

3.2.1. Aisedoras Dunkanes dejas skolas iezīmes Latvijas deju un ritmikas skolās un Felicitas Ertneres radošajā un pedagogiskajā darbībā

Divdesmitā gadsimta 20. gados par būtiskāko avotu Eiropas un Krievijas modernisma žesta veidošanā līdzās Žaka-Dalkroza ritmoplas-tikas sistēmai uzskatāma Aisedoras Dunkanes dejas skola. ASV izcel-smes dejojāja Aisedora Dunkane bija plaši pazīstama 20. gadsimta sāku-ma Eiropā, un viņas dejas mākslas teorētiskais pamatojums sabalsojās arī Emīla Žaka-Dalkroza žesta izpratni. Krievijā Dunkane pirmoreiz uzstā-jās 1905. gada sākumā un, tāpat kā citur, piesaistīja lielu savas mākslas atbalstītāju un sekotāju pulku. Krievu režisors un teātra teorētiķis Nikolajs Jevreinovs (*Николай Евреинов*, 1879–1953), vērojot Dunkanes deju, bija konstatējis, ka Dunkanes dejas ģeniālā vienkāršība meklējama klasiskā paņēmiena – “maksimāla izteiksmība, izmantojot minimumu

³⁷ Par Žaka-Dalkroza ritmikas izplatību 20. gadu sākumā Latvijas dramatiskajā teātrī lie-cina paziņojums laikraksta “Сегодня” 1922. gada 17. decembra numurā, kurā vēstīts, ka Rīgas Krievu teātra biedrība atvērusi teātra skolu pēc Maskavas filharmonijas parauga. Skolas vadītājs – Konstantīns Nežlobins (*Константин Незлобин*, 1857–1930). Skolas programma bija trīsgadīga, un tajā līdzās pārējiem mācību priekšmetiem tiek uzrādīta arī plastika un ritmika.

māksliniecisko žestu” – izmantošanā un ka kustību un pozu kopumu, kā arī jūtu izteiksmes plastisko kanonu, dunkanisti bija aizguvuši no antīkās pasaules un Fransuā Delsarta (Сироткина, 2011: 23). Mākslinieces emocionālās mūzikas interpretācijas bija augsti novērtējuši arī citi Krievijas teātra mākslas estēti – režisors K. Staņislavskis un arī V. Meierholds (kurš gan vēlāk izrādījās visai kritisks attiecībā pret iepriekš sajūsmu izraisījušo grieķu dejas interpreti).

Irinās Sirotkinas pētījumā “Brīvās kustības un plastiskā deja Krievijā”³⁸ par t. s. “brīvās kustības” (jēdziens ieviests atšķirībai no klasiskās dejas) un deju vēsturi Krievijā 20. gadsimta sākumā var izsekot ķēdītei, kas liecina par Dunkanes dejas atskaņām latviešu teātra mākslā, precīzāk – Felicitas Ertneres darbā. Irinās Sirotkinas pētījumā Sofijas Aueres (*София Ауэр*), kuras ritmiskās vingrošanas un plastikas studijā mācījās Felicita Ertnerē, personai gan atvēlēts tikai viens teikums. Toties pārskatāms ir Sofijas Aueres skolotājas Klaudijas Isačenko (*Клавдия Исаченко*, 1884–1951) ceļš uz savu 1915. gadā dibināto Plastikā un skatuviskā izteiksmības skolu (*Школа пластики и сценической выразительности*). Klaudija Isačenko bija profesionāla aktrise, gadsimta sākumā mācījusies Maskavas Dailes teātra mācību klasē, spēlējusi Ņemiroviča-Dančenko iestudējumos, bija viena no Dunkanes sekotājām. Laikā no 1905. līdz 1907. gadam apguvusi dejas mākslu Vācijā pie pašas Aisedoras Dunkanes, pēc tam Maskavā pie pazīstamas Aisedoras skolnieces, Maskavas Dailes teātra plastikas pedagoģes Ellas Rabenekas, kas 1910. gadā bija nodibinājusi pati savu plastikas studiju (Сироткина, 2011: 46). Ellas Rabenekas studija divas reizes mēnesī rīkojusi t. s. grieķu dejas vakarus “Dunkanes stilā”, kur izmeklētai publikai rādīti solo un grupu priekšnesumi ar nosaukumiem, piem., “Skitu deja”, “Bakhanālija”, “Narciss un atbalss”. Šīs skolas mācību programma šobrīd uztverama kā piemērs, pēc kura parauga veidotas lielākā daļa dunkanistu studiju Krievijā un arī ritmoplastikas stundu dažādās teātra skolās, tai skaitā arī Latvijā. Rabenekas studijas jeb Plastikā skolas trīs gadu mācību programmā pirmais mācību gads

