

Līga Ulberte, *Dr.art.*, Latvijas Kultūras akadēmija

BERNHARDA RAIHA RADOŠĀ DARBĪBA LATVIJĀ: 1951–1972

Austrijas izcelsmes vācu režisora un teātra teorētiķa Bernharda Raiha⁵⁸ (*Bernhard Reich*, 1894–1972) profesionālais un personiskais liktenis ir ne mazākas uzmanības vērts kā viņa spilgtās dzīvesbiedres Annas Lācis dzīvesstāsts. Viens no 20. gadsimta 20. un 30. gadu kreisi noskaņotās vācu teātra mākslinieku vides zināmākajiem vārdiem, tuvs Maksa Reinharda, Ervīna Piskatora un, jo īpaši, Bertolta Brehta profesionālais līdzgaitnieks un draugs, kura asais prāts, inteligentā personība tikusi lauzta un svaidīta tipiskajās 20. gadsimta pirmās puses vēstures kolīzijās – no aristokrātiskās Vīnes uz modernisma teātra meklējumu metropolēm Berlīni un Minheni, lai 20. gados nokļūtu PSRS un tur arī nodzīvotu līdz mūža beigām.

Biogrāfisks ieskats

Raihs ir dzimis 1894. gadā Morāvijā, bet ģimene drīz pārceļas uz Vīni, kur Raihs iegūst labu klasisko izglītību, viņš absolvējis klasisko ģimnāziju Vīnē un pēc tam studējis Vīnes universitātes Juridiskajā fakultātē. No 1914. līdz 1919. gadam Raihs ir režisors Jaunajā Vīnes teātrī un Vācu Tautas teātrī Vīnē, kur iestudē Henrika Ibsena, Gerharda Hauptmaņa, Franka Vedekinda, Fridriha Hebelā u. c. lugas. 1920. gadā Raihs tiek uzaicināts uz M. Reinharda vadīto Berlīnes Vācu teātri, kur par režisoru darbojas gandrīz četrus gadus. 1923./1924. gada sezonā Raihs strādā par režisoru Minhenes Kamerteātrī, kur iepazīstas ar B. Brehtu. Tobrid Brehts pārstrādā literāro materiālu Raiha iestudētajai Aleksandra Dimā “Kamēliju dāmai” (1923), savukārt Raihs ir viens no Brehta lugas “Vīrs paliek vīrs” (1925) tapšanā iesaistītajiem radošajiem līdzautoriem.

Ar jauno latviešu režisori A. Lācis, kas ieradusies no Latvijas, lai iepazītos ar Vācijas teātriem, Raihs satiekas 1922. gadā. Tieši Raihs ievēd A. Lāci vācu teātra

⁵⁸ Saskaņā latviešu valodas normām vācu personvārdu atveidē uzvārdu *Reich* pieļaujams latviskot gan kā Reihls, gan Raihs. Šajā rakstā izmantota forma *Raihs*, kas lietota arī Ievas Strukas monogrāfijā “Sarunas ar Māru Ķimeli”. Rīga: Jumava, 2007.

vidē, iepazīstina ar teātra režisoriem M. Reinhardu, B. Brehtu, E. Piskatoru, kino režisoru Frici Langu u. c. A. Lācis toreiz pavada Vācijā trīs gadus, pēc tam uz īsu brīdi vēl atgriežas Latvijā, lai ar Raihu satiktos atkal 1926. gadā – jau Padomju Savienībā, Maskavā.

No 1926. gada līdz Otrā pasaules kara sākumam Raihs dzīvo Maskavā, publicējas vācu un krievu presē, 30. gados kļūst par vienu no vadošajiem Maskavas Valsts Teātra institūta režijas fakultātes mācībspēkiem, lasa lekcijas vācu un pasaules teātra vēsturē, ir PSRS Rakstnieku savienības, Krievijas proletārisko rakstnieku asociācijas, Jauno režisoru asociācijas biedrs, viens no Starptautiskās strādnieku teātru asociācijas vadītājiem.

