

Beata Paškevica, *Dr.phil.*, Latvijas Nacionālā bibliotēka

ANNA (ASJA) LĀCIS KULTŪRU UN IDEOLOĢIJU KRUSTPUNKTĀ

Latviešu režisore Anna Lācis, ar pieņemto vārdu Asja Lācis, pasaulē šobrīd ir daudz plašāk pazīstama nekā Latvijā. Savu dzīvi viņa veltījusi teātrim, bijusi avangarda estētiku dzimšanas vērotāja un dedzīga īstenotāja, pateicoties savai latviešu izcelsmei, atradusies 20. gadsimta noteicošo kultūru un ideoloģiju krustpunktā.

Kā 20. gadsimta intelektuālei viņai bija svarīga domu un ideju apmaiņa ar lielajām Eiropas kultūras personībām, kuras viņai liktenis bija lēmis satikt, visplašāk pazīstamās no tām ir Bertolts Brehts un Valters Benjamins, bet viņi nebūt nav vienīgie. Tikpat nozīmīga viņai bija saskare ar neviena nepieskatītiem, kara jukās pa Krievijas ielām klaiņojošiem, jebkādu orientēšanos dzīvē zaudējušiem bērniem, bāreņiem, strādnieku bērniem Rīgā un Neapolē.

Vācijas intelektuāļiem viņa bija vēstnese no tobrīd tik ļoti interesantās, mākslas un sociālo pārmaiņu avangardā esošās Krievijas. Krievijā, savukārt, viņa bija tā, kas stāstīja par savu teātra un dzīves pieredzi Vācijā un citur Eiropā. Tikko dzimušajā Latvijas Republikā viņa bija neērta personība kreiso uzskatu dēļ, vēlāk par neērtu viņa kļuva arī staļinisma pārņemtajā Krievijā. Izejas nebija, jo kā Rietumos, tā Austrumos izveidojās diktatūras, nebija iespējama arī atrašanās vietas maiņa, un pēc desmit Butirku cietumā un vēlāk Kazahstānas darba nometnēs pavadītiem gadiem, joprojām teātra mīlestību saglabājusi, tomēr arī no dzīves nogurusi, viņa atgriezās dzimtenē, nu jau Latvijas PSR, ap 110 km no Rīgas attāļajā Valmierā. Ne velti es šeit pieminu attālumu no Rīgas līdz Valmierai, jo arī uz Annu Lācis attiecās tā dēvētais 101 kilometra ierobežojums. 101. kilometrs bija neoficiāls nosaukums tiesību ierobežojumam, kas pastāvēja Padomju Savienībā atsevišķām iepriekš sodītu un no padomju viedokļa sabiedrībai nevēlamu personu kategorijām. Ierobežojums paredzēja aizliegumu apmesties tuvāk par 100 kilometriem no divām lielākajām Padomju Savienības pilsētām – Maskavas un Ļeņingradas un republiku galvaspilsētām, kā arī no “slēgtajām” pilsētām, kur atradās armijas garnizoni, stratēģiski svarīgi objekti, piemēram, Liepājas.

Dzīve, par kuru viņa kopš jaunības bija iestājusies – padomju vienlīdzība, brālība – bija nolaidusies kā paradīze zemes virsū, tomēr brīvības nebija. Atlika ziedošanās darbam un atmiņas. Maz kas bija palicis no tā noskaņojuma, kāds valdīja Maskavā 1917. gada martā, kad Annas Lācis kolēģis latviešu bēgļu skolā, vēlākais LR izglītības ministrs Aleksandrs Dauge, sūtīja viņai uz Orlu apsveikuma kartīti: “Kā Jums ap dūšu pa visu šito revolūcijas laiku? Es visas šīs dienas dzīvoju septītās debesīs. Ticu pilnīgi, ka viss nokārtosies un iesakņosies. Skolā manas divas klases noturēja savu pirmo mītiņu, pilnā ideālā kārtībā. Ne iekš kā nepārspilē, uzvedas pilnīgi korekti. Visi priecājas. Svaigs gaiss ieplūda. (..) Sūtu Jums simts labdienu un laimes vēlējumu uz jauno dzīvi” [Paškevica 2006:43].

