės teatrą. E. Smilgis buvo menininkas savamokslis. Jaunystėje jis įgijo inžinieriaus specialybę ir dirbo gerai apmokamą inžinieriaus konstruktoriaus darbą Rusijos aviacijos fabriko Rygos filiale. Dėl ypatingų fizinių duomenų – aukšto ūgio, gero kūno sudėjimo, išraiškingo veido, malonaus baritono – vieną kartą jis buvo pakviestas dalyvauti dramos būrelio pastatyme. Pradžią nebuvo itin vykusį, recenzentai netgi iš jo tyčiojosi. Tačiau E. Smilgis jau pajuto teatrinio „nuodo“ skonį, ir neturėdamas specialaus aktorinio pasirengimo tapo Naujojo Rygos teatro premjeru. Vaidino daug ir žiūrovai jį mėgo.

Prasidėjus Pirmajam pasauliniam karui E. Smilgis kartu su latvių aktorių grupe buvo evakuotas į Rusiją, kur praleido 6 metus ir į Latviją grįžo tik 1920 m. Iki šiol nėra visiškai aiški jo veikla visus tuos metus. Žinoma, kad Maskvoje jis dažnai lankė garsių Rusijos režisierių spektaklius, ypač jį traukė Kamerinis teatras ir MDT. Labai domėjosi Aleksandro Tairovo spektakliais, su juo vėliau, jau būdamas Dailės teatro vadovu, susirašinėjo. Žinoma, jog po Spalio revoliucijos jis tarnavo bolševikams, dirbo ypatinguoju komisaru Archangelsko uoste ir buvo atsa-

kingas už produktus, kuriuos į Rusiją laivais siuntė Vakarų sąjungininkai. Manoma, kad jis buvo vikrus komisaras ir kad būtent Archangelske E. Smilgis legaliais ir nelegaliais būdais susikrovė kapitalą, kuris leido jam vėliau Rygoje atidaryti teatrą. Naują teatrą E. Smilgis įkūrė glaudžiai bendradarbiaudamas su dviem kūrybingomis asmenybėmis, ilgamečiais pagalbininkais – scenografu Janiu Munciu ir sceninio judesio režisiere Felicita Ertnerė.

J. Muncis pirmuosius penkerius Dailės teatro veiklos metus pelnytai buvo vadinamas pagrindiniu teoretiku, jo smegenimis. Būtent jis rašė teorinius manifestus, kuriuos jie drauge su E. Smilgiu pasirašydavo. J. Muncis buvo ne tik scenografas, jis domėjosi ir režisūra – dvejus metus mokėsi pas Vsevolodą Mejerholdą režisūros kursuose Petrograde ir ypatingai užsidegęs įsivainavo V. Mejerholdo aktorius vaidybos teatralizacijos metodą. J. Muncis, skirtingai nei E. Smilgis, kuris nė karto nebuvo Vakarų Europoje, dažnai lankėsi Vokietijoje, Prancūzijoje ir Italijoje. Ypač jis domėjosi Maxo Reinhardto, Jacques Copot ir itališkųjų *dell'arte* trupių darbo metodais. Savo ruožtu F. Ertnerė, mokiusis Peterburge, įsivainavo praktinius Emilio Jaques'o-Dalcroze'o ir Fransua Delsarto ritmikos ir gesto išraiškingumo metodus.

Apibendrinant teorinius šaltinius ir praktinius pastebėjimus, kuriuos kaip kūrybinį pagrindą formuojant estetinę naujojo teatro programą panaudojo E. Smilgis ir jo pagalbininkai, galima tvirtinti, kad tai buvo patys pažangiausi Europos modernistinio teatro pasiekimai, įsivainoti rusų teatro praktikos dėka; ypač reikšmingi buvo A. Tairovo pastatymai. E. Smilgio teatras nepriklausė kažkokiai vienai modernizmo kryptčiai, nors jo kūrybiniame braiže galima aptikti tam tikrų ekspresionizmo, simbolizmo, tiksliau – neoromantizmo, bruožų. Pagrindinė E. Smilgio užduotis – sukurti spektaklį kaip naują subjektyvią realybę, kur svarbiausia – režisieriaus valia ir fantazija, o ne sąžininga pjesės aranžuotė. Teatras visų pirma suvokiamas kaip žaidimas, kartais linksmas, kartais paslaptingas. Žaidybinė dominantė teatre karaliauja visą dešimtmetį. 1930-ųjų pradžioje E. Smilgio teatras palaipsniui praranda savo iššaukiantį subjektyvumą, virsdamas labiau realistiniu teatru. Ir šis realizmas, lyginant su klasikiniu sceniniu realizmu, buvo ryškesnis ir išraiškingesnis.