Kad 1938. gadā tiek apcietināta A. Lācis, B. Raihs tiek atlaists no pasniedzēja amata, viņam neļauj lasīt lekcijas un publicēties, un viņš saglabā darbu tikai Teātra institūta arhīvā. Kara sākumā Raihs evakuējas uz Taškentu, kur 1941. gada janvārī tiek apcietināts un pavada turpmākos 10 gadus Aktjubinskas nometnē Kazahstānā. 1951. gada sākumā Raihs tiek atbrīvots un pārceļas uz Latviju, turpmāk līdz pat savai nāvei dzīvo kopā ar A. Lācis Valmierā un Rīgā.

A. Lācis un B. Raiha privāto attiecību stāsts sākas jau drīz pēc iepazīšanās 1922. gadā un turpinās līdz pat B. Raiha nāvei 1972. gadā. Kaut arī oficiāli viņi sareģistrējas tikai 1957. gadā un A. Lācis spilgtā sievišķība iedvesmojusi daudzus pretējā dzimuma pārstāvjus, tomēr Raiha personības īpašo nozīmi savā dzīvē mūža beigās atzīst arī pati A. Lācis: “Mums bija līdzīga pasaules izjūta, mēs abi dvēselē spējam mīlēt tikai vienreiz. Visi tie Brehti, Laicēni un pārējie rāvās un tiecās pēc manis, bet man viņus nevajadzēja, jo ar mani bija Raihs. Mēs nodzīvojam kopā gandrīz 50 gadus, pietrūka tikai divu nedēļu...” [Оклянский 1997:4].

Radošā darbība

Raiha radošajai darbībai pēdējos divdesmit mūža gadus Latvijā ir **trīs virzieni.**

Iestudējumi teātrī

1956. gadā Raihs Valmieras teātrī iestudē H. Ibsena lugu “Heda Gablere” (titullomā Marija Adamova vai Inga Kalēja). A. Lācis šai laikā ir Valmieras teātra mākslinieciskā vadītāja, un Raiham radītā iespēja īslaicīgi atgriezties teātrī ir tikai viņas nopelns, par ko liecina gan viņas vēstules, gan spraigas diskusijas Valmieras teātra repertuāra plānošanas sapulcēs. “Hedas Gableres” iestudējums negūst īpašu rezonansi, tas saglabājies galvenokārt aktieru atmiņās kā 50. gadu Valmierai neparasta pieredze, strādājot ar mierīgo, tolerantu Raihu, kurš detalizēti analizējis katru lugas raksturu, meklējot psiholoģisku katra varoņa rīcības pamatojumu.

Otrs Raiha veidotais iestudējums top Rīgā. 1969. gadā viņš ir scenārija autors aktrises Ilgas Zvanovas monoizrādei pēc B. Brehta lugu motīviem “Kuražas māte un viņas bērni” filharmonijā. Režisore skaitās A. Lācis, bet būtībā izrāde ir Raiha

un Lācis kopdarbs. “Mēs domājam, ka viena aktiera teātra žanram ir priekšrocība, salīdzinot ar citiem žanriem, tādā ziņā, ka iespējams sevi un skatītāju ļoti spēcīgi koncentrēt uz šauri noteiktu tematu un motīvu loku. (..) Mēs izšķīrāmieš izmantot vārdu par svarīgāko vidutāju starp skatuvi un publiku. Ja vārdi atklāj jēgu, padara to viegli uztveramu, tad mums bija iespēja rosināt skatītāju tieši ar Brehta domu bagāto tekstu, kas rada visdažādākās jūtas,” raksta Raihs [Miglāne 1970:139]. Uz skatuves visu izrādes laiku bija tikai aktrise un pianiste, un izrāde kopumā bija vairāk uztverama kā lugas lasījums.