³⁸ Сироткина, И. (2011). *Свободное движение и пластический танец в России*. М.: Новое литературное обозрение.

paredzēja plastiskās vingrošanas pamatu – kakla, roku muskulatūras atbrīvošanas, pēdas lokanības attīstīšanas, ceļgalu apļojuma amplitūdas palielināšanas, kājas vēziena no gurna izstrādāšanas tehnikas – apguvi. Pēc tam studijas audzēknes apguva “harmoniskas stājas” prasmi, “plastisku soli, korpusa metienus”³⁹, prasmi veikt nedzirdamus lēcienus uz vietas. Otrajā gadā bija paredzēti vingrinājumi pie baleta stieņa, kā arī elementāru grupas kompozīciju apguve. Roku plastikas pilnveidi papildināja sarežģītāki vingrinājumi, ieskaitot “locītavas tremolo”⁴⁰. Studistes vingrinājās aktīvu un pasīvu korpusa kustību apgūvē, trenēja plašu skrējiena soli. Trešais mācību gads paredzēja “allegro un elevāciju”⁴¹, skrējienu, augstu cilājot kājas, tika trenēti augsti un viegli palēcieni, nodarbībās tika izpildīti muskuļu treniņa vingrinājumi – virves vilkšana, smagumu celšana un stiepšana.⁴² Kustību izpildījuma raksturojumā parādījās tādi jēdzieni kā “statuaritāte”, “kustības tembris”, kas varēja būt “maigs, ass, plūstošs un metālisks”. No dejotāja prasīja spēju strauji mainīt emocionālās izjūtas, prasmi pārvaldīt žestu, “grieķu stilu”, kā arī “plastiskās klasikas” pārzināšanu (Сироткина, 2011: 47).

Iespējams, šis stundu satura princips vēlāk tika pārņemts lielākajā daļā duncanistu skolu un studiju, arī Klaudijas Isačenko “Plastikas skolā”. Jo, tāpat kā Aisedora Dunkane, arī Klaudija Isačenko cienīja kustību “maigumu un viļņveidīgumu”: plūdumu, lokanību un nepārtrauktību. Par K. Isačenko vizītkarti uzskatīja t. s. roku deju, jo vingrinājumus kāju un korpusa kustības pilnveidei, ko izpildīja pie stieņa, viņa bija papildinājusi ar īpašiem vingrinājumiem roku plastikas attīstīšanai (Сироткина, 2011: 69). Līdzīgi kā Dunkane, arī Isačenko uzskatīja, ka kustība jāveic ar minimālu muskuļu piepūli, viegli un it kā bezrūpīgi. Šai formulējumā var atpazīt Felicitas Ertneres postulēto – “ar minimāliem līdzekļiem panākam maksimālu rezultātu”, ko viņa citēja, atsaucoties uz Pjotra Leshafta tēzi – “ar vismazāko darba ieguldījumu [...] paveikt lielāko darba rezultātu”.

³⁹ *броски корпуса* – jāsaprot kā ķermeņa kūleņveidīgi pārmetieni vai arī ļoti lieli lēcieni, kas visu ķermeni pārvieto radikāli citā pozīcijā nekā pirms lēciena.

⁴⁰ Mūzikas leksikā *tremolo* – daudzkārtējs ātrs skaņas vai divu skaņu atkārtojums.

⁴¹ Varētu apzīmēt celšanos uz pirkstgaliem.

⁴² Iespējams, trenējot izpratni par ķermeņa centru, stāju, kāju pozīciju, spēka enerģiju pacēlienos.

