

Rīta Lūriņa

SKATUVISKĀ ŽESTA TRANSFORMĀCIJA MODERNISMA PERIODĀ LATVIEŠU DRAMATISKAJĀ TEĀTRĪ: HISTRIONISKAIS UN VERISIMILĀRAIS KĀ ŽESTA RAKSTUROTĀJI DIVDESMITĀ GADSIMTA SĀKUMĀ

Divdesmitā gadsimta sākumu latviešu dramatiskajā teātrī raksturo centieni pielīdzināties Eiropas (un krievu – *R. L.*) teātru paraugiem, gan veicinot iedziļināšanos Eiropas aktieru izglītības sistēmas un principu vēsturē un laikmetīgajās aktiermākslas tehnikas apguves metodēs, gan arī transformējot šīs metodes un kritērijus latviešu teātrī.

Šā pētījuma ietvaros pievērsīšos vienam no modernisma sākumposma svarīgiem aspektiem, t. i., reālistiskā žesta profesionālas veidošanās procesiem. Balstoties uz amerikāņu teātra pētnieces Robertas Pīrsones [Pearson, 1992] žesta raksturojuma terminoloģiju, analizēšu latviešu profesionālā teātra žesta transformāciju pazīmes histrionisma un verisimilaritātes ietvaros. R. Pīrsone norāda, ka histrioniskais žests, kas bijis raksturīgs aktieru skatuves plastikā līdz pat 19. gs. beigām¹ [Pearson 1992: 26–37], ir apzināti uzsvērts, atdalīts ar pauzēm, izpildīts galējā jūtu intensitātē, plauksta vienmēr tiek turētas uz augšu vai uz leju, vai arī virzienā prom no ķermeņa. Raksturīga žestu atkārtošāns. Kā iekšēju kvalitatīvu iezīmi R. Pīrsone uzsver to, ka aktieris lomā prezentē sevi, savu tehniku un meistarību, atzinīgu aplausu gadījumā nevaicoties ainas (monologa – *R. L.*) noslēgumā paklanīties vai pat atkārtot to vēlreiz. Žesta semantiskā un emocionālā nozīme balstās pieredzē par cilvēka psihoemocionālo dabu un sociālo uzvedību. Savukārt, tā mākslinieciski estētiskais izpildījums izstrādāts gadsimtiem ilgušās teātra vēstures skatuviskā pieredzē un spēles nosacītības noteikumos, kurus pašlaik neiztīrāsīm. Koda ietvaros aktieris apgūst universālu žesta izpildījuma sistēmu, kas piemērojama ikvienai lomai un kombinējama pēc nepieciešamības. Žests ir teatrāls vai mākslīgs pēc būtības, bet komunikatīvs saziņā ar skatītāju. Kā pēdējo, t. s. “histrionisma bastionu”,

¹ Robertas Pīrsones pētījums aptver *Griffith Biograph Films* filmstudijas darbus laikposmā no 1908. līdz 1913. gadam, kuru laikā ne tikai *Biograph*, bet visā amerikāņu kinoaktieru spēles veids mainījās no teātra skatuvei raksturīgā stila uz tādu stilu, kas radniecīgs “reālisma” kustībām (no angļu v. *movements* – *R.L.*) literatūrā un teātrī.

autore min Fransuā Delsartu un viņa sekotājus Eiropas un ASV teātrī 19. gs. otrajā pusē [Pearson, 1992].

Verisimilaritātes jēdzienu R. Pīrsone aizguvusi no čehu strukturālista Cvetana Todorova (*Tzvetan Todorov*) darbiem un uzskata, ka mēs runājam par darbu verisimilaritāti, ja darbs tiecas mūs pārliecināt par atbilstību realitātei un nevis paša likumiem. Verisimilārajam nav jābūt identiskam ar realitāti, tas drīzāk attiecas uz noteiktas kultūras kodētiem priekšstatiem par māksliniecisko realitātes attēlojumu. Verisimilāri kodētam spēles veidam nav standarta žestu repertuāra, nav limitētas (žesta) leksikas. Stils nosaka ļoti dabisku, ikdienišķu žestu nepieciešamību. Aktieri vairs neportretē emocijas un noskaņojumus ar iepriekš repertuārā esošiem žestiem, bet izlemjot, kas būs piemērots konkrētam raksturam konkrētos apstākļos. Viens no būtiskiem paņēmieniem lomas veidošanā līdzās dramaturga lomas teksta un mizanscēnu studijām kļūst laikabiedru uzvedības un rakstura novērojums. Kamēr histrioniskais kods tendēts līdzināties digitālai komunikācijai (t. i., programmētai – R. L.), verisimilārais kods pretendē uz analogisku komunikāciju.

Hronoloģiski verisimilārajam kodam raksturīgo iezīmju nostiprināšanos Eiropas teātrī varam datēt ar 19. gs. beigu posmu – naturālisma un reālisma estētikas ienākšanu dramatiskajā teātrī. 20. gs. sākums ir liecinieks, kā, balstoties histrioniskā koda pozīcijās, veidojies reālistiskais vai verisimilārais žests latviešu dramatiskajā teātrī.

