

Latvijas Kultūras akadēmija  
Kultūras teorijas un vēstures katedra

DAILES TEĀTRA SCENOGRĀFISKO IDEJU EVOLŪCIJA STARPKARU  
PERIODĀ (1920-1934)

Maģistra darbs

Autore:  
Akadēmiskās maģistra augstākās izglītības programmas „Mākslas”  
Kultūras teorijas apakšprogrammas  
2. kursa studente Rūta Dzene – Eihvalde  
(ID Nr. 20090905)

Darba vadītāja:  
Profesore Valda Čakare

---

/paraksts/

Rīga

2014

## SATURS

IEVADS.....	4
I NODAĻA DAILES TEĀTRA SCENOGRĀFISKO IDEJU ATTĪSTĪBA 1920 – 1926.g. ....	7
1.1. Dailes teātra deklarācija un formas prioritāte.....	11
1.1.1. Skatuvisko elementu saskaņotība vienotā formā.....	15
1.1.2. Dekorāciju stilizācijas princips.....	19
1.2. Tehniskie uzlabojumi teātra telpas iespēju paplašināšanai.....	24
1.2.1. Jauninājumi skatuves izbūvē.....	26
1.2.2. Apgaismošanas sistēma un tās.....	28
1.3. Ekspresionisma eksperimenti.....	30
1.4. <i>Commedia dell'arte</i> elementi.....	31
II NODAĻA DAILES TEĀTRA SCENOGRĀFIJA 1926. – 1934.g. ....	33
2.1. No glezniecības uz arhitektūru.....	39
2.2. Skatuves mašīnērija.....	41
2.3. Kinematogrāfiskie elementi.....	43
2.4. Reālisma elementu ienākšana scenogrāfijā un kostīmu izveidē.....	45
2.4.1. Dailes teātra dziesmu spēles.....	46
2.4.2. Psiholoģiskā determinācija kostīmu izveidē.....	47
2.4.3. Šekspīra lugu transformācija modernā vidē.....	49
5. Izmaiņas Dailes teātra direkcijā un postulātos 1934 – 1940.g.....	51
NOBEIGUMS.....	54

TĒZES.....	56
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	58
SUMMARY.....	60
PIELIKUMS.....	61

## IEVADS

Nozīmīgākais pagrieziens 20.gs. režijā ir pāreja no „iekšējās režijas”<sup>1</sup> uz inscenējošo režiju. „Iekšējās režijas” galvenā iezīme ir ar aktiermākslu perfekti izstrādāti, un atklāti dramatiskā varoņa pārdzīvojumi orientējoties uz psiholoģiju, attiecībām, īpašu nozīmi nepiešķirot skatuviskās telpas iespējām, bet to uztverot vien kā ilustrāciju. Savukārt inscenējošā režija tiecas sabalansēti, atkarībā no izrādes mērķa izmantot visus skatuviskos izteiksmes līdzekļus, radot jaunu pasauli, mākslas īstenību, kas netiecas pēc realitātes ilūzijas. Pirmo reizi par izrādes galveno inscenētāju dramaturga vietā kļūst režisors. Vācijā par šo robežšķirtni kļūst 1904/1905. gada sezona, kad Makss Reinhardts pārņem Berlīnes teātra vadību un kļūst par vienu no nozīmīgākajām figūrām režijas vēsturē.

Strukturējot pārmaiņas, kas iezīmējas 20.gs. režijā, varam izdalīt šādas mijiedarbībā esošas tendences:

- 1) Forma kā satura izteicējs,
- 2) teātra telpas ekspansija,
- 3) pāreja no glezniecības uz arhitektūru scenogrāfijā,
- 4) skatuvisko elementu sintēze.

Dailes teātris Latvijā kļūst par pirmo progresīvo laikmetīgo teātra režijas ideju realizētāju un eksperimentētāju, Dailes teātra direktora un inscenētāja Eduarda Smiļģa vadībā, realizējot noteiktu mākslinieciskās disciplīnas programmu, kas deklarēta Dailes teātra pirmajā sezonā, un ietver iepriekšminētās izmaiņas 20.gs. režijā. Teorētiski tiek pamatoti arī Dailes teātra mākslinieciskās darbības pamatnosacījumi. Dailes teātris inscenējumā darbojas pēc jaunas konsultantu sistēmas, kuras sastāvā nemainīgas paliek trīs pozīcijas: kustību un ritmikas konsultants - Felicita Ertne, mūzikas konsultants - Burharts Sosārs un skatuves glezniecības konsultants - Jānis Muncis, no 1926.g. rudens – skatuves telpas veidotājs - Oto Skulme, bet inscenējumu pieņem un paraksta viena persona – inscenējuma meistars. Termins inscenējums jāsaprot plašāk kā dekoratīvais ietērps. Inscenējums jāsaprot kā visu teātra elementu organiski apvienota skatuves forma, kas ietver visu skatuves elementu kopumu – skaņu, redzes, kustību un ritma. Pirmo reizi Latvijas teātru vēsturē Dailes teātrī valdīja cieša ilglaicīga sadarbība starp režisoru un dekoratoru, kamēr Nacionālajā teātrī skatuves ietērpu veidošanu dažādām izrādēm uzticēja dažādiem

---

<sup>1</sup> L. Ulbelberta. Vācijas režija (1900 – 1945), 20.gs. Teātra režija, „Jumava”, Rīga, 2002.g., 479. lpp.

māksliniekiem<sup>2</sup>, Dailes teātrī vienlaicīgi strādā tikai viens galvenais dekorators - skatuves konsultants.

Dailes teātris ir pirmais teātris Latvijā, kurš tiecas mērķtiecīgi realizēt vadošajai naturālisma tradīcijai pretēju stilu. „Dailes teātris konsekventi iet empīriskās dzīves nolieguma un augstākās gara dzīves heroiskā apliecinājuma ceļu.. jo māksla ir dzīvības augstākā izteiksme, dzīves uzvara,”<sup>3</sup> scenogrāfijā realizējot stilizāciju un meklējumus jaunu izteiksmes līdzekļu daudzveidībā, Dailes teātris ietekmē citas Latviešu teātru skatuves.

Dailes teātris ir kā rezonanse 20.gs. sākuma jaunākajiem režijas meklējumiem Eiropā un Krievijā, šos iespaidus asimilējot un tiecoties radīt savu patstāvīgu stilu. Dailes teātra inscenējumu savdabība, kas saistīta ar stilizāciju, meklējumiem un novitāti, veicinājusi Latvijas teātru attīstību, uzturot konkurences apstākļus, kas scenogrāfijā īpaši izpaužas Dailes teātra un Nacionālā teātra starpā no 1925.g. vairākus gadus. Dailes teātra idejas scenogrāfijā novērtētas arī starptautiski. 1925.g. Parīzes starptautiskajā dekoratīvo mākslu izstādē, piedaloties ar dekorāciju metiem, Jānis Muncis saņem *Grand prix*, kas izraisa ārzemju preses interesi par Dailes teātri.

Dailes teātra darbību starpkaru periodā var iedalīt trīs posmos: 1920.g. – 1926.g., 1926.g.-1934.g., 1934.g.-1940.g. Pētījums strukturēts divās hronoloģiski secīgās nodaļās: „Dailes teātra scenogrāfisko ideju attīstība 1920.g. – 1926.g.” un „Dailes teātra scenogrāfija 1926.g. – 1934.g.”, iztīrājot Dailes teātra darbības divus pirmos posmus vairākās apakšnodaļās.

Dailes teātra pirmais posms ir stila meklējumu laiks, par kura idejisko vadlīniju kļūst Dailes teātra deklarācija, kuras galvenie vadmotīvi ir teātra mākslas autonomija no literatūras, reālisma vai jebkāda filozofiskā konteksta un sintētiska teātra formas radīšana. Tas ir formas prioritātes posms. Šajā periodā par teātra mākslas teorētiķi un skatuves glezniecības konsultantu strādājošais Jānis Muncis ievieš virkni tehnisku jauninājumu, gan skatuves izbūvē, gan gaismas iekārtas uzstādīšanā.

Otrais Dailes teātra darbības posms 1926 – 1936.g. iezīmējas ar Dailes teātra postulātu maiņu, kas paredz dzejnieka rehabilitāciju. Par skatuves telpas veidotāju šajā posmā darbojas Oto Skulme, kas pastiprina arhitektonisko dekorāciju izbūves lietojumu, kā arī Šekspīra lugas transformē modernā vidē. Tomēr lēnām notiek atsacīšanās no iepriekš postulētās skatuviskās nosacītības un norit atgriešanās pie priekšmetiskas konkrētības.

---

<sup>2</sup> Laika posmā no 1919.g.-1940.g. dekorācijas nacionālajā teātrī radījuši – Oto Skulme, Arturs Cimermanis, Jānis Kuga, Lūdofs Liberts, Niklāvs Strunke, Herberts Līkums, Jānis Muncis un Voldemārs Valdmanis.

<sup>3</sup> R. Kroders „Dailes teātra pirmie pieci gadi”, almanahs Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, 1930.g. 21.lpp.

Vispildtāk tas vērojams O.Skulmes kostīmu darbā, kur māksliniecisku fantāziju nomaina individualizēta pieeja panākt aktiera un tēla vienotību.

1934.g. – 1940.g., - iezīmē izmaiņas Dailes teātra direkcijā – notiek Raiņa kluba likvidācija, kura darbojas līdz 1936.g., apstiprinot biedrības Dailes teātris darbību. Eduards Smiļģis un Dailes teātra kolektīvs zaudē mākslinieciskās un saimnieciskās darbības pašnoteikšanās suverenitāti. 1936.g. tiek ieviesta cenzūra. 1938.g. par Dailes teātra direktoru ieceļ Pēteri Ozolu. Šis Dailes teātra posms ir politiski sarežģīts, un tam nepieciešams kompetents pētījums.

Zinātniskā darba uzdevums ir izsekot scenogrāfisko ideju attīstībai Dailes teātrī starpkaru periodā, veicot analīzi, salīdzinājumu, izmantojot kultūrvēsturisko, semiotisko un fenomenoloģisko metodi.

## I NODAĻA

### DAILES TEĀTRA SCENOGRĀFISKO IDEJU ATTĪSTĪBA 1920 – 1926.g.

Teātra zinātnieks Kārlis Kundziņš uzskata, ka „Dailes teātris radās kā latviskais atzars tai plašajai, daudzas Eiropas zemes aptverošajai strāvai, kas 20.gs. sākumā meklēja jaunus ceļus teātra mākslā,”<sup>4</sup> Smiļģa meklējumus pielīdzinot, Aleksandra Tairova, Vsevolda Meierholda Krievijā, Maksa Reinharta, Georga Fuksa Vācijā un Žana Kopo Francijā radošajiem meklējumiem, bet, manuprāt, vērā ņemama ir arī dekoratora Jāņa Munča ietekme, kurš labi orientējās iepriekšminēto teātra novatoru sasniegumos.

Dailes teātris iecerē bija antagonisks Eiropas un Krievijas teātros dominējošajam naturālismam, kas tika uzlūkots nekritiski. Opozīcijā pret naturālismu, tas netika šķirts no reālisma. Smiļģis un viņa domubiedri noliedza ikdienas dzīves patiesīguma kritērijus mākslā, bet uzsvēra mākslas autonomu realitāti. „Smiļģis tiecās mākslā pēc neikdienišķā un pēc izkoptas, spilgtas formas,”<sup>5</sup> pretstatā reālismam, kas formai nepiešķīra nozīmi, pretstatā sociālpolitiski nozīmīgajam saturam, literārajai vērtībai vai autora pozīcijas prioritātei. Dailes teātra uzdevums uz skatuves radīt autentisku mākslas realitāti, noraidot mimēzi jeb atdarināšanu.

Dailes teātris tiek dibināts 1920. gadā. Otra teātra dibināšanas ideja vienlaikus rodas Raiņa klubā<sup>6</sup>, un jaunajam aktierim Eduardam Smiļģim, kurš 1919.g. atgriezies no Krievijas, Raiņa klubā gūst atbalstu savai iecerei. Teātrim tiek izvēlēts „Dailes teātra” nosaukums pēc grāmatu izdevēja Anša Gulbja ieteikuma, kas šķietami māksliniecisko latīņu paceļ augstu, ņemot vērā tā laika Maskavas Dailes teātra augstvērtīgos sniegumus un slavu, kaut arī Maskavas Dailes teātris realizē diametrāli pretēju māksliniecisku programmu. Par Dailes teātra pirmo direktoru tiek ievēlēts Rainis, kurš šo amatu pilda tikai pāris mēnešus, jau sākotnēji iebilstot, ka šis amats Eduardam Smiļģim būtu piemērotāks.

Teātra vajadzībām Raiņa klubs slēdz līgumu par Latviešu amatnieku palīdzības biedrībai piederošo ēku Romanova ielā 25 nomu, kuras telpas atradās sliktā tehniskā stāvoklī. Pirmā sezona tika pavadīta bez apkures un pienācīga apgaismojuma. Arī aktieru kolektīva komplektēšana bija apgrūtināta, jo labākie aktieri jau darbojās Nacionālajā teātrī.

<sup>4</sup> K. Kundziņš „Latviešu teātra vēsture II”, Liesma, Rīga, 1972.g., 303.lpp.

<sup>5</sup> Kārlis Kundziņš „Latviešu teātra vēsture II”, Liesma, Rīga, 1972.g.,304.lpp.

<sup>6</sup> Raiņa klubs dibināts 1919.g. kā strādniecības un demokrātiskās inteliģences organizācija, tās sastāvā: Rainis, Aspazija, B. Skujniece, A. Veckalns, H.Kaupiņš, R.Bērziņš, J.Prūsis, R.Veidmanis, māksl. Kuga, A.Lācis, T.Kalniņš, Pīpiņš, Pīpiņa kdz., Rīdzinieka kdz., Grīnups, K.Skalbe, F.Skubiņš, V.Rikveilis, A.Gulbis, A.Kreplins, R.Lindiņš.

Smago finansiālo apstākļu dēļ nebija arī iespējams aktieriem piedāvāt regulāru un stabilu samaksu par darbu, kaut arī daudzi no emigrācijas atgriezušies aktieri vēlējās strādāt tieši Dailes teātrī.

Dailes teātris nāk kā novators, kurš sakustina sastingušā un dominējošā naturālisma tradīcijas Latviešu teātrī, ienesot 20.gs. Eiropas un Krievijas teātros norisošās pārmaiņas un ietekmes. 20. gs. sākumā Latvijas teātra mākslā vēl valda vācu klasikā teātra tradīcijas. Vācu teātra tradīcijai raksturīga māksloti patētiska tēlošanas maniere, tās galvenais uzdevums, bija literārā vēstījuma skaidra paušana publikai, dramaturģijai dominējot pār režiju. Bet skatuviskajā noformējumā valdīja eklektika: naturālistiskā izpausmē tika izmantoti īsti dabiski priekšmeti, ar kuriem arī atbilstoši ticami darbojās aktieri, bet audeklos visbiežāk attēlotas skaistas, romantizētas ainavas. Dažkārt dekorācijas tika izgleznotas ar smalku precizitāti, izzīmējot pat vissīkākos elementus. Šajos audeklos nebija abstrakcijas un tie netika radīti konkrētai izrādei, bet tos izmantoja vairākās izrādēs pēc vajadzības.

Dailes teātris par mērķi inscenējumā noteica dot nevis kopētu dzīves īstenību, bet kāpinātu mākslas patiesību. Teātra mākslas suverenitāti, padarot par principu. Uzsākot darbību, Dailes teātrim bija jāsaskaras arī ar atmiņām par bijušo Jauno Rīgas teātri, kura telpās darbojās Dailes teātris. Jaunais Rīgas teātris darbojās no 1908.g. līdz 1915.g. Pirms Pirmā pasaules kara Jaunais Rīgas teātris ar vecmeistara Jāņa Kugas dekorācijām bija viena no vadošajām Rīgas skatuvēm, kurā aizsākās patstāvīgi scenogrāfiskie meklējumi, vēsturei atstājot krāšņas liecības par spilgto Raiņa „Uguns un nakts” iestudējumu, kura pirmizrāde bija 1911. gada 26. Janvārī, ar glezniecības paņēmieniem monumentālajā dekorācijā, radot nebijušu dziļuma un plašuma iespaidu. Daļa sabiedrības Dailes teātri uzņēma kā Jaunā Rīgas teātra turpinājumu, bet ar otro inscenējumu - Kalderona „Zalameas tiesnesis” iestudējumu, kurā spilgti tika demonstrēti deklarētie teatrālās formas principi, pārliecinoši tika apliecināta Dailes teātra autonomija.

Dailes teātra darbības pirmais posms 1920. - 1926.g. ir finansiāli visgrūtākais Dailes teātra pastāvēšanas laikā, tomēr tajā viskonsekventāk tiek realizētas Dailes teātra ieceres, kas deklarētas teātrim darbību uzsākot. 1920. gadā pēc pirmizrādes Raiņa „Indulis un Ārija” iestudējuma, ar kuru Dailes teātris tiek atklāts, Dailes teātra direkcija presē publicē Dailes teātra deklarāciju. Šis manifests, kura saturu konspektīvi var raksturot kā mērķi radīt sintētisku, neatkarīgu teātri, kura galvenais teātra formas elements būtu aktieris, kļūst par Dailes teātra darbības pirmsākumu vadlīniju, kas nosaka, ka scēniskais jeb skatuviskais izveidojums nav atdalāms no pārējiem inscenējuma elementiem. Šo principu konsekventi



no 1920.g. līdz 1926.g., darbojoties Dailes teātrī, realizē Jānis Muncis veidotajās scenogrāfijās, darot iespējamu mākslas zinātniekam Kārlim Siliņam 1936.gadā, rakstot pārskatu par latviešu teātra glezniecību, apgalvot: „Dailes teātrim kā vienīgai latviešu skatuvei, kuras darbību noteic tieksme pēc noteiktiem mākslinieciskiem principiem un uzskatiem, ir svarīga nozīme mūsu dekoratīvās mākslas attīstībā.”<sup>7</sup> Dailes teātris Latvijā kļūst par novatoru vairāku skatuves risinājumu izmantošanā, piem., skatuves grīdas salaušana un apgaismošanas iekārtu izmantošanā, kā arī mākslinieciskās darbības uzstādījumu pieņemšanā.

Dailes teātra pirmo sezonu izteikti askētiskās scenogrāfijas stipri ietekmē finansiālie apstākļi, ne tikai tīri idejiskā lakoniskā izteiksme. Vairākos avotos atrodam liecības par sākotnējo nabadzību, kad Dailes teātrim gatavojot dekorācijas pirmizrādei „Indulis un Ārija”<sup>8</sup> tiek izmantoti vecie Jaunā Rīgas teātra audekli, kas tiek mazgāti un pārkrāsoti, Smiļģim aktīvi līdzdarbojoties. „Indulis un Ārija” inscenējuma dekoratīvajā noformējumā redzams etnogrāfisko zīmju bagātīgs lietojums ar grafiski smalku greznojumu, panākot senatnīgu svinīgumu, ko uzsver daudzslāņains izveidojums. Pēc pirmizrādes nākošajā „Zalameas tiesneša” inscenējumā, Dailes teātris uzsāk sekošanu skaidri definētajai vadlīnijai, kurā „Dailes teātris atver savu individuāli radošo seju un iekaro teatrālu uzticību,”<sup>9</sup> apliecinot pārdrošu formu stilizētu vienkāršību, pilnībā atmetot tiekšanos pēc īstenības ilūzijas. Šajā inscenējumā skatuves laukums tiek traktēts jaunā izpratnē, salaužot grīdas plakni un paplašinot kustību organizēšanas iespējas.

Otra tendence, kas iezīmējas Dailes teātra pirmo sezonu skatuviskajā risinājumā ir gaismas efektu plašs lietojums. Kā spilgtākie piemēri minami „Sudraba Šķidrauts”, „Uguns un nakts”, „Zilais putns”, „Sapnis vasaras naktī”. Kaut arī apgaismošanas iekārtas izmantošana teātrī pats par sevi nav jauns izgudrojums, Dailes teātra skatuve Latvijā ir pirmā, kas tiecas gaismas līdzekļus izmantot mērķtiecīgi kā patstāvīgu instrumentu, lai panāktu plānoto efektu realizēšanu.

Dailes teātra pirmo sezonu dekorācijām raksturīga simetrija, scenogrāfijā tiek lietotas apjomīgās dekorācijas vai podesti, kas papildināti ar prospekta gleznojumu. J. Munča dekorācijām raksturīgs fona gleznojuma lineārās perspektīvas sateces punkta izpludinājums kaut kur viduspunktā, izveidotajā objektā. Sānu dekorācijas, kā arī fona

---

<sup>7</sup> J. Siliņš „Latviešu skatuves glezniecība”, *Senatne un māksla*, Nr. III-IV, pieminekļu valdes izdevums, Rīga, 1936.g., 167.lpp.

<sup>8</sup> Pēc vēstures liecībām dekorācijas gatavojis dekorators Askāps un Smiļģis. Muncis kā skatuves konsultants sāk strādāt ar otro Dailes teātra izrādi – „Zalameas tiesnesis” (pirmizrāde 1920.g. 3.decembrī).

<sup>9</sup> R. Kroders „Dailes teātra pirmie pieci gadi”, *Dailes teātra desmit gadi*, „Dzintars”, 1930.g., 21.lpp.

gleznojums psiholoģiski skatienu virza uz darbības centru, kurā kulminācijas brīdī noris darbība, vai organiski tiek kārtota ap šo centru. „Uguns un nakts” inscenējumā, centrā uz paaugstinājuma – kalna zaļo ābele, bet „Sidraba šķidrautā” kāpnes aizved uz paviljonu. Abas šīs pirmās sezonas scenogrāfijas veidotas *Art nouveau* stilā. Arī pirmās sezonas iestudējuma „Salome” centrs ir izcelts vertikālā plāksnē, šoreiz gan sānu podestūra ir ievērojami augstāka, kompozīcijai veidojot ar virsotni uz leju apgrieztu trīsstūri<sup>10</sup>, kas sasaucas ar trīsstūrveida stilizēto dekoratīvo joslu podesta zemākajā daļā. Arī šādas dekorācijas izvēle sasaucas ar Oskara Vailda lugā ietvertu garīgā tēla Jonasa iznīcināšanu.

Ar otro Dailes teātra sezonu J. Muncis sadarbībā ar Eduardu Smiļģi Dailes teātrī realizē *Commedia dell'arte* principus. Pirmā luga, kas šādā stilistikā tiek iestudēta ir Šekspīra „Divpadsmitā nakts”, kuras pirmizrāde ir 1921.g. 26.novembrī. Tai seko Bomaršē „Figaro kāzas” un Jevreinova „Dzīve – arlekināde”, trešajā sezonā – Šekspīra „Liela brēka – maza vilna” un Blaumaņa „Skroderdienas Silmačos”.

Paralēli šiem iestudējumiem Dailes teātra repertuārā dominē nopietnā klasika, kā Šekspīra „Otello” un „Hamlets”, kā arī teiksmaini pasaku motīvi Šekspīra „Sapnis vasaras naktī”, Materlinka „Zilais putns”, Annas Brigaderes „Princese Gundega un karalis Brusubārda”, kā arī austrumniecisku motīvu ainas Hazeltona un Benrima „Dzeltenā ģērba” un Rēdera „Aladins” inscenējumā un „Cēzars un Kleopatra”, kurā izmantoti austrumu ornamentu motīvi un uz fona audekla uzgleznots stilizēts saules – skarabeja atveids.

Vēlākās sezonās Munča dekorācijas kļūst mazāk plastiskas, reti parādās noapaļotas formas. Formu veidojumos Muncis izmanto ekspresionismam raksturīgās asās šķautnes, kurām raksturīga līniju noteiktība un skaidrība. Šīs formas un kompozīcija netiecas uz simetriju kas raksturīga Dailes teātra pirmo sezonu scenogrāfijām. Nereti kompozīcija veidota diagonāli, kas rada dinamikas efektu, atstājot psiholoģiska nemiera iespaidu uz skatītāju. Izteikta asimetrija un formu deformācija, redzama piektās sezonas inscenējumā „Mērnieku laiki” un sestās sezonas Dailes teātra piecu gadu jubilejas K.Ābeles „Ligatūra” scenogrāfijā.

