

Valda Vidzemniece

MĪLA CĪRULE. LATVIETE MODERNĀS DEJAS PASAULĒ

Mīla Cīrule (1891–1977) ir viena no pirmajām latviešu dejojājām, kas 20. gadsimta sākumā pievērsās modernās dejas žanram. 20. gadu beigās dejojāja ieguva atzinību Vācijā un Austrijā, un viņas vārds tika minēts starp spilgtākajiem 20. gadsimta 30. gadu Francijas modernās dejas horeogrāfiem, kā arī novērtēts viņas ieguldījums dejas pedagoģijā. Latvijā Mīlas Cīrules vārds ir pazīstams tikai nelielam dejas speciālistu un interesentu lokam, lai gan informāciju par viņas radošo darbību var atrast vairākos ievērojamos starptautiskos pētījumos.¹ 2006. gadā izdotajā *Latvijas baleta enciklopēdijā* ir lasāmas vien dažas skopas rindiņas ar dzimšanas datiem, valstīm, kur ritējis viņas radošais mūžs, un apgalvojums, ka Mīla Cīrule ir pirmā latviete – modernās dejas pārstāve [Bāliņa, Bite 2006: 50]. Vai varam tik pārliecinoši apgalvot, ka Mīla Cīrule bija pirmā latviete modernās dejas pasaulē? Kāda cita latviešu dejojāja Aija Bertrāne-Dunkane (*Bertrand-Duncan*), istajā vārdā Meta Ivanova, 1911. gadā dodas uz Parīzi, iestājas Raimonda Dunkana (*Duncan*) akadēmijā un jau pēc gada sāk piedalīties Dunkana veidotajās izrādēs, kā arī uzstāties ar solodeju programmām. Latviešu dejas vēsturniece un kritiķe Elza Siliņa, līdztekus studijām Maskavā, apgūst plastisko deju un 1921. gadā atgriežas Latvijā jau ar zināmām praktiskām un pedagoģiskām iemaņām plastiskās dejas žanrā [Vidzemniece 2013: 134–136]. Toties pavisam noteikti varam apgalvot, ka Mīla Cīrule ir pirmā latviešu dejojāja, kas guvusi starptautiskus panākumus modernās dejas jomā. Pētījuma mērķis ir izsekot Mīlas Cīrules daiļrades attīstības ceļam, apzinot un analizējot mākslinieciskās ietekmes, kas ir veidojušas dejojājas neparastās radošās personības šķautnes.

¹ Robinson, Jacquelin. *Modern Dance in France 1920–1970. An adventure*. Netherlands: Harwood Academy Publishers, 1998.

Toepfer, Karl. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. Berkeley: University of California Press, 1997.

Сироткина, Ирина. *Свободное движение и пластический танец в России*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.

Mīla Cīrule ir dzimusi Rīgā¹, četru bērnu ģimenē, 14 gadu vecumā meitene pamet tēva mājas un uzsāk patstāvīgu dzīvi, seko darbs kādā Rīgas grāmatu spiestuvē, iepazīšanās ar mākslas pasauli, pašas pirmie mēģinājumi gleznošanā un pirmā apjaušana par vēlmi darboties mākslā [Vebess 1938]. “Jau kopš bērnības Mīla Cīrule jutusi sevi kaut ko neizsakāmu, neizskaidrojāmu – kā dziļu nemieru no mākslas iedarbības, nespējama tomēr atrast izteiksmi savam iekšējam savīļņojumam, tāpat nezinādama, vai to meklēt mūzikā, dzejā vai glezniecībā” [A. C. 1938]. Sapnis par mākslu aizved Mīlu Cīruli uz Maskavu², kur viņa strādā – zīmē reklāmas un plakātus, apmeklē gleznošanas studijas, strādā par modeli Mākslas akadēmijā, iepazīstas ar metropoles mākslas dzīvi, apmeklē Lielā teātra izrādes, bet, vērojot baleta izrādes, viņai pat prātā nenāk, ka vēl neskaidrās mākslinieciskās ilgas varētu realizēties dejā [Erve 1951].

Tāpat kā daudzām 20. gadsimta sākuma dejojājām, arī Milai Cīrulei spēcīgu impulsu sniedz Aisedoras Dunkanes (*Duncan*) izrādes: “Mans liktenis izšķīrās, kad pirmo reizi redzēju dejojām Aisedoru Dunkani” [Erve 1951]. Savas dejojājas gaitas Mīla Cīrule uzsāk 1916. gadā krievu dejojājas Ellenas Tels (*Тэльс*)³ studijā, kas savos daiļrades principos seko Aisedoras Dunkanes mākslinieciskajiem kritērijiem, iekļaujot apmācības programmā arī Fransuā Delsarta (*Delsarte*) metodiku. Līdztekus brīvās dejas apguvei jaunā dejojāja apmeklē klasiskās dejas nodarbības Maskavas Lielā teātra solista Mihaila Mordkina (*Мордкин*) studijā un iepazīstas arī ar Vsevoloda Meierholda (*Мейерхольд*) biomehānikas principiem.