Zināms, ka franču vokālais pedagogs Fransuā Delsarts savus pedagoģiskos principus veidojis ar nolūku pilnveidot dziedātāju aktierisko, emocionālo sniegumu un skatuves žesta veidošanas paņēmienus daļēji balstījis reālistiskā novērojuma metodē. Pēc Delsarta nāves viņa skolnieki un domubiedri centušies viņa idejas fiksēt, veidojot sistēmisku to izklāstu. Roberta Pīrsone Fransuā Delsartu klasificējusi kā pēdējo histrioniskā koda pārstāvi Eiropas teatrālo žesta sistēmu kopā, krievu pētniece Anna Bolibeva izcēlusi Delsarta praktiskās darbības nozīmi vokālās mākslas pilnveidē deviņpadsmitā gadsimta vidus Parīzē [Bolibeva 2011]. Mēs, savukārt, pētījuma aspektā mēģināsim analizēt, kā Fransuā Delsarta pedagoģisko atziņu mantojums papildinājis latviešu dramatiskā aktiera profesionālo izglītību modernisma laikmetā, 20. gs. sākumā, kad, attīstoties izglītības, tajā skaitā teātra izglītības iestādēm, un veidojoties aktieru apmācības sistēmai, aktualizējās metodoloģiskie un mākslinieciski estētiskie šīs izglītības principi. Mūs interesē jautājums, kā modernisma latviešu teātrī verisimilārā (pēc Pīrsones definīcijas) jeb reālistiskā, dzīvi atdarinošā žesta izpildījumā saglabājies, transformējies un pārklājies histrioniskais jeb teatrālā žesta izpildījuma pazīmju kopums.

Plašāk Latvijas teatrālo vidi 20. gs. sākumā ar Delsarta sistēmu iepazīstināja gan Krievijas mācību iestāžu absolventi (piemēram, Felicita Ertnerē), gan arī publikācijas, kurās galvenokārt tika izklāstītas krievu režisora, vēsturnieka grāfa Sergeja

Volkonska veidotās Delsarta sistēmas formulējumi gan tiešā tulkojumā no krievu valodas, gan arī brīvā pārstāstā. Divdesmitā gadsimta pirmajā pusē tā izmantota arī latviešu profesionālās aktiera izglītības iestādēs kā viena no universālākajām cilvēka psihofiziskās un emocionālās dabas un tās skatuvisko izpausmju studiju metodēm. Vai tobrīd minētā sistēma tika popularizēta kā pagātnes relikts, kā nemainīgi definēta skatuviskā žesta izpildīšanas sistēma, vai arī kā psiholoģiski pamatots palīgs aktiera darbā reālistiska rakstura izveidei?

Savu pētījumu balstīsim RTMM arhīva materiālos par pirmo latviešu dramatiskās mākslas izglītības iestādi: Latvju Dramatiskajiem kursiem un to veidotāju Ernestu Kārkliņu – Zeltmati (1868–1961) un Jēkabu Duburu (1866–1916).¹

20. gs. 20. gados latviešu presē ar biogrāfiskiem rakstiem un lomu uzskaitījumiem atzīmēja tobrīd ievērojamu aktieru darba jubilejas māksliniekiem, kuri savu skatuves darbību sākuši 19. gs. beigās Rīgas Latviešu teātrī Ādolda Alunāna un režisora Hermana Rodes-Ebelinga (1846–1903) vadībā (piemēram, aktrisei Bertai Rūmnieci (1865–1953), dziedonim Kristapam Lindem (1881–1948), aktrisei Brigaderu Maijai (1857–1940) u. c.). Atšķirībā no 30. gadu publikācijām, kad latviešu kultūrā viss vāciskais ieguvis negatīvu vērtējumu, 20. gados atsauksšanās uz Rodi-Ebelingu kā režisoru un aktiermākslas skolotāju ir bijusi visnotaļ atzinīga gan repertuāra izveides ziņā Rīgas Latviešu teātrī, gan iegūtās profesionālās skolas ziņā. Tā par Brigaderu Maiju lasām: “Brigaderu Maija bija ne vien pirmā izcilākā subrete, bet arī teicama raksturlomu tēlotāja un pirmā ievērojamā operu dziedātāja. Kā aktrise viņa tēlojusi neskaitāmas lomas, no kurām pieminēsim Lesinga Minnu fon Barnhelm, lēdiju Milfordi (“Luize Miller”), Kati (“Mātes svētība”), viņai pieder Blaumaņa Roplainietes pirmatveidojums (lugā “Pazudušais dēls”). Tāpat vadītājas lomas viņai piederēja visās operās. Kad direktors Rode-Ebelings lielāku ievēribu pievērsa operu repertuāram, Brigaderu Maija (..) dziedāja visas galvenās sievietes partijas: operā “Marta” – Martu, “Ivanā Susaņinā” – Antoņidu, “Burvju strēlniekā” – Agati, “Čigānu Baronā” – Safiju, “Korneviļas zvanos” – Magonīti” [RTMM 328130]. Arī paša Zeltmata memoriālos par 19. gs. beigu posmu varam lasīt: “...darbodamies divas sezonas (1887. un 1888. g.) Rīgas Latviešu teātrī, mēģinājumos cītīgi sekoju toreizējā teātra vadītāja Rodes-Ebelinga režijas paņēmieniem un iegaumēju viņa lietišķos aizrādījumus aktieriem, lomas tēlojot. (..)” [RTMM 328130].

Latviešu aktieri Rodes-Ebelinga vadībā un arī vēlāk, kad teātri vadīja Pēteris Ozoliņš (1864–1938) u. c., darbojās pēc principiem, kas NEBIJA pretrunā ar tajā brīdī eksistējošo vispārējo pieņēmumu par aktiera spēles tehniku un māksliniecisko

¹ Apzināti šobrīd nepievēršoties otra Latvju Drāmas kursu dibinātāja Jēkaba Dubura arhīvā esošajiem avotiem.

repertuāru. Viņa aktieri izpildīja gan vokālas, gan arī dramatiskas lomas (piebīdīsim, pietiekami augstvērtīgas). Žests tika pakārtots vārdam un izpildīts atbilstoši tēla emocijas dominantei noteiktajā fragmentā, kā arī, iekļaujoties sava veida noteiktā žestu, pozu un mīmikas leksikā. Šo žestu kopumā varam apzīmēt kā histriionisku, atsaucoties uz Robertas Pīrsones terminoloģiju un pazīmēm. Tas varēja būt šablonisks, taču atšķirīgu izpildījumā to padarīja aktiera personība.