Jānis Muncis darbību Dailes teātrī beidz 1926. gadā, absolvējis Latvijas Mākslas akadēmiju, dodas strādāt uz Kalifornijas štata provinces Pasadīnas teātri. Munča sadarbība ar Smiļģi sākotnēji, kā liecina sarakste, bijusi radošu ideju bagāta un abus māksliniekus vienojusi cieņpilna, cieša mākslinieciskās izpratnes saikne un draudzība, tomēr sabiedrībai neatklāta konflikta rezultātā familiārās atklātās vēstules, kurās lasāma radošu domu

---

<sup>10</sup> Ar virsotni apgriezts trīsstūris latviešu etnogrāfijā simbolizē zemi, pretēji uz augšu apgrieztam, kas simbolizē debesis un Dievu.

apmaiņa, nomaina oficiāli adresētas vēstules ar uzrunu: „Dailes teātra scēniskā uzveduma meistaram Ed. Smiļģa kungam,”<sup>11</sup> kurās bieži pausta neapmierinātība ar māksliniecisko kvalitāti. Attiecību pasliktināšanos, kas pāraug vēlākā konfliktā, iespējams, pastiprina Munča personība, kurai raksturīgas ambīcijas, pašpārliecinātība, aizrautība, godkāre un tiekšanās pēc teorētiska pamatojuma, kā arī vēlme realizēties režijā, kamēr Smiļģa stāja ir autoritāra. Jāņa Munča erudīcija un konceptuālā pieeja, ir viens no Dailes teātra attīstības stūrakmeņiem.

### **1.1. Dailes teātra deklarācija un formas prioritāte**

Uzsākot Dailes teātra darbību, 1920. gada 23.novembrī trīs dienas pēc „Indulis un Ārija” pirmizrādes, Dailes teātra direkcija presē nāk klajā ar deklarāciju, kurā formulēti teātra mākslinieciskās darbības principi. Šī deklarācija konspektīvā formā pārpublicēta Dailes teātra otrās sezonas brošūrā 1921.g. Deklarācija satur 4 galvenos punktus:

- 1) Atsacīties no tagadnes filozofiskā un literārā teātra;
- 2) Radīt organiski apvienotu izrādes formu;
- 3) Kā galveno izrādes formas sastāvdaļu nostādīt aktiera balss un ķermeņa ritmisko kustību laikā un telpā;
- 4) Dot iespēju izveidoties un attīstīties aktierim.

Deklarācijas pirmie trīs punkti noteic scenogrāfisko ideju evolūciju Dailes teātrī, un tādēļ šo deklarāciju nepieciešams iztīrīt.

1920.g. 23. novembra laikrakstā „Sociāldemokrāts” publicētajā deklarācijā, pirmkārt, tiek pamatota otra teātra nepieciešamība Rīgā, to argumentējot ar pēckara augošo sabiedrības vēlmi pēc augstvērtīgas kultūras, kuru viens teātris kvantitātes aspektā nespētu apmierināt. Tiek uzsvērts, ka šim otram teātrim jāklūst par strādniecības jeb pamatšķiras teātri, kas teātru konkurences uzturēšanā veicinātu abu teātru māksliniecisko izaugsmi. Pēc šī politiskā ievada seko Dailes teātra mērķa un uzdevumu formulējums: „Dailes teātra uzdevums ir neatkarīga bezpartejiska mākslas virzīšana un izkopšana, pieturoties, piem., repertuārā pie vērtīgākiem pagātnes un tagadnes dramatiskiem darbiem ar dziļu sabiedrisku saturu un spēcīgu māksliniecisku uzbūvi. Līdz ar to Dailes teātris netieši top par sociālās

---

<sup>11</sup> J. Muncis vēstule Ed. Smiļģim, 1921.g., 6. novembrī, inv. Nr. 237675,

atziņas un nopietnas mākslas gaumes izkopēju, uzturot ciešā sakarībā estētisko un ētisko. Jo teātris ir dzīves skola.”<sup>12</sup>

Aizstāvot šo deklarāciju, otrās sezonas Dailes teātra brošūrā Dailes teātra mākslas teorētiķa pienākumus pildošais J. Muncis raksta, ka „Dailes teātris nevar būt jau pastāvoša virziena epigonis, bet teātrim jāiet patstāvīgs ceļš un visas problēmas jāatrisina patstāvīgi.”<sup>13</sup> Neskatoties uz apsvērumu, ka autoram vēl nav skaidrības par Dailes teātra stilu, kā pirmais punkts šajā deklarācijā tiek manifestēts autonomijas postulāts: „1) Atsacīties no tagadnes filozofiskā un literārā teātra, kur galveno vērtību piegrieza tikai sabiedrisko domu propagandēšanai, vai arī sociālo ļaunumu nosodīšanai, bet izrādīt lugas vienīgi ar lielu māksliniecisku vērtību un bagātas ar īstiem teātra elementiem.”<sup>14</sup> Lai arī šis pirmais deklarācijas punkts radīja debates, prognozējot mazvērtīga satura dominanti Dailes teātrī, J. Muncis tās 1921.g. Dailes teātra II sezonas brošūrā atspēko. Šī nosacījuma pieņemšanu pamatojot ar faktu, ka teātris kļuvis par „labu aģitācijas līdzekli”, kurā pie lugas uzņemšanas repertuārā tiek lemts par tās sižetu, dramaturģijas literāro vērtību vai autora viedokli par aktuālām tēmām, turpretim netiek ņemta vērā tā skatuviskā vērtība. Otrkārt, šīs negatīvās prognozes tiek atspēkotas, ar apgalvojumu: „nepārprotami, ka mākslas vērtībā ietilpst arī saturs”, kā arī Dailes teātra inscenējumu latento formulu: tikai caur nevainojamu formu top baudāms saturs. Manuprāt, visas mākslas autonomijas pretrunas, atspēkotas šajos, Munča komentāros netiek. Pirmajā deklarācijā prognozēts, ka „Dailes teātris netieši top par sociālas atziņas un nopietnas mākslinieciskas gaumes izkopēju, uzturot ciešā sakarā estētisko un ētisko,”<sup>15</sup> norādot uz teātra audzinošo raksturu, turpretī Dailes teātra otrās sezonas brošūrā publicētajos komentāros aizstāvētas tikai Dailes teātra kā suverēnas teātra mākslas programmas manifesti.

Otrais Dailes teātra deklarācijas punkts ir inscenējuma formas un teātra elementu sintēzes pieteikums: „Radīt organiski apvienotu izrādes formu, kur visi teātra elementi, tiek atrisināti tikai no teātra redzes stāvokļa, ņemot kā izejas punktu – aktieri. Šīs formas autors ir viena persona – *scēniskā* uzveduma meistars.”<sup>16</sup> Inscenētāja – meistara pilnvaras un uzdevumi plašāk tiek iztirzāti 1921.g. publicētajā Dailes teātra otrās sezonas brošūrā „Dailes teātra mākslinieciskās darbības pamatnosacījumu” I nodaļā, kas nosaka inscenējuma konsultantu padevību inscenētājam, savu ideju atmešanu, pat savu pienākumu

<sup>12</sup> „Sociāldemokrāts”, Nr. 267, 1920.g.

<sup>13</sup> Jānis Muncis „Dailes teātra deklarācija”, Dailes teātris II sezona, Rīga, 1921.g., 6.lpp.

<sup>14</sup> Jānis Muncis „Dailes teātra deklarācija”, Dailes teātris II sezona, Rīga, 1921.g., 6.lpp.

<sup>15</sup> „Sociāldemokrāts”, Nr. 267, 1920.g.

<sup>16</sup> Jānis Muncis „Dailes teātra deklarācija”, Dailes teātris II sezona, Rīga, 1921.g., 6.lpp.

nodošanu citam kolēģim, ja idejas vai to sniegums neapmierina inscenētāju. Šis mākslinieciskās darbības pamatnosacījumu trešais punkts nosaka atteikšanos no pretenzijas uz autorību noteiktā jomā: „lugas inscenējumu paraksta vienīgi inscenējuma meistars, kā vienīgais izrādes formas autors, pārējās personas tiek atzīmētas vienīgi kā konsultanti, nenorādot viņu darbības nozari, jo uz skatuves nav dekorācijas, mūzika, dejas, deklamācija, t.i., atsevišķu elementu sadalījums, bet vienīgi organiski apvienota izrādes forma – vienai formai nevar būt vairāki autori.”<sup>17</sup> Tomēr katrs no konsultantiem izstrādā savu ieceri individuāli un sagatavotu to piedāvā inscenējuma meistaram.

Trešais deklarācijas punkts: „kā galveno izrādes formas elementu sastāvdaļu nostādīt aktiera balss un ķermeņa ritmisko kustību laikā un telpā,” nosaka visu elementu, tā skaitā arī scenogrāfijas pakļautību izrādes formas galvenajam elementam – aktierim. Visi izrādes elementi lietojami, lai palīdzētu izcelt vai atbalstītu šī elementa balss un ķermeņa ritmisko darbību laikā un telpā. Manuprāt, aktieris šī deklarācijas punkta formulējumā izprotams arī kā aktīvais skatuviskais objekts, kura tehniskās iespējas, ne psiholoģiskās vai individualizētas kvalitātes, uz citu izrādes formas elementu fona izceļamas. Lai būtu iespējams veikt, savā ziņā šāda mehanizēta aktiera izcēlumu, formas vienotības princips likumsakarīgi deducē stilizācijas principu, ko J. Muncis teorētiski pamato dekorācijām.

Šajās nostādnēs, kas nosaka skatuves telpas pakļautību dinamiskā elementa brīvai kustībai, jūtama Ādolda Apia (1862 – 1928) iedeju ietekme, kura teorijas pamatā bija „muzikālās telpas” princips, kas paredzēja, ka aktiera kustībai jānotiek tādā telpā, kurai piemīt noteikts ritms. Lai aktierus uz skatuves kārtotu dažādos ritmos, tika izmantotas dažādas kāpņu un podestu izbūves, ko vēlāk pārņēma un savās režijās īstenoja Maksis Reinhards un Leopolds Jesners.

Deklarācijas punkts: „Radīt organiski apvienotu izrādes formu” ietekmē visu turpmāko Dailes teātra darbību, deklarācijas pirmo punktu „atsacīties no tagadnes filozofiskā un literārā teātra” izmainās līdz ar 1926.g., kad pēc Dailes teātra piecu gadu jubilejas izrādes K. Ābeles lugas iestudējuma „Ligatūra”, tiek rehabilitēts dzejnieks – tā nozīme dramaturģijas izvēlē, kā arī metaforiski atzīta psiholoģiskās jūtības un individualitātes nozīme skatuviskajā mākslā, ko simbolizē dramaturģijas „ligatūra” galvenā varoņa – dzejnieka, mākslinieka gara ilgas un trauslums pragmatiski orientētajā pasaulē.

Iztirzājot šos Dailes teātra deklarācijas punktus, jāatzīmē, ka visbūtiskākais no tiem, manuprāt, ir organiski apvienotās izrādes formas uzstādījums, kas izpaužas ilgos

---

<sup>17</sup> Jānis Muncis „Dailes teātra mākslinieciskās darbības pamatnosacījumi”, Dailes teātris II, 1921.g., 7.lpp.

mākslinieciskos Dailes teātra stila meklējumos. 1921.g. publikācijā „Nacionālā teātra māksla” Muncis raksta, ka teātra mākslas forma sastāv no vairākiem elementiem un tā tiek apzinīgi veidota. Tā sastāv no aktiera, statiskajiem elementiem un literatūras. Šie elementi izrādes formā tiek loģiski un organiski apvienoti tā, lai nodrošinātu aktiera radošajai izpaušmei „absolūtu brīvību telpas un materiālu robežās”. Lai arī šajā rakstā tiek uzsvērta aktiera prioritāte inscenējumā, tomēr Dailes teātris darbības pirmsākumos saņem tieši pretējas noskaņas raisošu kritiku par nepietiekamu literāro saturu, ko tradicionāli pauž aktieris. Piemēram, Paula Jēgere – Freimane par trešās sezonas inscenējumu „Ottelo” rakstot atzīst, ka „izrādi mākslinieciski netraucēti uzņemt vēl liedza pārāk caurredzamā griba pēc formas, kas vēl nebija stilizējusies ar skatuvisko saturu un tāpēc bija par kailu.”<sup>18</sup> P. Jēgere – Freimane uzskata, ka teātris, kurš psiholoģisko pieeju uzskata par nesavienojamu ar teātra suverenitātes ideju, nespēja izteikt raksturu traģēdijas dziļumu.

Arī Kārlis Strauts grāmatā „Eduards Smiļģis un viņa darbs” raksta, ka pašā darbības sākumā gan kritika, gan skatītāji mazāk diskutēja par aktieriem, vairāk tika runāts par teātra paša jauniem neparastiem ceļiem, kur sevišķi izcēlās *tā sauktais inscenējums*. Tas parādījās kā līdz pēdējai konsekvencei vienkāršots dekoratīvs ietērps, gan arī daudzkrāsains, spilgts, prožektoru un citu apgaismošanas paņēmieni piesātināts uzvedums. Bet ar katru jaunu inscenējumu sistemātiski tika rādīti arī jauni un jauni, neredzēti skatuves ietēri.<sup>19</sup> Līdz ar to Dailes teātra forma tika uztverta vienpusīgi, ar to asociēja vien vizuālo paņēmieni un efektu kopumu, kas izmantoti izrādē, kam, vadoties pēc Dailes teātra deklarācijas, vajadzēja būt harmoniskā izrādes formas vienībā.

Profesors N. Mišajevs norāda uz jēdziena teātris izcelsmi no grieķu valodas vārda *teao*, kas nozīmē *redzu*: „to vietu, kur sāka „acīm rādīt”, „sevišķās” dzīves attēlojumu, iesauca par „teātri”. Šo teātra izcelšanos nevajag nekad aizmirst. Mēs ejam teātrī vispirms, lai redzētu.”<sup>20</sup> Dailes teātri aizstāvojot, Rietumeiropas kultūras paradigmas pārzinošais Mišajevs raksta, „tas, ka skatāmība Dailes teātrī stāv neparastā augstumā, ir vispār atzīts fakts, kas neizsauc nekādas šaubas. Bet te paceļas balsis, ka Dailes teātris, kultivēdams skatāmību, pamet novārtā izrādes saturu, tādā veidā upurēdams „ideju” ārišķīgumam,” Mišajevs norāda, ka tas ir pārpratums un nepareiza Dailes teātra ceļu izpratne, jo „teātris pirmām kārtām ir māksla. Bet māksla pirmām kārtām ir forma. Tur, kur nav pilnīgas

---

<sup>18</sup> Paula Jēgere – Freimane „Eduarda Smiļģis inscenējumi Dailes teātrī”, Eduards Smiļģis un viņa darbs, Rīga, 1937.g., 101.lpp.

<sup>19</sup> Kārlis Strauts „Eduards Smiļģis - aktieris”, Eduards Smiļģis un viņa darbs, 1937.g., 50.lpp.

<sup>20</sup> Prof.N. Mišajevs „Ideja un skatāmība Dailes teātrī”, Dailes teātris desmit gadi, „Dzintars”, 18.lpp.

formas, nav arī īstas mākslas.”<sup>21</sup> Publikācijas autors gan nenoliedz, ka teātra apmeklēšanas mērķis ir gara tieksmes pēc uzbudinājuma un izklaides apmierināšana. Kā arī apliecina, ka Dailes teātris kultivē formu, tomēr tas nav teātra vienīgais mērķis. Mišajevs uzskata, ka „Dailes teātris strādājis pie formas izkopšanas tikai tādēļ, lai šī forma būtu izrādes satura cienīga”<sup>22</sup>. Šajā ziņā Dailes teātris, autors uzskata, veicis lielu darbu, un norāda, ka pat Parīzē nav teātru, kas līdzinātos Dailes teātrim.

Savukārt P. Jēgere – Freimane Dailes teātra formu saista ar centieniem radīt dzīvo kino, izmantojot ritmiskās kustības, muzikālo fonu un ātru ainu maiņu dinamiku, stilizētās kustības un efektus, ko var saistīt ar mēmā kino analogu. Šī P. Jēgeres – Freimanes versija man šķiet interesanta, ņemot vērā faktu, ka ierobežotās tekstuāla vēstījuma paušanas iespējas, tiek maksimāli kompensētas, izmantojot vizuālos izteiksmes līdzekļus. To lietojums ir pastiprināts – mizanscēnās, kustībās, mīmikā, žestos, gaismēnu lietojumā un citos paņēmienos.

Teātra un kino attiecības 20.gs. sākumā ir savdabīgas. Sākotnēji kino ierosmi rod teātrī, pārņemot aktierspēlē raksturīgo teatrālismu, dažkārt par spīti kinematogrāfa mobilajām iespējām kinolentē darbība tiek fiksēta statiskā ierobežotā telpā, piemēram, vācu ekspresionisma režisora Roberta Vīnes 1919.gadā uzņemtais „Dr. Kaligari kabinets”, kur darbība notiek teātra dekorācijās uz skatuves, un ir organizēta – cēlienos. Norādes uz ekspresionisma kino ietekmi Dailes teātrī var uzskatīt arī mizanscēnu kompozīcijā, jo Dailes teātra sākumposmā lielākā daļa aktieru ir vien mizanscēnas elementi un savdabīgo ritmisko kustību lietojumā.

### **1.1.1. Skatuvisko elementu saskaņotība vienotā formā**

„Dailes teātris nāca kā jaunas teātra formas meklētājs, kā revolucionārs protests pret veco latvju teātri un viņa vienpusībā sastingušajām dogmām un tradīcijām. Viņš pirmais savos nodomos neapstājās vairs ne pie tēzes, ne antitēzes, bet pavēra iespējas uz sintētisko teātri, ko īsos vārdos varētu nosaukt par emocionāli piepildīto formu teātri, kurā strāvētu pārdzīvojumā laikmeta kaislības un idejas,”<sup>23</sup> Dailes teātra almanahā raksta dzejnieks un publicists Jānis Grots, salīdzinot Dailes teātra izaugsmi ar Maskavas kamerteātra cīņu pret divām lielām radikālām frontēm – Staņislavska skolas naturālismu un Meierholda

<sup>21</sup> Prof.N. Mišajevs „Ideja un skatāmība Dailes teātrī”, Dailes teātris desmit gadi, „Dzintars”, Rīga 19.lpp.

<sup>22</sup> Prof.N. Mišajevs „Ideja un skatāmība Dailes teātrī”, Dailes teātris desmit gadi, „Dzintars”, Rīga 20.lpp.

<sup>23</sup> J. Grots „Dailes teātra desmit gadi”, Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 113.lpp.

skatuviskajām gleznām, kurā aktieris zaudē savu individualitāti un ir izteiksmē pielīdzināms mašinizācijai. J. Grots uzskata, ka grūtajā tradīciju pārvarēšanas cīņā Dailes teātris ir sasniedzis savu individuālu formu, pārvarot galējības.

Dailes teātra formas maksimas teorētiski sastādījis un iztirzājis J. Muncis, kurš Dailes teātrī paralēli skatuves konsultanta amatam, darbojies kā skatuves mākslas teorētiķis. Muncis pašaizliedzīgi un aizrautīgi sagatavo lekcijas aktieriem par teātra jautājumiem un jaunākajiem teātra sasniegumiem, uzskatot, ka tikai izglītots aktieris spēs radīt apzinātu teātra formu. Teātra formas principus un vadlīnijas Muncis aprakstījis vairākos darbos, kas satur arī lielu daļu Krievijas un Rietumeiropas teātra teorētiķu un režisoru ideju. Dailes teātra formas jautājums J. Muncim bija tik nozīmīgs, ka savas teorētiskās idejas J. Muncis tiecies apkopot un pamatot, izmantojot fenomenoloģiju, arī pēc tam, kad Dailes teātrī vairs nestrādā, ar mērķi radīt „Jauno Dailes teātri”.

1921.g. 9. novembra lekcijā par teātra mākslu J. Muncis Skatuves formu veidojošos elementus iedala statiskajos un dinamiskajos. Šīs nostādnes Muncis pilnībā pārcēlis no scenogrāfa Ādolfa Apia Ritmiskās telpas teātra principiem.

Statiskie elementi: dekorācijas, kostīmi, apgaismojums

Dinamiskie elementi: aktieris, kustība, balss

Statiskajiem elementiem nepiemīt patstāvīgas radošas kvalitātes, tie ir atkarīgi no to radītājiem, un ir pilnībā pakļauti dinamiskā elementa vajadzībām. Statiskie elementi ir dekorācijas, kostīmi un apgaismošana. Vēlāk savos teorētiskajos formulējumos, Muncis raksta, ka apzīmējums dekorācijas ir nepareizs, „jo šis vārds ir saistīts ar dekorēšanu, t.i., izrotāšanas jēdzienu, kamēr teātra izrādei izrotāšanas elements nav vajadzīgs.”<sup>24</sup> Teātra dekorācijas kalpo tikai kā atbalsts aktieru kustību organizēšanai.

Šī paša gada lekcijā par teātra mākslu J. Muncis skatuviskos elementus iedala arī sīkāk: redzes un dzirdes elementos. Gan dzirdes, gan redzes elementi ir sakārtojami ritmā, tādēļ ritmu J. Muncis uzskata par galveno elementu veidu: „Ja mums būs tikai līnijas, viņas iespaidu neatstās uz cilvēku, bet, ja viņas nolikšu zīmējumā, būs tūlīt iespaids.”<sup>25</sup> Ritms, kas no sengrieķu valodas vārda *rhythmos* nozīmē vienmērīgums, saskaņotība, atkārtošanos, rada nepārtrauktību, izmantojot pauzes – tukšumus, uzliek uzsvarus uz kārtējo notikšanas mirkli – aizpildīto laukumu, izpaužoties līniju, gaismēnu, formu, krāsu un kontrasta lietojumā. Ritms sakārto un ir loģiskās konstrukcijas veidotājs: „bez ritma neveidojas forma”, kā arī J. Muncis uzskata, ka tieši caur ritmu uztveram mākslinieka

<sup>24</sup> J. Muncis manuskripts „Jaunais Dailes teātris I”, Rīga, 1974.g., 32.lpp.

<sup>25</sup> Jānis Muncis „Lekcija Dailes teātrī par teātra mākslu”, 1921.g.,9.novembrī, glabājas rmm, inv. Nr. 202793,



dvēseles pārdzīvojumus vai prieku. Ritms caurauž gan statiskos, gan dinamiskos elementus. Statiskajos elementos ritms izpaužas skatuves dekoratīvajā iekārtā. Bet dinamiskais elements – aktieris ir ritma izteicējs caur balss un kustību elementiem. Tāpēc iespējams izdarīt secinājumu, ka tieši ritms ir visu elementu savienotājs, jo tas ir arī muzikālā pavadījuma dominējošais elements.

Kā galveno izteiksmes līdzekli aktierim J. Muncis uzskata kustību, tādēļ teorētiskajā izklāstā un darbības laikā Dailes teātrī tai pievērsis īpašu uzmanību, nereti komentējot un izsakot priekšlikumus kustību konsultantes Felicitas Ertneres darbam.<sup>26</sup> Darbības sākumposmā Muncis aktieriem lasījis vairākus izglītojošus kursus un iepazīstinājis ar ārzemju teorētiķu uzskatiem par kustību. Pēc kustību konsultantes Felicitas Ertneres ieskatiem, J. Muncis ietekmes saistītas ar Vsevoloda Meierholda biomehānikas metodes principiem, kas vistiešākā veidā atvasināti no futūristu priekšstata par cilvēku kā bioloģisku mašīnu, un kas līdzās Staņislavska sistēmai kļūst par vienu no ievērojamākajām metodēm aktierdarbā Krievijā. Šīs metodes pamatā bija Krievu fiziologa Ivana Pavlova atklājums par fiziskā stāvokļa un psihisko stāvokļu savstarpēju mijiedarbi. Trenējot aktiera ķermeni Meierholds, uz skatuves eksperimentējot ar *dell'arte* komēdiju vairākus vingrinājumus pārnesa uz skatuves, lai radītu abstrakcijas.

Atgriežoties pie Dailes teātra, „Režijas inscenējuma ideāls toreiz bija – stilizācijas ietvērumā slēgta dinamiski kāpinātu ritmisku kustību aina. Tas izvirzīja aktiera ķermeņa kultūru par galveno un vistiecamāk attīstāmo formas elementu skatuves mākslinieku izteiksmes līdzekļu kopumā,” Jānis Sudrabkalns uzskata, ka krāsu, skaņu un kustību ritmiskā saskaņa – inscenējuma dekoratīvā un kinētiskā puse sasniedza Dailes teātra pirmo piecu darbības gadu laikā žilbinošus panākumus. Bet P. Jēgere – Freimane kritiski secina, ka „Dailes teātris bija tad jau kultivēta skatuves darbinieku masa, dellartriski disciplinēts ansamblis, - fons, uz kā iezīmēties solistu mākslinieciskās personības raksturam.”

