

L/7  
1010

Dyso  
L

O. BORMANE

**SKATUVES  
RUNAS  
PAMATI**



LATVIJAS VALSTS IZDEVNIECIBA  
RIGA 1961

L-4

Vija Līča Latv. PSR  
Valets bibliotēka

~~68-2.392~~

0309045296

808.5  
Bo720

## IEVADS

Pastāv mākslinieku grupa, ko dēvējam par izpildītājiem: aktieri, skatuves runas mākslinieki, dziedātāji, mūziķi. Izpildītājs vielu priekšnesumam nesmeļ tieši no dzīves īstenības, bet pārņem autora izveidotu mākslas darbu — stāstu, lugu, kompozīciju. Māksliniecisks priekšnesums veidojas kā kopsakarīga, mērķtiecīga darbība, kas izteikta citā formā, — komponista dotās nošu zīmes, kas tveramas ar redzi, top par skaņu, rakstīts vārds skatuves sniegunā top par dzīvu valodu utt.

Izpildītāja mākslinieciskais sniegums ir vienreizēju jaunrades pārdzīvojumu *mērķtiecīga norise*. Jaunrades saturu un virzienu nosaka autora dotā tēlu sistēma un daiļdarba idejiskā problēma.

Priekšnesums ir publiska norise. Sabiedrība ir izpildītāja daiļrades tieša lieciniece. Izpildītāja idejiskā mērķtiecība un viņa emocionāli savilņotais sirdsprāts aktivizē sabiedrību, pamudina to vērtēt, spriest, secināt.

Lielu izpildītāju mākslinieku grupu sastāda skatuves mākslinieciskā vārda meistari. Viņu māksla pamatojas uz literāru daiļdarbu, kas atspoguļo rakstnieka attieksmi pret īstenību. Skatuves mākslinieki pārstāv autoru un uzņemas pret viņu visu atbildību. Nenoliedzami, ka

izpildītājam ir divējāda attieksme pret īstenību: aktīva attieksme pret pasauli kā tādu un attieksme pret to, kā autors redzējis un sapratis pasauli. Tāpēc skatuves mākslinieka radošā brīvība ir stingri ierobežota. To noteic dotā objektīvā īstenība un autora subjektīvā attieksme pret atainoto īstenību, viņa subjektīvais vienreizējais pārdzīvojums. Patvaļas un viltojuma ieviešana literārā darba interpretējumā nav attaisnojama.

Skatuves mākslinieks veido mākslas tēlus, kuros savijas vissarežģītākie pārdzīvojumi. Viņš iedzīvina tipiskus gan pozitīvus, gan negatīvus raksturus, darbībā atklāj cilvēku psiholoģiju sabiedrības vēsturiskās attīstības dažādos posmos, saskaras ar dažādu laikmetu literatūras paraugiem. To izpratne un kritisks novērtējums prasa vispusīgas orientēšanās spējas, visdziļāko literārā materiāla izpratni. Izprast un pieņemt mākslas tēlus nozīmē izprast pasauli, ko tie atspoguļo. Tāpēc izpildītājs, lai apgūtu literāro materiālu, salīdzinoši pievēršas īstenībai: reālā dzīve ir mākslas tēlu patiesīguma kritērijs. Bet lietām un parādībām var pieiet ar dažādu mērauklu, tās skatīt no dažādiem viedokļiem. Tad izrādīsies, ka visai pretrunīgi dažkārt var būt spriedumi par lugā, stāstā vai dzejolī atspoguļoto dzīvi un daiļdarba idejiski māksliniecisko skaņu.

Īsto literārā darba vērtību un patiesību izpildītājam palīdz atklāt zinātniskais pasaules uzskats. Pasaules uzskats noteic viņa radošo attieksmi pret īstenību jebkurā laikmetā, palīdz apzināt autora pasaules skatījuma savdabīguma pamatus. Tāpēc padomju skatuves mākslinieks studē marksisma-ļeņinisma zinātni, izveido savu pasaules uzskatu, kas viņu pasargā no idejiskiem maldiem.

Marksisma-ļeņinisma zinātne ir pamats skatuves māksliniekam obligātajām laikmeta studijām. Klasiskās lite-

ratūras mantojums un pirmspadomju literatūra prasa dziļu sava laika sabiedrisko attieksmju izpratni. Ja skatuves māksliniekam svešas dotā laikmeta vēsturiskās attīstības likumsakarības, ja tas neizprot atainoto parādību saistības, viņš novirzīsies no patiesības, no darbības mērķa, radīsies pretrunas starp viņa un rakstnieka izjūtām.

Arī mūsu sociālistiskajai dzimtenei ir sava vēsture. To atspoguļo padomju literatūra tās dažādajos posmos un parāda, ka katram laikam ir savs īpatnējs skanējums un nokrāsa. Tā, piemēram, Oktobra sociālistiskā revolūcija, sekojošā cīņa ar kontrrevolūciju, ekonomiskās grūtības utt. radīja cīņas kaismi, kas atšķiras no šodienas komunisma celtniecības patosa. Tikai pateicoties konkrētās īstenības izziņai, skatuves mākslinieka iztēle dzīvus darīs, piemēram, Treņeva radītos tēlus — Koškinu, Švandju, Ļubovu Jarovaju, Majakovska Pobedonosikovu u. c.

Padomju māksliniekam nepieciešami zināt likumsakarības, ko atklāj marksistiskā zinātne par mākslu — marksistiski ļeņinskā estētika. Marksistiski ļeņinskā estētika noskaidro mākslas būtību, tās attīstības likumus un tās sabiedriski pārveidojošo nozīmi, skaistuma jēdzienu, atklāj reālistiskās mākslas metodes raksturīgās īpašības. Tā aplūko jautājumu par satura un formas mijiedarbi, kam liela nozīme mākslas meistarības apgūšanā.

Skatuves māksliniekam svarīgi ir izprast V. I. Ļeņina izstrādāto atspoguļošanas teoriju, kā arī mākslas partejiskuma un tautiskuma principu.

Literatūras un mākslas partejiskuma principu izvirzīja jau 1905. gadā Vladimirs Iljičs Ļeņins savā rakstā «Partijas organizācija un partijas literatūra»: «Literatūrai jā[k]ļūst partejiskai. Pretsvarā . . . buržuāziskajam literārajam karjerismam un individuālismam . . . — sociālis-

tiskajam proletariātam jāizvirza *partijas literatūras* princips... Literatūrai jāklūst par kopējās proletāriskās lietas *daļu*, par «ritenīti un skrūvīti» vienā vienotā, lielā sociāldemokrātiskā mehānismā...»<sup>1</sup>

Cīņai par mākslinieciskās daiļrades komunistisko partejiskumu kā tautas svarīgāko interešu apzinātu izpausmi un konsekventu aizstāvēšanu ļoti liela nozīme ir arī šodien. Tā ir svarīga padomju mākslas ideoloģiskās cīņas sastāvdaļa.

Padomju māksliniekiem liels palīgs darbā ir PSKP CK lēmumi ideoloģiskajos jautājumos. Šajos lēmumos asi tika nosodīts apolitiskums, bezidejiskums, zemošanās buržuāziskās kultūras priekšā un atrašanās no mūsdienu dzīves. Partija pasvītvoja nepieciešamību padziļināt mūsu mākslas partejiskumu un sakarus ar tautu.

Teātra mākslā galvenais izteiksmes līdzeklis ir runa — vārdiskā darbība. Neskatoties uz šo neapšaubāmo patiesību, skatuves vārda meistarības problēma nav vēl pietiekami populāra.

Zināma vienaldzība pret objektīvām psiholoģijas un valodas likumsakarībām, paviršība autora daiļrades novērtējumā, elementāro zināšanu trūkums par satura un formas mijiedarbi traucē attīstīties pilnvērtīgai skatuves runas meistarībai un priekšnesuma izveidošanas metodei. Un tā gadās, ka skatuves vārdiskā darbība pārvēršas mehānisku runas paņēmienu demonstrējumā. Teksts nestimulē izpildītāja jaunradi, vārds neatspoguļo mērķtiecīgu psihofizisko darbību.

Šajā apcerējumā aplūkoti tie skatuves runas meistarības elementi, kuru nozīmību pierādījusi skatuves darba pieredze un kuri, pēc autores domām, ir skatuves

---

<sup>1</sup> V. I. Leņins, Raksti, 10. sēj., LVI, Rīgā, 1949. g., 27. lpp.

runas būtiskais pamats. Izvirzītās atziņas nav attīstītas tik tālu, lai apcerējumu varētu uzskatīt par mācību grāmatu. Šīs atziņas atsedz tikai izpildītāju jaunrades galvenās līnijas tiklab priekšnesuma saturā, kā izteiksmes līdzekļu izveidē. Tās varētu būt kā ierosinājums pārdomām par vārda mākslas meistarību un sekmēt izpildītāja paškontroli priekšnesuma sagatavošanas darbā.

## I. RUNAS FUNKCIJA, LOĢIKA UN FRĀZES TEHNOĻĢJA

Vārds — domāšanas  
un sazināšanās  
līdzeklis

Marksistiskā valodas zinātne māca, ka doma iegūst pilnīgu noteiktību un skaidrību, kad tā iemanto formu — valodu, vārdu.

Vārds ir domas forma. Doma un vārds viens bez otra nepastāv, kā saturs un forma tie sakļaujas dialektiskā vienībā. «Caur vārdu doma top realitāte» (K. Markss).

Bet doma kā atziņa ir izziņas rezultāts, mērķtiecīgas *domāšanas*, t. i., apzinātas *darbības rezultāts*.

Rezultātu vienmēr dod zināmu sastāvdaļu likumsakarīgs sakārtojums. Domāšanas norises sastāvdaļas jeb materiāls ir ar sajūtām uztvertās lietas un parādības, priekšstati. Apziņa šo materiālu likumsakarīgi kārtoti un rada vispārinājumus, spriedumus, secinājumus. Piemēram, «rīta» jēdziena ietvaros dažkārt jāreģistrē daudzi elementi: ausma, atmoda, kustība dabā un cilvēkos, jānodibina dažādu priekšstatu un parādību kopsakars. Kopsakaru izveidi reālu dara vārds. Tātad valoda ir ne tikai domas kā atziņas forma, bet arī domāšanas līdzeklis.

Psiholoģija pietiekami noskaidrojusi jautājumu par domāšanu ar vārdiem. Tā ir tā saucamā «iekšējā runa»,

kas fiksē un registrē domāšanas rezultātu un dara iespējamu arī pašu domāšanu, palīdz paturēt apziņā priekšmetu un parādību vispārējās un būtiskās īpašības tāpat kā konkrētus priekšmetu un parādību tēlus. Iekšējā runa izdara arī spriedumus par parādībām, secinājumus un slēdzienus. Ar vārdu palīdzību cilvēks novērtē parādības, apzina vajadzības, vēlēšanās utt. Cilvēks iekšēji vienmēr runā, lai domātu ko domādams, lai darītu ko darīdams. Tādā nozīmē valoda ir cilvēka *iekšējās darbības forma*. Piemērs: no rīta pamostamies, sajūtam spilgtu gaismu, redzam — saule jau gabalā. Šis un citas sajūtas noved pie laika uztveres un sprieduma: rīts. Esam aizgulējušies, secinājums — darbs nokavēts, būs nepatīkšanas. Šī stāvokļa novērtējums izraisa nepatīkamu emociju. Šāda norise, varētu teikt, tērpjas bezskaņu vārdos. Protams, iekšējā runa savā struktūrā atšķiras no ārējās. Tā var būt visai saīsināta, fragmentāra. Cilvēks pats ir tik ļoti savu domu «lietas kursā», ka daudz ko var izlaist to formulējumā.

Savukārt ar dzirdi vai redzi (rakstā) uztverta valoda saskaņā ar likumu par satura un formas mijiedarbi dod virzienu iekšējai darbībai — domāšanai, rosina iztēli un iedzīvina apziņā satura sastāvdaļas, apvieno tās vienā veselā un no jauna sakļauj īpatnējā formā.

Iedomāsimies šādu situāciju: cilvēks, kurš nenodarbojas ar pētniecību, bet par ziemeļpolu ir informēts no grāmatām, lekcijām utt., vitrīnā izlasa grāmatas virsrakstu «Ziemeļpols», izlasa tīri mehāniski. Bet izlasītais vārds tūlī modina iztēli, izsauc iekšējo darbību: rada sajūtas, priekšstatu gleznas (tieša un netieša pieredze), ko fiksē iekšējā runa. Tā forma noved pie satura jaunrades. Akadēmiķa Pavlova pētījumi pierādījuši, ka cilvēka nervu sistēma reaģē ne vien tieši uz lietu iedarbību, bet arī uz to vārdiskajiem apzīmējumiem.

Minētajām atziņām ir tiešs sakars ar skatuves vārda mākslu, jo izpildītāja jaunrade sākas, saskaroties vispirms ar dotā daiļdarba vārdisko formu, rakstīto tekstu. Aktieris un runas mākslinieks atsedz vārdos ietverto autora domu un patstāvīgi to rada no jauna. Autora dotais vārds rosina un virza viņa iztēli. Skatuves runa būs patiesa un dzīva cilvēka valoda tikai tad, ja «caur vārdu *doma* taps realitāte», un ja vārds ir domas tapšanas resp. *domāšanas* registrētājs līdzeklis.

Minēsim piemēru: vārds «ziema», izlasīts grāmatā vai dzirdēts, pateicoties pieredzei, apziņā katram atspoguļojas kā *jēdziens*, ietverot ziemas vispārējās un būtiskās īpašības, jo vispirmām kārtām, kā Ļeņins saka: «Ikviens vārds... vispārīna.» Parastais lasītājs neizrunātos vārdos — iekšējā runā fiksēs uztveres priekšstatu: sniegs, balts, auksts, vējš, slidens utt. Bet mākslinieks neapmierināsies ar vispārinājumu. Autora dotais vārds tam saistīsies galvenokārt ar konkrētu priekšstatu, t. i., priekšmeta vai parādības *tēlu*. Ziemas ir dažādas, bet māksliniekam jārada priekšstats tieši par tādu ziemu, kādu to, spriežot pēc konteksta, devis autors. Tāpēc izpildītājs vispārinājumam radīs atšķirīgas iezīmes, piemēram: atkala, puteņi... Varbūt viņš šiem priekšstatiem piesaistīs ainavu: stepe, kalnājs utt. Radītie priekšstati nav atrauti no dotās dzīves situācijas. Tie modinās vēlēšanās, izraisīs jūtas. Tā «iekšējā runa» izveido gleznu un dod iespēju izsacīt saturā bagātu un tēlainu vārdu «ziema».

Iekšējā runa, t. i., gribas *iekšējā darbība*, ierobežojas ar atsevišķa indivīda psihisko rosmi, turpretim sazināšanās cilvēkus iesaista sabiedriskās attiecībās.

Marksisma zinātne māca, ka valoda radusies un attīstījusies tieši no cilvēka vajadzības *sazināties*, apmaiņties domām, panākt savstarpēju saprašanos. Valodas

attīstību sekmējusi cīņa par dzīves augšupeju. Sazināšanos, apmaiņšanos ar domām apzīmēsim par runas *ārējo darbību*. Sadarbībā partneri tiecas apmainīties domām, dalīties pieredzē, ietekmēt viens otra apziņu. Sastopoties pretējām pārliecībām, sazināšanās pārvēršas «vārdu cīņā». Līdztekus vienmēr risinās arī iekšējā darbība — iekšējā runa, jo domāšana ir visa pirm-sākums: neizrunāts vārds kārto sazināšanās materiālu — priekšstatus, kādi tie atspoguļojas apziņā, un pārdzīvojumus, kādus tie izraisa.

Sazināšanās procesā runa vienmēr vērsta uz sazināšanās objektu — partneri. Tas var būt gan viens, gan vairāki cilvēki, gan arī visplašākā sabiedrība. Ja sazināšanās objekts neredzams, tas dzīvo runātāja iztēlē (radio, televīzijas pārraidēs). Gatavojot lekciju, orators dažkārt runā, lai pārbaudītu izteiksmes līdzekļus, bet katrā ziņā viņš priekšstata auditoriju, kas lekciju uztvers. Izņēmuma gadījumos arī cilvēka iekšējā runa kļūst dzirdama, t. i., pārvēršas ārējā darbībā, kaut gan tā vērsta uz sevi pašu (klasisko lugu monologi), — šeit cilvēks tiecas «sazināties» pats ar sevi.

Šis likumsakarības respektējamās skatuves māksliniekam, pārņemot, iedzīvinot un veidojot priekšnesumā dotā teksta saturu. Tāpat nepieciešams pareizi izprast satura un formas dialektisko vienību.

Marksisms-leņinisms māca, ka forma ir satura iekšējā organizācija, iekšējā struktūra. Ne katra forma atbilst dotajam saturam, tāpat kā ne katru saturu var ievēidot dotajā formā. Saturs nosaka savu formu. «Ja bez satura nav formas, tad arī bez formas nav vairs satura: dotais konkrētais saturs pastāv tikai vienībā ar noteiktu formu. Forma aktīvi iedarbojas uz saturu, veicinādama vai kavēdama tā attīstību.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Isā filozofiskā vārdnīca, LVI, Rīgā, 1955. g., 157. lpp.

Arī skatuves mākslā formai ir visai aktīva loma. Vāji vai neatbilstoši izteiksmes līdzekļi izkļiedē saturu, dezorganizē radošo norisi. Mākslinieks nonāk konfliktā ar sevi pašu: labi nodomi apstājas to realizēšanas laikā, jo iztēle pazaudē iekšējo loģiku, top haotiska, — pārtrūkst secīgas darbības pavediens. Turpretim saturam atbilstoša un spilgta forma pozitīvi iespaido arī mākslinieka radošo norisi. Pilnveidojot saturu, māksliniekam jāslīpē arī forma. Reizē arī saturs taps dziļāks, krāšņāks, reljefāks. Mākslas saturu sabiedrība visā pilnībā uzters tikai caur pilnvērtīgu formu.

Vārdiskās darbības  
 loģiskā  
 intonācija — skaņu  
 plūsmas melodija un  
 ritms

Rakstu valodu saprotamu dara vārdu gramatiskās izmaiņas, salikums teikumos, konteksts. Arī monotoni nolasīts diktāts atklāj teksta saturu. Vārdu salikums apziņā atspoguļo faktus kā izziņas rezultātus. Bet runātājs sazināšanās aktā realizē arī savu attieksmi pret domas elementiem — jēdzieniem un priekšstatiem. Šķirojot vārdus pēc to loģiskās nozīmības, viņš izvirza domas kodolu, lai klausītāja uzmanību saistītu galvenais, būtiskais, parāda teikumu loģisko kopsakarību, piešķir frāzei nobeigtību utt. Runātājs konkretizē arī vārdiskās darbības katrreizējo raksturu, kas izpaužas kā informācija, pavēle, jautājums utt. Vārds ietver arī emocionālo pārdzīvojumu. Visas minētās norises reālas dara runas *intonatīvā forma*, t. i., valodas mūzikas elementu — melodijas, ritma, tempa, balss tembra modulāciju likumsakarīga organizācija.

Valodas intonācijai, kā redzams, ir vairākas funkci-

jas (arī vārdu fonētiskais veidojums). Vispirms apskatīsim frāzes loģisko intonāciju.

Sazināšanās reti kad ierobežojas ar viena vai divu vārdu teicienu. Viena vārda pietiek tikai gadījumos, kad partneri daļēji jau sapratušies. Piemēram, var pateikt — «aizbrauca», ja zināms, kas, kur... Lielākoties lietojam frāzes, kas ir paplašināti un salikti teikumi. Piemēram, informēsim partneri ar frāzi: «Pērnā ziema bija neredzēti barga.» Pārbaudījuši skaņu plūsmu, pamanīsim, ka vārds «ziema» skan tik tikko augstāk nekā iepriekšējais; tam sekojošais «bija» ir atkal tādā pašā augstumā kā frāzes sākums. Vārda «barga» pirmajam balsienam ir visaugstākā skaņa, kas tūdaļ slid lejup un noslēdzas. Frāzei tātad ir sava melodija (skaņu sakārtojums pēc augstuma un zemuma), kurā izcelti ir divi vārdi: «ziema» un «barga». Līdztekuš pamanīsim arī ritmiskas svārstības. Melodiski izcelto vārdu sniegums būs smagāks un lēnāks, pārējo — viegls un paātrināts. Tādā veidā skaņu melodija un ritmiskā organizācija atklāj frāzes loģisko kodolu, ko fiksējusi «iekšējā runa»: «ziema»... «barga». Vēl vairāk: konkretizējas arī šo divu vārdu atšķirīgās funkcijas, proti: pirmais ietver izziņas objektu, otrais — slēdzienu, izziņas rezultātu. (Kā zināms, domāšanas būtiskā iezīme ir izziņa — jautājums un jautājuma atrisinājums.)

Pateicoties frāzes muzikālajam skaņu rakstam, klausītājs uztver doto vārdu trīs nozīmīguma pakāpes:

1. barga,
2. ziema,
3. pērnā, bija neredzēti.

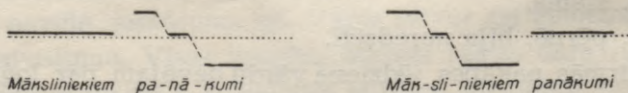
Pirmās pakāpes jēdziena vārdu dēvējam par loģisko akcentu. Melodiskā likne to iezīmē visjūtāmāk. Arī otrās pakāpes vārds ierindojas redzamā vietā. Visi trešās pakāpes jēdzienu vārdi precizē un papildina runas

kodola saturu. Tie ir vārdi ar palignozīmi, ko melodija un ritms noliek savā vietā.

Pieņemsim šādu domāšanas norisi: «Māksliniekiem... kas?... ir?... nav?» — izziņas rezultāts resp. atbilde — «panākumi»: «Māksliniekiem panākumi.» Arī skaļi neizrunātiem minētajiem diviem vārdiem ir sava «iekšējā melodija». Pirmajā vārdā visas četras zilbes paliek vienā balss augstumā. Vārda «māksliniekiem» monotonā skaņa neļauj pārtrūkt uzmanībai, virza to uz turpmāko. Otrā vārda «panākumi» pirmā zilbe paceļas toni augstāk, bet ar pārējām trim zilbēm skaņa noslīd, izveidojot intervālu, teiksim, sekundu. Tātad, pievedusi pie sprieduma rezultāta, melodija dod kāpinātu skaņu vilni, tad it kā pārlūst un noslēdzas. Vārds «panākumi» tādējādi pārtrauc uzmanības virzību un kā atbilde uz jautājumu patur galveno uzsvaru.

Pieņemsim, ka izziņas rezultātu satur pirmais vārds «mākslinieki», tādā gadījumā otrs priekšstats «panākumi» ir apziņā kā zināms dotums. «Kam?... panākumi?» — «Māksliniekiem panākumi.» Vārda «māksliniekiem» pirmā zilbe iesākas toni augstāk par normālo balss augstumu, ar nākošajām trim zilbēm skaņa slīd lejup un noslēdzas, bet vārds «panākumi», no jauna mazliet pacelts, skaņu plūsmu nemainīs. Melodiju, kā teikt, «lauž» un noslēdz vārds, kas ietver izziņas rezultātu — **loģiskais akcents.**

Abu piemēru salīdzinoša shēma.



Ar punktēto līniju atzīmēts normālais balss augstums. Par normālo balss augstumu dēvējam toni, kādā

cilvēks parasti saka vārdu ar neitrālu attieksmi pret tā saturu. Katram cilvēkam, protams, ir savs individuālais balss normālais augstums.

Vārdos tērptu domu, kas vērsta uz partneri, runātājs pēc vajadzības precizē un paplašina. Šai piemērā minētajiem diviem vārdiem pievienosies vairāki citi un izveidosies, piemēram, šāda frāze: «Mūsu republikas jaunie mākslinieki šogad guvuši necerēti labus panākumus.»

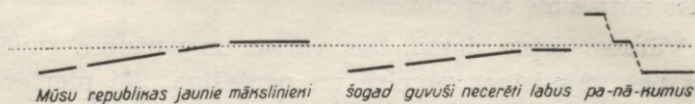
Svarīgi visu frāzes melodiju veidot tā, lai vārdu plūsmā klausītājs bez grūtībām uztvertu priekšstatus, kas likti domas pamatā un satur tās *kodolu*, lai viņa uzmanība lieki nekavētos pie palīgējēdzienu vārdiem. Tikpat svarīgi iezīmēt divu vārdu, kas šoreiz sastāda domas kodolu («mākslinieki... panākumus»), *atšķirīgo nozīmi*. Palīgējēdzienu vārdi izsakāmi tā, lai tie neatrautos no vārda, kura saturu tie papildina.

Arī šis piemērs ilustrē visparastāko sazināšanos — informāciju.

Kā tas redzams no dotās shēmas, 2. pakāpes jēdziena vārds, kas izziņu virza, paliek normālā balss augstumā. Lai arī tas salīdzinājumā ar pārējiem vārdiem būtu izcelts, frāze iesāksies zemāk par normālo balss augstumu.

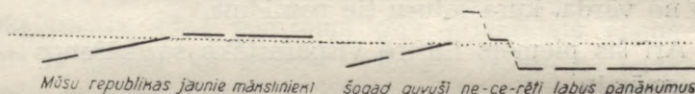
Palīgējēdzienu vārdi viegli kāpjošā skaņu līnijā virzīsies līdz «mākslinieki». Šis vārds paturēs nemainīgu skaņu plūsmu, tāpat kā to konstatējām «iekšējā runā». Frāzes turpinājumā ir 3. pakāpes jēdzienu vārdi, kas loģiski un gramatiski saistīti ar «panākumi». Lai nebūtu pārpratumu par šo vārdu piederību, uz mirkli pārtraucam skaņu plūsmu, dodam melodijas kritumu *zem* normālās līnijas un no jauna viegli virzām to augšup. Loģiskā akcenta «panākumus» pirmās skaņas pacēlums ir

vesels tonis *vir*s normālā balss augstuma, un tūlīņ melodija slīd lejup, noslēdzoties ar pilnu kadenci:



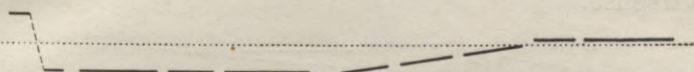
Frāzes pirmajā pusē izceltais 2. pakāpes jēdziena vārds rosina un virza klausītāja uzmanību; otrajā pusē akcentētais vārds pieved pie izziņas rezultāta un domu noslēdz.

Atkārtojot to pašu piemēru, pieņemsim, ka notiek pretstatu apsvērumi — iekšējā runa fiksē: «... jaunie (pretstatā pieredzes bagātājiem) ...necerēti (pretstatā paredzētajiem panākumiem) ...» Ka māksliniekiem panākumi, tā šoreiz vairs nav problēma. Melodija mainās:



Kas notiek, ja runātājs loģisko akcentu liek uz «mūsu» (pretstatījumā citu republiku), bet par 2. pakāpes jēdziena vārdu pieņem «labus»? Vārdu kārtība paliek nemainīga. Slēdzienu jeb jaunā atziņu ietvers vārds «mūsu». Vārds «labus» frāzes otrā pusē paliks kā atgādinājums par to, kāds jēdziens saistījies ar jautājumu: «... labus... kas?... mūsu...» Šai gadījumā melodija noslēgsies ar frāzes pirmo vārdu «mūsu»: pirmā zilbe dabū pacēlumu, bet ar nākošo melodija krīt par pilnu toni. Šim vārdam pievienojas palīgjēdzienu vārdi, kas to papildina, paliekot tādā pašā augstumā, kādā bijusi tā pēdējā skaņa. Tad skaņu plūsma uz mirkli pārtrūkst un viegli virzās augšup līdz «labus», kas iezīmē pacē-

lumu līdz normālajam balss augstumam, kā tas vienmēr notiek ar 2. pakāpes jēdziena vārdu. Sekojošais vārds «panākumus» šoreiz kļuvis par palīgjēdziena vārdu.



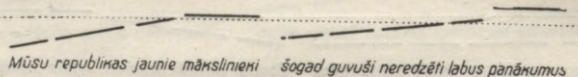
*Mū-su republikas jaunie mākslinieki šogad guvuši necerāti labus panākumus*

Katrs frāzes kodola vārds likumsakarīgi sev pakļauj vārdus, kas to papildina. Ja šie vārdi atrodas pirms kodola vārda, tie viegli kāpjošā skaņu līnijā *tiecas* uz to, turpretim, ja novietoti aiz kodola vārda, nemainīgā skaņu plūsmā *pievienojas* tam.

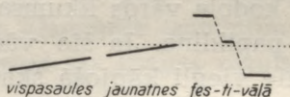
Rodas jautājums, vai domas kodols vienkāršā paplašinātā teikumā vienmēr izteikts ar vienu 1. pakāpes un vienu 2. pakāpes jēdziena vārdu, vai to var būt arī vairāk? Saprotams, ka 1. pakāpes jēdziena vārds var būt tikai viens. Kā izziņas rezultāts tas domu *noslēdz*. Turpretim domāšanu-izziņu virzītāji priekšstati skaitliski nav ierobežoti: 2. pakāpes jēdzienu vārdu var būt arī vairāk. Nereti runātājs katru no tiem papildina ar vairākiem 3. pakāpes jēdzienu vārdiem. Tā teikumā rodas vairākas vārdu grupas. Piemērs: «Mūsu republikas jaunie mākslinieki / šogad guvuši neparedzēti labus panākumus / Vispasaules jaunatnes festivālā.» Loģiskais akcents — «festivālā», 2. pakāpes jēdzienu vārdi — «mākslinieki» un «panākumus»: «Mākslinieki... panākumus... festivālā.»

Ar pirmo piemēru konstatējām, ka melodijas kritums savā ziņā norobežo teikuma divas daļas: pirmo, kas dod iemeslu spriedumam, un otro, kas satur slēdzienu. Bet šoreiz pirmajā daļā ir divas vārdu grupas. Arī šīs divas grupas šķir melodisks paņēmieni, bet reizē iezīmē to kopsakaru. Abas pirmās grupas šķir un reizē sasaista īpaša veida kāpinājums, proti: otrās vārdu

vienības sākuma skaņa ir kādu pustonī augstāka salīdzinājumā ar pirmās vienības sākuma skaņu. Abi 2. pakāpes jēdzienu vārdi paceļas katrs savas vārdu grupas virspusē.

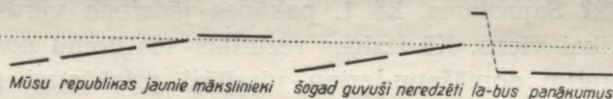


Mūsu republikas jaunie mākslinieki šogad guvuši neredzēti labus panākumus

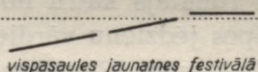


vispasaules jaunatnes fes-ti-vālā

Nepieciešamība «pacelt» otro vārdu grupu izvirza tās kodolu pāri normālajam balss augstumam. Pieņemsim par loģisko akcentu vārdu «labus», nemainot vārdu kārtību. 2. pakāpē paliek «mākslinieki» un «festivālā».

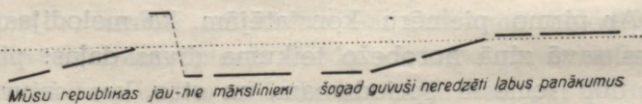


Mūsu republikas jaunie mākslinieki šogad guvuši neredzēti la-bus panākumus

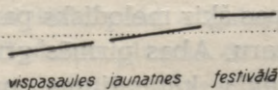


vispasaules jaunatnes festivālā

Par galveno kļūst otrā vārdu vienība ar loģisko akcentu «labus». Trešajā vienībā vārds «festivālā» paliek normālā balss augstumā. Var gadīties, ka loģiskais akcents atrodas šī teikuma pirmajā daļā.



Mūsu republikas jau-nie mākslinieki šogad guvuši neredzēti labus panākumus

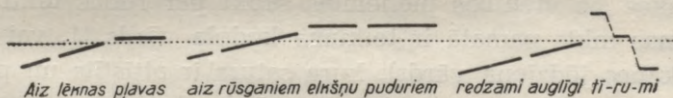


vispasaules jaunatnes festivālā

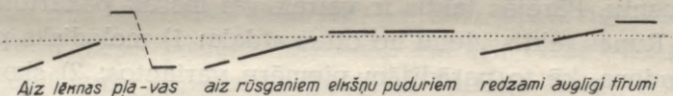
Handwritten notes and stamps at the bottom of the page, including a date stamp '1988' and some illegible text.

Par galveno kļuvusi teikuma sākuma daļa. Abas sekojošās ir pakārtotas, tās atbalsta pirmo un savienotas ar minēto «pakāpiena» paņēmieni.

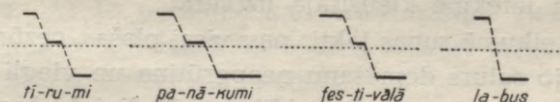
Dotais piemērs parāda melodijas svārstības frāzē, kas ir vienkāršs paplašināts teikums. Līdzīgs runas paņēmieni pastāv arī teikumos ar vairākiem 2. pakāpes vienlīdzīgiem teikuma locekļiem. Piemēram: «Aiz lēnas pļavas, aiz rūsganiem elkšņu puduriem redzami auglīgi tīrumi.» Vērojumu rezultāts ir atbilde jautājumam — kas? — «tīrumi».



Pārcelsim loģisko akcentu uz teikuma pirmo daļu. Otrajā un trešajā daļā dotie priekšstatījumi jāpieņem kā atgādinājums par zināmo.



Vienkāršā un vienkāršā paplašinātā teikumā loģiskais akcents noslēdz domu neatkarīgi no ieņemamās vietas vārdu sakārtojumā. Noslēguma efektu dod akcentējamā vārda iesākuma skaņas tonisks pacēlums un tūlītējs kritums. Tādā veidā melodiju «lauž», domu noslēdz un uzmanību pārtrauc vienīgi loģiskais akcents.



Līdz ar to tas kļūst par galveno darbošanās vārdu. 2. pakāpes jēdzienu vārdu pacēlumam ir monotona skaņu plūsma.

Katrs bez loģiskas nepieciešamības akcentēts vārds apgrūtina domas izveidošanu un tās uztveri. Īsta aplamība rodas, ja runātājs vienkāršā paplašinātā teikumā loģiskā akcenta intonāciju piešķir ne vienam vien vārdam. Viņš tātad vairākkārt noslēdz domu, pirms būtu kaut ko pateicis, zaudē mērķtiecību un dezorientē klausītāju.

Minētie piemēri rāda, ka līdzās runas melodijas kustībai teikumā pastāv vārdu iedalījums grupās, kas ir jēdzieniskas un sintaktiskas vārdu vienības. Skatuves praksē šīs vienības pieņemtas saukt par runas taktīm. Runas takts pamatā ir teikuma kodola vārds (1. vai 2. pakāpes jēdziena vārds), kura saturs ir attīstīts un paplašināts. Frāzes izveidošanā vārdu loģiskām vienībām — runas taktīm ir atšķirīgas funkcijas. Tāpēc atšķirīgs arī skaņu raksts. Domāšanā un vārdiskajā darbībā galvenajā vietā izvirzās takts ar domu noslēdzēju loģisko akcentu. Pārējās taktis ir vairāk vai mazāk pakārtotas.

Runas taktis vienu no otras atdala: 1) melodisks paņēmieni, kā to parādījām piemēru variantos; 2) skaņu plūsmas īss pārtraukums, — mēdz teikt «iegriezums» vai cezūra atšķirībā no garākas loģiskās un psiholoģiskās pauzes starp frāzēm, runas tematiskiem gabaliem utt. Teikuma iedalījums runas taktīs atvieglo runātāja domāšanas norisi un noformēšanu skaņvārdos. Cezūrā runātājs pārslēdz uzmanību uz nākošās takts pamatjēdzienu, izvēlas un sakārto izteiksmes līdzekļus. Cezūra pozitīvi ietekmē klausītāja uztveri.

Ja teikumā runas taktis nav visai plašas, cezūra kļūst lieka, jo saturs domāšanu neapgrūtina un viegli noformējams. Piemēram: «Republikas mākslinieki šogad guvuši panākumus.» Melodijas kritums turpretim arī šai gadījumā paliek savā vietā. Tas nebūs visai dziļš (pēc «mākslinieki»), varbūt tikko jūtams, bet sekmēs loģiskā

akcenta «panākumi» iedarbīgu sniegumu. Ja frāze sastāv tikai no domas kodola vārdiem, kā tas ir vienkāršā nepaplašinātā teikumā, tad nav vietas ne pauzei, ne krietumam.

Savienojot vārdus runas taktis, jāievēro gramatiskās vārdu saistības. Piemēram, kāpēc nevarētu būt šāds vārdu grupējums: pirmajā vienībā — «Mūsu republikas jaunie mākslinieki šogad», bet otrajā — «guvuši nece-rēti labus panākumus»? Taču laika apstākļa vārds vienmēr ir tuvāks izteicējam, ne teikuma priekšmetam. Tiešais papildinātājs savukārt saistās ar izteicēju. Tāpēc būtu nedabiski «šogad» atraut no «guvuši», nedz papildinātāju «labus panākumus» no izteicēja — «guvuši». Pavisam aplam ir atdalīt «labus» no «panākumus», jo abi vārdi ietver nevis divus, bet vienu priekšstatu.

Minētie piemēri parāda runas loģisko intonāciju tādos gadījumos, kad domāšanu norobežo viens jautājums. Bet bieži vien kāda pati par sevi patstāvīga doma ir tikai izejas pozīcija nākošajai vai arī, viens otru papildinādami, kopsakarā virknējas vairāku izziņu rezultāti. Tā sastādās *domu vienības*. To gramatiskais apzīmējums — teikumi ar vienādiem teikuma locekļiem un salikti teikumi.

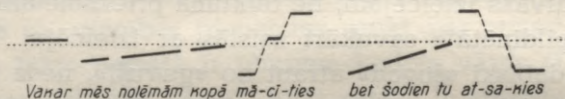
Piemēram, divas līdzās sniegtas domas pieņemamas bez pārpratuma tikai pretstatījumā: «Vakar mēs norunājām kopā mācīties, bet šodien tu atsakies,» — otrā doma noliedz pirmo. Rakstot vienu no otras atdalām ar komatu. Ar to parādīts, ka pirmā izziņu nenoslēdz: «... vakar — ko? mācīties, šodien — kas? atsakies». — Divas domas, katrai savs kodols:

2                    1                    2                    1  
«vakar ... mācīties ... šodien ... atsakies»

Kā redzams, katrai ir arī savs loģiskais akcents (1. pakāpes jēdziena vārds), bet otrais ir pretstatījums

pirmajam, tas dod slēdzienu par patieso stāvokli. Pirmā akcentējamā vārda skaņu tonis arī «lūst», tikai pretējā virzienā, proti: vārda sākums pazeminās, tad skaņa uzvijas un tūlīņ it kā notrūkst. Akcentējamiem vārdiem ir atšķirīgi uzdevumi. Pirmajam ir intrigējoši jautājoša izteiksme, otrais atklāj īstenību.

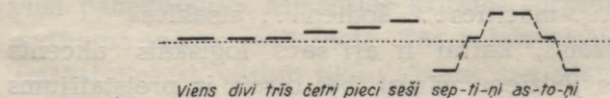
Novietojot pēc piederības palīgējēdzienu vārdus, dabūjam divu domu vienību. Domas savieno melodisks paņēmieni, vienu no otras norobežo cezūra.



