

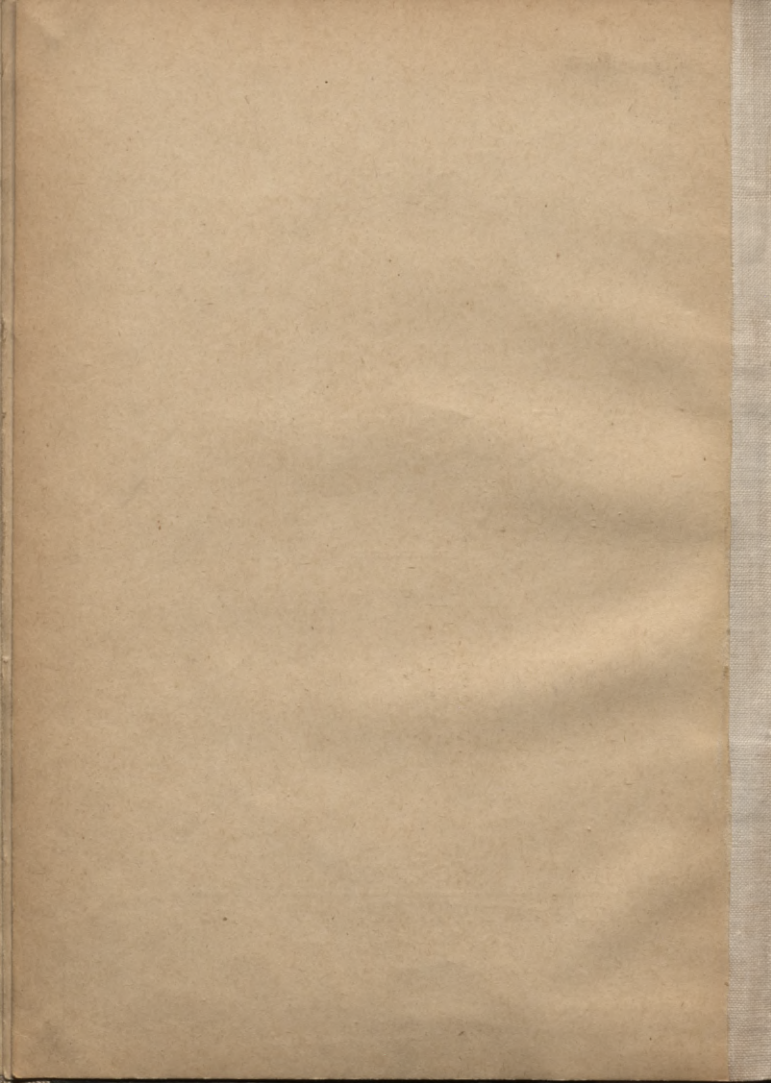
K. KURCALTS

IEVADS
DRĀMAS TEĒRIJĀ

RĪGĀ, 1934

IZDEVNIECĪBA «LITERĀTŪRA»

Rīgā, Brīvības ielā Nr. 8.



T. B. 2.

L $\frac{8}{319}$

K. KURCALTS

IEVADS
DRĀMAS TEĒRIJĀ

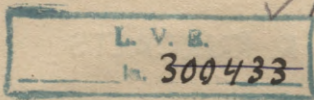
RĪGĀ, 1934

IZDEVNIECĪBA «LITERĀTŪRA»

Rīgā, Brīvības ielā Nr. 8.

801-2

1953



2

0309055044

Grāmatu splestuves kooperatīvs
"GRĀMATRŪPNIĒKS"
Rīga, Pils iela Nr. 14



Priekšvārdi.