Klaudija Isačenko izmantoja Dunkanes dejā sastopamās Delsarta jūtu izteikšanas pozīcijas, kuru izpildē vajadzēja “izjust kustību iekšēji”, sajust vides pretestību, sava veida “gaisa sabiezājumu”, kas radītu kustības vieglumu. Lai piešķirtu kustībām izteiksmīgumu, skulpturalitāti, Isačenko ieteica t. s. pretnostatījumu, proti, “labā kāja sasprindzināta, labā roka – atbrīvota; rokas izstieptas uz priekšu – korpuss atliekts atpakaļ; korpuss uz priekšu – galva atliekta atpakaļ” (Сироткина, 2011: 69).⁴³ Tāpat kā Dunkane, Isačenko runāja par ķermeņa un dvēseles vienotību, par dabisko deju kā garīgo jūtu valodu, meklēja ceļu mistiskās ekstāzes sasniegšanai. Apmācību procesu Isačenko, tāpat kā Dunkane, uzsāka ar vienkāršu soli, staigāšanu, skrējieni (arī Žakadalkroza nodarbības sākās tieši tāpat), tad strādāja pie plastiskām eti-dēm, bet stundu noslēdza ar lūgšanu žestu *evoe*.⁴⁴

Latvijas kultūrainavā Aisedoras Dunkanes skolas idejisko pēcteču darbība 20. gadsimta 20. un 30. gados bija sastopama ne tikai teātra pedagogijā. Viena no redzamākajām bijusi Annas Kerē (1902–?) deju skola. Par Annu Kerē līdz šim zināmi fakti, ko 1926. gadā viņa pati par sevi stāstījusi izdevuma “Aizkulises” reportierim: “Mans vārds Anna, man 24 gadi, pate esmu krieviete, apprecējos ar latvieti, luterticīgo. Mācījos pie populārās Sokolovas-Isačenko Maskavā. Latvijā strādāju 3 gadus. Pate iesāku dejojot no 17 gadiem. Dejās griežu vērību uz stilizāciju, ķermeņa līnijām, [vingrinu] plastiku, žestu vienkāršību un dejas dabīgumu. [...] 1921. g. apceļoju visu Krieviju, sevišķi provincē saņēma karsti. Sevišķi Izadorai Duncan bija liels iespaids uz manim” (Aizkulises, 1926, 9: 6). Izsmeļošu Annas Kerē daiļrades novērtējumu, raksturojot laikmeta ķermeņa plastiskās izteiksmes kopumu, sniedzis laikraksts “Jaunā Elegance”: “Modernajam 20. gadu simteņa cilvēkam, kurš pieradis pie džezebenda skaņu orgijām un deju seksuali-erotiskās dejas, kā šīberi, fokstrotu jeb čarlstonu, nekas tā netrūkst, kā ritmoplastikas mākslas izpratne. Dienas mehanizētā darbā nogurušais cilvēks meklē atpūtu dansingos, kabarē un rēviju teātros; bet tur atpūtas vietā nerviem pretim drāžas

⁴³ Vizuāli piemēri minētajam rodami klasisko skulptūru veidos, ko arī S. Volkonski izmantojis, analizējot Delsarta ekscentriski-koncentriski-normālās pozīcijas.

⁴⁴ Leģendārs grieķu bakhanšu ekstāzes kļiedziens, izpildīts apvienojumā ar žestu. Tādu savās nodarbībās bija ieviesusi A. Dunkane.

