

ANNAS LĀCIS DARBĪBA LATVIJĀ 20. GADSIMTA 20. GADOS. EKSPRESIONISMA ŽESTS

Atgriežoties Latvijā 1920. gadā pēc astoņu gadu prombūtnes, režisorei Annai Lācis bija visnotaļ solīda studiju, kā arī pedagoģiskā un režijas darba pieredze. Krievijā piedzīvotā 1917. gada revolūcija atstājusi neatgriezenisku ietekmi uz visu viņas turpmāko dzīvi. Taču viņas biogrāfijas fakti rada pārlicību, ka ekspresīvā žesta formu veidošanā cariskās Krievijas modernisma kultūrai ir dziļāka nozīme, nekā tas publiski bijis deklarēts.

1912. gadā Anna Lācis devās uz Pēterburgu, lai iestātos vienā no augstākās izglītības institūtiem Krievijā, kurā studēt atļauts sievietēm – Vladimira Behtereva psihoneiroloģiskajā institūtā, divgadīgajā vispārīgajā fakultātē. No Behtereva institūta Lācis piemin augstskolas brīvo atmosfēru, kā arī atsevišķus pedagogus. Piemēram, profesoru Reisneru⁵⁹, kura lekcijas veidotas t. s. literāro disputu veidā, organizējot literārās tiesas. Piemēram, *tiesa* starp Dostojevskas “Brāļu Karamazovu” varoņiem Nikolaju Karamazovu un velnu: “Uz skatuves uznāca Karamazovs un velns. Viņi plaši izklāstīja savu filozofiju, bet semināra dalībnieki uzstājās gan kā apsūdzētāji, gan kā aizstāvji” [RTMM 572617].

Ļoti populāras bijušas diskusijas par laikmetu un teātri. Kā galvenie referenti tajās uzstājušies režisors Vsevolods Meierholds un profesors Nikolajs Aņičkovs⁶⁰. Polemiskā smaile bijusi vērsta pret dzīves īstenības ārējo izpausmju aklu atdarināšanu uz skatuves, pierādot, ka, piemēram, dramaturga Nikolaja Ostrovska lugas divdesmitā gadsimta sākumā jāspēlē citādāk, nekā tad, kad viņa lugas tika radītas.

Norādot uz Pēterburgas perioda teātra mākslas iespaidiem, Anna Lācis bieži pieminējusi režisora Vsevoloda Meierholda (1874–1940) un dzejnieka Vladimira Majakovska (1893–1930) radošo darbību. Abu mākslinieku jaunrade kļūs par neatņemamu pozitīvā parauga daļu viņas biogrāfiskajos stāstos. Anna Lācis rakstīs: “Par Meierholdu šai laikā pamatoti runāja, ka viņš ir visur. Te viņš Suvorina teātrī inkognito iestudē franču melodramu “Krodziņš Seviljā”, te konsultē Dimā

⁵⁹ Mihails fon Reisners (1868–1928) – jurists, sociologs, vēsturnieks un publicists.

⁶⁰ Iespējams, Nikolajs Aņičkovs (1885–1964) – mediķis, vēlāk PSRS akadēmiķis.

“Kamēliju dāmas” inscenējumu, piedalās aktieru, mākslinieku, rakstnieku un mūziķu (ansambļu? – R. L.) dibināšanā, palaikam izbraukdams uz Teriokiem, kur lielā, vientuļā vasarnīcā jūras krastā organizē teātri, kura raksturu zīmīgi izteica pēc Sapunova skices veidotā emblēma – balts, smaidīgs Pjero uz violeta fona. Šī teātra repertuārā bija arlekiniādes un Servantesa intermēdijas. (..) Turklāt Meierholdam bija sava teātra studija, kur viņš vadīja skatuviskās kustības klasi. Tā nebūt nebija nejaušība. Viņš meklēja un prata atrast domai telpisku izteiksmi. Un tieši šajā plāksnē ievirzījās viņa radītā mizanscēnu teorija. Audzēkņu darba rezultāti tika rādīti tādos interesantos iestudējumos kā Bloka “Nezināmā”, tāpat Goci “Mīlestība uz trim apelsīniem”, kuru Meierholds ne tikai pārtulkoja, bet arī ievērojami pārveidoja. Vispār studijā norisa intensīvi meklējumi, lai atjaunotu *commedia dell' arte* un spāņu teātra principus” [RTMM 572617].