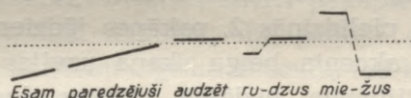
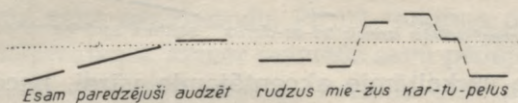
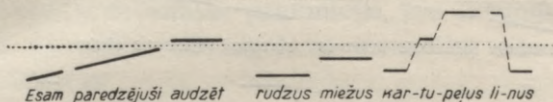
Pieņemsim, ka domāšanas objekts ir pavasara sēja. «Esam paredzējuši audzēt rudzus,

„            „            „            miežus,  
 „            „            „            kartupeļus,  
 „            „            „            linus.»

Arī tā ir domu vienība. Četras reizes ir dota atbilde uz vienu un to pašu jautājumu. Visas četras atbildes ir izziņas rezultāts, tāpēc visas pielīdzināmas loģiskam akcentam. Izziņu ievada vieni un tie paši jēdzienu vārdi. Vienreiz teikti, tie vairs netiek atkārtoti, bet uzskaitītas četras atbildes pēc pastāvošā skaitīšanas principa. Proti: ja mūsu priekšā ir nepārskatāmi daudz priekšmetu, tad skaitot daudzuma iespaidu dod vārdu monotona skaņa: viens, divi, trīs ... utt. Ja skaitot manām, ka tuvojamies nobeigumaam, melodija ar katru vārdu kā pa kāpnītēm virzās augšup. Priekšpēdējā vārda beigu skaņa uzvijas līdzīgi pirmajam pretstatījuma akcentam un sagatavo klausītāju pieņemt noslēgumu.

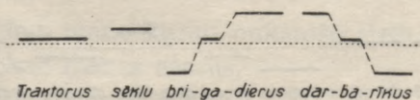


Ja aprobežojamies ar četriem priekšmetiem, tad, lūk, kāds būs zīmējums:

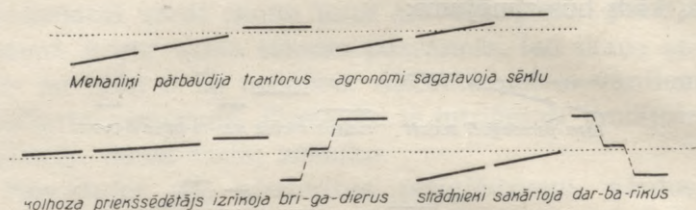


Uzskaitāmo vārdu skaņu raksts iezīmē vispirms melodijas kritumu, tad pakāpenisku pacēlumu. Jo garāks ceļš līdz noslēgumam, jo dziļāks toniskais kritums, jo iezīmīgāka pauze pirms krituma. Ja turpretim teiksim: «Esam paredzējuši audzēt rudzus,» — nekādas pauzes pirms loģiskā akcenta nebūs; paliek tikai viegls toniskais kritums pirms «audzēt». Ja «rudzus» apzīmēs vairāki palīgējdzienu vārdi, izveidosies runas takts, kā to jau apskatījām vienkāršā paplašinātā teikumā.

Apskatīsim četru domu vienību, kur katras domas loģiskajam akcentam pievienojas savi 2. un 3. pakāpes jēdzienu vārdi; tie nav kopīgi visiem četriem. Piemēram: «Mehāniķi pārbaudīja traktorus, agronomi sagatavoja sēklu, kolhoza priekšsēdētājs izrīkoja brigadierus, strādnieki sakārtoja darba rīkus.» Pielietojot minēto skaitīšanas principu un aptverot uzskaitāmo jēdzienu daudzumu, dabūjam šādu ainu:

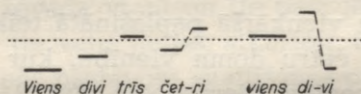


Atliek iestarpināt palīgējdzienu vārdus:

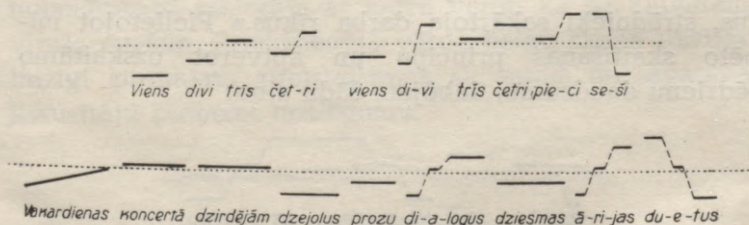


Pirmie uzskaitāmie akcentējami vārdi, pacelti pēc pakāpienu paņēmiena, patur *nemainīgu* skaņu plūsmu un intonatīvi pielīdzinās 2. pakāpes jēdzienu vārdiem. Priekšpēdējā akcenta beigu skaņa uzvijas augšup līdzīgi pretstatījumam, pēdējais akcents domu vienību noslēdz. Nevietā dots noslēgums likvidē domas elementu kopsakarū. Nevietā augšup izslieta vārda galotne mulsina klausītāju, padara valodu samākslotu un uzbāzīgu.

Ir vēl kāds cits skaitīšanas paņēmiens, kur priekšmetus vai parādības šķirojam pa grupām. Piemēram, apskatām istabas iekārtu un iegaumējam: ir galdi, krēsli. Skaitām:



Tādu grupu var būt arī vairāk. Tad tās veido «pakāpienus» līdzīgi, kā tas parādīts saliktā teikumā:



Pirmā ir ievada takts, otrajā grupēti viena, trešajā — cita rakstura akcentējamie vārdi. Otro takti no trešās atdala melodijas paņēmiens, kas līdzinās pretstatījuma akcentam un sagatavo uzmanību cita rakstura priekšstatiem.

Līdzīgs runas paņēmiens atsedz saturu teikumos, ko literatūrā sauc par periodu. Pirmā teikuma puse virzās pa «pakāpieniem», kamēr sasniedz savu pēdējo akcentu. Tas «lauž» melodiju augšup. Perioda otrā puse, sāktā ar kritumu, dod no jauna savus pakāpienus un noslēdzas kā salikts teikums. Ja pēdējā pusē ir tikai viena takts ar vienu loģisko akcentu, tad kritumam seko parastais noslēgums.

Mēdz teikt — nav likuma bez izņēmuma. Izņēmumus pieļauj arī parādītais «skaitīšanas» paņēmiens. Tas notiek, kad priekšstati nav laikus sakārtoti, bet katrs nākošais apziņā konkretizējas kā jau izteiktās domas papildinājums. Sakām, piemēram: «Esam paredzējuši audzēt rudzus,» — tad prātā pavid «miežus», pēc tam aina attīstās — sakām «kartupeļus» utt. Tādā gadījumā šie vārdi pielīdzināmi noslēdzējam loģiskam akcentam ar nepabeigtu melodijas kritumu. Tā pirms katra jauna priekšstata doma daļēji pārtrūkst, tad atkal izaug un attīstās. Priekšstatu kopsakaru un domas attīstību iezīmē melodisko «pakāpienu» paņēmiens. Literatūrā ir ne mazums piemēru, kur frāze sniegta kā salikts teikums, bet, pateicoties domāšanas un darbības norisei, skatuves sniegunā tā saskaldāma, uz visstingrāko ievērojot pakāpenisko iekšējās un ārējās darbības intensitātes pieaugumu. Dzejoli «Ir vērts» dzejniece Aspazija uzrunā cilvēci:

Ņem manu karsti pukstošo sirdi,  
Ņem manas asaras,  
Ņem manus spēkus!

Šeit runas melodija veidosies tā, it kā komatu vietā būtu izsaucējs.

Vēršam uzmanību uz tādām runas taktīm, kas ir salikta teikuma daļa un varētu būt ar savu patstāvīgu loģisko akcentu, bet konteksta dēļ zaudējušas patstāvību un tāpēc pielīdzināmas taktīm, kur neviens vārds nepaņemas līdz nozīmīguma 1. pakāpei. Tādas vārdu vienības tad dēvējam par ievadtaktīm, iespraustām vai piekārtām, atkarībā no atrašanās vietas.

Piemēram: «Izrāde nenotika, jo saslimis galvenais tēlotājs.» Teikuma pirmo pusi sakām bez īsta uzsvara, ja par to bijusi runa, ja tas nav nekāds jaunums; vai arī otrādi — ir zināms par aktiera saslimšanu, bet jaunums ir izrādes atcelšana. Tad teikuma pirmā puse ar akcentu «nenotika» domu noslēgs, bet otrajā pusē akcentējamo vārdu vairs nebūs; tā būs takts, kas pievienojas galvenajai ar vārda «tēlotājs» pacēlumu normālā balss augstumā.

Daudz ir dažādu iespraustu teikumu, iespraustu vārdu un vārduņu. Nevajadzīgi izcelti, tie lieki aizkavē uzmanību un novirza no galvenā.

**Vārdiskās darbības  
raksturīgākie paveidi**

Minētie piemēri liecina, ka runas loģisko intonāciju veido valodas mūzikas elementi — vārdu skaņu plūsmas *melodija* un *ritms*. Piemēri raksturoja vienu vārdiskās darbības paveidu. Tas ir runas akts, kas klausītāju informē par viņam nezināmām lietām un parādībām. Mainoties runātāja darbības raksturam, intensitātei u. c., melodija galvenajos vilcienos paliek tā pati, bet iemanto attiecīgu niansi.

Pieredze rāda, ka izpildītājs vārda mākslinieks daž-

kārt bez grūtībām rada priekšstatus, bet saskarē ar klausītāju pietiekami nenovērtē *gribas* izpausmes līdzekļus. Tad runa nav iedarbīga, nav vispusīgas sazināšanās līdzeklis un cīņas ierocis.

Interesanti atzīmēt, ka, spriežot pēc skaņu melodijām, ko uztveram no bērna mutes, kamēr tam vēl nav vārdu, varam saprast viņa *gribas* izpausmi, kā, piemēram, — pievērst sev uzmanību, palikt pie sava, apstrīdēt kādu mātes priekšlikumu utt.

Apskatīsim vārdiskās darbības galvenos paveidus un loģiskās melodijas pamatiezīmju attīstību un izmaiņas.

1. *Informācija* (parādīta iepriekš minētajos piemēros). Runātāju īpaši neinteresē partnera tieša un aktīva reakcija. Teiktie vārdi ietver ne vairāk kā viņa sprieduma atklāsmi. Piemēram, lektors informē auditoriju: «Mūsu rūpnīcas draudzīgajā kolektīvā valda teicama darba disciplīna.» Teikuma pirmajā pusē ir 2. pakāpes jēdziena vārds «kolektīvā», cezūrai seko melodisks kritums par  $\frac{1}{2}$  toni; galvenajā vārdā «disciplīna» melodijas pacēluma un sekojošā krituma intervāls ir sekunda, kas noslēdzas ar pilnu kadenci.

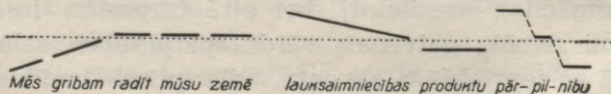
2. *Aicinājums* klausītājam apmainīties domām, izteikto domu vērtēt un par to spriest. Piemēram, lektors runā par tuvākajiem sociālistiskās celtniecības uzdevumiem un propagandē jaunus darba paņēmienus, viņš saka: «Mēs gribam radīt mūsu zemē lauksaimniecības produktu pārpilnību.» Lektoru interesē auditorijas nostāja. Viņš tiecas panākt ietekmi, vēlas saņemt klausītāju reakciju. Viņa *gribas* darbība kāpināta. Šādā gadījumā pamanīsim, ka frāzes pirmā takts ar 2. pakāpes jēdziena vārdu «radīt» līdzināsies iepriekšējā teikuma (informācija) ievadtaktij, bet otrā turpretim iesāksies jūtami zemāk; galvenais vārds «pārpilnību» salīdzinājumā ar iepriekšējo akcentu «disciplīna» veidos aug-

stāku pacēlumu un noslēgsies ar tercās vai kvartās intervālu. Noslēguma kadence nav pilnīga, jo samanāma runātāja griba saņemt atbildi, sarunu turpināt. Frāzē saklausāmas *jautājuma* iezīmes.

3. Sazināšanās kā *pretēju pārliecību cīņa*. Vārdiskajā darbībā runātājs apstrīd un atspēko partnera spriedumu, reizē tiecas ieviest viņā savu *pretēju pārliecību*, rīkojas ar pretstatījumiem. Runa atspoguļo visai intensīvu gribu. Pieņemsim, ka minētā frāze «mēs gribam radīt mūsu zemē lauksaimniecības produktu pārpilnību» vērsta uz partneri, kam ir pretējas domas, sak, mēs iztiekam ar to, kas mums ir. Runātājs galvenā vārda iedarbi maksimāli pastiprinās, «pārpilnību» nostādot pretstatā pieticībai. Šoreiz runas galvenajā takti melodijas svārstības kļūs vēl asākas. Pēc cezūras kritums būs vēl dziļāks, un loģiskā akcenta toniskais lūzums zīmēs kvintu. Kadence nav pilnīga, ja runātājs mudina sarunu turpināt. Jo asāka «vārdu cīņa», jo kāpinātāks loģiskais akcents, — tā toniskā pacēluma un krituma intervāls dažkārt ir oktāva un pat vēl vairāk.

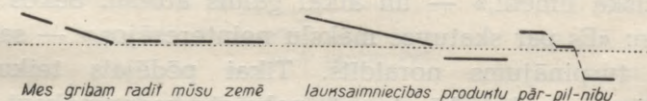
4. *Pavēle* cenšas pakļaut partnera rīcību savai gribai. Tas pats piemērs pavēles izteiksmē dos jūtami atšķirīgu melodiju. Un proti: frāzes otrā puse, t. i., galvenā takts, sāksies vairs ne ar kritumu, bet ar *pacēlumu*, tad hromātiski slīdēs lejup līdz vārdam «pārpilnību», kas no jauna ar asu intervālu pacelsies augšup un noslēgsies ar pilnu kadenci, ja runātājs atsakās sarunu turpināt, bet puskadenci, ja viņš gatavs pieņemt iebildumus.

Šāda izteiksme pasvīturo savu, bet vairāk vai mazāk noliedz partnera spriedumu un iniciatīvu.



5. *Apgalvojums* līdzinās pavēles izteiksmei ar to atšķirību, ka melodijas intervāli nav tik plaši. Apgalvojums it kā izslēdz sarunas turpinājumu. Runātājs, kā mēdz teikt, paliek pie sava.

6. *Fakta konstatācija ar pasīvu attieksmi* pret domāšanas objektu un partnera reakciju. Tai piemīt skepse, pakļautība apstākļiem. Šādu runu raksturo vienmuļi slidoša melodija ar vāji izvērstiem intervāliem. Frāze iesākas ar tonisku pacēlumu un slīd lejup, galvenā takts atkal paceļas virs normālās balss līnijas, tad skaņas hromatiski slīd, bet akcentējamais vārds pēc neliela pacēluma noslēdzas pabeigtā kadencē.

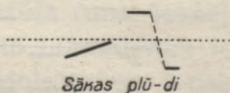


Ar šādu frāzi runātājs nerosina darbībai ne sevi, ne partneri. Tā atgādina gandrīz vai nopūtu.

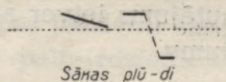
Vārdiskās darbības raksturu un intensitāti atspoguļo frāzes galvenā takts. Saliktā teikumā tā ir takts, kas domu vienību noslēdz. Ja visa saliktā teikuma saturs dalīts grupās, tad pēdējā grupa padota iepriekš parādītajām izmaiņām. Ja frāze ir vienkāršs nepaplašināts teikums, tā visās sazināšanās situācijās pielīdzināma galvenajai taktij.

Piemēram:

3. darbības variants:



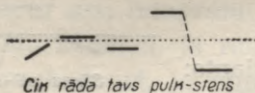
6. " "



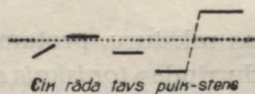
Saskaņā ar runas raksturu, protams, attiecīgi mainās galvenās takts vārdu rindas *toniskais sākums*.

Domu noslēdzēja loģiskā akcenta kāpjoši krītošā skaņa dod pabeigtu kadenci tikai gadījumos, kad uzsāktu tēmu nav paredzēts attīstīt. Teikumam pieliktais punkts ne katrreiz ir zīme, ka jautājums atrisināts. Runas loģisko kopsakaru un vārdiskās darbības tieša turpinājuma vajadzību parāda noslēdzēja akcenta nepabeigta kadence. Tā frāzei piešķir daļēju jautājuma izteiksmi: vai ne? kas vēl? utt. Tikai tā iespējams *dialogs*. Pieņemsim, viens no partneriem teiks: «Rīgā viesojas Ķīnas teātris,» — un gaidīs otra spriedumu. Otrs pateiks: «Es zinu,» — kā netiešu jautājumu — nu, un tad? Pirmais turpinās: «Viņu izrādes esot ļoti augstā mākslinieciskā līmenī,» — un atkal gaidīs atbildi. Sekos atbilde: «Es par skatuves mākslu neinteresējos,» — sarunas turpinājums noraidīts. Tikai pēdējais teikums noslēgsies ar loģiskā akcenta pabeigtu kadenci, kaut arī katrs iepriekšējais teikums ir patstāvīga doma.

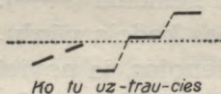
Daži vārdi par jautājuma izteiksmes formu. «Cik rāda tavš pulkstenis?» — runātāju interesē laiks, nekas vairāk. Atbilde: «Desmit minūtes uz sešiem.» Četros vārdos izteikts jautājums, četros — atbilde. Abiem teikumiem būs vienāds toniskais zīmējums, ar to starpību, ka pirmajā akcents «pulkstenis» noslēgsies ar nepilnu kadenci, otrs — «sešiem» dos pilnu kadenci. Tas ir jautājums kā izziņa, informēšanās bez jebkāda cita nolūka.



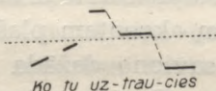
Dažreiz jautājums ietver arī netiešu atbildi, brīdinājumu, pārmetumu.



Jautājumā var ielikt visdažādāko saturu. Gandrīz neiespējami aprakstīt visas nianšes. Skatuves runā vērojama maniere jebkuram jautājumam piešķirt intrigējošu vai brīdinājuma izteiksmi. Frāzē ar šādu intonatīvo formu:



sadzirdama atbilde — nevajag uztraukties. Parastā informēšanās par uztraukuma iemeslu loģiskajam akcentam dos zīmējumu:



Sazināšanās notiek arī kā izsaukšanās, t. i., pēkšņa spēcīga pārsteiguma izpausme, izbrīns, baiļu reflekss utt. Kāpināts iespaids izraisa arī intensīvu vārdisko darbību. Tāpēc izsaukšanās frāzē loģiskā akcenta melodiskais intervāls ir sevišķi plašs — oktāva un vēl vairāk. Atkarībā no runas situācijas izsaučieniem ir dažādas nianšes, bet visiem ir viena pamatiezīme — plaši izvērstis loģiskā akcenta intervāls.

Apskats par runas loģiskās intonācijas pamatiezīmēm kopsavilkumā dod šādu ainu.

Domāšanu realizē iekšējā runa. Iekšējā runa domas kodolu fiksē vārdos ar to intonatīvām iezīmēm. Vienkāršā teikumā domas kodols ir viens 1. pakāpes jēdziena vārds jeb loģiskais akcents vai arī loģiskais akcents un viens vai vairāki 2. pakāpes jēdzienu vārdi. Ja runā kodola vārdi paplašināti ar palīgjēdzienu vārdiem, izveidojas runas taktis. Vārdus taktīs savieno nepārtraukta skaņu plūsma, bet taktis vienu no otras šķir cezūra un melodisks paņēmiens. Galvenā ir taktis ar loģisko

akcentu, kas ietver domāšanas rezultātu. Frāzē, kas ir vienkāršs vai vienkāršs paplašināts teikums, loģiskā akcenta melodiskā līnija ir kāpjoši krītoša ( $\neg$ ); 2. pakāpes jēdzienu vārdi paceļas savas takts virspusē, bet skaņu plūsmas toni nemaina (—). Palīgēdzienu vārdi tiecas uz savu domas kodola vārdu, ja atrodas pirms tā, vai melodiski pievienojas, ja novietoti aiz tā.

Domu vienībās — saliktos teikumos loģiskā akcenta intonācija ir mainīga atkarībā no uzdevuma, kādu tas realizē. Savā vietā ar kāpjoši krītošu skaņu paliek akcents, kas frāzi noslēdz. Turpretim pretstatījumos pirmā akcenta melodija ir krītoši kāpjoša ( $\neg$ ). Tāda tā ir arī priekšpēdējam akcentam plašākās domu vienībās un akcentam, kas savieno dažāda rakstura priekšstatu un jēdzienu grupas. Toniskas izmaiņas akcentējamā vārdā, tāds vai citāds melodisks izlocījums notiek tikai šajos minētajos gadījumos. Visi pārējie salikto teikumu loģiskie akcenti, uzskaites kārtībā, līdz ar savu takti veido it kā pakāpienus, bet tonisku izmaiņu akcentējamā vārdā nav. Tas pielīdzināts 2. pakāpes jēdziena vārdam. Šī likumsakarība nereti tiek pārkāpta. Ja pirms katra komata vārda galotne tiecas augšup, rodas samākslota runas intonācija.

Runātāja tieksmi attīstīt sadarbību un virzīt sarunu atspoguļo frāzes galvenās takts melodiski kāpjoša līnija. Turpretim t. s. slīdošā frāze izslēdz sadarbības tiešu turpinājumu. Vārdiskās darbības intensitāti atspoguļo runas melodijas intervāli, jo intensīvāka gribas norise, jo plašāki intervāli. Loģiskā akcenta intervāla pilna kadence noslēdz sarunu vispār vai dod nobeigumu kādas tēmas daļai. Nepabeigta kadence parāda sarunas tieša turpinājuma vajadzību.

Tāpat kā dzīves īstenībā, arī uz skatuves valdošā ir tā saucamā kāpjošā frāze. To der iegaumēt, lai novērstu

neveiksmes, kas skatuves vārdiskajā darbībā, diemžēl, atgadās visai bieži. Piemēram, kad cilvēks stāsta par savām jūtām, viņš ne tikai jūt, bet arī darbojas, t. i., grib kaut ko panākt, saņemt klausītāja reakciju, interesi, palīdzību utt. Tāpēc frāze «Man ir lielas bēdas» skanēs slidoši tikai tad, ja tā izteiks bezcerību, atsacīšanos kaut ko grozīt. Bet, ja šādas «nopūtu» frāzes seko cita citai, tad — pateicoties satura un formas mijiedarbei — izpildītājs kļūst arvien glēvāks un glēvāks, grimst paštiksmē. Līdz ar viņu pasīva kļūst arī auditorija.

Kā parādīts, loģiskos uzsvarus iezīmē runas melodisks paņēmiens un skaņu ritmiskā organizācija. Tāpēc jāvairās no balss pastiprinājuma galveno vārdu sniegumā. Skaļumā nav iedarbes spēka. Loģiskā akcenta pastiprināta skaņa klausītāju tikai apgrūtina.

Gadījumos, kad šķietami «pārdzīvots» priekšnesums paliek viduvējības robežās, iemesls lielākoties ir neizveidots runas muzikālais zīmējums. Izpildītājs katru frāzi pasniedz ar kaut kādu vienu paņēmienu (štampu), — kaut vārdi ir citi un cits to saturs, forma palikusi tā pati. Neatbilstoša melodija apgrūtina klausītāja uztveri. Pārtrūkst arī paša izpildītāja loģiskais pavediens. Lieki izcelti vārdi un neattaisnoti ar pauzēm saskaldīta frāze rada iespaidu, ka runātājam apgrūtināta domāšana.

Dzīvē pakāpeniski un līdztekus apgūstam kā vārdu krājumu, gramatikas likumus, tā arī valodas mūziku, pārņemot to kā mantojumu no iepriekšējām paaudzēm. Skatuves māksliniekam vārdu izvēli un salikumu devis autors, bet muzikālais veidojums ir viņa paša daļa. Tāpēc sapratīsim, cik neatlaidīgi runas mākslas meistaram pienākas studēt valodas daudzveidīgo muzikālo formu. Literārs teksts kļūst dzīva valoda, pateicoties tādiem izteiksmes līdzekļiem, kas valodas vēsturiskajā attīstībā

kluvuši par tradicionālu paņēmienu un atbilst katrai runas situācijai.

Tādi ir apsvērumi par domāšanas norisi, vārdisko darbību un par likumsakarībām, uz ko pamatojas vienas frāzes loģiskās intonācijas izveidošana. Ar piemēriem parādītas frāzes melodijas kustības galvenās līnijas, muzikālā zīmējuma kontūras. Šo kontūru ietvaros katras domas paveids, protams, dod savu niansi, tāpēc mūsu zīmētā melodija ir tikai paņēmiens pareizai vārdiskās darbības ievirzei, shēma, ko katrs izpildītājs attīsta un bagātina.

Izpildītāji — aktieris, diktors u. c. nerīkojas ar vienu vien rakstnieka doto teikumu. Teksta analizē ietilpst apsvērumi par teikumu kopsakaru, par tēmas attīstību, par mērķtiecību. Katra teikuma doma ir tikai sacerējuma daļa. Saprotams, ka nevar radīt frāzes intonatīvo noformējumu, neievērojot darbības raksturu, nedz arī izvēlēties teikuma loģisko akcentu atrauti no konteksta. Katra teikuma saturs iekļaujams mērķtiecīgi organizētā vienībā: stāstījumā, lomā, lekcijā.

#### Loģiskās pauzes

Literārā teksta loģiskajā analizē ietilpst arī apsvērumi par loģiskajām pauzēm. Īsus vārdu skaņu plūsmas pārtraukumus parādījām vienas frāzes resp. viena teikuma veidojumā (t. s. cezūras). Jūtāmāka ir pauze starp teikumiem. Vēl iezīmīgāka tā kļūst, ja atdala vārdiskās darbības atšķirīgus posmus.

Pieņemsim, ka runājam par visumā labi pārdomātu tematu. Teiksim: «Padomju ļaudis soļo miera cīnītāju pirmajās rindās. Šodien šī cīņa sasniedz jaunu brieduma pakāpi. Miljoniem cilvēku visā pasaulē pārlicinās, ka

miera ideja nav atdalāma no cīņas par labāku nākotni.» Pēc pirmā teikuma skaņu plūsma pārtrūkst, jo runātāja uzmanība tver jaunu objektu: uz asociācijas likumības pamata apziņā konkretizējas priekšstats «brieduma pakāpe», turpat vairāk vai mazāk iezīmējas nākošā teikuma konstrukcija. Tikai tad seko otrs teikums un domu attīsta. Pirms trešā teikuma runātāja iztēlē varbūt pavīdēs biedra Hruščova vizītes kapitālisma zemēs, viņa ietekmīgās runas, kas izsauc spriedumu — «cīņa par labāku nākotni». Tātad atkal vajadzīga pauze: konkretizēties saturs trešajam teikumam. Pieņemsim, ka pēc minētajiem trim teikumiem (to, protams, var būt arī vairāk) seko kara kurinātāju darbības atmaskojums, t. i., tā paša temata cits posms. Starp abiem stāstījuma posmiem jau notiek ilgstošāks runas pārtraukums. Vispirms novērtējama klausītāja reakcija attiecībā uz sacīto. Tad jāaptver turpmākā tematiskā posma vadlīnija. Pirms rīkoties ar vārdu, uzmanība jāpārslēdz uz objektu, kam nav *tieša* sakara ar iepriekš atainotajām lietām un parādībām. Tālāk stāstījums attīstās tāpat, kā iepriekš parādīts. Katru jaunu stāstījuma posmu rakstnieks parasti iesāk ar jaunu rindkopu. Tāpat izdala arī īsas novirzes no uzsāktā tematiskā posma.

Lūk, V. Plūdoņa stāsta «Selgā» fragments, kur atainota nakts iestāšanās jūrmalā:

«Saule nolaidās. Kā asiņains strauts viņas pēdējais atspīdums mazu brīdi palaistījās nepārredzami plašajā plūdu klēpī. Tad tas izzuda un ziemas nakts bez kavēšanās ietina visu apkārtni pelēkā krēslā.

Izzāvuši uz vabām tiklus, zvejnieki tūdaļ devās uz mājām.

Tuksnesīgs klusums atkal iestājās jūrmalā. Un šai tuksnesīgajā klusumā mazas bandziņas, pār liedegām

veldamās un pret krāvu atsizdamās, izskanēja tā savādi, dīvaini, kā ūdens meitu smiešanās.»

Rakstnieks glezno — saulriets, jūras virsmas spilgts krāsu klāsts, tad pelēka krēsla. Gleznojumu pārtrauc zvejnieku izdarības. Iestājas klusums... Dzird tikai naksnīgu skaņu rotaļu. Lai gleznotu, vienalga, ar krāsām vai ar vārdiem, vispirms jāaptver atainojamais objekts visumā. Tad zināmā secībā uzmanība fiksē tā sastāvdaļas, to pārvērtības utt. To pašu dara arī skatuves runas mākslinieks. Vārda materiāls dod virzienu viņa iztēlei. Viņš vispirms redz, dzird, uztver krāsas, tad «glezno».

Loģiskās pauzes piepilda savs «starpteksts» kā iekšējā runa. Bieži vien tie ir tikai saikļi «bet», «jo»... Piemērs: «Marta beigās laiks kļuva siltāks. (Jo) Ziemeļrītenis beidza pūst, (tāpēc) visā dabā notika pārmaiņas.» Dažkārt starpteksts izpaužas vārdos «saprati?», «nebrīnīs». Piemēram: «Padomju cilvēkam nekas nav par grūtu.» (Vai ne?) Seko domas turpinājums. Dialogā partneri pauzēs novērtē dzirdēto, sagatavo atbildi. Jo nozīmīgāka iekšējā darbība, jo vairāk tā aiztur uzmanību, jo garāka pauze.

Neiedomāsimies, ka loģiskā pauze ir nez cik gara. Spraiģā stāstījumā vai sarunā pietiek dažu mirkļu, bet minētās norises tomēr nepieciešamas. Ja to nav, skatuves vārda mākslinieks pārstāj patstāvīgi domāt, atraujas no jaunrades, mēdz teikt — viņu nes teksts. Pauzes sagatavo arī runas aparātu teikuma loģiskās intonācijas izveidei.

Rakstītā teksta pieturas zīmes izpildītājam palīdz orientēties loģiskās analīzes darbā. Tās dod skaidrību vārdu un teikumu savienojumos. Bet punktācija tekstā ne vienmēr nosaka runas skaņu plūsmas kustību. Dažviet teksta pieturas zīmes nebūt nenozīmē pārtraukumu runas aktā. Piemēram, komati, kas atdala iespraustus

nenozīmīga satura vārdus, netiek ievēroti: «Izrādi, tu zini, atcēla.» Ja uzrunai nav sava zemteksta, pauze ir lieka: «Pagaidi, dēliņ, kad atausīs rīts...» — «... Māmiņ, tas sapnis zeltziedos plauks...» (V. Plūdonis «Atraitnes dēls».) Tāpat tas ir ar izsaukmes vārdiņiem: «Ak, es nespēju! Vai, cik grūti!» Izsaukmes vārdi atdalāmi ar pauzi retos gadījumos, kad tie atrodas teikuma beigās vai lietoti ar loģiskā akcenta nozīmi. Arī īsi pakārtoti teikumi, ko atdala komats, runājami bez pauzes. Turpretim starp garām runas taktīm dažkārt nav nekādas pieturas zīmes, bet, kā iepriekš parādīts, nepieciešams ir skaņu plūsmas pārtraukums.

**Loģiskā akcenta  
vieta teikumā**

Teikumā akcentējams ir vārds, kas atklāj jaunizzināto, to jauno, ko turpinājumā autors attīsta. Tas var būt arī vārds, kas ietver iespējamo, intriģējošo, tātad izzināmo. Loģiskais akcents ir teikuma satura būtība, vārds, kura dēļ teikums rakstīts, bez kura teikums zaudē jēgu. Piemēram, E. Birznieka-Upīša stāstā «Pelēkais akmens» lasām: «Daudz šis pelēkais akmens pieredzējis savā sirmajā mūžā.» Loģiskais akcents ir «pieredzējis», tāpēc ka turpinājumā gari un plaši uzskaitīts, ko viņš pieredzējis. (Cik bieži gan līdzīgos teikumos runātāji uzsver, piemēram, «daudz».)

Papildinot izziņu par loģiskā akcenta vietu teikumā, dosim dažus norādījumus. Teikumos, kas sastāv no teikuma priekšmeta un izteicēja, parasti akcentējams pēdējais vārds «meitene dzied» un «dzied meitene». Katrā ziņā ir akcentējami vārdi, kas ietver pretstatījumu: «Daudz dūmu, bet maz siltuma.» Vārdi, kas izsaka salīdzinājumu, arī ir savā ziņā pretstatījums — «kluss kā

*pelīte*», «lec kā *sienāzis*». Ja teikumā viens un tas pats vārds atkārtojas, tad akcentējams viens no tiem. Tas var būt gan pirmais — «Kāpēc klidāt *tāli* tāli jūs no mīļās tēvijas?» (Pumpurs), gan pēdējais — «Daugaviņa, *Daugaviņa* tālumā jūs sveicina!» (Pumpurs). Uzsvars ir uz teikuma tiešā papildinātāja, ja tas atrodas teikuma resp. takts beigās. Tas pats sakāms par apstākļu vārdiem: «Viņš ieradās *klubā*, noklausījās *koncertu* un laikus aizbrauca uz *pilsētu*.»

Runas priekšnesumu praksē vērojama tendence nevietā akcentēt īpašības vārdus. Arī vārdi, kas izteic kādas darbības raksturu un novietoti pirms lietvārda vai darbības vārda, parasti nav akcentējami. Piemēram: «Nikni plosās neganta vētra.» Teikuma kodols ir «... plosās... vētra». Parādības būtība ir «vētra», ko atbalsta vārds «plosās». Īpašības vārdi tikai papildina abus teikuma kodola vārdus.

Īpašības vārdi akcentējami tikai pretstatījumos un salīdzinājumos: «Šodien ir sliktš *laiks*, rīt paredzams *labs* laiks.» Kā pretstatījums īpašības vārds ir akcentēts tikai frāzes otrajā pusē. Pirmajā pusē akcentēts apceramais fakts. Tikai tad, ja laika jēdziens saistījis uzmanību jau iepriekš, ja tas minēts kontekstā, akcentējami abi īpašības vārdi. Radio ziņo: «Klausieties rīta *ziņas!*» Klausieties ko? *Ziņas*. Ja tūlīt sekos ziņojums: «Klausieties *pēdējās* ziņas,» — tad akcentu pārņems vārds «pēdējās». Saruna: «Plosās vētra.» — «Jā, *neganta* vētra.» Priekšstats «vētra» dots, «*neganta*» šoreiz ir netiešs salīdzinājums, īpašība kā jaunatklāsme. Tādos gadījumos īpašības vārdu mēdz novietot aiz lietvārda: vētra *neganta*, diena *jauka*, ļaudis *priecīgi* utt.

Vārdam, kas apzīmē lietas vai parādības izcilu īpašību un nav akcentējams, ir cita uzsvērums forma, proti, tas pielīdzināms 2. pakāpes jēdziena vārdam, —

paceļas virs normālā balss augstuma, bet skaņu plūsmu «nelauž». «Šodien skaista diena» — loģiskais akcents ir un paliek «diena», tikai tā intervāls kļūst šaurāks, mazāk izteikts, — «skaista» pacelts virs normālā balss augstuma.

Loģika cieš nevietā uzsvērtu «mazo vārdu» dēļ, kā, piemēram, jau, gan, arī, ir, nav . . . Šie vārdu izceļami tikai pretstatījumos un tiešos salīdzinājumos. Der ieklausīties sadzīves valodā. Viens saka: «Man nav maizes,» — otrs atbildēs: «Man ir maize,» — vai arī: «Es uzdotu jau *izmācījos,*» — otrs teiks: «Es gan vēl ne.» «Nav» būtu akcentējams, ja par maizi tikko bijusi runa. «Jau» varētu izcelt, ja iemācīšanās vajadzība tikko minēta. «Mums atkal cīņā iet . . .» «Atkal» varētu izcelt, ja cīņa nupat, nupat bijusi. Lugā «Jāzeps un viņa brāļi» ir frāzes: «Vai varu mierā būt.» Gadās, ka aktieris uzsver «būt». Tā kā pirms tam par mieru nav nekas teikts, tad nesaprotama palīgvārdu izcilā nozīme. Turpat arī: «Jāmirst tev ir taču . . .» Šķiet, gluži skaidrs, ka klausītājam apziņā ieviešami — «mierā» un «jāmirst»; «būt» vajadzīgs teikuma gramatiskajam noformējumam, «taču» pastiprina būtisko teikumā «jāmirst».

Vispār loģiskajam akcentam ir tendence novietoties teikuma beigās. Tomēr tas nav likums.

Jādomā, aiz pārpratuma, it kā pēdējam vārdam teikumā vienmēr jābūt galvenajam, dažkārt notiek tādi aplami akcentējumi. Taču dzejā, dažreiz arī prozā, vārdu parastā kārtība ir izjaukta. Vārdi pārstatīti stilistiskos nolūkos, atskaņu dēļ utt. Tādēļ nedrīkst ciest runas loģiskā jēga. Ieteicams sarežģītos teikumos katrā ziņā izlobīt domas kodolu. Jābūt vērīgiem pret kontekstu.

Aplami akcentējumi runas priekšnesumā dzirdēti ne vienreiz vien. Piemēram: «Tas *nebija* laiks (aktieris no-

slēdz domu), kad varēja runāt par brīvību un taisnību. Bet zemnieku *sirdīs* (atkal noslēgums, kaut vēl nekas nav pateikts!) viņa *joprojām* dzīvoja.» Klausītājs uztver nesakarīgus jēdzienus: nebija, sirdīs, joprojām. Te redzama maniere noslēgt katru runas takti. Bez tam akcentēti vārdi, kas neizteic nekā būtiska. Žaņa Grīvas lugas «Sniga sniegi» izrādē dažuviet samākslotā loģiskā intonācija traucē uztvert frāzes saturu: «Tad, *lūk* (noslēgums), *te* (noslēgums) melns uz balta *uzrakstīts* (noslēgums), ka cars un jaunā Pagaidvaldība ir tie paši *vēži* (noslēgums, cezūra) citā *kulītē*.» Galvenā taču ir teikuma otrā puse, bet uzmanība piesaistīta vārdiem: *lūk, te, uzrakstīts*. (Lieki teikt, ka tādā sniegumā galīgi pazūd dzejas forma.)

Latviešu valodā ir nedalāmas vārdu vienības. Kā vērojams, runas priekšnesumos tās ne vienmēr tiek saglabātas. Divi lietvārdi dažkārt izrunājami kā viens vārds, ja pirmais no tiem dots ģenētīvā un ietver satūra būtību. Otrs tad kļūst it kā šī vārda turpinājums un paliek bez uzsvara. Piemēram: *siena* vezums, *rudzu* druva, *ziņu* birojs, *miega* zāles, *rīta* gaisma, *smilšu* kāpa u. c. Turpretim ar uzsvaru uz lietvārda nominatīvā teiksim: «ziemas *ceļš*», «vīra *dūša*», «kaimiņu *suns*» u. c. Bet aplams būs vārda «ceļš» uzsvērums teicienā «*cīņu* ceļš», jo šeit galvenais ir priekšstats par cīņām, nevis par ceļu. Arī pretstatījums pārnes uzsvaru uz otro vārdu: «Uz lauka palika daži *rudzu* kūļi, — nē, tur jau būs vesels *rudzu* vezums.» Sastopoties ar līdzās novietotiem diviem lietvārdiem, vienmēr vēlams apdomāt, kurš no tiem satur jēdzienisko būtību. Tad negadīsies, ka salikumā «cilvēka bērns» akcentēsim pēdējo vārdu arī tad, ja uzrunājam nevis bērnu, bet pieaugušo.