džezbenda brāzmas, pārkairināti erotiskas dejas ar nedabīgām un nees-tētiskām ķermeņa kustībām “Čarlstona stilā.” Laikmets sauc pēc skaid-rības un harmonijas, kura liekās, būt nogurusi amerikānismu haosā. Bet tā tas nav. Klusās, nelielās mākslas studijās valda ideāla noskaņotība, skaidri jēdzieni par tīrās mākslas nozīmi. Annas Kerē dejās atdzimst antikā miesas kulta izpratne, ved horeografisko mākslu pa senās Helladas laimīgo dienu ceļiem uz priekšu. Tīrās plastikas princips Annas Kerē studijā tiek ieturēts nevien antikās dejās; uz šī principa pamatiem dibināti arī citu seno laikmetu plastikas atveidojumi – ēģiptiešu, aus-trumnieku, Renesansa gadusimteņa dejas un pat jaunākās mākslinieciskās groteskā ieturētas tās pašas līnijas. Annas Kerē ritmoplastikas skola savā ļoti neilgā pastāvēšanas laikā – 3 gados – paspējusi sasniegt apbrīnojamu panākumus. Šādas sekmes pierāda skolas vadītājas enerģi-ju un labas audzinātāja spējas, kā arī audzēkņu talantu. Piemērojot pat visstingrāko kritiku jāatzīst, ka Annas Kerē studijas ansamblis, sevišķi audzēknes: Tonija Brauner, Antonij Indrikson, Mara Barnak, Lūcija Gutman, Elli Treiman un Piseckaja uzrāda neapšaubāmu talantu un darbību attīstot sasniegs lielus rezultātus” (Jaunā Elegance 1926, 9: 15).

Domājams, ka laikrakstā “Сегодня” publicētajā sludinājumā norā-dītais Annas Kerē deju studijas plastikas nodarbību klāsts tika veidots saskaņā ar Klaudijas Isačenko studijas praksē piedzīvoto un apgūto. Mācību priekšmetu uzskaitījumā atrodami: 1) plastika, 2) Žaka-Dalkroza ritmika, 3) mīmika, 4) improvizācija, 5) grims, 6) dejas – grieķu, austru-mu, ēģiptiešu, indiešu, sakrālās (Kanaānas) (Сегодня, 1923, 280: 8).

Te gan jāpiezīmē, ka, neraugoties uz Annas Kerē personisko, tele-foniskā intervijā laikrakstam “Aizkulises” sniegto informāciju par Aisedoras Dunkanes māksliniecisko ietekmi, laikabiedri viņas ska-tuves darbā saskatīja arī Rūdolda fon Lābana skolas iezīmes. Kerē deju skolas priekšnesums Nacionālajā operā raksturots izdevumā “Aizkulises” 1926. gadā: “Patik “Feniķiešu kareivju deja” [...] un trīs dejojājas “Molocha vedera” ar interesantu roku viļņojošām kustībām atstāj skaistu iespaidu. [...] Ir kaut kas kopējs “Feniķiešu kareivju dejā,” “Marche militaire” un pēdējā Asirijas bareljefā. Šie programmas labākie numuri izstrādāti ar lielu rūpību, nav aizmirsta ne deju vēsturiskā inter-pretācija, ne orientāliskā plastika. [...] Kere seko interesantam Labana

paraugam: ļauj uzstāties vairākām kailām audzēknēm. Sudraba vaj melnas drēbes gabals vienīgais dejotājas tērps” (Aizkulises, 1926, 44: 6). Tomēr iespējams, ka tobrīd – 20. gados, kad Latvijā darbojās daudzas dažādas plastikas skolas un studijas, gan fon Lābana sistēmas, gan duncanistu skolu u. c. deju plastikas shēmu, satura un mākslinieciski estētisko principu un paņēmieni izpausmes horeogrāfiskajos iestudējumos bija līdzīgas, par ko liecina arī studiju deju vakaros minēto audzēkņu priekšnesumu nosaukumi – austrumu un sakrālo deju dažādās interpretācijas. Piekrītot Elzas Siliņas Berlīnes kongresā gūtajai atziņai par modernās dejas kopīgajām elementu īpatnībām, jādomā, ka gan horeogrāfijās, gan arī studiju mācību procesā var runāt par līdzīgiem veidošanas principiem.