Neaizmirstamu pilsoniskas drosmes iespaidu uz Annu Lācis atstājis Vladimirs Majakovskis: “...gluži neaprakstāmi norisa viesizrādes, ko sniedza “Pasaulē pirmais futūristiskais teātris” – tā viņi paši sevi nosaukuši. Viena no repertuāra naglām bija divcēlienu traģēdija “Vladimirs Majakovskis”. Tās režisors un galvenās lomas tēlotājs dzeltenā jakā bija pats Majakovskis. Skatuves sānos bija izkarināti audekli, bet starp tiem lieli plakāti. Uz viena no tiem, piemēram, bija attēlota pilsēta – ekipāžas, tramvaji, skrejoši ļaudis. Tas viss sazīmēts juku jukām, cits uz cita, kā ap Bābeles torni, un nozīmēja – satraukumu un apjukumu, ko radījusi futūriskā māksla. (Līdzīgi plakāti vēlāk izmantoti Piskatora un Brehta inscenējumos, taču nevis kā parodijisks, bet gan kā satīrisks vai dramatisks elements.) (..) Ziemeļu Ledus okeānā uz klints sēž Majakovskis (protams, tai pašā dzeltenajā jakā). Viņam galvā lauru vainags. Uz skatuves uznāk dīvaini izkrāsotas sievietes. Katrai rokā senlaicīga lielgabala apaļā lode – tās ir asaras, kas līst pār dzejnieku. Viņš paņem katru asaru rokā, rūpīgi ievīsta avīžu papīrā un ieliek čemodānā, tad pieceļas, uzliek galvā cepuri un saka vārdus, kas, no čerrindu panta pārlikti parastā prozas valodā, skan apmēram šādi: ”Visā pasaulē taču nav cilvēka, kuram abas kājas vienādas. Es esmu izslaukts un eju nomierināt savu dvēseli mīkstā mēslu gultā.” Diezgan rupji un nejēdzīgi. Publika mežonīgi svilpa un kļiedza. Atskanēja saucieni: “Majakovskis ir idiots, ārpātīgs! Ķeriet tos blēžus ciet! Atdodiet naudu! Bet no skatuves skaidrā dikcijā skanēja atbilde: “Paši esat muļķi!” [RTMM 572617].

Sākoties Pirmajam pasaules karam, Anna Lācis nokļuva Maskavā, kur strādāja latviešu diasporas organizētajā sākumskolā par pedagogi. Lācis iekļāvās arī emigrācijā esošo latviešu inteliģencē, apmeklējot gan saviesīgus, gan kultūras pasākumus. Tas bija senu paziņu atkalredzēšanas laiks, piemēram, Anna Lācis klausījās Raiņa dzeju aktrises Bīrutas Skujenieces⁶¹ izpildījumā: “Maskavā 1915. gadā Biruta Skujeniece Raiņa vakarā norunāja visu “Galū un sākumu” no galvas bez sufliera. Lieliski runāja” [RTMM 187911].

⁶¹ Biruta Skujeniece (1888–1931) – aktrise, dzejniece, “Intīmā teātra” dibinātāja un vadītāja 20. gadsimta 20. gados. Pārstāvēja modernisma simbolistisko atzaru latviešu teātrī.

Maskavas laiks ir arī jaunu draugu un domubiedru iegūšanas laiks. Maskavā studēja latviešu *kreisie* autori Leons Paegle (1890–1926), Vilis Dermanis (1875–1938), Linards Laicens (1883–1938), ar kuru Anna Lācis iepazinās sociāldemokrāta Paula Dauges (1869–1946) mājas viesībās.