Pagrindinė E. Smilgio spektaklio įvaizdžio kūrimo priemonė yra aiški mizanscena. Neretai mizanscenos kuriamos kaip geometrinės figūros – apskritimas, trikampis... Režisierius, naudodamas pakylas ir laiptus, keitė scenos paviršių, ir tai leido kurti mizanscenas ne tik horizontaliame, bet ir vertikaliame lygmenyje – taigi spektaklis sudarydavo gyvo, judančio paveikslo įvaizdį. Pagrindinis veikėjas tapdavo šios kompozicijos centru ir neretai užimdavo vietą viršutinėje trikampio smailėje. Tokios finalinės mizanscenos kartais žiūrovų akyse gimdavo iš chaoso, o kar-

tais, uždangai pasiskleisdus, aktoriai stovėdavo lyg sustingusios tapybiškos mizanscenos figūros. Tai buvo ornamentiškos mizanscenos. Ilgus metus E. Smilgio aktoriai scenoje nenaudojo realistinių judesių, o pagrindinių vaidmenų atlikėjai, kaip ir masinių scenų dalyviai, plačiai taikė judesių stilizaciją pagal muziką. Scenos kalbai buvo būdingas muzikalumas ir plastiškumas. Ypač populiarios buvo rytietiškos stilizacijos, pavyzdžiui, Hazeltono ir Benrimo pjesė „Geltonas apsiaustas“ buvo pastatyta pagal kinų teatro dėsnius. Rytietiškais šokiais ir judesiais pasižymėjo spektakliai „Aladinas“ (autorius – Rederis) ir „Sinas“ (autorius – Margas) – iš esmės rytietišku legendų perdirbiniai. Rytietiškiems motyvams atsirado vietos ir A. Brigaderės pjesėje vaikams „Spriditis“ pagal latvių liaudies pasaką. Savo ruožtu egiptietiški motyvai vyravo spektaklyje „Juozapas ir jo broliai“ pagal J. Rainio pjesę.

E. Smilgis ir J. Muncis žavėjosi ir komedija *dell'arte* – pagal jos principus stilizavo ne tik Pierre'o Beaumarchais „Figaro vedybas“, bet ir Rudolfo Blaumanio komediją „Siuvėjų dienos Silmačiuose“. Kuriant mizanscenas buvo jaučiamas simbolizmui artimų estetinių principų, suformuluotų E. Jaques'o Dalcroze'o ir Adolphe'o Appia'os (jau minėti pavyzdžiai), taip pat ekspresionizmo derinimas, pavyzdžiui, spektaklyje „Stebuklingi kapelmeisterio Kraislerio nuotykių“ pagal E. T. Hoffmanno prozą. Čia tai šen, tai ten prožektoriaus liežuviai tamsoje nušviesdavo baltai nugrimuotų, keistų pusiau žmonių, pusiau automatų veidus, simbolizuojančius siaubingus Kraislerio pasąmonės fantomus. Panašiai buvo sprendžiamos ir masinės scenos su troliais H. Ibseno „Pere Giunte“ – į luošius panašūs baisūs troliai įkūnijo nuodėmes, glūdėjusias pagrindinio herojaus pasąmonėje. Pagrindinių vaidmenų atlikėjai naudojo ir pavienius ekspresionizmo būdus, pavyzdžiui, „šauksmo poetiką“. Vaidino ryškiai, neretai iki grotesko padidindami išgyvenimus, mėgo kontrastus, ryškias, sodrias spalvas, vengė pastelinių tonų. Taip vaidino pats E. Smilgis, pavyzdžiui, Kraislerį ir Hamletą 1926 m. pastatymuose.

Su modernistiniais XX a. 3-iojo dešimtmečio ieškojimais susijusi ir Biruta Skujeniece, talentinga aktorė, kuri, dirbdama su E. Smilgiu Naujajame Rygos teatre, vaidino visas J. Rainio pjesių lyrines herojes. Tai buvo labai graži moteris, įkvėpusi pačius garsiausius to meto Latvijos poetus. Antai Janis Sudrabkalnis paskyrė jai nuostabiausią eilių apie meilę ciklą „Klodija“. B. Skujeniece žavėjosi ir J. Rainis. Ji pati irgi rašė simbolistinio stiliaus eilėraščius. Karts nuo karto B. Skujeniece gilindavo savo profesines žinias ir užsienyje. 1907 m. ji lankė Maskvos filharmonijos muzikinę dramos mokyklą, o 1913-aisiais keletą mėnesių mokėsi Raicherio dramos meno mokykloje Berlyne. Po Pirmojo pasaulinio karo B. Skujeniece įgyvendino savo svajonę – įkūrė iš esmės naują, nerealistinį Intymųjų teatrą, kuris veikė nuo

1922 iki 1925 metų. Estetinė Intymiojo teatro programa leidžia vertinti jį kaip simbolistinį teatrą, tiologiškai lyginti su XIX a. paskutiniojo dešimtmečio prancūzų simbolistais ir su ankstyvaisiais V. Mejerholdo eksperimentais Komisarževskajos teatre.