Kā iepriekš minēts, 20. gadsimta 20. gados Latvijā dzīvoja un arī profesionāli darbojās kopā ar dzīvesbiedru publicistu, rakstnieku un filozofu Nikolaju Mišejevu no Krievijas emigrējusi Anna Mišejeva⁴⁵. 1926. gadā, kad Nacionālajā teātrī režisora Alfrēda Amtmaņa-Briediša režijā ar Jāņa Munča kostīmiem un scenogrāfiju un komponista Jāņa Kalniņa mūziku tika veidots vērienīgs Viljama Šekspīra lugas “Vētra” iestudējums, par tā plastisko horeogrāfi tika uzaicināta tobrīd Rīgas Krievu teātra aktrise, plastikas un ritmikas pedagoģe Anna Mišejeva. Iestudējuma sakarā Latvijas krievu presē sniegta arī plašāka informācija par A. Mišejevas izglītību un mākslinieciski estētisko redzējumu. Anna Mišejeva raksturota kā talantīga tulkotāja no angļu, vācu un franču valodām, kura profesionāli ar plastiku un ritmiku nodarbojusies kopš 1914. gada, kad mācījusies Žaka-Dalkroza skolā Helleravā. Plastiku apguvusi Pēterburgā duncanistes, Klaudijas Isačenko audzēknes Zinaīdas Verbovas (*Зинаида Вербова*, 1898–1968) plastikas skolā, kā arī pie klasiskās dejas pedagoga – Marijas teātra (*Мариинский театр*) baletmeistara Aleksandra Širjajeva (*Александр Ширяев*, 1867–1941). No 1919. gada līdz pat emigrācijai 1924. gadā strādājusi Jeļenas Granovskas (*Елена Грановская*, 1877–1968) teātra trupā. Savu profesionālo interesi par teātri kā sintētisku mākslu, kurā aktiera plastika

⁴⁵ Diemžēl līdz šim nav izdevies līdz šim atrast Annas Mišejevas (*A. A. Мишеева*, iesp.? – 1970) pilnos dzīves datus.

izpaustos režijas formas tvērienā, Anna Mišejeva raksturojusi, teikdama: “Darbs teātrī man ir pierādījis scēnisko un plastisko mākslu sintēzes nepieciešamību, tādēļ pievērsos režijai, un šeit N. N. Jevreinovs kļuva par tādu manu skolotāju, kuram esmu pateicību parādā. Viņa zināšanas, entuziasms, prasme iedziļināties pašā jautājuma būtībā, izgaismot šo jautājumu no visām pusēm ārkārtīgi palīdzēja manā darbā, iemācot man tīri režijas rakstura paņēmienus, kas ir tik svarīgi, apvienojot plastiskus risinājumus ar režijas iecerēm. Protams, es esmu tikai sākuma posmā darbam, kura perspektīvas ir milzīgas” (*Слово : русская нац.-демокр. газета, 1926, 252: 6*).

Anna Mišejeva pedālījās arī 1926. gadā pie Nacionālā teātra izveidotās studijas darbā, mācot plastiku⁴⁶ (Teātra Vēstnesis, 1927, 1: 2). Kā liecina intervija laikrakstam “Слово”, Mišejeva augstu novērtējusi gan Dailes teātra, gan arī Nacionālā teātra profesionālo varēšanu.

Diemžēl Nikolajs un Anna Mišejeva emigrēja no Latvijas, un dalkrozistes – dunkanistes Annas Mišejevas profesionālā darbība dziļākas pēdas latviešu teātrī nav atstājusi, tādēļ varam apgalvot, ka latviešu dramatiskajā teātrī Aisedoras Dunkanes žesta mākslas veidošanas principi viskonsekventāk un paliekošāk iemiesojušies Dailes teātra kustību konsultantes Felicitas Ertneres pedagoģiskajā un mākslinieciskajā praksē.

Laikā no 1912. līdz 1919. gadam, kad Felicita Ertnerē mācījās Krievijā, baskājainās deļotājas, kā Aisedoru Dunkani dēvēja kritiķu un mākslinieku aprindās, kults vēl aizvien bija ļoti izteikts. Arī Ertnerē bija