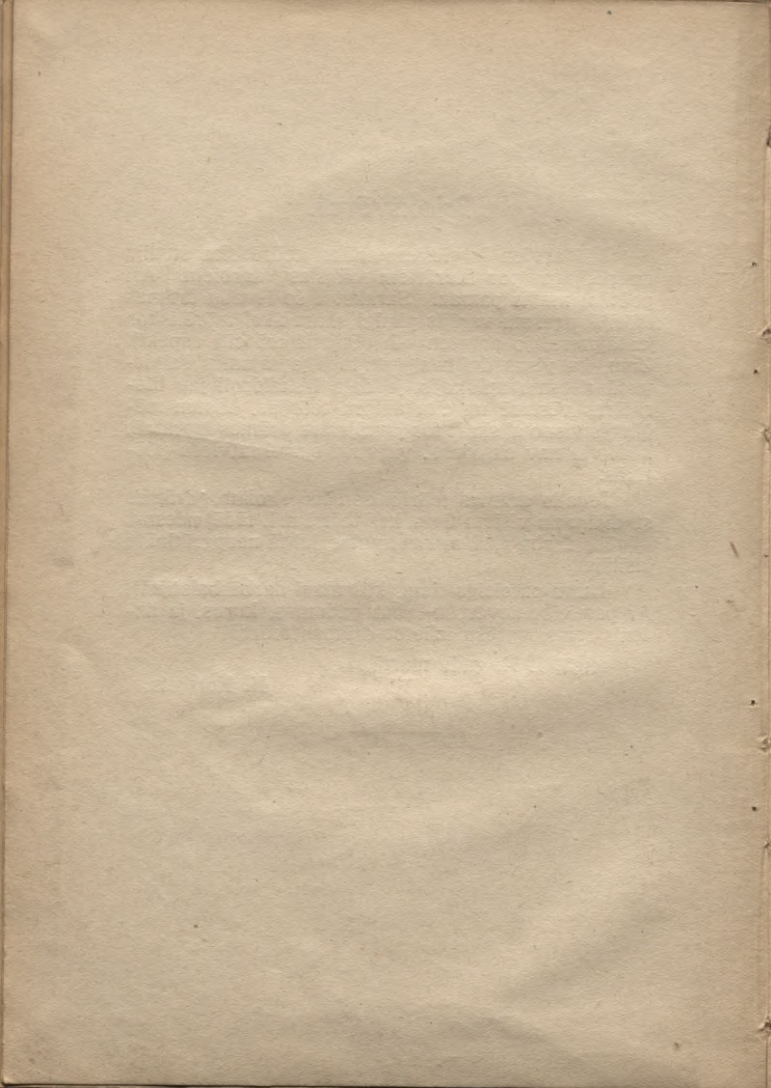
Vēl arvien latviešiem trūkst teorētisku studiju un pētījumu par literāriem mākslas darbiem. Arī poētiku mums pamaz. Sarakstot šo ievadu drāmas teorijā, neesmu varējis pilnīgi skart tikai teorētiskos jautājumus, jo ar vien vēl pētījami arī citi aspekti. Zinu, ka visus drāmas izpratnes jautājumus šai ievadā neesmu aplūkojis, jo daļa izskaidroti jau literatūras vēsturē un citu autoru teorijās. Esmu mēģinājis visnotaļ skart tos jautājumus drāmas izpratnē, kādi vēl nav skaidroti, vai maz skarti latviešu poētikās.

Ievads drāmas teorijā domāts skolām, drāmas studijām un visiem tiem, kas teātri mīl, tādēļ neesmu minējis darba zinātniskos avotus, lai tā neapgrūtinātu lasītāju.

Esmu pateicīgs tiem, kas mani darbā balstījuši! Ar pateicību ievērošu labus padomus, kurus, ja liktenis lems, varēšu izlietot drāmas teorijā.

Rīgā, 1934. gada martā.

K. Kurcalts.



levads.

Līdz ko runājam par drāmu, tad arī domājam par izrādi un teātri. Teorētiskai analīzei parasti tad arī izlieto tādus drāmatiskus sacerējumus, kurus iespējams izrādīt, kas domāti teātriem. Bez izrādām lugām mēdz būt arī tādi darbi, kas derīgi tikai lasīšanai, bet kas tomēr rakstīti drāmatisku sacerējumu formā.