1916. gadā Anna Lācis uzsāka mācības Fjodora Komisarževska⁶² nodibinātajā studijā, kas darbojās pie slavenās krievu aktrises Veras Komisarževskas (1864–1910) vārdā nosauktā teātra: “Studijā režisors V. Sahnovskis⁶³ lasīja vispārējo vēsturi un literatūras vēsturi. Viņš nodarbojās ar daiļdarbu salīdzinošo analīzi, mācīja iedziļināties stilistiskajās īpatnībās. Viduslaiku teātra vēsturi lasīja (Aleksandrs) Pauškins, analizēja mistēriju un mirakļu raksturīgās īpatnības, apgalvoja, ka teātra raksturs, tā psiholoģija var tikt izprasta tikai saistībā ar vēsturisko laikmetu. (Interesanti, ka tieši viņa lekcijās es sapratu skatuviskās darbības vietu un laukumu maiņas lielo nozīmi. Vēlāk kā režisore es bieži centos atrast vairāk skatuviskās darbības punktu, t. s. spēles laukumus, nereti izvēloties “simultāno skatuvi”.)” [RTMM 187911].

Studijas vadītājs Fjodors Komisarževskis lasījis teātra teoriju un vēsturi, vadījis praktiskās nodarbības, lielu nozīmi piešķirot improvizācijai kā aktiera individuālā artistiskuma un fantāzijas atraisītājam. Improvizāciju tēmas izdomājuši paši studijas audzēkņi. Tās spēlēja bez vārdiem, reizēm ar vienu vārdu vai vienu frāzi. Nodarbības vadījis arī Nikolajs Jevreinovs⁶⁴, kura apcerējumu “Teātris pašam sev” Anna Lācis pieminēs kā teorētisko bāzi radošajā pedagoģiskajā un režijas darbā ar bērniem studijā Orlā un arī Rīgā.

Vēlāk, stāstot par Pēterburgas un Maskavas teātra mākslas iespaidiem, Anna Lācis visbiežāk norādīs uz režisoru Vsevoloda Meierholda un Aleksandra Tairova (1885–1950) izrādēm, neslēpjot, ka savā daiļradē izmantojusi redzēto: “Mani valdzināja Meierholda protests pret naturālistisko teātri, pat simbolisma propaganda, viņa ietekmē es sāku studēt spēļu teātri un komēdiju *dell' arte*. (..) Man patika arī Tairova Kamerteātris, kas atklāja žestu dinamismu, deju ritmu dinamismu, izmeklētu krāsu saskaņu, dzīves optimismu. Atkailinātā Alises Koonenas⁶⁵ deklamācija, temperaments, dikcijas tīrība, traģiskais dziedošums” [RTMM 400641].

Par Koonenas Salomi Oskara Vailda lugā, kuras pirmizrāde notika 1917. gadā, Anna Lācis teiks: “Nekad vairs neesmu sastapusi aktrisi, kurai tā darbotos rokas: tās

⁶² Fjodors Komisarževskis (1882–1954) – krievu režisors, pedagogs, teātra teorētiķis, aktrises Veras Komisarževskas brālis.

⁶³ Vasilis Sahnovskis (1886–1945) – krievu teātra režisors, pedagogs un teorētiķis.

⁶⁴ Nikolajs Jevreinovs (1879–1953) – krievu režisors, dramaturgs, teorētiķis un vēsturnieks.

⁶⁵ Alise Koonena (1889–1974) – krievu aktrise, režisora Aleksandra Tairova dzīvesbiedre, plastiku mācījusies pie Aisedoras Dunkanes, Elzas Kniperes-Rubeņukas u. c.

it kā runāja, dzīvoja savu dzīvi. Vēlāk es Koonenu redzēju Gorkija “Saules bērnos,” kur viņa spēlēja Līzu, kas sajūk prātā. Arī šeit viņa vairāk runāja ar rokām, tās bija “trakas”, “ārprātīgas”, un bezsakarīgajiem vārdiem vairs gandrīz nebija nozīmes. Diemžēl vairumam aktieru rokas ir nekustīgas, mirušas, mēmas, un režisoram nākas aktieri ilgi trenēt, lai tās sāktu dzīvot” [RTMM 400641].