⁴⁶ Teātra rūpes par profesionālo kvalitāti gan mākslinieciskajā snieġumā, gan arī teorētisko zināšanu paplašināšanā apliecina raksts žurnālā “Teātra Vēstnesis” “Nacionālais teātris darbībā”: “Lai veicinātu nopietnu māksliniecisku darbu Teātrī, tad gādāts arī par teorētiskiem un praktiskiem ierosinājumiem personālā. Šai nolūkā bez dramaturga K. Freinberga pastāvīgām lekcijām par lugu literārisko un skatuvisko veidu, lasījuši veselus lekciju ciklus: mākslas teorētiķis Kristaps Eliass (par XX. gs. mākslu), prof. K. Strauberġgs (par klasisko drāmu), prof. A. Spekke (par spāniešu drāmu), prof. N. Mišejevs (par teātra zinātņi). Lai arī statistērijas dalībņiekus un jaunākos tēlotājus pienācīgi sagatavotu viņu darbam, kā arī lai dotu iespēju jauniem teātra darbiniekiem apzinīgi nodoties savam izveidošanās darbam, Teātris šinī sezonā pats saviem līdzekļiem uzturēja studiju, kurā pedālījās ap 30 personu. Mācības pasniedza: N. Mišejevs, dramaturġs K. Freinberġs, režisors E. Feldmanis, režisors J. Zariņš, diriģents J. Kalniņš un F. Ozoliņš (plastiku). Kā muzikālās puses vaditājs darbojies J. Kalniņš, kurš komponējis arī vairākām lugām mūziku. Plastiskās puses vadīšanā pedālījušās: Beatrise Vignē, Anna Mišejeva, A. Šiliņ un Francis Ozoliņš (Teātra Vēstnesis, 1927, 1: 2).

ieguvusi plašu zināšanu spektru, beidzot studijas Pjotra Leshafta mācību iestādē (kur, kā zināms, lekcijas un nodarbības par Žaka-Dalkroza un Fransuā Delsarta sistēmām pasniedza harismātiskais grāfs Sergejs Volkonskis, bet viena no Isačenko skolniecēm, Anastasija Ņevinska (*Анастасия Невинская*) mācīja ritmiku). Acīmredzot tieši interese par žesta un plastikas radošās izteiksmes iespējām mudināja Felicitu Ertneri 1919. gadā iestāties Klaudijas Isačenko audzēknes Sofijas Aueres Ideālo kustību institūtā (*Институт совершенного движения*) (Сироткина, 2011: 68).

Tā kā Felicita Ertnerē iestājās Sofijas Aueres institūtā brīdī, kad Dunkanes tiešās skolnieces Pilsoņu kara seku dēļ jau bija emigrējušas, runāt par konkrētās deju un kustību plastikas pārņemšanu no pirmavota nebūtu korekti, taču svarīgi, ka minēto A. Dunkanes skolnieču Ellas Rabenekas un Klaudijas Isačenko pēcteces turpināja iesākto, pamatā nemainot teorētiskās pamatnostādnes un mācīšanas metodes praktiskos paņēmienus gan plastikas studijās, gan Pjotra Leshafta institūtā, gan arī citur. Pati Ertnerē par svarīgākajiem savas profesionālās prasmes veidotājiem minējusi Olava komercskolas vadītāja Viļa Olava personības ietekmi, Leshafta institūtu un Aueres Ideālo kustību institūtu. Skolu pedagogu vidū minēts arī režisors Vsevolods Meierholds (Sievietes Pasaule, 1937, 2: 2). Vēl kādā no publikācijām atzīmēts, ka Felicita Ertnerē bijusi vienīgā Latvijas pārstāve, kura personīgi mācījās pie Sergeja Volkonska, un tā kā Delsarta sistēma Krievijā kļuvusi plaši pazīstama, pateicoties Sergeja Volkonska profesionāli pedagoģiskajai darbībai, tā jādēvē par Volkonska–Delsarta sistēmu (Teātra Vēstnesis, 1937, 3: 16).

Atgriežoties Latvijā, Felicita Ertnerē uzsāka pedagoģes darbu vienlaikus vairākās mācību iestādēs: 1921. gadā atjaunotajos un pie Nacionālā teātra darbu uzsākušajos Zeltmata Latvju Dramatiskajos kursos un Tautas augstskolas dramatiskās studijas plastikas nodarbībās. Viens no lielākajiem viņas veidotajiem iestudējumiem 20. gadu sākumā saistīts ar Annas Lācis režisētajiem “Strādnieku svētkiem” Saules dārzā 1921. gada 5. maijā (Valdības Vēstnesis, 1921, 329; Svāri, 1921, 26).