Trupę sudarė pusiau profesionalai, buvę J. Rainio klubo dramos studijos, kurioje B. Skujeniece dirbo pedagoge, auklėtiniai. Šiame teatre B. Skujeniece buvo ir režisierė, ir aktorė. Tai – kamerinis teatras, veikęs patalpoje, kurioje tilpo 50 žiūrovų; čia net nebuvo įprastos scenos. Spektaklių trukmė – ne daugiau valandos ar valandos ir 20 minučių. Repertuare buvo dvi Maurice'o Maeterlincko pjesės („Akliedži“ ir „Sesuo Beatričė“), dramatinis R. Tagorės kūrinys „Pašto namai“ ir keletas poetinių programų, kurių metu skambėjo H. Heinės, R. Tagorės eilės, senovinė prancūzų legenda „Okasenas ir Nikoleta“, latvių poetų K. Skalbės, K. Ziemeļnieko, J. Groto ir kitų kūriniai. Dekoracijas atstojo draperijos, kurių spalva keitėsi jas apšvietus. Beveik visada vaidybos aikštelėje būdavo kvapą skleidžiančių gyvų gėlių – lelijų, leukonijų, pakalnučių ar rožių. Kai kuriuose spektakliuose, siekiant pabrėžti veiksmo nereališkumą ir sukurti sapno įspūdį, aktoriai vaidino už pusiau peršviečiamos uždangos. Aktorių judesiai buvo sulėtinti, lyg mieguisti, jie karts nuo karto sustingdavo sukurdami vadinamuosius mejerholdiškus barljefus. Blankus apšvietimas sudarydavo įspūdį lyg patalpą būtų užliejęs ūkas. Tačiau tikrasis B. Skujenieces režisūros novatoriškumas slypėjo ypatingame aktorių teksto perteikime. Visus spektaklius nuolat lydėjo muzikinis fonas. Monologus ir dialogus keitė kolektyvinis kalbėjimas, kompoziciškai kuriamas ne pagal psichologinio, bet pagal misterinio veiksmo logiką, į vieną meninę visumą buvo sulydomi deklamacija, dainavimas, daugiabalsiai chorai. Aktorių balsai tai garsėdavo, tai tildavo, skambėjo ritmiškai, vėliau ritmas nutrūkdavo, o po kurio laiko vėl atsinaujindavo. Nepaisant Intymiojo teatro populiarumo tarp inteligentų ir studentų, jis vis dėlto nutraukė savo veiklą dėl finansinių problemų.

Latvių teatras glaudžiai siejosi su ekspresionizmo tradicijomis – šios krypties elementai ryškiausiai matomi Rygos Darbininkų teatre, įsteigtame 1926 m. Darbininkų teatre vaidino buvę Intymiojo teatro aktoriai bei Dramos studijos, veikusios prie Aukštosios liaudies mokyklos, mokiniai. Studijai vadovavo Janis Zarinis. 1923 m. jis keletą mėnesių lankė spektaklius Maskvoje, o grįžęs į Rygą parašė nedidelę knygą „Maskvos teatrai“, kurioje žavėjosi V. Mejerholdo improvizacija ir biomechanika, J. Vachtangovo stilizacija ir K. Stanislavskio psychologizmu. Maskvos teatrų patirtį jis panaudojo savo pedagoginėje veikloje. Kartu su J. Zariniu Darbininkų teatre kaip režisierius dirbo ir Jurijus Jurovskis, taip pat patyręs stiprią rusų teatro įtaką. Jo idealas buvo F. Komisarževskis, knygos „Aktoriaus kūryba“ autorius. Keletą spektaklių Darbininkų teatre pasta-

tė režisieriai Ernestas Feldmanis, Olga Bormanė ir kiti.