Tāpat kā Rīgas Vācu un krievu teātris 20. gs. sākumā, arī Latviešu teātris strādāja divējādā režīmā: iestudējot gan muzikālās, gan dramatiskās izrādes. (Rīgas Vācu teātrī gan šajā laikā aktieru žanriskā specializēšanās ir bijusi visai strikta – komēdiju, pošu un operešu aktieri nespēlēja nopietno dramaturģiju un klasisko repertuāru, savukārt operu dziedoņi pārsvarā neuzstājās dramatiskās izrādēs) [Breģe 1997]. Rīgas Latviešu teātrī 19. gs. beigās, t. i., Rodes-Ebelinga režijas laikā, aktieri savu dotību iespēju robežās piedalījās gan muzikālajās, gan dramatiskajās izrādēs. Laikabiedri apgalvo, ka operdziedonis Rūdolfis Bērziņš (1881–1949) 1903. gada sezonā “Fausta” izrādē pārsteidzis pat visprominentāko publiku: “...Vairāk reižu nāk Bērziņā klausīties krievu un sevišķi vācu teātra prominentie artisti un brīnās par fenomenālo parādību. Bērziņam ir ne tikai izcils dramatiskais tenors, bet arī krietnas tēlotāja dāvanas. Tās viņš jau rutinējis,¹ jo teātrī biežāk notiek drammas, nekā operas izrādes, un to laiku teatrāliem vēl būs atmiņā, ar kādu temperamentu un jaunības svaigumu Bērziņš kādreiz tēloja dramā Indriķi, Romeo, Laimoni u. c.” [RTMM 204143]. Acīmredzot aktierspēles vizuālajās izpausmēs bija radušās zināmas atšķirības no muzikālā žanra izpildītāja skatuviskās darbības, kādu vēl nebija pirms nepilniem desmit gadiem. Ja operā dziedātāja uzvedību noteica vokālajā partijā ietvertā pārdzīvojuma vokāla demonstrācija, drāmas pamatu veidoja tēla psihofiziskās darbības ideja. Reālisma estētikas iedvesmotais aktiera tehnikas paņēmieni lomas veidošanas procesā – tā sauktais “novērojums” – bija ielauzies stingri reglamentētajā žesta sistēmā, ienesot variatīvu perspektīvu. Par novērojuma kā vienu no aktiera tehnikas neatņemamām sastāvdaļām liecina, piemēram, režisora Ernesta Kārkliņa – Zeltmata piemiņas raksts, veltīts aktiera Viļuma Vēvera (1881–1910) mākslinieciskās personības raksturojumam.² Cita starpā Zeltmatis atstāstījis Vēvera studiju laikā piedzīvoto Berlīnē, alus krodziņā, kur tas sadzēris kopā ar kareivjiem no viena kausa: “Vēlāk Vēveris stāstīja, ka starp jaunajiem kareivjiem atradis daudz skaistu raksturu un labprāt gribējis pabūt viņu vidū un paklausīties viņu valodās” [RTMM 204108].

¹ Ar rutīnu tobrīd tika saprasta apgūta, iemācīta pieredze. – *R. L.*

² Aktieris Viļums Vēveris izdarīja pašnāvību 1910. gadā Berlīnē, neilgi pēc tam, kad, absolvējis Emanuela Reihera teātra skolu, bija vairākas sezonas nenozīmīgās lomiņās darbojies uz vācu provinču skatuveņ. – *R. L.*

Vēsturiskais divu kultūras virskundzības konteksts liecina, ka latviešu aktieri interesējušies par jaunumiem ne vien “tēvijā”¹ un Vācu teātra Rīgas ēkā, bet arī Eiropā – vācu kultūrā un vācu zemē, studējot tās teātra vēsturi un teoriju. Citējam Zeltmata kolekcionētās atmiņas: “...Es tai laikā biju vēl korists un biju vēl gluži zaļš jauneklis. (...) Vēveris jau strādāja teātrī, bet jau kā pastāvīgs aktieris. Viņš bija labi izglītots, brīvi pārvaldīja vācu valodu, bija daudz lasījis, pazina Šilleru, Gēti, Šopenhaueru, Kantu un citus klasiķus. Es diezgan drīz ar Vēveri sadraudzējos, un mēs bieži staigājām pāri pusnaktij mēnesnīcas gaismā, sapņodami par (...) nākamību – (...) arī par to, kā brauksim uz Berlīni un mācīsimies tur par aktieriem” [RTMM 204115]. Vēveris Reihera skolu pabeidza 1905. gadā, tātad šī saruna notikusi agrāk. Atceroties, ka Vēvera radošā darbība latviešu teātrī bijusi nozīmīga tieši simbolisma dramaturģijas iestudēšanā un eksperimentālu skatuvisko noteikumu izvēlē, limitējot aktieru plastiku un žestus, liekas nozīmīgi, ka arī šis mākslinieks par savu studiju galamērķi izraudzījies naturālista, vācu režisora Oto Brāma² audzēkņa, skolu. Jautājums par profesionālas skolas nepieciešamību un vienotas aktieru skatuviskās valodas apguvi bija aktuāls ne tikai vārda un runas (kā vēlāk deklarēs Latvju dramatisko kursu veidotāji)³, bet arī žesta un plastikas izpildes kvalitātes veidošanai.