Loģiskās intonācijas apzīmējumi:

Loģiskais akcents kāpjoši kritošs —  $\overline{\text{L}}$

" " kritoši kāpjošs —  $\text{L}$

" " kas pielīdzināts 2. pakāpes vārdiem — . . .

2. pakāpes jēdzienu vārdi — . . .

Īpašības vārda uzsvars —  $\backslash$

Cezūra starp runas taktīm — |

Pauze starp teikumiem un tematiskiem posmiem — ||

Melodijas toniskais kritums — ↓

Melodijas toniskais pacēlums, veidojot «pakāpienus» vai slīdošo takti — ↑

Ievadtaktis, iespraustās un piekārtās taktis liekamas iekavās.

Nobeidzot nodaļu par vārdiskās darbības loģisko intonatīvo noformējumu, sniedzam dažus literārā teksta analīzes piemērus.

#### E. Birznieks Upītis

#### PELĒKAIS AKMENS (Fragments)

...  $\overline{\text{L}}$   
↓ Viņš tur gulēja aiz ciema pakalna malā (šis pelēkais akmens). Liels kā siena tupesis, | nosūnojis, norepējis. || Viņam visapkārt ↓ brūna sūna, ↑ siliņi zilajiem ziedīņiem, ↑ retie panīkušie kadiķīši, ↑ pa starpām daži zāļu kušķi ↓ un lejā tumšūdens dīķis. ||

...  
Aiz viņa, kalnā, ↓ redzams stūris no dzeltenā smilšu vaļņa, ↑ daži nobāluši koka krustu gali, ↓ kā arī lielais, melnais krusts (pašā kapu vidū). ||

Sāpūs no viņa (gar čiksta abām pusēm) ↓ stiepjās  
 ciema purvainās pļavas un ganības (līdz pat mežam).  
 Taisni pretim aiz diķa ↑ ir dažādi žogu līkumi ↓ un tad  
 pats ciems: liels, raibs ēku puduris ↑ ar lubu un zaļām  
 sūnām apaugušiem ↓ salmu jumtiem. ||

Akmenim otros sānos ↓ aizstiepjās no ciema ceļš  
 gar mežu un magazīnas klēti ↓ (pāri kalnam), uz muižu  
 un baznīcu. ||

Daudz šis pelēkais akmens pieredzējis savā sirmajā  
 mūžā. || ↓ Kamēr vien viņš atminējās, ↓ siliņi bija turpat  
 viņam visapkārt ziedējuši (līdz pat vēlam rudenim),  
 nobīruši ↓ un palikuši zem sniega. ↑ Ziedu laikā bija nā-  
 kušas bitītes, ↓ meklējušas pa ziedīniem medu, ↓ dū-  
 kušas un aizlaidušās. ↓ Kadīķīši bija radušies, ↑ auguši,  
 ↑ zaļojuši, ↑ nodzeltējuši un nobīruši, ↑ stumburiņi nokal-  
 tuši un sapuvuši, ↓ un citi atkal gadījušies tai vietā. ||

Un viss tas noticis tik neskaitāmas reizes (viņa ak-  
 mens mūžā). ||

FRAGMENTI NO V. PLŪDOŅA POĒMĀM||

↓ Kad saule sarkstot kāpu klēpī slīd |

(Kā ligaviņa — kaunīga un kautra), |

↓ Tad jūrmalā, ↓ kur staltas villas spīd, |

↑ Verd dzīves straume aizraujoši jautra. ||

Parks atmostas no dienas snaudiena: ||

↓ Ap liepu lapām lampu liesmas vijas, |

↑ Un viegliem spārniem maīga mūzika |

(Pa gaisu lido debess harmonijas). ||

↓ Kā zibošs ziedu mežs, |

↑ Kas kairu smaržu dveš |

↓ Sēd zīdā zeltā dāmas cēli, glīti, |

↑ Un kavalieri triec, |

↑ Un puto šampanietis, |

↓ Un lepni dižā baltās vestēs švīti.

(«Divi pasaules»)

— Tu, ↓ kas savām varenajām dziesmām (kā ērgļu spārniem)

uz saulaino tāli mūs nesi, |

↓ Mellajā aukā nu bezlaika nāvi atradis esi, ||

↓ Tavi tālredzīgie acu lodziņi aizvērušies, |

↑ Tavi dižspēka spārni nolaidušies, |

↓ Tavās stingušajās dzīslās ↓ nešaudās vairs nemiera |

sarkanās liesmas: |

Izkvēlojusi sirds ... ↑ aizsaluši jūtu lāsmeņi ... |

↑ nosmakušas dziesmas ... ||

↑ Lielais miers nu baltā nāves dusā (tevi iezūžo) ... ||

Un mūžam viņa acs vairs nerēdzēs |

↓ Ne dienas plaukstum, sauli atlecam, |

↓ Ne zeļam zāli, mežus rotājam, |

↑ Ne strautus aizvizam pa ielejām: ||

↓ Kad saule zemi zaļā zeltā audīs, |

↑ Kad biedri pavasarim (slavu skaļi paudīs) |

↑ Un visi liksmību un laimi baudīs, — |

↓ Viņš saldi snaudīs ... ||

Un, nokratījuši no spārnēm | šausmas grūtas, |

↑ Pa gaisiem putni aizskrēja ↑ kā vēja pūtas ... ||

(«Uz saulaino tāli»)

## II. EMOCIONĀLI IEDARBĪGĀS RUNAS SATURA UN FORMAS ELEMENTI

Emocionalitāte  
un tēlainība

Milzu nozīme cilvēka dzīvē ir jūtu pārdzīvojumam. Jūtu pārdzīvojums ir darbību virzošs spēks. Milas, draudzības, patriotisma mudināti, cilvēki veic varoņdarbus. Jūtas lielākā vai mazākā mērā pavada visu, ko cilvēks domā un dara. Kā jūtas rodas, un kā tās izpaužas?

Cilvēka dzīve no dzimšanas līdz miršanai nepārtraukti saistās ar *vajadzībām*. Bet vajadzības tiek apziņātas, lietas un parādības novērtējot, apsverot, izdarot secinājumus. Vajadzību apziņa ir prāta darbības, domāšanas rezultāts. Domāšana dod pārliecību par šīm vajadzībām, apsver iespējamības, konkretizē vēlēšanās. Domāšanas norisē cilvēks apzina visu, kas saistās ar viņa vajadzību realizēšanu. Lietas un parādības, kas tuvina mērķim, rada patīkamas jūtas, šķēršļi un neveiksmes — negatīvu pārdzīvojumu.

«Kamēr cilvēka vajadzības nav izpildītas, viņš ir neapmierināts ar tām un tātad arī ar sevi pašu.»<sup>1</sup>

Tātad emociju izraisīšanās sākotnējs moments atkal

<sup>1</sup> K. Маркс и Ф. Энгельс, соч., I изд., т. XV, стр. 462.

ir doma — iekšēja darbība. Kamēr bērns nesaprot vecāku gādības lielo nozīmi, viņš neskumst pat par viņu nāvi. Kamēr strādnieks nesaprata, ka kapitālists viņu ekspluatē, viņam svešs bija šķiru naidis. Trūkuma un neveiksmju apziņa paverdzinātājā cilvēkā izraisīja ciešanas un bēdas.

Jāpiezīmē, ka šeit nav runa par sajūtu radīto patiku vai nepatiku, ko dod siltums, aukstums, skaņas, trokšņi utt. Ja turpretim cilvēks novērtēs, ka aukstums viņu apdraud, viņā modīsies rūpju, baiļu, dusmu u. tml. emocijas. Emocijas savukārt ietekmē mērķtiecīgu darbību. Svarīgi ir apzināt jūtu un gribas ciešo mijiedarbi: jūtu pārdzīvojums mudina darboties, darbība kāpina jūtas. Mēdz teikt: «Viņš iekaist ciņā,» — vai pretēji: «Viņu notrulina bezdarbība.» Protams, visas psihiskās norises atrodas pastāvīgā mijiedarbē un sastāda cilvēka personības vienību, bet dažkārt kādam psihiskam procesam var būt pārsvars un īpaša loma.

Jūtām ir sava īpaša izteiksmes forma. Tās atspoguļo sejas izteiksme, žests, bet galvenokārt runātāja *balss emocionālais tembrs*. To cilvēks parasti nerada apzinīgi. Emocionālais tembrs, būdams emocionālās intonācijas pamats, ir atkarīgs no izmaiņām runātāja nervu sistēmā.

Katrs nervu sistēmas kairinājums cilvēkā izsauc psihofizisku reakciju un rada pārmaiņas arī runas aparātā. Dusmās cilvēkam redzami saspringst seja, pirksti, tāds saspringums pārņem arī iekšējo muskulatūru un iespaido balss rezonansi krūtīs, rīklē, mutē. Citādi ķermeņi pārveido skumjas, vēl citādi — prieks. Tāpēc arī par jūtām, kādu nav, nevar pārliecināt to imitācija, izlikšanās ātri vien atklāj runātāja nepatiesīgumu.

Jūtu izpausme nemaina vārdu salikumu, tiešā nozīmē nemaina arī runas melodiju. Daļēja atkāpšanās no runas likumsakarīgās plūsmas notiek tad, ja nervu

sistēmas kairinājums ir tik spēcīgs, ka apgrūtina domāšanu un domas noformējumu vārdos. Dažreiz spējš sa-  
traukums apgrūtina gribas darbību. Iekšējās pretrunas,  
nenoteiktība, apmulsums rada frāzes pārrāvumus. Pie-  
mēram, Blaumaņa «Indrānu» I cēlienā māte saka:  
«Bet ... šodien jau nu gan tā ... svarīgā diena ir.» IV  
cēlienā Kaukēns saka tēvam: «Bet ja nu Edvarts, kā  
sacīt, tās mājas ... tās mājas ... teiksim ... negribētu at-  
dot?» Tālāk māte saka: «Viņš ... nenāks.» (Jāpiezīmē,  
ka parādītās pauzes nemaina vārdu tonisko plūsmu: me-  
lodija patur loģikai atbilstošu zīmējumu.) Tā top psiho-  
lōgiskās pauzes, ko piepilda iekšējā runa. Psiholōgiskās  
pauzes pārtrauc runu gadījumos, kad uzmanību apgrū-  
tina blakus apstākļi. Arī afekta stāvokli cilvēkam trau-  
cēta loģiska domāšana un vārdiskā darbība.

Pēc K. Staņislavska mācības runāt nozīmē ieviest  
otrā savas priekšstatu gleznas. Bet kāpēc runātājs lai  
tiektos «ieviest otrā savu priekšstatu gleznas»? Kas sti-  
mulē viņa gribu? Īstenības atainojums, ko izpildītājs sa-  
ņem no rakstnieka, ir apzināti izvēlēta tēlu sistēma.  
Personāžs, notikumi un gleznas uzskatāmi parādīti kon-  
krētā situācijā, vērtēti no konkrēta viedokļa. Pret katru  
priekšstatu rakstniekam ir sava *attieksme*, un, pateico-  
ties šai attieksmei, iedarbīgi atklājas dzīves pozitīvās  
un negatīvās puses, vēlamais un izskaužamais. Autors  
rada mākslinieciiskus tēlus un priekšstatu gleznas tieši  
tādēļ, lai sabiedrībā ieviestu savus pārdzīvojumus, ko  
izraisa īstenība. Tēli un gleznas ir viņa izteiksmes li-  
dzeklis, īpaša psiholōgiska valoda. Ļ. Tolstojs norāda,  
ka rakstniekam savs jūtu pārdzīvojums vārdos jāizsaka  
tā, lai to varētu pārdzīvot arī citi. Arī izpildītājam dotā  
«priekšstatu glezna» nav iztēles radīts vērošanas ob-  
jekts, nedz pašmērķis. Nepietiek, ja «es to redzu».  
Priekšstatu glezna var izraisīt patiku vai nepatiku,

kas tomēr vēl nav emocija. Psiholoģijā to dēvē par «sajūtu toni». Pasīvas iztēles radīti arī abstrakti jēdzieni, kā, piemēram, optimisms, gudrība utt., kļūst par *apceres objektiem* un nav materiāls mākslinieka jaunradei, nav iemesla tos «ievieš otrā». Dzīvu un vajadzīgu tēlojumu dara jūtu sugestējošais spēks.

Jebkura mākslinieka, tātad arī izpildītāja radošo iztēli virza un pilnveido *griba* iejaukties dzīvē, pārkārtot ir savu, ir sabiedrības apziņu. Ja izpildītāju iedvesmo vajadzība kaut ko pārveidot, atrisināt, apgūt, ja viņa darbībai ir iemesls un apzināts mērķis — «ko es gribu panākt», tad jebkura dotā priekšstatu glezna izraisīs situācijai atbilstošu emocionālu attieksmi līdz ar vajadzību «ievieš otrā» šo attieksmi.

Tātad priekšstatu gleznas ir izpildītāja mērķtiecīgas darbības materiāls tikai tad, ja viņš tās pieņem ar savu «par» vai «pret». Tad tās saviļņo viņa jūtas un aktivizē gribu. Tad gleznas top par līdzekli ietekmēt un pārkārtot klausītāja apziņu. Vārdi ietvers vispusīgu psiholoģisku saturu, ko neierobežos racionāli aprēķini vien. Likvidēsies arī šad un tad skatuves vārda mākslā vērojamais pārpratums un izpildītāju pašapmāns — atdošanās pasīvai priekšstatu gleznu vērošanai un izjūtu tiksmei. Vārdiskā darbība tad vērtīsies tēlaina un kvēla. Tēlainības jēdziens papildināms un attīstāms ar apsvērumiem par literārā darba zemtekstu.

#### Zemteksts

Valodas vārdu sastāvs un gramatiskais veidojums vien pilnam neatsedz cilvēka katrreizējos garīgos procesus. Piemēram, runātājs sniedz faktus un izdara objektīvus secinājumus, bet atkarībā no situācijas un apstākļiem to

pašu vārdu sakopojums var ietvert arī viņa emocionālo attieksmi pret faktiem — lietām un parādībām: nojautas, ilgas, slēptus nodomus, tieksmi iedarboties uz partnera jūtām, iztēli, sirdsapziņu. Vieni un tie paši vārdi dažādās situācijās iegūst atšķirīgu nozīmi jeb iekšējo saturu, ko izteic runas intonācija. Nav retums, kad «skaisti» vārdi pauž nievas, bet «bargi» vārdi apliecina draudzību un cēlus nodomus. Domu, jūtu, visu attieksmju kompleksu, kas ietverts tekstā, skatuves praksē saucam par zemtekstu. Izpildītāji to secina no konteksta. Arī smiekliem, asarām var būt savs zemteksts. Tā kā skatuviskā klusēšana nav pasīvs stāvoklis, arī tai ir zemteksts — iekšējs monologs, kur domas un jūtas virto kā zemūdens straume.

Sadzīvē ļoti skaidri samanāmi zemteksti, kad runātājs ar tiem pašiem vārdiem izsaka visai dažādus spriedumus un realizē pilnīgi pretējus nodomus. «Tu esi labs!» — apliecina cilvēka pozitīvās īpašības, bet vārdu «labs» var pateikt tā, ka tas kļūst noliegums arī bez negācijas «ne».

Varam iedomāties, cik daudz zemtekstu pieļauj frāze «es tevi mīlu». Viens draudēs atriebties par neuzticību, otrs varbūt mierinās noskumušo, kāds cits tiem pašiem vārdiem risinās problēmu — kāpēc mīlu.

Nereti sarunā pieminam vairākas personas, nosaucam tikai vārdus: Kārlis, Anna u. c. Bet vārdu zemteksts nepārprotami pasaka, ka viens ir gudrs, otrs — muļķis, trešais vispār nav ievēribas vērts utt.

Nepretendējot uz vispusīgu zemtekstu atklāsmes metodi, atzīmēsim tikai principiāli svarīgākos momentus, kas priekšstatus pārvērs tēlos, kas radoši aktivizē izpildītāju.

1. *Darbības iemesls un mērķis.* Piemēram, Tēvijas karā padomju ļaudis vadīja cīņas mērķis — sagraut

fašismu. Cīņas iemesls — fašistu iebrukums. Pieņemsim, ka ir Tēvijas kara gadi, kad mūsu zemē bija ielauzies ienaidnieks. Atrodamies tālu no dzimtās vietas, cīnāmies par tās atgūšanu. Cīņas pārtraukumā biedriem stāstām par Latvijas mežiem. Jo dziļāka būs vēlēšanās atgūt zaudēto, jo spilgtāku ainu dos iztēle, jo kvēlāks raisīsies jūtu pārdzīvojums un aktīvāka vārdiskā darbība.

Pieņemsim, ka miera apstākļos runātāju valdzina Latvijas meži kā rūpniecībā realizējama vērtība. Tad darbībai ir cits iemesls un mērķis. Atšķirīgs kļūs arī vārdu saturs, vārdu, kas dažkārt var palikt vieni un tie paši. Te runātājs galvenokārt balstās uz racionāliem apsvērumiem un ietekmē klausītāja prātu. Pirmajā gadījumā ar gleznošanas paņēmieni viņš tiecas valdzināt klausītāja iztēli, kairināt jūtas, lai kāpinātu cīņas kaismi.

2. *Attieksme pret sarunas priekšmetu* (iekšējās darbības objektu). Iedomāsimies to pašu stāstu par Latvijas mežiem kara laikā, ja runātāja priekšstatījumā tie ir neskarti un krāšņi. Runai būs cita izteiksme, ja viņš pieļauj postījumu varbūtību.

3. *Attieksme pret sazināšanās objektu — partneri*. Runa var sniegt vienlīdz spilgtus tēlus ar vienu un to pašu attieksmi pret šiem tēliem, bet sarunas partneris dažreiz ir draugs, citreiz ienaidnieks utt. Vārds atspoguļos arī šo attieksmi. Piemēram, tā pati priekšstatu glezna — «Latvijas meži» paliek nemainīga priekšstatā, bet, ja partneris ir tāds, kas vairās cīņas, tad emocionālajā pārdzīvojumā savīsies divas pretējas attieksmes: kvēla mīla uz dzimto zemi un naidis pret mazdūšīgu cilvēku.

4. Zemtekstu iespaido arī runātāja attieksme pret esošajiem apstākļiem. Tas pats stāsts mainīs zemtekstu atkarībā no runātāja pašsajūtas, ko ietekmējuši pašrei-

zējie apstākļi. Piemēram, Padomju Armija piedzīvojusi neveiksmi vai, pretēji, tās cīņas ceļš vaiņagots panākumiem. Vārds atspoguļos arī attiecīgo pašsajūtu.

Frāze «padomju cilvēkam darbs ir goda lieta» pauž atziņu, kas raksturo padomju cilvēka morāli ētisko seju vispār. Bet šī atziņa kļūst ietekmīgāka, ja runātājs «pārdzīvos» konkrēto tāda atgādinājuma vajadzību dotajā situācijā. Piemērs: laikā nepaveikta uzdevuma dēļ paredzami nepatīkami sarežģījumi. Bet darba darītājs ir izklaidīgs un glēvs, tāpēc biedriski pamudināms ar atgādinājumu par cildeno pienākumu. Citreiz tas ir slīpķis, kas izsauc sašutumu un dusmu izviridumu. Minētās frāzes zemteksts atspoguļos šo runātāja katreizējo attieksmi pret darba darītāju.

Psiholoģiski bagāts zemteksts runas priekšnesumā izskauž primitīvismu, runu dara tēlainu, mākslinieciski un idejiski pilnvērtīgu.

Daži piemēri no literatūras.

Pazīstamajā Jūlija Vanaga balādē «Liepnas kauja» ir šādas vārsmas:

Ejam. Rasā zaigo nenopļautā pļava,  
Smilgu skaras — kuplas, piebriedušas vīst.  
Tā ir dzīve tava — tā ir saule tava,  
Kas tur pļavai pāri tā kā straume līst.

Skatuves vārda mākslinieks nav šīs ainas pasīvs vērotājs. Vispusīgi novērtējis dzejoli notēlotās dzīves situāciju, viņš pārņems autora mērķtiecīgo trauksmi — viest klausītājos priekšstatu par padomju cilvēka varoņgaru. Šādas vajadzības apziņa aktivizēs iztēli. Daiļdarbā dotā glezna izraisīs veselu pārdzīvojumu savijumu. Piemēram, vārsmas «Rasā zaigo nenopļautā pļava, Smilgu skaras — kuplas, piebriedušas vīst» zemteksts ietvers

varbūt skumjas par nenopļautiem laukiem, naidu pret šāda stāvokļa vaininiekiem, protestu. Bez tam arī auditorija kā sazināšanās objekts ietekmēs izpildītāju.

Cecīlijas Dineres poēmā «Fricis Gailis» ir teikts:

Jūs varat mani spīdzināt un mocīt  
Un aklam zvēru naidam trakot ļaut,  
Bet nespēsīt jūs manu prātu locīt,  
Tas paliks jūsu tumšai gribai nepakļauts.

Man miljons draugu, kas par brīvi cīnās,  
Tos visus cietumā jums neiemest.  
Tā partija, kas mani cīņā vada,  
Līdz elpai pēdējai tai piederēšu es.

Praksē pierādījies, ka pirmā panta teksts izpildītāju novirza no mākslinieciskās patiesības, ja viņš aizraujas ar attieksmi *tikai* pret spīdzinātājiem un aizmirst uzdevumu — pārvarēt mokas, saglabāt cīnītāja garu līdz pēdējai elpai. Tātad novērtējami arī dotie apstākļi. Un, galvenais, jānovērtē: kāpēc «nespēsīt jūs manu prātu locīt...». Turpmākais teksts taču parāda, ka Friča Gaiļa nesalaužamais spēks ir viņa attieksme pret cīņu biedriem un partiju. Tikai tā sagatavots, istā izteiksmē atklāsies zvērests: «Tā partija, kas mani cīņā vada...» Vēršoties pret spīdzinātājiem, nedrīkst ignorēt visas pārējās psihofiziskās norises.

Neizsmejami bagātus zemtekstus ietver J. Raiņa vārda māksla.

Raiņa traģēdijas «Jāzeps un viņa brāļi» pirmā cēliena Jāzepsa monologs:

Ak, ko es teikšu, ko es teikšu jums!  
Es gribu radīt mīlu —  
Es mūžam nesacīto slēpu sirdī, —  
Tur gadiem krājies tas ik dien' pa lāsei ...

Ak, kaut tie vārdi būtu man,  
Kas ceļ iz dziļās sirds to skaidro mīlu,  
Kas klusi glabājas priekš jums un visiem!  
Kaut būtu man tie nolaižamie trauki,  
Ar kuriem ūdeni iz bedres smelt!

Bet brāļu naidis dara smagu Jāzepa dzīvi:

Es nespēju to panest, ka jūs ļaumi.  
Es izkalstu kā ganība bez rasas,  
Priekš laika ienākos, kā sausi kvieši,  
Un graudi sīki top un velti birst ...

Monologa pēdējās vārsmas pauž Jāzepa neremdināmās alkas:

Uz dzīvām dvēslēm mīla prasās iet,  
Uz jums, kas esat man tie tuvākie,  
Pie jums lai pasaule man sāk' un beidzas.

Ik rindā šeit ir atkal un atkal citi tēli, citas pārdzīvojamu nianšes. Mēs nebūt nedomājam degradēt un shematiski ierobežot mākslinieka radošo iztēli. Bet pietiek nenovērtēt darbības iemeslu (kas ir brāļu naidis) un izslēgties no uzdevuma (ar mīlu pārvarēt naidu un mīlu degt brāļu sirdīs), un apsīks radošā griba «ievieš otrā savu priekšstatu gleznas», reizē apsīks arī mākslinieka radošās dabas elementi. Iztēle kļūst pasīva, gleznos vārdu tiešo saturu. Izpildītājs mākslinieks iegrimis paštīksmē:

milas iejūtā, sāpju smeldzē. Pārtrūks Jāzepa tēla darbības pavediens.

Turpretim apzināts monologa iemesls un mērķis ar līdztekus attieksmi pret savu domu tēliem un ar attieksmi pret brāļiem, tragiskā pašsajūta, ko radījusi iepriekšējā sadursme ar brāļiem, — tas viss tik vispusīgi un mērķtiecīgi satrauks mākslinieka garīgo būtņi, ka vārdi paudīs zemtekstu ar milzu spēku.

Katru literāro darbu caurstrāvo pārdzīvojumu kopums, kas atspoguļo autora idejiski mākslinieciskos nodomus, citiem vārdiem, autora zemteksts. Lai paturētu saistību ar autoru, izpildītājs vispirms interesējas par daiļdarba caurviju zemtekstu. Tad loģiskā secībā viņš rada katrai situācijai atbilstošu savu zemtekstu. Zemtekstā slēpjas katra mākslas darba mobilizējošais spēks. Zemteksts runu dara vajadzīgu, nepārprotamu, iedarbīgu.

Runas tempo-ritms | Tempo-ritms kā psiholoģisks izteiksmes līdzeklis ir runas intonācijas sastāvdaļa.

Līdztekus melodijai skaņu toniskam sakārtojumam valodā pastāv arī savs ritms. Runas akts aizņem zināmu laiku. Šai laika posmā noris likumsakarīgi izkārtota vārdu skaņu kustība. Tā ir gan ātrāka, gan lēnāka, ar lielākiem vai mazākiem pārtraukumiem. Kaut arī skaņu kustībā nav vienveidīgu parādību periodiskas atkārtotības, to dēvējam par runas ritmu.

Melodija parāda jēdzienu vārdu nozīmīguma pakāpes un realizē sazināšanās katreizējo raksturu. Ritms savukārt atspoguļo uzmanības kustību domāšanas norisē un vārdiskajā darbībā. Vārda palēnināta izruna aiztur kā savu, tā klausītāja uzmanību, ātrs vārdu sniegums

neļauj kavēties pie to satura, virza uz turpmāko. Tāpēc 1. un 2. pakāpes jēdzienu vārdus runājam palēnināti; palīgējēdzienu vārdiem — jo mazāka to nozīme, jo ātrāka un vieglāka izruna. Kā iepriekš teikts, fiksēdama domas kodolu, iekšējā runa līdz ar melodiju dod arī vārdu ritmiskā sakārtojuma pamatiezīmes. Kavējoties pie ik vārda, runātājs lieki aizkavē kā savu, tā klausītāja uzmanību. Neraugoties uz vārdu pareizu tonisko zīmējumu, tāda runa apgrūtina partnerus un bremsē darbību. Īpašu apsvērumu gadījumos runātājam, protams, ir atļauts darīt izņēmumus un ar vārdu palēninājumu saistīt uzmanību pie loģiski mazsvarīgiem jēdzieniem un priekšstatiem. Piemēram, Plūdoņa «Uz saulaino tāli» pēdējās rindas: «Uz saulaino tāli! Uz saulaino tāli! Caur melnajām šausmām jau diena plaukst bāli! . . .» Tāpat kā loģisko akcentu «tāli», «diena» un 2. pakāpes jēdziena vārda «šausmām» izrunā, palēnināta skaņu kustība (bez melodiska uzsvara) pieļaujama arī vārdos «plaukst bāli». Bet nekādā gadījumā nevar kavēties pie 3. pakāpes vārdiem «caur», «jau». Tā arī skaņu ritmiskā kustība šķiro vārdus pēc to satura nozīmīguma.

Ritma jēdzienā ietilpst arī runas pauzes. Apcerē par runas loģiku konstatējām, ka tā saucamajās loģiskajās pauzēs realizējas runātāja uzmanības pārkārtošana: viņš to pārslēdz no viena priekšstata uz citu, no domu objekta uz sazināšanās objektu utt.

Psihologiskās pauzes izsauc intensīvi garīgi procesi, kas darbošos personu kavē izteikties, kamēr tie nav nobrieduši, apriņķu, kamēr nav konkretizējusies doma. Pauzi rada emocionāls savijņojums, ja tas kļiedē uzmanību un pārrauj vārdiskās darbības pavedienu. Lai turpinātu sarunu, varbūt nepieciešams pārvarēt uztraukumu, jauni priekšstati pēkšņi var savijņot psihi un aizkavēt vārdu. Jūtu refleksi var būt par iemeslu

nevienmērīgai uzmanībai, traucētai domāšanai un darbībai. Tāpēc pauzes, ko saucam par psiholoģiskām, var iezīmēties pretrunā ar valodas loģiku un gramatiku. Piemēram, starp lietvārdu un tā apzīmētāju īpašības vārdu, starp teikuma priekšmetu un izteicēju vienkāršā nepaplašinātā teikumā, pēc saikļa, kas savieno teikumus, kā, piemēram, «un», «bet», «ka» utt.

Ja domāšanas un sazināšanās norise apgrūtināta, ja sazināšanos traucē izņēmuma apstākļi (blakus trokšņi, partnera neuzmanība), pārtraukumiem vārdu sniegumā nav ierobežojuma. Tādos izņēmuma gadījumos attaisnojamas arī pauzes, kas ir pretrunā ar valodas izkārtojumu runas taktis, ar valodas likumsakarīgo ritmisko organizāciju. Jo mazāk apgrūtināta runātāja uzmanība un iekšējā darbība, jo īsākas pauzes. Jo vairāk psiholoģisku traucējumu runātāja gribas izpausmē, jo vairāk pārrāvumu vārdu skaņu plūsmā.

Skatuves praksē nākas piedzīvot, ka izpildītājs *neattaisnoti* atkāpjas no valodas normālās plūsmas, taisa pauzes, kur pagadās, un noved haosā pats sevi un klausītāju. Gadās, piemēram, ka Hamleta tēlotājs monologā «Būt vai nebūt» izrunā «būt» un pēc tam ilgi klusē. Kāpēc? Neatrisinātā jautājuma būtību taču ietver doto triju vārdu vienība. «Būt vai nebūt» šai gadījumā ir tikpat kā viens jēdziens. Tikpat traucējošas ir divas pauzes teikumā: «Ar labu nakti, māt!» (III cēlienā Hamlets atvadās pēc sarunas ar māti.) Kā var atdalīt «Ar labu» no «nakti»? Pirms «māt» pauze ir saprotama, jo Hamletam šo vārdu grūti izteikt.

Ļoti slikta ir maniere pirms katra loģiskā akcenta apstāties un pat ieņemt elpu. Akcentējamais vārds tad zaudē kopsakarību ar saviem palīgējēdzieniem, — paliek iespaids, ka izpildītāju traucē kāds garīgs vai fizisks defekts. Bieži vien saliktos teikumos frāzi kropļo pauze

pēc saikļa, jo normāli tai jābūt pirms «un», «bet», «ka» utt.

Nav vajadzības krasāk nodalīt loģisko valodas ritmu no psiholoģiskā. Loģiskās pauzes, protams, neizslēdz emociju. Var būt runa tikai par tādas vai citas norises pārsvaru. Praktiski izšķirošā nozīme ir apsvērumiem par runas ritmiskās organizācijas likumsakarībām un tās psiholoģisko funkciju.

Runas *temps* atspoguļo psihisku procesu *intensitāti*. Tempi paātrinās ar pārdzīvojuma pieaugumu, palēninās līdz ar tā atslābumu.

Dažos vārdos atgādināsim iepriekš parādīto: apstākļu novērtējums, vajadzību apziņa un vēlēšanās izsauc jūtu pārdzīvojumu un mērķtiecīgu darbību. Darbībai attīstoties, kāpinās jūtas, un otrādi: jo kvēlākas jūtas, jo asinātāka kļūst griba veikt uzdevumu. Tātad var teikt, ka zem prāta kontroles katru darbību virza gribasjūtas kā vienots psihisks process, kura intensitātes pakāpi atspoguļo temps.

Šai vienotajā procesā primārais tempu noteicējs faktors ir *griba*. Un proti: ja apziņa nefiksē vēlamu un iespējamu mērķi, griba, līdz ar to darbība, kļūst pasīva un runa gausa. Jūtas tādā gadījumā runas tempu nepaācels. Nevar teikt, ka, piemēram, depresija, smagas bēdas nebūtu spēcīgs emocionāls pārdzīvojums, bet, ja pārdzīvojumu pavada samierināšanās ar esošo, darbība apstājas. Turpretim stāvoklis kras mainīsies, ja nelaimē pavīdēs kaut kādas izejas varbūtība. Aktivizēsies griba, mainīsies, protams, *jūtu raksturs*. Tagad tās jau kļūs spēks, kas ietekmēs pārvarēt visgrūtākos šķēršļus. Pieaugot gribasjūtu intensitātei, arvien ātrāks un ātrāks kļūs runas temps.

Gribētos secināt, ka optimiskas jūtas veicina darbību un kāpina runas tempu. Pesimistiski pārdzīvojumi ir bremze darbībai, glēvu darbību atspoguļo palēnināts temps. Piemēram, organizējam palīdzību briesmās nokļuvušam tuvam cilvēkam. Apspriežamies ar kolektīvu, izvēlamies glābšanas līdzekļus. Darbība kāpināta, jūtas satrauktas. Runa strauja. Pēkšņi saņemam ziņu, ka cilvēks vairs nav glābjams. Mainās jūtu raksturs, bet nevar teikt, ka tās būtu mazinājušās. Turpretim darbības intensitāte zūd, jo likvidējies uzdevums. Runa kļūst nesalīdzināmi lēnāka.

Atcerēsimies Raiņa dzejoli «Elēģija». Cik straujus tempus dod pirmajā daļā notēlotā cīņas kaisme! Cik palēnināta ir otrā daļa ar mātes sāpju izjūtām:

Nu, dēls, tu pārņests . . .  
Maigie locekļi cik stīvi, cik tu kluss,  
Cik vaigi bāli . . .

Un atkal temps pieaug dzejoļa noslēgumā ar vārdiem:

Tik lūpās tev vēl kaujas niknums nirdz, —  
Tas dzeļ.  
Mēs iesim, iesim,  
Rimsti, sirds!

Runas *temps* nemaina frāzes ritmisko izkārtojumu, vārdu ritmiskās attiecības. Neatkarīgi no pārdzīvojuma intensitātes uzmanība dara savu — šķiro jēdzienu vārdus pēc to nozīmīguma, pārslēdzas no viena priekšstata uz citu, pievēršas klausītājam . . . Ātri runājot, loģiskās pauzes kļūst visai īsas, bet paliek savā vietā, psiholoģiskās, ne katrreiz ierobežotas laika ziņā, piesātinās ar dinamisku «iekšēju zemtekstu», ar strauju iekšēju kus-

tību. Neatkarīgi no tempa runas ritms pakļauts savām likumsakarībām.

Mainīgs var būt ritma *raksturs*. Viens un tas pats vārdu ritmiskais sakārtojums runas plūsmā mēdz būt gan viegls un vijīgs, gan pasvītroti decents, raiti trauksmains utt.

Piemēram, notiek dialogs, kur viena persona ļoti interesējas par kādu sensacionālu notikumu un nepacietīga to izziņāt. Partnerim turpretim notikums liekas nenozīmīgs, viņa interesēs ir sarunu ātrāk izbeigt. Abu valoda būs strauja, bet ar dažādām iezīmēm: pirmajam, pieņemsim, ar pasvītrotu skaņu artikulāciju, sasprindzinātām uzmanības pauzēm, otram valoda visies vieglā plūsmā.

Iedomāsimies lugā «Indrāni» II cēlienā Ievas un mātes dialogu par noslēpto gaļas bļodiņu. Ieva ir aktīva uzbrukumā, māte ir ne mazāk aktīva aizsargāties. Ievas pasvītroti artikulētā valoda ir ritmiski saasināta, noteikta. Mātes vārdisko darbību iezīmē pārrāvumi, kam par iemeslu ir aprūtināta aizsargāšanās līdzekļu izvēle. Pie vienāda iekšējās darbības tempa atšķirīgs ir valodas ritms. Tā top vēl viena runas psiholoģiskās intonācijas iezīme, kas pilnīgāk atsedz zemtekstu.

Vārdiskajā darbībā temps un ritms nedalāmi savijas. Tāpēc skatuves praksē lielākoties lietojam K. Staņislavska radīto jēdzienu apvienojumu — «tempo-ritms».

Vārds ir ne vien ārējās darbības (sazināšanās), bet arī iekšējās darbības izteiksmes līdzeklis. Arī iekšējā runa noris dažādos tempo-ritmos, tai ir sava «pulsācija».

Nav retums, ka visai spraigas iekšējās norises izteic palēnināta runa. Tas notiek sarežģītās dzīves situācijās,

kur vārdisko darbību gausina vajadzība izsargāties no pārsteidzības, tieksme izteikties precīzi un nepārprotami, vajadzība pārbaudīt partnera attieksmi utt. Bet tajā pašā laikā gribas darbības intensitāti atspoguļo neizteikto vārdu tempo-ritms. Tāpēc šādu sazināšanos pavada ļoti dinamiskas psiholoģiskās pauzes. Tādos gadījumos jūtu-gribas īstā izpausme ir trauksmaina iekšējā runa, ārējo darbību apvalda pakārtotais uzdevums: nepārsteigties, novērtēt...

Gandrīz katrā skatuviskā uzvedumā atradīsies vietas, kur izpildītāja darbībā savijas minētie divi tempo-ritmi. Piemēram, R. Blaumaņa «Ugunī» I cēliena noslēgumā Edgara un Kristīnes dialogs. Edgars nepacietīgs atgūt Kristīnes tuvību, bet viņš apvalda nemieru, jo līdztekus vēro izmaiņas Kristīnes attieksmē pret sevi. Tikai, kad Kristīne traucas aiziet («laid mani garām»), Edgars likvidē pakārtoto uzdevumu. Tad dialogs attīsta ļoti kāpinātu tempo-ritmu.

Dialoga fragments:

Edgars. Kristīn, tu man vienu labrītu esi parādā.  
Kristīne (*cieš klusu*).

Edgars. Vai nu šorīt būsi tik lepna, ka nemaz negribēsi runāt?

Kristīne (*pilda klusēdama karafi*).

Edgars (*viņai tuvodamies, pielabinoši*). Kristīn!  
Kristīne (*asi*). Liec mani mierā! Laid mani!

Edgars. Tad tu tik barga šorīt! Es jau nu gan zinu... tā vakarnakts... tas sludinājums... Bet paklausies — —

Kristīne. Es nekā negribu dzirdēt! Man it nekā nevajaga dzirdēt!

Edgars. Bet es lūdzu — —

Kristīne. Es taču saku: es itin nekā no tevis negribu dzirdēt. Laid mani garām!

Edgars. Vai tad mūsu draudzība jau tā uzreiz... tik pēkšņi pagalam?

Kristīne. Tā pēkšņi? Pastāvīgi tu viņu esi bendējis. Nu viņa reiz beigta.

Edgars. Beigta?

Kristīne. Jā, beigta! Pavisam.

Edgars. Un, ja tas tā tiešām būtu, — nu, tad es viņu atkal atdzīvināšu! — utt.

Ir situācijas, kur cilvēks apzinīgi dzīvo divos temporitmos: ārējais ir pretrunā ar iekšējo, tāpēc ka vārds kalpo uzdevumam nevis atklāt, bet *aizklāt* patieso attieksmi pret īstenību.