Arī drāmas vārdu mēdz dažādi lietot un saprast, jo lugu literatūrā taču ir ne tikai drāmas, bet arī traģēdijas, komēdijas, bēdu lugas u. t. t. Teorētiskos apcerējumos katru izrādei domāto darbu apzīmē par drāmatisku un runā tikai par drāmatisko poēziju — drāmu. Visus izrādāmos darbus var iedalīt trīs galvenos veidos: traģēdijas, komēdijas un drāmas (šaurākā nozīmē). Drāma no traģēdijas atšķiras ar nobeigumu: galvenie traģēdijas varoņi iet bojā, viņu dzīve traģiska. Drāmās nav traģiskā beigu elementa un varoņu dzīve rādīta kaut drāmatiskās situācijās, taču nav traģiska. Šie drāmatiskie veidi strukturā neatšķiras un viņu vērtība ir augsta un mākslu starpā cildināta.

Komēdijas ir pēc rakstura citāda satūra lugas. Latvieši tās apzīmē arī par „jautrām spēlēm“, „joku spēlēm“, „jokiem“ u. t. t. Šie beidzamie apzīmējumi norāda, ka komēdijās apstrādāta tāda viela, kas satur kōmisko elementu un humoru ar jautrām dzīves ainām. Kōmiķi rāda dzīvi jautrā aspektā, kur prieks, asprātības, pārpratumi iepriecina skatītāju, bet nerada sāpju pārdzīvojumu. Ar prieku un jautribu labs komēdiju autors gūst laurus savā žanrā. Bet nevar teikt, ka komēdijas būtu ar mazāku māks-

slas vērtību kā traģēdijas vai drāmas. Visi šie drāmas šaurākie novirzieni var būt ar ļoti augstu mākslas vērtību, bet arī vāji mazvērtīgi. Drāmatīķis, un tā pat komēdiju rakstnieks, nevar mākslas darbu radīt no sava individa garīgās spējas vien, bet viņam jāmacās tās atziņas, ko iepriekšējie darbinieki sakrājuši: tehnikas pazišana un talants jau garantē mākslas darba iespēju. Drāmatīķim un drāmatiskās poēzijas izpratnei svarīgākie jautājumi teorijā ir šādi: 1. par drāmas būtību, 2. par struktūru un 3. par tehniku. Šo jautājumu studijām jāveltī laiks gan drāmas skaidrojot, gan rakstot.

Drāma.

1. Drāmas īpatnības un vārds. Drāma ir literārs izteiksmes veids, kas ar īpatnēju mākslas formu darbībā rāda dzīvi.

Ir trīs literāri izteiksmes veidi: epika, lirika un drāma. Šos veidus vienu no otra nošķirt dažkārt nav tik viegli. Epika nav sajaucama ar eposu, jo eposs ir tikai viens epikas veids. Drāma atšķiras no epikas vispirms jau ar to, ka epikā mākslinieks tēlojis mierā un plašumā parādības, — drāmā viss saspīests, koncentrēts darbībā un cīņā. Sevišķi epos tēloti ir pagājuši notikumi, tos objektīvi atstāsta mākslinieks. Drāmā galvenā nozīme tagadējam. Arī pagātnes notikumus drāmatīķis rāda tā, it kā tie norisinātos skatītāju acu priekšā. Epīķis var sīki stāstīt par pagātņi, var arī runāt par tagadņi un nākotņi, bet drāmatīķi pagātņi rāda tieši, viņš liek seniem cilvēkiem runāt un darboties. Epīķis visnotaļ par iekšējiem un ārējiem notikumiem vēsta, — drāmatīķis iekšējo un ārējo darbību tēlo. Lirikā izpaužas subjektīvi, atsevišķi pārdzīvojumi: lirika ir cilvēka iekšējo vai ārējo baudījumu apliecinājums, kas ir vienreizīga un individa īsta izjūta, kamēr epīķis un drāmatīķis neisti, ar iejūtu un sapratnes palīdzību dažbrīd veido darba tēlus.

