

**Ieva Rodiņa**

**DAILES TEĀTRA AKTIERMĀKSLAS PRINCIPI UN MODERNISMS  
(20. GS. 20.–30. GADI):  
FELICITAS ERTNERES IEGULDĪJUMS KUSTĪBU  
VALODAS IZSTRĀDĒ**

**Ievads**

To, ka Eduarda Smiļģa 1920. gadā dibinātais Dailes teātris saistāms ar sava laika Rietumeiropas un Krievijas izcilāko modernisma režisoru radošajiem eksperimentiem, apliecina vairākas pazīmes, no kurām būtiskākā – jaunas, konceptuālas skatuves valodas meklējumi, kuras ietvaros visi teātra izteiksmes līdzekļi (aktierspēle, scenogrāfija, kostīmi, mūzika, gaismas un kustību partitūra) tiek izmantoti, lai attēlotu mākslas, nevis dzīves patiesību. Par jaunās teātra valodas pamatprincipu kļūst sintēze – apzināta visu iepriekš minēto izrādes līmeņu saplūšana harmoniskā, estētiski un idejiski vienotā mākslas darbā. Dailes teātra gadījumā, līdzīgi kā izcilāko sava laika modernisma režisoru darbā, viens no būtiskākajiem izteiksmes līdzekļiem ir moderna kustību valoda, kas sevī ietver: 1) fiziski trenēta aktiera kustību un žestu partitūru (tipoloģiski līdzīgs piemērs – krievu režisors Vsevolods Meierholds (*Всеволод Мейерхольд*), kurš ne tikai stilizē itāļu delartiskās komēdijas spēles principu ar izteiktu fiziskuma un improvizācijas dominanti aktierspēlē, bet arī izstrādā pats savu biomehānikas metodi); 2) pēc modernisma teātra principiem organizētas skatuves mizanscēnas (piemērs – vācu režisors Makss Reinhardts (*Max Reinhardt*), kurš pievēršas masu mizanscēnu iestudēšanai).

Dailes teātra mākslinieciski savdabīgās valodas, kā arī aktiermākslas principu izveidē un attīstībā būtisks ir teātra kustību konsultantes FELICITAS ERTNERES (1891–1975) ieguldījums, izstrādājot specifisku kustību valodu. Raksta mērķis ir sniegt priekšstatu par kustību veidošanas principiem un estētiku Dailes teātra 20. gadsimta 20.–30. gadu izrādēs, pētot Felicitas Ertneres iegūtās izglītības un ietekmes avotu nozīmi Dailes teātra specifiskās mākslinieciskās valodas izstrādē.

## Izglītība

Pētot Dailes teātra 20. gs. 20.–30. gadu kustību valodas specifiku, kā būtisks ietekmes avots jāmin Felicitas Ertneres Pēterburgā iegūtā izglītība, respektīvi, zināšanas par sava laika ievērojamākām modernisma kustību teorijām un metodēm.

1912. gadā Felicita Ertnerē pēc Rīgā absolvētās komercskolas nolemj doties uz Pēterburgu un iestājas Pētera Lshafta augstākajos sieviešuursos. Pēc divu gadu vispārīzglītojošiem kursiem Ertnerē, pēkšņa impulsa vadīta, izvēlas studēt Lshafta institūta Fiziskās audzināšanas fakultātē, līdztekus apmeklējot arī Sofijas Aueres ritmiskās vingrošanas un plastikas studiju. Lshafta institūtā mācības ir vairāk ievirzītas pedagoģiskā jomā (piemēram, tiek apgūta estētiskā audzināšana, anatomija, fizika, pedagoģiskā psiholoģija, fizioloģija, bērnu psiholoģija, pedagoģija) [Hausmanis 1977: 12], bet Sofijas Aueres studijā studijā galvenokārt notiek praktiskas nodarbības, piemēram, ritmiskā vingrošana. Taču, kaut arī Lshafta institūtā lekcijas paredzētas topošajiem fiziskās audzināšanas pasniedzējiem, tieši tur Felicita Ertnerē apgūst mācību priekšmetu “Kustību teorija”, kurā iepazīstas ar Emila Žaka-Dalkroza un Fransuā Delsarta izstrādātajām kustību metodēm.