Vēstulē Eduardam Smiļģim J. Muncis sasaucoties ar eiritmijas pamatprincipiem raksta: „Kas ir kustība? Pēc manām domām, kustība ir ķermeņa ritmisks zīmējums telpā (kinētisks zīmējums) – atsevišķam zīmējumam vajag būt saskaņā ar pārējiem zīmējumiem”<sup>27</sup> Formas elementu pareizu mijiedarbību nodrošina visu statisko elementu saskaņošana ar kustību. „Ja izrādes forma nebūs saskaņota, tad nesīs gadījuma saturu”<sup>28</sup>. Draudus formas nepilnībai J. Muncis saskata apstākļi, ka Eduardam Smiļģim vienlaikus

<sup>26</sup> J. Muncis vēstule E. Smiļģim, 1921. g., 15. decembris, rmm, inv. Nr. 233189,

<sup>27</sup> J. Muncis vēstule E. Smiļģim, 1921. g., 7. jūnijs, glabājas rmm, inv. Nr. 237673,

<sup>28</sup> J. Muncis vēstule E. Smiļģim, 1921. g., 6. septembris, glabājas rmm, inv. Nr. 237675,

uzvedumā veic inscenējuma meistara un aktiera pienākumus: „dinamiska forma netiek loģiski konstruēta, un galvenais aktiera izteiksmes līdzeklis kustība netiek organiski saistīta ar inscenējuma pamatideju. Visu izrādes formas loģisko konstruēšanu un savstarpējo noskaņu traucē tas apstākļi, ka inscenētājs pats tēlo galveno lomu.”<sup>29</sup> Kinētiskā zīmējuma – kustības kompozīcijas veidošanai nepieciešama distance - skats no attāluma. Aprūtināta ir arī kinētiskā zīmējuma iekomponēšana telpā, saskaņā ar citiem skatuviskajiem elementiem. Turklāt kustība ir kaligrāfiska, tās uzdevums ir paust vēstījumu, kas ar gadījuma raksturu tiek izkropļots.

Masu kustībai jeb mizanscēnai piemīt arī arhitektonisks aspekts - masu kustības var izmantot kā ietvaru, norādi vai būvi, kas palīdz izcelt galveno varoni. Tomēr, analizējot masu kustību pēc Munča pierakstiem, galvenokārt tiek aprakstīta kustības antitēze – statisks masu miera stāvoklis: „tā ir tāda glezna, kur viena darbojošās personas vidū un neskaitāmi daudz rokas paceltas augšā norāda uz galveno varoni, visas šīs personas konstruētas tā, lai papildinātu galveno.”<sup>30</sup> Aktieru grupa sastingušās pozās vertikālē, izkārtotas diagonālē veido pakāpienus, kas skatienu loģiski aizvada pie galvenā tēla pieaugošā intensitātē. Šie dinamiskie izrādes elementi daudz efektīgāk kā statiskie spēj transformēties dažādās figūrās un nepieciešamības gadījumā uzturēt sevi vienmērīgā kustībā, sasaucoties ar viduslaiku „dzīvo bilžu” jeb „tableaux vivants” iespējam transformēties attēlos. Masu skatu aktieriem nepiemīt psiholoģiskā aspektā individualitāte – tie ir kaligrāfiskie elementi, kinētiskā zīmējuma punkti, līnijas akcentu izcelšanai. Munča uzskati arī par balsi sasaucas ar cilvēka ķermeņa mehanizāciju: „uz aktiera balsi jāskatās, kā uz instrumentu, kas izdod skaņas,”<sup>31</sup> un šo instrumentu vajag noskaņot skaļi un tīri, netiecoties pēc dabiskā.

Statiskajiem elementiem, kas ir dekorācijas, kostīmi un gaismas, jābūt tādiem, kas palīdz galvenajiem elementiem, vienlaikus tiem jābūt interesantiem un piesaistošiem. Dekorācijas un kostīmi ir statiski, jo tie ir nemainīgi, ilgstoši vienmēr, tos varēs aplūkot tādus pašus arī pēc izrādes un nākamajā izrādē. Arī gaismas tiek iestudētas tā, lai tās varētu atkārtot pēc nepieciešamības. Skatuvei nepieciešami elementi, kas bez liekiem izgriezumiem kalpo kā atbalsts kinētiskiem elementiem, kas ir aktieru kustību organizēšanai. Kā piemēru autors min kāpnes, kas palīdz aktieru kustības grupēt vertikālē.

---

<sup>29</sup> J. Muncis vēstule E.Smilgīm, 1921.g.,6.septembris, glabājas rmm, inv. Nr.237675,

<sup>30</sup> J. Muncis, lekcija Dailes teātrī par teātra mākslu, 1921.g.,9.novembris, glabājas rmm, inv. Nr.202793,

<sup>31</sup> J. Muncis vēstule E.Smilgīm, 1921.g.,7.jūnijs, glabājas rmm, inv. Nr. 237673,

Scenogrāfijas veidošanā Muncim svarīga ir arī proporciju ievērošana, tāpēc veidojot skatuves elementus, par pamatu jāņem skatuves telpas realitāte.

Apgaismošana ir statiskais elements, ar kuru var rīkoties arī dinamiski, bet tam nepiemīt patstāvības. Tās dinamika ir saistīta ar tās galveno uzdevumu: izgaismot aktieri, apgaismošanu var konstruēt tā, lai padarītu aktieru stāvus skulpturālus. Tāpat gaismas efekti var tik izmantoti nepieciešamo noskaņu radīšanai, tomēr gaisma nedrīkst tikt pielietota nejauši. Tai jābūt organiski savienotai ar citiem elementiem: „gaismas spēlei jāiekļaujas režisora izrādes kompozīcijā kā izrādes formas neatņemamai sastāvdaļai,” tāpēc Dailes teātra mākslinieciskās darbības pamatnosacījumos noteikts, ka Dailes teātrī gaismu iestudē skatuves glezniecības konsultants, bet skatuves glezniecības konsultanta ieceri apstiprina inscenējuma meistars.

### **1.1.2. Dekorāciju stilizācijas princips**

Dekorāciju stilizācijas atvasināta, no teātra atsevišķo elementu saliedēšanas vienotā teātra formā nepieciešamības. Muncis par šo jautājumu rakstījis jau 1917. gadā izdevumā „Skatuve”, kur ievadā secinājis, ka teātra mākslas smaguma punkts ir dramatiskā darbība un līdz ar to aktieris, tēlotājs. Pārējiem teātra mākslas izteiksmes līdzekļiem – dekorācijām, apgaismojumam, skaņām un kostīmiem ir jāizceļ dramatiskā darbība. Apskatot veidu, kā dekoratīvais ietērs tiek saistīts ar dramatisko darbību, Muncis atklāj dekorāciju elementāro uzdevumu, kas ir raksturot laiku un vietu, kur darbība notiek. To var attēlot, pirmkārt, kā ģeogrāfisku, vēsturisku un etnogrāfisku apkārtni, otrkārt, kā telpas ierobežojumu. Pirmais dekorāciju veidošanas princips raksturīgs naturālismam, kur ar stereotipu palīdzību tiek attēlota daba, un demonstrēts etnogrāfiski pareizi ieturēts stils. Šie statiskie gleznojumi tiek izstrādāti ar smalku detalizāciju, vienlaikus organiski nesaistoties ar tēlotāju fizioloģiju, kā arī šīs dekorācijas novirza skatītāju uzmanību no dramatiskās darbības.

Savukārt izvēloties skatuves izveidojuma otru principu – radīt nosacītu spēles telpu, dekorators ir brīvs no ģeogrāfiskiem un etnogrāfiskiem likumiem, un tādēļ spēj pievērst uzmanību galvenajam uzdevumam – veidot dekorācijas kā dramatiskās darbības atbalsta punktu. Izvēloties dramatiskās telpas vienkāršu veidošanu, neatkarīgi no laika un vietas attēlošanas, dekoratoram ir lielākas iespējas izmantojot fantāziju, izteikt drāmas saturu, formas un līnijas, komponējot tā, lai tās palīdzētu izcelt tēlotājus. Muncis raksta, ka attiecībā uz lieliem inscenējumiem teātri, kuri nolēmuši kalpot tikai mākslai, vadās pēc šāda principa: „Inscenējot lielas nopietnas drāmas vajag atrast mēru redzes iespaidam,

izveidojot dekoratīvo ietēru tikai kā atbalsta punktu vispārējai situācijai, nenodarbinot skatītāja uzmanību ar nekā neizteicošiem sīkumiem.”<sup>32</sup> Šo principu savā darbībā Dailes teātrī realizē arī Muncis.

Dailes teātra skatuves iekārtojumā līdz 1926.g. dominē skaidri definēts minimālu līdzekļu lietojums, kā mērķis nav dot gatavu attēlu, bet rosināt skatītāju fantāziju atšķirībā no reālistiskā teātra risinājumiem. Andrejs Upītis uzskata, ka „Dailes teātra stilizējuma metodes nav tik sekmīgi pielietojamas noteikti reālistiskiem darbiem, kā fantāzijām, kuru saturs nav saistīts pie noteikta laika, vietas un telpas.”<sup>33</sup> Stilizācija atsvešina dekorācijas, ir grūti identificēt konkrētu gadsimtu vai ģeogrāfisku atrašanās vietu, jo šīs scenogrāfijās ir vispārinātas un tajās nav sastopami etnogrāfiski motīvi, lai paskaidrotu, kādas dramaturģijā aprakstītās tautas īpatnības, bet gan ir iekšēji subjektīvs skatījums, kas arī ir viens no skaidrojumiem Munča izkoptajai stilizācijai. „Skatuves telpas formas veidojums ir mākslinieka subjektīva vīzija un viņa poētiska oriģinalitāte, ko savukārt nosaka tā kulturālā vide, laikmeta gars un stils, no kura viņš cēlies.”<sup>34</sup> Muncis dekoratīvajās konstrukcijās paredzējis daudz brīvas vietas, kur animācijā izpausties aktieru figūrām kustībā. Bieži šīs dekorācijas veidotas, uzsverot vertikālo dimensiju – Muncim raksturīgo ciprešu vai egļu gleznojums, gan arī daudzo podestu, paaugstinājumu un kāpņu izmantojums, lai paplašinātu kustību diapazonu. Šī raksturīgā tika dekorācijas sasauca ar A. Apia scenogrāfijā lietoto paņēmienu kopumu, it sevišķi stilizētu ciprešu kā „arhitektoniska elementa” lietojumā.

Rezumējot Munča 1917.g. gadā izdotajā publikācijā „Dekorāciju nozīme un viņu uzdevums teātrī” secināto, šajā rakstā iezīmējas trīs stilizācijas tendences, kuras tiek turpinātas un izpaužas Munča turpmākā skatuves glezniecības konsultanta darbībā Dailes teātrī.

- 1) Dekorāciju pakļautību aktierim un kustībai
- 2) Vienkāršības un abstrakcijas efektivitāte
- 3) Inscenējuma vizuālais ietērs kā psiholoģiskās spriedzes izteicējs

Pirmā no nostādnēm tiek pieteikta jau Dailes teātra deklarācijā, kas publicēt Dailes teātra trešās sezonas brošūrā 1922.gadā. Otrās deklarācijas punkts postulē: „radīt organiski apvienotu izrādes formu, kur visi teātra elementi tiek atrisināti tikai no teātra redzes

---

<sup>32</sup> J. Muncis „Dekorāciju nozīme un viņu uzdevums teātrī”, Skatuve Nr.1, 1917.g., 55.lpp.

<sup>33</sup> A.Upītis „Daži brīži Dailes teātrī”, Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 1930.g., 138.lpp.

<sup>34</sup> J.Muncis manuskripts „Jaunais Dailes teātris”, Rīga, 1974.g., 32.lpp.

stāvokļa, ņemot kā izejas punktu aktieri.”<sup>35</sup> Turklāt trešais deklarācijas punkts kā galvenos izrādes elementus nosauc aktiera balsi un ķermeņa ritmisku kustību laikā un telpā. Manuskriptā „Jaunais Dailes teātris” inscenējuma vizuālā izpildījuma stilizējums tiek pamatots ar tā pakļautību galvenajam inscenējuma elementam – aktierim – dinamiskajam elementam. Tādēļ statiskie elementi – dekorācijas kostīmi, grims un apgaismojums kalpo tikai dramatiskajiem mērķiem. Tiem ir jābūt garīgi piesātinātiem saskaņā ar kompozīcijas ideju, un tiem ir jāpalīdz izteikt lugas psiholoģisko atmosfēru. „Kolorīts un forma savā raksturīgā kompozīcijā var stipri celt izrādes māksliniecisko vērtību un palīdzēt skatītājiem izprast dramatisko darbību,” tādēļ „statisko elementu veidotājam – skatuves gleznotājam jāattīra skatuve no visiem liekiem un nevajadzīgiem sīkumiem, kas tikai traucē darbības norises uztveri.”<sup>36</sup> Inscenējuma vizuālajiem elementiem ne tikai jāpalīdz izcelt aktieru darbību, un tie nedrīkst būt lieki un traucējoši, tātad jāuztver tikai kā līdzeklis un instruments, kas labi pielāgots, lai panāktu vēlamo darbības rezultātu.

Dailes teātra pirmo darbības gadu laikā Dailes teātra stilam bija raksturīga dekorāciju askētisms, ko dekorators un teorētiķis Muncis pamatoja ar to iedarbīgumu. „Krāsu intensitāte un īpatnēja toņu harmonija, līniju salaidums un pagriezieni savstarpējā sakarībā, subtili gaismas efekti – veikla apdare vispārējā kompozīcijā un tieši izmeklēti vienkāršie elementi sasniegs augstāko iespaidu skatītājos.”<sup>37</sup> Komplicētas krāsu nianses un pārejas, formu un materiālu daudzveidība nerada vienotu vēstījumu, tādēļ jāveic šo elementu izlase.

Spilgts dekoratora Munča minimālu līdzekļu realizējums ir otrās sezonas pirmais iestudējums: Pērs Gints ar pirmizrādi 1921.gada 15. novembrī. Šajā inscenējumā tika izmatotas tikai trīs krāsas: oranžs, melns un zaļš. Vēstulē Ed. Smiļģim Muncis raksta, ka „šīs krāsas ir atrastas par pareizām un visvairāk izteicošām šai gadījumā”, jo tās vislabāk izsaka norvēģu raksturu. Arī kostīmos netiek izmantoti etnogrāfiski raksti vai toņi, bet tēlu sistēma veidota kontrastējoša. Solveiga gaiša, dzeltenos pamatņos, kuras parādīšanos uz skatuves Muncis iecerējis papildināt ar citu toņu pazušānu no skatuves. Turpretim Pogu lējēja un svešā tēlus Muncis paredzējis pretēji - „šīs personas ir tās mistiskās, kuras parādās un pazūd,”<sup>38</sup> tādēļ tie iecerēti tumšos toņos.

Munča Pēra Ginta iestudējuma vizuālā iecere arī labi ilustrē inscenējuma vizuālā ietērpā kā psiholoģiskās spriedzes izteicēja principu. Tradicionālo kalnu vietā Muncis šajā

<sup>35</sup> J.Muncis „Dailes teātra deklarācija”, Dailes teātris Rīgā, 1922.g., 6.lpp.

<sup>36</sup> J. Muncis manuskripts „Jaunais Dailes teātris”, Rīga, 1974.g., 32.lpp.

<sup>37</sup> J. Muncis manuskripts „Jaunais Dailes teātris”, Rīga, 1974.g., 32.lpp.

<sup>38</sup> J.Muncis, vēstule E. Smiļģim, 1921.g., 14. Jūlijs, rmm, inv. Nr. 233547,

inscenējumā bija plānojis veidot klintis, kas simboliski izsaka norvēģu savpatīgo mentalitāti. Šīs ieceres atbilst Munča vēlāk formulētajām un papildinātajām idejām. Statiskajiem elementiem simboliski jāizteic mirkļa garīgais spraigums. Inscenējuma vizuālā izpildījuma uzdevums nav ar statistiskiem elementiem attēlot „iluzoru vietas pareizību”<sup>39</sup> kā tas raksturīgs naturālisma virzienam. Statiskajiem elementiem nav jāpiedāvā gatavas bildes, bet gan ar asociāciju palīdzību jāraisa skatītāju iztēle un jāveicina uzveduma uztvere. Dailes teātra piektās sezonas brošūrā šo ideju apcer arī Roberts Šterns, uzsverot, ka skatuves mākslai jānācās no dzejas elementiem, kas „atjauno nevis materiālo pasauli”, bet gan idejas. „Dekorācijas, mēbeles, kostīmi dod materiālo pasauli ar lielu daudzumu nevajadzīgu uzmanības novirzītāju. Vārds priekš tam tikai ir, lai izsacītu sajūtu, domu, ideju; bet mēbeles, lai arī tās uz skatuves novietotas, ir ne ideju izcelšanai, bet praktiskai dzīvei darinātas.”<sup>40</sup> Dailes teātra scenogrāfijā izpaužas norobežošanās no naturālisma teātros realizētajiem „ticamības” principiem. Reta ir izrāde, kurā uz skatuves atrodas funkcionējošas mēbeles vai sadzīviski rekvizīti. Pat brāļu Kaudzīšu romāna iestudējumā „Mērnīku laiki” uzvedumā vairāk mēbeļu kā viens galds un trīs kompozicionāli izvietotu ķebļu nav redzams, tāpat lielā daļā ainu figurējošā cūka ir asprātīgi plakana – izveidota no kartona un kalpo kā komisks elements.

Pirmajā sezonā stilizētie skatuves izteiksmes līdzekļi asi kontrastēja ar vecās paaudzes aktieru reālistisko tēlojumu, ko aktieru trūkuma un finanšu dēļ nebija iespējams novērst. Skatuves iekārtojumā dominēja minimālisms, bet tēli veidoti spilgti, gan grimā, gan Munča stilizētajos kostīmos. „Rezultātā publikai bija jānoskatās groteskā pārspīlējumā grimētos aktieros, bet jānoklausās pilnīgi reālā runāšanā.”<sup>41</sup> Šī problēma visspilgtāk izpaudās pirmās sezonas Kalderona „Zalameas tiesnesis” inscenējumā, tomēr ar otro Dailes teātra sezonu aktieru sastāvs nostiprinājās, kā arī to izpratne par atšķirīgu tēlojumu pieauga, tomēr slikta aktieru dikcija un dzirdamība bija grūti uzveicama, ko vēl vairāk pasliktināja lielās zāles sliktā akustika. Neatrisināts pirmajā Dailes teātra darbības posmā, palika vienīgi kustību pārspīlējums. Tā 1926.g. Viktora Igo „Ernani” iestudējumu, kuru kritika vērtē kā vienu no labākajiem piektās sezonas inscenējumiem, tomēr J. Sudrabkalns recenzijā izdevumam Sevodņa norāda uz liekiem izgreznojumiem, apgalvojot, ka „varoņtraģēdijas lappuses atstātu lielāku iespaidu, ja tās būtu atturīgi vienkāršas. Pēdējā laikā inscenējumos

<sup>39</sup> J.Muncis manuskripts „Jaunais Dailes teātris”, Rīga, 1974.g., 41.lpp.

<sup>40</sup> Roberts Šterns „Mākslas atbrīvošana un skatuves elementi”, Dailes teātris, V sezona, 1924.g., 9.lpp.

<sup>41</sup> Paula Jēgere – Freimane „Eduarda Smilģa inscenējumi Dailes teātrī”, Eduards Smilģis un viņa darbs, biedrība „Dailes teātris”, Rīga, 1937.g., 92.lpp.

sāk izpausties nevajadzīga aizraušanās ar plastiku, skaistām, bet tukšām pozām.”<sup>42</sup> Šeit sastopama zināma pretruna ar teorētiķa Munča uzskatiem par mizanscēnu veidošanu: „jāpieliek visa radošā fantāzija ne tikai lai atrastu izteicošu un nozīmīgu kustības formu, bet arī lai izveidotu vienkāršāko, estētiski un loģiski vērtīgāko formas sintēzes kontinuitāti.”<sup>43</sup> Muncis uzskata, ka mizanscēnu komplicētība skatītājus ātri nogurdina, un to uztvere prasa vairāk laika. Labi organizētas un vienkāršākas mizanscēnas uz skatītājiem psiholoģiski iedarbojas daudz vairāk.

Munča realizēto stilizāciju ar laiku piemeklē atkārtosānās. Pēc ceturtās sezonas presē izskan kritika: „Dailes teātra fantastisko mantību kolekcijā jauns eksemplārs: blakus „Dzeltenajam ģērbam” uz vadzītā pakarams ķīniešu dievs Sins,” - 1925. gada aprīlī Latvijas Vēstnesī raksta Jānis Sudrabkalns. Šī izrādei veltītā recenzija ir pārsātināta asprātīgas ironijas, vienlaikus izrādi atzīstot par teatrālā stila meistarību, kuras dekoratīvā virsma pēc autora ieceres radīta kā „feerija, raiba, fantastiska filma ar viegli akcentētiem domu uzrakstiem,” bet bez nepieciešamā senās Ķīnas gudrības dziļuma. Tā paša gada novembrī Sudrabkalna ironiskā kritika vērsās pret Nacionālā teātra iestudējuma „Boass un Rute” Ludolfa Liberta scenogrāfiju, kurā vērojamas krasi pretējas tendences: „jaunlaiku teātra vadītāji, bez šaubām, skatītos uz Ludolfu Libertu ar svētām šausmām,” – tā ironiski Sudrabkalns vērtē smalkā dekoratora tradicionālo meistarību piemētot, ka „kāds dzejnieks starpbrīdī izteicās, ka aktieri viņa dekorācijās brīžiem pazūdot kā džungļos.”<sup>44</sup> Liberta dekorācijām trūkst saskaņotības ar dramatisko materiālu, kā arī tām raksturīgi šabloni, piemēram, fonā pilsētas prospekti, un plašs pastorālo krāsu kolorīta lietojums, dominējot debeszilajam tumši zilajam un zaļā toņiem. Turpretim nākamā gada – 1926.gada maijā Sudrabkalns atzinīgi vērtē mākslinieka Niklāva Strunkes veikumu scenogrāfijā Nacionālā teātra iestudējumam „Melis”, atzīstot, ka Itālijas pieredze dekoratoram devusi jaunas ierosmes: „viņš sasniedzis brīnišķīgu kompozīcijas vienkāršību, līniju un krāsu atturīgumu, kas ietver sevī vairāk dzejiska maiguma, nekā ir visgreznākajā pārpilnībā.”<sup>45</sup> Tas nozīmē, ka jaunās režijas vēsmas bija skārušas arī Nacionālo teātri, kurš savos uzskatos arvien bija palicis konservatīvs, kamēr Munča veidotajām scenogrāfijām pārmet formas atkārtosānos.

Dailes teātra iestudējuma „Hasans”, kas pirms J. Munča došanās uz Ameriku kļuva par pēdējo izrādi, kurai dekorators veidojis scenogrāfiju, recenzijas nobeigumā Sudrabkalns

<sup>42</sup> J.Sudrabkalns „sevodņa”, 1926.g., 23.janvārī, 18. Nr.

<sup>43</sup> J.Muncis manuskripts „Jaunais Dailes teātris II”, Rīga, 32.lpp.