Ellena Tels regulāri, divas reizes mēnesī, rīko savas studijas audzēkņu koncertus, *antīko deju vakarus*, kurus apmeklē izmeklēta publika. Priekšnesumi ir tuvi Dunkanes dejas stilistikai ar dvēseles pārdzīvojumu tēlojumiem un skaistiem pozējumiem. Krievu dejas pētniece Irina Sirotkina (*Сироткина*) sniedz sīkāku Ellenas Tels studiju programmas aprakstu. *Klasiskās plastikas* kurss paredzēts trīs gadiem.

Pirmajā gadā tiek apgūti plastiskās vingrošanas pamati: kakla un roku muskuļu atslābināšana, pēdas atbrīvošana, kāju locītavu izkustināšana; harmoniska stāja, plastiska gaita, ķermeņa augšdaļas lokanība, viegli lēcieni uz vietas.

Otrajā gadā tiek apgūti klasiskās dejas *exercise* pie stieņa; sarežģītāka roku plastika; pasīvas un aktīvas torsa kustības, plašs skrējienis; vienkāršas grupu etīdes.

¹ Mīlas Cīrules dzimšanas gads vēl jāprecizē. J. Robinsones un K. Topfera pētījumos tiek minēts 1901., bet 1891. gads kā M. Cīrules dzimšanas gads ir minēts G. Bāliņas un I. Bites izdotajā “Latvijas baleta enciklopēdijā” un npublicētās V. Kārklīņa piezīmēs par M. Cīruli RMM krājumā, inv. Nr. 571740 [Kārklīņš 1957].

² Nav precīzi zināms gads, kad M. Cīrule dodas uz Krieviju.

³ Populārā dejojāja un skolotāja Ellena Tels pazīstama arī kā *Елена Бартэль, Элли Рабенек, Елена Книппер*, viņas studija Maskavā darbojās jau kopš 1909. gada [Суриц 1988]. A. Dunkanes audzēkne mācījusi Dunkanes Berlīnes skolā, strādājusi par plastikas pasniedzēju K. Staņislavska teātra studijā [Сироткина 2012].

Trešajā gadā tiek pievērsta uzmanība elevācijai un *allegro* apguvei; vieglam, veiklam skrējienam, augstiem lēcieniem; muskuļu treniņam izmanto spēka vingrinājumus ar virves vilkšanu un smagumu pārvietošanu.

Studiju procesā audzēkņi apgūst skaistu pozu veidošanu, žesta izteiksmīgumu, ātru emociju maiņu, jēdzienu *kustības tembrs*, kas var būt ass, maigs, plūstošs, metālisks un tamlīdzīgi; tiek apgūtas teorētiskas zināšanas par antīkās Grieķijas kultūru [Сироткина 2012: 47].

Ellenas Tels iestudējumu pamatā vienmēr ir sižets, tēlu veidošana, daudz pantomīmiskas darbības, skulpturālu pozu un statisku grupas kompozīciju. Savus iestudējumus viņa balsta uz precīzu emociju attēlošanu, kas raksturīga Delsarta principiem, meklē žestu psiholoģisku pamatojumu. Būdama jau pieredzējusi māksliniece, Cīrule atzīst, ka “tā sauktā plastiskā deja, kādu to kultivēja Ellena Tels, bija samērā primitīva” [Erve 1951]. Zināmam tēlam atļauts izpausties tikai tādās dejas kustībās, kas, pēc horeogrāfes domām, šim tēlam raksturīgas. Nekādas dejotāju individuālas izpausmes nebija pieļaujamas, bet Mīlas Cīrules emocionālajai dabai un nemierpilnajam garam ir grūti ar to samierināties [Vilnis 1955]. Laikā pirms Pirmā pasaules kara (1911–1914) Ellenas Tels deju grupas rādītie *antīko deju vakari* guva lielu piekrišanu Vācijā, Austrijā un Anglijā [Toepfer 1997: 179], tāpēc viņas vārds jau ir labi pazīstams Rietumeiropas publikai. 1919. gadā Mīla Cīrule kopā ar savu skolotāju un vēl dažām studijas audzēknēm dodas uz Rietumeiropu, piedalās Ellenas Tels trupas viesizrādēs Vācijā, Austrijā un Francijā (1919–1926).

Iepazīšanās ar Mariju Vigmani (*Wigman*) un vācu ekspresionistiskās dejas filozofiju (1926) liek viņai pārdomāt savas mākslas principus un izteiksmes līdzekļus, atteikties no nevajadzīgas ārišķības, meklēt individuālu izteiksmes veidu un motīvētu horeogrāfisko leksiku. 1926. gadā Frankfurtē M. Vigmane noskatās Ellenas Tels trupas izrādi, pēc šīs izrādes Mīla Cīrule ilgi diskutē ar slaveno mākslinieci, rodot jaunas atziņas dejas estētikas un kustību motivācijas izpratnē. Trīs mēnešus viņa darbojas Vigmanes deju skolā Drēzdenē, pēc tam seko ilgstošs darbs vientuļībā, lai atbrīvotos no visām iepriekš gūtajām pieredzēm un ietekmēm, savu individuālo māksliniecisko principu un izteiksmes veida meklēšanas ceļš [Dejotāja Mīla Cīrule 1938].