Trīs gadus ceļojis pa Krievijas pilsētām (t. i., no 1898. līdz 1901. gadam – *R. L.*), Zeltmatis rakstīs: “Bija jāatzīst, ka (krievu skatuves mākslas līmenis) visur ir daudz augstāks nekā mūsu Rīgas Latviešu teātrī. Vai iemesls tam pa daļai nebija tas, ka krievu teātros pa lielāku daļu darbojās spēki, kas profesionāli izglītojušies, bet mūsu teātra aktieri visi ir tikai amatieri – bez speciālas izglītības savā arodā” [RTMM 204115]. (Jau 1902. gadā Zeltmatis atvēra patstāvīgu teātri “Auseklis”, kas rikoja izrādes divas reizes nedēļā. Tajā spēlēja vēlāk pazīstami latviešu aktieri –

¹ Ar “tēvijā” šeit autors domājis Krieviju. (Ād. Alunāna termins, lietots sarakstē ar Zeltmati, kad strīdā par izglītības nepieciešamību Alunāns apstrīd nepieciešamību braukt mācīties uz “ārzemēm”, ja tepat tēvijā varot atrast labu labos režisorus.) Teātra komisijas, Zeltmata un Ālunāna strīds: “Jūs jau reiz “Balsi” rakstījuši, ka jāsūta vismaz viens otrs no mūsu režisoriem uz ārzemēm speciāli izglītoties, bet, kā domājams, tad Jūsu prātīgais padoms palicis neievērots laikam aiz tā iemesla, ka teātra valde bij pārliecināta, ka, ja kādam režisoram tiešām būtu vajadzīga izglītības paplašināšana, viņš tādu atradīs daudz labāku tēvijā pie krievu skatuvēm, nekā ārzemēs...” Piemēram, Zeltmatis dalās atmiņās: “...1904. g. Ziemassvētkos ciemojos Maskavā. Tur apmeklēju Dailes teātri, Lielo operu, Tretjakova gleznu galeriju u. c. (...) Par D. t. izrādīto Čehova drāmu “Ivanovs” uzrakstīju D. L. (“Dienas Lapā” Zeltmatis strādāja par literārās daļas vadītāju un teātra kritiķi. – *R. L.*) kritiku, tuvāk aizrādīdams uz aktieru izcilo tēlošanas mākslu un lugas dekoratīvo inscenējumu. Vēlāk ievietoju žurnālā “Vērotājs” (1905, nr. 5) plašāku apskatu par Maskavas Dailes teātra attīstības gaitu, tā vadītāja Staņislavka režijas principiem.(...)”

² Pilnā vārdā Oto Abramsons (1856–1912).

³ Jēkabs Duburs un Ernests Kārklīņš – Zeltmatis.

Tija Banga, Emīlija Griķīte, Reinholds Veiss, Teodors Podnieks u. c.: “...tolaik viņi visi bija amatieri – skatuves mākslas mīļotāji – ar neizkoptu runas un tēlošanas tehniku. (..) Tādos apstākļos, kā “Auseklī” nāca strādāt, kur aktieri dienā bija nodarbināti citā darbā, skatuves māksla nekādi nebija paceļama augstā līmenī” [RTMM 204115].

Zemais latviešu dramatiskā teātra mākslinieku profesionālis līmenis, kā arī paša vēlme pēc kvalitātes, bija par iemeslu arī Ernesta Kārklīņa ceļam uz Emanuela Reihera (1847–1924) dramatisko skolu Berlīnē. Minētā E. Reihera skola acīmredzot latviešu teatrālajā vidē bija pazīstama kā augstvērtīga teātra mākslas apguves iestāde. (Tajā mācījušies vairāki latviešu teātra darbinieki, tajā skaitā jau pieminētais Viļums Vēveris un aktrise Biruta Skujeniece (1888–1931), kuri, spriežot pēc šo mākslinieku radošajiem centieniem izteikti simboliskās teātra mākslas virzienā, šīs skolas piedāvāto naturalistisko estētiku gan nebija pilnībā pieņēmuši. – R. L.) Ernests Kārklīņš Reihera dramatiskajā skolā iestājas ar konkrētu mērķi – dibināt teātra skolu latviešiem.¹

Par mācību procesu Emanuela Reihera teātra skolā Ernests Kārklīņš rakstījis: “Galvenā nodarbība mums bija skatu studijas, iestudējot ar jaunākiem audzēkņiem izvēlētus skatus vai mazas ludziņas. (..) Lai praktiskos vingrinājumos apgūto tehniku pielāgotu domu un jūtu izteiksmei, es uzņēmos tēlot dažas lomas iestudējamos skatos un mācījos arī dzejas deklamēšanā. (..) Mana galvenā nodarbība bija režijas studija. Direktors man bija izmeklējis divus skatus: no Šillera drāmas “Maria Stjuard”, abu karalieni – Elizabetes un Marijas – satikšanās skatu, un Heinriha Ibsena lugas “Namdaris Solness” skatu, kad Hilda ierodas pie Solnesa. (..) Skatuves “parastā nozīmē” mūsu skolā nebija; bija tikai pāris kāpienu augsta estrāde lielākajā mācību klasē. **“Nekādas dekorācijas, ne grima!”** (mācīja Reihers – R. L.) **“Jums ar saviem dabiskajiem izteiksmes līdzekļiem – runu un kustībām, jāpierāda, ko jūs spējat.”**

Pievēršanās ekskluzīvi dramatiskajam repertuāram, no tā izslēdzot muzikālus iestudējumus, liecina par tā brīža diferencēto pieeju katram no žanriem. Tajā pašā laikā uzmanību pievēršot Zeltmata formulējumam, “lai praktiskos vingrinājumos apgūto tehniku pielāgotu domu un jūtu izteiksmei...”, atrodam norādi, ka aktiera izpildījuma tehnikas apguvei bija savrupi, no lomas emocionālā stāvokļa neatkarīgi nosacījumi. Mēs varam izteikt hipotēzi, ka psiholoģiskā, tipiskā un raksturīgā izteikšanā nozīmīga loma tika pievērsta precīza skatuviskā žesta, pozas, reakcijas apguvei, atdarinot, kopējot paraugu, kā arī, sekojot precīziem, iepriekš zināmiem norādījumiem par pozas un žesta iedarbību [RTMM 328130]. Studiju

¹ Emanuelis Reihers bija slavenā vācu naturalistiskās skolas pamatlicēja Oto Brāma skolnieks (1849–1924), viens no režisora Makša Reinharda (1873–1934) aktieriem.