Līdzās studijām Pēterburgā Felicita Ertnerē vairākkārt apmeklējusi Aleksandra Tairova izrādes Maskavas Kamerteātrī – viņu aizrauj Tairova radītā aktiermākslas metode, kurā liela nozīme pantomīmai, aktieru izkoptajai kustību partitūrai, kā arī izteiktajam spēles priekam vai teatralitātei [Hausmanis 1977: 15].

## Ietekmes

Felicitas Ertneres teorētiskajos uzskatos un ilggadējā Dailes teātra kustību konsultantes darbā vērojama dažādu kustību teoriju ietekme.

Pirmkārt, zināmu ietekmi atstājuši krievu zinātnieka, pedagoga un fiziskās audzināšanas speciālista Pētera Lshafta (*Пётр Лешафм, 1837–2009*) teorētiskie uzskati un prakse. Lshafts radījis savam laikam modernu fizisko treniņmetodi, kuras pamatā ir teorija par cilvēka ķermeni un prātu kā vienotu sistēmu, tādēļ, viņaprāt, līdzās fiziskajam ķermeņa treniņam būtiska ir arī izpratne par cilvēka anatomiju un spēja ar prāta palīdzību kontrolēt savu ķermeni. Lshafta vingrinājumu sistēma paredzēta gan ķermeņa fiziskajai attīstībai, gan intelektuālai, morālai un estētiskai audzināšanai [Grant 2013: 12]. Felicita Ertnerē par Lshafta sistēmu stāsta: “Lshafts iestājās par to, lai cilvēks neko nedarītu mehāniski, un, pats galvenais, mācīja saskaņot cilvēka fiziskās un garīgās spējas. Viņa ideāls bija harmoniski attīstīts cilvēks” [Hausmanis 1977: 17–18].

Pētera Lshafta teorija par cilvēka ķermeņa un prāta attīstības vienlīdz lielo nozīmi tiešā veidā saskatāma arī pašas Felicitas Ertneres uzskatos. Rakstā “Kustība Dailes teātrī”, kas 1930. gadā publicēts grāmatā “Dailes teātra desmit gadi”, Ertnerē uzsver: “Ja gribam, lai skatuves mākslai būtu pēc iespējas vairāk spēka un

izteiksmes, ja gribam, lai viss cilvēks un ne tikai daļiņa darbotos līdzī mākslinieciskā radīšanā, tad jā rūpējas par to, lai aktiera ķermenis tiktu harmoniski izkopts. Tas nozīmē netik vien ķermeņa harmonisku attīstību (pareizs samērs starp atsevišķām ķermeņa daļām), bet arī – radīt saites starp garu un miesu, ritmisku saskaņu (..), tas nozīmē: novest mūsu dabiskos spēkus un iespējamības tādā līdzsvarā, lai varētu sākties mākslinieciskais radošais process” [Ertnerē 1930: 59].

Otrkārt, Felicitas Ertneres darbā vienlīdz liela nozīme ir divām ietekmīgākajām 20. gadsimta pirmās puses Rietumeiropas kustību teorijām – Emila Žaka-Dalkroza (*Émile Jaques-Dalcroze, 1865–1950*) radītajai eiritmijai un Fransuā Delsarta (*François Delsarte, 1811–1871*) izstrādātajai žestu valodai.

Šveiciešu komponista, mūziķa un pedagoga Emila Žaka-Dalkroza eiritmija primāri tika radīta nevis kā aktieru, bet gan mūziķu treniņmetode, kurā caur ķermeņa kustībām tiek apgūta un izdzīvota mūzika, respektīvi, Dalkroza izstrādātā metode ļauj apgūt mūzikas konceptus caur kustībām – cilvēka uzdevums ir ar ķermeņa palīdzību iemiesot vai izpaust konkrētu mūzikas ritmu, savu ķermeni simboliski pārvēršot par labi noskaņotu mūzikas instrumentu. Dalkroza uzskata, ka mūzikas izjūtu nav iespējams izkopt tikai ar dzirdes palīdzību, tādēļ nepieciešams ķermeņa treniņš, kas ļautu psihofiziski izjust mūzikas ritma impulsus. Dalkroza izstrādāto treniņmetodi veido trīs posmi: 1) ritmiskā vingrošana; 2) dzirdes treniņš; 3) improvizācija jeb praktiskā harmonija [Ingham 2007: 24–27].