Anna Lācis (dzim. Liepiņa) dzimusi 1891. gada 19. oktobrī Ķempjos pie Līgatnes. Pirmās bērnības atmiņas viņai saistās ar fantāzijām par leduspuķēm Ķempju istabiņas logā. Savā vaļsirdīgākajā atmiņu grāmatā “Красная гвоздика” (latviski: “Sarkanā neļķe”) viņa gan atzīst, ka, iespējams, tā iedomājusies, jo ietekmējusies no Nikolaja Jevreinova izpratnes par “teātri – dzīvi”. Lasījusi Nikolaja Jevreinova grāmatā “Театр для себя” (latviski: “Teātris sev pašam”) nodaļu par *piecu pirkstiņu teātri*, kur Jevreinovs apraksta meiteni Veriņu, kura no nekā uzbur sev teatrālu vidi un ienirst teātra spēlēšanā, būdama gan dažādu lomu tēlotāja, gan arī skatītāja: “Viņa kā mazs dieviņš no nekā uztaisa visu, kas vien viņai ienāk prātā. Nosēdiniet viņu tālu prom no bērnistabas, viņas lellēm, viņas spēļmantām, un jūs redzēsiet, ka viņa nebūt nav viena! Jūs redzēsiet, cik gudri viņa, piemēram, spēlējas ar visiem savas kreisās rociņas pirkstiņiem” [Еврейнов 2002: 290].

Nikolajs Jevreinovs ir viens no visvairāk lasītajiem un atzītajiem Asjas Lācis skolotājiem. Viņš bija saistīts arī ar tiešo Annas Lācis pedagogu Fjodoru Komisarževski un, protams, ar Veru Komisarževsku. Jevreinova monodramā, kā viņš nosauca lugas žanru, kuras darbība notiek cilvēka ķermeņa iekšienē, “Dvēseles aizkulises” Asja 1923. gadā, savā pirmajā Berlīnes periodā, spēlēja šansonetes lomu. Šķiet, ka pat par savas dzīves vadmotīvu Anna Lācis izvēlējusies Jevreinova “dzīves teatralizācijas” koncepciju.

Septiņu gadu vecumā kopā ar vecākiem, tēvu Ernestu Liepiņu un māti Trīni Liepiņu, Anna Lācis pārceļas uz Rīgu. Tas ir tipisks 19. gadsimta beigu latviešu stāsts. Tēvs strādā Krievijas–Baltijas vagonu rūpnīcā par vagonu tapsētāju. Viņš piedalās arī vairākos strādnieku streikos. Tādējādi komunistiskās partijas kandidāta anketā 1956. gadā viņa var atzīmēt: “izcelsme – proletāriešu”.

Anna Liepiņa mācās slavenajā Ķeniņu ģimnāzijā (no 1900. līdz 1912. gadam). Asjas teātra mīlestības sākums varētu būt Riharda Vāgnera operas “Tristāns un Izolde” noskatīšanās Rīgas Vācu teātrī (tagadējā Latvijas Nacionālajā Operā un baletā) un sakari ar Apollo teātri.

Apollo teātrī aizsākās arī Marijas Leiko karjera, pie kuras kādu laiku dzīvoja Asja, kad bija tikko ieradusies Berlīnē. Ar Leiko un viņas vīra – režisora Jāņa Gūtera – palīdzību Asja tika iepazīstināta ar Berlīnes kino un teātra aprindām un vēlāk arī pati nedaudz iesaistījās Bābelsbergas (jeb vācu Holivudas) pasaulē [Zeltiņa, Uzulniece 1989; Paškevica 2006]. Jau savas pirmās uzturēšanās laikā Berlīnē viņa, vēl slikti prazdama vācu valodu, paspīd ar Frīdriha Ničes citātiem. Aizvesta uz vācu Holivudu – Bābelsbergu, viņa, ja ticam 1922. gadā no Berlīnes sūtītai vēstulei Jūlijam Lācim (1922), raksta, ka aktieri Bābelsbergā viņai vaicājuši, no kurienes viņa esot. Asja nav apjukusi un atbildējusi, ka māte ir japāniete un tēvs krievs. Tālāk viņa raksta: “Ja viņi notura mani par mežoni – bet, kad es sāku runāt par Kantu un Niči, tad viņi pat pārbijās, – un vairs nekā nevar saprast” [RMM 278371].