Preteji Ellenas Tels principiem, Mērijas Vigmanes māksla balstās uz dziļi individuālu kustību izjūtu, katra cilvēka psihofiziskajām īpašībām. Radīšanas procesā liela loma tiek piešķirta intuīcijai un zemapziņas dziļākajiem slāņiem, un tālāk – improvizācijas un kustību strukturēšanas ceļā tiek meklēta precīza kustību leksika un veidota iestudējuma forma.

Vigmane necentās kustību kodificēt un radīt konkrētus kustību modeļus, kas atbilstu izpratnei par noteiktu dejas tehniku, radošais process balstījās uz eksperimentēšanu, kustību pieredzi, individuālu kustību izjūtu un atrastā kustību

materiāla strukturēšanu. Viņa uzstāja, ka precīzai, labai kompozīcijai ir jābūt kā personiskai atklāsmei, kas nāk no iekšējās izjūtas, un, ka katras dejas forma un kustību leksika rodas nepieciešamā saskaņā ar mākslas darba saturu. Vēlamā rezultāta sasniegšanā liela nozīme ir precīzam žestam, kas spētu izteikt gan personiskās, gan universālās pieredzes aspektus. Vigmane izmantoja improvizācijas metodi (*happstance of improvisation*) un lielā mērā paļāvās uz intuīciju un uztveri zemapziņas līmenī [Reynolds 2003: 85–87]. Šāds princips ir pamatā viņas deklarētajai *absolūtajai dejai*, dejas formai, kas ir pilnīgi pašpietiekama, brīva no literārā satura vai mūzikas interpretācijas, scenogrāfijas un kostīmiem. Kā atšķirīgu dejas formu Mērija Vigmane definē *skatuves deju*, kas kustību leksikas formēšanā izmanto tos pašus principus, bet ir cieši saistīta ar literāro pirmavotu, libretu, mūziku, scenogrāfiju un vizuālo noformējumu, tā vairs nav *tīrā, absolūtā deja*, bet izrāde [Wigman 1927; Brown 1998: 33–40].

1927. gadā notiek Mīlas Cīrules pirmie solodeju koncerti Vīnē, Austrijā, vēlākajos gados dejotāja apliecina savu dejotājas talantu Hannoveres, Vīnes un Berlīnes operās. Divus gadus viņa strādā Hannoveres operā kopā ar izcilo vācu dejotāju Haraldu Kreicbergu (*Kreutzberg*), tad seko darbs Berlīnes operā. [Erve 1951]. Mīlas Cīrules biogrāfijā tiek pieminēta arī Rūdolfā Lābana (*Laban*) māksliniecisko ideju labvēlīgā ietekme uz viņas daiļrades principu formēšanos [Robinson 1998: 140], bet nekur nav minēts, kur un kad dejotāja ir sadarbojusies ar Lābanu. Iespējams, ka tas ir noticis Berlīnes Valsts operā, jo 1930. gadā Rūdolfis Lābans tiek iecelts par Berlīnes Valsts teātra kustību režisoru un horeogrāfu [Reynolds 2003: 83–84], tātad viņa radošā darbība ir saistīta arī ar Berlīnes Valsts operu, un iespējams, ka tieši šai laikā Mīla Cīrule sadarbojusies ar Lābanu.

20.–30. gadi Vācijā ir laiks, kad ne viens vien vācu *izteiksmes dejas* jeb *ausdruckstanz* pārstāvis tiek iecelts par baleta trupas vadītāju valsts operteātros, piemēram, Makss Terpis (*Terpis*), Kurts Joss (*Joos*), Lizija Maudrika (*Maudrik*), Olga Branta-Knaka (*Brandt-Knack*), Ruta Lēzere (*Loeser*) un baleta trupas meklē jaunus, ekspresīvākus izteiksmes līdzekļus un dejas formas [Toepfer 1997: 295–296]. Mīla Cīrule tiek titulēta par Berlīnes operas baleta solisti vai *prīmu*, bet maz ticams, ka viņa būtu atveidojusi galvenās lomas klasiskajos baletos, drīzāk bijusi soliste laikmetīgos iestudējumos.¹

1932. gadā Mīla Cīrule apmetas uz pastāvīgu dzīvi Francijā [Robinson 1998: 140], atver savu deju studiju Parīzē un bieži uzstājas gan ar solo programmām,