Piemēram, inženieris pamana, ka celtnei draud sabrukums. Kaut kur viņš darbā pielaidis kļūdu. Bet kur? Un kā to labot? Viņš drudzaini meklē jautājuma atrisinājumu. Bet, ja tobrīd kāds paziņa ienāks un apvaicāsies, kā klājas, inženieris sarunāsies ārēji mierīgi, it kā viss būtu labākajā kārtībā. Tā tas ir gadījumā, ja viņš grib noslēpt savu neveiksmi. Iekšējā trauksme tomēr neaprimis. Vai arī pieņemsim: savtīgu cilvēku priecīgi satrauc izredzes iedzīvoties uz otra neveiksmju rēķina, bet viņš runā līdzjūtīgi — nomākti un gurdi. Vārdi aizklāj attieksmi pret īstenību, to pašu dara runas temporitms.

Vēl cits variants ar pretrunīgu runas (un līdz ar to darbības) tempo-ritmu. Pieņemsim, ka cilvēka psihiskie procesi ir gaužām intensīvi sakarā ar svarīgu neatliekamu uzdevumu, kas saistīts ar dzīvības briesmām. Griba-jūtas mobilizētas rīcībai. Bet līdztekus pastāv vēl otrs, varētu teikt, *pakārtots* uzdevums: sadzīves pienākumi. Attiecībās ar ģimeni, sadzīvē viņš ir mierīgs,

nosvērts, bet iekšējais kāpinātais tempo-ritms nerimst. Tādu situāciju ir piedzīvojuši visi revolucionārie pagrīdnieki, partizāni u. c. Pie zināmiem apstākļiem viņu garīgās norises var būt ļoti intensīvas arī tad, kad viņi, teiksim, saviem bērniem mierīgi stāsta pasakas... Ļubova Jarovaja I cēliena dialogā ar Panovu runā tempo-ritmā, kas nebūt nesaskan ar viņas iekšējo norisi.

Ir lugas un lomas, kur nepārtraukti valda pretēju tempo-ritmu savienojums. Dotajos apstākļos personāžs palaikam darbojas šķietami mierīgi, bet ar ļoti trausmainu iekšējo kustību, ko rada slēpti nodomi, perspektīvie uzdevumi.

Kā piemēru var minēt J. Raiņa traģēdiju «Jāzeps un viņa brāļi». Te personāža dzīve viscaur ir iekšēja nemiera piesātināta. Katrā tēlā virmo trausmaina griba realizēt savus nodomus. Arī šī traģēdija (kā traģēdija vispār) ir karstas cīņas piesātināta. Cīņu izraisa brāļu pretējo tieksmju sadursme. Bet tikai vietumis darbība izpaužas kāpinātos tempos. Pie ļoti spriegām iekšējām norisēm darbības tempi lielākoties ir atturīgi. Jau I cēliena sākumā Jāzēpa dialogā ar Jēkabu samanāma jauneklā aktīva pretestība pašreizējai dzīves kārtībai. Bet apziņa, ka jāatklāj savi slēptākie nodomi, un arī bijība pret tēvu Jāzēpu spiež valdīties. Arī Jēkaba un Jūdas dialogam ir apvaldīts temps, kaut Jūda pilns protesta, bet Jēkabu māt nemiers par Jāzēpa un brāļu attieksmēm. Zīmīgas ir autora remarkas: «aizturēdams savas jūtas ar varu», «rūgti», «atkal saņemdamies» utt. Brāļos virmo naidis pret Jāzēpu, bet tas tikai retumis izlaužas kā ass dzelonis. Tā traģēdija iesākas. Arī turpinājumā ātrus tempus izraisa tikai dažī skati. Pat II cēlienā brāļu uzbrukums Jāzēpam visumā notiek bez steigas. Tur ir ņirgas, ļauna «tīksmināšanās» ar saistīto Jāzēpu. Traģēdijas atturīgais darbības temps nevis bremzē, bet,

pateicoties tēlu iekšējās dzīves attīstībai, vairāk un vairāk kāpina arī viņu pārdzīvojuma spriegumu jeb iekšējo ritmu. Līdz galējībai kāpināta ir Jāzepa un brāļu iekšējā darbība pēdējā cēlienā. Bet tikai dažubrīd tā strauji izlaužas, tad tūdaļ tiek apvaldīta. Autora remarkās lasām norādījumus, piemēram, par Jāzepu: «uzbudināts», «piepeši iekliedzas», «ar varu apspiezdams uzbudinājumu», «satriekts, pusmehāniski», «sēd valdīdamies» utt. Šādu darbību dziļi caurstrāvo zemteksts arī tēlotāju klusēšanas brīžos.

Valoda atspoguļo arī veselam kolektīvam raksturīgu darbības tempo-ritmu. Atkarībā no vēsturiskajiem apstākļiem, no darbības mērķa, līdzekļiem un rakstura, no ļaužu savstarpējo attiecību īpatnības kolektīva locekļu sadarbībai piemīt vienojošas iezīmes.

Neskarot individualitātes, jākonstatē, cik krasi atšķiras priekšstats par Antarktīdas pētnieku kolektīva dzīvi no priekšstata par jauniešu grupu, kas studē glezniecību. Un vai vēsturiskajā mūsu un citu zemju pagātnē gan mazums ļaužu, kurus apvieno viņu īpatnējais garīgais satvars un dzīves «pulss». Dažādu grupu darbības tempo-ritmus iedomājamies dažkārt tik pretstatīgus, ka vieni atgādina Bēthovena vai Šostakoviča mūziku, citi — džesa mistiskās gaudas vai vulgāras kroga melodijas.

To pašu var attiecināt uz lugu personāža darbību teātra uzvedumos. Un tādā nozīmē Raiņa «Jāzeps un viņa brāļi» nav pielīdzināms Rasina traģēdijām, nedz Pogodina lugām vai Andreja Upīša satīriskajām komēdijām. Sasteigtās ārējās un glēvas iekšējās darbības traģēdiju vai psiholoģisku ģrāmu pārvērš sadzīves skatu spēlē. Komēdijas gausināts un smags tempo-ritms no-

māc kā klausītāju, tā izpildītāju radošās norises. K. Staņislavskis saka: «...pareizi pielietots lugas vai lomas tempo-ritms intuitīvi, dažkārt tīri mehāniski savilņo mākslinieka jūtas un izraisa pareizu pārdzīvojumu.»<sup>1</sup>

Katram literāram darbam visumā ir savs tempo-ritms. V. Plūdoņa poēmas nevar pielīdzināt J. Vanaga Tēvijas kara laika kaujinieciskajām balādēm. Izpildītājs izjutīs atšķirību divu dzejnieku daiļdarbu sniegumā, ja salīdzinās atainotos vēsturiskos apstākļus, do to personāžu un viņu psiholoģisko procesus intensitāti.

Izrādes, tāpat jebkura skatuves priekšnesuma tempo-ritma pamatrakstura realizācija nebūt nenozīmē vārdis-kās darbības vienmuļību. Literārā darba satura vispār noteiktajās robežās izpildītājs vienmēr darbosies ar mai-nīgu psihisku rosni ik dialogā, ik monologā, jo darbības norisi iespaido notikumi, saskare ar jauniem apstākļiem, pretdarbību u. c. Tas notiek kā izrādē, tā liriskas vai stāsta priekšnesumā. Režisors atrod visas izrādes sprie-guma pakāpi, novērtējot personāžu iekšējo psiholoģisko norišu intensitāti un tās ārējo izpausmi. Bet tikpat sva-rīgs ir režisora uzdevums iezīmēt tempo-ritma izmaiņas cēlienos un skatos. Katra jauna atziņa, notikums utt. taču iespaido darbojošās personas, nemaz nerunājot par to, ka, pateicoties temperamentu dažādībai, katram tēlam ir sava iekšējās un ārējās aktivitātes pakāpe.

J. Vanaga balādes «Liepnas kauja» iesākums un bei-gas ir mierīga apcere; otrās daļas sākums ir apvaldīts draudošas situācijas novērtējums (runas ārējais tempo-ritms nesaskan ar iekšējo), turpinājums pakāpeniski no-ved līdz kaujas skatam, kas ir iekšējās un ārējās darbī-

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, Т. III, «Искусство», Москва, 1955 г., стр. 186.

bas sprieguma augstākā pakāpe. Saturs atbilstoši maina arī dzejoļa priekšnesuma tempo-ritmu.

Atgādināsim Raiņa dzejoli «Viens un visi». Dzejnieks attieksmi pret dzīvi vērtē, kritizē, apstrīd, meklē patiesību. Viņu pavada gan skumjas pārdomas, gan ilgas un kaislīga izzīņas griba. Mainīgas un dažādas ir darbības un pret darbības, dažāds jūtu raksturs.

Dzejoļa «Visi un viens» fragments:

Vai tādēļ vien jau es būtu viens,  
Ka esmu dziļā vientulībā,  
Ka nošķirts dziļās svešuma zemēs?  
Vai tādēļ vien lai es būtu skumjš  
Un nolaistu galvu?  
Lūk, nošķirtas manas miesas tik vien, —  
Kā kaltušas lapas aizrautas prom,  
Pa smiltīm veltas, ūdeņos mērkatas,  
Nestas, mestas nez kur.  
Bet miesas — tas neesmu es.  
Tās miesas ir manas drēbes tik vien, —  
Lai rausta tās vējš, lai vēdina,  
Būs svaigāka gaisa veselīgs spirtums.  
Nelgas tik domā, tā lauzuši mani,  
Kad manas drēbes saplēsuši,  
Un es lai skumstu, ka esmu viens? — utt.

Pārdomas iesākot, dzejnieks ir vientulības skumju māks. Viņš it kā tausta: varbūt, varbūt vientulība ir tikai šķietama... Pēc pirmā panta («Un nolaistu galvu?») domās pavīd jauns situācijas vērtējums. Vārdi «Lūk, nošķirtas manas miesas tik vien» jau ietver priekšnoteikumu smagā jautājuma pozitīvam atrisinājumam. Tātad pauzē darbība kļūst spraigāka, mainās tempo-ritms. Un atkal pēc šīs rindas dzejnieks uz mirkli ļauj atmiņu

smagmei, ko izteic vārdi «Kā kaltušas lapas aizrautas prom» un sekojošās divas rindas. Tad slēdziens, kas ievirza jaunu optimistiskas mērķtiecīgas darbības posmu. Īsti spraigi tempo-ritmi sāksies pauzē pirms vārdiem: «Bet miesas — tas neesmu es...» Tālāk nekur neatslābst dzejnieka trauksmainā griba.

Visai lietderīgi ir, analizējot jebkuru literāro materiālu, apsvērt vārda darbības tempo-ritmu visumā, kā arī atsevišķos posmos. Ja izpildītājs nenovērtē visu psihisko izmaiņu atspoguļojošo tempo-ritmu, viņa runa padodas inercei, kļūst vienmuļa. Līdz ar to vienmuļībā iesligst arī radošais pārdzīvojums. Lai tas nenotiktu, daudz radošas uzmanības veltām runas pauzēm. Tieši pauzēs rodas jauni priekšstati, jauns psihisks kairinājums. Pauzē izraisās pārdzīvojuma raksturs un spēks. Pauzē arī top atbilstošais tempo-ritms, kas turpmākajā vārdiskajā darbībā attīstās vienā vai citā virzienā. Nākošajā pauzē, iespējams, atkal krasi mainīsies psihofiziskās darbības raksturs un spēks.

Ja rakstnieka nodomi un mākslas tēli būs kļuvuši par izpildītāja neatņemamu daļu un viņa pārdzīvojums raisīsies ar katrai situācijai atbilstošu intensitāti, tad arī katram runas posmam būs pareizais tempo-ritms. Bet nenoliedzami, ka izpildītājs nav pasargāts no radošas neveiksmes, ja viņš pašsajūtai atdodas bez kontroles.

Apzinot skatuves runas satura un formas likumsakarības, izpildītājs atradīs vārdiskās darbības vienreizējo katrai situācijai, katram pārdzīvojumam atbilstošu intonāciju. Intonācija kā valodas mūzikas elementu kopums atsedz runātāja visu garīgo pasauli: viņa personību, attieksmi pret dzīvi un cilvēkiem, domas, ilgas, jūtas.

### III. SAZINĀŠANĀS PARTNERU ATTIEKSMES DAIĻRADES NORISĒ

Sazināšanās objekta  
nozīme

Literārā daiļdarba saturu izpildītājs pārkausē savā iztēlē un no jauna ievieido formā. Aktieris saņem lomu, stāstu, dzeju. Autora iztēles pasaule iedarbojas uz aktiera iztēli. Tā kairina viņa nervu sistēmu un rada zināmu pacēlumu. Notiek sava veida «iedzīvošanās», tā teikt, «mākslas pārdzīvojums». Jāpiezīmē, ka tāds mākslas pārdzīvojums piemīt visiem apzinīgiem daiļdarbu lasītājiem. Bet atgadās, ka aktieris šo pacēlumu pieņem par savas daiļrades meistarības izejpunktu. Viņš traucas pasniegt savu vispārējo jūtu savilņojumu. Tādā gadījumā izpildītājs ir aizmirsis skatuves mākslas īpatnību, — to, ka tā ir loģiski secīgas mērķtiecīgas *darbības norise*, ka darbību virza domu loģika un vajadzību apziņa. Viņš traucas izraisīt jūtas ārpus domāšanas un darbošanās procesa, kas ir pretrunā ar cilvēka organisko dabu.

Minētajam mākslas pārdzīvojumam, ko izpildītājs izjūt, pirmo reizi iepazīstoties ar literāro darbu, ir nenoliedzami svarīga nozīme. Tas ir savā ziņā mēraukla daiļdarba mākslas patiesībai, tas mobilizē izpildītāja

radošos spēkus. Bet tas vēl nedod tiesību sniegt priekšnesumu.

To var ilustrēt ar šādu piemēru. Ar literatūru cilvēks vispirms saskaras bērnībā. Bērns sāk lasīt, kā saka, pa vārdam un turpat apjauš vārdu nozīmi. Pakāpeniski viņš sāk novērtēt arī teikumu kā veselu domu. Iemācīties orientēties pēc pieturas zīmēm, viņš sāk izprast atsevišķu domu kopsakaru.

Raksturīgi, ka, vēl neizlasījis visu stāstu, pēc kādas iezīmīgas vietas bērns pārstāj lasīt — pauze — un viņa seja sāk viebties žēlumā vai, otrādi, atmirdz patikā. Pauzē mazais vēl tikai uztvēris priekšstatus, izpratis un iekšēji novērtējis notikumu, tikai pēc tam viņu pārņēmusi emocija. Pārvarējis savīļņojumu, viņš strauji traucas lasīt tālāk. Viņa interese kāpināta. Ja saturs mainīsies, nākošajā pauzē pamanīsim citu sejas izteiksmi un tā joprojām. Ja lasīts tiek skaļi, balss emocionālā izteiksme (tembrs) vienmēr būs atbilstoša sejas izteiksmei.

Izlasīto bērns spēj sarunas valodā atstāstīt *saviem vārdiem* kā kopsakarīgu veselumu.

Zīmīgi, ka satura aptvere un emociju izraisīšanās vairs nenotiks pauzē *pēc* izteiktiem vārdiem, bet gan otrādi: *pirms* vārdu izrunāšanas stāstītājs sevī iedzīvina un pārdzīvo šo vārdu saturu, jo domu loģika un secība viņam zināma. Tagad viņš cenšas ar vārdu ieviest klausītājā priekšstatus un savu *attieksmi pret tiem*. Būs arī pauzes pēc izteiktajiem vārdiem, bet gluži cita rakstura, proti, stāstītājs pārbaudīs teiktā iedarbi, dažreiz vēl pielikdams vārdu «ko?», «vai ne», «ja?». Ja stāstījam ir skumjas beigas, bet jautrs sākums, atstāstījums arī iesāksies jautri un turpināsies ar visām emocionālajām izmaiņām, uz kādām pavedina priekšstati, to novērtējums un darbības attīstība.

Atstāstījums ir jau priekšlaikus zināma satura snie-

gums; bet tas notiks kā īsta pašreizēja psihiska norise. Kas ir tās veicinātājs faktors? Klausītājs, *sazināšanās objekts*. Vajadzība ieviest klausītājā «visu, kā tas bija», liek iekšēji apgūt nepieciešamo rīcības materiālu, no kā tad arī var izveidot «visu, kā tas bija». Tāpēc iztēle konkrētīzē grāmatā izlasīto kā savu personisku pieredzi un, jo lielāka būs griba *ietekmēt klausītāju* līdzī vārtēt un *sprīest*, jo bagātāk raisīsies priekšstati, aktīva kļūst ārējā darbība, *gribot negribot* spilgta izpaudisies jūtu attieksme. Dabisks būs valodas vārdu salikums, melodija, balss tembrs, tempo-ritms. Stāstītājs kļūs līdzautors un būs spiests *domāt*.

Iemācījies tekstu no galvas, bērns vairs nerunā, bet uzskaita vārdus, viņu «nes» autora teksts. Iepriekš raksturotais psiholoģiskais process vairs nenotiek, darbība ir formāla. Jūtas aizstāj vispārējs savīļņojums (pozitīvs vai negatīvs), kam pamatā ir stāsta vispārējais iespaids.

Iedomāsimies, ka runātājs atstāsta kādu svarīgu un satricinošu laikraksta ziņojumu. Viņš runās dabiski un pārlicinoši, ar jūtu attieksmi dažādās niansēs un pakāpēs. Bet, ja viņš ziņojumu lasīs no avīzes, vārdi sekos cits citam nepārtrauktā plūsmā. Runa atspoguļos satraukumu vispār. Tā notiek, ja izpaliek runātāja patstāvīga domāšanas norise.

Tāpat tas ir ar skatuves mākslinieku, ja viņš sāk savu priekšnesumu, kā teikt, no otra gala: vispirms un tikai tiecas panākt jūtu pārdzīvojumu — «radošu pacēlumu», par ko jau minējām. Tā ir pārestība sev un auditorijai, jo iztēle tādā gadījumā nav radoša. Tā kļūst haotiska, runāšana top mehāniska, rodas garīgs un fizisks saspringums.

No piemēra par to, kā bērns izlasīto stāstu pārvērs savā personiskajā pieredzē un notēlo «visu, kā tas bija»,

varam spriest, cik izcila loma ir klausītājam. Nebūtu klausītāja, nebūtu bijusi vajadzība vēl un vēl izraisīt priekšstatus, vēl un vēl pārdzīvot jau zināmo. Sazināšanās ar klausītāju aktivizē iztēli un visas psihiskas norises — «iejušanās» būs patiesa un spilgta.

#### Dialogs

Izrādē tēlotāju vārdiskā darbība ir dialogs — divu vai vairāku personu runa. Notiek domu apmaiņa, domu cīņa. Pateicoties savstarpējai ietekmei, veidojas raksturi, attīstās lomu tēli. Partneri pārmaiņus gan runā, gan klausās. Kamēr viens no partneriem runā, kas tobrīd notiek otrā? Klausītājā ne uz mirkli nepārtrūkst *iekšējā* darbība, tā redzama žestā, sejā, uzvedībā. Klausoties viņš uztver teiktā saturu; tajā pašā laikā asociatīvi viņā rodas jauni priekšstati, vēlēšanās; viņa pārdzīvojums gan sabalsojas ar dzirdēto, gan izraisa pretestību. Viņš sagatavo atbildi. Šāda un tamlīdzīga *iekšējā* norise tērpjas vēl neizrunātos vārdos. Arī klausītājs «runā», t. i., domā ar vārdu palīdzību. Vārds viņā «skan», vēl pirms tas pagūts izteikt, un sagatavo sekojošo uz partneri vērsto repliku: jautājumu, iebildumu utt. Tā pārmaiņus katrā no partneriem noris gan *iekšējā*, gan ārējā darbība. Gadījumā, ja runātājs lieto lakoniskus teicienus vai citu iemeslu dēļ klausītāja uztvere apgrūtināta, rodas pauze — spriegas *iekšējas* darbības piesātināta.

Ar dažiem sadzīves piemēriem ilustrēsim partneru attieksmes dialogā. Teiksim, divi jaunieši sastopas pēc vasaras brīvlaika. Abi ir iespaidu un pieredzes bagāti. Katrs augsti vērtē savu pieredzi un vēlas otram atklāt to jauno, kas piepildījis prātu un sirdi. Vīspirms apsveicināšanās: «Sveiki!... Sveiki!... Nu, kā iet?... Sēs-

ties... Kā jūties?» — utt. Šie vārdi izteic tradicionālo pieklājību, neskar īsto, bet pakārtoto uzdevumu. Bet abu uzmanība visai koncentrēta uz minējumiem par varbūtējām izmaiņām attiecībās, uzvedībā, izskatā. Katra apziņā pavidēs sava pieredze, līdzās skopajiem pieklājības vārdiem partneros raisīsies t. s. «iekšējais monologs». Pirms sarunas par galveno tēmu, neizteikti skopi vārdi konkretizē tās domas, kas ieviešamas otrā, tās jūtas, kas izraisāmas partnerī. Tikai nobriedis saturs kāpinās tieksmi sazināties ar visiem izteiksmes līdzekļiem.

Otrs piemērs. Mans biedrs atgriezies no Maskavas, kur bija aizbraucis debitēt Mazajā teātrī. Viņš stāsta par metro, par lauksaimniecības izstādi, par Maskavas jūru. Es sekoju stāstam, es redzu viņa tēlotās ainas — vareno pilsētu, varenos celtniecības sasniegumus, bet līdztekus domāju: «Nepieņēma... nervozs... tev neveikli... jānomierina...» Tad es saku: «Tas ir brīnišķīgi, ka apskatīji Maskavu, bet uz Mazo teātri tu velti tiecies, paliec Rīgā, jo te tu esi nepieciešams... Arī mēs, tavi draugi, negribam, ka tu pārceltos uz Maskavu.» Mans biedrs klausās, bet līdztekus domā: «Vai tā ir tava nopietnība? Vai varbūt tev ir zināma mana izgāšanās? Saņemšos, atzišos.» Kā redzam, dialogu realizē izteikti un neizteikti vārdi.

Atturoties no plašāka aktieru meistarības jautājumu izklāsta, pasvītrosim: pirmais veiksmīga dialoga priekšnoteikums ir savstarpēja *uzmanība*, partneru *saskare*. Ja aktierim nav īstas saskares ar konkrēto sazināšanās objektu, viņš atraujas no elementārā runas uzdevuma — domu apmaiņas. Tad darbība apsīkst, gribot negribot kļūst pasīva. Aktieris atstāsta doto saturu un grimst paštīksmē. Pārpratumu novēršanai atgādināsim, ka saskare nebūt nav jāsaprot kā partneru nepārtraukta saskatīšanās. Cilvēki var sajust saistību arī tad, ja ne-

redz viens otru, pa brīžam novēršas, grimst atmiņās utt. Saskare, protams, nenotiek atrauti no tēla vajadzību apziņas un pārdzīvojuma dotajā situācijā. Saskarei ir savs *iemesls*, savs «kāpēc». Jo nozīmīgāks iemesls vai, citiem vārdiem, tās domas, kas satrauc sirdi un prātu, jo vajadzīgāka kļūst domu apmaiņa un sazināšanās partneris. Ietvert partneri savā uzmanībā nozīmē pārbaudīt arī viņa uzmanību, noskaņojumu, attieksmi pret sevi. Tā *pirms* paredzētās sarunas klusuma brīdī jau notiek «iekšējais dialogs», minējumi, spriedumi, šaubas utt.

Otrs skatuves dialoga priekšnoteikums ir nepārtraukta klausītāja aktivitāte, ko realizē domāšanas materiālā bāze — iekšējā runa. Loģikai un mērķtiecībai atbilstoša psiholoģiskā norise katrā ziņā fiksējama neizrunātos vārdos. Tā izpildītājs burtiskā nozīmē kļūst lomas līdzautors. Viņš konkretizē un attīsta tēla darbību arī brīžos, kur nav teksta materiāla. Iekšējā runa mēdz būt ļoti lakoniska. Un tomēr tai ir savs zemteksts, jo arī viens vienīgs vārds var ietvert daudzpusīgu psiholoģisku saturu. Šis vārds paliek bez izteikta intonatīva noformējuma, bet runas aparātu tas tomēr iespaido: sagatavo izteiksmīgu intonāciju sekojošajai replikai.

Iekšējā runa konkretizē un attīsta izpildītāja psiholoģiskās norises arī skatuvisko fizisko darbību laikā. Neizteikti vārdi realizē arī attieksmi pret partnera fiziskajām darbībām. Piemēram, lugā «Princese Gundega un karalis Brusubārda» Gundega vēro, kā Sniedze ēd un pēc tam saka: «Diezgan!» Šī vārda saturs nobriest Gundegā, teiksim, šādu spriedumu rezultātā: «Tu, skuķe... ēdiena maz... Māris izsalcis...» Aktiera iekšējais dialogs ir viens no svarīgākajiem skatuves runas meistariņas elementiem. Tam dažkārt veltām pārāk maz uzmanības. Pieredze rāda, ka bieži vien priekšnesums zaudē patiesīgumu tieši tāpēc, ka aktieris «neprot klausīties».

Viņš kļūst izklaidīgs vai arī neatkarīgi no partnera dotajiem priekšstatiem un to novērtējuma traucas sagatavot savu nākošo priekšlaikus iecerēto repliku. Tādos gadījumos replikai trūkst patiesa satura, īsta zemteksta — tās intonācija nepārliecina. Aktieris nonāk pretrunā ar skatuves mākslas būtību, kas taču ir vienreizēja, šobrīd topoša pārdzīvojuma norise.

Dažreiz izrādēs vērojams, ka izpildītājs partnera runas laikā lieto klusinātus vārdus, kas pielīdzināmi iekšējam dialogam, bet tie sastāv tikai no izsaučieniem: «Ah! Ai, ai! Ko tu saki!» — u. tml. Vai arī tie ir tīri formāli jautājumi: «Nu? Patiešām? . . .» Neiebildīsim pret izsaučieniem un jautājumiem. Bet slikti, ja tiem nav nekā kopīga ar lomas loģiku, ja tas ir paņēmiens, ar ko aizmaskēt tukšumu. Paliek iespaids, ka cilvēkam vāja saprašana vai varbūt viņš tikai izliekas klausāmies. Arī tīša vaiBSTišanās liecina par īstas uzmanības un reakcijas trūkumu. Nepareizi, ja aktieris dialogā lieki rūpējas par savām jūtām. Lai tās attīstītu, viņš lieto, piemēram, vārdus: «Ai, cik skumji, grūti! Cik brīnišķi, skaisti!» Rezultāts būs paštīksme. Pārtrūks saskare, pārtrūks mērķtiecīgas darbības pavediens. Jo iekšējo dialogu taču virza *griba* izzināt, saprast, noliegt, apliecināt. Piemēram: «Ticu! Neticu! Runā! Ko darīt? Palīdz! Nē! Jā, jā!» — u. tml. Kā zinām, jo spraigāka griba, jo kvēlākas attīstās jūtas. Bet par visām lietām iegaumējams, ka skatuves vārds, tiklab izteikts, kā neizteikts, ir darbošanās, bet ne jūtinašanās līdzeklis.

Iekšējā dialogā vārdu var būt gaužām maz. Asu sadursmju trauksmē iekšējā runa lielākoties ir viens vārds.

Aktieris lomu apgūst pakāpeniski. Mēģinājumos viņš pakāpeniski rada un attīsta arī darbību, kas realizējama saviem neizrunājamiem vārdiem. Katram kon-

krētam klausīšanās un klusēšanas brīdim aktieris atrod vārdus, kas koncentrēti un spilgti izteic tēla gribu-jūtas. Neuzmanīga iekšējās runas improvizācija var novirzīt no tēla būtības un novest pretrunā.

Kā iekšējas darbības līdzekli dzīvē cilvēks vārdu lieto neapzināti. Uz skatuves aktieris to dara apzināti, vadoties no atziņas, ka forma organizē saturu, ka pastāv satura un formas mijiedarbe. Sapratīgi izvēlēti neizteiktie vārdi pozitīvi ietekmē uzmanību, virza un aktivizē visas psiholoģiskās norises.

Katrā skatuviskā dialogā kāds no partneriem darbību, kā mēdz teikt, vada. Tas gandrīz vienmēr notiek pārmaiņus. Viens ir «uzbrucējs», tiecas otru ietekmēt, viņa domas un rīcību pakļaut savai gribai. Lai atvairītu uzbrukumu, otrs tobrīd attīsta visai spraigu iekšējo darbību: novērtē situāciju, izraisītās asociācijas, pārskata savu tieksmju un jūtu motīvus. Saprotams, ka tas iespējams, tikai pateicoties ļoti apzinīgi izvēlētai, psiholoģiski pamatotai iekšējai runai. Tā sagatavo arī vārdisko darbību sekojošiem iebildumiem un, galvenais, «pretuzbrukumam». Turpinājumā tad sarunas vadību pārņem persona, kas pirms tam bijusi «aizsargāšanās» pozīcijā.

Par paraugu šai ziņā noder vešerienes un Kristīnes saruna R. Blaumaņa «Ugunī» I cēliena II skatā:

Vešeriene (*nosēdusies, pēc īsa klusuma*). Tad tas nu man bij gan jāpiedzīvo no savas Kristīnes! Smalki jau gan to lietu esat izdarījuši. Nu visa liegšana, visi padomi, viss kā ar nazi nogriezts. Nu tik jādara vien tālāk... Kad tad būs kāzas?

Kristīne. Mamm, es tak pie tā sludinājuma neesmu vainīga. Es nezinu, kā tas iekļuvis avīzē!

Vešeriene. Tu nezini? Ja jūs abi to neesat iz-

gudrojuši, tad to Edgars viens pats izdarījis. Kam gan citam gar jums bēda.

Kristīne. Edgars to arī nav darījis.

Vešeriene. Kā tu to zini?

Kristīne. Tāda nekrietnība nav pa Edgara dabai.

Vešeriene. Pa viņa dabai ir tevi apprecēt, un, lai drīzāk tas iznāktu, tad viņš i uz lielākām nekrietnībām būtu gatavs. Priekš viņa tā jau arī nav nekāda nekrietnība: jo vairāk jūsu vārdus kopā daudzina, jo mazāk viņam jābīstas, ka tevi kāds cits aizvedīs.

Kristīne. Un es tomēr neticu, ka viņš to izdarījis!

Vešeriene. Tāda jau pastāvīgi tava valoda par viņu! Edgars nemaz tik slikts nav, viņam tak arī vajaga viena, kas viņu aizstāv, gan viņš saņemsies! ... Tu nu redzi, kas no visa tā iznācis. Tavs meitas gods nu pagalam. Vai tu domā — ļaudis ticēs, ka jūsu starpā nekas nav bijis? Vai nu nebūtu labi, kad varētu teikt: gluži no gaisa grābti meli!

Kristīne. Mamm, ja nu es savas jūtas pret Edgaru tā būtu varējusi apturēt, kā sienas pulksteni aptur, kad tas rāda nepareizu laiku, es jau sen pa tavai gribai būtu izdarījusi. Bet es tak to nespēju. Apdomā, no bērnu dienām Edgara un mani ceļi gājuši vienuviet. Vai tu tā nemanīji, kad tas skolā pēc eglītes un citur arvienu ar mani dancoja, vai neredzēji, kad viņš te gāja par dārza puiku? Tad tu nesacīji nekā, tad tev tas patika.

Vešeriene. Tas Edgars, kas man patika, trīs gadus atpakaļ leišos ir nomiris. Tā, kas šogad Alainē ienāca par stalla puisī, tā es nepazīstu.

Kristīne. Tā runā tava sirds. Mana tikai sāj, ka viņš tos trīs gadus pie barona tā pārvērties uz sliktu. Tevi tavs asaru mūžs mācījis, ka no šāda puīša jābēg, mani cerība skubināt skubina: lūko viņu atgriezt!

Vešeriene. Vai es necerēju! Vai es tava tēva nelūkoju atgriezti! Un ko es panācu? Neskaitāmas nakts, kurās stāvēju pie tumšā loga un arvien tās pašas zvaigznes skaitīju... (*Noslauka acis.*)

Kristīne. Es zinu, mamm, es zinu. Un tādēļ tev jau arī esmu apsolījusi: es Edgara neprecēšu. Un atkal no jauna es tev saku: es viņa neņemšu. Un es no viņa uz priekšu lūkošu izsargāties kā vien varēdama.

Vešeriene patur darbības iniciatīvu, līdz Kristīnē nobriest pretspars. Kristīnes monologs: «Mamm, ja nu es savas jūtas pret Edgaru būtu varējusi apturēt...» — jau vairs nav aizstāvēšanās, bet rūgts pārmetums mātei par nesapratni, par spriedumu vienpusību. Ja šis un turpmākais Kristīnes teksts, kas iesākas: «Tā runā tava sirds...» — neietvers pretsparu, bet māte savukārt satings sākotnējā pozīcijā, tad pietrūks attaisnojuma — kāpēc māte pievēršas pagātnei un atsedz savu sūro sāpi. Ar pagātnes ainu viņa sevi attaisno. Diezin vai citādi konflikts maz likvidētos.

Ja tēlotāji dialogā neapzina savu katrreizējo gribas izpausmes raksturu un darbībā neievēro minētās pārmaiņas savstarpējās attieksmēs, viņi atņem sev iespēju atsegt tēlu garīgās pasaules sarežģīto daudzveidību. Piemēram, ja visā skatā abpusēji vienlīdz spriega būtu Kristīnes un Vešerienes vārdu cīņa, tad neizteikti paliktu mātes un meitas intīmie pārdzīvojumi. Vienpusīgs zemteksts, vienmuļš tempo-ritms sarunu pārvērstu parastā strīdā. Līdzīgus piemērus atradīsim katrā lūgā. Kaut vai ņemsim R. Blaumaņa lūgā «Pazudušais dēls», III cēliena beigās mātes un Krustiņa dialogu («Māt, mums jāizrunājas...»). Sarunu pārmaiņus vada gan Krustiņš, gan māte. Tikai skata nobeigumā izvēršas sadursme, kur vārdiskā darbība ietver līdzīgu spēku abpusēju izvirdumu.

Lai pārskatāmāka būtu iekšējo dialogu tapšana un to nozīme skatuves vārdiskajā darbībā, izsekosim R. Blaumaņa «Ugunī» Edgara un Kristīnes sarunu pēdējā cēlienā, 5. skatā.

Kristīnei nupat bijusi saruna ar Horsta madāmu. Ienākot pirmie Kristīnes vārdi ir šādi: «Madām, madām, glābjiet mani! Turiet mani! Es slīkstu, es slīkstu!» Tragisks ir Kristīnes pārdzīvojums. Bet viņas izmisums nebūt nemazina gribu tiekties pēc glābiņa, pēc palīdzības. Un tikai, kad glābiņa nav, Kristīne sabrūk. Ienāk Edgars. Autors apraksta sekojošo pauci: «Viņš pasper pāris soļus uz priekšu, apstājas un skatās Kristīnē. Ilgs klusums. Beigās pulkstenis uz kamīna mīkstām, melodiskām, paklusām skaņām sit pieci. Kristīne pietrūkstas kājās un ierauga Edgaru. Atraujas atpakaļ un rāda, lai Edgars iet laukā.»

Kas Edgaru atvedis šurp? Griba glābties no pazušānas, atgūt zaudēto meitenes mīlu, izlīdzināt konfliktu. Vai Edgars šobrīd vēro sevi un savu bēdu? Nē, Kristīne raud, viņa ir ligavas tērpā. Edgara uzmanība koncentrēta uz Kristīnes tēlu un asociāciju priekšstatiem. Seko minējumi, vēlēšanās: «Nelaimīga? Akmentipš? Nemīli? Es mīlu! Glāb! Apžēlojies!» — utt. Kristīne paskatās. Reflekss — apmulsums. Viņa izlemj: «Izturēt! Prom!» Un sākas saruna. Jāpiezīmē, ka šo un turpmāk improvizēto tekstu nav jāuzskata par vienīgi pareizo, nedz vislabāk izvēlēto. Minētais piemērs der tikai kā ievirze dialogu tapšanai un darbības konkretizēšanai. Katrs radošs mākslinieks atradīs savu variantu, kas vistuvāks viņa individualitātei.

Iekavās atzīmēta partneru iekšējās runas improvizācija.

Ed g a r s. Kristīn!

K r i s t ī n e. (Nē, nē.) Ko tu gribi?

Edgars. (Mīlu.) Es nezinu...

Kristīne. (Mieru, mieru.) Tad ej ārā!

Edgars. (Nevaru!) Kristin, paklausies manī!

Kristīne. Ne tev man vairs kas sakāms, ne man tevī vairs jāklausās. (Edgars: Tomēr! Uzklausī!) Viss beigts! Ej!

Edgars. Es zinu, ka viss beigts, ka viss (Kristīne: nemoci.)... viss... (Kristīne: tātad...) Es zinu, ka stāvu kā suns tavā priekšā un tomēr... tomēr... (raud).

Kristīne. (Ko lai daru, ko? Nevaru! Nedrīkstul!) Ej projām. (Edgars: apžēlojies, glāb!) Es lūdzu, lūdzu, ej projām!

Edgars. Es nevaru (Kristīne: izturēt!), man ir jārunā, citādi mani te kaut kas nožņaug. (Kristīne: mīlu... prom? Kāpēc? Mīlu! Nav spēka...) Kristin, tu mani gribi iegrūst ellē!

Kristīne. Es? Es! Pie visa tā tu vienīgi pats esi vainīgs (Edgars: zinu, zinu). Un nu mani apsūdzēt (Edgars: nedzen, piedod!). Ak tu necilvēks!»

Turpinājumā dialogs attīsta visaugstāko spriegumu, līdz beidzot, pēc Edgara teksta «glāb — pestī mūs abus!», Kristīne likvidē savas iekšējās pretrunas, izlīdzina konfliktu un saka: «Es varu tikai mīlēt.» Zīmīgi, ka pirms šīs frāzes ir autora remarka: «pēc beidzamās cīņas ar sevi, gandrīz čukstoši». Bet kas tad ir «cīņa ar sevi»? Taču spriedumu «par» un «pret» sadursme. Kristīnes lēmumu pauzē sagatavo iekšējā darbība resp. neizteikti vārdi.

Tā kā neizteiktie vārdi ietver tēla visas psiholoģiskās norises, t. i., darbības un jūtu attieksmju savijumu, tiem ir savs zemteksts un arī skaņās neievaidota intonācija. Tas nozīmē, ka runas aparāts attiecīgi sagatavots sekojošās replikas intonatīvajam noformējumam.

Skatītājs izrādē ir trešā persona — vērotājs. Viņu intrigē un saviļņo lugas personāžu sadarbība — gan viņu saprašanās, gan pretēju pārliecību cīņa. Jo asāki konflikti un spēcīgāka partneru cīņa, jo vairāk tā pamudina skatītāju sekot šai cīņai un iejaukties ar savu «par» vai «pret».

Ja dialogā partneri netiecas viens otru pārliecināt, bet klusēšanas brīžos zaudē saskari, pārstāj mērķtiecīgi domāt, tātad atraujas no sadarbības un cīņas — skatītāja uzmanība pārtrūkst, interese zūd.

#### Saruna ar sevi

Skatuves mākslā sastopamies ar tādu runas veidu, ko varētu nosaukt par sarunu ar sevi pašu, piemēram, monologi klasiskajā dramaturģijā. Izrādē aktieris tos realizē bez pārejo personāžu klātbūtnes. Sarunas ar sevi rada tēla vajadzība likvidēt iekšējus konfliktus, pretrunas savos uzskatos un tieksmēs. Pēc būtības šādas sarunas ar sevi arī ir dialogs — viena cilvēka pretrunīgu spriedumu, pretrunīgu tieksmju sadursme. Runātājs sevī it kā apvieno subjektu un sazināšanās objektu.