Ķeņiņu ģimnāzijas laikā viņai īpaši patika Ibsens, jo sevišķi “Heda Gablere”, luga, kas tika uzvesta Jaunajā Rīgas teātrī Pētera Rudziša režijā 1909. gadā. Rietumvācijā izdotajā atmiņu grāmatā “*Revolutionär im Beruf*” (latviski: “Profesija – revolucionāre”) viņa raksta: “Es biju par dionīsisko mākslā, jau ģimnāzijā man patika Heda Gableres vīnstīgas matos. Es bieži šaubījos, bet, jo vairāk šaubījos, jo dedzīgāk aizstāvēju dionīsisko” [Lācis 1976: 16]. Šajā izteikumā savukārt jūtama Vsevoloda Meierholda ietekme, kurš arī iestājies par dionīsisko principu mākslā.

Aizbraucot mācīties uz Pēterburgu 1912. gadā, Asja jau ir inficējusies ar teātri. Viņa pusotru gadu mācās privātajā Behtereva institūtā Sanktpēterburgā. “Heda Gableres”, Hauptmaņa drāmu, “Tristāna un Izoldes” estētiku nomaina tikko dzimstošais krievu avangards. Tas bija Meierholda teātra eksperimentu laiks, 1913. gadā tika uzvesta Alekseja Kručeniha, Velimira Hļebņikova, Mihaila Matjušina opera ar Kazimira Maļeviča dekorācijām “Uzvara pār sauli” (“*Победа над солнцем*”). Tās bija priekšdarbs slavenajam Maļeviča “Melnajam kvadrātam”. Asja piedzīvoja Vladimira Majakovska traģēdijas “Vladimirs Majakovskis” monoizrādi. Marijas un Aleksandra teātrī darbojas Vsevolods Meierholds, Borodinas ielas teātra studijā viņš ar studentiem ir doktors Dapertuto. Asja ļoti gaida un aizrautīgi lasa viņa kopš 1914. gada izdoto žurnālu “Mīlestība uz trim apelsīniem”.

Kara juku laikā Anna Lācis mācās Fjodora Komisarževska teātra studijā. Vētrajā revolūcijas laikā viņa ar sajūsmu ienirst nākotnes gaidu estētikas stihijā, seko avangarda virzienu attīstībai, līdz 1920. gada vasarā, atgriezusies Rīgā, kļūst par Meierholda “Teātra oktobra” adepti. Proletkulta teorētiķu Alekseja Gasteva, Aleksandra Bogdanova un Platona Kerženceva idejas kļūst par vadošajām viņas teatrālajā darbībā. Viņa atrod domubiedrus latviešu vidū – Leonu Paegli, Linardu Laicenu, Andreju Kurciju u. c. Anna Lācis iesaistās Rīgas Tautas augstskolas, kas dibināta 1920. gada janvārī, drāmas sekcijas darbā, pēc tam tā dēvēto kreiso arodnieku kustībā Rīgas Arodbiedrību Centrālbiroja paspārnē, organizējot bērnu

un strādnieku pašdarbības izrādes proletkulta garā. Paskaidrojumam jāmin, ka 1921. gadā, neatkarīgās Latvijas Arodbiedrību 1. kongresa laikā, notika arodbiedrību šķelšanās – sociāldemokrātu vadītās arodbiedrības apvienojās Latvijas Arodbiedrību centrālbirojā, bet komunistiskās bija Rīgas Arodbiedrību centrālbiroja paspārnē. 1928. gadā kreisās arodbiedrības tika slēgtas, bet tad Anna Lācis jau bija Maskavā un vēlāk Berlīnē [Gavars 2014].