laiks Zeltmata dzīvē saistīts arī ar aktīvu mākslas dzīves baudīšanu, cita starpā apmeklējot slavenā režisora Maksa Reinharda izrādes, studējot teātra teoriju, teātra vēsturi, psiholoģiju, Henrika Ibsena dramaturģiju, antīko mākslu, aktuālu sociālu jautājumu diskusijas u. c. Secinot no Zeltmata atstāsta, E. Reihera skolas studenti strādājuši ekskluzīvi tikai un vienīgi pie drāmas, savās studijās neiekļaujot muzikālus iestudējumus, kas saistīti ar vokālo sniegumu. Nodarbībās netiek minēti arī deju vai kādu īpašu žesta un plastikas studiju kursi. Mums pagaidām nav ziņu, vai Emanuela Reihera skatuviskās estētikas izpratne saskanējusi ar Meiningenas hercoga teātra principiem. Taču, ņemot vērā trupas atpazīstamību un ietekmi uz Eiropas teātru attīstību kopumā, šķiet, pretrunu nevarētu būt; tieši Meiningenas trupa 19. gs. beigās, veidojot savas ansambļa izrādes, pakļāva iestudējumu vizuālo risinājumu vienotai kompozicionālai idejai, tajā ietverot aktiera ķermenisko attiecību pret skatuves scenogrāfiskā ietērpā proporcijām. Jādomā, ka atsevišķas telpiskās likumsakarības savā skatuves darbā izmantoja teju vai visi vadošie mākslinieki Vācijā un arī Eiropā un Krievijā. Teātra pētniece Anna Bolibeve pētījumā par 19. gs. scenogrāfijas transcendenci [Bolibeve, 2011: 77.–91., 92.–112.] uzskaitījusi dažas ar aktiera skatuvisko fizisko eksistenci saistītas likumības 19./20. gs. mijā, piemēram:

1. Skatuvei (scenogrāfijai un aktieru stāvoklim tajā – *R. L.*) jāatbilst kustība, tādēļ figūru un dekorāciju izvietojumam jābūt asimetriskam.

2. Lai skatuve izskatītos kulturāla no gleznieciskās perspektīvas viedokļa, aktieris nedrīkst pieskarties dekorācijām.

3. Uz skatuves nekas nedrīkst būt paralēls: “paralēli rampai novietota seja, t. i., pilnīgs *en face* stāvoklis, uz skatuves izskatās neglīti, bet, kad divi vai vairāki apmēram vienāda auguma aktieri nostājas paralēli rampai, veidojas pilnīgi bezgaurmīga aina.”

4. Priekš aktiera taisnais, paralēli rampai ejamais ceļš nav tas izdevīgākais.

5. Attālumiem starp aktieriem vienmēr jābūt nevienādiem.

6. Ja uz skatuves atrodas dažādas virsmas, – kāpnes, pauguraina vide ar klintīm, aktieris nedrīkst atteikties no izdevības piešķirt savam (ķermenim – *R. L.*) ritmiski rosīgu (spraiģu), patīkamu līniju.

7. Vienai kājai jābūt augstāk par otru.

8. Blakus stāvošajām figūrām jāatrodas dažādās pozās [Bolibeve 2011: 189].

Minētie nosacījumi liecina, ka līdztekus reālistiskā novērojuma metodei lomas sagatavošanas procesā, kā arī aktiera skatuviskās plastikas arvien izteiktākas atbilstības, t. s. verisimilaritātes, nosacījumam, aktiera skatuvisko eksistenci regulēja arī tās telpiskie nosacījumi. To vienīgais uzdevums – panākt emocionāli un estētiski visiedarbīgāko efektu – bija tas, kas diktēja aktiera telpiskās pārvietošanās, kā arī pozu un žestu izpildes rakursu kompozicionālo uzbūvi. Tādējādi histrioniskā jeb teatrālā klātbūtne saglabāja savu *a priori* nozīmi arī modernismā.

Jādomā, ka tad, kad 1909. gadā Zeltmatis un Duburs veidoja savus Latvju Drāmas kursus, lekciju un nodarbību saraksts tika veidots lielā mērā tieši pēc Reihera skolas un Berlīnes iespaidu parauga. Kā vienas no pašsaprotamām bija arī pašmācības ceļā apgūtās zināšanas par cilvēka psiholoģiju, fizioloģiju, anatomiju, sociālo uzvedību. Respektīvi, cilvēka psiholoģiskās, sociālās un emocionālās dabas studijās tika pievērsta primāra nozīme, pētot cilvēku kā unikālu, neatkārtojamo dabas veidojumu. Vienlaikus Latvju Drāmas kursus mācīja arī tās sistēmiskās zināšanas, ko par žestu un skatuves plastiku bija apkopojis 19. gadsimts – zināmus žesta un pozas izpildes nosacījumus, kas noteiktā estētiskā formā izteica noteiktu tipisku emocionālā stāvokļa izpausmi. Nodarbības, kurās topošie aktieri pilnveidotu ne vien dažādu deju prasmi, bet vispārīgi pilnveidotu skatuviskās stājas un ķermeņa plastikas iespējas, Latvju Drāmas kursus tika iekļautas tikai pēc Pirmā pasaules kara beigām (taču deju klase pedagoga Mārtiņa Kauliņa vadībā pastāvēja krietni agrāk. – *R. L.*)