¹ Raksta autorei nav drošticamas informācijas par M. Cīrules atveidotajām lomām, tāpēc šeit ir lietota pieļāvuma forma. Lai atveidotu galvenās lomas klasiskajos baletos, baleta māksliniecei nepieciešama laba *puanšu* tehnika, bet nevienā informācijas avotā nav minēts, ka Mīlai Cīrulei ir piemītušas attiecīgās prasmes, arī nevienā fotoattēlā dejotāja nav redzama *uz puantēm*.

gan kopā ar saviem audzēkņiem.¹ 30. gados Mīla Cīrulle uzstājas Francijā, Vācijā, Austrijā, Beļģijā, Nīderlandē, Itālijā un Spānijā. 1930. gadā viņa sadarbojas ar Margaritas Volmanes deju grupu (*Margarethe Wallmann Tanzgruppe*), deju Berlīnē un piedalās Miņhenes Dejas kongresā, 1932. gadā ar saviem iestudējumiem viņa piedalās Zalcburgas festivālā. 1934. gadā ar grandioziem panākumiem notiek Mīlas Cīrules koncerts Parīzē, Elizejas lauku teātrī, kur viņa pirmo reizi izrāda savu "Salomes" triloģiju. 1935. gadā Mīla Cīrulle demonstrē savu treniņu metodi un horeogrāfisko veikumu Starptautiskā Dejas arhīva (*Archives Internationales de la Danse*) rīkotajā pasākumā, kur viņa piedalās ar saviem audzēkņiem un uzstājas kopā ar māsu Eliu.

Būdama savdabīga, neordināra personība, Mīla Cīrulle daiļradē nelīdzinās nevienai sava laika māksliniecei, viņa ir pieņēmusi, akumulējusi visu, ko mācījusies daudzajās deju skolās pie daudzajiem pasniedzējiem un izlaidusi caur savas personības prizmu. Par saviem daiļrades principiem viņa 1935. gadā stāsta kādā intervijā ievērojamajam franču dejas kritiķim Fernānam Divuāram (*Divoire*), kas ir ne vien liels mākslinieces talanta cienītājs, bet arī radošais partneris, vairāku viņas iestudējumu libretu autors:

"Deja ir cilvēka dzīves pieredzes atklāšana, atklājot dvēseles nebeidzamo starojumu. Ķermenim ir jābūt izglītotam, un tam jāliek strādāt kā instrumentam, kamēr tas sasniedz pilnību (tāpat kā instruments, ko radījis Stradivāri). Kad tas ir sasniedzis savu lielāko efektivitāti, dvēsele sāk vibrēt. Katram dejotājam ir vajadzīga sava piemērota tehnika, tāpēc nav deju skolu, kas spētu attīstīt deju visās tās izpausmēs: garīgajā, emocionālajā un intelektuālajā. Tikai pabeidzot skolu, dejotājs var tiešām sākt strādāt efektīvi. Katram dejotājam ir jāatrod sava tehnika, precīza pašizpauzme, un, ja viņš nebaidīsies no ziedošanās, viņš var gūt panākumus" [Robinson 1998: 14].

Savā mākslā Mīla Cīrulle nav atdarinātāja, bet jaunu ceļu, jaunu ķermeņa izteiksmes līdzekļu meklētāja, jaunradītāja, kas nāk ar savu stilu. Mīlas Cīrules spilgtās personības lomu viņas radošajā veikumā uzsver daudzi dejas kritiķi.

30. gados Mīla Cīrulle vairākkārt (1930, 1935, 1938) viesojas Latvijā un priecē ar savu mākslu ne tikai rīdziniekus, bet arī Liepājas, Jelgavas, Rēzeknes un Daugavpils skatītājus. Rīgā vienmēr pulcējas pilna Latvijas Nacionālās operas zāle un preses uzmanība ir liela. Volfgangs Dārziņš 1931. gada publikācijā raksta:

"Cīrules māksla stipri komplicēta. Tā neļauj tikai skatīt, tiksmīnāties, neļauj viēglai jūsmā, tā liek intensīvāk, dziļāk domāt, pārvērtēt. Māksliniece aizrauj ar savu vīrišķo grāciju, žesta izteiksmību, sparū, temperamentu, ko izdveš viņas per-

¹ Kādā intervijā Mīla Cīrulle stāsta, ka apmetusies uz pastāvīgu dzīvi Francijā jau 1926. gadā [Kārklis 1959].

sonība. Cīrulei daudz elementāras kaisles, zemes spēka, kas varbūt pa daļai atbaida, bet vēl vairāk saista un aizrauj. Māksliniece jau iekšēji pilnīgi noskaidrojusies, apbrīnošanu pelna viņas lielā stila un formas skaidrība. Viņas neparastā māksla sākumā radīja izbrīnu, kas vēlāk pārvērtās īstā sajūsmā” [Dārziņš 1931: 78–79].