Runājot par iespaidiem Tairova teātrī, Anna Lācis vairākkārt atsaukusies arī uz viņa iestudēto Lekoka “Žiroflē – Žiroflā” izrādi: “Šeit bija jūtama aizraušanās ar brāzmainu krāsu spēli. Skatuves laukums bija veidots no kubiem, paralelogramiem, liela apļa, kāpņu pakāpieniem un cilindriem. Un pa šiem veidojumiem nevis stāigāja, bet brāzās, lēkāja, dejoja aktieri spilgtos, stilizētos ekscentriskos kostīmos ar cepurēm, kas atgādināja burvju mākslinieku turbānus un indiešu svētku cepures. Tairova studijas aktieri patiešām bija “раскрепощенные актеры” (no *раскрепощенный* – kr. v. – atsvabināti, atbrīvoti. – R. L.), viņi mācēja dejot, dziedāt, bija akrobāti, vienā vārdā – bija universāli. Visa izrāde pagāja labā ritmā, bija optimisma un prieka pilna” [RTMM 400641].

Vēlme veidot *universālu aktieri* atspoguļosies Annas Lācis vadītajā Tautas augstskolas studijas darbā: “Studijas aktieri apguva skatuves mākslas teoriju un praksi, dikciju, deklamāciju, skatuves kustību. Vajadzēja audzināt sintētisku aktieri, vispusīgi attīstītu, kurš varētu gan dziedāt, gan dejot, veikli pārvaldīt savu ķermeni, ar neizsmeļamu fantāzijas lidojumu” [RTMM 400641].

Annas Lācis ceļi Tautas augstskolas dramatiskajā studijā krustojās ar nesen no Krievijas atgriezušos kustību profesionāli Felicitu Ertneri⁶⁶, kuras pieredze bija līdzvērtīga: arī Felicita Ertnerē 1912. gadā devās uz Pēterburgu, studēja Pjotra (Pētera) Leshafta⁶⁷ fiziskās audzināšanas institūtā, revolūcijas gadus piedzīvoja Krievijā un 1919. gadā iestājas Sofijas Auereš ritmiskās vingrošanas kursus. Felicita Ertnerē kļuva par Tautas augstskolas dramatiskās studijas plastikas jeb ķermeņa izteiksmīgās kustības pedagoģi. Un, lai arī Anna Lācis vienmēr aizstāvējusi amatieru kolektīvu nozīmi strādnieku pilsoniskās pašapziņas audzināšanā, viņa ar lepnumu stāstīs, ka uz Tautas augstskolas studijas bāzes izaudzis vēlākais Strādnieku teātris, kā arī profesionāli aktieri – Elvīra Bramberga (1902–1979), Olga Lejaskalne (1904–1980), Mārtiņš Vērdiņš (1898–1979), Eduards Priede (1904–1941).

Par Tautas augstskolas dramatiskās studijas darbības kulmināciju izvērtās 1921. gadā iestudētās Leona Paegles lugas “Gadsimta sejas” brīvdabas izrāde. Anna Lācis teiks: “(Luga) bija ļoti scēniska. Pēc vēriena un kompozīcijas prasījās veidojama kā masu iestudējums klajā laukā. (Tika) nolemts to spēlēt Saules dārzā”

⁶⁶ Felicita Ertnerē (1891–1975) – ilggadējā režisora Eduarda Smiļģa mākslinieciskā līdzgaitniece, kustību konsultante Dailes teātrī un Dailes teātra studijās.

⁶⁷ Pjotrs Leshafsts (1837–1909) – fiziskās audzināšanas zinātnes pamatlicējs Krievijā.

[RTMM 400641]. Notika karnevālistsks gājiens uz Saules dārzu, kurā piedalījās aktieri vergu, kareivju, gladiatoru, grieķu, ēģiptiešu un mūku kostīmos. Pati režisore bija tērpusies Pjeretas kostīmā. Skanēja lozungi: “Atveriet cietumus!”, “Brīvību kultūrai!” “Lai dzīvo sociālisms!”. Pasākumu uzsāka Leona Paegles runa, tad sekoja izrāde: darbības ainas mijās ar Jāņa Reinholda mūziku, kori, solo numuriem, duetiēm.

Žesta ekspresijai, kas 1921. gadā tika izmantots Annas Lācis vadītās studijas nodarbībās un arī vērienīgajā brīvdabas izrādē, piemita Krievijas Sudraba laikmeta aizraušanās ar delartiskās komēdijas formu, brīvo kustību plastiku, neizslēdzot klasiskā baleta intonācijas, par kura klātbūtnes nepieciešamību proletariāta mākslinieku audzināšanā režisore izteiksies arī vēlāk. Leona Paegles luga bija rakstīta ekspresionisma garā, žesta izpausme bija eklektiski moderniska, ietverot *buržuāziskās mākslas* izpausmes, piemēram, klasiskā baleta priekšnesumu.