<sup>44</sup> J.Sudrabkalns „sevodņa”, Nr. 261., 1925.g. 20. novembrī,

<sup>45</sup> J.Sudrabkalns „sevodņa”, Nr. 111., 1926.g. 21. maijā,

raksta: „Ar Munci saistīti daudzi Dailes teātra trūkumi un labās īpašības. Cilvēki, kuri pieprasīja glezniecību, ar viņa dekorācijām palika neapmierināti. Turpretī publika, kas Lāčplēša ielā meklēja jaunas teātra formas, scēnisku elementu saplūsmi, sajūsminājās par Munča absolūto glezniecisko pazemību, viņa stingro pakļaušanos vienai kopīgai uzveduma idejai. Lēti paņēmienu, grēkošana pret labu gaumi mazinājās ar katru izrādi, un daudzus Munča uzvedumus var saukt par paraugu.”<sup>46</sup>

## 1.2. Tehniskie uzlabojumi teātra telpas iespēju paplašināšanai

No dibināšanas 1920.g. līdz 1977.gadam Dailes teātris atradās Lāčplēša ielas 25<sup>47</sup> ēkā, kurā jau iepriekš bija darbojušies divi teātri. Nams ir celts 1902. gadā pēc baltvācu arhitekta Edmunda fon Trompovska projekta, bet ēkas iekšējās ģipša griestu un sienu dekorācijas veidojuši Otto & Wassil būvniecības meistari. Šie meistari iekšējo dekorāciju izgatavojuši arī Latvijas Nacionālā teātra ēkai. Pēc ēkas pabeigšanas 1902. gadā ēka tika nodota jaunajai Rīgas latviešu sabiedrībai, kas izīrētajās telpās noorganizēja Jauno Latviešu teātri. Jaunais Latviešu teātris pastāvēja līdz 1905. gada decembrim, kad vispārējā streika laikā, teātris tika izmantots kā bāze un telpa masu mītiņiem. „Kāda mītiņa laikā ēku aplenca karaspēks, telpas pārmeklēja un izdemolēja. Teātri aizslēdza un aizzīmogoja, izrādes vairs netika atļautas.”<sup>48</sup>

No 1908.g. līdz 1915.g. ēku no Latviešu amatnieku palīdzības biedrības nomā Jaunais Rīgas teātris, kurš kļūst par sava laika populārāko Latviešu teātri, kurā aizsākas latviešu skatuves glezniecība. Tās pirmsākumu, gan spožākos sasniegumus no 1909.g. līdz 1915. gadam saistot ar Jāņa Kugas dekorācijām.<sup>49</sup> Teātris darbību izbeidz kara dēļ 1915.g. 1920.g. ēkā ienākot Dailes teātrim, telpas atrodas sliktā stāvoklī, griestu dekorējumi ir stipri sabojāti. „Pazīstamās, skaisto tradīciju apgarotās telpas Romanova ielā 25 bija kara un revolūcijas izpostītas, aukstas un tukšas, kad tur 1920.g. uz drupām sāka darboties Dailes teātris. Logiem nebija stiklu, durvīm nebija atslēgu, apkurināšanas ierīce sarūsējusi, nerunājot par skatuves un darbnīcu inventāru.”<sup>50</sup>

<sup>46</sup> J. Sudrabkalns „sevodņe večerom”, Nr. 232., 1926.g. 15.oktobrī,

<sup>47</sup> Līdz 1923.gadam Lāčplēša ielas nosaukums bija Romanova iela, Dailes teātra darbnīcas šajā namā atradās līdz pat 1991.g.

<sup>48</sup> <http://www.dailesteatris.lv/media/uploads/pdfi/dailes-teatra-vesture-1-10-sezona.pdf>

<sup>49</sup> J. Siliņš „Latviešu skatuves glezniecība”, Senatne un māksla III-IV, 1936.g., pieminekļu valdes izdevums, Rīga, 160.-174.lpp.

<sup>50</sup> R. Kokle „Dailes teātra saimniecība”, Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 153.lpp.



Dailes teātris darbību uzsāk lielā nabadzībā. Dailes teātra direkcijas locekļi meklēja finanses gan valsts, gan pilsētas kasēs, tomēr jaundibinātajai valstij vēl nebija iespējas finansiāli atbalstīt vēl viena teātra darbību. Pirmā izrāde tika nodrošināta no Raiņa un Anša Gulbja ziedojuma, sarīkotā aktieru „kāpostu tirgus” ieņēmumiem un aizņēmuma no Rīgas latviešu amatnieku krājaizdevumu kases. Dekorācijām noderēja vecie audeklu krājumi, kurus tīrīja un mazgāja, lai pārgleznotus izmantotu dekorācijām un kostīmu pašūšanai. Tika piemeklēti krēsli un zaldātu pamestā putras katlā krāsots priekšsargs.<sup>51</sup> Dažādu tehnisku piederumu dārdzība bija ļoti liela – kamols auklu maksāja 120 rbļ., viena mārciņa naglu – 30 rbļ., bet audeklu privātā tirgū vispār nevarēja nopirkt, bet biļetes cena bija vien 30 rbļ.

Dailes teātris darbību uzsāk, šajos fiziski grūtajos apstākļos, un ar pirmo iestudējumu Raiņa „Indulis un Ārija” gūst publikas atsaucību. Par iegūtajiem līdzekļiem veic vispārējus remontus zālē, garderobēs un uz skatuves, tiek pasūtīti arī jauni skatuves krēsli. Pēc direkcijas ierosinājuma Muncim uzdod no Berlīnes atvest teātrim piemērotas modernas apgaismošanas ierīces, kuras Latvijā vēl līdz tam teātros nebija lietotas un apgaismošanas ziņā Dailes teātris kļūst par novatoru.

Neskatoties uz materiālām grūtībām, Dailes teātris tiecas sekot 20.gs. norītošajām izmaiņām arī skatuves izbūvē. Skatuves kārbu nomaina amfiteātris jeb arēna, bet ar rampas nojaukšanu, tiek nojaukta robeža starp skatuvi un skatītāju, un aizsākas skatuviskās telpas ekspansija. Pirmo reizi rampas nojaukšanu teorētiski pamato teātra reformētājs Georgs Fukss apcerējumā „Vācu forma”, kurā skatuves rampas nojaukšana nepieciešama, lai panāktu „transdimensionālu vienotību” jeb iespaidu, ka skatuves telpa ir bezgalīga. 20.gs. sākumā Makss Reinhards izmanto dažādu modeļu teātra telpas. Pēc iespējas arī Dailes teātris tiek modernizēts, pārbūvējot skatuvi – nojaucot tradicionālās trīs sienas. Tiek nojaukta vecā rampa, pacelta skatītāju zāle, izbūvētas palīgtelpas. Šādās pārbūvēs un izbūvēs desmit gadu laikā Dailes teātris iegulda apmēram 30 000 latu. Vēlāk vēl ievērojami lielākus līdzekļus ieguldot uguns grēka seku likvidēšanā 1931.gadā.

20. gados ir mainījies dzīves ritms, tas kļuvis straujāks, notiek rūpniecības attīstība, cilvēku dzīvē ienāk tehniski jauninājumi, norit urbanizācijas procesi, un ir izgudrots kino. Sekošana laikmetam kļūst par Dailes teātra vienu no vadlīnijām: „uzvarēs teātris, tik ne tas teātris, kurš palicis turpat, kur bijis pirms 30 gadiem, bet kas gājis uz priekšu un veidojies līdzī modernai teknikai, līdzī modernā cilvēka – skatītāja psihei.”<sup>52</sup> Eduards Smiļģis uzskata, ka „Dailes teātrim jārada jauna skatuve un jaunas skatītāju telpas, tad aktieris,

<sup>51</sup> R. Kokle „Dailes teātra saimniecība”, Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 153.lpp.

<sup>52</sup> E.Smiļģis, Pārdomas, Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 7.lpp.

inscenētājs, dzejnieks, kritiķis – līdz radītājs visciešākā sadarbībā radīs īstu tagadnes teātri”<sup>53</sup> Arī J. Muncis „Dailes teātra nākotnes uzdevumi” uzsver, ka zinātnes un tehnikas attīstība ir neizsmeļama viela mākslinieka radošajai fantāzijai.

### 1.2.1. Jauninājumi skatuves izbūvē

Paceļot aizvien augstākā mākslinieciskā izteiksmē aktieru kustību iespējas, Dailes teātra mazā un seklā skatuve kļūst par radošo izpausmju ierobežotāju, tāpēc jau teātra pirmsākumos tiek domāts par skatuves paplašināšanu un pārveidošanu. Pirmajā sezonā tiek iznīcināta skatuves līdzenā grīda, tā rodot iespēju aktieru dažādāku kustību iespējām un mizanscēnām kārtoties arī vertikālā līnijā, līdz šim ierastās horizontāles vietā. „Jaunie pārveidojumi nozīmēja īstu kara pieteikumu līdz tam par likumu uzskatītiem teātra mākslas kanoniem – no skatuves nozuda vecā rampa, tika pārkārtoti līdzšinējie līdzenie spēles laukumi, kuru vietā uz skatuves izkārtojās podestūra kubu, rombu un citu pat ģeometrijā nedefinējamu priekšmetu veidā.”<sup>54</sup> Skatuve grīda tika organizēta trīs līmeņos: proscēnijs, vidus plāns, pēdējais plāns. Katru no šiem plāniem atdala uz abām pusēm atvelkams priekšskars. Katrs plāns atrodas pa vienu pakāpi augstāk un virzienā no priekšskatuves uz pēdējo plānu katrs plāns ir šaurāks, šādā izbūvē vadoties pēc vācu teātra reformētāja Georga Fuksa „reljefa skatuves” principa, kuras priekšrocības bija ātra ainu maiņa.

Skatuves izmaiņas ļāva Muncim realizēt raksturīgās askētiskās scenogrāfijas, kas pilnībā bija pakļautas aktieru dinamisko kustību vajadzībām, atstājot pietiekami daudz brīvu laukumu F. Ertneres veidotajām mizanscēnām, kurās bieži vērojama grezna zelta griezuma kompozīcija. „Trešo sezonu Dailes teātris jau sāka uz izbūvētas, ar proscēniju paplašinātas skatuves, apgādātas ar moderniem apgaismošanas aparātiem.”<sup>55</sup> Pēc liecībām no Munča un Smiļģa sarakstes – šīs apgaismošanas ierīces arī šoreiz tiek iepirktas Berlīnē,<sup>56</sup> un pēc M. Grēviņa pētījumiem, pirktas speciāli Hofmaņa „Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgo piedzīvojumu” inscenējuma vajadzībām. Ar jaunajām tehniskajām ierīcēm un skatuves laukuma iekārtojumu, Dailes teātrī bija iespējams spēlēt pēc vēl līdz tam latviešu skatuvei nepierastiem principiem. Ar proscēniums ieviešanu tika noārdīta

<sup>53</sup> E.Smiļģis, Pārdomas, Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 7.lpp.

<sup>54</sup> M. Grēviņš „Dailes teātris meklējumu gaitās”, almanahs „Teātris un dzīve” Nr. VI, 1962.g., 64.lpp.

<sup>55</sup> P. Jēgere – Freimane „Eduarda Smiļģa inscenējumi”, Eduards Smiļģis un viņa darbs, Biedrība „Dailes teātris”, Rīga, 1937.g., 100.lpp.

<sup>56</sup> J. Muncis, vēstule Ed. Smiļģim (apgaismošanas ierīces tehnisko parametru apraksts), 1922.g., 30. augusts, Berlīne.

siena starp skatītāju un aktieri, raisot ciešāku kontaktu to starpā. Iznākot uz proscēnija, aktieris iznāk ārā no skatuves rāmja un kļūst redzama viņa pilnīgā forma.<sup>57</sup>

Dailes teātra skatuves izbūve un tās jaunās iespējas pēc dalības 1925. gada vispasaules dekoratīvās mākslas izstādē Parīzē, tiek novērtētas arī Francijas presē, Dailes teātrim saņemot uzslavas, ne tikai par Munča iesniegtajiem maketi, bet arī par skatuves organizāciju. Franču režisors Andrē Antuāns „Le Journal” publikācijā raksta, ka Dailes teātris var kalpot par vērtīgu iedvesmas avotu jauniem teātra sasniegumiem. Šajā izstādes atsauksmē atzinīgi novērtēta atteikšanās no tradicionālās drapērijas kā arī priekšējā plāna izbūve: „pareizi izlietots priekšējais plāns un izbūvēts tā, lai ierāmētu audeklus, kuru zīmējums, perspektīva, krāsas un, galvenais, dziļais kopiespaids, sniedz smadzenēm zināmu nomierināju. Nemaz neatsakoties no tradicionālā skatuves laukuma plāna, pēdējais gandrīz vienmēr pārveidots un pieskaņots attiecīgajai dekorācijai pašā cildenākajā nozīmē un ar vislielākajiem mākslinieciskajiem panākumiem,”<sup>58</sup> autoram secinot, ka šie izrāžu maketi liecina par elementu sintēzi un „skatuves mākslas atjaunotni.”<sup>59</sup> Arī laikraksta „La Volonté” publicēta Pola Blanšāna apbrīna par attēlu daudzpusīgo īpatnību, kur ievietots attēls no „Skroderdienas Silmačos”, tomēr P. Jēgere – Freimane par šo atzinību, 1937. gadā rakstot par Dailes teātra inscenējumiem, izsakās kritiski, jo teātra ārējās formas panākumi stipri kontrastēja ar neatrisinātajām un nepilnīgajām aktiermeistarības problēmām, dekoratīvajiem elementiem kļūstot dominējošiem. Tajā pašā laikā, vērtētāji atzina Dailes teātra inscenējumu un skatuves iespēju pārkumu, kamēr Nacionālā teātra kolektīvā bija ievērojami vairāk labu aktieru – Nacionālā teātra izrādēm pārmeta ainu maiņu gausumu.

Piekto sezonu uzsākot E.Smiļģis presē deklarē šīs sezonas Dailes teātra nodomus, kuru starpā arī min pārbūves nepieciešamību: „neatliekami Dailes teātrim jādomā par jaunu skatuvi un skatītāju telpas būvi, jo tagadnes skatuve neapmierina skatītāju prasības.” Šeit jāatzīmē, ka Dailes teātra skatuve salīdzinājumā ar Nacionālo un Krievu drāmas teātri, ir viszemākā un seklākā no skatuvēm<sup>60</sup>, kuras spēles laukumu ievērojami samazina orķestra bedre, kā arī divas pārsegtas lūkas skatuves sānos gaismu kontrolei.

Nākamā skatuves pārbūve notika septītās sezonas sākumā 1926. gadā, kad tika izbūvēts paplašināts proscēnijs, kas iesniedzās zālē ar veselu pakāpienu sistēmu, un kas ļāva loģiskāk risināt lielformāta uzvedumu darbību un masu skatu izvietojumu. Proscēnijs

<sup>57</sup> Ed. Smiļģis, izrādes „Zalemeas tiesnesis” izrādes ekspozīcija, rmm, inv. Nr. 239737,

<sup>58</sup> Antuāns „Le Journal”, publicēts jubilejas izdevumā „Dailes teātra piecu gadu darba cēliens”, 1926.g.

<sup>59</sup> Turpat, (lappuses nav numurētas)

<sup>60</sup> Lai arī līdz mūsdienām piedzīvotas vairākas pārbūves Lāčplēša ielas 25 skatuve, kur mūsdienās darbojas Jaunais Rīgas teātris, vēl joprojām ir viszemākā un seklākā no Rīgas lielo teātru skatuvēm.

ļāva arī racionālāk sadalīt skatuves telpu lielo inscenējumu daudzo ainu maiņās, diferencējot darbību vairākos plānos. Šādā veidā tika aiztaupīts ainu pārbūves laiks, panākot lielāku dramatiskās norises koncentrāciju un spriegumu, kas kritiķiem licis Dailes teātra izrādes pielīdzināt kinematogrāfam. Šīs skatuves pārbūves rezultātā salīdzinoši nelielā skatītāju zāle kļuva vēl mazāka. Pirmais inscenējums uz jaunās skatuves bija Raiņa „Spēlēju, dancoju” iestudējums, kuru skatītāji un kritika uzņēma ar lielu atzinību.

Laikā, kad Dailes teātris jau bija sasniedzis stabilitāti un nosvinējis darba 10 sezonu, 1931.gada vasarā pirms sekmīgi uzsāktās Dailes teātra 12. sezonas teātri piemeklē ugunsgrēks. Sapostītajā namā nebija iespējams strādāt un sezona draudēja izjukt. Pagaidu telpas Dailes teātris atrada Ebreju teātrī, kurā izmantoja mazo skatuvīti, kas teātra telpu rekonstrukcijas laikā Dailes teātrim deva iespēju turpināt savu darbību. Remontējot izdegušo skatuvīti un skatītāju telpu, tās tika arī pārveidotas un uzlabotas, tomēr Smiļģis sapņoja par pilnīgi jaunu Dailes teātra prasībām piemērotu telpu izbūves projektu.

### **1.2.2. Apgaismošanas sistēma un tās**

Apgaismošanas sistēmas izmantošanas ziņā Dailes teātra skatuve ir novators latviešu teātrī, modernas vēl neredzētas iekārtas tiek izmantotas jau pirmajā Dailes teātra sezonā, un Dailes teātra darbības laikā šo iekārtu klāsts regulāri tiek papildināts. Dailes teātris likvidēja rampas un sofistu apgaismošanas punktus un skatuvīti apgaismoja ar prožektoriem no dažādām vietām, to skaitā balkona, kas ļāva ar gaismām veidot plastiskas formas.

Dailes teātra mākslinieciskās darbības pamatnosacījumi noteic, ka gaismas iestudē skatuves gleznošanas konsultants un ģenerālmēģinājumā pieņemtajai formai jāpaliek nemainīgai visās izrādēs. Bez pārmēģināšanas vai speciālas atļaujas to neviens nedrīkst mainīt, tomēr ne vienmēr šī kārtība tiek ievērota.<sup>61</sup> Apgaismošanu Dailes teātrī no pirmsākumiem nodrošina apgaismotājs Fricis Lepnis ar apgaismotāja palīgiem. Apgaismošanas nodrošināšana nav viegla, jo prožektoru ir ļoti lieli un smagi, to pārvaldīšanai nepieciešamas specifiskas zināšanas, bet sistēmas sviru transformators atrodas zem skatuves. M. Grēviņš uzskata, ka Friča Lepņa ieguldījums scenogrāfijā ir neapmatoti nenovērtēts, jo viņš tikpat lielā mērā uzskatāms par mākslinieku inscenējuma radīšanā kā konsultanti. Jo spēja ar gaismu krāsu gamu rīkoties tāpat kā gleznotājs ar savu

---

<sup>61</sup> Piem., 1921.g. 22. Janvārī J. Muncis Ed. Smiļģim adresētā vēstulē aizrāda par patvaļīgi pieņemtām izmaiņām „Divpadsmitās nakts” pēdējā cēlienā, 1921.g., 22. janvāris, rmm, inv. Nr. 233188,

paleti, bet viņa radītie gaismu efekti tika piedēvēti Munča sasniegumiem. Radoši veiksmīga sadarbība Lepnim izvērtās ar Skulmi, ar gaismu efektiem radot skrejošu mākoņu vai bangojošas jūras efektus, kā arī gadalaikam un diennakts stundai atbilstošas noskaņas.

Par gaismu lietojuma nozīmi Muncis raksta, ka apgaismojums ir neatdalāma dekoratīvā ietērpa vienība. Apgaismošana ir pateicīgs un bagāts skatuves izteiksmes līdzeklis, ja tiek pareizi lietots. Ņemot vērā, ka priekšmeta formu pareizi attēlo gaisma un ēna, ar apgaismošanu iespējams priekšmetu izcelt vai padarīt plakanisku. Muncis uzskata, ka apgaismošanai ir arī liela ietekme noskaņas radīšanā: „viena un tā pati situācija var mūs aizgrābt, vai arī atstāt gluži vienaldzīgus, pateicoties tikai apgaismošanai.”<sup>62</sup> Rīkojoties ar gaismām, iespējams izcelt galveno priekšmetu un panākt vajadzīgo dziļumu, atstājot visu pārējo pustoni. Minot piemērus no gaismas efektu (svēces gaismas) lietojuma Rīgas Latviešu teātra uzvedumā „Makbets”, Muncis secina, ka apgaismojums ir viens no visbagātākajiem palīglīdzekļiem aktieriem. Līdzīgi A. Apia teorētiskajām nostādnēm, Muncis secina, ka „pareizi nostādīta apgaismošana lielā mērā palīdzēs izcelt aktieru spējas,”<sup>63</sup> jo skulptūru redzamu dara tikai apgaismošana. „Par īpaši svarīgu apgaismojuma elementu kļuva no augšas raidītais kustīgais prožektora stars, kas izceļ no tumsas aktiera figūru vai seju un seko aktierim, tam pārvietojoties pa skatuvi.”<sup>64</sup>

Sākotnēji Munča veidotajām scenogrāfijām raksturīgs krāšņs gaismu pielietojums jeb „gleznošana ar gaismu” pirmās sezonas inscenējumos – Aspazijas „Sidraba šķidrants” un Raiņa „Uguns un Nakts”, M. Materlinka „Zilais putns”, ko J. Siliņš nodēvējis par „krāsu ņirboņu”<sup>65</sup>, bet Roberts Kroders par „pievēršanos dekoratīvai krāsainībai, krāsas un gaismas mulsinošām tirādēm.”<sup>66</sup> M. Cielēna „Sudraba šķidrauta” recenzijā uzskata, ka ar izrādē daudz pielietoto varavīksnes iluminatīvo krāsainību, Dailes teātris, sekodams modernai Reinharda skatuves izpratnei, cenšas inscenējumā raisīt noskaņas, dodams režisoram izpausmes brīvību. M. Cielēna „Sudraba šķidrauta” iestudējumam prognozē publikas atsaucību. Tomēr šī krāsainība mijas ar ieturētos toņos veidotiem skatuviskajiem risinājumiem, kā Ibsena „Pēra Ginta” iestudējums, kurā dominē vien trīs krāsas un mērķtiecīgs gaismas efektu lietojums. Šīs atšķirības skaidrojamas ar literāro darbu iekšējo noskaņu – Sudraba šķidrauta Gunas neparastās spējas dziedināt un iepriecināt cilvēkus

<sup>62</sup> J. Muncis „Dekorāciju nozīme un viņu uzdevums teātrī”, Skatuve Nr.2, 1917.g., 55.lpp.

<sup>63</sup> J Muncis lekcija aktieriem par inscenējumu, rmm, 1921.g. 9. novembrī, inv. Nr. 202793,

<sup>64</sup> K. Kundziņš „Latviešu teātra vēsture II”, izdevniecība „Liesma”, Rīga, 1972.g., 307.lpp.

<sup>65</sup> J. Siliņš „Latviešu skatuves glezniecība”, Senatne un māksla, Nr. III-IV, pieminēkļu valdes izdevums, Rīga, 1936.g., 167.lpp.

<sup>66</sup> R. Kroders „Dailes teātra pirmie pieci gadi”, Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 1930.g., 21. lpp.

saistītas ar gaišām mistiskām noskaņām, bet „Pēra Ginta” noskaņām raksturīga Norvēģijas dabas tonalitāte un ziemeļnieciskā rakstura skarbums.

### 1.3. Ekspresionisma eksperimenti

Ekspresionisma virziens mākslā parādās ap 1910. gadu kā pretreakcija reālismam, un teātrī visspilgtāk izpaužas Vācijā, aizsākoties ar mākslinieka 1909.g. Oskara Koškoškas iestudēto „Slepkava – sievietes cerība” uzvedumu. Scenogrāfijā ekspresionisms izpaužas kā protests prospektu glezniecībā valdošajam iluzorajām impresionisma tradīcijām, kas tiecas radīt realitātes ilūziju, bet izmanto telpas nosacītību, un gaismu efektus. Antiiluzorisms izpaužas arī kustībās, grimā un kompozīcijā.

Lai arī visciešākās ietekmes saites Dailes teātri vienoja ar Vsevoloda Meierholda režijas meklējumiem, manuprāt, Dailes teātra pirmā posma izpausmes ekspresionisma virzienā sasaucas ar vācu režisora Leopolda Jesnera (1876 -1945) teātra estētiku un principiem, jo Meierholda ekspresionisma meklējumi sasaucās ar „mehānizācijas glorificēšanu”. Turpretim Leopolda Jesnera teātra repertuāru, līdzīgi kā Dailes teātra repertuārā sākotnēji dominēja klasiskā dramaturģija. Kopīga pazīme ir arī darbības telpa, kas norit gandrīz tukšā laukumā, kurā no scenogrāfijas elementiem izmantotas vien kāpnes un podesti, lai mizanscēnas organizētu skulpturālās grupās.

Ekspresionismam raksturīgā pēckara emociju izteiksmība Dailes teātrī iezīmējās tieksmē pēc pārmērībām, sakāpinātiem briesmu efektiem Hardta „Nerrs Tantris” inscenējumā ar pirmizrādi 1921. gada 21. oktobrī. Šausmas tika radītas, izmantojot grotesku deformāciju kostīmos, un pārspīlētā, groteskā grimā, ķēmīgu kroplu baru organizējot no visām pusēm ielenkt Izoldi. Līdzīgi šausmu ainas tika radītas Akurātera „Aptumšošanās” inscenējumā ar pirmizrādi 1922.g. 17. decembrī. „Aptumšošanās” uzvedumā katra aina tika noslēgta ar skeletu deju. Skeletu efekts tika panākts uz samta auduma, uzzīmējot baltas līnijas, bet atbilstošā apgaismojumā, šī butaforiskā pieeja spēja radīt baisu iespaidu. Arī „Aptumšošanās” fona prospekts bija ieturēts ekspresionisma pēckara tematikā ar uzgleznotu kara lauka ainu. Šo inscenējumu papildina arī skulpturālo grupu veidojumi un efektīgi izmantoti gaismēnu efekti, izmantojot nenosakāmu objektu radīto ēnu spēles, panākts mistisks efekts. Kolorīta ziņā dominē sarkanā krāsa, arī dekorāciju metu skices Muncis radījis ekspresīvas.