Programmā, kas 1916. gadā tika apstiprināta “Livlandes”¹ gubernatora kancelejā (acīmredzot, lai turpinātu darboties kara apstākļos), pie mācībās apgūstamajiem priekšmetiem starp citiem lasām arī sekojošo: “Psihologija – elementārā psiholoģija un radošā psiholoģija (psiholoģijas saistība ar estētiku, anatomofizioloģiskie personības, temperamenta un rakstura pamati.” (Tipiskais un raksturīgais cilvēka uzvedībā un tā saistība ar skatuves žesta tehniskajiem paņēmieniem veidoja pamatu praktisku nodarbību – aktiermeistarības, mimodrāmas (bezvārdu eīdes) saturam – *R. L.*) **Atsevišķu emociju un to ārējo izpausmju piemēri un analīze (mīmika, runa, žesti)**” [RTMM 201327]. Psiholoģijas piesaiste aktiera mākslas profesionālās izglītības iepazīstamo zinātņu sarakstā apliecina laikmeta dziļo interesi par cilvēka kā sociālas, emocionālas un domājošas būtnes veidojumu, kura skatuviskās iemiesošanas uzdevumi vairs neietilpst 19. gs. shematismā. Kursos lasītas lekcijas par aktuālām laikmetīgām tēmām, tajā skaitā par K. Staņislavska teātri un arī par franču aktieri un vokālistu Fransuā Delsartu un viņa sistēmu. Taču mēs nevaram apgalvot, ka latviešu aktieris tiktu skolots, sekojot naturālistiskā izpildījuma stilam. Šajā sakarā liekas vietā atsauce uz Dubura vēstuli, kuru tas 1916. gadā, būdams Maskavā, sūtījis Zeltmatim, daloties iespaidos par Maskavas Dailes teātri redzēto:² “...Es nule kā pārnāku no “Dailes teātra”, kur skatījos pirmo reiz Ostrovska lugu no gadu 30 atpakaļ iz Maskavas dzīves – “*На всякого мудреца*

¹ Nosaukums Līvlande tulkots burtiski no krievu valodas, balstoties minētā dokumenta formulācijā. – *R. L.*

² Pēc publicētajām Dubura vēstulēm, kuras autors rakstījis Zeltmatim, noprotams, ka Duburs novērtējis Maskavas Dailes teātra mākslinieku profesionalitāti un vērienu un sarunās ar režisoru Konstantīnu Staņislavski mēģinājis vienoties par iespēju teātri iestudēt kādu latviešu autora lugu. – *R. L.*

довольно простоты”, apm., “Katram gudrākajam diezgan daudz vienkāršības”. Grūti nodot spriedumu. Inscenējums dekoratīvi – pati pilnīgākā ikdienas dzīve, visniecīgākos sīkumos. Ansamblis – tu, cilvēks, neredzi vairs teātri, bet ciešu no-fotografējumu no dzīves 6 ainās. Naturālistiskais inscenēšanas princips izvests līdz pēdējai iespējamībai. Publika droši vien vairs nevar izšķirt, kurš aktieris spēlē labāki, jo visiem lomas izstrādātas līdz beidzamajam sīkumiņam tik valodā, kā mīmikā, un pat visniecīgākās nianse tiek izvestas arī mazākās lomiņās. Arī man no sākuma likās tā, it kā visi aktieri būtu vienādām spējām apdāvināti. Tikai ap lugas vidu es sāku izšķirt, kurš aktieris tēlojumu smeļ pats no sevis, t. i., tēlo ar izjūtu, un kurš tēlojumu izdara ar prātu, pēc ilgās un garas dresūras. Un te nu man Tev jāatzīst, ka es no 16 lomām lugā tikai 3 varu dot to recenziju, ka viņi ir lieli talanti. Tie ir Kačalovs, Staņislavskis un Lužskijs.¹ Kurš kā tēlotājs pārāks, Staņislavskis vai Kačalovs, to grūti izšķirt; man patika labāki Staņislavskis. Bet kāds man palika gala iespaids? Tā savādi sērīgi ap sirdi. Sak, vai tad tā tik tiešām ir istā ikdienība? Jā. Un taisni tas mani dara sērīgu. Ja jau tas naturālisms būtu skatuves gala mērķis, tad, nūdien, ar mūsu skaisto mākslu būtu bēdīgi. Jo ik brīža tu, cilvēks, redzi, ka tai virzienā tālāk attīstīties vairs nevar; te jau ir aizsniegta pēdējā pilnība. Un, pie tam, nevajagas nemaz diez kādu lielu talantu. Par laimi, es nu neticu, ka naturālisms ir skatuves mākslā gala mērķis. Jo tad jau to var aizsniegt kaut kura skatuve, kam ir nauda inscenējumam un laika virtuozei aktieru dresūrai. Naturālistiskais “Dailes teātris” ir piepildīts. Bet es dziļi jūtu, ka ir vēl kas daudz lielāks un labāks par naturālismu. Un kas to pirmais ieraudzīs, tā vārdu vēsturē iekals zelta burtiem. Kas tas jaunais, diemžēl pateikt nespēju, trūkst priekš tā nosaukuma, īsta vārda...” [Zeltmatis 1926: 96].

Modernisma laikmets, kura estētika veidojusies kā naturālisma antipods, zināmā mērā determinējusi latviešu profesionālā teātra māksliniecisko programmu: no vienas puses, sekojot naturālisma skolas pārstāvja Oto Brāma audzēkņa Emanuela Reihera skolas tiešam piemēram, veidojusies latviešu pirmā profesionālā aktierizglītības iestāde – Latvju dramatiskie kursi. No otras puses, arī šīs skolas vadītāji – Ernests Kārklīšs – Zeltmatis un Jēkabs Duburs – bija visai kritiski Maskavas Dailes teātra māksliniecisko sasniegumu vērtētāji laikā, kad šā teātra iestudējumi balstījās naturālisma estētikā. Verisimilaritāte kā mākslinieciskās patiesības izjūta un histrioniskā jeb teatrālā estētika veidoja sava veida režģi, kurā aktiera tehniku noteica reālistiskais novērojums un skatuviskais izpildījums, kā arī pašu mākslinieku subjektīvā izjūta.