Epika, drāmas un lirikas īpatnības redzamas šo veidu izpildīšanā ne mazāk: epiku parasti lasām, vai nu klusi jeb skandējam; drāmu izrādām, redzam; liriku dziedam jeb skano dzirdam.

Teiktais liecina, ka drāmas būtības jautājums ir ļoti sarežģīts, tādēļ arī skaidrojumi var būt pretru-

nīgi. Nevar jaukt reālās dzīves parādības ar mākslas uzdevumiem un mērķi. Māksla ir reālās dzīves stilizējums, tādēļ nav mākslas darba, kas būtu tāds, kāda ir reālā dzīve. Nav vēl realista vai natūrālista, kas spētu dabu pilnīgi atdarināt, jo tas vien nav mākslas uzdevums un mērķis. Mākslas darbi pauž ne tikai to, kas ir, bet arī to, kam jābūt.

Mākslas darbos ievērojams un izceļams individuālais moments, kas ļauj labāk izprast mākslas darba būtību. Arī attiecīgās mākslas nozares likumībai jāseko. Drāmas būtība ir cīņa, darbība; izpauzums — izrāde. Šie divi aspekti pētījami un izceļami. Nevaram domāt, ka drāmas cīņa un darbība ir reālās dzīves darbība, un ka izrādē redzam reālo dzīvi.

Drāmatisko cīņu mēdz iedalīt ārējā un iekšējā: ja varonis cīnās sevī, tad tā iekšējā cīņa, ja turpretī pārvar ārējus ienaidniekus vai pretekļus, cīnās ar tiem, tā ārēja cīņa. Tomēr jāsaprot, ka šādu cīņas uztvērumu nav vēlams mākslā, sevišķi drāmā ievest, jo grūti iedomāties tādu drāmas varoni, kas cīnītos iekšēji un šī cīņa neizpaustos uz ārieni. Nevaram saprast arī ārēju cīņu bez iekšēja pamatojuma. Cilvēka cīņu arēna ir mainīga kā dzīve: brīžam tā maiga, skaista, bet citreiz skarba, rupja un grūti pārciešama. Cilvēks var būt rupjš, mežonīgs; bet arī skaists, varens un cēla var būt viņa doma un darbi. Drāmatiskos sacerējumos ietverts cilvēks un viņa liktenis. Drāmatīķis dažādās pōzās rāda cilvēku, kas pats cīnās ar pretiniekiem, dažādām varām un maldiem, viņš dažreiz bojā iet, bet arī pārvar visu un dzīvo. Sīva cīņa, kustības un plašs darbības plūdums ir drāmas pamats.

Drāmas nosaukums cēlies no grieķiem. Latviešu valodā šis vārds apzīmē darbību.

2. Drāmas ģeneze. Drāma kā literārs veids radies un izveidojies Grieķijā. Pēc Aristoteļa liecības traģēdijas izcelšanās pamats ir dītirambu koļa

vadonis, komēdijas-fallisko dziesmu sākējs. Pirmsākumos traģēdija ir bijusi jautra satura luga. Tā izveidojusies no satiru kora, ko apstiprina traģēdijas nosaukums — āža dziesma. Arī dītirambs ir dziesma, ko veltī Dionisam. Dziesmas izpildījuši kori. Koris, kas dziedājis dītirambus, saukts par riņķa kori, jo dziedot sakārtojies riņķveidīgi, vai arī izdarījis riņķveidīgas kustības. Traģiskais koris dziedājis teātrī un sakārtojies četrstūrī. Dziesmas, ko izpildījis dītiramba koris, varējušas būt dažādas.

Sākot ar 6. g. s. dītiramba un traģēdijas izpildīšana gāja līdztekus, jo koristi piedalījās abos veidos. Šie divi dzejas veidi savstarpēji ietekmēja viens otru.