Raiha teorētiskie raksti

60.–70. gados Raihs publicē recenzijas par latviešu teātra izrādēm un rakstus par ārzemju dramaturģiju laikrakstos “Padomju Jaunatne”, “Cīņa”, “Literatūra un Māksl”, žurnālā “Karogs” u. c., kuros parādās Raiha plašās zināšanas literatūras vēsturē un drāmas teorijā, stagnācijas laikam netipiski plašs ārzemju dramaturģijas un teātra konteksts un pat polemika ar sociālistiskā reālisma dogmām. Piemēram, 1967. gada rakstā “Aizrobežu dramaturģija un mēs” Raihs raksturo padomju teritorijā neiestudētus un nublicētus dramaturģiskus darbus, piemēram, Pētera Veisa “Marats/Sads”, Eižena Jonesko “Degunradži”, Semjuela Beketa “Gaidot Godo”, Žana Pola Sartra “Altonas gūstekņi”, kuri tikuši “diskvalificēti kā modernistiski (..) lai pasargātu mūs no modernistiskā gara kaitīgās ietekmes” [Reihs 1967:12]. Tā vietā, lai, saskaņā ar valdošo ideoloģiju, šīs lugas kritizētu, Raihs tās aizstāv, kā argumentu izmantojot to “antifašistisko ievirzi” un sašaurināto reālisma izpratni padomju literatūrkritikā: “Vai ar reālismu saprotam literatūru, kas cilvēku un lietu tēlošanā dibinās uz patiesības spēku, vai arī reālisms prasa kādu īpašu veidu, kā šo patiesību parādīt, proti, veidu, kas dzīvi attēlo līdzīgu reālajai dzīvei vai pat pilnīgi vienlīdzīgu tai? Vai reālismu var identificēt ar reālistisko stilu, vai tā ietvari ir plašāki? (..) Tā kā runa ir par sociālistiskā reālisma metodi, nevis par stilu, acīmredzot ir nepieciešams patiesības spēks, bet jautājums par tēlojuma veidu paliek atklāts. Ir svarīgi, lai sociālistiskā reālisma literatūras attēlotu lietas tādas, kādas tās patiesībā ir, un nav svarīgi, lai tā rādītu lietas tādas, kādas tās izskatās. (..) Pamatojoties uz maldīgu viedokli, ka reālisma stils un reālisma metode ir nešķīrami, visi mūsdienu tēlošanas paņēmieni, kas lietu izskatu attēlo brīvi, tiek uzskatīti par antireālistiskiem” [Reihs 1967:12–13].

Šī argumentētā retorika visticamāk liecina nevis par Raiha naivumu, mēģinot pierādīt izteikti nereālistisku tekstu atbilstību reālisma parametriem, bet gan par viņa intuitīvo māku izmantot literatūrteorētisku terminoloģiju (metode – stils), lai oficiāli neatļauto padarītu, ja ne legālu, tad vismaz pieejamu. Līdzīgu pieeju viņš izmanto, 1968. gadā rakstīdams par padomju lugu vienplāksņainajiem raksturiem. Vispirms viņš sniedz freidisku cilvēka personības raksturojumu: “Mēs taču skatām cilvēku kā mikrokosmu, kā kompleksu. Viņā ir savienoti apzināti radīti un apzināti

ķļuvuši impulsi un psihiskas reakcijas, un arī psihē dziļi ieslēpti, taču tomēr iedarbīgi uzliesmojumi, satraukumi, inspirācijas, signāli, kam var būt neparedzamas sekas. Cilvēkam ir ļoti personiskas domas, sajūtas, jūtas un arī ierasti, automātiski, līdzīgi refleksiem pārņemti kopēji grupu spriedumi un aizspriedumi” [Reihs 1968]. Un tikai pēc tam izsaka ideoloģiski “pareizu” Freida teorijas novērtējumu un tam sekojošu pilnīgi pretēju konkrētu zemapziņas definīciju: “Zigmunda Freida pasaules skatījums un mācība ir maldīga un aplama, taču nevar noliegt faktu, ka pastāv psiholoģiskas ietekmes, kuru izcelšanos mēs nezinām, ka pastāv no apziņas zudušu atmiņu un piedzīvojumu atlikumi, kas tomēr ir iedarbīgi, aktīvi. Es domāju, ka rakstniekam, kas grib veidot psiholoģiskas studijas, jāizvelk šis ietekmes dienas gaismā un to slepenraksts jāšifrē” [Reihs 1968].