Situācija mainījās, Annai Lācis nokļūstot Berlīnē un no tās atgriežoties 1925./1926. gada sezonā, lai vadītu Rīgas Arodbiedrību centrālbiroja (RABCB) dramatisko sekciju. Atšķirībā no 1920./1921. gada Tautas augstskolas darbības, kas pagāja visnotaļ piepaceltā jaunās Latvijas kultūras celtniecības gaisotnē, arodbiedrību centrālā kluba dramatiskās sekcijas darbs norisa situācijā, kad Latvijas valdības attieksme pret kreisajām kustībām bija kļuvusi vēl striktāka, bet sociāldemokrātu un komunistu partijas bija paidušas savu ideoloģisko un darbības principu nesaderību. Tajā skaitā arī jautājumā par kultūras pārmantojamību un iespēju buržuāziskās kultūras sasniegumus “iekausēt” proletāriskajā kultūrā. Linarda Laicena krasi noliedzošā nostāja, atbalstot tikai un vienīgi jaunas proletāriskas kultūras veidošanu, joprojām sasaucās ar Platona Kerženceva⁶⁸ 1918. gadā izdotajā brošūrā “Radošais teātris” (“*Творческий театр*”) paustajām tēzēm. Konstruktīvo spēļu uzvedumiem un šarādēm piemita revolucionāri izaicinošs raksturs un noskaņa, un artistiskā *commedia dell'arte* bija zaudējusi aktualitāti.⁶⁹

Mēnešrakstā “Domas” 1924. un 1925. gadā bija publicēti Annas Lācis no Vācijas sūtītie *ziņojumi*, kuros autore analizēja vācu laikmetīgā teātra situāciju, tajā skaitā ekspresionista Leopolda Jesnera (1878–1945), Bertholta Brehta (1898–1956) un Ervīna Piskatora (1893–1966) skatuves pieredzi, uzsverot telpiskā risinājuma novitāti šo režisoru daiļradē. Līdzās mizanscēnu un scenogrāfijas analīzei izkristalizējas arī atsevišķas norādes par aktieru plastiku un žesta skatuviskajiem uzdevumiem šo režisoru iesrtudējumos, kā to novērtējusi Anna Lācis. Būtiski,

⁶⁸ Platons Keržencevs (1881–1940) – krievu revolucionārs, publicists, PSRS ierēdnis un kultūras ideoloģijas veidotājs.

⁶⁹ 1925. gada ziemā L. Laicens, zinot Annas Lācis aizraušanos ar *commedia dell'arte*, speciāli RABCB dramatiskās sekcijas Jaungada uzvedumam bija uzrakstījis prologu, kurā viena darbības perona bija Arlekīns. Taču Anna Lācis lūgusi šo tēlu nomainīt pret matrozi [RTMM, 400196].

ka par Annas Lācis “Berlīnes ziņojumu” galveno pozitīvo varoni bija kļuvis režisors Bernhards Reihš: “Reicha mēģinājumiem radīt konvencionālu teātra telpu ir plašs pamats, kurš ir spējīgs iespaidot teātra arhitektūru. (..) Reicha darbības metode ir reālisms un apbrīnojama vienkāršība kustībā un skatuves vārdā. (..) Kur Reinhards svarīgākos monologus un dialogus pavadīja ar veselu zīmfonisko orķestri, Reihš orķestra vietā lieto zābaku birsti, kura vajadzīgā ritmā, birstējot zābaku, pavada monologu. Reihš apvieno teātra inženieriju – konstruktīvismu ar iekšējo pārdzīvojumu un asins cirkulāciju un ved uz jaunu, padziļinātu reālismu, kuram nav nekā kopēja ar agrāko skatuves naturālismu” [Domas 1925].

Annas Lācis Vācijas pieredze izpaudās Rīgas Arodbiedrību centrālbiroja rīkotajā diskusijā par strādnieku teātra mākslas uzdevumiem. Referātā režisore apgalvoja, ka: “izmetama estētiskā skatuves plastika, kura pilsoņu teātrī tiek lietota smukuma pēc, bet nesakrīt ar strādniecības cīņas izteiksmi. 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” [LNB 220221].