Liesmains, kvēlojošs, ugunīgs – epiteti, kas bieži lietoti Mīlas Cīrules koncertu recenzijās, kas izteic deļotājas lielo deļas kaisli un temperamentu, un šķiet, ka viņas jūtu intensitāte piepilda visu telpu un pat tiecas izkļūt no tās. Arī franču kritiķis F. Divuārs salīdzina deļotāju ar liesmu: “Patiešām, viņa ir kā liesma, dīvaina, maiga un spēcīga liesma; liesma, kas izvairās no jebkādiem ierastajiem estētiskajiem tipiem” [Robinson 1998: 142]. Marija Vigmane ir teikusi, ka skatuves māksliniekam, bez šaubām, ir jāpiemīt talantam un radošajām spējām, bet vēl jo svarīgāka ir mākslinieka personība un skatuviskais magnētisms, ko nevar ne iemācīt, ne iemācīties [Wigman 1927; Brown 1998: 33–40], un Mīlai Cīrulei tāds piemīt.

Volfgangs Dārziņš 1935. gada rakstā izsaka savus novērojumus, ka Latvijā plastiskās deļas prestiļs ir pabalējis, ziedu laiki pagājuši, un publikas simpātijas sliecas uz klasiskā baleta pusi, tāpēc jo patīkamāk un pārsteidzošāk ir apjaust, ka plastiskā deļā vēl nebūt nav izsmēlusi savas iespējas, un Mīlas Cīrules koncerti ir apliecinājums tam:

“Ir individualitātes, kas nevēlas sekot virzienam, kas neieguļas skolas rāmjos, lauļ pašas sev ceļu, meklē izteiksmē savu subjektīvo. Tāda ir Mīla Cīrule, kura jo tālāk, jo vairāk parādās kā ideju bagāta māksliniece – personība. Tipiska ekspresioniste – Cīrule savā deļā meklē ne tik daudz līniju daiļumu, cik viņu asumu, izteiksmību, sasprindzinātību” [Dārziņš 1935].

Mīlas Cīrules horeogrāfijas ir augstvērtīgi mākslas darbi, kas liecina par horeogrāfes bagāto ideju pasauli un labu formas izjūtu. Viņas darbi “samērā bieži ir zināmas programmas, literatūras ietekmēti, un tīrās deļas kā atraisīta kustību priekša, kā ārēji dekoratīvas izteiksmes viņas horeogrāfijā samērā maz. Kustību zīmējumā brīļiem iezogas vairāk vai mazāk statiski elementi”. Statiskie elementi acīmredzot ir ietekme, kas saglabājusies no Ellenas Tels iestudējumjiem, tāpat kā detaļu precizitāte un siļetu, stāstu izmantošana. Precīzi izstrādātā iestudējumu dramaturģija palīdz atrast pārliecināšu deļas formu: “Ar gandarijumu jāatzīmē, ka mākslinieces veidotā horeogrāfija viscaur stingri konstruēta, formā izveidota – šajā ziņā ikkuru viņas deļā var ņemt par paraugu” [Dārziņš 1938].

30. gadu koncertos kā labākās deļas recenzents atzīmē interesantiem, izteiksmīgiem momentiem bagāto “Salomes” triloģiju (Riharda Štrausa mūzika)¹, “*Allegro Barbaro*” jeb “Barbarisko deļā” (Bēlas Bartoka mūzika), “Krievu motīvus”

¹ Fragments no M. Cīrules deļotās “Salomes” ir redzams režisora Valtera Reiša (*Walter Reisch*) filmā “*Silhouetten*” (Austrija, 1936).

(Reinholda Gliēra mūzika), kā arī maiguma un naivuma piestrāvoto iestudējumu "Ieva" (Armānas de Poliņakas mūzika). Visi minētie Mīlas Cīrules iestudējumi veido viņas horeogrāfijas zelta fondu, tiek pieminēti daudzās recenzijās un ilgi saglabājas repertuārā. Citi Latvijas recenzenti kā spilgtākos sniegunus atzīmē traģisma un askētisma iezīmētos tēlus "Lūgšanā" ar Johana Sebastiana Baha mūziku, "Varoņu dejā", kas veidota izmantojot Friderika Šopēna mūziku, "Velte dzīvei" – deju svītu ar Aleksandra Skrjabina mūziku, "Nāves tango" ar Valtera Rimmela mūziku [E. R. 1938]. Emocionāli spēcīga un iedarbīga ir "Niobes" deja no deju cikla "Antīko sieviešu raksturi" (Diāna, Niobe, Menāda) ar Georga Frīdriha Hendeļa mūziku.