Āža dziesmas nosaukums cēlies no izpildītājiem, koristiem, kas ģērbusies kā āži. Ar āži domāti Dionisa satīri, pavadoņi. Vecākā laikmetā satirus sauca par silēniem, bet viņiem bija zirga atribūti. Āža maskas liecina, ka šis veids nav radies Atikā. Āža dziesmas dzimtene ir Peloponnēsa — doriskās pilsētas. Peloponnēsieši esot traģēdijas atradēji.

Traģēdija mākslas formu guva Atikā, kur Peloponnēsas āži sajaucās ar Atikas silēniem. Uzvarēja Peloponnēsas ietekme, tādēļ kora daļas traģēdijās sarakstītas doriešu diālektā, pārējais atiski. Atenās kori saistīti ar Dionisa kultu. Traģēdija uzplauka Grieķijā ar Dionisa svētku nodibināšanu. Lielos svētkus Dionisam ievēdis Peisistrats. Ar šiem svētkiem saistīta traģēdiju izrāde. Atenieši uzskatīja par traģēdijas nodibinātāju Tespidu, kas izrāda savas lugas 61. olimpiādes laikā (ap 534. g. pr. Kr.). Tespids ir viens no pirmajiem, kas pievieno korim aktieri. Aischils pirmais palielina aktiešu skaitu. Viņš samazināja kora nozīmi, jo viņa lugās galvenā darbība koncentrēta galvenā aktieŗa partijā. Sofokls ievēda trešo aktieri. Tā pamazām izzūd kora partijas un nozīme, bet uzplaukst un attīstās dialogi un aktieŗu partijas un nozīme. Pēc

Tespida grieķu bēdu lugu izkopies ar panākumiem Frīnīchs (512.—509./08. g. pr. Kr.). Par viņu atzinīgi izsacījies Aristofāns, kas ir lielākais grieķu komēdiju meistars.

Ar Aischilu, Sofoklu un Euripīdu grieķu traģēdija sasniedza klasisku formu un pilnību, no viņu darbiem mācās Eiropas kultūras tautas. Eiropā patstāvīgi attīstījušies tikai grieķu drāma. Pārējās tautas mācījušās grieķu darbos un teorijās. Komēdijas Ateniēši necienīja augstu, tādēļ tā uzplauka traģēdijas ēnā un tad, kad panīka traģēdija, tādēļ arī šī veida forma nav tik ideāla. Komēdijā lielāka brīvība, nav tik koncentrēta darbība uz vienu mērķi, tādēļ šis veids savā attīstībā Eiropā uzrādījis lielākas īpatnības nekā traģēdija.

No Grieķijas traģēdijas forma pārgāja uz Romu. Romieši pirmos drāmatiskos darbus tulkojuši un lokālizējuši no grieķu darbiem. Franči un ģermāņi mācījās gan no romiešu dzejnieku darbiem, gan no grieķu klasiķiem. Sevišķi cienīts viduslaikos Terentijs un Plauts. Pēc antīko darbu parauga veidojusies modernās Eiropas drāma.

3. Latviskā drāmas sākums. Grieķijā drāma attīstījās pēc epikas un lirikas ziedu laikiem kā beidzamais literārās mākslas veids. Tas pats vērojams arī citās tautās. Latviešu drāma radusies 19. g. s. beigās un 20. g. s., kad bija jau labi liriski un episki. Latviešu drāmas sākums ir vācu ietekmē radies. Pirmo lugu autori ir vācu tautības. Pirmā luga latviešu valodā ir *Jaunā Stendera*: Tas zemnieks kas par muižnieku tape pārvērsts. Darbs izdots 1790. g. Jelgavā, drukājis J. V. Stefenhāgens. Šis darbs ir dāņu ievērojamākā komēdiju rakstnieka Ludviga Holberga darbs. Ludvigs Holbergs dzīvojis no 1684. g. līdz 1754. g. Ļoti daudz ceļojis un iepazīnis arī ar itaļu un franču komēdiju. Pirmās Holberga komēdijas sadegušas un iznīkušas 1728. un 1730. gadā. Sešas komēdijas Holbergs sarakstījis