Darbininkų teatras pasižymėjo aiškia ir aktyvia visuomenine pozicija, spektakliuose buvo kritiškai vertinamos neapsaugotų visuomenės sluoksnių – darbininkų, bedarbių, prostitučių, elgetų – sunkios gyvenimo sąlygos. Kai kurie šio teatro veikėjai, pavyzdžiui, kairiųjų pažiūrų dailininkas Herbertas Likumas, svajones apie šviesią ateitį visiškai rimtai siejo su tarybine santvarka. Šis teatras iš visų kitų Latvijos teatrų išsiskyrė socialiniu aktyvumu ir pilietine drąsa. Žiūrovų jam visada pakako. Repertuare – trys pjesių grupės: kairiųjų pažiūrų vokiečių ekspresionistų dramaturgija (G. Kaizerio „Dujos“, E. Tolerio „Katilų ugnys“, F. Volfo „Kali cianidas“), tarybinių dramaturgų veikalai (V. Kirsono „Gaudžia bėgiai“, V. Katajevo „Laikas pirmyn“, „Degantis tiltas“), taip pat pjesės ir inscenizacijos jaunų Latvijos rašytojų – A. Grigulio, J. Vanago, J. Groto, A. Čako, V. Grevinio ir kitų.

Rygos Darbininkų teatro kūryboje ekspresionizmas pasireiškia ne tik atskirais elementais, bet ir viena sistema – tas pasakytina ir apie spektaklių filosofiją, ir apie jų estetiką. Teatro filosofija buvo susijusi su mesianizmo idėja, su tikėjimu, kad menas, visų pirma teatras, tikrai gali pakeisti pasaulį. Panašiai kaip V. Mejerholdo ir vokiečių ekspresionizmo režisierių spektakliuose, Leopoldo Esnerio scenografijoje buvo visiškai atsakyta realistinės veiksmo vietos vaizdavimo. Vyravo tuščios plytinės sienos, laiptai, laiptų aikštelės, įvairios konstruktyvistinio stiliaus pakylas. Aktoriai įsisavino ekspresionistinės vaidybos stilių. Veido grimas prilgo kaukei – storas balto dažo sluoksnis, ryškiai raudonos lūpos, pilkai apvestos akys. Vaidyboje svarbiausias buvo groteskas, akcentuojami kontrastai, ryškūs perėjimai iš vieno emocinio būvio į kitą. Masinėmis scenomis režisieriai stengėsi perteikti bendrą minios nuotaiką, atskleisti kolektyvinių instinktų pasaulį. Todėl buvo tušuoji visa, kas individualu, o pabrėžiama tai, kas kolektyviška; minia judėjo bendru ritmu, jai buvo būdinga egzaltacija, netgi isterijos proveržiai.

Pjesėse apie kapitalistinį pasaulį egzaltacija buvo perteikiama vadinamojo mažo žmogaus pažeminimas, įžeidinėjimas, skausmas, tuo tarpu tarybinių pjesių pastatymuose kolektyvinė ekstazė tapo entuziazmo, kūrybiško darbo ženklu. Pačiu populiariausiu ir skandalingiausiu Darbininkų teatro spektakliu, kurį norėjo pamatyti beveik kiekvienas rygiotis, netikėtai tapo operetė „Ju-ju“, Jacques'o Offenbacho operetės „Perikola“ perdirbinys. Šaržuotos marionetės priminė garsius politinius Latvijos veikėjus. Pagrindinį publikos dėmesį pelnė du personažai, kuriuos sugalvojo pats teatras – tai Konferansjė ir Senukas iš Katlakalnio (taip vadinasi vienas Rygos priemiestis). Konferansjė ir Senukas intermedijų dialoguose improvizavo aktualiomis politinėmis to meto temomis. Kiekvieną va-

karą dialogai būdavo vis kitokie, atsižvelgiant į to meto dienos aktualijas. Žiūrovai daug kartų ėjo į šį spektaklį ir žavėjosi aktorių drąsa bei išmone. Kolektyvas nepasidavė netgi tuomet, kai teatras buvo priverstas sumokėti baudą už valdžios įžeidimą, o žiūrovų salėje ėmė budėti policininkai: scenoje buvo įrengtas narvas, kuriame sėdėjo Senukas, o jo burna buvo užrakinta dideliu raktu. Iškart po politinio perversmo 1934 m. Rygos Darbininkų teatras buvo uždarytas.

Kai kurie ekspresionizmo elementai pasireiškė ir 3-iajame dešimtmetyje Annos Lacis rengtomis akcijomis (ji, be kita ko, garsios dabartinės latvių režisierės Maros Kimeles senelė). Anna Lacis, kaip ir B. Skujeniecė, profesinius aktorinio meistriškumo ir režisūros pagrindus įgijo Rusijoje ir Vokietijoje. 1918 m. Maskvoje ji baigė F. Komisarževskio teatro studiją, o 1922 m. išvyko į Berlyną, kuriame stebėjo Ervino Piskatoro spektaklius. Miunchene susipažino su Bertoldu Brechtu ir netgi dirbo jo asistente statant spektaklį „Edvardo Antrojo gyvenimas“, vėliau – su jaunu režisieriumi Bernhardu Raichu, dirbusiu M. Reinhardto teatruose. B. Raichas paskui Anną Lacis atvyko į Maskvą ir tapo jos vyru.