Arī Felicitas Ertnerē savos teorētiskajos uzskatos pauž atziņu, ka cilvēka ķermenim jābūt ne tikai harmoniski attīstītam, bet arī ar izkoptu mūzikas un ritma izjūtu: “Aktierim jāprot kustību piemērot visiem apstākļiem un katrai telpai. (..) Aktierim jācenšas attīstīt ritma sajūtu, izkopt individuālo ritmu un saplūst ar mūzikas ritmu” [Ertnerē 1930: 59–60].

Viktors Hausmanis grāmatā “Sarunas ar Felicitu Ertneri” raksta: “Dalkrozs uzsver, ka (..) ritmiska ir pati cilvēka būtība, ritma izjūta mīt mūsos pašos – tas ir elpošanas ritms, cilvēka gaita. Katram cilvēkam raksturīgs savs ritms, taču mākslas darbā vajadzīgs kas vairāk par savu ritmu: jāiedzīvojas citā – mākslas darba ritmā, jāpadara tas par savējo. Mūziķis to dara, atskaņojot komponista skaņdarbu, aktieris – izdzīvojot tēla dzīvi” [Hausmanis 1977: 19]. Emila Žaka-Dalkroza idejas, kaut arī tās vairāk attiecināmas uz vispārēju cilvēka muzikalitātes un ritma izjūtas treniņu, ir viegli piemērojamas modernisma teātra prasībai pēc jauna tipa aktiera, kurš ir fiziski trenēts un spējīgs precīzi izpildīt skatuves kustības, vienlaikus ietverot tajās simbolisku saturu. Dailes teātris, izvirzot prasību pēc šāda jauna tipa aktiera, 1924. gadā nodibina pie teātra piesaistītus trīs gadus ilgus kursus vai studiju, ko vada Jānis Muncis un Kārlis Džilleja. 1927. gadā kursus absolvē 23 aktieri. Dailes teātra paziņojumā pirms dramatisko kursu atvēršanas lasāms: “Kursu mērķis ir

sagatavot Dailes teātra aktierus, kuri, sistemātiski un metodiski piesavinādamies aktieriem vajadzīgo tehniku, paceltu Dailes teātra māksliniecisko līmeni. Kursu metode līdzinājās darbnīcu metodei, kur kursisti līdz ar teoriju mācās reizē arī praktiku” [Dziļleja 1930: 118]. Līdztekus tādiem teorētiskajiem priekšmetiem kā latviešu drāmas vēsture, studisti piedalās dažādās praktiskajās nodarbībās – piemēram, elpošana, balss nostādīšana, izruna un deklamācija, muzikālās dzirdes attīstība, estētika, skatuves kustība u. tml. Kursus pasniedz Dailes teātra mākslinieciskie konsultanti (Felicita Ertnerē, Burhards Sosārs, Jānis Simsons u. c.), kā arī īpaši pieaicināti vieslektori. Felicitas Ertneres vadītajās skatuves kustību nodarbībās audzēkņi nodarbojas ar ritmisko ģimnastiku, dažādiem sporta veidiem, paukošanu, žonglēšanu (tajā skaitā roku un uzmanības treniņu), modernajām dejām, emociju un kustību apvienošanas treniņu, kā arī dažādām kustību improvizācijām.