1921. gada vasarā Anna Lācis ir režisore masu izrādei – Leona Paegles “Gadsimtu sejas”, kas, atbilstoši Platona Kerženceva programmai, ir konspektīvs vēsturisks pārskats marksistiskā skatījumā ar teātra līdzekļiem. Izrāde nonāk Latvijas slepenpolīcijas redzeslokā. LVVA saglabājis kāda P. Kļaviņa ziņojums: “Saules dārzā 12. jūn. sarīkotos ‘Bērnu svētkos’ tika uzvesta Paegļa luga “Gadsimtu sejas”, kura nedēļu atpakaļ kultūras svētkos neatstāja, lietus dēļ, vēlamo iespaidu. Interesants sākums lugā bija tas, ka pirmā cēlienā vienam no ēģiptiešu priesteriem ap vidu bija josta Latvijas karoga krāsās. Pēc lugas beigām aktieri vēl reizi uznāca uz skatuves, divi no tiem sauca tautā “mūsu cīņa vēl nav galā”, vēl pēc tam nodziedāja Internacionāli. Tas bija ‘Bērnu svētku’ galapunkts un paskaidrojums visai lugai, ja tā vēl kādam nebija skaidra. Panākums bija arī tāds, kā to vēlējās Lācis un citi rīkotāji – “lugai vajaga būt aģitatoriski musinošai”, kā Lācis ne vienu reizi vien teica. Tautā tika dzirdams viens otrs sauciens – “jā, mūsu cīņa vēl nav galā” [LVVA, fonds 3235, nr. 1/6:72; Paškevica 2006:110]. (“Internacionāles” dziedāšana Latvijas Republikā bija aizliegta. Anna Lācis bija sajūsmā, kad dzirdēja to dziedam Berlīnes teātrī *Volksbuehne*, Ervina Piskatora režisētajā izrādē.)

1921. gada Kreiso arodbiedrību kultūras svētku biļetenā Anna Lācis raksta: “Uzreiz mums nevar būt teātris – dzīve, teātris – ekstāze, priekš tam vajaga sociālas vienības. Bet mums vajag savu darba metodi virzīt uz nākotni, bet nevis dibināties uz pagājušo. Strādāt pie proletāriska teātra celšanas mēs varam, teātra darbnīcās saucot talkā ļaudis no pašu strādnieku vides. (..) Galveno vērību vajag piegriezt kolektīvai darbībai, lai varētu nodibināt ciešu kontaktu, kurš kalpotu kopējam mērķim – ierosināt skolniekā pašdarbību. (..) Strādāt vajag neieslēgtās laboratorijās un ļaut masām piedalīties, kaut vai arī tikai ar kritiku. Arī tagad teatrs reizēm ir tikai atpūta un bauda, dažreiz tas pamāca, moralizē, ir kā staigājošs feļetons. Pa to ceļu nevar iet revolucionārs teatrs. Kā revolucionārs politiķis protestē pret veco ekonomisko un politisko iekārtu un veco morāli, kura nokauj brīvu cilvēces garu, kā revolucionārs mākslinieks protestē pret vecām akadēmiskām, sastingušām formām, kuras izaugušas no kapitālisma iekārtas, un iet pretim jaunām, svaigām mākslas formām. Naturālais teatrs ir par šauru, par sastingušu priekš degošām meklējošām idejām un centieniem. Jaunais teatrs tiecas pēc simboliem, stilizēta reālisma un vienkāršības – ar maz līdzekļiem koncentrētā veidā izteikt visvairāk domu un darbības. Revolucionārs saturs meklē revolucionāru formu! Kā gleznie-

cībā visi šie ‘ismi’ – kubisms, ekspresionisms, suprematisms – ir devuši jaunas patiesības glezniecības būtības izpratnei, (..) tāpat teatrim arī jāiet caur šīm šķīstīšanās ugunīm, lai varētu iegūt tradīcijas, bez kurām nevar būt neviena mākslas nozare. (..) Jaunā teātrī vajag pie darba saukt svaigus, pirmatnīgus spēkus, kuri vēl būs, ieraut viņus pašdarbībā un kolektīvā radīšanā. (..) teatrim vajag būt tai zelta rādītājai zvaigznei, kura ved uz dzīvi – mākslu” [cit. Paškevica 2006: 113].