Kreiso arodbiedrību laikrakstā “Jaunā vienība” publicētais Linarda Laicena kritiskais raksts par Annas Lācis iestudēto Leona Paegles lugu “Zemes sāls”, iespējams, ir retā liecība režisores veikumam, kurā varam atpazīt ne vien pašas Annas Lācis atsauces uz Bernharda Reihša iestudējumiem, bet arī tā brīža – 20. gadsimta 20. gadu vidus – latviešu teātra skatītāja priekšstatus par teātra mākslas veidošanas paņēmieniem: “Pirmais cēliens bija izvests noteikti konstruktīvi, pat līdz simetriskiem sīkumiem, pielietojot pat kliezdzienos sistēmu un dziesmās kabare operetes paņēmienus. Varbūt tas vienam otram no skatītājiem nepatika, bet nodoma skaidrība bija pietiekoša un rezultātā noteikts stils. Tas būtu bijis labs un jauns ieguvums, ja pie tam abos pārējos cēlienos režijai būtu izdevies likvidēt autora neveiklības, (..) bet iznācis bija otrādi: ja pirmo cēlienu saucam par konstruktīvi inscenētu, tad otrais caur neveiklu it kā grotesku ievada pie izklaidīga naturālisma trešajā. Kā citādi lai nosauc to ālēšanos ar lietussargu pa skatuvi, ko darīja Dulburiene, savu vīru meklējot pie bāradāmas. Tā inscenējuši jau pirms un pēc Rodes-Ebelinga visi Rīgas nomaļu biedrību režisori. Un kāda konstruktīva vai vispār teatrālība ir tā, ja otrajā cēlienā Krišam Eihem un Sakaram runājoties, Johans, kā korporels, taša visādus trikus ar kustībām un rūcieniem? Dot divus darbības centrus reizē, nozīmē priekš skatītāja izjaukt viņus abus. Tas pats sakāms par figūru sastatījumu un viņu kustībām abos minētos cēlienos” [LNB 220221].

Režisore turpat laikrakstā publicējusi pretargumentus Laicena kritiskajām piezīmēm: ““Zemes sāls” pārstrādājumā tika izvests privāti – psiholoģiskais; pārbūvēts uz šaržu un pilsoņu kariķēšanu, (..) tiek ņemts neitrāls kostīms un neitrāla telpa. Skati uzbūvēti uz dialogiem un kolektīvu runāšanu” [LNB 220221].

Naturālisma un buržuāziskās mākslas rutīnas noliegumus visās iespējamās izpausmēs divdesmito gadu Latvijā bija diktējuši režisores iespaidi profesionālo teātru iestudējumu apmeklējumos. 1969. gadā, atceroties Linardu Laicenu, Lācis raksta: “Reiz mēs aizgājām uz Nacionālo teātri noskatīties Raiņa lugu “Spēlēju, dancoju”. Inscenējums bija ultranaturālists: pa skatuvi lēkāja un skraidelēja dažāda lieluma un vecuma velni, un viņu astes, gan garas, gan īsas, ņirbēja un grozījās acu priekšā. “Šis neskaitāmo astu plastikas dēļ zūd lugas jēga,” es teicu. Laicens smējās un sacīja: “Pareizi, uzraksti par to” [RTMM 400196].

Taču šajā laika posmā arīdzan izpaudās radošās nesaskaņas starp Linardu Laicenu un Annu Lācis, kas, neatkarīgi no visām pārējām režisores privātās un pilsoniskās dzīves peripetijām, liecina arī par zināmu profesionālo interešu maiņu: “Toreiz es iestudēju Tolleru un gribēju iestudēt Gorkija “Sīkpilsoņus”. Laicens negrozāmi stāvēja agrākajās pozīcijās un atzina tikai vienu revolucionārā teātra veidu – tikai aģitācijas teātri. Atceros, sarīkojām disputu par strādnieku teātri. Manā referātā bija ļoti daudz “nost!”. Vienlaikus es apgalvoju, ka mūsu šodienas *stols* (vācu val. *stolle* – kūka, acīmredzot domāts kā darinājums. – *R. L.*) ir pārējoss, tas atbilst šodienas politiskajiem uzdevumiem, bet rīt tas var kļūt citāds. (Mums taču bija jau spējīgi aktieri.)” [RTMM 400196].