Kustību nodarbības tiek vadītas ne tikai Dailes teātra studistiem – tās regulāri (divreiz nedēļā) jāapmeklē arī visam teātra kolektīvam, arī pašam Eduardam Smiļģim. Felicitas Ertneres kustību stundu pamatā ir Emila Žaka-Dalkroza radītie vingrojumi, kas mūzikas ritmu apvieno ar ķermeņa kustību, mācot sajūst mūziku ar visu ķermeni. Vingrojumi notiek mūzikas pavadībā, kā pamatlīdzekli ritma izjušanai izmantojot soļošanu – kustību, kas ir mehāniska, pat automātiska, un līdz ar to ar vismazāko piepūli ļauj attēlot noteiktu ritmu. Viktors Hausmanis grāmatā “Sarunas ar Felicitu Ertneri” apraksta kādu no Dailes teātra kustību nodarbībām: “Audzēkņi sastājušies aplī un soļo. Cits aiz cita dažādās variācijās seko Dalkroza izstrādātie vingrinājumi. (..) Studisti mācās saklausīt dažādu tautasdziesmu ritmu un soļojot atveido to kustības. (..) Kustības un darbība saplūst ar mūzikas ritmu. Visi vingrinājumi tiek izdarīti, mūzikai skanot, un režisore stingri lūkojas, lai katrs studists tos izdarītu precīzi un pilnīgi patstāvīgi, jo svarīgi ir nevis atdarināt otra cilvēka ritmu, bet pašam to organiski izjust” [Hausmanis 1977: 20].

Līdzās Dalkroza kustību teorijai kā būtisks Dailes teātra kustību valodas ietekmes avots jāmin arī franču mūziķa un mūzikas pedagoga Fransuā Delsarta izstrādātā žestu sistēma, kurai ir milzīga ietekme uz Rietumeiropas un vēlāk arī ASV laikmetīgo teātra praksi. Kā sekotāji Delsarta kustību metodei tiek minēti dažādi teātra mākslinieki – sākot ar Aisedoru Dunkani un Sāru Bernāru, beidzot ar Konstantīnu Staņislavski, kurš savā reālpsiholoģiskā teātra metodē izmanto Delsarta tēzi par to, ka pareiza iekšējā darbība jeb garīgais impulss radīs pareizu ārējo darbību jeb žestu.

Delsarta kustību teorijas pamatā ir rūpīgos dzīves vērojumos izstrādāta cilvēka žestu klasifikācija – viņš uzskata, ka katrai cilvēka ķermeņa kustībai vai stāvoklim atbilst konkrēts iekšējais stāvoklis jeb sajūta. Delsarts cilvēka žestus iedala pēc vairākiem principiem. Piemēram, var izšķirt trīs žestu pamatgrupas – pēc atbilstības konkrētai ķermeņa zonai: 1) galva (ķermeņa augšdaļa jeb prāts), 2) sirds (ķermeņa

vidusdaļa jeb dvēsele), 3) kājas (ķermeņa lejasdaļa jeb dzīve) [Thomas 2003: 48]. Delsarts uzskata, ka cilvēkā krustojas divas līnijas: horizontālā jeb jūtu līnija un vertikālā jeb garīgā līnija.

### **Kustību valoda Dailes teātra izrādēs (20. gs. 20.–30. gadi)**

Dailes teātra 20. gadsimta 20.–30. gadu izrāžu mizanscēnās sevišķi spilgti izpaužas Delsarta ideja par vertikāli jeb garīgi vērsto kustību, ko īstenot ļauj ne tikai Felicitas Ertneres ciešā sadarbībā ar režisoru Eduardu Smiļģi iestudētās kustības, bet arī tehniskais skatuves iekārtojums: pielāgojot salīdzinoši šauru skatuvi Dailes teātra uzvedumu mākslinieciskajām iecerēm, Eduards Smiļģis kopā ar Jāni Munci tehniski “salauž” skatuves līdzeno grīdu, izveidojot tai vairākus līmeņus un, kā raksta Paula Jēgere-Freimane, rodot iespēju daudzveidīgākām aktieru kustībām un grupējumiem ne vien horizontālā, bet arī vertikālā līnijā [Jēgere-Freimane 1937: 100]. Skatuvei tiek būtiski paplašināts proscēnijs, iznīcināta rampa, un līdzās galvenajam spēles laukumam tiek izveidotas mazas sānu platformas, kas ļauj darbību organizēt vairākos plānos [Zālīte 1928: 417].