Žurnālā “Karogs” Raihs publicē arī vairākus izvērstus apcerējums par drāmas un kritikas teorijas jautājumiem – “Par dokumentālo literatūru” (1969), “Par kritērijiem kritikā” (1969), “Hēgelis un Brehta teātris” (1970), “Industriālās drāmas attīstība VDR” (1971) u. c.

1960. gadā Maskavā iznāk apjomā neliela Raiha apcere “Brehts”, kas ir pirmais plašākais pētījums par B. Brehtu. 1970. gadā iznāk Raiha plašākais un nozīmīgākais darbs vācu valodā “Sacensībā ar laiku: atmiņas par vācu teātra vēstures piecām desmitgadēm” (“*Im Wettlauf mit der Zeit*”, krievu tulkojumā 1972. gadā ar nosaukumu “Вена – Берлин – Москва – Берлин” (“Vīne – Berlīne – Maskava – Berlīne”)). Līdzās personiskām atmiņām grāmatā Raihs plaši analizējis četrus vācu režisorus – M. Reinharda, Leopolda Jesnera, E. Piskatora un īpaši B. Brehta – teātra modeļus, kā arī 20. gadsimta pirmās puses izcilo vācu aktieru Josefa Kainca, Aleksandra Moisi un Alberta Basermana darbību. Raihs uzskatāms par vienu no nozīmīgākajiem 20. gadsimta vidus vācu teātra teorētiķiem tieši tādēļ, ka viņš savas teorētiskās atziņas pārbaudījis praktiskā režijas darbā.

No 1922. gada līdz pat mūža beigām daudz par teātra un dramaturģijas jautājumiem, īpaši par vācu politisko teātri un B. Brehtu, rakstījusi arī A. Lācis. Subjektīvi emocionālajā mātes portretā “Asja: režisores Annas Lāces dēkainā dzīve” (1996) viņas meita Dagmāra Ķimele izsaka pieņemumu, ka A. Lācis grāmatu ļoti nozīmīgs līdzautors bija izglītais, erudītais B. Raihs: “Toreiz Maskavā (..) māte ar Reihu sēdās pie “Vācijas revolucionārā teātra” manuskripta. (..) Ik vakaru atkārtojās viens un tas pats. Reihītis diktēja, Asja rakstīja. Tad viņi sāka strīdēties. Pirmkārt, tāda pasīva pierakstīšana nebija Asjas dabā. Un, otrkārt, vielu viņa, protams, pārzināja – viņa pazina gan cilvēkus, gan pati bija piedalījies daudzos vācu revolucionārā teātra procesos. Dažreiz viņi, katrs palikdams pie sava, skaļi klaigāja, bet tad pamazām nomierinājās, un Asja aplusa – muļķe viņa nebija, viņa saprata, ka Reihītim taisnība, ka viņš rok dziļāk. Viņš atkal diktēja, Asja rakstīja. Pieļauju, ka grāmata varēja iznākt ar divu autoru vārdiem uz vāka un titullapā. Bet

autors bija viens” [Ķīmele 1996:137]. Bez detalizētas konkrētu tekstu analīzes šo pieņēmumu nav iespējams ne apstiprināt, ne apgāzt, tomēr par to, ka tas varētu nebūt gluži bez pamata, liecina trešā Raiha radošās darbības daļa, proti, sarakste.