¹ Slavenie 19./20.gs. mijas aktieri Vasilijš Kačalovs (1875–1948) un Vasilijš Lužskis (1869–1931) strādājuši Maskavas Dailes teātrī režisora Konstantīna Staņislavska (1863–1938) vadībā, kā arī bijuši aktiera mākslas pedagogi Maskavas Dailes teātra studijā un Aleksandra Ardaševa (1871–1934?) teātra skolā. – R. L.

1923. gadā J. Rozes apgāds izdeva Zeltmata un Lejas-Krūmiņa sastādīto grāmatu "Skatuves māksla" – teorētiski praktisko vadoni teātra darbiniekiem. Šo grāmatu varam uzskatīt par Latvju Dramatisko kursu teorētiskās bāzes un praktiskās pieredzes kvintesenci. Tajā Zeltmatis raksta: "...Aktiera māksla pēc savas dabas ir kinētiska – mūžam kustoša. **Kaut gan aktieru tēlošanas procesā nāk priekšā arī statisti paņēmieni, kad ķermenis uz acumirkli sastingst plastiskā pozā vaj šķietamā ķermeņa bezdarbībā, tie tomēr ir momenti, kas izteic zināmus pārdzīvojuma stāvokļus. Ar savu acumirklīgo šķietamo sastingumu momenti dara stiprāku iespaidu uz skatītāju jūtām. Tātad tie ir tēlošanas paņēmieni – tehniski izteiksmes līdzekļi**" [Zeltmatis, Lejas-Krūmiņš 1923:19]. Izceltais citāts apliecina, ka arī tobrīd – 20. gadu sākumā – dramatiskā teātra aktieris savā skatuves darbā izmanto gan histrioniskā, gan verisimilārā ārējos izteiksmes līdzekļus. Nozīmīgāka nekā gadsimta sākumā, bet vēl jo vairāk – 19. gs. beigās – ir aktiera spēja plastiski un psiholoģiski reālistiski raksturot skatuves tēlu, taču veidā, kā tēla iekšējais pārdzīvojums tiek izteikts skatītājam, saglabājas demonstratīvas iezīmes – pozas ieņemšana, īpaša pauzes izturēšana. Turpinājumā autors apgalvojis: "...**aktierim jāizceļ un jāizsmel lomas psihiskais saturs. Šo psihisko pārdzīvojumu spilgtums patiesībā noteic viņa darbības un runas formu attēlojamās lomas izveidošanā. Te jāprot sakausēt ideāli vēlamais ar dabiski patieso.** (...) Cik ilgi aktieri viņa radišanas darbā vada un rīko cieši noteikti priekšraksti, tik ilgi tie, protams, ierobežos viņa tēlošanas brīvību, – tomēr viņu tamlīdz arī pasargās no nepareizas tēlošanas vaj pārspilējumiem. Māksliniecisku gatavību aktieris sasniegs daudz ātrāki, skaidri pazīdams savas mākslas tehniskos likumus, nekā sekodams kaut kādiem impulsiem, sajūtu idejām, vaj cenzdamies mājot "lielu skatuves garu", nereti nedabiskas vaj pārspilētas manieres" [Zeltmatis, Lejas-Krūmiņš 1923: 244]. "**(..) Modernā tēlošanas māksla jau sen vairs neseko nedabiskajai manierei, ka aktierim savā lomā pastāvīgi jāspēlē ar seju pret publiku. Tomēr šis vecais skatuves likums gribot negribot jāatstāj spēkā vismaz tais vietās, kur kādam tēlotājam mīmiski jārāda publikai svarīgi darbības momenti jeb notikumi**" [Zeltmatis, Lejas-Krūmiņš 1923: 253].

Izdevuma atsevišķās nodaļas, kā iepriekš minējam, veltītas gan mīmikas un žestu aprakstiem un analīzei, gan arī Delsarta sistēmas izklāstam, norādot uz tā avotu – kņaza Sergeja Volkonska 1912. gadā izdoto "*Выразительный человек*", piebilstot, ka par delsartismu latviski rakstījis Jūlijs Roze mēnešrakstā "Jaunā Latvija", Nr. 3, 1918. g.

Atgriežoties pie situācijas latviešu profesionālajā teātrī, modernisma nosacītajā hronoloģiskajā sākumposmā, varam teikt, ka žests, ko latviešu aktieris, uzsākot savas skatuves gaitas, apguva pašmācībā vai privātstundās pie Rīgas Vācu teātra

aktieriem, kā arī, piedaloties kā koristiem Vācu teātra izrādēs vai Rīgas Latviešu teātrī pie vācu režisora F. Rodes-Ebelinga, atbilst R. Pīrsones definētā histrioniskā žesta īpašību kopumam. Tomēr liecības par latviešu mākslinieku ceļojumiem uz ārzemēm un, jo īpaši, vēlme iegūt profesionālu izglītību Vācijas teātra skolās, kā arī teātra vēstures liecības par reālisma un naturālisma estētikas ietekmi skatuves žesta transformācijā Eiropā, liek domāt, ka 19. gs. beigu – 20. gs. sākuma posmā no izteikti histrioniskām iezīmēm modernisma laikmetā veidojies kombinēts verisimilārā un histrioniskā žesta pazīmju kopums, kuru determinējusi skatuve ar tās laiktelpiskajiem nosacījumiem, kas vienlaikus no aktiera pieprasījusi gan emocionalitāti, gan precīzu un iedarbīgu šīs emocionalitātes izpausmi pozā un žestā.

Varam secināt, ka žests latviešu dramatiskajā teātrī modernisma periodā kvalitatīvi transformējās, iegūstot šādas pazīmes:

- a) verisimilāru kustības plūdumu un žesta amplitūdu – atbilstoši 20. gadsimta sākuma priekšstatiem par atainojuma atbilstību realitātei;
- b) reālas personas raksturīgā novērojumu kā paņēmienu lomas veidošanā;
- c) skatuves rekvizītu izmantošanu kā tēla raksturotāju līdzekli, iesaistot to skatuviskās darbības izpausmēs.