Raiņa lugā «Jāzeps un viņa brāļi» IV cēlienā Jāzeps monologs ir spilgts iekšējo cīņu paraugs. Prāts saka vienu — atriebt, bet sirdī apsīcis ilgi krātais naidis, tur iezagusies mila. Tā diktē savu un likvidē līdzšinējās dzīves jēgu. Strupceļš. Pārtrūcis darbības pavediens, palikusi nezināšana un sāpes. Lai dzīvotu un rīkotos, jāatrisina problēma, kā līdzsvarot savu sirdsprātu, kur ieviesies traģisks pretrunu sajaukums. Lūk, īsināta Jāzepsa pašsaruna:

Ak mana sirds!

Ak sirds, tu staigā savas pašas ceļus!

Vai manas sāpes tev vairs nesāp līdz?  
Lūk, šurp: es gadiem sagraužos un — tu?  
Tu iežēlojies to, kas mani sāpē.  
Vai tu tik vāja? Vai tu nespēj nīst?»

· · · · ·  
· · · · ·  
Nē, vāja neesi, — es nesaprotu.

· · · · ·  
· · · · ·  
Iekš tevis guļ kāds spēks, kas naidīgs man  
— Un tomēr mans. — Un tomēr balstās citur —  
— Vai maz es esmu savs? — utt.

Turpinājumā, kā zinām, Jāzeps vēl un vēl pats sev jautā, pats atbild. Šo kvēlo diskusiju izbeidz lēmums, kas dzīvei no jauna paver perspektīvu. Jāzeps atsakās no atriebības, ko glabājis septiņpadsmit gadus, un saka: «Es vairāk negribu — tik taisnību.» Šobrīd problēma atrisināta, konflikts likvidēts. Sākas jauns darbības posms.

Šekspīra tragēdijā «Makbets» I cēlienā lēdija Makbeta mudina vīru noslepkavot Dunkanu: «Par visām dienām šodien jāizdara, lai nāktu rokā valdība un vara.» Makbets paliek viens. Viņa pretrunīgās tieksmes ir citāda rakstura kā Raiņa Jāzepam, bet tāpat izvirza grūti atrisināmu jautājumu. Godkāre Makbetu mudina uz slepkavību. Mērķis ir apzināts un vilinošs, bet rīcību apgrūtina apstākļi. Draud ļaunas sekas, kas iedveš bailes. Kā būt? Sarunā ar sevi jāizšķir šis jautājums. Šekspīra tekstā nav neviena tieša jautājuma. Bet taču katru neatrisinātu problēmu caurstrāvo savi «par» un «pret». Tāpēc izpildītājs, lai nenovirzītos uz dotā teksta pārstāstījumu, vairās no faktu konstatācijām. Ar minē-

jumiem viņš it kā tausta esošo un varbūtējo. Slēdziens bez ierunām seko tikai tad, ja problēma atrisināta, pretrunas likvidētas. Paveras ceļš rībai.

Makbets. Ja darīt to, kas darāms, tad vislabāk,

Ka daru to jo drīz. Šī slepkavība, —  
Ja spētu viņa novērst ļaunās sekas  
Un nodrošināt labu izdošanos;  
Ja būtu darīts viss un padarīts  
Uz vienu rāvienu, ja izdotos  
Tik šeitān, šīs pasaules dzīves sēklī, —  
Tad es par viņu sauli nebēdātu.  
Bet šādās lietās tiesa gaid' šepat,  
Un asins darbs, tiklīdz tas padarīts,  
Krīt atpakaļ uz darītāja galvu. — utt.

Makbets problēmu neatrisina, «diskusija ar sevi pašu» paliek nepabeigta: to pārtrauc lēdija Makbeta, un domu cīņa tālāk notiek divsarunā. Papildus minēsim Šekspīra traģēdijā Hamleta runu «Būt vai nebūt», Ričarda III monologu traģēdijas sākumā, Puškina Borisa Godunova savas dzīves analīzi u. c.

Sarunai ar sevi pielīdzināma un dialogā realizējama izrāžu personāža saruna ar dabas, iedomu tēliem u. c. Daudz tādu sarunu ir Raiņa lugās. Piemēram, lugas «Pūt, vējiņi!» IV cēlienā Baiba saka:

Ļaužu balsis apklusušas,  
Gatiņš viens stabulē.  
— Visām balsīm jāapklust,  
Visām acīm jāaizslēdzas,  
Tad tik vien mieru gūšu.  
Acis dur, balsis griež  
Pušu manu mīļu sirdi.

*(Piestājas pie egles.)*

Es pie tevis raudot nāku,  
Egle, mana lūzējiņa,  
Mēs ar tevi saderam:  
Tevi lauza, mani lauza  
Tas bargais rīta vējš.  
Ziedu traukā nesām mēs  
Pretī savas dvēselītes:  
Grāba trauku ar varēm,  
Sadūst dārgas dvēselītes.

*(Uzklausīdamās.)*

Stabulīte, ko tu pūt?  
Saulīt' tecēj tecēdama,  
Es paliku pavēnī.

*(Novērsdamās.)*

— Ko tie līdz — vecie vārdi?  
Ko dziedē senas dziesmas?  
Sirds man sūrst, mute kalst,  
Kauns kā uguns iekšās deg:  
Segtu galvu lakatiņā,  
Kad norauts ar varēm,  
Lakatiņš vairs nesedz.

*(Atiedama no egles.)*

Teku, tekū — nepanāku,  
Saucu, saucu — nesasaucu, —  
Pašķiries tu, zemīte,  
Sedz tu manu augumiņu!

Sarunā ar dabu un iedomu tēliem Baiba patiesībā meklē izeju no strupceļa, kur novedušas pretrunas ar dzīvi un cilvēkiem, pretrunas sevī. Baibu sagrauž sāpju nemiers — nesapratne... vilšanās... apvainojums... Kā dzīvot, kur izeja? Šī Baibas runa nav sentimentāla

sevis nožēla un sabrukums. Pat bezizejā cilvēks meklē izeju, pat izmisums ne katrreiz ir bezcerība. Baiba risina jautājumu, kā likvidēt sāpju nemieru. Viņa vairās no ļaunuma ļaužu acīs, bet tās dzeļ pat iedomātas. Uzrunā egli, bet patiesībā pārmetumā vērsas pret apvainotāju: «Grāba trauku ar varēm, sadūst dārgas dvēselītes.» Varbūt sena dziesma veldzēs sirdi? «Stabulīte, ko tu pūt? Saulīt' tecēj tecēdama...» Vecie vārdi arī nelīdz. Turpinājums ir kvēla *apsūdzība*, kas vēsta pret pāri darītājiem, kaut Baiba runā par sevi: «Sirds man sūrst, mute kalst...» Pats pēdējais ir lūgums zemītei — pieņem mani, remdē manas bēdas un nemieru. Konflikts paliek neatrisināts.

V cēlienā Baiba izlīdzina pretrunas, aizejot no dzīves. Un atkal saruna ar dabu: «Nāc nu, mīļā Vakarmāte, sedz nu baltus paladziņus zeltainām bārkstītēm, melnajiem metiņiem.» Baiba runā gan ar niedrīti čukstētāju, gan laiviņ — Daugavlidaciņu... Kāpēc? Vārds ietver domu. Bet psiholoģija māca, ka domāšana sākas ar jautājumu un tiecas uz tā atrisināšanu. Tāpēc šai apcerējuma vairākkārt minēts vārds — problēma, t. i., jautājums, kas atrisināms. Tēlotāja arī šeit neatkāpsies no vajadzības apzināt, kas palicis neatrisināts Baibas sirdsprātā. Aizejot neziņā, varbūt viņa saskarē ar dabu grib kļiedēt nāves baismu; varbūt tic, ka daba glabās viņu par viņas svēto mīlu. Tāpēc vārdu zemteksts pauž attieksmi pret Uldi vairāk nekā mīlu uz dabu.

J. Raiņa lugā «Krauklītis» pazemotā, paverdzinātā Magone nepārstāj cerēt, ka «šai zemē» varētu būt labi ļaudis. Viņa saka:

Varbūt ir, varbūt ir,  
Pacieties, mana sirds —

un tālāk:

... Saulīt, miļā māmuliņe,  
Panācies šai zemē!  
Kā saulīte šurp lai nāk?  
Šauri logi, sīkas rūtis, —  
Kurš stariņš sprauktos cauri,  
To slodzītu krātiņā.  
Kur kociņu zaļumiņš?  
Akmens grīda pagalmiņu.  
Kur še? Kur še labi ļaudis?  
Tos akmeņi nospieduši! — utt.

Tā tad arī skatuves monologos vienmēr spilgti iezīmējas gribas darbība un savdabīga cīņa. Vajadzība novērtēt, izprast, pieņemt, apstrīdēt, lemt u. tml. ir katras vārdiskās darbības neatņemama sastāvdaļa. Tieši un netieši jautājumi, atbildes kā slēdziens vai minējums, kas ietver gan noliegumu, gan vēlāmā jaunatklāsmi, jebkuru monologu pārvērš dialogā vai pat trauksmainā diskusijā. Atkāpšanās no šī principa izpildītāju pavedina *pārstāstīt* dotā teksta saturu, atdarināt iecerēto lomas tēla raksturu. Pārtrūkst lomas tēla attīstības līnija.

Saruna ar sevi prasa koncentrētu, kā mēdz teikt, «ieskatīšanos sevī», bet būtu aplam pavisam izslēgt kontaktu ar auditoriju. Skatītājs ir tēla iekšējo cīņu liecinieks, un nav iemesla viņu ignorēt. Skatītājs sagaida, lai izpildītājs ar to dalītos savās domās un lai viņa diskusija ar sevi nenotiktu kā intīms noslēpums. Jo karstāka būs diskusija, jo kāpinātāka klausītāja interese.

Skatuves runas priekšnesums — daiļruna ir monolģiska runa, kur «viens cilvēks runā, bet pārējie klausās» (kā to apzīmē psiholoģijas mācība). Izpildītājs nedzīvo tēlā, bet, pārstāvēdams autoru, stāsta par cilvēku dzīvi, viņu attiecībām un apstākļiem. Stāstītājs nav

neitrāls ziņotājs. Nav viņam arī kaut kāda vispārēja gatava attieksme pret atainoto īstenību. Stāstītāja vārdisko darbību tāpat virza «jautājums, kas prasa atrisinājumu». Un, tikai pateicoties vērtējumu un spriedumu *norisei*, dotie priekšstati saviļņo jūtas un kļūst par tēliem, kas atsedz mākslinieciski idejisko problēmu. Iesaistīts radošā sadarbībā, arī klausītājs vērtē un spriež, skumst un priecājas. Skatuves runas mākslinieciskā snieguma laikā izpildītāja saskarei ar auditoriju ir tikpat liela nozīme kā aktieru savstarpējai uzmanībai izrādē. Izpildītājs sarunājas ar auditoriju. Tā ir viņa partneris un sazināšanās objekts.

Pieredze rāda, ka dažkārt runas mākslinieks pietiekami nenovērtē to nozīmi, kāda ir saskarei ar klausītāju. Viņu valdzina priekšstatu gleznas kā pašmērķis, bet rezultāts ir jūtu tīksme un «meditācija». Ja izpildītājs rūpējas par radošu pacēlumu ārpus īstas saskares ar klausītāju, viņā rodas garīgs un fizisks saspringums, ko nevar likvidēt nekāda «muskulu atbrīvošana». Priekšnesumu nevirza jaunrades iedvesma, vārds izskan varbūt satraukti, bet bez ietekmes spēka. Klausītājs jūtas lieks un paliek vienaldzīgs. Cieša saskare ar auditoriju un griba ietekmēt izraisa izpildītāja radošo enerģiju, un vārdiskā darbība kļūst zemtekstiem bagāta. Runātājs pakļauj klausītāju, bet klausītāja uzmanība stimulē viņa radošo aktivitāti. Notiek partneru mijiedarbe. Tāpēc atkarībā no klausītāja, kas kuro reizi pilda auditoriju, priekšnesums katreiz iemantos citu niansi, atspoguļos arī runātāja attieksmi pret sazināšanās objektu.

Piemēram, atzīmējot 1905. gada revolūcijas piecdesmito gada dienu, izpildītājs runā Raiņa epu «Talsu tiesa» auditorijā, kur pulcējušies vidusskolu audzēkņi; rīt viņš to pašu priekšnesumu sniegs svinīgā sanāksmē 1905. g. revolūcijas veterāniem. Abas reizes mākslinieks

nāks ar vienu un to pašu daiļdarba izpratni, ar vienu un to pašu uzdevumu, ar tādu pašu attieksmi pret apstākļiem un priekšstatiem. Bet saskare ar klausītāju katru reizi īpatnēji ievadīs un virzīs viņa priekšnesumu, īpatnēji «iekrāsos» vārdu zemtekstu.

Izrādē aktieru saskari un mijiedarbi veicina iekšējs dialogs. Arī daiļrunas priekšnesumā izpildītājs saistību ar auditoriju rod, pateicoties iekšējai runai. Priekšnesuma laikā pauzēs viņam tāpat vajadzīgi savi «starpteksti», ar ko pieņemt klausītāja reakciju, konkretizēt runas turpinājumu. Tātad arī stāsts vai lirisks tēlojums, pateicoties partneru mijiedarbei, kļūst par dialogu. Tikai šādā sadarbībā vārds sevi attaisnos kā sazināšanās līdzeklis un cīņas ierocis.

No sacītā izriet, ka skatuves runa vienmēr ir dialogiska runa. Jo organiskāka partneru saistība, jo pārlicenošāka un nozīmīgāka vārdiskā darbība. Tas attiecināms kā uz aktieri lomas tēlā, tā uz izpildītāju solistu, kam partneris resp. partneri ir zālē. Par izņēmumu nevar uzskatīt arī vārda mākslinieku pie mikroфона radio un televīzijas pārraidēs. Samākslots vai tukšs būs priekšnesums, ja runātāja iztēle neradīs priekšstatu par klausītāju masu, kas ietekmējama ar jaunrades gribu. Šī pati likumsakarība attiecināma uz oratoru, referentu, lektoru, — jo vairāk tad, ja viņš teic priekšlaikus sacerētu runu. Vērojams, ka lektorus, kas savus sacerējumus lasa no konspekta, dažkārt tā «aizrauj» vārdu plūsma, ka viņi kļūst nevērīgi pat pret teikumu loģisko kopsakaru. Tātad klausītājs te bijis nebijis un arī lekcija — bijusi nebijusi.

#### IV. LITERĀRĀ DAIĻDARBA PĀRVĒRSANA SKATUVES PRIEKŠNESUMĀ — ANALĪZE UN SINTĒZE

Virszdevums un  
caurviju darbība  
izrādē

Priekšnesumu gatavojot, izpildītājs vienmēr no jauna pārskata skatuves runas elementus un pilnveido kā iekšējo, tā ārējo meistarību. Bet meistarības elementi nevar veicināt pilnvērtīgu priekšnesumu, ja tos lieto atrauti no metodiski apgūta un radoši pārņemta literārā materiāla visā kopumā.

Skatuves runas priekšnesumam ir divi pamatveidi: 1) aktiera vārdiskā darbība izrādē un 2) stāsta, dzejoļa u. c. māksliniecisks sniegums.

Jebkura veida priekšnesuma sagatavošana, vienalga, vai tā būtu aktiera vārdiskā darbība izrādē, vai arī stāsta, dzejoļa māksliniecisks sniegums, iesākas ar literārā daiļdarba *analīzi*.

Aktieris saņem lomu. Viņš iepazīstas ar lugu, gūst pirmo iespaidu, kas mobilizē viņa iztēli. Tad viņš izseko sižetisko risinājumu, novērtē notikumus, personāža darbības loģiku un secību, tēlu tieksmes un attieksmes. Viņš atklāj autora viedokli, daiļrades iemeslu un mērķi, simpātijas un antipātijas. Tas viss dod atbildi jautājumam — kādēļ luga rakstīta un noved pie slēdziena par *pašu galveno* — par rakstnieka *virszdevumu*. Visu dar-

bības veidu un līdzekļu savijumu, kas traucas realizēt virszuddevumu, saucam par *caurviju darbību*.

Izziņai un slēdzienam par dramaturģisko materiālu seko *izrādes* virszuddevuma un *caurviju* darbības iecere, vienošanās par pašu galveno, kas tieši šai izrādei jāievieš sabiedrības apziņā. Virszuddevums ir izejas pozīcija literārā darba pārvēršanai skatuves priekšnesumā, priekšnesuma idejiskais pamats.

Iepazinis lugas un izrādes *caurviju* darbību, tēlotājs noskaidro, kāpēc viņš kā personāžs autoram vajadzīgs: kāds ir konkrētā tēla dzīves mērķis — uzdevums un *caurviju* darbība, kādas viņam attieksmes pret dzīvi un cilvēkiem, kā šis tēls sekmē lugas un izrādes idejas, t. i., virszuddevuma realizēšanu. Tikai tad seko teksta sīka loģiska un psiholoģiska analīze.

Neskartus atstājam daudzus citus aktiera meistarības elementus, kam sakars ar tēla veidošanos, attīstību utt. Jautājums par lugas un lomas virszuddevumu un *caurviju* darbību izvirzāms tāpēc, ka tam ir izšķiroša nozīme izrādes vārdiskajā darbībā. Darbojošās personas ir autora izteiksmes līdzekļi. Tās apzināti izvēlētas un organizētas mākslinieciskā vienībā. Tāpēc lieks ir tēlotājs, kas eksistē atrauti no dotās tēlu sistēmas un izrādes idejiskā mērķa.

Mēdz būt, ka gleznotāji kopīgi rada gleznu, arhitekti veido cēlni. Saprotami, ka glezna un celtnie taps par mākslinieciski vienotu kopumu tikai tad, ja radītājus iedvesmos kopīgs mērķis, ja viņi saskaņos savu rīcību. Izrāde vienmēr ir kolektīva daiļrade, tāpēc visiem izpildītājiem jāvienojas par atbildi uz jautājumu: kāpēc notiek izrāde. Izrādes virszuddevums aktivizē lugas personāžu, stimulē viņa paškontroli darbībā un lomas tēla izveidē.

Marksistiskā dialektika atklāj likumsakarību par dzi-

ves veidošanos un attīstības procesa divām pusēm — pozitīvo un negatīvo, par nemitīgu cīņu starp topošo un atmirstošo: «Attīstība ir pretstatu cīņa» (Leņins). Patiesa māksla to arī atspoguļo. Tāpēc izpildītāji pārskata lugas personāžu un šķiro to pēc lomu tēlu darbības pozitīvā vai negatīvā rakstura. Sadursmēs un cīņā atklājas pozitīvo ideju dzīvotspēja un attīstību virzošais spēks. Tātad izrādes caurviju darbība ietver šīs abas puses, tajā savijas savī «par» un «pret». Caurviju darbības būtiskās iezīmes izteic, piemēram, šādi formulējumi: «Šķiru cīņa», «Varas nostiprināšana», «Individuālistisku tendenču izskaušana», «Kapitālistiskās reakcijas atmaskošana», «Komunistiskā audzināšana» u. tml.

Pieņemsim, ka kolektīva virsuzdevums ir apgūt ne-skartās zemes. Katrs indivīds darbosies atbilstoši savam arodam, raksturam, īpatnībai — realizēs *savu* virsuzdevumu: agronoms rūpēsies par augstvērtīgu ražu, zootehniķis gādās par ganāmpulku, mākslinieks organizēs kultūras pasākumus. Pašlabuma meklētāji, kolektīva pānākumu skaudēji, ļaunprātīgi kaitnieki tieksies uz mērķi, kas bremzē sociālistiskās dzīves celtniecību. Arī viņus vadīs savs «virsuzdevums», piemēram, personisks labums, pretpadomju tendences u. tml. Viņu darbībai ir sakars ar dzīves celtniecību, bet negatīvā nozīmē — kā pretspēkam. Pretspēks rada sadursmes. Notiek cīņa praktiskajā un ideoloģiskajā laukā. Katras personas darbības līniju noteic viņa attiecība pret «pašu galveno». Jāpasvītro, ka pretstatu cīņa parādās ne vien darbību ārējā izpausmē, bet arī kā pretrunas sevī, kam par iemeslu var būt šaubas, nezināšana, rakstura vājums utt. Ne katrreiz pretdarbība ir apzināta. Jebkurš šķērslis, kas darbībā pārvarams, ir pretspēks. Tas rada sadursmi.

Izrādes virsuzdevuma iedvesmots, skatuves mākslinieks tēlā veic *savu* uzdevumu, darbojoties nepārtraukti,

loģiski un secīgi. Viņš apzina savu vietu izrādē kā mērķtiecīgi organizētā procesā. Pretišķības tēlu caurviju darbībā kāpina kā izpildītāju, tā skatītāju emocionālo kaismi.

«... virsuzdevumu vajag meklēt ne vien lomā, bet arī pašam aktierim savā sirdī. Vienas un tās pašas lomas viens un tas pats virsuzdevums, būdams obligāts visiem izpildītājiem, katra izpildītāja sirdī ieskanēsies savādāk. ... Svarīgi, lai aktieris lomas uztverē nezaudētu savu individuālo pieeju un tajā pašā laikā nenonāktu pretrunā ar rakstnieka ieceri.»<sup>1</sup>

Būtu aplam iedomāties, ka literārā materiāla analīzes darbs ir tikai izpildītāja prāta norise. Dramaturģisko materiālu pieņemam kā reālās dzīves atspulgu. Tie paši psihiskie procesi, ar kuriem izzinām īstenību, veic izziņu arī par doto īstenības atspulgu. Mēs zinām, ka izziņas process ir reālās pasaules atspoguļošanās process cilvēka smadzenēs un tas attīstās likumsakarīgi caur sajūtām, saprātu, emocionālo uztveri. Tātad intelektuālā un emocionālā īstenības (arī tās atspulga) izziņa sastāda vienību, pāriet viena otrā. Izpildītāja tīri prātnieciska analīze negatīvi atsauksies uz turpmāko radošo procesu. Jau sagatavošanas pirmajā posmā izrāde novirzīsies no mākslas specifikas — atspoguļot īstenību tēlaini un emocionāli iedarbīgi, — tai draud deklarativisms.

Pārskatot darbības motīvus un mērķus, izpildītājs apzina emocijas katrreizējās izraisīšanās cēloņus, jūtu pārdzīvojuma loģiku. Tā viņš iztēli pasargā no patvaļas, pasargā no aizraušanās ar jūtu štampiem. Līdztekus visiem apsvērumiem emocija raisās varbūt vēl trausli, bet ar tām iezīmēm, kas pilnam uzplaukst priekšnesuma laikā.

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Собрание сочинений, т. 11, изд. «Искусство», Москва, 1954, стр. 334—335.

Lomas izveidē aktieris visu laiku patur apziņā uzdevumu, kas fiksēts saskaņā ar dramaturga kompozicionālo un idejisko ieceri, uzdevumu, kura dēļ viņš iesaistās skatuviskajā darbībā, uzdevumu, kas nosaka viņa caurviju darbību un ir šīs darbības perspektīvais mērķis. Tas nenozīmē, ka tēla darbība noris vienā paņēmienā. To sarežģī neparedzēti apstākļi, iekšējas pretrunas, ārējs pretpēks. Viens pēc otra izvirzās pakārtotie uzdevumi. Mainās attieksmes pret dzīvi un cilvēkiem. Tēlotājs ir jūtīgs pret katru jaunizvirzījušos situāciju. Daudzveidīgs ir viņa pārdzīvojums un izteiksmes līdzekļi. Bet apziņā vienmēr dzīvs jautājums: «Ko es gribu panākt?» Visai pārliecinoši šo jautājumu izskaidro krievu skatuves mākslas meistars M. Moskvins.

«Bieži vien lomā var atrast vārdus, kas ietver tās caurviju darbību. Piemēram, A. K. Tolstoja lugā «Cars Fjodors Joanovičs» Fjodoram ir frāze: «Tā noticis manas vainas dēļ. Bet es gribēju labu, Arina. Es gribēju visus samierināt, visu izlīdzināt.» Un tas, lūk, gluži pareizi izteic Fjodora caurviju darbību. Visos savas lomas momentos Fjodors tieksies «visus samierināt, visu izlīdzināt». Tas nozīmē, ka man — Fjodoram — lugā būs miljons darišanu. Loma kļūs ļoti dzīva. Lai kādi būtu apstākļi, ar kuriem man lugā jāsaskaras, es katreiz domāšu, kā «visus samierināt, visu izlīdzināt». Es domāšu par savu galveno uzdevumu — gādāt, lai viss būtu mierīgi un klusi. Un, lūk, šī pretrunīgo apstākļu un ļaunu samierināšana un izlīdzināšana izraisa Fjodora traģēdiju. Viņš grib, lai salabst Boriss un Šuiskis, un rezultātā Šuiskis iet bojā. Fjodors gribēja labu, bet iznāca briesmu lietas. Fjodora brālis iet bojā arī tikai tāpēc, ka Fjodors neuzstāja, lai Boriss Dmitriju ņem uz Maskavu. Tā divos trīs vārdos var apzīmēt lomas caurviju

darbību. Caurviju darbība un apzināts uzdevums aktieri visu laiku notur vajadzīgā virzienā.»<sup>1</sup>

Aktiera spēles ārišķības, tāpat kā tiksmināšanās ar jūtām (dramatiskajās un liriskajās lomās), lielākoties rodas kā sekas no paviršības izrādes un lomas mērķtiecības iecerē un izvedumā. Mērķtiecības trūkums pavedina «apspēlēt» vārdus, demonstrēt tēla ārējās īpašības, bet vārds pārstāj būt darbošanās līdzeklis.

Ar to vēl nav nodrošināti izrādes panākumi, ja esam apguvuši māku uz doto vārdu pamata izraisīt priekšstatus un spriedumus par tiem, esam iejūtīgi, pārvaldām valodas tehniku. Tie ir runas meistarības *elementi*, kas paši par sevi vēl nenodrošina jaunrades veiksmi.

Gadās, ka izpildītāju valdzina gandrīz ikkatra teikuma burtiskais saturs. Labākajā gadījumā viņa tēlojums patur kopsakaru atsevišķos izrādes posmos. Šādi posmi līdzinās lomas tēla dzīves epizodēm. Slikti, ja starp katru epizodi darbība pārtrūkst, paliek uz vietas. Šai sakarā K. Staņislavskis piemin Salvini, atzīst, ka Salvini spēks slēpās tieši tajā apstākļi, ka viņš vienmēr un visur darbojās loģiski un *secīgi*. Loģika un secība mākslā ir milzu spēks. Kas ir loģisks un secīgs darbības virzītājs? Skaidri apzināts virsuzdevums. Virsuzdevums uzsūc visus mazākos, pakārtotos uzdevumus. Tāpēc arī dažādu posmu darbību pavedieni savijas arvien vairāk un vairāk virzībā uz galveno — «ko es gribu panākt».

Izpildītājs pārstāv autoru, bet tas nenozīmē, ka autora virsuzdevums un izrādes idejiskais mērķis ir vienmēr gluži viens un tas pats.

Klasiskajā literatūrā sastopamies ar daiļdarbiem, kur dziļi, patiesi ietverta laikmeta objektīvā īstenība, bet

<sup>1</sup> Мастера театра об искусстве актера, Госкультпросветиздат, Москва, 1949, стр. 56.

rakstnieka attieksme pret īstenību dažkārt nesaskan ar mūsu šodienas izpratni par dzīves virzošajiem spēkiem. Pārvēršot dramaturģisko materiālu izrādē, režisors un aktieris no marksisma-leņinisma pozīcijām iejaucas autora darbā ar savu kritēriju par dzīves attīstības likumsakarībām. Viņam ir tiesības, piemēram, saasināt tēlu šķiriskās iezīmes, saasināt konfliktus cīņā starp atmirstošo un topošo. Viņam ir tiesības kritizēt un korigēt dramaturga idejisko slēdzienu, pārkārtot lugas galvenos akcentus. Viņš rada izrādi, kas caur pagātņi sasauca ar nākotni.

Tā nav patvarība, ja vien neskarts paliek literārā daiļdarba *vēsturiskais un sociālais pamats*, notikumu kopsakars un iekšējā loģika. Turpretim izdomātas, laikmetam svešas tendences izrādi noved pie neveiksmes, apdraud tās māksliniecisko patiesīgumu.

Padomju dramaturģijas praksē nav reti gadījumi, kad izrādes sagatavotājs kļūst līdzautors. Režisors un aktieris atrod dramaturģijas materiālā tēmas, kas nav pietiekami attīstītas, bet kam izrādē pienāktos visiezmīgākā vieta. Skatuviskiem līdzekļiem pārkārtots, dramaturga materiāls dažkārt dod iespēju izvirzīt autora doto blakus momentu par galveno, ja tas veicina idejas atklāsmi.

Latviešu klasiskajā dramaturģijā viena no populārākajām lugām ir Blaumaņa «Indrāni».

Lugas materiāls (pieņemsim to kā zināmu) stāsta par latviešu zemnieku dzīvi pagājušā gadsimta pēdējā gadu desmitā. Rakstnieks te reālistiski notēlojis kapitālisma ielaušanos laukos, vecā, patriarhālā saimniekošanas veida bojā eju.

R. Blaumaņa talants un reālistiskā mākslas metode darījusi savu: objektīvā īstenība lugā atspoguļota patiesi un mākslinieciski spilgti. Dotie tēli ietver tipisko un

raksturīgo, ir vēsturiski konkrēti, rāda atmirstošā un topošā cīņu uz dzīvību un nāvi.

Dialektiskās attīstības likums ir tāds, ka katra jauna sabiedriski ekonomiskā formācija top nežēlīgā cīņā ar veco. Katrā gadījumā uzvar jaunais, vecajam neglābjami jāiet bojā. Luga «Indrāni» to arī atklāj kā ar galveno, tā ar visām blakus tēmām. Tomēr visu šo norišu sabiedriski ekonomiskos cēloņus R. Blaumanis neizprot. Viņš zināmā mērā vienpusīgi parāda un idealizē vecās patriarhālās attieksmes. Luga nepārtraukti samanāma autora līdzjūtība vecajiem saimniekiem. Jau pašā sākumā viņš parāda Ievas nekautrīgo rīcību, nosoda negodīgo paņēmieni ar viltus vēstuli. Tālāk redzam, ka autors neatbalsta Noliņa aiziešanu uz pilsētu. Edvarta darbības turpinātāju Edziņu viņš redz visai nesimpātiskā gaismā. Vistuvāk autora viedokli izteic Kaukēns, sak, *neizlaist varu no rokām*. Vecajam saimniekam viņš saka: «Tu paturētu kontraktu un visu uzraudzību...», t. i., noturēsi saimniecību vecajās sliedēs.

R. Blaumaņa dotais materiāls, atrauts no vēstures izpratnes, izrādi pārvērstu par vienas ģimenes drāmu — ļauni bērni un ļabi, nelaimīgi vecāki. Bet vecā Indrāna nelaiemes cēlonis ir viņa stūrgalvīgā turēšanās pie vecās kārtības. Jaunos vada nevis iedzimts ļaunums un nešpetnība, bet tiekšanās šķiru diferencēšanās laikā iekarot vietu valdošajā šķirā.

Režisors un aktieru kolektīvs, balstoties uz lugas materiāla un vēsturiskā materiālisma pamatiem, iecerēs *izrādes* virsuzdevumu un caurviju darbību, ko varētu formulēt: «Kapitālisma veidošanās grauj patriarhālās ražošanas attiecības laukos,» — un galvenajam paklaus kā lielos notikumus, tā sīkās epizodes. Lomu studijās tēlotāji atrod *savu* virsuzdevumu un caurviju darbību. Jāpiebilst, ka pirmā lomu iecere pārbaudāma un attis-

tāma praktiskajā darbā — mēģinājumos. Analīzes rezultātus teorētisku apsvērumu robežās nevar uzskatīt par galīgiem un negrozāmiem. Pakāpenisks dotā materiāla sintezēšanas process, kad sāk atplaukt viss izpildītāja pārdzīvojumu komplekss, dažkārt liek korigēt lomas pirmuzdevumu, skaidrāk pavērt darbības perspektīvu.

Apskatāmajā lugā izrādes caurviju darbību — cīņu par patriarhālā saimniekošanas veida izskaušanu — realizē Edvarts, pretdarbību — tēvs, t. i., vecais Indrāns.

Edvarta darbība: visiem līdzekļiem (paša darbs, citu ekspluatācija) tikt pie naudas, pie mantas un varas.

Tēva pretdarbība: saglabāt «mājas dvēseli», t. i., veco patriarhālo kārtību. «Tavs darbs, mana valdīšana,» runājot viņa paša vārdiem.

Pie vadošā personāža pieder māte ar virsuzdevumu «samierināt nesamierināmo». (Māte saka: «Es esmu kā grauds starp diviem dzirnavu akmeņiem...»)

Ieva atbalsta Edvarta darbošanās līniju.

Atturoties no sikāka lugas iztirzājuma un palīgpersonāža apskata, apstāsimies pie iezīmīgākajām darbībām, lai izsekotu, kā rakstītais vārds kļūst par dzīva cilvēka valodu, iemanto *zemtekstu*.

Iezīmīgus gan pozitīvus, gan negatīvus pagriezienus cilvēka dzīvē dod *notikumi*. «Indrānu» izrādi ievirza notikums pirms lugas sākuma: Edvarta aiziešana no mājām un apprecēšanās pret vecāku gribu. Šī notikuma sekas jūtas visa I cēliena darbībā, — no tā izriet tēva svārstišanās jautājumā par māju atdošanu, Kaukēna padomi, mātes samierināšanas griba, Ievas viltus vēstule, cienasts mātei un Līzei utt. Katra persona dzīvo ar savām vajadzībām: tēvam vajadzīgs mantinieks, Edvartam un Ievai vajadzīgas mājas, Kaukēnam — tēvu paturēt savā ietekmē, Līzei — paturēt veco, labo saim-

nieci, Noliņam — atbrīvoties no tēva aizbildniecības. Vajadzības, kā redzams, ir diezgan pretrunīgas.

Edvarta un Ievas vajadzības, viņu darbības *mērķis šobrīd* ir tikt pie īpašuma. I cēlienā, 10. skatā teikts:

Ieva. Nekas, patikt man tie Indrāni patik. Ar istabu arī var pārtikt. Būs gluži laba dzīvošana.

Edvarts. Vēl jau neesi iekšā.

Ieva. Sirds man saka, ka izies labi.

Edvarts. Lai nu izietu ar. Kas te būtu par strādāšanu! Tie tīrumi, tās pļavas! Es to platību pavisam jau biju aizmirsis. Te tu cilvēks varētu parādīt, cik tev spēka kaulos. Nolaista tā zemē arī nav, trūcis tikai vairāk drošības. Ai, kā es te saimniekotu! Pirksti jau ņirb, to iedomājot. Nudien!

Ieva. «Indrāniete» — tam vārdam pilnīga skaņa.

Indrānos ienākot, Edvarta un Ievas pirmais uzdevums — dabūt mājas. Ieva novērtē apstākļus, rezultātā — mājas patik. Bet ģimenes nesaskaņu dēļ paredzami šķēršļi un grūtības, tāpēc sava daļa nedrošības. Edvarts, liekas, nav sevišķi uzņēmīgs, viņš pamudināms. Šāds darbību un attiecību savijums dod zemitestu Ievas pirmajiem tekstiem: apņemšanās pārvarēt varbūtējo vecāku pretestību, kāpināt Edvarta apņemību. Patika... slēptas bažas... Frāzes melodija kāpjoša, akcentu kadence nenobeigta.

Edvarta ieruna «vēl jau neesi iekšā» noraida Ievas rosmi, aptur viņas darbību, — frāzes melodija slīdoša ar pilnu kadenci.

Tālāk. Pa logu vērotais skats uz tīrumiem un pļavām paceļ Edvarta rosmi. Lomas teksta virzītā tēlotāja iztēle rada priekšstatus, nonāk pie sprieduma par tiem, vadoties no vēlamā apziņas. Darbība: «gribu iegūt». Priekšstatu gleznas rosina apņemību realizēt iecerī. No skepticisma «vēl jau neesi iekšā» ar katru jaunu priekš-

statu aug apņēmība «iegūšu», ko pavada emocionāls pacēlums. Un tomēr esošie apstākļi rada savu daļu nemiera un bažu. Vārds skan ieda bīgi, tas lietots sevis pārliecināšanai. Teikumiem ir kopsakars, bet nav īsta noslēguma, jo runu pavada jautājums: diez vai?

Izvēlamies šo dialogu tāpēc, ka vārdu tiešais saturs pavedina jūsmā ar zemtekstu «ai, cik jauki!». Kailu apjūsmošanu neattaisno ne notikumi, ne apstākļi. Darbības šķēršļi nav pārvarēti, vēl cerības mijas ar šaubu nemieru.

II cēliens. Pateicoties notikumam 1. cēliena beigās, pārkārtojusies visa «Indrānu» dzīve. Edvarts ticis pie mājām, pirmais uzdevums veikts. Seko *jauns uzdevums* — noturēties mājās, kas diktē: jāiegūst laba raža un nauda. (Tēvs. «Tai naudai, ko viņš (Edvarts. — O. B.) bankā samaksājis, viņš skrien pakaļ kā mednieks zaķam».) Pretim stājas šķēršļi: slikta raža, darbaspēka trūkums.

Saimnieku «tēvišķajai aizbildniecībai» pakļautie «pašu ļaudis» — Līze un Zelmiņa, kas strādāja par vēderu un svētdienas brunčiem, ir prom. Strādnieki vairs dabūjami tikai par atalgojumu naudā. Naudas nav. Darbā jādzen vecie līdz viņu pēdējai iespējai. Bet vecie saimnieki pretojas.

Neveiksmju rezultātā *neizpildītas vajadzības* izsauc neapmierinātību un dusmas. Viens aiz otra sekojošie gadījumi — Edžiņa nerātnība ar plinti un Gustes noslēptā gaļas bļodiņa ir sadursmju tiešie iemesli, bet Ievas un Edvarta rīcības nežēlīgā asuma *pirmcēlonis* ir minētās neveiksmes. Zemtekstos atspoguļojas emociju *pirmcēlonis*, kā arī attieksme pret apstākļiem visumā.

Jauno saimnieku darbību virza griba noturēties savās pozīcijās, noturēties visiem līdzekļiem. Šie līdzekļi ir tādi, kas apdraud veco cilvēciskās tiesības, — veco

pret darbība kļūst tikpat neatlaidīga. Aug un briest konflikt starp veco un jauno pasauli. Dialogi lielākoties ir sazināšanās kā pretēju pārliecību cīņa. Vārdiskajā darbībā runātāji apstrīd un atspēko partnera spriedumus.

Daži piemēri no II cēliena 6. skata.

I e v a. Un, ieraudzīdama katliņā uz trijkāja gaļu, tu to lielāko un labāko gabaliņu nogriezī un ieliki ekur šebļodiņā un nobāzi to kaktā uz plaukta. Hm! Dzirdu arvien: vājas acis, vājas acis — priekš šitādiem darbiem tad laikam aizpēmies no kaķa?

M ā t e. Vai dieviņi! Vai dieviņi!

Ievas uzdevums nav izlamāties. Viņai vajadzīga mātes atzišanās kauna darbā. Apvainojumi ir līdzeklis pakļaut māti savai gribai, piespiest viņu vairāk strādāt un mazāk ēst. Saimnieciskās neveiksmes spiež Ievu skaitīt mātes apēstos kumosus. Nepadarītais darbs viņu dara nešpetnu un dzēlīgu. Pārpratums ar noblēdīto gaļu tikai vēl, kā mēdz teikt, pielej eļļu ugunī. No tādām attiecībām savīts zemteksts novedis izpildītāju pie vārdiskās darbības, kur nav nevienas slīdošas frāzes. Rezultātā patiešām notiek veca, nevarīga cilvēka spīdzināšana («vājas acis, vājas acis» utt.).