Šeit mēs ieraugām nevis padomju laika oficiozo revolucionāri, bet gan režisori, kura ilgojas pēc kvalitatīva, psiholoģiski piesātināta dramaturģiskā materiāla. Nelielā piebilde iekavās atklāj režisores patieso interesi par darbu ar labiem aktierspēkiem. Bezjēdzīgi izteikt minējumus par to, kā režisores liktenis būtu izvērties apstākļos, kas būtu ļāvuši viņai tobrīd kaut vienu iestudējumu realizēt profesionālā teātrī.⁷⁰ Šķiet, režisores Annas Lācis radošais liktenis ir spilgts piemērs laikmeta kā fatāla, indivīda darbību determinējoša faktora eksistences pierādījumam.

Revolūcijas izauklētais ekspresīvais žests, kas aktiera plastiku organizēja geometriski konstruktīvās, lakoniskās līnijās, kā arī konstruktīvo spēļu asprātība un formas tīrība, proletāriskās ideoloģijas virsuzraudzībā nevis iznīcināja, bet pamatā turpināja vai transformēja modernisma formu jaunrades meklējumu procesu, pakļaujot to konkrētai ideoloģijai un iznīcinot citādi domājošos. Šā žesta pamatā bija humanitārā, visaptverošā izglītība, kuru sniedza Krievijas intelīgentais Sudraba laikmets, arī tā avangardiskie virzieni – futūrisms, kubofutūrisms, arī Eiropas modernisms. Un šā žesta veidotāja divdesmitā gadsimta divdesmitajos gados Latvijā bija arī Anna Lācis.

⁷⁰ “...mani aicināja Nacionālais teātris, sarunas veda Freinbergs, bet es biju fanātiski noskaņota un negribēju buržuāziskā teātrī strādāt. Droši vien tas bija daļēji arī Linarda Laicena ietekmē, jo viņš ārkārtīgi neieredzēja Latvijas buržuāziskos teātrus” [RTMM 400196].

Izmantotie avoti un literatūra

RTMM (Rakstniecības, teātra un mūzikas muzeja krājums).

LNB (Latvijas Nacionālās bibliotēkas krājums).

Domas, 1925, Nr. 3.

Anna Lācis. *Rakstu krājums*. Rīga: Liesma, 1973.

Ķimele, Dagmāra, Strautmane, Gunta. *Asja. Režisores Annas Lāces dēkainā dzīve*. Rīga: Likteņstāsti, 1996.

Radzobe, Silvija (zinātn. red.) *20.gadsimta teātra režija Latvijā un pasaulē*. Rīga: Jumava, 2002.

**ANNA LĀCIS'S ACTIVITIES IN LATVIA IN THE 1920s:
A GESTURE OF EXPRESSIONISM**

Abstract

The theatre director Anna Lācis belongs to the generation of modernists who found the origins of their creative impulses in the bright and erudite flow of arts education at the beginning of the 20th century. The wheel of the turn of the centuries threw Anna Lācis into the expression of idealism of the revolution, ideology and art forms. The stage requirements for this expression organised the flexibility of the actor along geometrically constructive laconic lines. Anna Lācis was one of the creators of this kind of gesture for a short time in Latvia in the 1920s.

Her activity in Latvia was focused on the ideas and practice of formation of the so-called Proletarian Theatre. Anna Lācis's choice of working with amateurs was determined not only by her position of an adherent to proletarian ideology and her brave civic liberty, but probably also by the coincidence of circumstances. When Anna Lācis was in Latvia, she gladly communicated not only with the left-wing revolutionary intellectuals (the poet Linards Laicens, the writer Leons Paegle, and others), but also with the representatives of Rīga theatrical environment of the time. Unfortunately we cannot speak about Anna Lācis's creative contribution to the Latvian Professional theatre of the time; however, her stagings lend us a wonderful opportunity to see a part of the multi-faceted spectrum that the beginning of the 20th century offered to the stage form of the actor and appreciate the erudition that her education had provided.

Keywords: *modernism, expression of gesture, universal actor, revolutionist theatre.*