Inscenējuma filozofiskā skatuves risinājuma aspektā arī „Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgie piedzīvojumi” inscenējumu 40 ainās var uzskatīt par ekspresionisma stilistikā

ieturētu. Izrādē dominē Kapelmeistara Kreislera iekšējās pasaules un vīziju attēlošana, izmantojot teicēju. Kapelmeistars Kreislers pret skatītājiem spēles laikā vērsas frontāli, stāvot sastindzis, kā iegrimis savās vīzijās. Darbība norit pustumsā, rosinot satraukuma noskaņas. Šajā izrādē ekspresionismam raksturīgi tika lietots gaismas stars, kas izcēla nepieciešamās izrādes personas, ko Dailes teātra skatītāji redzēja pirmoreiz. Vācijā gaismas stara efektu plaši izmantoja savos iestudējumos Ā. Apia, M. Reinhardts, L. Jesners un citi, ekspresionisma iestudējumos izmantojot to kā vienu no izteismīgākajiem līdzekļiem, kas palīdz organizēt skatuves spēles laukumu, izceļot nepieciešamos fragmentus. Ekspresionismā tā tikusi lietota arī ar simbolisku – norādošu funkciju, labos tēlus izceļot ar balto gaismu, bet sliktos ar sarkanu krāsu staru. „Kapelmeistara Kreislera brīnišķīgo piedzīvojumu” inscenējumā gaismas stars lietots, lai variētu spēles laukuma iespējas un lai pasvītrotu donnas Annas sapņu tēlu, kas šaura gaismas stara izgaismots, parādās Kreisleram un atkal pazūd. Šo inscenējumu papildina arī skulpturālo grupu veidojumi un izteismīgi izmantoti gaismēnu efekti, izmantojot nenosakāmu objektu radīto ēnu spēles, panākts mistisks efekts. Kolorīta ziņā dominē sarkanā krāsa, arī dekorāciju metu skices Muncis radījis ekspresīvas. Iespējams, jauno paņēmieni dēļ šis Hofmaņa dramatisējums trešajā sezonā kļūst par apmeklētāko inscenējumu, sasniedzot 38 izrāžu skaitu, kas Dailes teātra darbības pirmsākumā ir daudz.

Teātra teorētiķis M.Grēviņš uzskata, ka Dailes teātra sakari ar ekspresionismu ir visai nosacīti, jo teātra teorētiskajās deklarācijās un programmās no ekspresionisma estētikas nekas nav atrodams. Tomēr man šķiet, ka šī mākslas virziena izteismes līdzekļi Dailes teātra darbības pirmajā posmā asimilēti izpaudušies mizanscēnu un ritmisko kustību kompozīcijās, kā arī Munča veidoto scenogrāfiju raksturīgajās formās.

#### **1.4. *Commedia dell'arte* elementi**

Itāliešu *commedia dell'arte* bija viens no Dailes teātra repertuāra scēnisko meklējumu attīstības virzieniem. Itāļu komēdija Dailes teātrī, Dailes teātrī ienāk ar tā otro sezonu (1921./22.g.) un par pirmo no *commedia dell'arte* stila inscenējumiem kļūst V. Šekspīra „Divpadsmitā nakts” inscenējums, ar ko Dailes teātris pārsteidz publiku pirmizrādē 1921.gada 26.novembrī, kam seko Bomaršē „Figaro kāzas”, Jevreinova „Dzīve - arlekināde” u.c. *Commedia dell'arte* ienākšanu Dailes teātrī var skaidrot ar Dailes teātra mērķi izkopt aktieru un skatuviskās tehniskās iespējas, kas saskanēja ar *Commedia dell'arte* formu.

Dailes teātra mākslas teorētiķis J. Muncis uzskatīja, ka formas izveidei būtiski svarīga ir arī tehnikas izkopšana. Lai aktieris spētu pilnībā izmantot savus līdzekļus, ir jāizkopj un labi jāattīsta tehnika: „bez atbilstošas tehnikas nav iespējams aktierim radīt pilnīgu skatuves formu, ja sakām, ka trūkst dvēseles, tad nav pilnībā iedzīvinātas skatuves formas,”<sup>67</sup> līdzīgu viedokli pauž arī Ed. Smiļģis Dailes teātra almanahā „Pārdomas”, kurā tehnikas meistarības iegūšanu pamato ar analogiju klavierspēles mākslā. Tomēr Munča uzskati ir radikālāki, kam iedvesma rasta Vsevoloda Meierholda biomehānikas principiem, ka „uz aktiera balsi jāskatās, kā uz instrumentu, kas izdod skaņas,”<sup>68</sup> un šo instrumentu vajag noskaņot skaļi un tīri, netiecoties pēc dabiskā. Tiek izkopta aktieru meistarība kustībās, akrobātikā un veiklībā, kamēr Nacionālā teātra aktieriem bieži tika pārmests gausums un smagnējība.

Scenogrāfijas aspektā viens no iemesliem *Commedia dell'arte* izvēlē ir brīva dekorāciju nomaiņas iespējamība, nezaudējot publikas uzmanību. Šo inscenējumu scenogrāfija ir izteikti triviāla, vienkāršota, uzsvērti infantila vai groteska. Šīs dekorācijas, nereti nav saskaņotas ar cilvēka ķermeņa proporcijām, piemēram, Brāļu kaudzīšu „Mērnīeku laiki” inscenējumā, cilvēku figūras ievērojami pārsniedz butaforisko ēku gleznojumu. Šajā teātra mākslas virzienā Dailes teātra skatuve, atmasko pati sevi, neslēpjot, bet apzināti radot teatrāla teātra formu.

*Commedia dell'arte* principi vispirms tika realizēti intermēdijās, dekorācijas ir stipri stilizētas, un kritiku darot nelabvēlīgu pret *Commedia dell'arte* lietojumu nacionālajā dramaturģijā, skatuves dekoratīvajā ietērpā nepaužot nacionālas iezīmes.

---

<sup>67</sup> J. Muncis, „Teātra mākslas problēmas un citi raksti”, sakopojis A. Gulbis, Rīga, 1943.g., inv. Nr. 301629,

<sup>68</sup> J. Muncis vēstule E.Smiļģim, 1921.g.,7.jūnijs, glabājas rmm, inventāra nr. 237673,



## II NODAĻA

### DAILES TEĀTRA SCENOGRĀFIJA 1926. – 1934.g.

Dailes teātra scenogrāfisko ideju evolūcijas otru attīstības posmu divdesmito gadu beigās un trīsdesmito gadu pirmo pusi raksturo jauna skatuves konsultanta darbība Dailes teātrī, kā arī pēc Dailes teātra piecu gadu jubilejas izrādes K. Ābeles „Ligatūra”, Dailes teātra direkcijas pieņemtās jaunās vadlīnijas.

Septītās sezonas Dailes teātra brošūras ievadā Dailes teātra direkcija, atskatoties uz paveikto, secina, ka nav iets reālisma ceļš, jo dzīve un māksla nav viens un tas pats, un reālisms mākslā vienmēr paliek tikai neapmierinoša ilūzija. Tāpat arī teātris nav realizējis abstraktu konstruktīvismu, meklējis stilizācijas ceļu, kas ļauj brīvi izmantot gan reālo, gan nereālo, „un ceļa meklētājus ir vadījusi dziņa, kas visumā apzīmējama ar vārdu: romantika.”<sup>69</sup> Pirmais Dailes teātra posms tika veltīts teātra formas radīšanai un izkopšanai: „bet forma ir tikai līdzeklis, tālākais uzdevums ir saturs. Uzvaru gūsim ne tikai ar tehniskiem sasniegumiem, bet ar garu, lielām personībām un dziļu cilvēcību, ietverot to skaistā formā.”<sup>70</sup> Tāpēc Dailes teātris proklamē garu, ko caur repertuāra izvēli būtu iespējams sasniegt ar dzejnieka aktīvu līdzdalību. Šo līdzdalību saprotot kā teātrim piemērotas dramaturģijas radīšanu, pārzinot skatuviskās iespējas un vajadzības. Šādu proklamēto dzejnieka līdzdalību teātris realizē sadarbībā ar Raini, taču šī sadarbība nav ilga, jo 1929. gada septembrī Rainis mirst. Tomēr deklarētā aktīvā dzejnieka līdzdalība šajā posmā scenogrāfijā lielas izmaiņas neievieš. Lielākā mērā to ietekmē Dailes teātra jaunā skatuves telpas konsultanta Oto Skulmes, no J. Munča atšķirīgā tehnika vizuāli plastiskā izjūta un stils, uzskati, kā arī Dailes teātra direkcijas izvēlētais repertuārs.

Apkopojot Latvijas teātru sasniegumus 1927. gada sezonā, Jānis Sudrabkalns par izmaiņām Dailes teātra skatuves konsultanta amatā raksta: „Kopš paša sākuma viņam laimējās sastapt drosmīgu līdzgaitnieku – dekoratoru Jāni Munci. Par vēl lielāku veiksmi jāuzskata tas, ka aizgājušo Munci pagājušajā gadā, nomainīja tieši Oto Skulme, ļoti apdāvināts un smalks mākslinieks, kas patiešām ieviesa kaut ko jaunu.”<sup>71</sup> Arī Paula Jēgere - Freimane raksta, ka sākotnēji bijušas bažas par lielu ieguldījumu Dailes teātra attīstībā sniegušā J. Munča aiziešanu no teātra, bet „Oto Skulme jau pirmā kopdarbā ar teātra kolektīvu pierādījās par izcilu skatuves cilvēku, kura pilnskanīgais gleznieciskais talants

<sup>69</sup> Dailes teātra direkcija, brošūra „Dailes teātris VII”, 1926.g.

<sup>70</sup> Dailes teātra brošūra, brošūra „Dailes teātris VII”, 1926.g.

<sup>71</sup> J.Sudrabkalns, Sevodņa, Nr. 145., 1927.g., 5. jūlijā,

spēja ideāli pakļauties skatuves speciālās arhitektonikas prasībām.”<sup>72</sup> Un, kā norāda autore, Dailes teātrim novēršoties no *commedia dell'arte* šabloniem, un aizvien vairāk inscenējumus piesātinot ar saturu, O. Skulmes mākslinieciskais pilnbrieds kļuva par neatsveramu faktoru teātra sasniegumiem.

Skulme latviešu scenogrāfijas attīstībā jāatzīmē kā pirmais, kurš uz skatuves radījis fantastiskas mašīnērijas, kā ļaunuma mašīnu Molnāra „Sarkano dzirnavu” inscenējumā un drednautu Šekspīra „Liela brēka – maza vilna” inscenējumā. Manuprāt, daļa Skulmes spožo panākumu saistīti arī ar paplašinātās skatuves izmantojumu. Kamēr lielāko savas darbības laiku Dailes teātrī Muncis bija skatuves telpas iespēju ierobežots.

O. Skulmes sadarbība ar Eduardu Smiļģi aizsākas ar oriģinālu Raiņa „Spēlēju, dancoju” risinājumu, kurš laikabiedru atmiņās saglabājies kā viens no grandiozākajiem Dailes teātra iestudējumiem. Interesanti, ka šo posmu Dailes teātra vēsturē, kurā 1927./1928. gadā aizsākas un nākamajā – 1928./1929.g. turpinās un kulminē vieglā rakstura dziesmu spēles, tīri simboliski aizsāk Raiņa spēlmanīša Tota tēls, kas atdzīvina vitālo un dzīvespriecīgo Leldi.

O. Skulmes dekorācijas Raiņa „Spēlēju, dancoju”, salīdzinājumā ar nacionālās dramaturģijas inscenējumiem veidotajām Munča dekorācijām, bijušas masīvākas un ar nolasāmām nacionālām iezīmēm. P. Jēgere – Freimane izceļ arī Aspazijas teiku drāmas „Madlienas torņa cēlājs” (1927.g.) estētiskos panākumus. Daudzveidību māksliniecisko līdzekļu lietojumā divdesmito gadu beigās O. Skulme demonstrē satura ziņā mazvērtīgā „Karaliene Kofetua un nabagais” (1927.g.) kostīmos un dekorācijās (1927.g.), Vēna lugas „Uz nezināmo ostu” (1927.g.) savdabīgajā plastisko formu risinājumā, kā arī nākamajā sezonā seko slavenās Molnāra „Sarkanās dzirnavas” (1927.g.), manuprāt, arī „Sedi Tomson” (1928.g.) interesanti izmantots aborigēnu etnogrāfiskās zīmes, bet „Parīzes dievmātes katedrāles” (1929.g.) vairākas ainas balstītas uz siluetu un gaismēnu.

Pēc almanahā „Dailes teātra desmit gadi” publicētās statistikas, jau piektajā Dailes teātra sezonā Dailes teātra apmeklētāju skaits sāk lēnām kristies, no ceturtās sezonas lielākā apmeklējuma skaita, kas ir 137,107 līdz septītajā sezonā (1926/1927) sasniedz ievērojamu kritumu, pietuvojoties otrās sezonas apmeklētāju skaitam, sasniedzot 120 tūkstošus skatītāju, kas teātrim, kas sācis rēķināties ar finansiālu stabilitāti un veicis ieguldījumu skatuves uzlabojumos, ir liels zaudējums. Šo apmeklētāju skaita samazināšanos Dailes teātris cenšas kompensēt, palielinot inscenējumu skaitu.

---

<sup>72</sup> Paula Jēgere – Freimane, Eduarda Smiļģa inscenējumi, Eduards Smiļģis un viņa darbs, Biedrība „Dailes teātris”, Rīga, 1937.g., 124.lpp.

Vidēji sezonas inscenējumu skaits Dailes teātrī vienas sezonas laikā ir 13 jaunu inscenējumu, tad palielinot inscenējumu skaitu tas kļūst 17, 18, bet 1928/1929. gadā sasniedz rekordu – 24 jauni inscenējumi. Tas ir gandrīz uz pusi vairāk, kā kvalitatīvi strādājot teātris spēja sagatavot, tādēļ likumsakarīgi tika izvēlēti prozas darbu dramatisējumi, kuri atbilstoši teātra iecerei tika veidoti kā scenāriji, interesanti, kā Krievijas skatuvēs šādi tika realizētā teātra neatkarība no literatūras, to izmantojot pēc teātra ieskatiem. Dailes teātris ierobežotā laika dēļ, ko iespējams veltīt inscenējumam, izvēlas vieglāk uztveramus – skatāmus romānu „ekranizējumus”, piemēram, Hašeka „Šveiks dzīvo sveiks” (1928.g.). Otra vadlīnija ir operetes jeb dziesmu spēles kā tās tiek sauktas Dailes teātrī. Iestudēta slavenā operešu komponista Ofenbaha „Skaistā Helēna”(1929.g.), bet 1929.g. ar pirmizrādi 14. decembrī triumfē Šūberta „Trejmeitiņas”, kas Dailes teātra repertuārā paliek līdz pat 1937.gadam. Liela daļa no izrādēm tiek iestudēta lielā steigā, ar nepietiekamu mēģinājumu skaitu, bet jau astotajā sezonā līdzekļi attaisno mērķi – skatītāju skaits palielinās, un desmitajā sezonā (1929/1930.g.) ievērojami pārsniedz vidējo apmeklētāju skaitu kāds bijis veiksmīgākajā Dailes teātra - ceturtajā sezonā.

Šis Dailes teātra darbības posms iezīmējas ar novirzi no teātra pirmajā sezonā deklarētā principa: „izrādīt lugas ar lielu māksliniecisku vērtību un bagātas ar īstiem teātra elementiem”. V. Grēviņš uzskata, ka šis novirzes iemesls bija teātra saimnieciskās grūtības, kas orientēja teātri balstīties uz maksātspējīgo publiku: „cīņā par eksistenci teātris sāka maksāt meslus publikas gaumei,”<sup>73</sup> kura scenogrāfijā vēlējās redzēt krāšņas, skaistas, estētiskas ainas. Kā otrs nopietns iemesls Dailes teātra problēmām minams progresīvas konkurences rašanās, kas aizvilina daļu inteliģentās publikas. 1926. gadā tiek dibināts Strādnieku teātris, kas regulāri iestudē Raiņa, Andreja Upīša un citu sava laika progresīvo rakstnieku darbus, kamēr Dailes teātra repertuārā lielu daļu īpatsvara sastāda klasikā dramaturģija un romantisms. Tomēr Dailes teātris bija populārs jauniešu vidū, pēc igauņu režisora Karela Irda atmiņām, arī ar to, ka galerijā bija iekārtota latviešu mākslinieku jaunāko darbu izstāde, un „varēja aplūkot interesantas grafiskas diagrammas, kurās Smiļģis bija centies atainot teātra ietekmi uz skatītāju.”<sup>74</sup>

Trīsdesmitajos gados Dailes teātra situācija sāk nostiprināties, tomēr teātra attīstību un no tās izrietošās prasības ietekmē citi apstākļi. Trīsdesmitajos gados Eiropa vēl nebija pārdzīvojusi 1929.gadā aizsākušos ekonomisko krīzi, kuras iemesls bija novecojusi rūpniecība, kas vēl nespēja pielāgoties jaunajiem ražošanas apstākļiem. „Trīsdesmitie gadi

<sup>73</sup> V. Grēviņš „Dailes teātris”, Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 45.lpp.

<sup>74</sup> K. Irdi „Latviešu teātris manās atmiņās”, Teātris un dzīve Nr.12, Liesma, Rīga, 1968.g., 37.lpp.

Eiropā sākās nemierīgi. Ārēji it kā viss ritēja savu gaitu.. Līdz Latvijai atnāca ziņa, ka Čikāgas profesors Izidors Falks atradis influences bacili. Šiem faktiem vajadzēja nomierināt vienkāršo ļaužu satrauktos prātus. Taču Eiropu vēl aizvien vajāja krīzes drudzis.<sup>75</sup> Kā atmiņās liecina Dailes teātra aktrise Lilita Bērziņa šis krīzes drudzis neatkāpās arī no Latvijas. Par krīzes nomāktību liecina arī virsraksti vadošajos laikrakstos: „Utrupju un bankrotu skaits beidzamos gados pieaudzis”, „Krīzes laiku nervi”, „Rīgas domes taupības sēde”, bet 1932.g. 13.janvāra publikācija „krīzes vilnis nesaudzīgi vēršas pret pilsoņiem” sākas ar atziņu, ka „nav tādas nozares, kurās nejustu tagadējo, īpaši saimniecisko apstākļu smagumu.”<sup>76</sup>

Lai novērstu uzmanību no krīzes radītajā bezdarba un sadzīves grūtībām, laikrakstos tika realizēta izklaides politika, kas palīdzēja arī pašiem preses izdevumiem nodrošināt pastāvēšanu. Avīzes centās lasītāju domas novirzīt no skarbās ikdienas, publicējot rakstus, kas vērstu uzmanību uz skaistumu, veselību, ķermeņa kultūru.

„Vispasaules saimnieciskais sabrukums atstājis iespaidu arī uz teātri,”<sup>77</sup> 1932. gadā attaisnojot Dailes teātra repertuāra izvēli, secina Inta Dekseniece. Kultivētā skaistuma un izklaides politika sekmēja kinoindustrijas panākumus, turpretim teātrim ar tā ierobežotajiem līdzekļiem nācās piekāpties publikas gaumei. Teātrim nācās meklēt veidu, kā piesaistīt skatītāju, kurš vēlas vieglu piedzīvojumu, un, kurš iepazinis kino, plašās iespējas – brīvi un ātri pārvietoties telpā un laikā.

Trīsdesmito gadu laikrakstos lasāmas vairākas publikācijas par teātra krīzi, kas skārusi visu Eiropu. Reinharda teātra režisors R. Gerners raksta, ka ar samazinātajiem valsts pabalstiem valsts un pilsētu finansētie teātri vairs nevar attīstīt tik vispusīgu darbību kā līdz šim, kā arī teātris vairs nevar rēķināties ar tādu skatītāju maksātspēju kā agrāk. Izrāžu skaits vairs nerasniedz to daudzumu, kurā iestudējumā ieguldītie līdzekļi tiek segti, un atmaksājas, turklāt kino biļešu cenas ir zemākas. Teātra krīzi smagi pārdzīvo Vīnes, Anglijas, Skandināvijas valstu teātri un arī Vācijā teātri tiek slēgti krīzes dēļ.<sup>78</sup> Savukārt Herberts Jērings uzskata, ka teātra krīzi vēl vairāk saasināja Maksa Reinharda mēģinājumi valsts teātros ieviest abonementu sistēmu, kas izraisīja veltīgu, neproduktīvu teātru sāncensību. „Sākās biļešu cenu nosīšana”, kā sekas bija teātra repertuāra atkarība no plašas sabiedrības masas gaumes, kuri iegādājās lētos izrāžu abonementus. H. Jērings to nosaucis

<sup>75</sup> L. Bērziņas atmiņas, V. Hausmanis „Lilita Bērziņa”, Rīga, Liesma, 1980., 34.lpp.

<sup>76</sup> „Jaunākās ziņas”, Nr.9, 1932.g. 13.janvāris,

<sup>77</sup> I. Dekseniece „No Dailes teātra skatītājs aiziet skaņu, izjūtu un krāsu apreibināts”, „Pasaules pasts”, Nr. 35, 1932.g. 28. augusts,

<sup>78</sup> R. Gerners „Teātra krīze vakareipā”, Jaunākās ziņas, Nr.34, 1932.g. 12. februāris,

par „garšas cenzūru”<sup>79</sup>, kas Vācijā lika atteikties no moderno oriģināldramaturgu darbiem, jo tie atmasko laikmeta seju. Pēc autora ieskatiem pasaules finansiālā krīze nesusi līdz arī garīgo, kas izpaužas bēgšanā no problēmām un galējā nevēlēšanās domāt. Teātra krīzes kontekstā atšķirīgu viedokli pauž Rūdolfš Alchers, kurš iebilst, ka teātra krīzē vainojams vien naudas trūkums: „katrs mūsdienu mākslas ideāls ir apslēpta doma pēc naudas. Vai šie nav meklējami iemesli mūsu vecā teātra sabrukumam?”<sup>80</sup> Autors nenoliedz, ka teātrim pašam kā instancei trūkst suverenitātes, lai spētu pastāvēt un mainīt sabiedrības uzskatus. Kā krīzes risinājumu R. Alchers piedāvā teātra novēršanos no nepārtraukti reducētās pagātnes, bet ierosina teātrim kļūt par mūsdienu teātri, kurš pauž īstenības ideoloģiju, tiecoties nākotnē. Arī H. Jērings risinājumu redz nākotnē, iesakot visās valstīs apvienoties grupās režisoriem un aktieriem, dramaturgiem, lai dibinātu nākotnes skatuves avangardus. Savukārt, R. Gerners uzskata, ka teātrim jāpaplašina savas tehniskās iespējas, lai spētu konkurēt jauno skaņu filmu apstākļos.

Teātra krīze kavēja un ietekmēja Dailes teātra scenogrāfijas iespējas attīstīties, pakļaujoties publikas tradicionālai gaumei. Trīsdesmito gadu sākumā Dailes teātrim repertuāra izvēlē jāreķinās ar publikas vēlmi pēc vieglā žanra, ar ko Dailes teātris bija panācis ievērojamus uzlabojumus ieņēmumos. 1929/30.g. sezonā tie sasniedza Ls 252.626,00 salīdzinājumā ar Dailes teātra krīzes septīto sezonu 1926/27.g., kad ieņēmumi bija uz pusi mazāki. Tādēļ Dailes teātris turpina iepriecināt skatītājus. 1930. gada pirmā izrāde ir Šūberta „Trejmeitiņas”, muzikālais iestudējums, kas līdz 1930. gadam sasniedzis 100 izrāžu skaitu, kamēr Raiņa „Uguns un nakts” sasniedz vien 56 izrāžu skaitu, bet „Mīla stiprāka par nāvi” desmitajā sezonā izrādīta vien 3 reizes.