Dejas kritiķi un apskatnieki atzīmē Mīlas Cīrules horeogrāfiju precīzo izteiksmes veidu, detaļu pārdomātu, pārliecinošu izmantojumu, zināmu izteiksmes līdzekļu minimālismu: "Šķiet, māksliniece rīkojas pēc principa: iespējami skopām, iespējami maz kustībām, bet sīkā kustību niansējumā pārraidīt uz skatītāju dvēseles impulsus. Māksliniece, šķiet, ir dziļāku pārdzīvojumu cilvēks, kamdēļ arī visspilgtāk viņas tēlojumos iznāk dramatiskie momenti" [Kalniņa 1938.]. Tā "Varoņu dejā" ir vajadzīga liela garīga koncentrācija un spraigums, lai vienā karoga mājiēnā vienlaicīgi izteiktu cīnītāja uzvaras prieku, nāves šausmas un trauksmi uz priekšu – cīņā. Līdzās traģisma piestrāvotām dejām ir arī dzīves apliecinājums un gaišas enerģijas piestrāvoti priekšnesumi. Tē varam atzīmēt "Skurbuma valsī" ar Ferencu Listu mūziku: "ar eleganci, smalkā artistiskā niansējumā, zīda čaukstoņā un apvaldītā nerātņībā te "izdejojas" cilvēka dvēseles mulsums" [Kalniņa 1938].

Kā īpašu dāvanu Latvijas skatītājiem Mīla Cīrule ir sagatavojusi deju svītu ar Jāzepa Vītola mūziku, variācijas par latviešu tautasdziesmu tēmām ("Aijā, bērniņ, pūpās"; "Āvu, āvu baltas kājas"; "Sidrabiņa upi bridu"; "Maza biju, neredzēju") un Emīla Dārziņa "Melnholisko valsī".

Recenzente M. Kalniņa pēc Liepājas koncerta 1938. gadā atzīst, ka *mazie tautas deju motīvi* ar Jāzepa Vītola mūziku ir priekšnesumi, kas visvairāk uzrunājuši skatītājus:

"Tas bija kas jauns un skaists mūsu dejas mākslā, bet mīļš un tuvs skatītāju sirdij, – šī kustību kompozīcija, sirsnības un jūsmas apdvesta: latvju māte savu bērnu ieaijājot, tautumeita baltā rožu dārzā, draiskulība, sudrabaino upi brienot, bija ekspresīva, jūsmīga, izjusta. Temats "Maza biju, neredzēju" jau pats par sevi traģisma apdvests, bet dejojotājas izjustās, gleznainās kustības šo traģismu vēl padziļināja" [Kalniņa 1938].

Elza Siliņa savā rakstā ir kritiskāka un uzskata, ka "Mīlas Cīrules mēģinājums izmantot dejā latviskus motīvus ir ārišķīgi pasniegts" un neko jaunu savā daiļradē, salīdzinot ar iepriekšējos gados redzētajiem koncertiem, Mīla Cīrule nav sasniegusi: "Ekspresionistiski pantomīmiskais veidojums, kas izpaužas statiski neatbrīvotās kustībās un sevis iztēlošanā pārspīlētā veidā ir tīri vācisko skolu atdarinājums.

Šāds virziens Latvijā jau sen pārdzīvots, jo arī mūsu dejas skolas tiecas uz tīri dejisko problēmu saprašanu” [Siliņa 1938].

Kritiskas piezīmes ir atrodamas arī attiecībā uz Mīlas Cīrules dejas tehniku. Volfgangs Dārziņš raksta: “Kā izpildītāja – dejojāja Cīrule visumā problemātiskāka. Tās kalpībā gan ir izteiksmīgs ķermenis, māksliniece lieliski piepilda atsevišķas dejojuma epizodes, taču brīžiem tomēr neviļus atceramies vārdu *tehnika*.” Dārziņš atzīmē, ka *piruetēs* vai lēcienos parādās momenti, kad var saskatīt dejojājas vājās puses, tāpēc visvairāk atmiņā palikušas dejas, kur tehniskās prasības samērā nelielas, kur mākslinieces personība atplaukst visai spilgti [Dārziņš 1938].

Oskars Grosbergs aizrāda, “ka pozas un žestus viņa atkārtu līdz apnikumam, tā ka beidzot rodas iespaids, ka Cīrule vis nedejo programmā paredzēto mūziku, bet gan pati sevi, ja vispār var teikt – “dejo”. Īstenībā jau ir šis un tas, ko varētu saukt par deju” [Grosbergs 1938]. Gan Siliņa, gan Grosbergs pārmet dejojājai pārlietu turēšanos pie vācu deju skolas principiem, kas abiem recenzentiem, kā var saprast, nav sevišķi tuvi. Princips *dejo pati sevi, nevis mūziku* atbilst Mērijas Vigmanes izvirzītajam *absolūtās dejas* principam, dejai kā pašizpaušmei, individuāla izteiksmes veida un kustību leksikas meklējumiem, dejas neatkarību no mūzikas.