Piemēram, Jūlijs Roze žurnālā “Daugava” 1928. gadā raksta: “Dailes teātrim ir tas gods, ka viņš ienesis mūsu skatuves tehnikā dažus jauninājumus: sācis intensīvāki izmantot vertikālo dimensiju, gaismas efektus un proscēniju, ļaužu skatos sācis ievērot vairāk simetrijas un citus plastikas likumus; pastiprinājis mūzikas un dejas elementus (..)” [Roze 1928: 656].

Dailes teātra starpkaru posma iestudējumos kustību partitūras lielā nozīme izrāžu kopējā struktūrā ir neapšaubāma, taču vienlaikus, kā uzsver Felicitas Ertnerē, kustība un dejas uzvedumos “nekad nedrīkstēja kļūt par atsevišķu spožu numuru, tā bija izrādes kolorīta komponents, vides akcents. Smiļģis prasīja filigrāni izkoptu stilu, visu izteiksmes līdzekļu virtuozitāti, tāpēc tik liela uzmanība tika pievērsta aktiera ķermeņa tehnikai, ritma izjūtai, žesta izteiksmībai. (..) Mērķis bija skaidrs – forma, kas atbilstu saturam, turklāt emocionāli sakāpināta forma” [Hausmanis 1977: 29].

Arī sava laika kritikā Felicitas Ertneres radītā kustību valoda aprakstīta kā organisks izrādes kopējās struktūras elements. Piemēram, citāts no teātra kritiķa Roberta Krodera raksta par izrādi “Kapelmeistara Kreilsera brīnišķie piedzīvojumi”: “Hofmaņa fantastiku, kas ritmiski saskan ar teātra dinamisko dabu, Smiļģis izveido asā, koncentrētā stilā; stilu viņš rada ar asu akcentējumu, ritmu, lineārā un melodiskā kārtojuma vienību. Izrāde izkārtota četrdesmit atmosfēriski atbrīvotās, intensīvās pārvērtībās, kuras izaug no *ritmiskās enerģijas* (autore izcēlums – *I. R.*), ne ārējās darbības” [Kroders 1930: 25]. Roberts Kroders šajā rakstā min Dailes teātra kustību valodai fundamentāli raksturīgu jēdzienu: “ritmiskā enerģija”. Tieši ritmiskums, kas izpaužas masu mizanscēnu organizācijā, ļauj skaidri saskatīt Emila

Žaka-Dalkroza izstrādātās eiritmijas metodes iezīmes Dailes teātra starpkaru posma iestudējumos.

Tieši ritms un tā variācijas ir pamatā praktiski visām Dailes teātra 20.–30. gadu izrādēm – sākot ar plūstoši dejiskām kustībām, beidzot ar asi laužītu ķermeņa valodu, kas atgādina mehanizētas vai pat marionetiskas kustības. Roberts Kroders, aprakstot 20. gadsimta 20. gadu iestudējumu kustību partitūras, lieto tādus apzīmējumus kā “mehanizēts akterspēles stils”, “teatrālā ķermeņa akrobātika”, “asi drudzains temps”, “darbības intensīvs spars” [Kroders 1930: 22] u. tml. Kaut gan minētie apzīmējumi jēdzieniski attiecināmi uz dažādām kustību tehnikām un intensitātēm, tie tomēr kopumā liecina par konceptuāli izstrādātu kustību valodu, kas veidota atbilstoši attiecīgās izrādes iecerei.