Pēc aktrises Lilijas Bērziņas liecībām teātris centās būt līksms un bezrūpīgs, bet „Smiļģim bieži vien ir rūpju māksla seja. Kā izdzīvot? Smiļģis cenšas piemēroties laika garam,”<sup>81</sup> ko var lasīt arī katras sezonas sākuma uzrunās, kurās izteikta nepieciešamība ieklausīties un uzminēt tagadnes psiholoģiskos impulsus un spēt tos pārraidīt skatītājam sniedzot gara vērtības. „Teātris nava izprieca, nava koncepcija, bet sava laikmeta dzīve – vadonis,”<sup>82</sup> kas palīdz apzināties sevi un savu apkārtni, vietu kultūrā. Smiļģis uzskata, ka „sevišķi jāpēta jaunatnes psihe un centieni un jārada jaunas vērtības izpratne.”<sup>83</sup> Jānorāda, ka šis nodoms ir pretstatā Dailes teātra realizētajai teatrālai formai, kas izpaudās kā

<sup>79</sup> H. Jērings „Teātra krīze – garīgā krīze”, Jaunākās ziņas, Nr. 5, 1932.g. 8. janvāris,

<sup>80</sup> R. Alchers „Jaunā teātra ceļš”, Jaunākās ziņas, Nr. 17, 1932.g., 22. janvāris,

<sup>81</sup> L. Bērziņas atmiņas, V. Hausmanis „Lilija Bērziņa”, Rīga, Liesma, 1980., 22.lpp.

<sup>82</sup> Eduards Smiļģis, uzmetums Dailes teātra 14. sezonu sākot, 1934.g., rmm, inv. Nr. 238 315,

<sup>83</sup> Eduards Smiļģis, uzmetums Dailes teātra 14. sezonu sākot, 1934.g., rmm, inv. Nr. 238 315,

galvenās lomas tēlotājas papildināšana ar pavadonēm, ja to pieļāva lugas darbība. Smilģim patika uz skatuves uzlaist četras vai sešas jaunas meitenes, kas dejojot iepriecinātu skatītājus, kas jaunajām aktrīsēm stipri kavējis nozīmīgāku lomu saņemšanu.<sup>84</sup>

1931. gadā naktī no 1. uz 2. oktobri Dailes teātrī izceļas ugunsgrēks. Par postījumiem 4. oktobrī ziņo „Latvijas kareivis”.<sup>85</sup> Dailes teātra ugunsgrēkā smagi cieš skatītāju zāle, zāles griesti un nodeg gandrīz viss ēkas jumts. Ugunsgrēkā bojā iet arī dārgā skatuves apgaismošanas ierīce. Tomēr skatuvi un kostīmu telpu no izdegšanas pasargā dzelzs priekšsargs, kas tiek liesmu izraisītā karstumā stipri deformēts, jo izdeg arī priekšskatuve. Ugunsgrēka likvidēšanā operatīvi iesaistās piecas ugunsdzēsēju brigādes, tikmēr Dailes teātra darbinieki no ugunsgrēka glāba inventāra priekšmetus un galerijā izstādītos mākslas darbus. Jau drīz pēc ugunsgrēka Dailes teātris īslaicīgi darbojās tagadējās Rīgas ebreju kopienas telpās skolas ielā 6. Lai arī skatuve Ēbreju teātrī ir ievērojami mazāka par Dailes teātra skatuvi, Dailes teātris darbību turpināja repertuārā, iekļaujot 6 iestudējumus.

Dailes teātra atjaunošanas darbi rit raiti, bet to izmaksas kopumā sasniedz Ls 80 000. Remontdarbu tāme tiek sastādīta trīsdesmit pozīcijās. Ls 26 000 paredzēti publisko telpu atjaunošanai: foajē, zāles, kāpņu telpu arhitektoniskai restaurācijai un izdaiļošanai, kā arī skatītāju sēdvietu atjaunošanai u.c. Ugunsdzēsības dienests pieprasa Dailes teātrim izbūvēt vēl vienas rezerves izejas durvis. Tiek pārbūvēts balkons un skatuves apgaismošanai iekārtots apgaismošanas tilts, par 8-10 pēdām pacelti skatuves bēniņi, tiek paplašināts līdzšinējās portarkas izgriezums un līdzšinējā slidināmā dzelzs, priekškara vietā ierīkots, nolaižams ar atsvariem. Arī skatuvei nepieciešama restaurācija: par Ls 2000 tiek plānots ierīkot grozāmo skatuves grīdu, jāatjauno pārlietamā skatuves un proscēnija grīda, bet arhitektoniskā proscēnija atjaunošanai ugunsdrošā materiālā paredzēts iekļauties Ls 3000. Kā arī nepieciešams uzstādīt jaunus skatuves balstus un atjaunot skatuves drapērijas, kopā skatuves atjaunošanas darbiem plānojot izlietot Ls 23 000.<sup>86</sup> Remonta darbus vada arhitekts Arturs Krūmiņš. Pēc remontdarbiem teātris iegūst *art deco* stila noformējumu, kāds tas saglabājies līdz mūsdienām. Dailes teātris savās atjaunotajās un paplašinātajās telpās atgriežas 1931. gada 25. decembrī. Lai arī ugunsgrēks nodarījis lielu postījumu, tomēr tas devis iespēju nedaudz paplašināt skatuvi un uzlabot skatuves tehniskās iespējas. Ugunsgrēkā tika sabojāta arī dārgā apgaismošanas aparatūra, tādēļ tika iegādātas jaunas

<sup>84</sup> V. Hausmanis „Lilita Bērziņa”, Rīga, Liesma, 1980., 22.lpp.

<sup>85</sup> „Uguns nežēlīgā spēle Dailes teātrī”, Latvijas kareivis, Nr.124, 1931.g., 4.oktobrī,

<sup>86</sup> O.Skulme, izmaksu tāme, rmm, topogrāfiskais apzīmējums Sm R 157/1,

apgaismošanas ierīces: horizonta un spēles laukuma apgaismošanai, kā arī pārvietojamie prožektoru un prožektoru ar lēcu.

## 2.1. No glezniecības uz arhitektūru

Jaunais scenogrāfs Oto Skulme darbu Dailes teātrī uzsāk 1926. gada rudenī, uzkrājis pieredzi, no 1919. gada strādājot Nacionālajā teātrī par dekoratora palīgu, bet 1920. gadā bijis Nacionālā teātra galvenais dekorators, līdz galvenā dekoratora amatā ieceļ Arturu Cimermani. Jau dekoratora darbības pirmsākumos Akuratera „Viesturs” iestudējumā 1920. g. izpaužas Skulmes koncepcijas raksturs – arhitektoniskā izbūvē un monumentalitātē. Mākslas zinātnieks J. Siliņš uzsver šī Skulmes darbības posma vienkāršību izteiksmē: „klusī un atturīgi, izvairoties no krāsu spožuma un ornamentālā rotājuma, ar veidojuma svinīgo vienkāršību mākslinieks prot izteikt pagātnes varenību.”<sup>87</sup> O. Skulme veidojis arī vairākas dekorācijas Nacionālās operas iestudējumiem. P. Jēgere – Freimane uzskata, ka, veidojot dekorācijas. O. Skulme bez ambīcijām, ar formas izjūtu un kolorīta talantu pakļāvās sintētiskās skatuves mākslas principiem, saskaņā ar Dailes teātra uzskatiem, neizvirzot gleznieciskos uzdevumus priekšplānā,<sup>88</sup> Tādējādi turpinot Munča iesākto dekorāciju pakļaušanu aktierspēles vajadzībām. Šeit gan jāpiebilst, ka šī Dailes teātra darbības posma scenogrāfijās, nepiejaucēta glezniecība redzama reti, jo Skulmes darbībā dominē arhitektoniskas izbūves, atšķirībā no Munča stilizētās darbības vietas, kuras fonu bieži tomēr papildināja stilizētu perspektīvu gleznojumi.

Strādājot Dailes teātrī par dekoratoru, Munča amata nosaukums ir skatuves glezniecības konsultants, turpretim Oto Skulme to nomaina uz „scēniskās telpas veidotājs,” jo par savu uzdevumu viņš uzskata ar izrādes ārējā izveidojuma radīšanu likt pamatu izrādes formai, kā *scēniskās telpas* loģiska izveidojuma loģiskam atrisinājumam, kas būtu pilnīgā kontaktā ar pārējiem *scēniskiem* elementiem. Skatuves telpas radīšanas uzdevumā Skulme iekļauj arī *scēniskās* atmosfēras radīšanu. Turklāt Skulme ir uzsver nepieciešamību ārējā ietērpā formas izteiksmes līdzekļu meklējumiem, kas nebūtu statiski. Objektīvās telpas dinamiskas veidošanas iespējas Skulme saskata optikas vēl neizmantotajās iespējās.<sup>89</sup>

<sup>87</sup> J. Siliņš „Latviešu skatuves glezniecība”, Senatne un māksla III-IV, Pieminekļu valdes izdevums, Rīga, 1936.g., 168.lpp.

<sup>88</sup> P. Jēgere – Freimane, „Eduarda Smilģa inscenējumi Dailes teātrī”, Eduards Smilģis un viņa darbs, biedrība „Dailes teātris”, Rīga, 1937.g., 124.lpp.

<sup>89</sup> O. Skulme „Par Dailes teātra ārējo scēnisko izveidojumu”, Dailes teātris desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 1930.g., 54.lpp.

Munča skatuves glezniecības konsultanta darbības laikā Dailes teātrī, arhitektoniskās izbūves lietotas reti, un tās vairāk raksturīgas Munča darbības pēdējai sezonai (1925/1926.g.), kā spilgtāko piemēru minot Andreja Upīša grandiozo franču revolūcijas tēmas traģēdiju „Mirabo”, kuras pirmizrāde notiek 1926.g. 11. martā. Šajā inscenējuma scenogrāfijā Muncis ir lietojis Gordona Krēga principus, akcentējot skatuves telpas arhitektonisko uzbūvi, taču to vienkāršojot, lietojot tikai fragmentus – kolonas vai celtnes fragmentu, tāpat akcentētas augšupvērstas – vertikālas līnijas. Tāpat Muncis monumentālo ēku fragmentus saskaņojis ar cilvēka ķermeņa proporcijām, un nav tiecies uz skatuves attēlot visu celtni, pilnā apjomā. Turklāt, šīs scenogrāfijas kāpņu elementi netiecas radīt reāli iespējamās vēsturiskās ēkas kāpņu ilūziju, bet lietotas ar mērķi atbilst kustību kompozīcijas veidošanas prasībām. O. Skulmes arhitektoniskajām izbūvēm ir raksturīgs pilna apjoma celtnes veidojums, kas elementu lietojuma aspektā vairāk pietuvināts reāli arhitektoniskajam iespējamam risinājumam.

O. Skulmes tāpat kā Munča arhitektūras tēlojumiem ir raksturīga stilizācija, bet O. Skulmes radītajām dekorācijām nepiemīt Muncim raksturīgā formu vienkāršība, lakoniskās un askētiskās plaknes, skaidrība ritma zīmējumā, uzsvars uz vertikāli un plašuma izjūta spēles laukuma aspektā. O. Skulmes arhitektoniskajām izbūvēm raksturīga piesātinātība, tās ir pieblīvētas ar dažādiem elementiem, un bieži tajās redzams daudzveidīgs formu un līniju lietojums, kā, piemēram, „Karalienes Kofetua un nabagais” krogus ainas izveidojumā, kurā lietota vertikāla līnija, aplis, pus arkas ritms, un perpendikuls.

O. Skulmes arhitektoniskajām izbūvēm raksturīga arī tieksme radīt noslēgtu telpu, kas nav vērojams Munča daiļradē. Bieži izbūves tiek papildinātas ar griestu vai jumtu pārsegumu, kas vizuāli skatuvī dara zemāku un mājīgāku. Turpretim Muncis, kaut arī vadījies pēc principa „radīt ierobežotu spēles telpu, pretēji naturālisma centieniem radīt realitātes ilūziju,” vertikālā aspektā telpu nav tiecies ierobežot, tieši pretēji - ar dominējošajiem vertikālajiem ritmiem telpu paaugstinājis.

Otra raksturīga iezīme O. Skulmes arhitektoniskajām izbūvēm ir reāli funkcionējošu telpu radīšana un to daudzveidība, kā piemēru šeit minot „Piebaldzēni vēverīšos” (1929.g) inscenējumā scenogrāfisko risinājumu, kurā pilna apjoma stilizētās ēkās izbūvētas funkcionējošas telpas. Skulmes scenogrāfijām kopumā raksturīga tieksme veidot noslēgtas vai atdalītas telpas jeb spēles laukumus – izbūves, balkonus, kāpņu laukumus, kuros vienlaicīgi var atrasties ļoti neliels tēlotāju skaits. Savukārt spēles laukumu daudzveidības radīšana vislabāk ilustrējama ar 11. sezonas Šekspīra „Liela brēka – maza vilna” scenogrāfisko risinājumu Dailes teātra inscenējumā „Amors uz drenauta” 1930.gadā.



Atdalītu nelielu spēles laukumu veidošanas princips izmantots arī K. Ieviņa „Mežābeles koka kastīte” inscenējumā, ko P. Jēgere – Freimane uzskata par mazu meistardarbu skatuves izveidojumā, kurā īpaši izceļ „intīmo skatuves stūrīšu” saskaņotību ar aktierspēles kamerstilu.

O. Skulmes arhitektoniskajām izbūvēm scenogrāfijā raksturīga stilizācija, bet ne konkrētu formu šablonu lietojuma aspektā kā tas vērojams Munča scenogrāfijā, bet gan stilizētu nacionālo elementu lietojumā ēku konstrukcijā vai to ilūzijā - zemnieku sētu guļbaļķu imitācijā, zemnieku sētai raksturīgā durvju ornamentā, jumta konstrukcijās, ēkas kopumā, veidojot samērīgas attiecībā pret cilvēka ķermeņa proporcijām, atšķirībā no Munča latviešu dramaturģijas *comedia dell'arte* proporciju nesamērības, kas apliecina teātra teatralitāti, attālinoties no realitātes simulācijas, šajos elementos Skulme pietuvojas realitātes simulakram.

Rezumējot Skulmes arhitektonisko izbūvju veidošanas principus, divdesmito gadu beigās un trīsdesmito gadu sākumā, Skulmes veidotās dekorācijas nevar uzskatīt par reālistiskām, bet tajās jūtama pietuvošanās reālisma principu izmantošanai. Šajās dekorācijās dominē stilizācija un vairāku iracionālu elementu lietojums, piemēram, Skulmem raksturīgās otrpus apvērstās kāpnes – Nikolsa „Karaliene Kofetua un nabagais”, A. Mihelsoņa „Dumpīgā Rīga” inscenējumiem, kas atgādina nīderlandiešu grafiķa Morisa Kornēlija Ešera sirreālo grafiku elementus.

Tāpat jāsecina, ka Skulmem tuvas bijušas plastiskas liektas līnijas un apļa formu variāciju lietojums. Savas darbības pirmajā Dailes teātrī pirmajā sezonā viens no inscenējumiem ar, kuru Oto Skulme demonstrē māksliniecisko līdzekļu daudzveidību ir Vēna „Uz nezināmo ostu”, kura scenogrāfija veidota, kā stilizēts kuģa klājs. Interessants ir noapaļoto cilindrveida formu ritms stilizētajās caurulēs vai dūmeņos, tāpat liekta līnija atkārtojas arkveida pārseguma telpās.

## **2.2. Skatuves mašīnērija**

Viens no interesantākajiem Oto Skulmes scenogrāfijas un kostīmu darbiem ir redzams Fr. Molnāra „Sarkanās dzirnavas” inscenējuma skatuves ekspresionistiskās stilistikas risinājumā. Šajā inscenējumā dominē fantastiska mašīnērija, kas raisa asociācijas

ar vācu ekspresionisma režisora Friča Langes filmas „Metropolis”<sup>90</sup> sirds mašīnu, kas atrodas metropoles pazemē. Filmā pausts ekspresionisma protests pret mehanizāciju, kas paverdzina cilvēku, pārvēršot to inertā, viegli manipulējamā masā. „Sarkano dzirnavu” skatuves priekšplānā izvietots masīvs sarkano dzirnavu rats, ko kritiķi atzīst par „interesantu izdomu un realizējumu”. P. Jēgere – Freimane uzskata, ka šī fantastiskā izbūve kalpo kā oriģināls ietvars lugas saturam, kas norisinās skatuves dziļumā, bet, manuprāt, cik iespējams spriest pēc scenogrāfijas metiem un fotoattēliem, ļaunuma mašīnas konstrukcija palīdz organizēt darbību, realizējot O.Skulmes iecerī, *scēnisko* telpu risināt loģiski un dinamiski.

Franča Molnāra velnu spēle - „Sarkanās dzirnavas” organizēts 26 ainās, un tās pirmizrāde notiek 1927.gada 8.oktobrī, kļūstot par vienu no scenogrāfiju attēlu ziņā visvairāk reproducētajām izrādēm tā laika presē. Arī šī iestudējuma saturs vairākkārtīgi pārstāstīts tā savdabīgā naratīva dēļ, kas pilnā apjomā izklāstīts „Sarkano dzirnavu” izrādes programmā: Darbība norisinās ellē. Elles maģistrs, kuru tēlo Eduards Smiļģis, pusmiljona gados izgudrojis cilvēku bojāšanas mašīnu – *Psychocorruptor Infernalis*. Skatītāju acu priekšā drausmīgā mašīnā iemet pasaulē izmeklētu labu, nesamaitātu cilvēku Janosu, ko atveido Teodors Lācis, un liek tam izbrist visas grēku lejas. Spēcīgajam Jonasam pretī nostādīti divi tehnikas sasniegumi un paša elles ģēnija izgudrojums - speciāli preparēti un dzīvi iebalzamēti cilvēki, dzīvas lelles. Sieviete ar divām sirdīm un divkāršu nervu tīklu, ko tēlo Emīlija Viesture, kā zirneklis neatvairāmi tin stipro Janosu savos mīlas tīklos un maļ viņu savās smalkajās rokās, kā dzirnavu ratos, cilvēks bez sirds (Kārlis Veics) ved Janosu kārdinājumos un noziegumos. Raibā ainā slīd aina pēc ainas: gan spēļu elle, birža, Monte Karlo jūrmala, gan baznīca un Parīzes nakts lokāls, līdz darbību noslēdz giljotīna.<sup>91</sup>

Lai arī lugas kaleidoskopiskā darbība paredz ainu daudzveidību, šīs izrādes scenogrāfijas interesantākā daļa tomēr ir Elles maģistra radītā ļaunuma mašīna un ap šo konstrukciju veidotās vienības. Gan scenogrāfijas metos, gan realizētajā skatuves risinājumā atsegtas industriālas metāla konstrukcijas, radīti stilizēti sūkņi, piltuves, mērierīces, mehāniskas sviras un rati, dažādas caurules un futūristiski atkārtoti ģeometriskas formas elementi. Šajā inscenējumā dominē apļa forma – liekta, plastiska līnija, simetrija, kā arī kopējā kompozīcijas virzība ir horizontāla, ko pasvītrotu elementu ritma simetrija horizontālā plāksnē, kas pretstatāma vertikālei, kas simbolizē garu.

<sup>90</sup> Feja Fon Harbu „Metropolis” 1926. gadā izdotā romāna ekranizācija. Kinofilma uzņemta 1927.g. kinostudijā UFA, nākusi klajā 10. Janvārī.

<sup>91</sup> „Sarkanās dzirnavas” izrādes programma, Dailes teātris, 1927.g.

Atbilstoši saturam dominē sarkanā krāsa, kontrastējot ar zilo un veidojot toņu pārejas uz violeto. Izrādē plaši lietoti arī gaismas efekti.

Tomēr ne visus kritiķus šie novatorie risinājumi apmierināja. Konservatīvā P. Jēgere – Freimane uzskata, ka Smiļģis atgriezies pie saviem agrākos gados iemīļotajiem ceļiem, - ārējās tehnikas brīnumiem, un iebilst, ka šis inscenējums neapliecina direkcijas deklarētos gara meklējumus, jo scenogrāfija nomāc aktierspēli, kas palikusi sekundāra: „masīvais mehāniskais ķermenis uz skatuves bija uzkundzējies pār dzīvo garu un nomācis to.”<sup>92</sup> Ieturot ekspresionisma estētikas līnijas, demonstrēta mašīnērijas dominante pār cilvēku, tikai apliecina ekspresionisma protesta pret mehanizāciju metodi.

Otrs savdabīgs inscenējums, kurā Oto Skulme demonstrē dinamiskā elementa lietojumu scenogrāfijā ir Dr. Valtera lugas „Dievs un cilvēks” inscenējums. Šī inscenējuma scenogrāfija risināta futuristiski un sīkāka tās analīze dodu interesantas atziņas latviešu teātra vēsturei.

### 2.3. Kinematogrāfiskie elementi

Divdesmitajos gados līdz ar tehnoloģiju attīstību pieaug dzīves ritms, ietekmējot izmaiņas skatītāja psihē, ko īpaši ietekmē pilnveidojumi Kino, panākot 24 kadrus sekundē. Latvijā noteikta aktīva kino teātru būvniecība, trīsdesmitajos gados tiem sasniedzot skaitu 85, no kuriem 31 atradās Rīgā. Divdesmitajos un trīsdesmitajos gados bieži sastopamas publikācijas, kurās jūtams satraukums par teātra mākslas pastāvēšanas izredzēm. Turklāt par kino mākslu Latvijā, daļā inteliģences elites valdīja negatīvs viedoklis: „Skatāmās bagātības un domu nabadzība kino teātrī deva masām emocionālu pārdzīvojumu bez garīgas piepūles, un šīs paviršanās baudas kairinātas, masas katastrofiski atkrita no gara dzīves nopietnā faktora teātra.”<sup>93</sup>

Arī teātra krīze un jaunu izteiksmes līdzekļu meklējumi, lai šo krīzi pārvarētu tiek saistīti ar teātra centieniem atdarināt kino. 20.gados Krievijā eksperimentējot ar teātra formu, izrādēs aktīvi sāk iesaistīt filmu kadrus, kuros uz lieliem ekrāniem demonstrē informāciju par darbības vietu vai demonstrē darbību vērtējošus titrus. Otrs paņēmiens ir kino ienākšanai kino parādās izpaudās kā slaveni filmu aktieri, kā Čarlija Čaplina ekscentrisko masku un kustību stilizāciju etīdes. Kopumā, lai teātris neatpaliktu no kino, tas

<sup>92</sup> P. Jēgere - Freimane, „Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī”, Eduards Smiļģis un viņa darbs, biedrība „Dailes teātris”, Rīga, 1937.g., 130.lpp.

<sup>93</sup> P. Jēgere - Freimane, „Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī”, Eduards Smiļģis un viņa darbs, biedrība „Dailes teātris”, Rīga, 1937.g., 105.lpp.

sāk tiekties pēc kino priekšrocībām – ātruma, ainu maiņu bagātības un dinamikas, šajos meklējumos īpaši izceļoties futūristiem. Paula Jēgere – Freimane Dailes teātra ilggadējos formas meklējumus interpretē radikāli, formu izprotot, ar tiekšanos pēc kino efektiem. Šos kino efektus autore saskata ritmisko kustību ansablī un Dailes teātra nemitīgā skatuves tehnisko iespēju paplašināšanā. Tomēr Eduards Smiļģis skatuves tehniskās iespējas uzskata kā vienu no teātra ieročiem cīņā ar kino, jo tehnoloģijas attīstība dara iespējamu teātrī atdarināt jauno dzīves ritmu. Nevēloties no teātra radīt kino, Eduards Smiļģis apgalvo, ka „teātru vadītājiem jābūt ticībai, ka publika drīz prasīs citas baudas, kas saskanētu ar garīgām tieksmēm, bet nevis kinētisks raibums, dzīvs cilvēks, bet nevis tā fotogrāfija.”<sup>94</sup>

Oto Skulme savos uzskatos ir progresīvāks. Uzskatot, ka teātrim jāattīstās, atsakoties no statiskajām dekorācijām, kas drīz zaudēs nozīmi, piekāpjoties daudz izteiksmīgākiem un bagātākiem elementiem. Jaunas iespējas dinamiskā elementa ieviešanā ārējā scēniskā izveidojumā, Skulme saskata optikas iespējās, kas var pavairot attēlu kustību. Šo paņēmieni Skulme izmēģina 1928.g. dramaturģijā „Šveiks frontē”, ar filmas pielietošanu radot aktierim līdztekus objektu – viņa ilūziju.<sup>95</sup> Diemžēl vairāk avotu par Skulmes jaunajām idejām nav atrodams.