Mīlai Cīrulei dejas tehnika nav mērķis, bet gan tikai līdzeklis ideju, pārdzīvojumu un iekšējā spraiguma izpaušmei ķermeņa kustībās. “Viņas mākslas noslēpums atklājas ne tik daudz tehniskā izpildījumā, bet vairāk ekspresīvajā un izjūtu pilnajās kustībās. Deja pati par sevi viņai nav mērķis, bet gan tikai līdzeklis, lai ar tās palīdzību izteiktu savas domas un pārdzīvojumus. Viņas varonīgie un traģiskie deju tēli nes sevī gan modernā cilvēka dzīves izpratni, gan arī klasiskā cilvēka rāmo liktenību” [Dejojāja Mīla Cīrule 1938]. Franču dejas kritiķis Fernāns Divuārs raksta, ka viņam patīk Mīla Cīrule tieši tāpēc, ka viņa nav perfekta, bet tehniskās perfekcijas trūkumu kompensē viņas neparastā garīgā enerģija, toties Žaklīna Robinsone (*Robinson*) atzīst, ka Mīlas Cīrules dejas tehnika vienmēr ir perfekti adaptēta iestudējumu saturam [Robinson 1998: 142]. Mīla Cīrule savos iestudējumos apvieno ekspresīvu izteiksmes veidu ar ļoti pārdomātiem un precīziem formveides principiem. Pasaules dejas vēsturnieku un teorētiķu skatījumā Mīla Cīrule tiek vērtēta kā avangarda dejojāja, kuras daiļradē Vigmanes skolas drosmīgā pašlaušanās instinktīvi rastajām kustībām vienmēr pakļaujas stingrai dramaturģiskās struktūras izjūtai un detaļu smalkumam, kas gūts Ellenas Tels pantomīmisko iestudējumu estētikā [Toepfer 1997: 181].

Daži dejas kritiķi, piemēram Ž. Robinsone, piedēvē Mīlai Cīrulei īpaši krievisku raksturu, sakot, ka viņa nekad nav zaudējusi savas krieviskās saknes un tieši tāpēc bijusi romantisma un misticisma pilna. Negribētos domāt, ka Maskavā pavadītie gadi ir atstājuši tik nozīmīgu un neizdzēšamu iespaidu uz mākslinieces

personību, drīzāk varētu piekrist citam dejas vēsturniekam – Karlam Topferam (*Toepfer*), kurš zīmīgi raksturo latviešu dejojājas personības un mākslas spēku:

“Cīrule neiemiesoja zemapziņas spēku, kā to darīja Vigmane, drīzāk viņa caur kustību dramatisēja iekšējo cīņu starp apziņu un zemapziņu. (..) Bet divu formu sintēze Cīrulē radīja identitāti, kas nebija ne vācu, ne franču, ne krievu, taču vienmēr bija valdzinoši svešāda” [Toepfer 1997: 181–182].

Mīla Cīrule Berlīnē bija krievu dejojāja, Vīnē – vācu dejojāja, Itālijā – franču dejojāja, bet biežāk gan viņu uztvēra kā internacionālu mākslinieci, un tikai tad, kad bija sasniegti slavas kaļngali, Cīrule uzdrošinājās teikt, ka viņas šūpulis ir kārts mazajā Latvijā. [Vilnis 1955]. “Mīla Cīrule, šķiet, ir vienīgā latviešu dejojāja, kuras vārds ir apstaigājis pasaules ievērojamākās operu un teātru skatuves, iegūstot atzinību un slavu. Parīzē Cīrule allaž pasvītro savu latvisko izcelšanos, un tā allaž godam popularizējusi Latvijas vārdu lielajā pasaules mākslas pilsētā,” tā par Mīlu Cīruli 1951. gadā raksta latviešu komponists Tāļivaldis Ķeniņš [Ķeniņš 1951].

Mīlas Cīrules radošo panākumu pamatā ir spilgta mākslinieciska personība, kas veidojusies gadu garumā daudzu kultūru (latviešu, krievu, vācu, franču) ietekmju un mijiedarbes rezultātā, un tas izveidojis viņu par spilgtu internacionālu dejojāju. Mīlas Cīrules horeogrāfiskajā darbībā var saskatīt ietekmes, kas ir rosinājušas un izkristalizējušas viņas mākslinieciskos principus, kas balstās:

- Aisedoras Dunkanes daiļrades principos kā pirmajos impulsos, uzsākot darbību dejas jomā;
- krievu dejojājas un horeogrāfes Ellenas Tels studijā un deju grupā gūtajā pieredzē;
- vācu ekspresionistiskās deju skolas (Marijas Vigmanes, Rūdolfa Lābana) ietekmē.

Mīla Cīrule, akumulējot, asimilējot un izvērtējot visas mākslinieciskās pieredzes ir spējusi rast individuālu izteiksmes veidu un savas mākslas principus. Viņa ir laikmetīga dejojāja. Laikabiedri apliecina, ka Mīlas Cīrules mākslai piemīt laikmeta aura, viņas māksla ir ciešā saistībā ar procesiem sabiedrībā, kultūrā un citos mākslas žanros.

Izmantotie avoti

- A. C. [Cīrulis]. Dejojāja Mīla Cīrule atkal dzimtenē. *Zeltene*. 1938, Nr. 20.
- Balode, P. Liesmainā dejojāja Mīla Cīrule. *Sievietes Pasaule*. 01.10.1935. 19. lpp.
- Bāliņa, G. un Bite, I. *Latvijas baleta enciklopēdija*. Rīga: Pētergailis, 2006.
- Dārziņš, Wolfgang. Veci un jauni ceļi dejas mākslā. *Daile*, Nr. 2, 1931. 78.–79. lpp.