Mātes atbilde ir vairs, kas izteic pārsteigumu, sašutumu, bezspēcību, bet arī pretestību (attiecība pret saunas priekšmetu, pret partneri, pret apstākļiem).

II cēlienā, 9. skatā, kur, tēvam piedaloties, turpinās izskaidrošanās, mātei ir monologs:

M ā t e. Kad nu man jātaisnojas, jātaisnojas vedeklas priekšā... Tepat četras nedēļas no vietas esmu gānos gājusi un cibiņā sviesta neesmu redzējusi. Neesmu par to ne vārdiņa ieminējusies. Tad jau nu gan par tādu gabaliņu gaļas, kas iet pie sirds, nebūtu jāceļ nekāda brēka. Nopelnījusi to jau nu gan būtu.

Mātes monologa sākums ir *aizstāvēšanās*. Monologa otrā puse — pret Ievu vērsta *apsūdzība*, — māte pārņem sarunas vadību. Tātad neviens teikums nav pielīdzināms «fakta konstatēšanai». Lai panāktu savu, Ieva ķeras pie cita darbības līdzekļa — apstākļu *notēlojuma*: «Nedomā, ka tev vien tas gavēnis bijis. Mēs visi tikpat sviesta esam redzējuši kā tu. Gribēju tak cik necik iekrāt priekš pārdošanas. Naudas mājā tikpat kā nemaz nav. Bet, kad nu tu ar to mīksto pienu nevari iztikt, ielikšu tev uz priekšu arī pa sviesta pikam.»

Tā vairs nav cīņa tiešā nozīmē, bet vairāk gan faktu konstatācija. Runas melodijā nav lielu intervālu. Pēdējā teikuma akcents ar pabeigtu kadenci, jo saruna izbeigta.

Sekojošā tēva replika: «Tas nebūs vajadzīgs, jo māte ganos neies,» — ir *apgalvojums*, kas nepieļauj iebildumu. Ieva pārvar nepatīkamo pārsteigumu un atsāk pierunāšanu. Dialogu šoreiz noslēdz māte, *apgalvodama*: «Nē, neiesu gan vairs.» Šie divi skati kopsummā parāda, ka šobrīd Ievas un Edvarta vadošā darbības līnija ir visa iespējamā izmantošana, lai noturētos saimnieku kārtā.

Veco saimnieku pret darbība no aizstāvēšanās pāriet prasībā. Līdz cēliena beigām (ar skatu «un es jau gribēju prasīt zirga . . .»), to pavada apvaldīts tempo-ritms, kaut iekšējā norise ir visai kāpināta.

II cēlienu noslēdz Edvarta bargā *pavēle*: «Klēts priekšā ir vecs, viegls grābeklis: ņem un brauc ar to pēcpusdienā uz pļavul!»

II cēliena dialogi ir iezīmīgi ar spēcīgu abpusēju gribas darbību. Katras domas galvenais vārds ir labi tēmēts sitiens, kam seko pretsitiens, gan kā aizstāvēšanās, gan kā pretuzbrukums. Spēcīga ir partneru mijiedarbība un

mainīgi viņu cīņas līdzekļi. Tempo-ritms lielākoties kāpināts, dažuviet ārēji apvaldīts.

Izrādes virsuzdevums un lomu tēlu virsuzdevums — «manta un vara» — jaunajiem Indrānu saimniekiem diktē nākošo trešā cēliena uzdevumu: iegūt rīcības kapitālu saimniecības racionalizēšanai.

Darbības un pretdarbības sadursmi izraisa jauns *notikums*, atklājas Ievas viltība ar vēstuli. Katrs notikums vienmēr rada izmaiņas cilvēku attieksmēs un pašsajūtā. Tā arī šoreiz: vecais Indrāns, dalēji arī māte («Vai tad cirvim jāzvērē, ka tas koku saēdis...») pāriet uzbrukumā. Jaunie dod atsitienus. Izskaidrošanās skatā pavisam izslēdzamas pasīvas vārdiskās darbības. Dialogā partneri tiecas jo spēcīgāk ievainot viens otru. Tēvs domā paturējis virsroku, viņa slēdziens un lēmums ir šāds: «Es Indrānus no tevis gribu atpakaļ!» Šī prasība liekas pārsteidzoša un apvainojoši nejēdzīga. Ar sekojošu monologu Edvarts ņemas savaldīt tēvu.

Nākošais notikums — koku ciršana: «mājas dvēsele» tiek pārvērsta naudā. Konflikts izvēršas līdz vispāriespējamam asumam. Vārds tiešā nozīmē kļūst cīņas ierocis. Kā šķēpa smaile tas meklē iecirsties otra apziņā. Tempo-ritmi nekur neatslābst.

Pārskatot lugas II un III cēliena tekstu, redzam, ka caurviju darbība loģiski un secīgi realizē vienu pēc otra izvirzījušos uzdevumus un kā pa kāpnēm tiecas uz spraussto mērķi. Tikpat loģiska un secīga ir pretdarbība. Notikumi ietekmē kā vienas, tā otras darbības raksturu un spēku, notikumi atsaucas uz emocionālajiem pārdzīvojumiem. Emocionālie pārdzīvojumi savukārt kāpina gribas darbību, saasina konfliktus. Jo vājāka tēvam savu spēku apziņa, jo iecirtīgāka un satrauktāka viņa darbība. Edvartam ir jaunības spēks un lieli mērķi, ar to viņš saglabā līdzsvaru (vienīgi III cēliena beigās

Edvarts to pazaudē). Šādas darbību atšķirības sasauksies ar izrādes idejisko ieceri. Cīņas iznākumu sev par labu nosaka jaunais, dzīves spējīgais. Gribas darbības intensitāti un raksturu, kā to apskatījām, realizē frāzes muzikālais veidojums. Jo asāka sadursme, jo asāks frāzes loģiskā akcenta melodiskais intervāls, kāpināts tempo-ritms, spēcīga dinamika. Vienīgi atsevišķas frāzes, kas pārtrauc darbību (pavēle, apgalvojums) vai noslēdz darbību posmus, dod slīdošu melodiju un apvaldītu trauksmainu tempo-ritmu.

IV un V cēlienā tiešo sadursmju vairs nav. Edvarts stingri turas saimnieka pozīcijās.

Edvarts. Tā ir tāda bērnišķīga runāšana, Kaukēn... tu labi zini, ka pie saimnieka vārda un goda ir arī viņa vara... — utt.

Turpinājumā šis monologs izteic pašu galveno Edvarta lomā, tēla darbības perspektīvu: «... Indrānus pēc 10 gadiem vairs nepazīsi. Tagad te strādā pieci cilvēki, tad te pelnīs savu maizi divdesmit. Uz paugura, kur tas cietais māls, kūpēs podnieka krāsnijs skurstenis...» — utt. Konkrētai un bagātai jābūt izpildītāja iztēlei, aktīvai un reljefai viņa domu darbībai, asai gribai pārlicināt tiklab sevi, kā partneri, tad arī auditorija ticēs, ka patiešām Edvarts ir sava laika tipisks tēls, kas realizē laikmeta pagriezienu un atmet latvju zemniecības patriarhālo «romantiku».

Gājēji algotņi zaudē ilūziju, ka saimnieks ir viņu tēvs un labdaris. Zīmīgi R. Blaumanis parādījis, kā pamazām izklīst visa veco Indrānu ļaužu saime.

Raksturīgas uz Noliņu vērstas replikas dzirdam no mazā Edžīņa: «Kad būšu tik liels kā tu, tad nekā nedarīšu.»

Noliņš. Ar ko tad maizi pelnīsi?

Edžīņš. Saime pelnīs.

Lūk, tā ir Edvarta perspektīva, sak, ja ne es, tad mans dēls būs mantīgo šķiras virsotnēs. Vēl viens zīmīgs Edžiņa teiciens: «... man tās mājas nemaz nevajag! Es viņas tāpat pārdošu kā tēvs tos kokus.» Vecā Indrānu «mājas dvēsele» ir tukšs sentiments, mājas jāpārvērš tādā vērtībā, ko var realizēt kā jebkuru kapitālu.

Tēvs ir cīņu zaudējis. Viņa turpmākā rīcība ir stūrgalvīga tiepšanās atgriezt neatgriežamo.

Tēvs. Lai viņš man manus kokus sastāda atpakaļ.

Kaukēns. Mīļais, miroņi paliek miruši, — neprasi, ko nevar.

Tēvs pārdzīvo vecuma agoniju. Viņa uzvedība ir viscaur iekšēja nemiera, varbūt pat baiļu iezīmēta, kā tas mēdz būt, kad slīkonis ķeras pie salmiņa. Ar gudru ziņu autors cīņas partnerus gandrīz vairs nesaved kopā. Pēdējo cēlienu nozīmīgāko dialogu darbība ir cita rakstura. Tā vairs nav cīņa, kā teikt, aci pret aci. Tā vairs nav diskusija *ar pretinieku*, bet *par pretinieku*. Tēva partneri ir viņa iekšējās pasaules liecinieki. Viņu samierināšanas griba šad un tad vēl dod iemeslu tēva krampjainai pretestībai.

«Indrānu» IV un V cēliena materiāls ļoti pārskatāmi parāda, ka zemtekstus bagātus dara visai daudzpusīgu attieksmju savijums. Lomu tēlotājiem jāpārskata un zemtekstā jāsaliedē visi vairākkārt minētie attieksmju momenti. Piemēram, dotie apstākļi tēvu nomāc garīgi un fiziski; sarunas par Edvartu izraisa protestu un naidu; sarunu partneri: māte, Zelmiņa, Kaukēns aizkustina un saasina zaudējuma rūgto apziņu. Pār visu valda uzdevums — ar pēdējo spēku piepūli atgūt zaudēto.

Tēva monologs:

«Naudas vajadzība! Kam nav naudas vajadzīgs! Vai man tās nevajadzēja?» — utt. Beigās autora remarka —

«slauka acis». Autors atgādina, pie kāda jūtu pārdzīvojuma rezultātā tēvu noved domu darbība.

Atgadās, ka norādījumi: slauka acis, sāpīgi, skumji u. tml. pavedina uz jau vairākkārt pieminēto nodošanos paštiksmei. Aizmirstam dzīves patiesību: valoda nav līdzeklis atdoties jūtām. Ja cilvēks runā, viņš vienmēr kaut ko grib panākt. Šai gadījumā tēvu vada divas vajadzības: noskaņot Kaukēnu pret Edvartu un iegūt sev sabiedroto. Tāpēc nepārtraukti priekšstatu un spriedumu sniegumu pavada jautājums: saki, — taisnība manā pusē? Nav panākumu, nav arī gandarījuma. Un negatīvas emocijas attīstās visdažādākās niansēs, dažubrīd tās varbūt pavada arī rūgta asara par izpostīto «mājas dvēseli» un nodarīto pārestību.

Tiklīdz pietrūkst gribas panākt kaut ko konkrētu, pārtrūkst sazināšanās process, runātājs atraujas no uzdevuma, izslēdzas no caurviju darbības. Viņš nogulda sevī iztēles dotos priekšstatus un izlieto par materiālu sevis iežēlināšanai.

Viens no dziļu skumju apdvestiem momentiem dots lugas IV cēlienā.

Tēvs. Vai tu atceries, māt, mums reiz bija tāds mazs puisītis ar baltu galviņu. Es viņu uņāju uz ceļgala un nēsāju pa pagalmu kukuragās. Un viņš ieķērās koku zaros, un tam atlūza nadziņš. Tad es nogriezu nadziņu, un tu appūti pirkstiņu. Tu atminies... Vai tas ir tas pats, kam roka tik stīva, ka tās vairs nevar izstiept pret savu veco tēvu, jeb vai tas ir kāds cits? Es esmu gluži dums palicis, māt.

Kāpēc tēvs to runā? Varbūt viņš meklē palīdzību, kaut vai vadoties no tautas gudrības, ka dalītas bēdas ir pusbēdas. Varbūt cer atrast attaisnojumu dēla cietsirdīgai rīcībai? Kaut rastos izeja... tiesāšanās ir kauna lieta.

Visi monologā minētie atmiņu tēli ir spilgti jo spilgti. Šie tēli jāievieš mātes apziņā. Ar šo tēlu palīdzību jāparāda dēla šobrīd neizprotamais savrupceļš. Arī bēdās cilvēks meklē sabiedroto, t. i., ilgojas pēc saprašanās.

Apstāsimies vēl pie tēva pēdējās sarunas ar Noliņu. Sakarā ar Noliņa aiziešanu uz pilsētu tēvs interesējas par viņa nākotnes izredzēm.

Noliņš. Es pats nezinu... es... gribu dzīvot...

Tēvs. Dzīvot... (*Noskatās viņā ilgi.*) Tu tak kā puika esi stāvējis pie dzirnavu slūžām un esi kādreiz iemetis dadžu lapu ūdenī... Un esi redzējis, kā straume viņu ātri un ātrāk raun uz kritumu. Lapa nozūd putās, un tu zini, nu viņa tumšajā ratu kambarī ies pār ratu zobiem. Un tad tu redzi, ka viņa sapaisīta un saplosīta pa grāvi aizpeld projām. Tāda dadžu lapa esi tu, Noliņ. Esmu tevi gribējis izraut no straumes, bet tu peldi un peldi uz ratu kambari.

Kāpēc šis stāsts par dadžu lapu?

Dotie apstākļi: cits pēc cita mājnietki aizklist kā no sērgas apsēstas vietas. Pamestība, atstātība. Attieksme pret Noliņu: tēvišķa aizbildniecība. Attieksme pret iekšējās uzmanības objektu — pilsētu, kurp dodas Noliņš: pilsēta ir jauno laiku pazudināšanas vieta. Tātad darbību virza vēlēšanās aizkavēt Noliņa aiziešanu. Ar salīdzinošiem priekšstatiem un savu attieksmi pret tiem tēvs rosina Noliņa iztēli sev vēlamā virzienā: sak, pilsēta tevi saplosīs, kā ratu zobi saplosa straumes aizrautu dadža lapu.

Viņa atmiņās par puisīti ar baltu galviņu, tāpat stāstā par dadža lapu vārdiskā darbība ir citāda nekā iepriekšējās diskusijās. Vairs nemanām partnera domu un rīcības tieša apstrīdējuma. Tēvs tiecas panākt vēlamu ar

emocionāli iedarbīgām *gleznām*. Tāpēc runas skaņu rakstā nav asu tonisku intervālu, nedz tempo-ritma lielā sprieguma. Bet tas nenozīmē, ka zemteksts ierobežojas ar pasīvu nožēlu un atraujas no tēla caurviju darbības, kas taču ir turēšanās pie vecās ļaužu sadzīves kārtības līdz pēdējam elpas vilcienam. Tēvs cīnās ne jau tikai pret dēla saimniekošanas veidu, bet pret jauno dzīves pagriezieni vispār. Tā tēls iegūst vispārinājumu.

Lugas nobeigumā Edžiņa pirtiņā iemestais akmens, mātes aklība un tiesas spriedums par labu jaunajiem saimniekiem iegūst tīri simbolistisku nozīmi: vecais režīms līnīst, pār lauku sētu savus taustekļus izpleš naudas vara.

«Indrānu» pēdējais cēliens patiesībā ir lugas izskaņa. Tas vairs neatklāj nekā jauna divu laikmetu sadursmē. Notikumi parāda, ka noārdīta ir latviešu lauku sētas šķietamā patriarhālā idile. Divu paaudžu konflikts likvidēts ar jaunā, attīstības spējīgā uzvaru.

«Indrānu» izrādes caurviju darbība atsedz nozīmīgas sabiedriskas parādības konkrētā vēsturiskā situācijā. Bet nenoliedzami, ka autoru satrauc līdzekļi, kādus bērni pielieto, vērstoties pret vecākiem: viltus, nežēlīga izkalpināšana, pazemojumi. Jau IV cēlienā sarunā ar Kaukēnu vecais Indrāns saka: «Vai viņš nevarēja ar mani aprunāties?» — un tālāk: «Te, te uz ceļiem viņam būs lūgties, lai tās mājas ņemu atpakaļ! Uz ceļiem un ne citādi... par tādu manis izkautu!» (Retinans. — O. B.) Tie ir zīmīgi vārdi un liecina, ka lugas sociālajam konfliktam ir arī morāli ētisks raksturs. Pēdējais cēliens rakstniekam bijis vajadzīgs galvenokārt tāpēc, lai pasvītrotu savu līdzjūtību pret nelaimīgajiem vecākiem. Autoram nepietiek ar vecās iekārtas sagrāvi, viņu uztrauc bijušo Indrānu saimnieku traģiskais dzīves

noslēgums kā jauno saimnieku nežēlības sekas. Viņš redz vairs tikai dzīvi ģimenes ietvaros, redz vecīšus, ko dēls līdz nāvei nomocījis. Turklāt vēl R. Blaumanis parādījis Zelmiņas un Gustes gādīgo rīcību kā atmaksu par tēva labo, tēvišķo sirdi. Nekur nepavīd doma, ka vecā saimnieka valdišanas laikā strādnieki bijuši ekspluatācijas objekts.

Tēva dialogs ar Zelmiņu:

Tēvs. Man žēl, ka tev nekādas mantas nevaru atstāt. Tas viss tā noticis... Bet tu manis tādēļ par sliktu neminēsi?

Zelmiņa. Vienmēr tev pateikšos. Tu biji man kā tēvs. Tu mācīji mani tik uz labu vien.

Tēvs. Uz labu vien... Tad tak tu gluži bez mantojuma nebūsi, Zelmiņ!

Zelmiņa (*noskūpst viņa roku un slauka asaras*).

Tēvs. Es domāju: es nomiršu, mani apraks, un es būšu beigts. Bet nu es tomēr vēl drusciņ dzīvošu caur to labu, ko tev esmu mācījis. Tie visi citi mani apraks. Arī Noliņš.

Dotais literārais materiāls neatļauj izrādes nobeigumā izvirzīt priekšstatu par vecā Indrāna stūrgalvību kā viņa traģēdijas cēloni.

Lai nenonāktu pretrunā ar literāro materiālu, izrādes veidotāji šeit nevar apiet, nedz likvidēt R. Blaumaņa līdzjūtību pret vecākiem, kurus garīgi un fiziski nobeidz bērnu zvēriskā rīcība. Jau sākot ar IV un jo sevišķi V cēlienu, caurstrāvo autora zemteksts, kas satrauc cilvēcības jūtas un liek domāt — vai tiešām jauno uzvara nebija panākama ar humānākiem cīņas līdzekļiem. Varbūt izrādē gan derētu mīkstināt aizejošā laikmeta pārstāvju miršanas agoniju. Nav labi, ja to parāda ar naturālisma iezīmēm.

Daiļrunas priekšnesums atšķiras no aktiera vārdiskās darbības izrādē. Bet literārā materiāla apgūšanas metode ir tāda pati: ana-

līze, tad sintēze, ievērojot runas psiholoģiskās un intonatīvās likumsakarības.

Izrādē aktieris dzīvo saskaņā ar lomas tēla būtību. Viņa darbību stimulē lomas perspektīvais mērķis. Raksturs veidojas saskarē ar pārējiem lugas personāžiem — sadarbībā, sadursmēs, cīņā. Līdztekus vārdam aktiera rīcībā ir arī citi izteiksmes līdzekļi: tipiskais un raksturīgais uzvedībā, žestos, izskatā.

Liroepisku sacerējumu sniegumā izpildītājs nepārveido ne savu izskatu, ne raksturu. Viņš atsakās no fiziskām izdarībām. Viņam ir tikai viena psihofiziskā darbība — runa. Viņš stāsta par tipiskām un raksturīgām dzīves parādībām, par cilvēkiem darbā un atpūtā, par laimi un ciešanām, bet stāsts nav tikai objektīvs vēstījums. Dotā tēlu sistēma pauž arī rakstnieka *emocionālo attieksmi* pret īstenību, viņa *spriedumu* par to. Daiļdarbs atspoguļo gan prieku, ilgas un sāpes, gan protestu un tvirtas vēlēšanās. Lai rakstnieka izvirzītā morāli ētiskā, politiskā u.tml. problēma aizrautu sabiedrības radošo sirdsprātu, skatuves runas mākslinieka uzdevums ir savā priekšnesumā risināt daiļdarba idejisko problēmu emocionāli iedarbīgi.

Priekšnesumam izvēlētais literārais materiāls ir rakstnieka mākslinieciskās devas maza daļa. Ja izpildītājam nav skaidrs, uz ko tiecas rakstnieka jaunradē vi-  
sumā, kas ir tās vienojošais mērķis, priekšnesumā var ieviesties patvaļa, mākslinieciski idejisks viltojums un pretrunas, kas pārdzīvojumam laupa ticamību. Tāpēc analīzes darbā izpildītājs mākslinieks nedrīkst apiet jau-  
tājumu par dzejnieka vai prozaiķa virsuzdevumu, par

viņa jaunrades caurviju darbību. Atbilde jārod arī tam — kādu virsuzdevuma būtisko detaļu atspoguļo priekšnesumam izvēlētais daiļdarbs, *kāpēc* tas uzrakstīts. Tad, lai stabilizētu pārdzīvojuma norises un vārdiskās darbības mērķtiecību, izpildītājs konkrētīzē *savu jaunrades* uzdevumu.

Iedzīvinājis fantāzijā autora viedokli un perspektīvo mērķi, izpildītājs fiksēs pozitīvajām vēlmēm un tiekšanās autorā doto apstākļu radītos *šķēršļus*. Attieksme pret pozitīvo un attieksme pret negatīvo izraisa sadursmi un kāpina psihiskās norises, bet vārdiskā darbība tad izvērš īpatna veida *cīņu* par dzīves ideālu. Pārvaramos *šķēršļus* pielīdzinām pretdarbībai, tādi, piemēram, ir reakcijas spēki, nevēlamas tendences, atpalcība, pretrunas sevī, nevēlami apstākļi u. c.

Starp citu — pats jēdziens «darboties» jau nozīmē pārvarēt *šķēršļus*, sadurties ar traucējumiem, ar pretestību, ar «pretdarbību», ne katrreiz, protams, tiešā nozīmē. Piemēram, ja gribēsim izkustināt no vietas akmeni, tad neteiksim, ka akmens izdara pretdarbību, bet gan akmens smagums ir *šķērslis* mūsu nodomiem, mēs cīnāmies par tā pārvarēšanu un sajūtam gribas darbības kāpinājumu, arī jūtu pārdzīvojumu — nepacietību, īgnumu vai atvieglinājumu, gandarījumu.

Apcerē par dramaturģiju un izrādes vārdisko darbību konstatējām, ka dzīves īstenības nosacītā patiesība prasā pretstatīt pozitīvajam negatīvo, caurviju darbībai pretdarbību. Lugas personāžs realizē kā vienu, tā otru. Notiek sadursmes, kas aktivizē kā izpildītāju, tā klausītājus, jo cilvēku jūtas-griba visspilgtāko pakāpi saasniedz pretpēku sadursmē.

Ja liroepisko daiļdarbu priekšnesumā izpildītājam idejiskais mērķis tēlojas tikai kā vizionāra glezna un atainotās parādības skar viņa dvēseli atrauti no tieksa-

nās uz šo mērķi, idejas atklāsme nenotiks. Skatuvei nav pieņemama ne pasīva doma, ne pasīvas jūtas. Turpretim vēlamais un pārvaramais darbošanās kaismē iesaistīs visu izpildītāja psihisko norišu kompleksu. Autora dotais teksts iemantos daiļdarbā izvirzītajai problēmai atbilstošu *zemtekstu*. Runātāju tad neturēs savā varā vārdu tiešais jēdzieniskais saturs: skumjas, kad runā par sāpēm, dusmas, kad minēts naidis, sentiments, saštopoties ar vārdu «mīla», utt.

Zemtekstu iecere ir viens no svarīgākajiem momentiem priekšnesuma sagatavošanas darbā. Arī lirikā ievirzi zemtekstam dod radošā mērķa apziņa — «ko es gribu panākt». Mērķtīcīgā darbībā izraisās izpildītāja iepriekš minētā psiholoģiskā attieksme pret dotajām priekšstatu gleznām un veidojas priekšnesums kā kop-sakarīga un secīga norise.

Izpildītājs — skatuves runas mākslinieks — pārstāv autoru un uzņemas pret viņu visu atbildību. Priekšnesumam izvēlēto literāro darbu viņš uzskata kā «daļu no vesela», daļu no tā galvenā, kurp traukušies autora radošie nodomi. Viņš respektē daiļdarba idejisko un māksliniecisko saturu. Šai sakarā atcerēsimies, kā Latvijas buržuāziskie nacionālisti «izprata», t. i., apzinīgi viltoja mūsu Tautas dzejnieka Raiņa daiļradi — Raiņa revolucionārais gars tika nonivelēts, viņa interešu loks sašaurināts, cīņa par cilvēces augšupeju un sevis pilnveidošanu iztulkota kā mistisks sapņojums. Tas bija apzināts dzejnieka viltojums. Bēt dažkārt kļūmes atgadās arī izpildītāja paviršības dēļ, kad viņš apmierinās ar «iejūtīgu» iztēles gleznu savirknējumu.

Skatuves runas priekšnesumos, ko dēvējam par daiļrunu, jautājums par virsuzdevumu un čaurviju darbību nav populārs. Izpildītāja attiecības pret autoru bieži vien paliek pietiekami nenoskaidrotas. Sevišķi lirikā vē-

rojams, ka izpildītājs dažkārt ļaujās personiskai gaucei, intuīcijai, kas ne vienmēr rod pareizo ceļu. Pielāgojot literāro materiālu savām personiskajām tendencēm, rodas pretrunas, samākslotība. Zemtekstam ir gadījuma raksturs.

Literatūras zinātnes un kritikas pētījumi par rakstniekiem un viņu daiļradi ir bagāts materiāls izpildītāju studijām.

Rakstnieka subjektīvo viedokli objektīvās īstenības notēlojumos nosaka viņa politiskie, filozofiskie, ētiskie, estētiskie uzskati resp. viņa pasaules uzskats. Biografija atklāj rakstnieka personības veidošanos, raksturo apstākļus un notikumus, kas ietekmējuši viņa pasaules izjūtu, un palīdz izprast pārdzīvojuma tiešo cēloni. Par rakstnieka vietu dzīves radošajā celtniecībā, par to, cik viņa dotais īstenības atspulgs ir progresīvās domas virzītājs un organizētājs spēks, spriežam, vadoties no rakstnieka daiļrades visumā.

Tāpat materiālu spriedumam par rakstnieka virsuzdevumu jeb «pašu galveno» dod izziņa par laikmetu, par rakstnieka pasaules uzskatu un viņa biografiju, kā arī rakstnieka daiļdarbu studijas.

Rakstnieka radošā dzīve no sākuma līdz beigām dažkārt ir vesela daudzcēlienu drāma. Par cik katrs cēliens norisinās zināmā laika posmā, tas arī atspoguļo tieši šī laika posma tipisko un raksturīgo. Dažādie laika posmi izvirza uzdevumus ar dažādām iezīmēm, bet katrs uzdevums vairāk vai mazāk saistās ar galveno.

Izņēmuma gadījumos pret šādu jautājuma nostādni var iebilst. Ne viens vien dzejnieks laika posmos ir krasi mainījis savu virsuzdevumu: no revolucionāra kļuvis par sīkpilsoni vai pat par reakcijas kalpu. Šādi izņēmumi principā neko negroza: izpildītājam ir tiesības apiet tādus daiļdarbus, kas nav devuši pozitīvu ieguldī-

jumu progresīvās mākslas krātuvē. Viņš izloba virsuzdevumu no progresīvajai domai pieņemamā materiāla.

Salīdzinoša analīze parāda, cik atšķirīgas psiholoģiskas norises pavada līdzīgu notikumu atainojumus, cik atšķirīgu zemtekstu iemanto līdzīgs teksts, ja dažādas ir autoru idejiskās pozīcijas un līdz ar to atšķirīgas daiļrades izvirzītās problēmas. Ierobežosimies ar dažiem piemēriem. Minēsim Raini, Poruku, Plūdoni — dzejniekus ar dažādiem pasaules uzskatiem un līdz ar to dažādu attieksmi pret īstenību.

Raiņa laikmetu pietiekami noskaidrojusi vēsture un literatūras zinātne. Par viņa pasaules uzskatu zinām: no revolucionāra demokrāta, pakāpeniski veidojoties, 90. gados dzejnieks kļūst marksists un viņa filozofisko uzskatu pamatā ir dialektiskais materiālisms. Raiņa dzejoļu studijas rāda, ka viņš izprot sabiedrības attīstības nenovēršamo cīņas ceļu. Viņa perspektīvais mērķis ir darba cilvēka nākamības laime brīvu ļaužu sabiedrībā. Uz šo nākamību ved pretstatu cīņa, kas arī ir *caurviņu darbība* visai viņa daiļradei.

Rainis ir humānists. Viņa dzejoļi daudzkārt apliecina kvēlu mīlu uz cilvēku. Bet tas nav humānisms vispār, ko viņam piedēvēja buržuāziskie nacionālisti. Proletariāta šķiras ienaidniekus Rainis nīst ar visiem dvēseles spēkiem... Dzejnieks saskata šķiru cīņu, divas nometnes — «brāļus» un «zvērus»: «Vai zvērus glaudīt gan zīda cimdiem...» (dzejolis «Rokas»).

Kaut dzejoļu saturā ir daudz sāpju un smagmes, Rainis ir optimists kā katrs marksists.

Pārdzīvojamā laikmeta atsevišķie posmi izvirza dažādus papildu uzdevumus, kas atspoguļojas arī Raiņa daiļradē: modināt proletariāta šķiras apziņu, solidaritāti; celt proletariāta pašapziņu, celt kultūru, kāpināt cīņas

kaismi, atklāt nākamības perspektīvu. Pārvaramie šķēršļi: kapitālistiskā iekārta, ekspluatatori, sīkpilsonība, neatrisināti jautājumi u. c.

Raiņa filozofiskā dzeja un intīmā lirika ietver jautājumu par cilvēka izaugsmi. Dzejnieka piezīmēs atrodam šādu uzdevumu formulējumu: «Pārvarēt sāpes, pārvarēt nāvi un ciešanas, likvidēt nezināšanu un pretrunas sevī...»

Zīmīgi, ka, laižot klajā dzejoļus, Rainis tos sakārtojis krājumos, katrā krājumā dzejoļi izvēlēti pēc vienojošas pamatidejas. Pārskatot visu dzejnieka lirikas devu, varam spriest, ka savukārt to visu vieno kopīga ideja, kopīgs uzdevums, ko Rainis nosaucis «Mans lielais darbs». Šis uzdevums ir — nerimtīga cīņa par jaunu sabiedrisko iekārta, par jaunu sociālo ētiku: «Maini un mainies uz augšul!»

Daudz dzejoļu Rainis nav ietilpinājis nevienā izdevumā, kaut gan tie bijuši uzrakstīti pirms krājumu sastādīšanas. Tas ir nozīmīgs fakts un sasaucas ar atzinumu, ka detaļai, kas pastāv atrauti no rakstnieka daiļrades virsuzdevuma, nav paliekošas vērtības.

Šī apcere neietver dzejnieka daiļrades vispusīgu analīzi. Dotie apsvērumi tikai ievirza skatuves priekšnesuma sagatavošanas darbu, lai novērstu paviršības literārā materiāla idejiski mākslinieciskā satura atklāsmē.

Piemērus izvēloties, akcentēsim dzejoļus, kur izpildītājs, vadoties no vārdu tiešā satura, visdrīzāk var nonākt pretrunā ar autoru.

Dzejoļu krājumā «Tālas noskaņas zilā vakarā» dzejoļi «Agri no rīta» lasām šādas rindas:

Miesas grib azaida,  
Miesas grib svārka, —  
Līdzī grimst dvēsele  
Dubļos un tvaikos.

Vai dzejoļa «Dziļākās domas» fragments:

Nekāda prieka  
Domāt šīs domas.  
Bēgtu — kur bēgsi?  
Tver, glauž un samin.

«Fabrikas meitenes dziesmā» lasām:

Man saules nav tais istabās, —  
Tur putekļi, tur lampas kūp,  
Tur lēni mana dzīve drūp . . .

Ik rindā jaušama smagme, nomāktība, grūtsirdība. Vārdu tiešais saturs — bezcerība, pesimisms. Bet pēc dzejoļu vienojošās idejas «Tālo noskaņu» pirmās daļas uzdevums ir modināt darbaļaužu pašapziņu un šķiras apziņu, kas ir atbrīvošanās cīņas priekšnoteikums. Turpat tālāk arī lasām:

Pats cīnies, palīdz', domā,  
Spried un sver . . . — utt.

Tā tad — ja smago apstākļu notēlojums radītu pesimismu, tas bremzētu šķiru cīņu un nāktu par labu ekspluatatoriem. Lai nenonāktu pretrunā ar autoru, izpildītājs uzskata darba cilvēka sāpi un smagmi, ko rada drūmie apstākļi, par šķēršļiem, kas pārvarami, lai sasniegtu nākotnes ideālu. Tas nebūt nenozīmē mazināt dzejoļu dramatisko skaņu, bet gan radoši veidot zemitestu, kas ietver visu paverdzinātā cilvēka sūro pazemojumu, viņa fiziskās un garīgās mokas, tāpat kā domu rosmi uz pretestību, ilgas pēc labākas dzīves. Tāpat dzejoļa «Fabrikas meitenes dziesma» vārdu tiešais saturs pavedina uz īstu gaudu dziesmu. Turpretim, ja meitene



lūdz lakstīgalu nedziedāt sērīgi, tas taču nozīmē, ka viņa nebūt negrib nodoties sērām, kaut viņas dzīve ir bezgala smaga. Ar vārdiem «Tur lēni mana dzīve drūp» apliecina bezcerīgu padošanos liktenim, nozīmētu samierināties, sak, tā mūžam bijis un mūžam būs. Tas būtu bijis tiešs pakalpojums valdošajai šķirai.

Drūmo īstenību tēlo ļoti daudzi Raiņa dzejoļi, tāds bija laiks: «Viss vītis, viss kritis, viss zemē rakts . . .» — bet turpat līdzās skan neapslāpējamas cīņas melodijas. Nevar ignorēt pašu būtiskāko dzejnieka daiļradē: pretrunu pārvarēšanā viņš ne vairās sadursmju. Smagie apstākļi nospiež, dažkārt draud indivīdam ar traģisku bojā eju, bet tie ir šķēršļi, kas pārvarami. Pozitīvā darbība neaprimst, jo «Tumsas dziļumos gaisma dzimst». Pamatšķira «brīva taps caur pašas spēkiem» un «Cilvēcē visi uz mūžu dzīvo».

Raiņa dzejoļi atsedz laikmeta parādības un dzejnieka attiecību pret tām, bet vienmēr vairāk vai mazāk tajos izskan kvēla ticība nākotnes ideālam. Ar katru dzejoli Rainis tiecas kaut par sprīdi tam tuvoties un tuvināt arī lasītāju, ar katru darbu realizējot caurviju darbības kaut sīkāko pavedienu. Pat dabas un mīlas lirikā jaušama dzejnieka tieksme visintīmākos pārdzīvojumus saistīt ar attieksmi pret savu «Lielo darbu». Dzejoļi «Mīlas spēks» ir rindas:

Es atkal sauli  
Varēšu vēstīt,  
Mīrušās krūtīs  
Cerību dēstīt.

Krājumā «Treji loki» dzejoļi «Tavas kājiņas» lasām:

Ak sirds, kas ietrīsota no viena ir,  
Tā mīlot visai pasaulei pretī nāk.

Krājumā «Gals un sākums» atradīsim ne vienu vien dzejoli, kas pavedina uz bezcerīgu prātošanu, ja tas ņemts atrauti no dzejnieka pasaules uzskata un radošā virsuzdevuma, biografijas un laikmeta apstākļiem. Piemēram, «Pasaules vientulība» ir viens no dzejoļiem, ko latviešu buržuāzija labprāt izmantoja, lai Rainim piedēvētu individuālismu, misticismu, pesimismu.

Dzejoli pareizi izpratīsim tad, ja ņemsim vērā dzejnieka pasaules uzskatu, biografiju, laiku, kad tas parādījās presē (1909. g.).

Lūk, dzejoļa pēdējais pants:

Vienmēr viens un pats —  
Stars no debess krīt kā zelta mats,  
Atspīd dzīlē manas zvaigznes skats:  
Tievais zelta matiņš, debess stars,  
Tik vēl tevi jūt kā saiti gars, —  
Kad irst sakars, attrūkst sauļu svars,  
Kad slikt bezgalībā atlauzts zars,  
Kad dziest lejā manas zvaigznes skats,  
Kad es viens un pats . . .

Dzejnieks runā simbolu, alegoriju, metaforu valodā, bet doma ir konkrēta: kā tievs zelta matiņš ir kļuvusi garīgā saite ar dzimteni, ar pamatšķiru. Bet nepareizi būtu domāt, ka tā ir padošanās sāpēm, vienatnībai. Nē, šis darbības apzīmējums ir *prētošanās* sāpēm, smagmei, nāvei, saprotot nāvi arī pārnestā nozīmē kā garīgu bojā eju. Līdzīgs saturs ir dzejoļim «Sliexsnis».

Emigrācijā būdams, dzejnieks tiecas uztvert cīnītājas tautas balsi dzimtenē, kas dotu spēku tikt pāri varmācīgi radītajam reakcijas «sliexsnim».

Dienas bez saules,  
Nakts bez zvaigznēm, —

Sauc vienā laidā  
Balss bez atbalss  
Pret sliekсни.

Zempus zem ziņas  
Tumsa un smagums —  
Trauc vienā laidā  
Kāpt uz ziņu  
Pār sliekсни.

Slieksnis stāv sacelts,  
Durvis ar draudiem, —  
Rauc vienā laidā!  
Augs tev ziņa  
Aiz sliekšņa.

Atrauts no Raiņa domas par pamatšķiru, dzejolis  
klūst pilnīgi nesaprotams.

Smagu pretrunu traģēdiju Rainis pārdzīvoja, pēc  
trimdas atgriežoties dzimtenē. Un tomēr — 1927. g.  
18. augustā piezīmēs par tā laika dzejoļu pamatdomu  
dzejnieks raksta: «... bezdibens... aiza... Pārvarēt  
vientulību. Gatavojies, gatavo sevi uz jauno, uz jaunu  
cīņu...» Vadoties no šādas pamatdomas, izpildītāji atra-  
dīs «rainisku» zemtekstu arī 1928. gadā rakstītajam dze-  
jolim:

Vai tu pazīsti baigās jūtas:  
Ieej atstātā un tukšā mājā.  
Te reiz ļaudis bij, te uguns kūrās.  
Pelni auksti, pabiksti ar roku.  
Soļi dobji skan, tu pūlies klusi staigāt.  
Tukšums, nav ko būties, tomēr bailes.  
Grūtsirdība tuvojas tev lēnām,  
Ko tad gāji tu, pats zemnieks, projām?

Dažus vārdus par J. Poruku. J. Poruka idejiskā pozīcija un attieksme pret īstenību krasī atšķiras no Raiņa dzīves izpratnes. J. Poruks uzskata dzīves pretrunas, cilvēku attiecības un viņu likteņus kā «dieva iestādījumu», kas nav grozāmi. «Un, kamēr cilvēks cilvēks būs, viss ies pa veco ceļu» (dzejolis «Jaunajam gadu simtenim»). Konflikti nav atrisināmi:

Reiz pēc nakšu naktīm līs  
Lielā rīta gaisma svēti,  
Laiques vārtus atdarīs  
Debess gari neredzēti.

(«Lieldienas» 1906. g.)