Korespondence

Rīgā, rakstnieka Andreja Upīša memoriālā muzeja fondos glabājas vairāk nekā 140 Raiha rakstītas vēstules un pastkartes, adresētas A. Lācis, kā arī Valmieras teātra aktrīsēm, Lācis un Raiha ģimenes draudzenēm Marijai Adamovai-Kalniņai un Vilmai Liepiņai, datētas laika posmā no 1949. gada decembra līdz 1969. gada martam. Līdz 1951. gada sākumam tās ir vēstules no izsūtījuma Aktjubinskā, pēc tam – galvenokārt no Maskavas, kur Raihs ik pa laikam uzturas ilgāku periodu. A. Lācis atbildes vēstules A. Upīša muzejā ir kopskaitā tikai nepilnas 20, kas gan nenozīmē, ka tās ir vienīgās, jo A. Lācis un B. Raiha arhīvs ir sadalīts pa vairākiem Latvijas muzejiem. Saturiski Raiha vēstulēs skarti gan profesionāli, gan privāti jautājumi. Profesionālajā aspektā lielākoties Raihs ļoti detalizēti apraksta redzētās izrādes, lasītās grāmatas, satiktos cilvēkus, stāsta par savām iecerēm. Piemēram, no 1949. līdz 1951. gadam no izsūtījuma rakstītajās vēstulēs rodama izvērsta vairāku to lugu analīze, ko A. Lācis šajā laikā iestudē Valmieras teātrī, piemēram, Elmāra Grīna “Vējš no dienvidiem”, Borisa Lavreņova “Amerikas balss”, Alekseja Arbuzova “Seši mīļi cilvēki”, Sergeja Mihalkova “Zaudētā māja”, Augusta Jakobsona “Trīs kapteiņi”. Cik iespējams secināt no korespondences, A. Lācis sūtījis Raiham lugu eksemplārus, un viņš atbildējis ar izvērstām lugu eksplikācijām. Visas nosauktās ir tipiskas sava laika padomju lugas, ko pirmajos pēckara gados iestudē teātros visā PSRS, līdz ar to Raiha pārsteidzošā iedziļināšanās ļoti primitīvajos lugu raksturos un situācijās visticamāk skaidrojama ar paša Raiha tā brīža situāciju – skarbajā nometnes realitātē šī ir vienīgā iespēja kaut neklātienē būt dramaturģijas un teātra pasaulē un vienlaikus it kā strādāt kopā ar mīļoto Asju. Līdz ar to šīs izrādes fiziski gan Valmierā iestudē Asja pati, bet režisorisko eksplikāciju neklātienē ir veicis Raihs. Zīmīgs šajā kontekstā ir Raiha teksts 1949. gada 18. decembra vēstulē, apsveicot Asju ar tikko Valmierā notikušo Karlo Goldoni “Divu kungu kalpa” pirmizrādi: “Es lepojos ar Tevi un arī ar sevi, jo kaut kāda daļa no manis dzīvo Tevī un Tavos darbos” [AUMM 19984-1].

Otrs aspekts, ko atklāj Raiha vēstules, ir viņa un Asjas privātās attiecības. Ņemot vērā sarakstes personisko raksturu, nav pamata tur lasāmajam neticēt: Raiha attieksmē pret Asju dominē beznosacījumu mīlestība, nemitīgas rūpes un interese par Asjas veselību, noskaņojumu, darbu, līdz pat mūža beigām katra vēstule beidzas ar vārdiem – *es tevi mīlu, skūpstu, ilgojos* – un parakstu *Der Junge* (Puika).

Uzskatāms abu mākslinieku atšķirīgo personību simbiozes piemērs ir Raiha rakstītais no izsūtījuma 1950. gada 13. maijā: “Es lieliski saprotu un jūtu, kā Tu saspringta radošā darba periodos alksti pēc silta skatiena un tuva cilvēka vārda,

kā Tu izjūti nepieciešamību dalīties ar viņu savās veiksmeīs un uztraukumā, vienā vārdā, nepieciešamība pēc fiziskas tuvības ar tuvu cilvēku no visa spēka tiecas realizēties. Bet man liekas, ka mūsu gadus (gan vecuma ziņā, gan, ņemot vērā mūsu dzīves savienības ilgumu) mīlestība arvien vairāk iegūst intelektuālus un draudzīgus vaibstus. Jā. Varu tikai teikt, ka Tu izvēlējies pareizu toni, kad sāki man izvērsti rakstīt par savu darbu, par savām problēmām, kad sāki vērsties pie manis pēc padoma, pēc dažādu māksliniecisku problēmu skaidrojuma. Un es ar lielāko gatavību, prieku, mīlestību lasīju Tavas vēstules un uz tām atsaucos. Tās man kļuva nepieciešamas, un man šķita vilinoši, ka pēc atgriešanās atradišu Tevi, tuvu cilvēku, kurš man ir palīdzējis. (..)