Dailes teātra starpkara posma kustību partitūras veidošanas principi sākotnēji izpaužas *kolektīvo jeb masu skatu organizēšanā* – tiem raksturīga stingri noteikta skatuvisko kustību partitūra, kuras ietvaros aktiera uzdevums ir tehniski precīzi iekļauties ansamblī un ar skatuves kustības palīdzību radīt precīzu ritmu, noskaņojumu. Kā piemēru šai tendencei var minēt 1925. gadā par godu teātra piecgadei tapušo uzvedumu “Ligatūra” – pēc K. Ābeles speciāli sacerētas balādes. Literārā darba struktūru veido 38 mazas ainas, kas izrādes darbību ļauj organizēt kā dinamiski mainīgu kaleidoskopu un pilnībā demonstrēt gan Dailes teātra skatuves tehnikas sarežģītību, gan mērķtiecīgi organizētus masu skatus. Citējot Robertu Kroderu: “Izrāde pārpilna tempa un dinamikas. (..) Spēles telpiskam kārtojumam (scenogrāfs Jānis) Muncis radījis teatrāli bagātu telpas uzbūvi, scēnisko arhitektūru, ko aktieris ar savu kustību piepilda līdz galam. B. Sosāra mūzika precīzi ieskaņota darbības kāpinājumos un pārvērtībās. Felicita Ertnerē kustību maiņas izveidojusi smalkās, koncentrētās līnijās. Viņa dziļi izpratusi, ka jaunais aktieris ir harmonisks vienotājs starp telpu un kustību, tādēļ viņa kustības forma ir dejiska. Revolūcijas paisumi, panikas lauztā kustība izveidota scēniskas fantāzijas spilgtā asumā. Viegla grācijā, skanīgā līniju smalkumā izturēta visa meitu grupa. Vispāri grupu kompozīcijas ritmiski un plastiski dzīvas. Aktieru veidojumi precīzi, stilā vienoti, telpiski atraisīti. “Ligatūras” izrāde ir visa ansambļa vienots triumfs” [Kroders 1925: 372].

Ar laiku, kad nostiprinās Dailes teātra aktieru tehniskā meistarība un izrādes iegūst māksliniecisku briedumu, tiek attīstīta arī cita skatuves kustības līnija – *individuālā kustību partitūra*, kurā aktiera uzdevums ir radoši paust atveidotā tēla iekšējās sajūtas ar skatuves kustību un žestu palīdzību. Individuālās kustību partitūras izveidē minami divi iedvesmas avoti: 1) iepriekš aprakstītā Fransuā Delsarta izstrādātā žestu teorija; 2) stilizēts delartiskās komēdijas spēles stils, kurā galvenie kustību veidošanas principi ir fiziskums un radoša improvizācija. Jānis Muncis Dailes teātra III sezonas atklāšanas bukletā raksta: “Aktiera fantāzijai jābūt bagātai un atjautīgai, lai varētu izprast inscenējuma pamatprincipus un saskaņot savu

tēlojumu ar pārējiem tēlojumiem. Kā paraugs šē noder *Commedia dell'arte* aktieris, kurš tik labi pārvaldīja savu ķermeni, ka visbrīnišķīgākās improvizācijās spēja katru reizi saskaņot savu ķermeni ar pārējiem tēlojumiem” [Muncis 1922]. Delartiskās komēdijas aktierspēles tehnika radoši izmantota visdažādāko darbu iestudējumos – sākot ar latviešu komēdijām (Rūdolfis Blaumanis, Ādolfs Alunāns), beidzot ar pasaules klasiku (Viljams Šekspīrs, Karlo Goldoni u. c.). Piemēram, delartiskās spēles princips aktuāls 1921. gadā tapušajā Šekspīra lugas “Divpadsmitā nakts” iestudējumā, kas, teātra kritiķa Roberta Krodera vārdiem, radījusi “pilnībā teatrālu atsvabināšanu, brīvu, skaidru mākslas atmosfēru”: “Šo komēdiju, kur mainās pretējības, kur mākslinieka kaprīzā attiecība pret dzīvi, rotaļība, drastiskums, Ed. Smiļģis inscenējis uz groteska pamata, ar retu atjautību un radošu līksmi atdarinādams komēdijas garu. (..) Ed. Smiļģa un Mihelsona dzīvais ķermeņa komisms, Amtmaņa-Briediņa bezrūpīgā vaļība, ritmiski radošā pilniskanība, Antas Klints dzidrā grācija un maigums, Emīla Mača vīrišķība piepildīja Šekspīra ritmus ar ārkārtēju enerģiju un intensivitāti” [Kroders 1922: 71].