sava mūža beigās (1747.—1754.), kas uzglabājušās. Starp šīm komēdijām ir arī Jaunā Stendera lokālīzējums: Tas zemnieks kas par muižnieku tape pārvērsts. Lai arī pirmā latviskā komēdija nav oriģināla, tomēr tā ir drošākais liecinieks par latviešu drāmas sākumu, jo arī izrādes sākušās ar šo darbu, lai ar gadījuma izrādes notikušas jau agrāk. Tas zemnieks kas par muižnieku tape pārvērsts ir uzrakstīts trīs cēlienos. Skatīviens no otra iespiedumā atdalīti, bet skata vārds nav sastopams, bet to atvieto ar runas vārdu. Lugā samērā daudz monologu, kas uzbūvē ļoti vienkārši un prōzaiski, — nav drāmatiska tēlojuma. Arī dialogi primitīvi, tos sāk ne drāmatiskās darbības nepieciešamības dēļ, bet vienkārši, lai sarunātos un lai neizbeigtos lugas darbība. Minētais ir par iemeslu skatu vienkāršai struktūrai, ko sevišķi labi var novērot skata sākumā un beigās t. i. otru personu uzrunājot. Pirmā cēlienā no astoņiem skatiem četri ir monologi, pareizāki runas: trīs norunā Bērtulis, vienu viņa sieva Anne. Pirmo cēlienu sāk Anne, otrā skatā pievienojas Bērtulis. Interesanta ir monologu pāreja dialogā: te sastopama uzruna, kas vēlākos drāmas darbos nozūd, jeb paretī sastopama. Otrā skatā Anne uzrunā Bērtuli: „— klaus, tev uz miestu jāiet — še tev trīs mārkas, par to tev man būs dzīpores pirkt“. Līdzīgi Bērtulis sāk sarunu ar žīdu: „— Hei, žid, Maušel, voi esi uzcēlies! Atver durvis!“ vai tālāk: „— Hei, Bērtul, voi tas dienu zaglis vēl ne ir apāvis!“ Bērtulis: „— žid, Maušel, ness man visu kortēli brandvīnu“. Tā tas arī: „— žid, rakeris, pagāns, ko tu runā, šurp nes vēl stopu brandvīnu!“ Šāda parādība arī nākošos cēlienos sastopama. Darbības ierosinājums ir pirmā cēliena beigās, tur Junkurs saka: „— Ne — bet voi tas nebūtu labāk, kad mēs viņu (Bērtuli) cien. kunga istabā vestum, kunga drānās apģērbtum un viņam pēc iebildētum, kā viņš tas cienīgs kungs iraid?“ Ar

to pateikts otrā cēliena saturs, un skatītāji zina, kur notiks otrs cēliens. Rodas interese kā lasītājā, tā skatītājā: kāds būs Bērtulis kunga drānās un istabā, te katra baudītāja fantazijai viela un lai primitīvs, tomēr labs darbības un fābulas saistījums. Otrā cēlienā darbības ierosinājums ir ceturta skatā, vārdos: „— Pēdīgi mēs viņam dosim pa pilnam dzert — un kad viņš apgulēs, tad mēs to savā pirmā vietā none-sīsim“. Tā darbība tuvojas bez sarežģījumiem un intrigām beigām, nav dziļa un ticama izveidojuma, nav arī raksturīgas, spilgtas situācijas, tā vien šķiet, kad Bērtulis būs pa pilnam piedzēries, tad arī izbeigsies lugas darbība, bet lai tas nenotiktu, vajadzīga blakus darbība. Tā arī sākas sestā skatā: Bērtulis jau juzdamies kunga prātā grib pārmācīt vecos ienaidniekus un gatavojas vagaru kārt, — tas sarežģī lugas noslēgumu. Trešais cēliens notiek tur pat, kur noticis pirmais. Bērtulis mozdamijs sauc: „— Ak, nāc jel laimes māmiņ! stāv man klāt“. Bet to nesagaida, jo atnāk Anne! Tā ir samērā spilgta situācija, kas dzīvo vēl tagad mūsu komēdijā. Sākot ar ceturto skatu turpinās otrā cēliena sestā skatā saktā blakus darbība, jo sarežģījums jāatrisina, jānoskaidro, tikai situācija mainījusies, jo nav tiesnesis Bērtulis, bet pats tiek kārts. Ar to lugas darbībai dots jauns impulss, kaut arī izveidojums ne visai asprātīgs un smalks; ar devīto skatu, kur Bērtulis sauc: „— Heida, Maušel, iznāc —“ sākas atkārtotjums un izskaidrojums ar pamācību, kā labot zemniekus un padarīt turīgus: tā nobeidzas luga.