Visintensīvākais izrāžu iestudēšanas laiks Annai Lācis bija no 1925. gada rudens līdz 1926. gada pavasarim. Tieši tad pie viņas negaidīti atbrauca Valters Benjamins. Šajā pusgadā viņa iestudēja Oktava Mirbo (*Octave Mirbeau*) “Epidēmiju”, Leona Paegles Šarādes nr. 5, 7 un 8, atklāja bērnu dramatisko klubu ar Linarda Laicena lugu “Šujmašīna un vēdzirnavas”, L. Paegles lugu “Āzis un maskas”, L. Paegles “Zemes sāls”, L. Laicena šarādi “Berlīne”, Ernsta Tollera “Klibais cilvēks” (“*Hinkemann*”), fragmentus no “Masa Cilvēks” (“*Masse Mensch*”), “Mašīnu grāvēji” (“*Maschinenstürmer*”).

1925. gada arodbiedrību izdevumā “Arodnieciskā vienība” dokumentēta Annas Lācis pozīcija un estētiskā programma ziņojumā “Disputi par Strādnieku teātri”: “Svētdien, 1. novembrī, A.A.B. Centrālbiroja zāle atkal bija pārpildīta ar strādniekiem. Disputu ievadīja sabiedriski revolucionārā temperamenta pilnā Anna Lācis. Referentes galvenās domas: Strādnieku teātrim jābūt politiski aģitatoriskam ar noteikti izstrādātu sistemu. Viņam jāatsvabinās no katra pilsoniska teātra paņēmienu. “Katrs Strādnieku teātris, kas darbojas ar pilsonisko teātru līdzekļiem, ir nodevējs.” Strādnieku teātra konstrukcijas šema: 1) likums; 2) mēģinājums; 3) kolektīva kontrole. Kritizē tagadējos Strādnieku teātra pasākumus, aizrādot, ka tie ved aģitāciju buržuāzijas labā, un liek priekšā kluba dramatiskās sekcijas galīgu reorganizāciju, aizrādot, ka T. A. dram. studija, līdzīgi darbojoties, izaudzējusi pilsoniskus diletantus. Ieteic visu vērību griezt uz pašdarbību. Nevar iesaistīties ar lielām lūgām – jāķeras kolektīvi pie improvizācijas un šarādēm. Skatuves ietērpam jābūt bez kulisēm un dekorācijām. Driest būt tikai rekvizītes, kuras pagatavo paši sekcijas darbinieki. Strādnieka – aktiera kostīms lai ir strādnieka blūze. Kad jātēlo kas cits, piem., pilsonis – tas jāizceļ tikai ar viņa raksturīgajām īpašībām. Šinī gadījumā – cilindri, pliku pauri un ordeņiem. Tāpat grimā strādniekiem jāatsvabinās no liekās smiņķa kārtas, bet jādod tikai raksturīgā iezīme. Strādnieku teātrī nedrīkst būt arī tagadējā mūzika – tā ir nespēcīga izteikt strādnieku cīņu trokšņu un nākotnes jauno dienu zvanu. Tās vietā strādnieku skatuvei jālieto svilpes, bungas, sirenes un mālu pilītes. Tāpat jāatmet arī no pilsoņiem patapinātā plastika. Pēdējiem tā pamatā: 1) tāpēc, ka ar to viņi grib izbēgt šķiru naida un 2) ar plastiku viņi aģitē caur miesu agrākās gara aģitācijas vietā. Strādnieku teātra repertuāra pamatā jābūt: 1) statistiskiem materiāliem; 2) šarādēm, kuras arī konstruētas uz statistiku; 3) politiskiem *revue* – Marksa likumi izrādāmi statistiski. Nobeidz: “Tiešamību