Un vēl šādas rindas:

Pa nakti uz mieru,  
Pa tumsu uz kapu.  
No nemiera dienas,  
No veltīgas gaismas.

Nebūtu vērts apstāties pie dzejoļiem, kur skan reliģiski pesimistisks motīvs un kas nebūt nav J. Poruka daiļrades labākā daļa, ja tie tik spilgti neatspoguļotu dzejnieka caurviju darbības būtību. J. Poruka lirika visumā atklāj nerimtīgas sāpes par dzīves ačgārnībām, par pazemotā cilvēka tragisko likteni, tvirtas ilgas «Pēc viena vienīga bezsāpju acumirkļa . . .» Dzejnieka radošo darbību virza atziņa: dzīvojot — nozīmē mīlēt un ciest, kamēr nāve nāks kā atpestītāja. Viņš neredz glābiņa zemes virsū, ciešanas ir nenovēršamas. Tātad jālikvidē nevis ciešanu avots (velti to mēģināt!), bet, taisni otrādi, pārvarama cilvēka pretestība ciešanām. To diktē dzejnieka pasaules uzskats un nespēks iejaukties dzīves pārkaršanā.

Literatūras zinātnieks A. Vilsons rakstā «Jānis Poruks — cilvēcības dzejnieks»<sup>1</sup> saka: «Aplam būtu piedēvēt dzejniekam ciešanu apjūsmošanu vai vismaz samierināšanos ar tām. Visai viņa sāpju dzejai kā vadmotīvs cauri vijas nemiers un apsūdzība pret to, ka dzīve nav tāda, kādai tai vajadzētu būt, skan kaislīgas ilgas pēc laimes...» Jā, dzejnieks neapjūsma, bet pieņem ciešanas. Dzejnieks apsūdz dzīvi, ilgojas pēc laimes, bet viņš neredz iespējas dzīvi izmainīt. Tāpēc laimes zemes virsū nav un nevar būt. Sāpēs sirds asiņo, bet izejas nav — *jāsamierinās*, kaut «Ak, kā gribas laimīgam būt!». Vai nu tā ir, kā A. Vilsons raksta par Poruka mīlas liriku? «Gavilējošos, aizraujošos toņos, līdzīgi cīruļa dziesmai pār rasā zaigojošo pļavu, paceļas trauksmainais «Teici to stundu, to brīdi...»» Bet vai tad visa dzejoļa skaņu īpatnēji neiekrāso pēdējā panta rindas: «Mums saules dienas drīz zudīs, Un puķes nobālēs lejās...» Dzejolis «Aizver aciņas un smaidi» izskan visai zīmīgi — «sapņi lai mūs projām nes...». Dzejnieks skumst pat dzīves skaistajos brīžos, jo viņš zina — tie ātri zūd.

Vienīgi saskarē ar bērniem dzejniekā pavīd dzidra gaisma kā atelpa drūmajā īstenībā.

J. Poruka daiļrades labāko daļu šodien pieņemam kā laikmeta atmaskojumu. Vēl vairāk: mūs aizkustina dzejnieka mīla uz cilvēku un nepiepildītās laimes alkas, sāpju smeldze vieš sirdī ilgu nemieru, izrauj no pašapmierinātības, līdz galam atver cēlāko jūtu avotus. Dzejoļu priekšnesuma pozitīvā ietekme nesamazināsies, ja izpildītājs vairīsies tekstā iekļaut aktīva protesta optimistisku zemtekstu. Veidots atrauti no dzejnieka caurviju darbības, priekšnesums zaudē ticamību, rada pretrunas tēlu sistēmā.

---

<sup>1</sup> *Jānis Poruks, Dzejoļi, LVI, Rīgā, 1957. g., 125 lpp.*

Pilnīgi pretējās Raiņa un Poruka pozīcijas, pasaules izjūta, darbošanās motīvi un mērķi nosaka pavisam atšķirīgu zemtekstu dzejoļiem ar līdzīgu tematisku saturu, analogām priekšstatu gleznām un fantāzijas tēliem.

Lūk, divu Raiņa dzejoļu fragmenti.

«Vakara miers»:

... Lēn-lēni dziļāk  
Tumsa uz zemi līkst.  
Vēls vēsums staigā,  
Galva tev rokās tvīkst.

«Vēls vakars»:

... žņaudzas krūts,  
Salkst šalkas, tukšums veras,  
Diezgan būs...

Dzejnieks, būdams konfliktā ar pastāvošo sabiedrisko iekārtu, dažkārt spiests padoties pārspēkam, — mokoši pārdzīvo un vieš klausītājā visas tā tumšā laika baismas. Tās ir dziļas sāpju melodijas. Tragisks tukšuma bezdibenis līdz nāvei māc cilvēku. Šo tumsas baismu dzejnieks izjūt kā varmācīgi uzspiestu. Bet cīņa neaprim līdz ar indivīda bojā eju. Konfliktu nevar izlīdzināt, tas jālikvidē. Tāpēc dzejnieka vārdu «diezgan būs...» zemteksts sabalsojas ar tām atziņām, ko paūž pārliecība:

Lai visi locekļi lūst un ļimst,  
Tumsas dziļumā gaisma dzimst.

Poruka plaši pazīstamajā dzejolī «Bīrzē pogā lakstīgala» lasām: «Krūtis elpa sāpes cilā,» — un nobeigumā:

Kapenēm slid pāri ēna,  
Iešana tik lēna lēna:  
Ak, es labprāt dusēt ietul

Cik atšķirīga ir Poruka sāpju smeldze no Raiņa traģiskās izjūtas.

Raiņa «Vēls saules stars» — beigu rindas:

Jau sirds līdz malām ir asaru pilna,  
Tik smaga top...  
Klus, beidz! Es nevaru vairs!  
Ej cīņā uzvaru gūt vai krist!

Un Poruka «Dzejolis» — beigu rindas:

Ciet, ciet un ciet, jel pacieties,  
Tā vēji un lietus šņāca;  
Es kliežu: «Es nevaru vairs!»  
Tad žēlīgā nāve nāca.

Šis Raiņa un Poruka vārsmas saturā ir ļoti līdzīgas. Bet, atšķirīgā uzdevuma un pretējo caurviju darbību vadīts, izpildītājs arī visdziļākajās ciešanās pārstāvēs Raini kā optimistu, kā dzīves apliecinātāju; ciešanu ceļš katrā gadījumā ir arī cīņu ceļš par dzīves un cilvēka pārveidošanu. Poruka dzejoļa zemtekstā ir cīņas noliegums.

Salīdzinājumam vēl var minēt Raiņa dzejoli «Gara gaita» un Poruka dzejoli «Nāve». Raiņa dzīves ilgas tiecas brīvu ļaužu sabiedrībā, kur darba cilvēka atbrīvotais gars savā augšupejā veidojas arvien jaunā saturā un īpašībās:

Gaist viss, kas rupjis, smags — spīd smalkais maigums  
Kā zvaigžņu būtes caurspīdīgais zaigums,  
Bet visvēl augstāk tava gaita sniedz...

Poruka noslēguma pants dzejolim «Nāve»:

Gars lido augsti, augsti garām zvaigznēm,  
Vēl augstāki par debesi un dieva troņiem,  
Prom brīvībā, uz Moeru, kamēr no jauna  
To sūtīs dzīvot, ciest un mīlēt.

Vai Raiņa panta priekšnesuma skaņa kaut aptuveni varētu līdzināties Poruka sapņojumam? Protams, ne. Diemžēl, cik bieži, atrauts no idejiskās ieceres, tiešais vārdu saturs izpildītāju aizved «nezināmā virzienā». Daudzreiz nācies dzirdēt tādā ačgārnā sniegumā Raiņa dzejoļa «Pazudušais dēls» pirmās rindas. Dabas notēlojums skan tik sagrauzti, ka gluži nesaprotami, kas te tiek žēlots — lietainais laiks vai basās kājas. Autors taču, izejot no pamatattieksmes pret pārnācēja tēlu, kurš «nāk kā tiesātājs», redz ir laika apstākļus, ir viņa basās kājas... Nožēlojams šis tēls gan nevarētu būt. Ievadījis dzejoļa priekšnesumu pretrunā ar autoru, izpildītājs vairs nepanāks ticamību arī dzejoļa beigās. Pēdējo rindu cīņas patoss kļūs teatrāla «uzspēle».

Arī Porukam ir dzejolis, kas līdzinās Raiņa «Pazudušajam dēlam»:

Tu prasi, ko pārnesu, māmuliņ,  
No svešuma piemiņai mājās...  
Sirds sāp... viss, ko es mantojis,  
Ir nogurums rokās un kājās...

Ar lielu māksliniecisku spēku dzejnieks sniedz posta ainu, un šis posts ir nenovēršams.

Ir Porukam dzejolis, kas, spriežot pēc sižeta, radīs jautājumu, ar ko tas atšķiras no sava laika darbaļaužu dzīves atainojumiem Raiņa lirikā:

Spiež tevi smagā dzīve kā slogs,  
Tu domā, skumsti un strādā;  
Drūms paliek mūžam tavš šaurais logs,  
Kas debess blāvas tev rāda.  
Vai pagrabs vai augstais bēniņš tev lemts,  
Tev bērni ir mūžam bāli,  
Tev smaids iz bālās sejas ir ņemts,

Acs nikni tev skatās uz tāli.  
Tur tālē simtiem āmuru kladz,  
Kur šķiļas no ugums dūmi;  
Tur tādu, kāds esi tu, ir daudz,  
Tie glūn uz mašīnām drūmi.

(«Vīrs ar tulznām rokās».)

Dzejolī divas reizes atkārtojas vārds «mūžam». Šis «mūžam» nepārprotami nosaka visa dzejoļa zemtekstu. Šis «mūžam» lieku reizi atgādina, ka Poruks paliek sev uzticīgs.

Dzejnieka uzdevums un caurviju darbība iezīmē zemtekstu arī dabas notēlojumos. Piemēram, Raiņa dzejolis «Sirds tik grūta»:

Smagi, sēri  
Lauku mātes  
Elpa pūta,  
Pāri pļavām  
Rudens tvaika  
Vēsmu sūta ... — utt. un beigu rindas:

Nobirst astra,  
Nobirst rūta,  
Sirds tik grūta.

Rudens sēru smeldze ... Bet vai tikai? Pieminētajā Poruka dzejolī «Bīrē pogo lakstīgala» arī skan sēru smeldze un liekas izteiktāka nekā Rainim. Raiņa dzejolis, mierīgā plūsmā sākts, pēdējās rindās panāk tik dzelošu jūtu kāpinājumu (ne par velti Rainis izvēlējies tik asas, griezīgas skaņas burtu salikumā: «Nobirst astra, Nobirst rūta, Sirds tik grūta ...»), ka sirds smeldze kļūst nepanesama. Tomēr tā jāpārvar. Dzejnieka sāpju smel-

dzē vibrē nesamierināšanās gars, — grūti, bet ... jānāk «atjaunotnei».

Porukam ir dzejolis «Vētra». Pret vētras nežēlību dzejniekam nav pretestības, viņš nevarīgi jautā:

Kur nu spožās debesis,  
Kur ir saldās jūtas,  
Kurās citkārt nodrebot  
It kā augšup cēlos?  
Šis pats jaukais debess vaigs  
Tagad nejauks, pārgriezts,  
It kā ārprātīgā lāsts  
Skan pa pasaulis ārēm!

Tā tad «jaukais debess vaigs» ir bijusi pārejoša parādība, bet cilvēka sāpju ceļam nav gala.

Pārpratumu novēršanai atgādināsim: jebkura veida skatuves māksla ir aktīva darbība. Tāpēc atsacīšanās pārvērst kādu dzejnieku par cīnītāju vēl nenozīmē do to tēlu sistēmu izlietot kā paštiksmes objektu. Izpildītājs mākslinieks vienmēr ir aktīvs. Starpība tā, ka, piemēram, Raiņa lirikas sniegumā vārdiskā darbība tieksies līdz ar jūtām asināt klausītāja *gribu*, gribu līdz galam atrisināt skartās problēmas, gribu notikumus un parādības vērtēt ar visiem «par» un «pret». Ar J. Poruka gleznu klāstu klausītājā galvenokārt ieviešamas jūtas, kas ietvertas ik pantā, ik rindā un atklāj dzejnieka attieksmi pret īstenību. Tāds jūtu spēks bagātina cilvēku arī tad, ja autors, būdams reālists, tomēr nedod ievirzi problēmas pozitīvam atrisinājumam.

Padomju sabiedrība un skatuves mākslinieki augstu vērtē latviešu dzejnieka V. Plūdoņa daiļrades progresīvo daļu. Viņa poēmas («Atraitnes dēls», «Divi pasaules» u. c.) atklāj tā laika censoņu traģisko bojā eju, darba cilvēka ciešanas un postu. 1905. g. revolūcijas un

pēcrevolūcijas laikā Plūdoņa dzejā skan patriotisms un varonības cildinājums. Bet dzejnieks nav brīves kareivis padomju cilvēka izpratnē. Nenoliedzami viņš ir savrups individuālists. To liecina viņa daiļrade visumā, viņa biogrāfija. Raiņa māksla atspoguļo īstenību un traucas to pārkārtot. Atainotā dzīve ir dzejnieka paša «cīņas lauks». Plūdonis ir vērotājs, viņš jūt līdz grūtdiņiem, līdzjūtība izraisa traģiskas jūtas; viņu iedvesmo to censoņu varoņgars, kas cīnās par taisnīgu lietu, dzejnieks tos cildina himniskā pacēlumā. Tāpēc Plūdoņa dzeja ir jo iespaidīga arī šodien. Un tomēr viņa varoņi ir tikai vienpatņi, kas tiecas uz «Saulaino tāli», — dzīve viņus samā, liekas, tas citādi nemaz nevar būt. Tās perspektīvas, ar ko dzīvo un mirst Raiņa cīnītāji, Plūdonim ir svešas. Dzejnieks maz pieskaras jautājumam par sabiedriskā jaunuma cēloni un reti kur skar tā iznīdēšanas iespējas.

Salīdzināsim Raiņa dzejoļa «Kalpa mantā» un Plūdoņa «Gaitnieka dziesma» fragmentus.

Rainis saka:

Kas man ir iekš manas dzimtenes?  
Ne vārpiņas manas, ne zālītes.  
Ne saujiņas siena, ko pagalvī mest,  
Ne tik daudz, kā kāju pirkstiem ko nest, —

un nobeidz dzejoli:

Bet viens ir, kas man pieder gan,  
Tā atriebšana, tā pieder man.

Plūdonis tēlo bezzemnieku — kalpu:

Manas dienas mirst,  
Manas dienas kā vēja ziedi  
Augļtukši birst  
Svešās gaitās... — utt.,

un nobeidz:

Nakts zilās ēnas aug,  
Tās mellu liliju zvaniem sēri, klusi  
Apzvana dienu, kas nomirusi, —  
Manu bezaugļu dienu,  
Kas kā rudens zelta zvaigzne bira  
Un purvā nira.

Līdzīga izskaņa ir arī poēmās «Atraitnes dēls», «Kāds mūžs», «Divi pasaules» u. c.

Raiņa uzdevums un darbība — atbrīvoties no ekspluatācijas, kā pret darbību pieņemot cilvēka paverdzināšanu, dos attiecīgu zemtekstu *visam* dzejolim. Plūdoņa dzejolis glezno skumju, bezcerīgu ainu.

Daudzveidīga ir katra rakstnieka daiļrade. Atkarībā no katrreizējā jaunrades impulsa, no tēmas u. c. mainās izteiksmes līdzekļi; pārdzīvojumam var būt visai plašs diapazons. Bet, ja izpildītājs doto tekstu pakļauj dzejniekam svešām tendencēm, viņš neglābjami ievieš pret runas tēlu sistēmā, — nepārlicina ne sevi, ne klausītāju.

Gadās, ka talantīgu skatuves mākslinieku izpildījumā mūsu klasiku literārais mantojums kļūst tik vienveidīgs, ka bez ieskatīšanās programā nevar atšķirt Blaumani no Raiņa. Protams, būtu pārpratums domāt, ka caurviju darbības un virsuzdevuma noskaidrošana jau pilnam atklāj dzejnieka māksliniecisko īpatnību. Tomēr literārā materiāla analīzes darbā šis jautājums izvirzāms pirmajā vietā tāpēc, ka tā pareizs atrisinājums stimulē izpildītāja pārdzīvojuma patiesīgumu.

Padomju rakstniekus vieno kopīgs pasaules uzskats, kopīgs daiļrades virsuzdevums — veidot jauno komunisma laikmeta cilvēku. Bet cik daudz pakļauto «kār-

tējo» uzdevumu risina viņu vārda māksla, cik dažādi ir viņu darbības pavedieni, cik atšķirīgas mākslinieciskās individualitātes! Tādēļ izpildītāju runas mākslinieku literārās studijas izvēršamas daudz plašāk, nekā parādīts šajā īsajā apcerējumā.

Pilnveidojot skatuves runas priekšnesumu, māksliniekam jānovērtē žanrs, tēma; jānoskaidro konkrētā sacerējuma konkrētais darbības pavediens un uzdevums; jāpētī rakstnieka radošās domas un izteiksmes līdzekļu īpatnība.

Priekšnesuma zemtekstu atkarība no autora caurviju darbības akcentēta tāpēc, lai novērstu praksē ieviesušās izpildītāju paviršības attiecībā pret autoru. Un tādas parādās ne tikai klasiķu darbu tulkojumā. Ļaunāk, ja padomju dzejnieku pārvēršam par sentimentālu sapņotāju vai iesligstam citā galējībā: priekšnesumā likvidējam priekšstatu gleznu mērķtiecīgu izkārtojumu un veidojam «skaistas» vai bravurīgas frāzes. Visliegākā lirika panāk idejisku ietekmi, ja izpildītāja pārdzīvojums raisīsies saskaņā ar konkrētu jaunrades iemeslu un mērķi.

Tāpat liroepiska priekšnesuma sagatavošanas darbā izpildītājs

a) apzina autora daiļrades virsuzdevumu un tā realizācijas veidu — caurviju darbību;

b) atrod priekšnesumam izvēlētā daiļdarba uzdevumu un darbības līniju;

c) izvēršot vārdisko darbību, apzina arī pret darbību resp. pārvaramos šķēršļus;

d) saskaņā ar autora doto tēlu sistēmu, kas veidota atbilstoši virsuzdevumam un caurviju darbībai, rada attiecīgā literārā darba zemtekstu.

Izpildītājs zemtekstu pilnveido un vārdiskajā darbībā ietver (kā tas agrāk parādīts) attieksmi pret tiešo domu

objektu, attieksmi pret dotajiem apstākļiem, pret partneri, t. i., auditoriju.

Runātāja attieksmes pret auditoriju jau apskatījām nodaļā par skatuves dialogu.

Klausītājus parasti vieno laika un apstākļu izvirzītie uzdevumi, kopīgas tendences un noskaņas. Mākslinieks atbilst savam uzdevumam, ja viņš jūtīgi uztver ļaužu grupas īpatno dzīves pulsu, tikai tad viņš kļūst kolektīva potenciāls enerģijas rosinātājs un organizētājs. Auditorijas noskaņas un tendences mainās dzīves norišu ietekmē, — tas pats notiek ar mākslinieku. Tāpēc atkarībā no situācijas, kādā notiek priekšnesums, viena un tā paša daiļdarba zemteksts, būtiski nemainoties, iegūst atšķirīgu niansi. Piemēram, J. Vanaga «Liepnas kauja» frontes apstākļos skanēja citādi nekā tagad komunisma celtniecības laikmetā. Toreiz dzejoļa mākslas tēli tieši sasaucās ar auditorijas dramatisko patosu. Tie pauda tik kvēlu cīņas kaismi, cik kvēls bija naids un griba uzvarēt. Šodien retrospektīvs kauju skatījums varbūt atklās padomju ļaužu varonības lielāku vispārinājumu, asociēsies ar mierīgas dzīves pretstatījumiem.

Kā runas priekšnesumā saprast izpildītāja attieksmi pret dotajiem apstākļiem (atšķirībā no dotajiem apstākļiem lugā)? Kā paštēls viņš taču paliek īstenības apstākļos? Bet izpildītājs par apstākļiem *stāsta*. Viņš jūtas autora līdzgaitnieks, atainotās īstenības dzīvs *liecinieks* un cenšas uz doto īstenību skatīties ar autora acīm.

Jebkurš literārs daiļdarbs atspoguļo rakstnieka psiholoģiskās norises zināmu apstākļu ietvaros. Pat dabas apraksts nenotiek atrauti no rakstnieka attieksmes pret dzīves konkrēto situāciju, kādā viņš atrodas daiļrades laikā. Pat mīlas lirikā apstākļi katrreizējam pārdzīvojumam piešķir savu niansi. Tāpēc mākslinieka izpildītāja analīzes darbā ietilpst arī to apstākļu novērtējums,

kādos noris dzejnieka daiļrade. Viņš nevar būt vienaldzīgs, piemēram, pret apstākļiem, kādos radies Raiņa «Pazudušais dēls». Viņam nevar būt vienaldzīgi apstākļi, kādos notiek strādnieku šķiras revolucionārā atmoda, ko atspoguļo «Ave sol». Viņam jāiejūtas Tēvijas kara apstākļos, kas notēloti J. Vanaga dzejoļi «Liepnas kauja».

Gadās, ka izpildītājs ar vislabākajiem nodomiem un pareizu dzejnieka izpratni runā Raiņa revolucionāro dzeju, bet nenovērtē laiku un apstākļus, kad notiek darbība. Ja viņš būs vienaldzīgs arī pret šodienas auditoriju, tad priekšnesums klausītājos radīs gandrīz vai apjukumu, jo sniegums nebūs liecība par bijušo šķiru cīņu laikmetu, bet izklausīsies kā apsūdzība šodienai.

Ar «Pazudušā dēla» tēmu šodien klausītāju vairs netiecamies iedvesmot cīņai, bet drīzāk gan apliecinām mūsu uzvaru veiksmi. Tātad arī naidis, ko kādreiz izraisīja cīņas kaisme, ir vairāk vai mazāk rimis. Tā vietā stājas gandarijums, gandrīz vai gaviles, kas reizē pauž nicinājumu pret aiztriekto šķiras ienaidnieku.

J. Sudrabkalna «Brāļu saimē» ir dzejoļi, kur ievijas dabas apraksti. «Zied Maskavā liepas» rakstīts laikā, kad Latvijā rēgojās fašistisko okupantu asiņainās pēdas. Dzejoļa ieskaņa ir gaišs atmiņu tēls:

Zied Maskavā liepas, kūp medainas smaržas,  
Un desmitiem vasaru atmiņā tvan,  
Un tālumos parādās bērniņa mana, —  
Aiz jumtiem un torņiem zilst Vidzemes gāršas.  
Dzirkst Ogres un Gaujas, un Salacas šalts.  
Zied Gogoļa gatve. Gan bišu te nejūt,  
Bet darbīgā saime man dvēselē dūc.  
Ai, kāpēc gan piepeši sažņaudzas krūts?

Tālāk iztēle glezno Dzimtenes postu. Dzejnieka atmiņas ir gaišas, bet diezin vai visumā tām piemītis tas dzidrums, ko dzejolī «Kļavziedu rindas» atspoguļo vārdi: «Ir jauka kļavu ziedos Latvija» (šis dzejolis rakstīts 1946. gadā). Turpinājumā teksts atklāj dzejnieka attieksmi pret jaunajiem apstākļiem: «Jau bēdas zūd kā bāli sārta migla. Uz prieku maina cilvēks dzīvi savu.»

Arī mīlas lirikā dzejnieka pārdzīvojums vairāk vai mazāk padots apstākļu ietekmei. Rainis krājumā «Sudrabotā gaisma» runā mīlus vārdus:

Tu man esi sirds actiņa,  
Dvēselītes vējlodziņš:  
Es, caur tevi smiedamies,

Aplūkoju pasauli. — Bet turpat tālāk sev jautā: «Smiedamies?» Tā tad mīlas spozmei ir sava ēna.

Runātāja konkrēts uzdevums neizslēdz pārdzīvojuma svārstības. Katrā tēlojumā sastopamies ar priekšstatu gleznām, kas izsauc visai atšķirīgas reakcijas saskaņā ar notikumu attīstību, ar šo attīstību veicinātājiem vai bremzētājiem spēkiem, saskaņā ar darbības dažādiem pavirzieniem, bet svarīgi apzināt to kopskaru, neatrauties no jaunrades iemesla un mērķa.

Raiņa dzejolī «Rokas» lasām:

Līdz šim es mīlu tik savus brāļus,  
Kas izmisuši raujas laukā.

Jādomā, ka dzejnieka attieksme pret brāļiem ir liega, bet skumja. Tajā pašā laikā varbūt to pavada dziļa cieņa, pašāvēība, — un tālāk: «Vai zvērus glaudīt gan zīda cimdiem?» Priekšstats «zvēri», novērtēts kā pamatšķiras mūžīgs ienaidnieks, iekvēlinās naidu, nicinājumu,

bet radis arī pārākuma apziņu. Dzejoļa nobeigumā ir rindkopa «Kad atnāks tas laiks, Kas nāks tikai vedams...». Priekšstats «laiks» valdzinās prātu un sirdi kā nerimtīgas tiekšanās mērķis, brīves perspektīva, radīs ilgas un pārliecību. Turpinājumā un nobeigumā: «Un maigas dziesmas tad dziedāšu jums...» — priekšstati dos atkal citu emocionālu nokrāsu, pieņemsim — gandarījumu, drosmi, darbošanās kaismi.

Dotie piemēri nepretendē, lai tos pieņemtu tieši tādā izpratnē, kādu šeit minam. Tie tikai ilustrē literārā darba psiholoģiskās analīzes metodi.

Priekšnesuma zemtekstu veidojot, runas māksliniekam der pārskatīt, kādai psiholoģiskai norisei autora daiļdarbā kurubrīd ir pārsvars. Dzejnieks un līdz ar viņu izpildītājs dažreiz rīkojas ar spriedumiem, secinājumiem. Citreiz vēlamo iespaidu dod iedarbe uz klausītāja jūtām. Ir tēlojumi, kas pamatojas uz plaša vēriena iztēles gleznām. Protams, aplami būtu domāt, ka mākslinieka pārdzīvojumā iespējams kaut uz mirkli izslēgt kādu no šīm psihiskajām norisēm. Runa var būt tikai par apzinātu vienas psiholoģiskās darbības veida pārsvaru. Tad saskaņā ar uzdevumu un teksta materiālu zemteksts iemantos spilgtu reljefu un labāk organizēs klausītāja uztveri. Piemēram, Raiņa filozofiskajā dzejā izpildītājs valdzinās klausītāja prātu, bet noniecinās arī gleznaino domas ietērpu un nevairīsies no jūtām, kas pavada vajadzību izzināt vai uzdzirkst izziņas rezultātā. Tā veidosies prātnieciskas dzejas māksliniecisks sniegums. Turpretī Raiņa žilbinošās nākotnes atainojumi un himniskā dzeja būs valdzinoši krāšņa, ja izpildītājs tieksies rosināt klausītāja iztēli, bet neaizmirsīs, ka tikai jūtu apdvestas priekšstatu gleznas kļūst mākslas tēli. Dzejoļi «Mūsu varoņu kapi», «Elēģija», «Vēls vakars» u.tml. ir materiāls, ar ko tiecamies izraisīt klausītājā vis-

tvirtākās jūtas, neizslēdzot tēlainību, nedz domu loģiku, — tas pats sakāms par lielu daļu Poruka dzejoļu.

Daži vārdi par izpildītāja personības nozīmi. Grūti iedomāties mākslinieku, kura talants un artistiskais temperaments raisītos vienīgi tikai rakstnieka virsuzdevuma, rakstnieka ideju pasaules valdzināts. Izpildītājs eksistē ne vien uz skatuves. Viņš ir arī savas vides un laikmeta pilsonis. Viņš ir jūtīgs pret dzīves īstenības šodienu. Viņam ir sava pasaules izjūta un individualitāte, sava gaume. Viņam ir tiesības caur mākslas tēliem realizēt arī *savu* «virsuzdevumu», to «pašu galveno» dzīves celtniecībā, kas šobrīd satrauc viņa prātu. Un, lūk, nenovēršoties no autora, kā to diktē izpildītāju mākslas pamatprincips, viņš atklāj autora ideju pasauli caur dotajiem mākslas tēliem, bet ieviek arī savu darbības pavedienu priekšnesuma caurviju darbībā. Tādējādi skatuves vārds iemanto vēl kādu zemteksta sastāvdaļu, kas atsedz *izpildītāja īpatnējo seju*.

## V. SKATUVES RUNAS STILA IEZĪMES

Divējāda īstenības  
uztvere

Skatuves praksē runas stila nozīme ne vienmēr tiek pietiekami novērtēta.

Mēdz teikt: aktieris runā labi — vienkārši, patiesi, «tā kā dzīvē». Vai atkal: aktiera runa ir samākslots patoss. Ieskatoties dzīves īstenībā, nebūs lieki noskaidrot:

1. Vai runas patiesīgumu vienmēr nosaka princips — «vienkārši, kā dzīvē»?

2. Vai patoss *katreiz* ir samākslota runa?

Lai to noskaidrotu, aplūkosim vārdisko darbību dažādās dzīves situācijās. Pieņemsim, ka notikusi lekcija par tautu draudzību. Lektors objektīvi parādījis pasaules iedzīvotāju draudzīgas sadzīves priekšrocības. Spriedumi un slēdzieni vērsti uz klausītāju prātu, nolūkā panākt apstākļu objektīvu novērtējumu. Lektora domāšana ir galvenokārt prātnieciska, iztēles gleznām te mazāka loma. Bet iedomāsimies, ka pēc lekcijas notiek debates. Diskusijā izvirzīsies tēmas par konkrētām lietām un parādībām sadzīves jomā. «Vārdu cīņā» uzbanģos jūtas, aktivizēsies iztēle. Izraisīsies nozīmīgas psiholoģiskas un sabiedriski politiskas problēmas. Bet tās paliks ikdienas *sadzīves* interešu lokā. Domu pavadīs

spraiga griba un kāpinātas emocijas, tikpat spraigi raisīsies *vienkārša* sadzīves valoda.

Cits piemērs. Tā pati tēma — tautu draudzība. Teiksim, runā Vispasaules jaunatnes un studentu festivāla dalībnieks. Visu kontinentu jauniešu draudzīgā sastapšanās, dziesmas, dejas, krāšņais un varenais draudzības svētku ietērps, vispār — festivāla nozīmīguma un grandiozitātes atmosfēra dod ierosu priekšstatīt nākotnes dzīves *ideālu* — vēlamo, likumsakarīgi iespējamo. Īstenība spārnos runātāja iztēli, kāpinās jaunrades tieksmi. Plašos vispārinājumos viņš atsegs neierobežotu dzīves perspektīvu, cilvēces «ilgu sapni». Runu virzīs un pavadīs iejūsma, entuziasms, pārdzīvojuma patoss. Tas iedvesmos darbībai kā runātāju, tā klausītāju. Saņēmis ierosu, klausītājs savukārt tēlus likumsakarīgi attīstīs un pārradīs. Rezultātā cilvēces draudzības ideja atmirdzēs cildena un krāšņa.

Varbūt atskanēs arī stāsts par drausmo Hirosimas traģēdiju. Negatīvo pārdzīvojumu komplekss modinās iztēlē spilgtus priekšstatus par agresoru noziedzīgo rīcību. Cildenā ideja tad dzīvos kā negatīvā pretstatījums.

Vārdi, kas atspoguļo runātāja priekšstatu vērienīgumu un gribas darbībai izvērš plašu perspektīvu, iegūst īpašu pacēluma intonāciju.

Vārdiskās darbības patiesīgumam pirmajā piemērā ir viena, otrajā piemērā — cita mēraukla. Tāpat arī uz skatuves: runāt «kā dzīvē» nenozīmē vairīties no katra poētiska pacēluma.

Ir dzīves situācijas, kas izvirza grandiozus uzdevumus. Cilvēks tos veic ar maksimālu visu garīgo spēku koncentrāciju, pašai dziedīgi, kaisli. Tad sakām: cilvēks ir varonis, viņa darbs ir varonardarbs. Stāsts par kādu no

revolūcijas varoņiem, stāsts par Staļingradas kauju ietvers patriotisma augstāko kāpinājumu, paudīs svinīgu cildinājumu cilvēka varoņgaram. Runātāji atsacīsies no sadzīves lietišķības.

Kā redzam, dažādās dzīves situācijās cilvēka psihiskām norisēm ir jūtamas atšķirības. Viņa attieksme pret apstākļiem, darbības iemesls un mērķis nosaka pārdzīvojuma raksturu un izteiksmes līdzekļu izvēli — iezīmē runas stilu.

Rakstnieku daiļrades process nebūt nav vienveidīgs. Rakstnieka individualitāte un pasaules uztvere noteic viņa pieeju dzīves materiālam, viņa idejiski mākslinieciskās ieceres jomu. Tāpat atšķirīgas ir rakstnieku jaunrades psiholoģiskās norises un izteiksmes līdzekļi.

Nav teikts, ka rakstnieka daiļrades stils ir nemainīgs visos viņa darbos. Tas gan patur rakstnieka personības īpatnējās iezīmes, tomēr padots izmaiņām atkarībā no tēmas, sižeta, žanra. Rakstnieka daiļrades diapazons dažkārt ir visai plašs — no intīmās liriskas līdz heroiski romantiskai jūsmai un traģēdiju patosam. Tāpēc var runāt par vārda meistarību Andreja Upīša, Viļa Lāča u. c. māksliniecisko personību, bet jānovērtē arī katrs konkrētais viņu darbs. Tā Andreja Upīša lugas «Spartaks» vai «Žanna d'Ark» un «Viens un daudzie» vai «Dzirneklis» stilistiski ir stipri atšķirīgas. Bez tam katrā literārā darbā vairāk vai mazāk ievijas arī rakstnieka atkāpšanās no daiļdarba «pamattoņa».

Minēsim Andreja Upīša romānus «Plaisa mākoņos», «Zaļā zeme». Dažviet tur lasām informāciju par vidi un apstākļiem tīri objektīvā, ikdienišķā skatījumā. Ir nodaļas, kur tēlaini atveidotas ilgas un vēlējumi, kas traucas pāri doto apstākļu novilktajam lokam, piemēram, romānā «Zaļā zeme» — Lienes pārdzīvojums pēc tēva novietošanas nabagmājā. Andreja Upīša romānos

atradīsim piemērus, kur dominē cildena mērķa radīts cīņas patoss («Plaisa mākoņos» — nodaļā «Dzutes dumpis»). Tomēr visumā mākslas tēlu sistēma romānā paliek konkrēta reālisma resp. sadzīves plānā, veido ikdienas notikumu detaļas. Lielākoties dotais teksts ir ļaužu *ikdienišķīga*, kaut arī emocionāli spēcīga valoda, kā, piemēram, romānā «Zaļā zeme» Osienes saruna ar vīru, ar Annu, Lienes saruna ar Šveheimeru un Mārtiņu.

Dramaturģijā tādas ir, piemēram, lielākā tiesa Andreja Upīša, Viļa Lāča, Alekseja Arbuzova, Leonida Leonova u. c. autoru lugas.

Romantisku ilgu apdvestas ir Sudrabkalna miniatūras. Bet gandrīz katrā miniatūrā atradīsies arī rindkopas, kas atveido sadzīvi. Šādi ievadi vai iestarpinājumi tikai pasvītrot, kā mākslinieka radošā doma nav vienveidīga dažādās atainojamās īstenības situācijās. Piemēram, miniatūra «Kuģu būvētāji» iesākās ar sadzīves ainiņu: «Divi zēni sēdēja Daugavas attekas malā. Vienam rokā zibēja nazis,» — utt. Bet tūlīt pretstatījumā dzejnieks redz pilsētas un dabas varenību: «... pie apvāršņa blīvējās augsti nami, torņi un dūmeņi, un augstu pie debesīm mirdzēja saule!» Viss tēlojums raksturīgs ar sadzīves ainu un trauksmainu vizionāru gleznu savijumu. Beigās seko kvēls aicinājums: «Sapnim jābūt lielam, ilgām dedzīgām, gribai cietai, tad sākas cīņa par sapni, tad dzīve kļūst kvēla un pievilcīga, tad cilvēkam vērts dzīvot.» Pretstatot esošo un vēlam, dzejnieks atsedz sava sapņa lielumu.

Revolucionārā romantisma dinamika ir M. Gorkija tēlojumos «Dziesma par vētrasputnu», «Vecā Izergila» ar pasaku par Danko degošo sirdi, «Pasakas par Itāliju». Šie tēlojumi pauž augstāko jūtu spriegumu, brāzmainas iztēles plašu lidojumu.

Atturoties no dažādu literatūras žanru analīzes, akcentēsim rakstnieku daiļrades paņēmieni divas pamatiezīmes:

1. Autors atsedz daiļdarba ideju ar mākslas tēliem, kas atspoguļo parastas, konkrētas darbības norises ikdienas sadzīvē.

2. Autora radošo domu valdzina izcilais cilvēka un sabiedrības dzīvē, viņu spārno kaislību varenais spēks, ilgu romantika, ideju patoss.

Šāds grupējums ir vienkāršots un pieņemams kā ievirze apsvērumiem par rakstnieku daiļrades stila veidošanos. Dažādie literatūras žanri — dramaturģija, poēzija, proza taču arī vairāk vai mazāk ietver šo pamatiezīmju elementus.

Kāds sakars šiem norādījumiem ar skatuves runu? Gatavojoties priekšnesumam, nepietiks atklāt sižetu, uzdevumu, caurviju darbības visus pavedienus. Izpildītājam līdz galam jānovērtē arī autora radošās norises. Viņam jāpārņem rakstnieka domāšanas veids, tā pārdzīvojumu raksturs, pasaules uztvere. Tikai tad, ja izpildītāja iekšējā darbība ir analogiska autora individuālajām daiļrades norisēm, dotās priekšstatu gleznas top par viņam organiski nepieciešamu psiholoģisku valodu. Tikai tad priekšnesuma vārdiskā darbība iemanto saturam atbilstošu intonāciju.

Ja dotajā materiālā pārsvarā ir sadzīve, izpildītājs apsver, kur klausītāju saistīt ar spriedumiem, kur kairināt jūtas, kur iztēli. Bet viņš zina arī visa darba pamatskaņu un neatraujas no sadzīves tiešuma. Atainojot ikdienas cilvēkus, skatuves mākslinieks interesējas par visām viņu izdarību detaļām, par viņu attieksmēm pret īstenības sīksīkām parādībām. Turpretim, ja dotā tēlu sistēma liecina par autora pievēršanos īstenības *izcilām* parādībām, trauksmainiem dzīves procesiem, ja vispāri-

nājumi simbolizē sabiedrības politisko, ētisko, morālo u. c. ideālu — tad visumā cita ievirze nepieciešama arī izpildītāja iztēlei un iekšējai darbībai.

A. Upīša lugas «Spartaks», «Žanna d'Ark» liecina par lielām personībām un izciliem notikumiem pasaules vēstures gaitā. Lūk, epizode, kas raksturo Spartaka un viņa līdzgaitnieku tēlus:

S p a r t a k s. Drosmīgie galliešu jātnieki! Jūs esat bijuši neatsverams spēks tikpat izlūkojumos, kā visās mūsu kaujās. Kā vētra ar nāvējošu krusu un zibeņiem jūs brāzāties pāri romiešu leģionam — jūsu zobeni viņus skaldīja, jūsu zirgu pakavi viņus šķaidīja, kā tikko iejaukta mīkla tur palika laukā. Kamēr jūs man esat ar savu spārnoto vadoni — bezbailīgo Bartoriksu, mēs viņus dzīsim — mēs viņus trieksim — mēs viņus kliedēsim, kamēr ceļš būs brīvs...