- Dārziņš, V. Mīla Cīrule dejo Nacionālajā operā. *Rīts*. 30.09.1935.
- Dārziņš, V. Cīrules deju vakars. *Rīts*. 11.10.1938.
- Dejotāja Mīla Cīrule. *Jaunākās Ziņas*, 08.10.1938.
- E. Mīlas Cīrules deju vakars. *Latgales Vēstnesis*, 24.10.1938.
- E. R. Mīla Cīrule – Rēzeknē. *Latgales Vēstnesis*, 28.10.1938.
- Erve. Mīla Cīrule dzīvē un mākslā. *Latvija*, 27.10.1951.
- Grosbergs, O. Mīlas Cīrules deju vakars. *Brīvā Zeme*, 11.10.1938.
- Kalniņa, M. Mīlas Cīrules deju vakars. *Kurzemes Vārds*, 14.10.1938.
- Kārkliņš, V. Valdemāra Kārkliņa ceļojuma piezīmes. *Laika Mēnešraksts*, 20.05.1959. 24. lpp.
- Kārkliņš, V. Valdemāra Kārkliņa piezīmes par M. Cīruli (Parīze, 1957. gada jūnijs). RMM V. Kārkl R6/2, 571740.
- Ķeniņš, T. Mīlas Cīrules baleta panākumi Parīzes Šajo teātrī. *Latvija*, 13.06.1951.
- Reynolds, N. and McCormic, M. *No fixed points: Dance in the Twentieth Century*. Yale University Press, 2003.
- Robinson, J. *Modern Dance in France 1920–1970. An adventure*. Netherlands: Harwood Academy Publishers, 1998. 140.–143. lpp.
- Siliņa, E. Nacionālā opera. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*, Nr. 10, 1938. 499. lpp.
- Toepfer, K. *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935*. Berkeley: University of California Press, 1997. Pp. 179–181–182.
- Vebess. Dejotāja no Parīzes un Majorkas sunītis Rīgā. *Rīts*. 10.10.1938.
- Vilnis, A. No dejotājas par skulptori. *Latvija*, 04.06.1955. Vidzemniece, V. The early days of Modern dance in Latvia. *Art Tempus I*. Daugavpils: DU Mākslas zinātņu institūts, 2013. 131.–143. lpp.
- Wigman, M. Stage dance – stage dancer. In: Brown, M. *The Vision of Modern Dance in the Words of its Creators*. New Jersey: Princeton book Company, 1998 [1927]. Pp. 33–40.
- Сироткина, И. Свободное движение и пластический танец в России. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
- Суриц, Е. Пластический и ритмопластический танец: его жизнь и судьба в России. *Советский балет*, 6, 1988.

MĪLA CĪRULE: A LATVIAN IN THE WORLD OF MODERN DANCE

Abstract

Mila Cīrule (1891–1977) is one of the first Latvian dancers who went in for the genre of modern dance at the beginning of the 20th century. At the end of the 1920s the dancer earned her recognition in Germany and Austria, and her name was mentioned among the most striking modern dance choreographers in France in the 1930s; her contribution to teaching dance was also appreciated. Mīla Cīrule is the first Latvian dancer who has become internationally renowned in the field of modern dance. The aim of this research is to follow the development path of Mīla Cīrule's creative work by gathering information and analysing artistic influences which have created the unusual creative personality aspects of the dancer. Mīla Cīrule was born in Riga; however, she started her dance career in Russia in Ellen Tels' (*Эллен Тельс*) school. This school followed Isadora Duncan's artistic criteria in their creative principles. In parallel with acquisition of free dance, the young dancer attended classical dance classes at soloist Mikhail Mordkin's (*Михаил Михайлович Мордкин*) school of the Moscow Bolshoi Theatre (*Большой театр*). After meeting Mary Wigman and studying the philosophy of German expressionist dance, Mīla Cīrule rethought the principles and expressive means of her art; she refused unnecessary ostentation, and sought an individual way of expression. "Mīla Cīrule's choreographies are high quality works of art which speak volumes about the choreographer's rich world of ideas and a good sense of form, while her dance technique is always perfectly adapted to the contents of the staging production" [Dārziņš 1938].

In her staging productions Mīla Cīrule combined an expressive style with very well-considered and precise principles of form creation. In her creative work the brave reliance upon instinctively found movements of the Wigman School always complied with a strict sense of drama structure and subtlety of details that had been acquired from Ellen Tels' aesthetics of the pantomimic staging productions. As an original and extraordinary personality, Mīla Cīrule is not similar to any artist of her time in her creative work. She adopted and accumulated everything she had learned at many dance schools, and she passed it through the prism of her personality.

Keywords: *history of dance, modern dance, Mīla Cīrule, a creative personality in modern dance.*