realizēt”. Debatēs vārdu ņem vairāki *dramsekcijnieki* (Kaužens, Kohs, Priednieks). Viņi visi izsakās atzinīgi referentei un papildina viņas domas ar piemēriem iz T. A. un kluba dr. sekcijas dzīves. Izņēmums ir tikai dramsekcijnieks Siliņš, kurš nevar un nevar atsvabināties no buržuāziska teātra iemidzinoši plastiskiem apkampieniem⁴⁵ [Arodnieciskā vienība 11 (1925):5].

Liekot ideoloģisko “vienvirzienu” pie malas, nav šaubu, ka šāda teātra izpratne, piedzīvojot visdažādākās attīstības variācijas, veidojusi sociālo teātri, bērnu teātri, ļoti daudzas mūsdienu teātra koncepcijas. Tāda Anna Lācis nostājas viņas dzīves lielo vīriešu priekšā – Bernharda Reiha, Valtera Benjamina un Bertolta Brehta, kā arī savas turpmākās sarežģītās radošās dzīves priekšā, kļūstot neērta, kreisa un nākotnē vērsta teātra estētikas ziņā.

Izmantotie avoti un literatūra

LVVA (Latvijas Valsts vēstures arhīvs), 3235. fonds, nr. 1/6.

RMM (Rakstniecības un mūzikas muzejs), 278. fonds.

Arodnieciskā vienība. Rīgas Arodu biedrību centrālbiroja izdevums. Rīga, 1925, nr. 11.

Gavars, Paulis. Sociāldemokrātu un komunistu kopdarbība un savstarpēja politiska cīņa Rīgas Tautas augstskolā (1920–1934). *LZA vēstis, A daļa*. Nr. 3/4. Rīga, 2014.

Lacis, Asja. *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*. (2., durchgesehene und erweiterte Auflage). München, 1976.

Paškevica, Beata. *In der Stadt der Parolen. Asja Lacis, Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Schriften des Fritz-Hüser Instituts 14*. Essen: Klartext, 2006.

Zeltiņa, Guna, Uzulniece, Anita. *Marija Leiko*. Rīga: Liesma, 1989.

Евреинов, Николай. *Демон театральности*. М., СПб.: Летний сад, 2002.

Лацис, Анна. *Красная звезда. Воспоминания*. Рига: Лиесма, 1984.

⁴⁵ Saglabāta oriģināla rakstība.

ANNA (ASJA) LĀCIS AT THE CROSSROADS OF CULTURES AND IDEOLOGIES

Abstract

The article explores the course of formation of the positions of Asja Lācis's theatre aesthetics in the early period of her activity, mainly in Riga during the 1920s. The article takes a chronological look at the first theatre impressions of German and Latvian theatres in Riga. Special attention is paid to Asja Lācis's change of aesthetic views under the influence of the Russian avant-garde. In contrast to the exuberance of Hedda Gabler and the existential loneliness in Ibsen's psychological theatre, the new Russian avant-garde theatrical search stressed the biomechanical conception and the role of the actor as a player in a theatre company. The key position in Asja Lācis's personal work of directing in Riga amateur theatre of the leftist trade unions was the aesthetic requirements of the proletarian cult and the theatre of October. She tried to create a radical avant-garde theatre and expressed her aesthetic views in a number of articles in the Latvian leftist press. Anna Lācis's experiments in Oryol and the Riga theatres, which were based on her acquired experience of the Russian avant-garde, served as a catalyst for her further cooperation with Walter Benjamin and Bertolt Brecht; it also influenced the development of different contemporary theatre trends.

Keywords: *Asja Lācis, the theatre of October, the amateur theatre of leftist trade unions, children's theatre, proletarian cult.*