Vienlaikus tas saglabāja arī histrioniskā koda pazīmes:

- a) aktieris joprojām izmantoja pozu un uzsvēra žestu kā emocionāli svarīgu momentu demonstrējuma tehnisku paņēmienu;
- b) atveidojamā žesta estētiskajām izpausmēm bija jāatbilst Rietumu hellēniskās tradīcijas nosacījumiem: “Neraugoties uz visiem “virzieniem” modernajā skatuves mākslā, mūsu uzskats ir un paliek tas, ka mākslu tomēr arvienu vada skaistuma likumi. Ja vien tēlotājs visupirms piesavināsies kustību daiļumu, tad vēlāk katrā gadījumā – lai nezin cik cieši sekotu dzīves patiesībai un nezin kā uzsvētu “dabiskumu”, kaut vai pat stūrainās, neskaistās kustībās – tomēr nekad nepārkāps mākslinieciski atļautās robežas” [Zeltmatis, 1923: 356].
- c) par rakstura skatuviskās darbības psihofiziskas pamatbāzi izmantoja 19. gs. pilnveidotu shēmu, kurā bija ietverts Eiropas indivīda sociālās uzvedības un emocionālo pārdzīvojumu amplitūdas izklāsts.

Tā dēvētajā Fransuā Delsarta sistēmā acīmredzot iekļauti aktiera skatuviskās uzvedības un žesta likumi, kas Rietumu klasiskās estētikas kanonu ietvaros ir savā ziņā universāli kā pamatzināšanu bāze, uz kuras radoši būvēt raksturu un modulēt skatuves uzvedību verisimilārā kontekstā. Tieši tāpēc tā iederējusies arī latviešu modernisma teātrī. Un iespējams, par to nevajadzētu aizmirst arī šodien.

Izmantotie avoti

20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā. Rīga: Jumava, 2002.

Barnett, D, Massy-Westropp, J. *The Art of Gesture: the practices and principles of 18th century acting. Carl Winter*. Heidelberg: Universitatsverlag, 1987.

Blūma, Dz. *Skatuves ietērs latviešu teātrī. 1870–1919*. Rīga: Zinātne, 1988.

Breģe, I. Teātris senajā Rīgā. Vēstures fakti. *Vācu kultūra – skats pāri diviem gadsimtiem. Rīgas pilsētas teātris (1782–1863)*. Rīga: Zinātne, 1997.

Deglavs, A. *Rīga. III sējums*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958.

Dubura mūža riets. Pēc atstātām vēstulēm apcerējis Zeltmatis. Latvju Dramatisko kursu izdevums komisijā. Rīga: Valtera un Rapas a/s, 1926.

Hausmanis, V. *Vecās Jelgavas aktieri*. Rīga: Zinātne, 2001.

Jaunais Rīgas teātris. 1908–1915. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958.

Kundziņš, K. *Latviešu teātra vēsture. I, II sējums*. Rīga: Liesma, 1968, 1972.

Laicens, L. *Raksti. XIII, IX sējums*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1959, 1960.

Latviešu Konversācijas vārdnīca. 11. sējums. Galv. red. A. Švābe, A. Būmanis, K. Dišlers. Rīga: A. Gulbja apgāds, 1934–1935.

Pearson, R. E. *Eloquent gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press, 1992. Available: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft5t1nb3jp/Kad> skatīts?

Ph. B. Zarilli, BR. Mconachie. *Theatre histories. An introduction*. New York, London: Routledge, 2006, 2007.

RTMM krājumi, Zeltmata fonds.

Барбой, Ю. М. К теории театра. Изд-во Петербургской гос. академии театрального искусства, 2008.

Бобылева, А. Западноевропейский и русский театр XIX–XX веков. ГИТИС, 2011. Волконский, С. М. *Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (По Дельсарту)*. СПб, 1913.

Дидро, Д. Парадокс об актёре. С. С., Театр и драматургия, т. V. Вст. ст. и прим. Д. И. Гачева, пер. Р. И. Линцер, ред. Э. Л. Гуревич, Г. И. Ярхо. Academia, 1936. Pieejams: <http://litext.narod.ru> (skatīts 04.04.2014.)

OCR: А. Д. Pieejams: <http://cyberleninka.ru/article/n/rezhissura-v-opere-i-psiho-tehnika-pevtsa> (skatīts 03.03.2015.)

Pieejams: <http://eu.spb.ru/art-history/chronicle/14732-kouptsova-gesture> (skatīts 01.03.2015.)

TRANSFORMATION OF STAGE GESTURE IN THE LATVIAN THEATRE
IN MODERNISM: THE HISTRIONIC AND THE VERISIMILAR AS GESTURE
CHARACTERISTICS AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY

Abstract

This research is devoted to processes of professional formation and transformation of stage gesture in the Latvian theatre at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. The terminological reference point for gesture analysis is the definition of the *histrionic* or the theatrical and the *verisimilar* or the realistic, proposed by the US scholar Roberta Pearson that characterises the qualitative changes of stage gesture over the above period. I have used Pearson's reference to the French vocal teacher François Delsarte (1811–1871) and his so-called system of the concluding stage of the formation of the histrionic gesture, pointing out the stage existence of its elements in the period of modernism and putting forward a hypothesis about the universal nature of its separate principles. The analysis of stage gesture has been performed in the context of Latvian professional theatre education, its sources of influence and artistic interests on the basis of the facts of the creative biography and the theoretical essays of Ernests Kārklīš or Zeltmatis (1868–1961) who was one of the founding fathers of the first Latvian professional theatre educational establishment “Latvian Theatre Courses”.

Keywords: *actor, gesture, mimicry, verisimilar, histrionic, theatrical, realism, the system of Delsarte, Western classical aesthetics.*