Savukārt P. Jēgere – Freimane tiekšanos Dailes teātrim atdarināt kino saskata jau agrākos inscenējumos, kuri organizēti vairākās ainās. Šādu tendenci P. Jēgere – Freimane saskata Meinharda un Bernauera teātra scenārija „Kapelmeistara Keislera brīnišķīgie piedzīvojumi” inscenējumā, kas sadalīts 40 īsās ainās, kuras apvienoja mūzikas, ritmikas, gaismas efektu un racionāls telpas dalījums, panākot disciplinētu ārējās tehnikas apliecinājumu un dodot vien 40 īsās, saraustītās ainās vienīgi optisku iespaidu, jo „pats aktieris sava gara izpausmē šādā inscenējumā bija padarīts par maz svarīgu blakus faktoru. Aizraušanās šajā kino tehnikā varēja nopietni apdraudēt pašu dzīvo teātra mākslu.”<sup>96</sup> Arī trešās sezonas rakstnieku Hazeltona un Benrima sarakstītās ķīniešu skatu lugas „Dzeltenais ģērbs” inscenējumā kritiķe saskata līdzīgu tendenci, kas norāda ne tikai uz dramaturģijas kļūšanu par scenāriju, *scēnisko* ieceru realizēšanai, bet arī it kā vēl krasāk pasvītvoja literārā satura nenozīmīgumu suverēnā teātrī.

„Dzeltenā ģērba” inscenējuma asā kritikā tiek apgalvots, ka inscenējums ir vienpusīgs, demonstrējot *scēnisko* veiklību, ainām virknējoties vienai aiz otras, bet nespējot

<sup>94</sup> Ed. Smiļģis „Pārdomas”, almanahs Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 1930.g., 7.lpp.

<sup>95</sup> O. Skulme „Par Dailes teātra ārējo scēnisko izveidojumu”, Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 1930.g., 54.lpp.

<sup>96</sup> P. Jēgere - Freimane, „Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī”, Eduards Smiļģis un viņa darbs, biedrība „Dailes teātris”, Rīga, 1937.g., 106.lpp.

atklāt un sniegt emocionālu pārdzīvojumu. Dramatizējums „izplūdis vienmuļā liriskā plūsmā”. Eduarda Smiļģa un konsultantu iedvesmotā kopdarbībā, „Dzeltenais ģērbs” bija ieguvis dekoratīvā ietērpā, kostīmos, ēterisko krāsu maigumā, dīvaino kustību vieglumā, zināmā mērā arī instrumentālā un vokālā daļā ārējā inscenējuma noskaņas gatavību bet, tiklīdz jūtama vajadzība pēc dvēseles pārdzīvojuma, tā atklājas Dailes teātra vienpusība.

Trīsdesmitos gados pieauga informācijas apjoms par kino. „Jaunākās ziņas” reizi nedēļā atvēlēja veselu lappusi kino repertuāra apskatam, bet žurnāls „Filma un skatuve”, kurā reti sastopama kāda garāka publikācija, kas nebūtu veltīta kādas aktrises vai aktiera privātās dzīves apskatam, informēja par jaunāko kino Holivudā un Eiropā. Trīsdesmito gadu masu kultūrvidi raksturo krāšņš Viktora Hausmaņa citātu salikums par kino „Jums brīvs vakars un gribat aiziet uz kino? Lūdzu – jūsu rīcībā „Paladium”: „Zelta rietumu roze. Eksotiska drāma no amerikāņu dzīves 10 daļās”. „Splendid palace”: „nebijušu piedzīvojumu sniedz lieliskā, nesalīdzināmā, labākā pasaulē skaņu filma „Noasa šķirsts.”” „Kazino”: „Džons Barimovs filmā „Donžuāns”.” Bet kad satumsusi pavisam vēla stunda, „Palladium” aicina uz nakts seansu: „Filma, kura jāredz katrai sievietei un vīrietim. „Laulības dzīves tehnika.” Kautrīgie var neuztraukties, jo vīriešiem vietas ierādītas parterā, sievietēm – balkonā. Bet otrā dienā grāmatu veikalā var iegādāties brošūru „Mīlas dzīve un viņas novirzieni.”” „Ar kaut ko taču cilvēka uzmanība jānovērš no bezdarba, no krīzes, no algu samazināšanas un saimnieciskās nestabilitātes.”<sup>97</sup>

Kino ietekmi Dailes teātra attīstībā nevar noliegt, tomēr Dailes teātris tiecās saglabāt teatrāla teātra būtību, neradot kino raksturīgo realitātes reproducēšanu kā pašmērķi, par ko liecina Dailes teātra ilggadējā vadlīnija - norobežošanās no reālisma vismaz deklarācijās un publikācijās – „Piegiežoties izrādes ārējam izveidojumam, kā vienam no izrādes elementiem, jāsaka, ka Dailes teātrī tas nav domāts kā naturāls fons figūras izcelšanai un apkārtnes apzīmēšanai.”<sup>98</sup> Tāpat arī tiek uzsvērtā dzīvā aktiera nozīme inscenējumā.

#### **2.4. Reālisma elementu ienākšana scenogrāfijā un kostīmu izveidē**

Skulmes darbība Dailes teātrī raksturīga ar plašas gammas žanru dekorāciju izveidi, ņemot vērā Dailes teātra repertuārā pastāvošo eklektiku. Skulmem divdesmito gadu beigās

<sup>97</sup> Viktors Hausmanis „Lilita Bērziņa”, Rīga, Liesma, 1980., 34.lpp.

<sup>98</sup> O. Skulme „Par Dailes teātra ārējo scēnisko izveidojumu”, Dailes teātra desmit gadi, „Dzintars”, Rīga, 1930.g., 53.lpp.

raksturīga savdabīga formu stilizācija, un ilustratīvu ornamentu lietojums, tomēr tādu inscenējumu dekorācijās kā Šūberta „Trejmeitiņas”, „Ēdenes dārzs”, „Vecheidelberga”, „Valša sapnis”, „Rautenfelda mīlas traģēdija”, Lehāra „Dzejnieka mīla” u.c.

- 1) Nav skaidru stilizācijas pazīmju,
- 2) Nolasāma vēsturiskā atbilstība,
- 3) Izteikta elementu detalizācija,

Šīs pazīmes norāda uz reālismā realizētajiem principiem. Pretrunīgi šķiet, ka tieši šie estētiski izsmalcinātie, inscenējumi, kas paredzēti izklaidei caur romantismu pietuvina Dailes teātri reālismam.

### 2.4.1. Dailes teātra dziesmu spēles

Romantiskajām dziesmu spēlēm un vieglā rakstura iestudējumiem Dailes teātris sāka pievērsties savas darbības astotajā sezonā (1927/1928) un trīsdesmito gadu sākumā to turpināja. 1931.gada maijā, rakstot recenziju par „Valša sapni”, Jānis Sudrabkalns raksta: „Rīdziniekus ir savaldzinājusi vieglprātīgā operetes mūza.. Nekādas filozofijas mokošu domu, un problēmu. „Valša sapņa” saturs ir banālāks nekā „Trejmeitiņu”.” Ņemot vērā O. Skulmes novatora tieksmes, apbrīnojams ir fakts, ka ar tikpat apzinīgu precizitāti un neatlaidību viņš pievērsies frivolo dekorāciju radīšanai, par ko liecina dekorāciju tehniskie plāni, kas katrai izrādei izstrādāti līdz pat sīkāko mēbeļu, dekoratīvo elementu - volūtas un rekvizītu izmēriem, materiālu lietojuma aprakstiem un toņiem. Aplūkojot šī rakstura Skulmes radītos scenogrāfijas metus, redzams, ka Skulme nenoliedzami bijis kolorīta virtuozs, bagātīgi pat tehniskajos zīmējumos, demonstrējot toņu daudzveidību, gan arī smalku izjūtu. Šajās dekorācijās dominē pastorālie toņi, dažādu nokrāsu vecrozā, mijas ar Venēcijas zilo, violeto un jūraszaļo („Ēdenes Dārzs”). Bet par „Valša sapnis” dekorācijām J. Sudrabkalns raksta, ka tajās izpaužas greznums un spožums, dekorācijās un kostīmos, kā arī efektīvi lietoti gaismas efekti. „Skulme ir smalks mākslinieks, viņa bagātajā fantāzijā vienmēr izpaužas gaume, mēra un harmonijas izjūta.”<sup>99</sup>

Šo dekorāciju metos redzama smalka detalizācija, kā arī romantizēta tuvošanās reālismam. Ēkas ir izbūvētas atbilstīgā proporcijā pret cilvēka ķermeni, ņemot vērā nacionālās arhitektūras iezīmes, piemēram, Šūberta „Trejmeitiņu” inscenējumu veido alpu tipa koka mājas, ar slēģiem un raksturīgo dakstiņu imitāciju. Fonā gleznots prospekts,

---

<sup>99</sup> J. Sudrabkalns „Sevodņa večerom” Nr.112., 1931.g., 22.maijs,

attēlojot krāšņu ainavu ar reālistiski izstrādātām koku lapotnēm. Šajās dekorācijās principā nav uzskatāmas stilizācijas pazīmes, bet vērojama reālās vides ilūzija, un atkāpšanās scenogrāfijas attīstībā.

#### 2.4.2. Psiholoģiskā determinācija kostīmu izveidē

Oto Skulmes pievēršanās psiholoģismam iespējams izskaidrot ar Eduarda Smiļģa režijas darbu un Oto Skulmem raksturīgo pedantismu un rakstura īpašībām. Smiļģa darbs režijā tika veikts lielās līnijās, tēlus sīki neizstrādājot, bet individuālo darbu ar aktieriem atstājot konsultantu ziņā. Skulme vienmēr ir bijis mēģinājumos klātesošs, lai gūtu iedvesmu un ieskatu par dekorāciju un kostīmu izveidi, kas atbilstu izrādes noskaņam. Pēc Lilitas Bērziņas atmiņām: „Skulme klusi staigādams pa zāli jeb uz skatuves aizkulisēs, mums vienmēr centās izskaidrot dziļāko jēgu kāda viņa bija.”<sup>100</sup> Aktrises Velta Krūze un Ērika Ferda atmiņās par O. Skulmes darbu norāda, ka „savā skicē viņš mums deva pilnīgi noteiktu ievirzi tēla izpratnē”, kostīmu skicēs attēlojot ne tikai kostīmu, kas liecināja par laikmetu, bet skicē attēlota arī kustība, poza vai raksturīgs žests, un bieži vien pat mīmika. Viņš tiecās kostīmu un grimu skicēs attēlot sejā raksturīgo tēla psiholoģisko noskaņu. Tādēļ Ēvalds Valters uzskata, ka Skulmi var dēvēt par psihogrāfu, to skaidrojot ar Skulmes psiholoģisko pieeju: „viņš tik tuvu piegāja psihei. Viņš nav vis tikai ģeniāls kostīmā, viņš ģeniāls tā sakot, uztvert pašu būtiskāko. Viņš man teica tā: „Es tūlīt nezīmēšu, kad tu būsi pamēģinājis kādu nedēļu. Pēc tam mēs parunāsim, un tad es mēģināšu saprast, tevi redzot..””<sup>101</sup> Pēc šīm atmiņu liecībām, varam secināt, ka no vienas puses, viņš vēlējās kostīmu skicē attēlot gatavu tēlu, tam piemeklējot atbilstošu ietērpu, bet no otras puses ar savu psiholoģisko pieeju kostīma skices veidošanā, radījis tēla raksturīgās psiholoģiskās iezīmes.

Skulmes individualizētā pieeja kostīmu zīmējumos, ir diametrāli pretēja J. Munča realizētajam formālismam. Munča pieeja ir konceptuālāka, vairāk uzmanības pievēršot ansambļa vienotam tēlam, bez izteiktām individualizācijas pazīmēm. Munča darbības stilā kopumā vairāk realizēta nosacītība, kas pieļauj plašāku radošu brīvību un interpretācijas iespējas.

---

<sup>100</sup> L. Bērziņa, R. Rotkales Cikla Smiļģa līdzgaitnieki I sarīkojuma sarunu pieraksts 1977.g., 23.martā, inv.nr. 44973, glabājas Eduarda Smiļģa teātra muzejā;

<sup>101</sup> Ē. Valters, R. Rotkales Cikla Smiļģa līdzgaitnieki I sarīkojuma sarunu pieraksts 1977.g., 23.martā, inv.nr. 44973, glabājas Eduarda Smiļģa teātra muzejā;

Aplūkojot abu mākslinieku kostīmu skices, acīmredzama kļūst arī Skulmes kostīmu lielās ietekmes iespējamība aktieru tēlu veidošanā. Skulmes kostīmu skicēs lielākoties realizēts smalks māksliniecisku izteiksmes līdzekļu lietojums - figūras proporcijās, plastikā, kolorītā, formas un apjoma veidošanā. Skulme realizējis arī ātrākas un stilizētākas kostīmu skices, tomēr saglabājot mākslinieciskās izteiksmes meistarības iezīmes. Turpretim, Munča tēli nav proporcionāli, tie ir plakani un krāsu izteiksmē ierobežoti. Herberts Zommers uzskata, ka Munča sadarbību ar Smiļģi var raksturot kā kaligrāfisku, bet Skulmem piemēti pretēja spēja radīt brīvi – dot kolorītu un atmosfēru – „uz to viņš bija meistars, izpildīja nevis naturāli, bet ar poētisku pacēlumu, poētisku skanīgumu, bet pilnīgi reāli tomēr..”<sup>102</sup> Šeit nepieciešams atzīmēt, ka arī Muncis kostīmu skicēs tēlus atveidojis kustībā, tomēr šīs kustības nav reālistiskas, bet vairāk konceptuāli demonstrē kustību nozīmi un dažkārt ir pārspīlēti ekspresīvas. Kā piemēru var minēt „Nera Tantris” kostīma skici<sup>103</sup>, kurā atveidota stilizēta kustība, bet pārspīlējums redzams J. Akuratera (1922/23. g. sezonas) inscenējuma Ed. Smiļģa „Lucifera” kostīmu skicē<sup>104</sup>, kurā Lucifers attēlots ar ļoti ekspresīvu pozu sarkanā tērpā sāniski izplestas kājas un rokas pavērstas katras uz savu pusi, ar kreiso roku it kā cenšoties kaut ko pievilkt. Kopumā tēls ir grotesks.

Oto Skulmes divdesmito gadu kostīmu skices ir detalizētas, un kostīmu pirms meti kustību daudzveidības variāciju bagāti. Arī radošās fantāzijas aspektā divdesmito gadu beigās tie liecina par stilizāciju un bagātu izdomu, it īpaši izceļot „Sarkanās dzirnavas” futūriskos tēlus. Tomēr trīsdesmitajos gados kostīmu meti kļūst aizvien reālistiskāki, kulmināciju sasniedzot trīsdesmito gadu otrajā pusē.

Viena no psiholoģiski piesātinātām skicēm ir Krustiņa kostīmu skices<sup>105</sup> 1936. g. Blaumaņa „Pazudušais dēls” inscenējumam, kura pirmizrāde notiek 9. septembrī. Vienā no skicēm Krustiņš attēlots cēls un švītīgs gaišos svārkos, bet otrā seja sažurta un tajā lasāms dziļš izmisums, savu traģisko likteni apzinoties.

Skulme tēlu psiholoģiju atklājis arī caur tēlu attiecībām. Viens no šī principa realizēšanas spilgtiem piemēriem ir Rūdolfa Blaumaņa lugas „Ugunī” iestudējuma, kas datēta ar 1938. g. 7. septembri, Akmentiņa un Klenga kostīmu skices, kurās literārie varoņi nav attēloti frontāli viens otram līdzās, bet attēlotas attiecības. Akmentiņš attēlots baltā frakā ar spieķi, cēls ar sārtu ziedu pie krūts, kas izskatās kā medaļa, turpretim Klenga, rokās

<sup>102</sup> H. Zommers, R. Rotkales Cikla Smiļģa līdzgaitnieki I sarīkojuma sarunu pieraksts 1977. g., 23. martā, inv.nr. 44973, glabājas Eduarda Smiļģa teātra muzejā;

<sup>103</sup> J. Muncis, Papīrs, zīmulis, tempera, Latvijas valsts arhīvs, 1367/2/33,

<sup>104</sup> J. Muncis, Papīrs, zīmulis, akvarelis, Latvijas valsts arhīvs, 1367/2/34,

<sup>105</sup> O. Skulme, Papīrs, akvarelis, gvaša, zīmulis, glabājas rmm, O. Skulm. šifrs Md 1/6,



aiz muguras saņņaudzis cepuri, attēlots pazemīgs, pie Akmentiņa vēršoties gandrīz uz pirkstgaliem, saliecies bijībā.<sup>106</sup> Arī pašu kostīmu ieceres nav bijušas pašmērķis, bet atrasta konsekventa atbilstība tēlam.

### 2.4.3. Šekspīra lugu transformācija modernā vidē

Pirmais iestudējums, kurā Dailes teātris demonstrēja dramaturģijas darbības pārceļšanu laikā ir Raiņa „Spēlēju, dancoju” (1926.g.) iestudējums, kas tiek uzskatīts par vienu no visgrandiozākajiem un monumentālākajiem Smiļģa iestudējumiem. Šis bija arī pirmais inscenējums, kurā skatuves konsultanta amatu veica Munci nomainījušais scenogrāfs Oto Skulme, dekorācijās uzrādot Muncim neraksturīgas masīvi veidotas nacionālas iezīmes. Inscenējums tika iedalīts trīs cēlienos, kur otrais cēliens pilnībā tika veltīts velnu rijai, kurā nakts dzīres tika risinātas „modernā restorānu uzdzīves garā, kurā velni ir fantastiski frakoti kungi un raganas puskailas reviju zvaigznes.”<sup>107</sup> P. Jēgere – Freimane izsaka atzinību kustību konsultantes ieguldītajam darbam, jo velnu rijas ainas tika izpildītas ar fantāzijas bagātību un stingri disciplinētu precizitāti ritmiskajās kustībās. Arī idejiski nevarēja būt pārpratumu Raiņa dramatiskās ieceres īstenošanai šāda inscenējuma risinājumā: „ja ņem vērā, ka pašam Rainim nav stingri izturēta senlaiciskuma, nedz mistiskuma šai drāmā ( piem., beidzamā cēlienā Latves un brīves slavināšana), tad kāpēc gan arī Tota cīņu ar velniem par Leldi nevarētu identificēt ar gara nesēju cīņu pret laikmeta zemisku baudu tieksmēm – par tautas dvēseli?”<sup>108</sup> Par ārkārtīgi spilgtu drausmīgās mistikas izteiksmē, tajā saskatot ekspresionisma pazīmes, velnu rijas cēlienā P. Jēgere – Freimane atzīmē velnu deju ar spriguliem.

Dailes teātra darbības otrajam posmam pēc jubileja izrādes „Ligatūra” raksturīgs otrreizējs inscenējumu iestudēšanas vilnis, kas saistīts ar Dailes teātra sestajā sezonā pieņemto mērķi – pildīt formu ar saturu, un realizēt dzejnieka līdzdalību. Smiļģis vēlreiz iestudē inscenējumus, lai izmēģinātu savu principu evolūciju reālo, praktisko vērtību, meklējot jaunus skatuviskos risinājumus.

Jau no Dailes teātra deklarācijas pieņemšanas, Dailes teātris literāro vielu, uztver vien kā izejas punktu skatuviskajam realizējumam, kas atvērts tekstu svītrosānai un

<sup>106</sup> O. Skulme, Orģinālgrafika, kartons, tempera, akvarelis, zīmulis, glabājas rmm, inv. Nr. 104544,

<sup>107</sup> P. Jēgere – Freimane, „Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī”, Eduards Smiļģis un viņa darbs, biedrība „Dailes teātris”, Rīga, 1937.g., 125.lpp.

<sup>108</sup> P. Jēgere – Freimane, „Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī”, Eduards Smiļģis un viņa darbs, biedrība „Dailes teātris”, Rīga, 1937.g., 126.lpp.

sadalīšanai vairākiem aktierim, tiek veikta arī Šekspīra dramaturģijas tekstu pietuvināšana laikmeta izpratnei, ko pārveido Elīna Zālīte. Ierosmi romantisko komēdiju pār iestudēšanai dod laikmets, kuram romantika kļuvusi sveša. Lai piesaistītu skatītājus Smiļģis romantisko komēdiju risinājumam izvēlas dominējošās laikmeta iezīmes – tehniku un sportu. V. Šekspīra komēdija „Liela brēka – maza vilna” tiek pārdēvēta – „Amors uz drenauta”.

Pirmo reizi Šekspīra „Liela brēka – maza vilna” Dailes teātrī inscenēts trešajā sezonā pirmizrādi piedzīvojot 19. aprīlī, un kopumā tika nospēlēts 29 reizes. Kritika atzina, ka šajā inscenējumā sasniegts pilnīgs satura un formas saskaņojums: „dekoratīvais fons kolorītā izteiksmīgs, grupu spēle tušēta – nedominē vairs plastika pati par sevi,” kā arī aktieru spēle viegla un sabalansēta. P. Jēgere - Freimane uzskata, ka šis inscenējums devis romantiskās komēdijas stila paraugu latviešu skatuvei. Turpretim, vienpadsmitajā sezonā, tiek realizēta pavisam atšķirīga iecere. „Smiļģis ietērpj frakās Viljama Šekspīra komēdijas „Liela brēka, maza vilna” varoņus un liek viņiem darboties uz moderna angļu karakuģa klāja,” – tā Šekspīra komēdijas pārveidojumu komentē Viktors Hausmanis, turpinot – laikam ne velti Jānis Sudrabkalns Smiļģim devis padomu: Tikai soli sper ar prātu/Tagad milzu transmisijas/Un caur visu firmamentu/Slejas cilvēks inženieris,” norādot, ka Dailes teātris realizējot opozīciju reālismam, sācis glorificēt tehniku. Savukārt, P. Jēgere – Freimane bez ironijas kā izdevušos atzīmē O. Skulmes veidotā kuģa klāja un sevišķi interesanti noskaņotā kuģa silueta krāsu un formu bagāto veidojumu, bet uzskata, ka „Šekspīra garam tuvāks tomēr šķita Dailes teātra pirmais, romantiskais inscenējums. Romantiskā stila fantastiskais daiļums vairāk saplūda ar Šekspīra fantāzijas neierobežotām iespējām.”<sup>109</sup> Gan satura, gan formas ziņā inscenējumam nebija izdevies modernajā laikmetā veiksmīgi realizēt Šekspīra romantiskās komēdijas būtību. Tēlotā karakuģa izbūve un modernā angļu sabiedrība bija pārāk robusta un uzbāzīga.

Lai arī XI sezonas inscenējums „Amors uz drenauta” (1930./31.g.) neguva žilbinošus panākumus, piedzīvojot vien 40 izrādes, salīdzinājumā ar tās pašas sezonas atkārtoto „Trejmeitiņu” izrādīšanu 85 reizes, Eduards Smiļģis turpina iesākto eksperimentu ar Šekspīra dramaturģiju. Dailes teātra XII sezonas sākuma runas uzmetuma septītajā punktā 1932.gadā, Smiļģis saka: „Mums jābūt ļoti smalkjūtīgiem, uzmanīgiem, lai ieklausītos un uzminētu tagadnes psiholoģiskos impulsus – jo nervozi tehniskais laikmets pārāk strauji joņo uz priekšu, tāpēc jāvēģina „vecu – vecu moderni uztvert un tālāk raidīt.” Šai nolūkā Dailes teātra pirmais jauninscenējums būs Šekspīra „Sapnis vasaras naktī”. Lai

<sup>109</sup> P. Jēgere – Freimane, „Eduarda Smiļģa inscenējumi Dailes teātrī”, Eduards Smiļģis un viņa darbs, biedrība „Dailes teātris”, Rīga, 1937.g., 140.lpp.