Par visbūtiskāko Felicitas Ertneres devumu latviešu dramatiskā teātra mākslas un izglītības jomā uzskatāma viņas sadarbība ar režisoru

Eduarda Smiļģa vadīto Dailes teātri gan kā kustību konsultantei iestudējumos, gan arī Dailes teātra studijās. Kopš teātra pirmsākumiem pie iestudējumiem konsekventi realizējot māksliniecisko principu – domubiedru sadarbību režijas virsvadībā, Ertneres radošajam darbam tika piešķirts ritmoplastikas un horeogrāfijas kompetenču lauks. Par Felicitas Ertneres veikumu atzinīgi izteikušies Andrejs Upīts, Roberts Kroders, Elīna Zālīte, Elza Siliņa u. c. teātra eksperti. Dailes teātra pirmo divu sezonu profesionālās darbības vērtējumā laikraksta “Students” reportieris Romāns Vanags norādījis uz teātra spēcīgāko mākslinieciskās izteiksmes principu – ansambļa kopdarbu, kas izpaudies arī Felicitas Ertneres skatuves veikumā (Students, 1923, 10: 4). Dailes teātra piecu gadu jubilejas iestudējumu – Kārļa Ābeles lugu “Ligatūra” – kopumā uztverot kritiski, rakstnieks Andrejs Upīts teicis atzinīgus vārdus tieši par teātra mākslinieciskā kodola sadarbības spēku, izceļot Felicitas Ertneres darbu: “Ir jāpiemin Felicita Ertner, kuras plastika mūs katrā Dailes teātra ainā valdzina ar saviem īpatnējiem ritmiem, dzīvo vieglumu un runājošu “Ligatūras” graciozitāti” (Domas, 1925 9: 314). Savukārt kritiķis Roberts Kroders, izsakoties par iestudējuma panākumiem, izcēlis masu ritmiskā zīmējuma un atsevišķo aktieru darbības stilistisko vienotību: “Felicita Ertnerē kustību maiņas izveidojusi smalkās, koncentrētās līnijās. Viņa dziļi izpratusi, ka jaunais aktieris ir harmonisks vienotājs starp telpu un kustību, tādēļ viņa kustības forma ir dejiska [...] “Ligaturas” izrāde ir visa ansambļa vienots triumfs” (Ilustrēts Žurnāls, 1925, 12: 372). Roberts Kroders atzinīgi novērtēja Hasinto Benaventes delartiskās lugas “Interesu spēle” iestudējumu 1923. gadā, kur “Felicitas Ertner dziļais talants atraisījis skanošus ritmus, dejisku grāciju kustībās un žestos” (Latvijas Vēstnesis, 1923, 107: 3).

Dailes teātra iestudējumos Felicita Ertnerē bez pārtraukuma darbojusies kopš darba gaitu sākuma Dailes teātrī līdz 1940. gadam. Dejas kritiķes Elzas Siliņas nepublicētajā pētījumā “Latviešu teātra dejas” sniegts Felicitas Ertneres iestudēto horeogrāfiju stilistiskais un žanriskais raksturojums, atspoguļojot to daudzveidību: kustības un dejas veidotas gan tautas deju un rotaļu stilā, gan sociālo un viesību deju tematikā, tās veidotas, arī balstoties Žaka-Dalkroza ritmizēto struktūru un Aisedoras Dunkanes sakrālo deju ietvaros. Līdzās perfektajam

mākslinieciskajam sniegunam saskatīti arī zināmi trūkumi: “manāms pārspīlēts kustību ņirbums un pārmērīga aizraušanās ar plastiskām pozām un žestu demonstrēšana vērojama palaikam Šekspīra, Goldona un Moljēra komēdijās. Vājāk dažbrīd padodas vēsturiskā žanra dejas, kurās ārpus fantastikas loka jārāda zināms laikmeta stils, soļi un kustību noteikts traktējums” (RMM, 268235: 32–34).