B a l s i s (*papriekšu atsevišķas, tad veselā brāzmā*). Uz Romu... Uz Romu!...

S p a r t a k s (*stiprāk*). Pāri visai Itālijai! Pāri Podujai, pāri Alpiem — uz Galliju — uz Pontiju — uz Maķedoniju — uz Traķiju, — uz visām tām zemēm, no kurienes esam aizdzīti romiešu verdzībā un kaunā! Lai dzīvo slavenais Bartorikss un viņa neuzvaramie gallieši!

B a l s i s (*atsevišķas, tad veselā brāzmā*). Lai dzīvo Spartaks! Lai dzīvo mūsu tribūns Spartaks!... Lai dzīvo neuzvaramais Spartaks!...

(*Gaviles visā karaspēkā. Trompetes.*)

M i r c a. Ah! (*elso sajūsmas asaras*)...

Valoda pauž domas plašumu, darbības vērienīgumu, līdz galējībai izvērstu jūtu kāpinājumu. Lieki teikt, ka šeit personāži nerunā «vienkārši, kā dzīvē», — vārds atspoguļo pārdzīvojuma patosu.

Ja skatuves mākslinieks iztēlē neiedzīvinās un neiz-

jutīs autora īpatnējo pasaules skatījumu, autora at-  
tieksmi pret lugā atainotajiem notikumiem un parādī-  
bām, Spartaka teksts neieņemtos pārlicinošu, autora  
radošiem nodomiem atbilstošu izteiksmi. Primārās taču  
ir mākslinieka iekšējās norises. Tās nosaka arī stilu, t. i.,  
daļrades idejiski māksliniecisko īpatnību kopumu. Lūk,  
ko saka V. Beļinskis: «... ja cilvēks nesajūt dvēselē  
kaislību strāvojumus, bet runā tādus vārdus un tādā  
balsī, kādā spēj runāt vienīgi kaislība, tad gribot negri-  
bot iznāk farss, kaut viņš pavisam to nevēlas.»<sup>1</sup>

Interesanti atzīmēt: ja runas priekšnesumu veidojam  
daļdarba būtībai pretējā stilā — iznāk parodija.

Priekšnesuma satura un formas izveide notiek vien-  
laikus. Formu nevar izdomāt atrauti no jaunrades. Tā,  
piemēram, skatuves sniegumā M. Gorkija «Vētras-  
putna» varenība atplauks tikai tad, ja arī izpildītāju aiz-  
raus krāšņo gleznu klāsts un kvēla tieksme uz jaušamo  
nākotni, t. i., autora revolucionārā romantisma patoss.

Kādas izmaiņas vērojamas runas intonācijā, kad  
vārdiskā darbība atkāpjas no sadzīves tiešuma, kad tā  
pauž poētisku pacēlumu, varonības patosu u.tml.? Katrā  
gadījumā runa atspoguļo domāšanas procesu un ir sazi-  
nāšanās līdzeklis. Tāpēc valodas mūzikas elementi (me-  
lodijas kritumi un kāpinājumi, pauzes, tempo-ritms)  
vienmēr paliek savā vietā. Un kā gan citādi: arī tādā  
vārdu salikumā, kas atspoguļo iztēles gleznu, tāpat kā  
prātnieciskā pārspriedumā, ir gan vārdi ar būtisku no-  
zīmi, gan vārdi, kas raksturo un papildina saturu, gan arī  
gluži mazsvarīgi vārdi. Nebijis frāzē mums zināmā  
skaņu pacēluma un krituma vai, otrādi, krituma un  
augšupvirzības, vai arī dažu vārdu skaņu monotona  
plūduma, domāšana un domas uztvere būtu apgrūtināti.

<sup>1</sup> В. Т. Белинский, Сборник сочинений, Т. III, стр. 301.

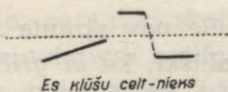
Savukārt radošā iztēle nav atrauta no gribas ietekmēt partnera apziņu. Dabiski, ka šī *griba* pēc rakstura un intensitātes nav vienveidīga. Jūtu pacēlums un svinīgs patoss nebūt neizslēdz mainīgas darbības, kā aicinājumu, noraidījumu, atspēkojumū, pretstatījumu u. c. Bet katru no šīm darbībām realizē savs īpašs melodisks paņēmieni.

Un tomēr — minētās likumsakarības neliedz runas melodijai īpašas intonatīvas izmaiņas.

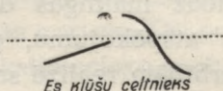
Pieņemsim, notiek saruna par aroda izvēli: «Es kļūšu celtnieks,» — t. i., tāds būs mans arods, ar lielāko prieku es veikšu savu uzdevumu. Cita zemteksta te nav. Bet tie paši vārdi dažkārt ietver priekšstatu gleznu, kam ir neierobežotas attīstības tendence, jūtas-gribu savilņo nākotnes grandiozā celtniecības ideja. Zemtekstā sa-  
klausīsim: es ceļšu lielas un skaistas pilsētas, es cīnīšos par savas dzimtenes labklājību un skaistumu, es būšu laimīgs un lepns.

Ieklausoties šais divos teikuma variantos, pamanīsim, ka loģiskā akcenta skaņa nav gluži vienāda. Pirmajā gadījumā melodijas intervāls no skaņu pacēluma uz kritumu ir straujš, ass, noteikts. Starp pacēlumu un kritumu nav nekādu «starpskaņu». Tieši šis akcentējamā vārda melodijas toņa asais kritums ir raksturīgs, tā teikt, sadzīves konkrētībai. Frāzes otrs variants atspoguļo dzejiski romantisku īstenības uztveri. Ne velti atkārtoti minējām jēdzienus: perspektīva, neierobežotība, vēriens, ilgu sapnis... Šie jēdzieni raksturo frāzes otrā varianta saturu un arī intonatīvo formu. Proti, loģiskā akcenta melodija, pamatā palikusi tā pati, tiecas atspoguļot priekšstatu izaugsmi, lielumu. Tā kļūst slaidāka, plūstošāka. Skaņu intervāls veido slaidāku loku, asais leņķis izlīdzinās ar starpskaņām. Vārds kļūst it kā garāks.

1. variants:

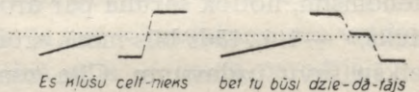


2. variants:

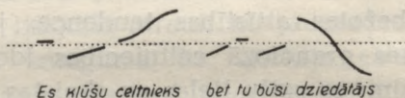


Paplašināsim frāzi: «Es kļūšu celtnieks, bet tu būsi dziedātājs.»

1. variants:



2. variants:



Minētajā Sudrabkalna aicinājumā: «Sapnim jābūt lielam, ilgām dedzīgām...» — slaidus lokus iemanto visi akcentējamie vārdi. Tāds runas paņēmieni atbilst arī M. Gorkija iztēles vērienam un entuziasmam tēlojumā «Vētrasputns».

Tā notiek, ja ar vārdu klausītājā gribam ieviest priekšstatu gleznas neparastu izaugsmi, plašu vispārinājumu, ideālu. Vārdiņš «mīlu» melodiski kļūst it kā lielāks, ja zemteksts liek saprast — mīlu neizsakāmi, ar visu būtīgi u.tml., un pat nav svarīgi, kāda emocija to pavada. Tas pats notiek, ja runājam par ļoti senām, ļoti tālām vai arī fantastiskām parādībām. Garākās frāzēs visi kodola vārdi kļūst it kā garāki, pateicoties skaņu (burtu) pastiprinātai artikulācijai. 3. pakāpes jēdzienu vārdi toties izrunājami veiclāk un vieglāk. Tā noteiktāks un tīrāks kļūst runas ritms un izlīdzinās frāzes temps.

Savā vietā paliek loģiskās un psiholoģiskās pauzes. Dzejiskos notēlojumos sastopamies ar gariem saliktiem teikumiem, kādi sadzīves valodā reti gadās. Tāpēc runas taktis sevišķi respektējamas. Visi apsvērumi par vairāk vai mazāk kāpjošu un slīdošu frāzi paliek spēkā, jo *katrā* runas aktā pastāv gribas darbība dažādās aktivitātes pakāpēs un dažāda rakstura saskarē ar partneri.

Varoņpatoss ir tēlainība apvienojumā ar cīņas kaismi par lielu un cēlu mērķi. Arī tad vārdiskā darbība pielīdzināma romantiskam pacēlumam, bet cīņas attiecību realizē melodijas spēcīgs kāpinājums galvenajās runas taktīs, frāzes dinamika. Jo intensīvāka gribas darbība, jo kāpinātāks temps.

Par visām lietām paturama domas un priekšstatu *konkrētība* jebkurā runas aktā. Gadās, ka poētiskos tēlojumos frāzes loģiskais akcents melodiski vienmēr paliek it kā gaisā pakārts. Tādā gadījumā liekas, ka runātājs pats netic tam, ko viņš saka, jo nevienai domai nav noslēguma. Vārdam nav iedarbes spēka arī tad, ja neizveidota paliek frāzes melodiskā līkne, kas izteic darbības raksturu un gribas attieksmi pret sazināšanās objektu.

M. Gorkija «Dziesma par vanagu» ir spilgts piemērs, kur viena tēlojuma ietvaros autors savijis divas pretēja rakstura attieksmes pret objektīvo īstenību. Zalkša pasaulei ir šaurs apvārnis, viņa darbību virza sīkas vēlēšanās: «Šaura», ar sadzīves lietišķību ir arī Zalkša valoda un valoda par Zalkti: izpildītājs dos asus melodijas intervālus, ne visai izteiktas runas taktis. Turpretim viss, kas saistās ar Vanagu, ir poētiska lieluma apdvesta dziesma par «bezprāta drosmi», kaut arī teksts rakstīts prozā. Autora revolucionārais romantisms runas priekšnesumā realizēsies ar ritmiski tīri izkārtotām runas taktīm, slaidu melodiju, plašu dinamiku. Tāpēc arī to var

salīdzināt ar dziesmu, tāpēc līdzīga satura literāriem darbiem labi piekļaujas mūzikas pavadījums. Tādi ir Maijas monologi Raiņa lugā «Mīla stiprāka par nāvi», Raiņa Jāzepa monologi, Šillera «Dona Karlosa» vārdiskā darbība.

Māksla atspoguļo īstenības ļoti dažādas puses: pozitīvo un negatīvo, varonību un sīkmanību, esošo un topošo. Rakstnieku jaunrade var būt reālistiska vārda tiešā nozīmē un var iemantot romantisku pacēlumu. Literatūrā ir darbi par cilvēku varonību un skaistumu, ir himniski sacerējumi gan politiskam, gan ētikas un morāles ideālam. Diemžēl, izpildītāju mākslā atgadās pārpratumi. Atzinums, ka īstai mākslai jābūt vienkāršai, pavedina izpildītāju «vienkāršot» savu runu vienmēr un visur tā, ka jebkurš vārda materiāls pārvēršas sadzīves spriedelējumos. Vienkāršība mākslā vēl nenozīmē mākslas degradāciju līdz vienveidībai un pelēcībai. Piemēram, tādi tēli kā Blaumaņa Krustiņš un Raiņa Indulis atspoguļo ļaudis ar ļoti atšķirīgu garīgo pasauli, — krasi atšķirīgas ir viņu psiholoģiskās norises, tātad arī runas intonācija. Tragēdijā «Jāzeps un viņa brāļi» Jāzepam visur bez izņēmuma ir citāda runas plūsma nekā brāļiem. Šillera tragēdiju «Dons Karloss» nevar pielīdzināt vēsturiskai sadzīves dramai.

Savukārt jāpasvīturo, ka mākslai ir svešs katrs *pienemts* patoss, ārišķīgi atdarināts romantisks pacēlums. Ārpus radošās iztēles meklētās runas intonācijas nedos vēlamo rezultātu. Apsvērumi par runas intonatīvo dažādību nebūt nav jāuzskata par ārišķīgu paņēmieni rekomendēšanu. Runas intonāciju nevar iemācīties pie klavierēm, tā jāatrod radošā darbībā. Vienīgi autora jaunradei atbilstošs izpildītāja īstenības skatījums un mākslinieciskās *domāšanas veids* stimulē priekšnesuma pareizas izteiksmes tapšanu. Minētie norādījumi ir tikai

mēraukla paškontrolei, salīdzinošai sevis pārbaudei. Bez tam jāpiebilst, ka minētie mūzikas elementi — melodija un tempo-ritms vēl nebūt neveido pilnu runas psiholoģisko intonāciju. Kā zinām, pastāv emocionālais tembrs, gradācija, dinamika, ko nevar ne aprakstīt, ne iemācīties, bet kas ir bezgala dažādi katrā runas aktā. Minētie apsvērumi attiecināmi uz literāriem daiļdarbiem, neatkarīgi no tā, kā tie sarakstīti — prozā vai dzejā. Ne mazums ir dzejoļu un pantos rakstītu sacerējumu par ikdienu un sadzīvi (piemēram, Blaumaņa humors un satīra), bet ir prozas sacerējumi, kas, Raiņa vārdiem runājot, atsedz «... domu, kas lielumā briest...».

To visu ir svarīgi izprast, jo marksistiskā estētika prasa, lai katra daiļdarba forma pilnam atbilstu saturam, pilnam iemiesotu to. Katram priekšnesumam jāatrod tā vienreizējā izteiksme, kas atbilst literārā sacerējuma dabai, vismazākajai satura niansei jāatrod atbilstošs izteiksmes elements.

#### Dzejas mūzikas elementi

Romantiski heroiskā paveida mākslas skaņu plūsmā, kā to jau apskatījām, mūzikas elementi ir visai izteikti. Vēl tuvāka mūzikai ir valoda, kas ieviedota dzejas formā: pantmērs, rinda, strofa sastāda ritmiskas vienības, kam ir vairāk vai mazāk regulārs atkārtojums. Dzejas valodas ritmiskā organizācija nav izdomājums daiļdarba ārišķīgai izskaistināšanai. Ritms atspoguļo savu daļu satura. Tas dzejniekam vajadzīgs kā izteiksmes līdzeklis tām jaunrades norisēm, ko vārdos grūti izteikt.

Klasiskajā literatūrā daiļdarbam izvēlētais pantmērs lielākoties visā sacerējumā ieturēts bez izmaiņām. Arī

rindās mēdz būt vienāds pēdu skaits. Bet nav retums, kur vienā un tai pašā dzejolī, pat vienā rindā mainās pantpēdu raksturs: daktilis ar trohaju u. c., tādējādi dzejas forma kļūst elastīgāka. Dažreiz noteiktā kārtībā vai arī brīvi mainās rindas ar dažādu pēdu skaitu. Šāds paņēmieni dzeju tuvina sadzīves valodai un jo bieži tiek pielietots fabulās.

Katram laikmetam ir savs pulsējums un savi ideāli. Mūsdienu lielo sociālo pārvērtību laikmetā dzejnieku daiļrade attīsta tādu mērķtiecības daudzpusību un spriegumu, kādu nepazīna pagājušo gadsimtu dzejnieki. Likumsakarīgi izmaiņas notiek arī dzejas tradicionālajā formā: nav retums, kad pants zaudē vienmērīgu plūsmu un simetriju; rindas ir mainīgas — īsākas un garākas; pēdās brīžam atmesta kāda zilbe vai pielikta lieka. Un tomēr tas nenozīmē, ka dzejas veidojums kļuvis haotisks. Īsts dzejnieks atradīs psiholoģiski pamatotu ritmu, kas atbilst viņa daiļrades nodomiem. Dzejas novators Majakovskis, piemēram, izmantojis visus klasiskās dzejas formas elementus, bet izkārtojis tos atbilstoši sava daiļdarba idejiski mākslinieciskajai iecerei.

Skatuves mākslinieka pienākums ir ievirzīt savu pārdzīvojumu tā, lai attaisnotos, — vēl vairāk — lai viņam nepieciešams kļūtu katrs dotās dzejas formas elements. Paviršība pret formas elementiem nozīmē paviršību arī pret saturu. Ja izpildītājs saturu pārņem vispārējās līnijās, viņš degradē autoru. Priekšnesums tādā gadījumā atspoguļo pārdzīvojumu vispār vai demonstrē izdomātus intonatīvus paņēmienus.

Iepriekš skicējām galvenos psiholoģiskos faktoros (lieli vispārinājumi, plaša vēriena darbība, kāpināta emocija), kas runas loģisko melodiju dara slaidāku, ritmu noteiktāku. Ar ko attaisnot resp. papildīt dzejotas valodas *simetriskos* ritmus? Un vai izpildītājam ir tiesī-

bas nerēķināties ar doto pantmēru, rindu, atskaņām, strofu? Nē, tādas tiesības piesavinās tikai diletants un liek novārtā dzejnieka daiļdarbu. Diemžēl, nav re-tums, ka klausāmie dzejas priekšnesumu (galvenokārt lugās), kas līdzinās prozai, vai arī tik «brīvi» tiek pār-kārtots pantmērs un rindas, ka tā vairs nav ne dzeja, ne proza. Izpildītājs ir rīkojies patvaļīgi.

Lai tas nenotiktu, izpildītājam jānoskaidro, kāpēc dzejas forma ir tieši tāda un ne citāda.

Vislielāko pakalpojumu visiem dzeju runātājiem izdarījis Majakovskis ar rakstu «Kā radīt dzeju?». Ma-jakovskis saka, ka ritms dzejā ir galvenais darbību virzītājs spēks un enerģija. Idejiskais mērķis un tema-tiskais materiāls nosaka to īpatnējo daiļrades «pulsu», ko dzejā realizē ritmiskās vienības. Majakovskis ap-raksta iekšējo darbību: kad daiļrades mērķis un tema-tiskais saturs ir skaidrs, apziņā sāk kārtoties ritms kā kustība, kā radoša enerģija. Tas atspoguļo dzejnieka īpatno realitātes uztveri, pārdzīvojuma psiholoģisko «toni». Tikai tad saturs pakāpeniski konkretizējas vār-dos. Atbilstoši iekšējās darbības ritmam vārdi izkārt-ojas pēdās, rindās. Arī Šillers saka, ka dažreiz pantmērs rodas pirms dzejas vārdiskā satura. Zināms dvēseles saviļņojums tūdaļ radījis ritmu, kas pēc tam ticis aizpil-dīts vārdiem.

Secinājums: tikai pareizi uztvēris dzejnieka radošo pārdzīvojumu, skatuves mākslinieks sapratis mūzikas elementu sakārtojuma nozīmi. Priekšnesumā viņš neat-kāpsies no šī sakārtojuma.

Tā tad dzejas ritms izveidojas katram *konkrētam* ga-dījumam un der *tikai* šim konkrētajam gadījumam, jo dzejas ritmiskajai organizācijai ir nenoliedzams sakars ar dzejnieka pārdzīvojuma raksturu un darbības mērķi. Un patiešām, amfibrahija mierīgo plūsmu nevar pielī-

dzināt jamba trauksmainajai kustībai vai daktila liegajai vijai. Rindas garums nekādā ziņā nav nejaušība vai dzejnieka izdomājums. Arī rinda kārtu saturu un ir estētiski nozīmīgs elements.

Jāpiebilst, ka Majakovska dzejas tehnika, kur vārdi salikti it kā pakāpienos pa divi, pa vienam, nebūt neizslēdz simetrisku ritma pulsējumu. Nenoliegsim — tā izveidošana saistīta ar lielu iedziļināšanos materiālā un labu ritma izjūtu vispār. Tikai tad atradīsies vajadzīgie ritmiskās kustības piesitieni un autora izjūtai atbilstošas pantpēdas.

Katram skatuves māksliniekam, protams, ir sava individuāla daiļrades metode, bet vienmēr lieti der paškontrolē, ko savukārt veicina dažs labs atgādinājums. Un proti: pilnam respektējami autora dzejas visi ritma elementi. Konkrēts ritms kāpina *konkrētu* pārdzīvojumu kā runātājā, tā klausītājā. Pārdzīvojuma izmaiņa visādā ziņā maina arī ritmu, un otrādi: ritma maiņa atsaucas uz radošo pašsajūtu. Ja autors pārmaiņus dod rindas ar dažādu pantmēru un dažādu pēdu skaitu vai pat vienā rindā maina pēdas, tas jārespektē arī izpildītājam. (Ieteicams pirms daiļdarba loģiskās analīzes ritmiski skandēt tekstu, atrast ritmisko plūsmu un fiksēt visas izmaiņas.)

Ierobežojot jautājumu par dažādām panta formām, apstāsimies pie zīmīgākajiem vispārināmiem paņēmieniem dzejas sniegumā.

Tā kā rinda ir ritmiska vienība, tās vienu no otras šķir cezūra, līdzīgi kā prozas tekstā atdalās runas taktis. Piecu un sešpēdu rindas ar cezūru dalāmas divās pusrindās. Sudrabkalna dzejoli «Lāčplēsis» lasām:

Lāčplēsis latviešus mūžam / pret naidnieku vadījis  
cīņā.

Tā paša autora dzejoli «Sarkanā Armija» teikts:

Par dārgo dzimteni, / ko naidnieks plosa rētām, —  
Cīnās Sarkanā Armija.

Kā redzam, šeit ir dažāds rindu garums. Bez tam  
īšajā rindā ir cita — trīszilbīga pantpēda.

Tautas dzejā lielākoties arī īso rindu cezūra daļa  
divi daļās:

Saiminieka / dēliņami  
Jēra mice / galviņā:  
Kalpiņš jāja / caunas šauti,  
Kalpam caunu / cepurīte.

Dalot rindu pusrindās, cezūra laika ziņā ir stingri  
ierobežojama arī tad, ja starp pusrindām ir pieturas  
zīme — punkts, t. i., doma noslēdzas. Tādā gadījumā  
pāreju uz nākošo teikumu realizē agrāk apskatītais me-  
lodiskais paņēmieni, bet skaņu plūsma pārtrūkst tikai  
mirkli. Piemēram, Šekspīra traģēdijā «Hamlets» ir  
teksts:

To tagad ērti var. Viņš dievu lūdz.  
Es daru to. Viņš nokļūs debesīs,  
Es esmu atriebis. Tas nozīmētu...

Īšajā rindā, kur cezūra nav paredzēta, nekāda pie-  
turas zīme vārdu skaņu plūsmu nepārtrauc, bet savā  
vietā paliek melodiskais paņēmieni. Lūk, dažas Raiņa  
vārsmas, kur redzam komatus, kolu. Bet vārdisko dar-  
bību izteic toniskais viļņojums:

Ej cīņas liesmu kop!  
Ej pirmais, ej, tu sarkans simts! —

vai arī:

Gars griezies sevī,  
Beidz brēkt: «Kur gals?»

Dzejas sniegunā izpildītājs dažreiz ik pēc katra vārda tā iemīļo «psiholoģiskās» pauzes, ka likvidē pat runas loģiku, — no dzejas formas, protams, nekas nepaliek pāri.

Rindas vēl nenozīmē domas noslēgumu. Tā kā rindas pielīdzināmas runas taktīm, tās patur loģisko kop-sakaru tiklab viena teikuma apmēros, kā visa snieguma izveidē. Pēc katras rindas pielikts «punkts», t. i., noslēgta melodija atļauj uztvert tikai domu drumstas. Pirmajā pantā «Talsu tiesa» Rainis pretstata vasaras un dienas dusai gājienu nakts nāves tumsā. Četras rindas izteic vienu domu. Vēju vaimanas un tumsas vārti ir vienas un tās pašas gleznas sastāvdaļas.

Veļu vēji vēlu vaimanāja,  
Vedot vasaru un dienu dusā,  
Vērās lēni vecie cietumvārti,  
Kas uz nakti vada un uz nāvi.

Cik dzejniekam nozīmīga ir viņa izvēlētā forma, liecina kaut vai Raiņa rūpes par to, lai lasītājs, skandējot dzejoli, nenomaldītos no dotā ritma. Proti, Rainim ir dzejoli, kur viņš rindas vidū ar domu svītru norāda cezūras vietu. Tie ir dzejoli ar visai sarežģītu pantpēdu sakārtojumu, pantpēdām te ir dažādi uzsvāri, piemēram, «Nenīcība»:

Ne dziļā doma, — smadzenēm irstot, irst,  
Ne maigā jūta, — apklustot sirdij, gaist;  
Ne tava karstā mīla izdziest:  
Cilvēcē visi uz mūžu dzīvo.

Atcerēsimies Raiņa dzejoli «Ziemeļtēva ledus pils»: dzejnieks dod dažāda garuma rindas, kas sakārtotas dažāda apmēra pantos. Pantpēdas gan div- gan trīszil-

bīgās: jambis, daktils, trohajs. Uzmanīga dzejoļa analīze parādīs, ka nav nevienas vietas, kur ritmiskās izmaiņas neiezīmētu izmaiņas dzejnieka attieksmē pret priekšstatiem, izmaiņas darbības raksturā, emocijās.

Dzejas izteiksmi bagātina atskaņas. Atskaņa ir māksliniecisks izteiksmes līdzeklis. Izpildītājam katrā gadījumā jānoskaidro, kāda ir kuras atskaņas nozīme, kādu ievirzi tā dod vārda zemtekstam. Raiņa dzejolī «Veļu laiva» drausmi baigo jūtoņu kāpina atskaņas: brauc — trauc, kladz — daudz u. c., visas ar svelpjošu «dz», «c» skaņu, nemaz nerunājot par atkārtojumiem katrā pantā — «daudz, daudz, vēl daudz...».

Lūk, dzejoļa fragments:

Melna veļu laiva naktī brauc,  
Zaļi veļu airi rakstā kladz:  
Daudz, daudz, vēl daudz...

Lēni veļu upe vilņus trauc,  
Sarkanmelnas putas veļi jauc —  
Daudz, daudz, vēl daudz...

Tilpums veļu laivai pilnam krauts,  
Dzīves sējums veļu pļaujā pļauts —  
Daudz, daudz, vēl daudz...

Līdzās tiešajām atskaņām rindu beigās nevar nepamanīt iezīmīgus skaņu (burtu) salikumus, ar ko dzejnieks panāk izteiksmi tām jūtoņām, ko vārdos nevar ietvert. Rainis to dara ar izcilu meistarību. Piemēram:

Nobirst astra,  
Nobirst rūta,  
Sirds tik grūta.

Septiņos vārdos seši «r» un trīs no tiem savienojumā ar «st», viens ar «ds». Šāds skaņu salikums Rai-

nim nav bezmērķīga skaņu rotaļa, nedz akomponements dabas vai dzīves gleznai, kā, piemēram, Baļmontam, kas vienkārši atdarina vēja zuzēšanu niedrēs, zvanu skaņas u.tml., bet psiholoģiska valoda, muzikālā skaņu instrumentācija, saturam atbilstošs māksliniecisks izteiksmes līdzeklis.

Vērojot vārda meistarū, piemēram, J. Raiņa, V. Majakovska daiļdarbus, redzam pielietotas visāda veida atskaņas: «sabalsojumi» ir ne tikai rindu beigās kā klasiskajā literatūrā, bet arī sākumā un vidū. Atskaņas rada arī saskanīgu līdzskaņu atkārtojumi. V. Majakovskis norāda, ka atskaņa it kā atgriež uzmanību pie iepriekšējās rindas, liek to atcerēties, panāk, ka rindas, kas izsaka vienu domu, turas kopā. (Literatūras teorija dod izsmeļošu izziņu par dzejas formas dažādībām.) Saprotams, ka starp rindām, ko atskaņas saista zināmā vienībā, nevar būt neierobežota pauze — ne loģiska, ne psiholoģiska. Pauze ierobežojama tā, lai tā nepārrautu rindu kopsakaru.

Labāko vārda meistarū dzejas formu studijas skatuves mākslinieku pamudina līdz galam novērtēt satura un formas mijiedarbes lielo nozīmi. Paši augstākie lirikas sniegumi ir it kā saauguši formā un saturā. Dzejnieku spēcīgā emocionalitāte, personības īpatnība rada tēlus, pauž domas un atziņas nedalāmā kopībā ar vārdu muzikalitāti, ritmisko viļņojumu. Te formas un satura mijiedarbe jo sevišķi saskatāma.

Lai pavērojam kaut vai Raiņa dzejoļa «Balss un atbalss» tiešām ģeniāli izveidoto formu:

Kur ir tava dziļā mīla?

— Vīla.

Kur viss, kas bij tev dārgs un svēts?

— Tika lēts.

Kur tavi dārzi ar ziedošo daili?  
— Stāv kaili.  
Kur tavi uguns un tērauda dēli?  
— Nokauti tēli.  
Pār visu pārgāja laika rats.  
— Es paliku pats.  
Rats visu drupās un putekļos mala.  
— Es celšu no gala.

Dažāda garuma rindas, mainīgas pantpēdas, atskaņas, skatuves mākslinieka apzinātas, priekšnesumā atsedz ar vārdiem neizsakāmo dzejnieka atziņu skaudro asumu.

Gribētos vēlreiz pasvītrot: skatuves priekšnesums ir vienreizējs, un atkarībā no izpildītāja mākslinieciskās individualitātes un katreizējā pārdzīvojuma mākslas tēli mainās, tomēr skatuves mākslinieka brīvību ierobežo autora dotā objektīvā īstenība un tas, kā *autors* īstenību uztvēris un pārdzīvojis. Tādēļ runas priekšnesumā jāievēro autora radošās domas īpatnība un jāievelido ikviena viņa daiļrades nianse.

\* \*

\*

Skatuves priekšnesumā var pārvērst jebkuru literāro darbu. Tā veidi ir dažādi: izrāde-inscenējums, dialogs, vienas personas solo runa, kora runa. Ikvienam skatuviskā snieguma vērtību nosaka tā idejiskums un mākslinieciskā izveide.

Priekšnesuma sagatavošana sākas ar literārā darba analīzi. Salīdzinoši pievērsoties īstenībai, izpildītājs novērtē izvirzītās problēmas, cenšas izprast rakstnieka īpatno pasaules izjūtu, — rakstnieka pieeju dzīves

materiālam, viņa izvēlētos izteiksmes līdzekļus. Tālāk — autora dotajos ietvaros — skatuves mākslinieks konkrētīzē *savu* uzdevumu un darbības perspektīvu — apzina visas vārdiskās darbības pavediena sastāvdaļas un pārdzīvojuma detaļas, pārskata izteiksmes līdzekļus. Analīzei seko sintēze — dotā literārā materiāla satūra un formas jaunrade. Top priekšnesums kā loģisks un secīgs, viscaur aktīvs un mērķtiecīgs psiholoģisks process. Šo procesu pauž likumsakarīgi izveidota vārdiskā darbība: caur mākslas tēliem izpildītājs tiecas ieviest klausītājā tās domas un jūtas, kuru dēļ priekšnesums notiek.

Tiklab analīze, kā sintēze veicama, apvienojoties intelektuālajām un emocionālajām norisēm. Dažkārt skatuves māksliniekos vēl pāvīd paļaušanās uz intuīciju, zemapziņu kā primātu — sak, prātnieciski apsvērumi traucē iedvesmu. Lieki teikt, ka tāda «teorija» atbalsta aplamu uzskatu, it kā mākslinieka jaunrade varētu notikt atrauti no dzīves izpratnes. Arī intuīcija pamatojas uz pieredzi. Tikai izzināta īstenība spārno domu, modina vēlēšanās, satrauc jūtas, rada ciņas kaismi par dzīves pilnveidošanu. Attieksmju kopums pret apzinātām lietām un parādībām paceļ mākslinieka garīgo koncentrāciju līdz pakāpei, ko saucam par iedvesmu, par intuīciju.

Protams, mākslai ir svešs racionālisms, bet atainojamās dzīves neizpratne izpildītāju noved haosā, patiesu jaunrades pārdzīvojumu atvieto pārdzīvojums «vispār» resp. nervu satraukums. Nenoliedzami — pārliecinoša mākslas snieguma priekšnoteikums ir mākslinieka talants. Bet talants vēl nenodrošina jaunrades veiksmi, ja māksliniekam pietrūkst iekšējās un ārējās meistarības, kā mēdz teikt, amata prasmes.

Skatuves vārdā pilnvērtīgs sniegums nav iespējams,

ja izpildītājs līdz galam nenovērtē likumsakarību par satura un formas mijiedarbi. Gadās, piemēram, ka patiesi ievirzīts pārdzīvojums kļūst haotisks, darbība zaudē mērķtiecību tāpēc, ka ieviesies «štamptots» runas paņēmieni: frāzes muzikālais veidojums saskalda domu, neatbilst darbības raksturam. Runātājs pat nepamana, ka pārtrūcis darbības pavediens, nepamana, kāpēc teiktais vārds paliek bez ietekmes. Viņam atliek vaļs tikai noņemties ar savām «jūtām». Liela nozīme skatuves praksē ir iekšējai runai. Tā pasargā no izklaidības un pārdzīvojuma ārišķīgiem demonstrējumiem. Lieki teikt, ka cilvēks ar vāju dikciju, neattīstītu balsi, gramatiski un fonētiski nepareizu valodu nedrīkst uzstāties ar skatuves runas priekšnesumu.

Gribētos, kaut mēs vairāk interesētos par savu mākslas meistarību. Gribētos, lai skatuves vārda mākslinieks neatpaliktu no mūziķa, dejotāja u. c. izpildītājiem, kas visu mūžu nepārtraukti cīnās par mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu asināšanu.

## S A T Ū R S

Ievads . . . . .	3
I. Runas funkcija, loģika un frāzes tehnoloģija . . . . .	8
Vārds — domāšanas un sazināšanās līdzeklis . . . . .	8
Vārdiskās darbības loģiskā intonācija — skaņu plūsmas melodija un ritms . . . . .	12
Vārdiskās darbības raksturīgākie paveidi . . . . .	26
Loģiskās pauzes . . . . .	34
Loģiskā akcenta vieta teikumā . . . . .	37
II. Emocionāli iedarbīgās runas satura un formas elementi	45
Emocionalitāte un tēlainība . . . . .	45
Zemteksts . . . . .	48
Runas tempo-ritms . . . . .	54
III. Sazināšanās partneru attieksmes daiļrades norisē . . . . .	67
Sazināšanās objekta nozīme . . . . .	67
Dialogs . . . . .	70
Saruna ar sevi . . . . .	79
IV. Literārā daiļdarba pārvēršana skatuves priekšnesumā — analīze un sintēze . . . . .	87
Virszudevums un caurviju darbība izrādē . . . . .	87
Virszudevums un caurviju darbība liroepiskos sace- rējumos . . . . .	107
V. Skatuves runas stila iezīmes . . . . .	132
Divējāda īstenības uztvere . . . . .	132
Dzejas mūzikas elementi . . . . .	143

*Ольга Бормане*  
ОСНОВЫ  
СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

---

Латвийское государственное  
издательство

---

На латышском языке

*Bormane Olga Friča m.*

SKATUVES RUNAS PAMATI.

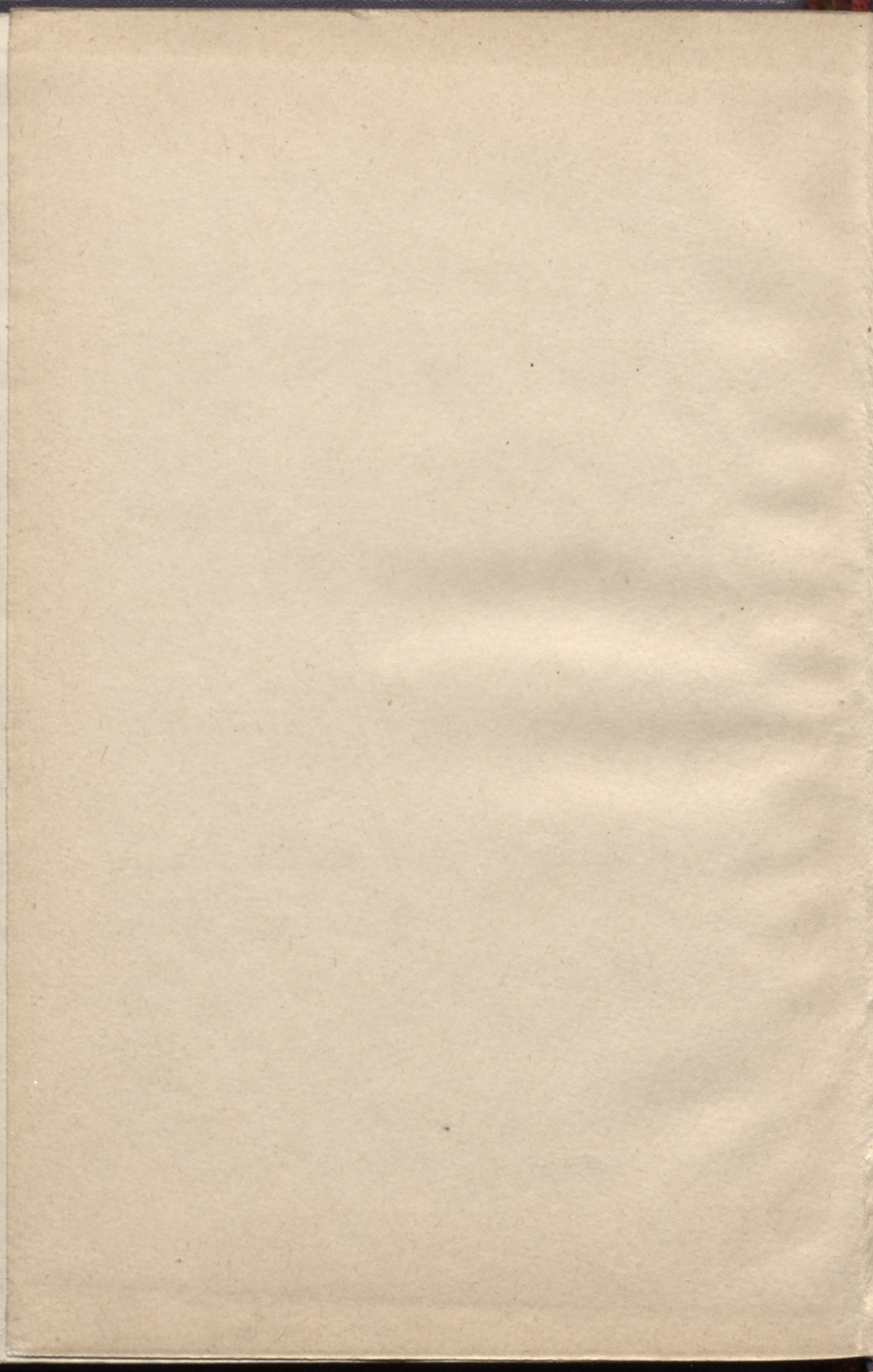
Redaktore *B. Alksne*. Māksl. redaktors  
*M. Osis*. Mākslinieka *M. Vitoliņa* noformē-  
jums. Tehn. redaktore *L. Engere*. Korektore  
*K. Rumbēna*.

Nodota salikšanai 1960. g. 25. novembrī.  
Parakstīta iespiešanai 1961. g. 10. februārī.  
Papīra formāts 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. 4,88 fiz. iespiedl.,  
8 uzsk. iespiedl., 6,74 izdevn. l. Metiens  
5000 eks. JT 02873. Maksā 81 kap. Latvijas  
Valsts izdevniecība Rīgā, Padomju bulv. 24.  
Izdevn. Nr. 13837-MM829. Iespiesta Latvijas  
PSR Kultūras ministrijas Polīgrafiskās rūp-  
niecības pārvaldes 2. tipografijā «Sovetskaja  
Latvija» Rīgā, Dzirnauv ielā 57.

Pasūt. Nr. 3877.

808.5

4



LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309045296