šīs idejas uztvertu un pārdzīvotu vajadzīga šim laikmetam piemērota pieeja un izteiksme.”<sup>110</sup> Skatītājus nomāc ikdienība, sadzīvē ielaužas mašīnas un tehnika. „Lūdzu, nāciet uz Dailes teātri, un mēs rādīsim jums ko pavisam neparastu, laikmeta prasībām atbilstošu!”<sup>111</sup>

Inscenējuma „Sapnis vasaras naktī” darbība tiek pārcelta uz sporta stadionu, tomēr, transformācija netiek veikta pilnvērtīgi, saglabājot stadiona vidū Šekspīra laika mežu, kurā uz grozāmās ripas spēlē aktieru amatieru trupa. Aktiermeistarības aspektā inscenējumā pietrūcis sporta garam raksturīgā ātruma un rekordu sasniegšanas aizrautības, kā arī interesantu risinājumu, izmantojot sporta atribūtiķu. Šis inscenējums realizēts daļēji, saglabājot tradicionālo lugas izpratni, vadoties pēc „Liela brēka, maza vilna” pretrunīgajiem panākumiem, kaut arī „Sapnis vasaras naktī” pilnībā modernam pārlikumam ir piemērotāks, tā mūžīgo problēmu saturā dēļ. Turpretim teātra zinātnieks P. Kundziņš uzskata, ka šiem Smiļģa eksperimentiem teātra vēsture līdz šim veltījusi nepelnīti lielu uzmanību. Un, ka šis paņēmiens nav novatorisks un sevi attaisnojis uz citu valstu skatuvēm, ieskaitot konservatīvo Lielbritāniju.<sup>112</sup> 1931.g. inscenējums „Sapnis vasaras naktī” tiek izrādīt vien 13 reizes.

Mēģinājumi V. Šekspīra dramaturģiju inscenēt laikmetīgā vidē, norāda ne tikai uz vides kā līdzekļa izmantošanas metodi, lai par klasiku ieinteresētu jaunatni<sup>113</sup>, kas trīsdesmitajos gados kļūst par Dailes teātra mērķi, bet arī pašmērķi, kas Dailes teātra *scēniskās* telpas risinājumus pietuvina eksperimentiem reālisma virzienā.

## 5. Izmaiņas Dailes teātra direkcijā un postulātos 1934 – 1940.g.

Ar 1934.g. 15. maija apvērsumu Dailes teātris piedzīvo savas mākslinieciskās un saimnieciskās suverenitātes zaudēšanu. Mākslas iestādei, kas vairākkārtīgi publiski deklarējusi savu autonomiju un bijusi novators Eiropas līmenī nākas kapitulēt politiskā režīma prasībām.

Latvijā iestājoties autoritāram režīmam, sociāldemokrātisko ideju izformēšanas rezultātā, vairāki teātri tiek apvienoti vai slēgti. Tiek likvidēts Pārdaugavas teātris un Strādnieku teātris, bet reģionu teātriem palielina dotācijas, lai veicinātu kultūras attīstību provincē. Līdz ar strādnieku teātra slēgšanu E. Smiļģis nekavējoties darbā aicina vairākus

<sup>110</sup> Ed. Smiļģis, uzmetums uzrunai XII sezonu sākot, rmm, inv. Nr.237930,

<sup>111</sup> Ed. Smiļģis, uzmetums uzrunai XII sezonu sākot, rmm, inv. Nr.237930,

<sup>112</sup> M. Grēviņš „Dailes teātris”, „Liesma”, Rīga, 1971.g., 52.lpp

<sup>113</sup> Ed. Smiļģis, uzmetums uzrunai XIV sezonu sākot, rmm, inv. Nr.238315,

labākos Strādnieku teātra aktierus: Edgaru Zīli, Leonīdu Leimani, Nikolaju Mūrnieku, Otiliju Starku – Stenderi<sup>114</sup>, kas izraisa aizdomas par Dailes teātra politisko nostāju. Aizdomu rezultātā Dailes teātrim tiek iecelti intendantī skatuves mākslas pārraudzīšanai. Tiek izveidota speciāla padome, Eduarda Virzas, Roberta Krodera, A. Dragevica, Jāņa Munča un Jāņa Švarca sastāvā. Padomes izveides galvenais mērķis bija pārraudzība, lai skatuves mākslā notiktu vadīšanās no kvalitātes un lietderības principa. Vienlaikus tiek dibināta arī Raiņa kluba likvidācijas komiteja, lai profilaktiski likvidētu sociāldemokrātu ideju izplatību iespēju.

1936. gada 10. novembrī laikraksta Jaunākās ziņas lappusēs zem virsraksta „Ievērojams notikums mūsu kultūras dzīvē – Dailes teātris jauna saimnieka rokās” lasāms jaunās Dailes teātra valdes iecelšanas 9. novembra svinīgā akta protokols, kurā jūtams patoss. Svinīgā aktā piedaloties ministram A.Bērziņam, darba kameras priekšsēdim K.Egļem, mākslas un kultūras pārzinātājam J.Celmam un citām prominencēm, Raiņa kluba likvidācijas komiteja izbeidz savu darbību un savas pilnvaras nodod jaundibinātajai Dailes teātra biedrībai. Svinīgā uzrunā A.Bērziņš apliecina, ka Raiņa kluba likvidācijas komiteja ne tikai strādājusi ar sekmēm, piegriežot vērību saimnieciskiem jautājumiem, bet arī pārveidojusi repertuāru, „lai Dailes teātra darbību pieskaņotu laikam, kurā dzīvojam.” Svinīgajā runā Bērziņš arī uzsvēra, ka komiteja divu darbības gadu laikā ļoti daudz darījusi nacionālo vērtību popularizēšanā no Dailes teātra skatuves. Apliecinot, ka jaundibinātās biedrības uzdevums būs veicināt nacionālo vērtību popularizēšanu, lai tas varētu cienīgi nest savu vārdu: „lai tas, kas Dailes teātrī ir labs, kļūtu vēl labāks, bet sliktais uz visiem laikiem pazustu no šīm telpām un no mūsu mākslas vispār, jaunās biedrības pienākums ir pašķirt ceļu pozitīvajam”. Biedrības Dailes teātris valdes loceklis Jūlijs Druva apliecina, ka „Dailes teātris strādās latviešu tautas un Latvijas valsts kulturālām vajadzībām”, savukārt biedrības priekšsēdētājs Arvīds Plesners uzsver visa Dailes teātra kolektīva nozīmi Dailes teātra darbībā: „Strādāsim un apzināsimies to, ka viss tas, kas Dailes teātrī liels un skaists nevar būt vienīgi atsevišķa cilvēka enerģijas un smadzeņu izpaudums, bet tas ir un paliek Dailes teātra saimes kopīgais īpašums.”<sup>115</sup>

Līdz ar Raiņa kluba likvidācijas komitejas darbību, Eduards Smiļģis zaudēja savas dominējošā režisora un lēmumu pieņēmēja tiesības. Dailes teātrī ienāca demokrātija. Pie režijas tika Meierholda studiju absolvējusī ilggadējā Dailes teātra kustību un ritmikas

<sup>114</sup> <http://www.daillesteatris.lv/media/uploads/pdfi/dailes-teatra-vesture-11-20-sezona.pdf>

<sup>115</sup> „Ievērojams notikums mūsu kultūras dzīvē – Dailes teātris jauna saimnieka rokās”, Jaunākās ziņas, 1936.g., Nr. 256., 10. novembris,

konsultante – Felicita Ertnera, kuras darbību režijā Smilģis nebija atbalstījis. Pie lielākām lomām beidzot tika spējīgi aktieri, kā Lilita Bērziņa.

Šī svinīgā akta protokola uzrunās iezīmējas trīs dispozīcijas, kas ietekmē turpmāko Dailes teātra darbību līdz pat 1940.gadam. Pirmkārt, Dailes teātra repertuārā dominējošo vēsturisko nosacītību iestudējumos, nomaina latviešu dramaturgu iestudējumi, kas apliecina darba tikumu, latviskumu un stiprina latviešu kā nācijas vienotības un vēsturiskuma izjūtu. Biedrības Dailes teātris valdes loceklis Jūlijs Druva pilnvaras pārņemot apstiprina: „Mēs visi te kopā strādāsim, lai kalpotu šim laikmetam,”<sup>116</sup> (līdz ar to scenogrāfijā tiek pieprasīts reālisms, psiholoģisks pārdzīvojums.) Otrkārt, lai stiprinātu gara izaugsmi, par otru nozīmīgāko žanru repertuārā kļūst traģēdija, kurā galvenais varonis mirst traģiskā nāvē augstu ideju, patriotisku jūtu vai morālu vērtību dēļ. Treškārt, orientējoties uz nacionālām vērtībām, tiek ierobežots tulkotās dramaturģijas iestudējumu skaits. Ārzemju ietekme var būt morāli kaitīga, jo tā bieži saistīta ar dumpīgām idejām, vieglām izpriecām un netikumu, kas ir pretstatā Ulmaņa laika valstiskiem ideāliem.

1936. gadā tiek ieviesta cenzūra, visu izrādāmo lugu eksemplāriem jāiztur biedrības „Dailes teātris” izvērtējums. Luga tiek izrādīta tikai tad, ja tiek apstiprināta kā sabiedriski lietderīga un politiski nekaitīga. Viens no iestudējumiem, kas tiek cenzūras skarts ir Jāņa Jaunsudrabiņa „Invalīds un Ralla”. 1938. gadā par Dailes teātra direktoru ieceļ Pēteri Ozolu. Rodas valstiski pasūtījumi pēc lielizmēra patriotiski vēsturiskām izrādēm, kuras lielākoties top J. Munča vadībā brīvā dabā.

Trīsdesmito gadu beigās scenogrāfijā ienāk vēl viens mākslinieks - Dailes teātra māldermeistara zālē sāk strādāt jaunais mākslinieks Ēriks Riņķis un Ludis Andersons, kurš vēlāk kļūst par vienu no ievērojamākajiem Dailes teātra scenogrāfiem. Vēlāk Ludis Andersons pieņem vārdu Ģirts Vilks.

---

<sup>116</sup> Turpat,

## NOBEIGUMS

Rezumējot, pētījuma „Dailes teātra scenogrāfisko ideju attīstība 1920.g. – 1934.g.”, jāsecina, ka Dailes teātris guvis ierosmes no Eiropas un Krievijas teātru režijas un scenogrāfijas idejām, pieņemot konceptuālu mākslinieciskās darbības principu kopumu. Dailes teātris ir pirmais teātris Latvijā, kurš manifestē mākslinieciskās darbības deklarāciju, tomēr, sociālo, ekonomisko, kultūrvides un politisko apstākļu dēļ, nav spējis saglabāt konsekvenci deklarētajos principos, kas ietekmējis arī scenogrāfijas attīstību, tai tuvinoties reālismam.

Dailes teātris tiek dibināts kā opozīcija 20.gs. vadošajam naturālismam, realizējot mērķtiecīgu māksliniecisko disciplīnu: 1) atsacīties no tagadnes filozofiskā un literārā satura, kas orientēta uz sabiedrisko domu propagandēšanu, vai sociālo ļaunumu nosodīšanai, bet izrādīt vienīgi lugas bagātas ar īstiem teātra elementiem; 2) radīt organiski apvienotu izrādes formu, kur visi izrādes elementi tiek atrisināti tikai no teātra redzes stāvokļa; 3) kā galveno teātra formas elementu nostādīt aktiera balsi un ķermeņa ritmisko kustību laikā un telpā. Dailes teātra pirmsākumos 1920.g. – 1926.g., teātra mākslas teorētiķa un skatuves glezniecības konsultanta Jāņa Munča darbības Dailes teātrī laikā, vērojama konceptuāla šo principu ievērošana scenogrāfijā, ietekmējoties no V. Meierholda, A. Tairova, Ā. Apia, G. Krega, M. Reinharda, L.Jesnera u.c. teorētiskajām nostādnēm un jauninājumiem scenogrāfijas risinājumā, tomēr tiecoties saglabāt savdabīgu Dailes teātra stilu. Tomēr J. Munča stingri konceptuālā pieeja neveicina progresu Dailes teātra scenogrāfisko risinājumu attīstībā, rodoties konfliktiem mākslinieciskās vadības uzskatos, J. Muncis darbu Dailes teātrī pamet. J. Munča nozīme Dailes teātra pirmsākumos ir nenovērtējama.

No 1926.g. Dailes teātrī strādā scenogrāfs Oto Skulme, kurš paplašina skatuves izteiksmes līdzekļu daudzveidību, tomēr laikā no 1926.g. – 1934.g. Dailes teātra repertuārā valda eklektika. Dailes teātra saimniecisku apstākļu dēļ un pasaules ekonomiskās krīzes rezultātā, Dailes teātrim nākas pievērsties izklaides žanram, nerodot iespēju Oto Skulmes scenogrāfijai izpausties futūrisma un konstruktīvisma meklējumos. Dailes teātra attīstību trīsdesmitajos gados ietekmē arī kino attīstība un ugunsgrēks Dailes teātrī, pēc kura skatuve nedaudz tiek paplašināta. Šajā Dailes teātra posmā teātris novirzījies no 1920. gada deklarācijas un tuvojas reālisma un psiholoģijas pazīmēm.

Ar 1934.g. 15. maija apvērsumu Dailes teātris piedzīvo savas mākslinieciskās un saimnieciskās suverenitātes zaudēšanu. Mākslas iestādei, kas vairākkārtīgi publiski deklarējusi savu autonomiju un bijusi novators Eiropas līmenī nākas kapitulēt politiskā režīma prasībām, Dailes teātrim attīstoties reālisma virzienā, scenogrāfijā izpaužas realitātes simulācija. Šis Dailes teātra posms ir maz pētīts un var kalpot par ierosmi jauniem zinātniskiem pētījumiem.

## TĒZES

1. Dailes teātris radies kā opozīcija 20.gadsimta pirmajās desmitgadēs Latvijas teātros dominējošam reālismam un naturālismam, tāpēc dekorācijās netiek radīta īstenības ilūzija.

2. Dailes teātrī formas vienotības princips nosaka visu izrādes elementu sintēzi, kas scenogrāfiju nozīmes aspektā padara par vienu no savstarpēji līdzvērtīgiem inscenējuma elementiem.

3. Scenogrāfijā tiek realizēta stilizācija. Dekorācijas netiek veidotas pēc ģeogrāfiskās vai vēsturiskās atbilstības principa, bet pēc dramatiskā darba iekšējās būtības kā vizuāls medijs, kalpojot dramatiskās darbības galvenā dinamiskā elementa – aktiera atbalstam.

4. Jāņa Munča radītajās scenogrāfijās plaši lietoti podestī un atstāts daudz brīvas vietas kustību daudzveidības iespējām un mizanscēnu veidošanai, turpretim O. Skulmes scenogrāfija ir pieblīvēta, veidojot norobežotas telpas – istabas, balkonius, portikus. Šīs transformācijas attieksmē pret scenogrāfiju saistītas ar izmaiņām Dailes teātrī praktizētajā aktieru spēles veidā – tam attālinoties no stilizācijas un kļūstot individualizētam.

5. Munča stilizācijas mērķis - radīt brīvi izmantojamu telpu dramatiskās darbības norisei - ierobežo scenogrāfiskās daudzveidības iespējas.

6. Dailes teātra sākumposmā no 1920.g. – 1926.g. Muncis scenogrāfiju veidošanā vadījies no jaunākajām 20.gs. režijas tendencēm Eiropā un Krievijā, ietekmējoties no Vsevoloda Meierholda un Rietumeiropas teorētiķu un praktiķu – Ādolfā Apias, Gordona Kreiga un Maksa Reinharda jauninājumiem, ko pielāgotā veidā realizējis dekorācijās.

7. Dailes teātra scenogrāfiskās iespējas paplašinājusi skatuves pārbūve un apgaismošanas iekārtu arsenāla nepārtraukta uzlabošana, kā arī gaismotāja Friča Lepņa ilggadējā darbība.

8. Dailes teātra scenogrāfijas tuvināšanos reālismam – atveidojot ģeogrāfisko vietu un vēsturisko laiku – 30. gados ietekmē vairāki apstākļi - kino konkurence, pasaules ekonomiskā krīze, Latvijas Nacionālā teātra konkurence, Dailes teātrim turpinot orientēties uz pieprasītajiem vieglā žanra iestudējumiem.

9. Praksē šīs pārmaiņas atspoguļojas J. Munča un O. Skulmes scenogrāfisko risinājumu atšķirībās:

-Muncis scenogrāfijā lieto arhitektūras fragmentu, bet O.Skulme tiecies lietot pilna apjoma arhitektonisku izbūvi;

-Muncim lielākoties lietots stilizēts ainavas vai arhitektūras prospekta gleznojums; O.Skulme prospekta gleznojumu lieto integrētāk, bet reti;



-Muncis izrādes scēnisko izveidojumu uzskata par statisku, bet O. Skulme uzskata, ka skatuves telpas loģisko risinājumu nepieciešams veidot dinamisku;

## AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Avoti:

Brošūras „*Dailes teātris*” I, II, III, IV, V, VII, VIII, izdevējs: „Dailes teātris”, glabājas Dailes teātra arhīvā;

Bērziņa, E. *raksturojumi*, glabājas Eduarda Smiļģa teātra muzejā; inv. Nr. 403544

*Dailes teātra tehniskie meti 1920.g.-1940.g.*, Latvijas Valsts arhīvs, 1367/2/1 – 138.

Muncis, J. *lekcija Dailes teātrī par teātra mākslu*. 1921.g. 9. septembrī., rmm, inv. Nr. 202793;

Muncis, J. *lekcija Dailes teātrī par teātra mākslu*. 1921.g. 9. novembrī, rmm, inv. Nr. 202793,

Muncis, J. *vēstule E. Smiļģim, 1921.g., 7. jūnijs*, rmm, inv. Nr. 237673

Muncis, J. *vēstule E. Smiļģim, 1921.g., 14. Jūlijs*, rmm, inv. Nr. 233547

Muncis, J. *vēstule Smiļģim, 1921.g., 6. septembrī*, rmm, inv. Nr. 237675

Muncis, J. *vēstule Ed. Smiļģim, 1921.g., 6. novembrī*, rmm, inv. Nr. 237675

Muncis, J. *vēstule E. Smiļģim, 1921.g., 15. decembris*, rmm, inv. Nr. 233189

Muncis, J. *vēstule Ed. Smiļģim (apgaismošanas ierīces tehnisko parametru apraksts), 1922.g., 30. augusts*, Berlīne, glabājas rmm;

Muncis, J. *manuskripts „Teātra mākslas problēmas un citi raksti”*, sakopojis Augusts Gulbis, Rīga, 1943.g., rmm, inv. Nr. 301629;

Muncis, J. *manuskripts „Jaunais Dailes teātris I”, „Jaunais Dailes teātris II”*, apkopojusi Z. Munce, 1975.g., rmm, inv. Nr. 324906;

Muncis, J. Papīrs, zīmulis, tempera, Latvijas valsts arhīvs, 1367/2/33,

Muncis, J. Papīrs, zīmulis, akvarelis, Latvijas valsts arhīvs, 1367/2/34,

Muncis J. *Scenogrāfiju fotogrāfijas albumi*, rmm, Šifrs: Mun Md F1,

Muncis J. *Scenogrāfiju fotogrāfijas albumi*, rmm, Šifrs: Mun Md f2

Rotkale, R. *Cikla Smiļģa līdzgaitnieki I sarīkojuma sarunu pieraksts 1977.g., 23. martā*, inv. Nr. 44973, glabājas Eduarda Smiļģa teātra muzejā;

Rudzītis P. *Avīžu izgriezumi*, Šifrs: P. Rudz II

„*Sarkanās dzirnavas*” *izrādes programma*, Dailes teātris, 1927.g.

Skulme, O. *izmaksu tāme*, rmm, topogrāfiskais apzīmējums Sm R 157/1

Skulme O., *Scenogrāfiju meti un kostīmu skices mapes*, rmm, Šifrs: Md 1-6

Smiļģis, Ed. *uzmetums uzrunai XII sezonu sākot*, rmm, inv. Nr. 237930

Smiļģis, Ed. *uzmetums Dailes teātra 14. sezonu sākot, 1934.g.*, rmm, inv. Nr. 238 315;  
Šmite, E. „*Dailes teātra dekoratori*”, glabājas Dailes teātra arhīvā;

#### Literatūra:

Almanahs „Dailes teātra desmit gadi”, Rīga, „Dailes teātris”, 1930.g.;  
Bently, E. „The theory of the modern stage”, Penguin Books, 1990.g.  
Blūma, Dz. „Skatuves ietērs latviešu teātrī 1970 - 1919”, Rīga, Zinātne, 1988.g.;  
Grēviņš V. „Dailes teātris” Liesma, 1971. g.;  
Hausmanis, H. „Lilita Bērziņa”, Rīga, Liesma, 1980.g.;  
Kundziņš, K. „Latviešu teātra vēsture II”, Liesma, Rīga, 1972.g.  
Rakstu krājums 20.gs. teātra režija pasaulē un Latvijā”, Rīga, Jumava, 2002.g.;

#### Periodika:

Alchers, R. „Jaunā teātra ceļš”, Jaunākās ziņas, Nr. 17, 1932.g., 22. Janvāris;  
Dekseniece, I „No Dailes teātra skatītājs aiziet skaņu, izjūtu un krāsu apreibināts”,  
„Pasaules pasts”, Nr. 35, 1932.g. 28. Augusts;  
Jaunākās ziņas, Nr.9, 1932.g. 13.janvāris;  
Jērings, H. „Teātra krīze – garīgā krīze”, Jaunākās ziņas, Nr. 5, 1932.g. 8. Janvāris;  
Gerners, R. „Teātra krīze vakareiopā”, Jaunākās ziņas, Nr.34, 1932.g. 12. februāris;  
Muncis, J. Dekorāciju nozīme un uzdevums teātrī, Skatuve, nr.2, 1917.g. dec.;  
Muncis, J. Eksperimentālā psiholoģija teātrī, Jaunākās Ziņas, nr.201, 1933.g. sept.;  
Muncis, J. Teātra mākslas formas veidošanas metode, Ilustrēts žurnāls, nr.1, 1921.g. janv.;  
Siliņš, J. „Latviešu skatuves glezniecība”, Senatne un māksla, Nr. III-IV, pieminekļu valdes  
izdevums, Rīga, 1936.g.,

„Uguns nežēlīgā spēle Dailes teātrī”, Latvijas kareivis, Nr. 135., 1931.g., 4.oktobrī;

#### Interneta resursi:

<http://www.dailesteatris.lv/media/uploads/pdf/dailes-teatra-vesture-11-20-sezona.pdf>

## SUMMARY

Daile Theatre founded in 1920 has been consistently implementing a style contrary to the dominant naturalistic tradition. Daile Theatre becomes the first to implement and experiment on progressive contemporary ideas of theatrical production in Latvia lead by the director of Daile Theatre Eduards Smilgis through implementation of a certain programme of artistic discipline declared during the first season of Daile Theatre. The main guideline of declaration influencing scenography of Daile Theatre in the interwar period is to create an intermedia type of theatre organically combining all elements of the stage – visual, auditory, motion, and rhythm. Artistic activity of Daile Theatre in the interwar period may be divided in 3 stages: 1920 – 1926 characterized by creative work of Janis Muncis, stage art and stage painting consultant, 1926 – 1934 – creative work of Oto Skulme, creator of scenic space, in scenography and 1934 – 1940 marked by changes to the management of Daile Theatre. Master's thesis looks at the first two stages of artistic activity of Daile Theatre.

The thesis is composed of 2 main chapters. Chapter 1 – Evolution of Scenographic Ideas in Daile Theatre 1920 – 1926 and chapter 2 – Scenography of Daile Theatre 1926 – 1934 with several subchapters. The aim of the thesis is to find out influences and tendencies of the development of scenographic ideas through analysis and comparison.

From 1920 to 1934 scenographic development of Daile Theatre is influenced by personality aspects of the main stage designers and a set of artistic means of expression, cinema and rivalry with other theatres as well as global economic crisis of the 1930s. The influence of Daile Theatre on the Latvian theatrical stage is left through upgrades to stage construction, lighting system and its application and decorative solutions.

# PIELIKUMS

\_\_\_\_\_ darbs  
Bakalaura, maģistra  
“ \_\_\_\_\_ ”  
tēmas nosaukums  
izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas \_\_\_\_\_ katedrā  
katedras nosaukums

*Ar savu parakstu apliecinu, ka \_\_\_\_\_ darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.*

Autors: \_\_\_\_\_ . \_\_\_\_ . \_\_\_\_ .2014.  
Vārds, uzvārds Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: \_\_\_\_\_ . \_\_\_\_ . \_\_\_\_ .2014.  
Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds Paraksts

Recenzents: \_\_\_\_\_  
Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Studējošo servisa speciāliste: \_\_\_\_\_

Darbs iesniegts \_\_\_\_ . \_\_\_\_ .2014.

Studējošo servisa speciālists : \_\_\_\_\_  
Vārds, uzvārds Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA \_\_\_\_\_ gala pārbaudījumu komisijas sēdē  
Bakalaura, maģistra

\_\_\_ . \_\_\_.2014. prot. Nr. \_\_\_\_\_ vērtējums \_\_\_\_\_

Komisijas sekretārs: \_\_\_\_\_

Vārds, uzvārds

Paraksts