Pirmojoje 3-iojo dešimtmečio pusėje A. Lacis surengė keletą agitacinių akcijų, panašių į rusų „sinebluzininkus“\*, su aktoriais mėgėjais iš darbinikiško jaunimo. Tai buvo renginiai, skirti Gegužės 1-ajai ir kitoms proletariato šventėms. Teatralizuotos akcijos vyko ir uždaroje patalpose – darbininkų klubuose ir atvira ore – „Saulės daržis“ parke. Buvo naudojami plakatai, karikatūros, groteskas, pabrėžiama vien socialinė personažo funkcija, į veiksma įtraukiamas charakteringas rekvizitas, dažnai – hipertrofuotų dydžių. A. Lacio bičiulis poetas L. Laicens toms akcijoms kūrė trumpas pjeses, vadintas „konstruktyvistiniais žaidimais“; spektakliai buvo panašūs į atrakcionų montažą, vaizduojantį darbininkų klasinės sąmonės formavimąsi kovoje prieš piktavalę buržuaziją.

Pats aktyviausias modernizmo latvių teatre etapas susijęs su XX a. 3-uoju dešimtmečiu. Ketvirtajame dešimtmetyje pastebimi tik kai kurie fragmentiški modernizmo bruožai, pasireiškiantys oficialiojoje vadinamojo pozityvizmo, skatinamo valstybės valdžios, srovėje.

Tuo metu, kai ryškus modernistinių eksperimentų proveržis latvių teatre geso, į Rygą atvažiavo Michailas Čechovas. Čia jis dvejus metus dirbo ir kaip pedagogas, ir kaip režisierius, ir kaip aktorius. Nors ir negalima pervertinti jo pedagoginės veiklos, tačiau Rygoje, mano nuomone, pa-

\* „Siniąja Bluza“ („Mėlyna palaidinė“) – teatralizuotas estradinis žanras, gimęs Maskvoje 1923 m. Jo programą sudarė oratorijos, paradai, montažai, feljetonai, intermedijos, „častuškos“, šokiai, sportiniai numeriai. Šis revoliucinis žanras išsivystė 3-iojo dešimtmečio pradžioje.

tį ryškiausią pėdsaką paliko jo aktorinė kūryba. Jo unikalus artistinis talentas atskleidė modernizmo apraiškų aktoriaus vaidyboje beribiškumą, tą idealų šiuolaikinio žmogaus persikūnijimą, apie kurį eilinis aktorius galėjo tik pasvajoti. M. Čechovo vaidyba tarytum įkūnijo svajonę apie beribes aktoriaus galimybes, kurių siekė, bet taip ir nepasiekė Latvijos modernistai. Ekspresionizmo estetika paremtas M. Čechovo amžininko paveikslas buvo tragiškai disharmoniška asmenybė, pavaldi staigiai nuotaikų kaitai. Tapo aišku, kad sceniniam realizmui šio uždavinio išspręsti nepavyks – tą galėjo padaryti tik modernizmo estetikos paieškos, kuriomis drauge su Vakarų ir rusų režisieriais ir buvo susižavėję Latvijos teatro veikėjai. Kaip tik modernizmas Latvijos teatre ir paruošė žiūrovą teisingai suvokti unikalią sceninę M. Čechovo kūrybą.

**Silvija Radzobe**

**MODERNISM AND DIRECTION OF LATVIAN THEATRE IN THE 1920S AND 1930S. THE MOST IMPORTANT TENDENCIES**

**S u m m a r y**

In addition to the national theatre's scenic realism, clear tendencies of modernism can be observed in the Latvian theatrical culture of the 1920s and 30s. First of all, these tendencies are associated with the Intimate Theatre (1923–1925), where actress and directress Biruta Skujeniece was developing the principles of symbolism. Riga's Labour Theatre (1926–1934), where directors such as Jurijus Jurovskis and Janis Zarinis worked, mastered the poetics of expressionism. In Art Theatre (established in 1920), director Eduardas Smilgis developed the polystylistic scenic language; its main components were "theatricality", "pastiche", and "synthesis".

Foreign (Russian, French, and German) sources, also discussed in the report, played a considerable role in the evolution of modernism in Latvian theater.