Es domāju, ka Tu trauksmainu, nepacietīgu gaidu iespaidā esi atdevusies vēlmei apstiprināt ar fizisku tuvību to labo, skaisto saskaņu, kas starp mums ir radusies un pārvarējusi vairāku tūkstošu kilometru attālumu.

Tu ļoti, ļoti gribi mani redzēt ar savām acīm! Nezinu, vai vairs varu piedāvāt īpaši vilinošu skatu... Kā nekā laiks ir iezīmējis manā pierē grumbas un matos sirmumu. Kad es frizētavas spogulī sevi uzlūkoju un meklēju vecuma pazīmes, tad īpaši neapmierināts esmu ar savu seju – svaigums it kā nomazgāts.

Tikšanos dod, bet tikai uz 40–50 minūtēm, esmu pārlicināts, ka Tu panāktu atkārtotu tikšanos. Bet pēc pieredzes varu teikt, ka no šīm tikšanās, kas beidzas tieši tad, kad beidzot esi atradis īsto toni, paliek tikai briesmīga neapmierinātība, kas tikai vēl vairāk veicina slāpes, nevis tās atvieglo. Nenoliedzami, ka, neskatoties uz to, atšķirtības sākumā šādas tikšanās tomēr palīdz, bet kad beigas jau redzamas... Man ir kauns, kad iedomājos, ka tā vietā, lai remontētu savus nervus un veselību un taupītu radošo enerģiju, Tu gribi traukties cauri visai Krievijai uz mūsu stepi... un pārvarēt brauciena grūtības, uzturēšanos pilsētā un satraukumus. Bet, ja Tava sirds tomēr saka: jā, tad tā arī dari” [AUMM 19984-8].

Raiha sīkā rokrakstā ciešās rindiņās aprakstītās lappuses, kurās autors bieži vien vairākkārt vienas vēstules un reizēm pat vienas rindkopas ietvaros pāriet no vācu valodas uz krievu un atpakaļ, ir aizraujošs piedzīvojums jebkuram pētniekam un būtu pelnījušas tikt publicētas.

Izmantotie avoti un literatūra

AUMM (Andreja Upīša memoriālais muzejs). Annas Lācis kolekcija.

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

Miglāne, Margarita. “Kuražas māte” viena aktiera teātrī. *Karogs*. Nr. 8, 1970, 139.–140. lpp.

Reihs, Bernhards. Aizrobežu dramaturģija un mēs. *Literatūra un Māksla*, 1967.22.07., 12.–13. lpp.

Reihs, Bernhards. Daži vārdi par cēloņsakarībām. *Literatūra un Māksla*, 1968.01.06., 4. lpp.

Оклянский, Юрий. *Гарем Бертольта Брехта*. Москва: Совершенно секретно, 1997.

BERNHARD REICH'S CREATIVE WORK IN LATVIA: 1951–1972

Abstract

Director and theatre theoretician Bernhard Reich (1894–1972) is one of the most outstanding personalities of the German theatre of the 1920s, who, as a director and co-playwright, has collaborated with Max Reinhardt and particularly with Bertolt Brecht. In 1922, in Berlin, Reich meets Anna Lācis, with whom he leaves for the Soviet Union in 1926 and spends the rest of his life together. Having survived the reprisals of Stalin's regime, Reich spends the last twenty years of his life in Latvia, where his creative endeavours are manifested in three ways. Firstly, Reich directs two productions in the theatre: H. Ibsen's "Hedda Gabler" (Valmiera Theatre, 1956) and B. Brecht's "Mother Courage and Her Children" (the State Philharmonic of the Latvian SSR, 1969). Secondly, during the 1960s and 1970s, Reich publishes reviews of Latvian theatre productions and articles about playwriting abroad in the Latvian periodicals. Thirdly, a number of Latvian museums and archives house Reich's own correspondence, mostly addressed to Lācis and discussing both professional and private issues.

Keywords: *Asja Lācis, Italy, theatre education, politics, political theatre.*