### Rezumējums

Dailes teātra 20. gadsimta 20.–30. gadu iestudējumos, pateicoties Felicitas Ertneres teorētiskajām un praktiskajām zināšanām, saskatāma tieša sava laika aktuālāko kustību teoriju ietekme, kas ļauj Dailes teātra izstrādāto kustību valodu salīdzināt ar Eiropas un Krievijas modernisma teātra praksi.

### *Izmantotie avoti*

- Dziļleja, K. Dailes teātra dramatiskie kursi. *Dailes teātra desmit gadi*. Rīga, 1930.
- Ertner, F. Kustība Dailes teātrī. *Dailes teātra desmit gadi*. Rīga, 1930.
- Grant, S. *Physical Culture and Sport in Soviet Society: Propaganda, Acculturation, and Transformation in the 1920s and 1930s*. Routledge, 2013.
- Hausmanis, V. *Sarunas ar Felicitu Ertneri*. Rīga: Liesma, 1977.
- Ingham, B. P. The Method: Growth and Practice. In: *The Eurythmics of Jaques-Dalcroze*. Wildside Press LLC, 2007.
- Jēgere-Freimane, P. Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī. *Eduards Smiļģis un viņa darbs*. Rīga, 1937, 100. lpp.
- Kroders, R. Dailes teātra pirmie pieci gadi. *Dailes teātra desmit gadi*. Rīga, 1930.
- Kroders, R. Dailes teātris. *Ritums*, 01.01.1922.
- Kroders, R. Novitātes Rīgas teātros. *Ilustrēts Žurnāls*, 01.12.1925.

Muncis, J. Skatuves kustība. *Dailes teātrs Rīgā*, III sezona, 1922.

Roze, J. Teātra piezīmes. *Daugava*, 01.05.1928.

Thomas, H. *Dance, Modernity and Culture*. Routledge, 2003.

Zālīte, E. Dailes teātra astoņi gadi. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, 01.11.1928.

**PRINCIPLES OF ACTING AT THE DAILE THEATRE  
AND MODERNISM (1920s–1930s):  
FELICITA ERTNERE'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT  
OF MOVEMENT LANGUAGE**

**Abstract**

The Daile Theatre, founded by Eduards Smiļģis in 1920, is related to the creative experiments of the greatest modernist theatre directors of Western Europe and Russia. The theatre movement consultant Felicita Ertnerē (1891–1975) contributed substantially to the creation of a particular movement language for the artistically original languages of the Daile Theatre. She also contributed to the creation and development of the principles of acting for the Daile Theatre. Education that Ertnerē had acquired in Saint Petersburg and her knowledge about modernism movement theories and methods of her time were very important in the creation of movement language characteristic of the Daile Theatre. There are two main sources of influence for Ertnerē: (1) the physical method of training created by Peter Lesgaft (*Пётр Лесгафт*) based on the theory on the human body and mind as a unified system, and the view that understanding of human anatomy is essential alongside with training the physical body; it is also essential to control your body with the help of your mind; (2) Western European theories of movement which appeared in the first half of the 20<sup>th</sup> century: eurhythmics created by Emile Jaques-Dalcroze and the language of gestures created by François Delsarte.

In 1924 the Daile Theatre, as they had a demand for a new type of actors, founded a three-year course or school whose aim was to “prepare actors for the Daile Theatre who would systematically and methodically acquire the necessary technique in order to raise the artistic level of the Daile Theatre.” Ertnerē contributed to the creation of the Daile Theatre movement language by delivering practical classes and by closely working together with Eduards Smiļģis on the movement script for Daile Theatre performances created by Eduards Smiļģis that was called innovative and compared to European and Russian modernist theatre practice by critics of the time.

**Keywords:** *Felicita Ertnerē, Eduards Smiļģis, Daile Theatre, Emile Jaques-Dalcroze, François Delsarte, modernism, eurhythmics.*