Sākot ar 20. gadiem, latviešu dramatiskā teātra ainavā Felicita Ertnerē vienīgā no redzamākajiem ritmoplastikas pedagogiem savu profesionālo prasmi pilnībā veltījusi skatuves iestudējumiem un jauno aktieru audzināšanai, nepretendējot pati piedalīties kādu horeogrāfiju izpildījumā. Intervijas publikācijā 1937. gada žurnālā “Sievietes Pasaule” raksta autore Marta Grimma nodēvējusi Felicitu Ertneri par “ritmisko kustību lielmeistarieni”. Jāpiebilst, ka tā ir vienīgā intervija, kuru Felicita Ertnerē sniegusi 20. gs. 20.–40. gados, daloties ar savu māksliniecisko ietekmju pieredzi un atspoguļojot plašo, Pēterpils studijās iegūto zināšanu loku, kas veidojis būtisku daļu ne tikai Dailes teātra, bet visa latviešu dramatiskā teātra mākslinieciskā kopuma žesta apguvei un izteiksmei (Sievietes Pasaule, 1937, 2: 7).

Felicitas Ertneres interese par aktiera žestu bija cieši saistīta ne tikai ar iestudējuma estētisko stilistiku un ansambļa kopdarbu dejas plastiskajā izpausmē. Praktiski pārņemot režisora palīdzes posteni no Alfrēda Amtmaņa-Briedīša, kurš šo darbu veica Dailes teātra pirmajās sezonās, Felicita Ertnerē kopā ar aktieriem izstrādāja-viņu lomas un savstarpējo attiecību zīmējumu, balstoties katra lomas tēlotāja specifisko uzdevumu un rakstura psihofizikas intonācijās. Trīsdesmito gadu otrajā pusē Felicita Ertnerē Dailes teātrī debitēja kā patstāvīga režisore, iestudējot poļu autora Juzefa Blizinska tautas lugu “Pans Damāzijs”. Kritiķi slavēja režisores rūpīgo darbu ar aktieriem, veidojot psiholoģiski pamatotus raksturus un to izteiksmes formu. Fridrihs Dombrovskis-Dumbrājs laikrakstā “Rīts” uzsvēris režisores novatorisko pienesumu Dailes teātra režijas ainavā: “Savu darbu F. Ertnerē balsta uz psiholoģijas studijām; uz spēli ar priekšmetiem, stāvokļu maiņām uz skatuves, uz trāpīgi izceltiem spēles momentiem divspēlē. Kā vērtēt šo slavējamo nodomu – padarīt Dailes teātri psiholoģiski bagātāku?” (Rīts, 1937, 53: 6).

Turpinot režisores karjeru, Felicita Ertnerē iestudēja vairākas izrādes arī Dailes teātra Mazajā ansambli,⁴⁷ ar vienu no tām – Rūdolfa Blaumaņa “Skroderdienas Silmačos” viesojās Tartu, kur arī tika uzteikta Felicitas Ertneres prasme veidot atraktīvu aktieru saspēli: “Sevišķi augstu jāvērtē režisores un inscenētājas Felicitas Ertneres līdz pēdējam sīkumam pārdomātais mākslinieciski-pedagoģiskais darbs. Labi izveidota saspēle tiklab grupu kā atsevišķos tēlojumos, precīzi izvestas skatuviskas kustības, pārejas uz dziesmu un deju scēnām sastādīja prātā paliekošu māksliniecisku un ansambļa kopību” (Brīvā Zeme, 1939, 102: 22).

Felicitas Ertneres režijas veikumi apstiprināja, ka viņas redzējums aktiera žesta veidošanā ne tikai balstīts ritmoplastikas un dejas ritma, un ķermeņa lokanības izteiksmē, bet arī pamatojas tēla psiholoģijas analīzē, un, ja darbā ar topošajiem aktieriem vairāk tika uzsvērtas Ertneres ritmoplastiķes pieredze, tad iestudējumos aktieru darbā pie lomas neatsveramas bija viņas zināšanas par cilvēka dabu un prasme palīdzēt aktierim atrast savu, unikālu tēla psihofizisko traktējumu.

Divdesmitā gadsimta 20. un 30. gados Latvijas dramatiskajā teātrī Felicita Ertnerē bija unikāla pedagoģe, kuras metodoloģija apvienoja visu estētiski eklektisko žesta veidošanas pieredzi, sākot ar žesta vēriskajiem aspektiem un beidzot ar modernisma ekspresiju dinamiskajām formām, un kuras prakse tika pakārtota vienam mērķim – aktiera darbam uz skatuves.