Lai arī J. Stendera lokālizējumā darbojas 16 personas, tomēr visas viņas nekad nerunā vienā skatā, bet pa lielākai daļai runā veselus skatus viena, labākā gadījumā, divi personas. Lielākais personu skaits, kas darbojas vienā skatā un runā, ir 4. Tādas ir pirmā cēl. 8. runa, otrā cēl. 3., 5. un 6.; trešā cēl. 4. un 8. runa, lai gan, piemēram, 2. cēl. 8. runā ir 7. personas, tomēr runā tikai divas. Ir pat tā,

ka ar vienas personas ierašanos, otra it kā zaudē valodu, piemēram 2. cēl. 6. runā jeb skatā darbojas 5. personas, runā 4, bet 7. runā darbojas 6. personas, runā 3; 8. runā darbojas 7. personas, runā 2. Ka runa atvieto skatu, jau teicu, tik jāpiezīmē, ka 3. cēl. 4. runa atvieto arī ainu, jo tiek inscenēta tiesas aina, kas arī nosaukta par runu.

Tā kā Ludvigs Holbergs ceļojumos bija iepazinis ar itaļu un franču komēdijām, sevišķi Moljēra darbiem, domājams, ka redzēto arī viņš izlietoja savos darbos, tādēļ arī varam saprast šo darbu sakaru ar grieķu lugu struktūru un likumiem, kādus mācīja Aristotelis. Bet komēdijas forma ir brīvāka un vaļīgāka, kas vērojams pat tagadnes darbos, tādēļ arī nevaram runāt pirmā latvīskā komēdijā par drāmatiskās darbības un struktūras elementiem.

Tai zemniekā, kas par muižnieku tape pārvērsts darbojas 16 personas, kas gan vairāk izpilda klausītāju un dekorācijas vietu, kā tas bijis bieži vien ar kojiem antīkā lugā. Izstrādātas ir tikai dažas lomas. Ja antīkā lugā darbojās trīs galvenie aktieŗi, tad šeit ir 4: Bērtulis, Anne, Maušels un Junkurs. Bērtuli jo labi raksturo viņa sieva Anne pirmā cēliena pirmā runā: „Neticu, ka pa visu plašu pasauli otrs tāds slinks maita var atrasties, kā mans vīrs! Lai gan viņu pie matiem no midzeņa trencu, taču viņš nemostās“. Anne prot arī baznīckungam iebilst par Bērtuli: „Ak manu sūru dienīņ! Kur mans prāts būtu, tādām žūpām visas lietas rokā dot, kas to pa krogiem iztērētu un siev' un bērņus, ir miesu un dvēseli par brandvīnu pārdotu!“ Ar to pietiekoši labi raksturots Bērtulis: viņš nelabojams dzērājs. Bet Anne sevi atklāj vārdos: „Mūsu Junkurs — mans labs draugs...“, tas arī mācījis Annei: „— valdi vīru, plūc viņu kā pienākas“. Šis izteikums apgaismo Bērtuļa dzīvi: viņš ir neuzticīgas sievas varā, glēvi izpilda pavēles un par mierinājumu dzer, to viņš pats arī apstiprina 3. runā: „Vai jel kādu gadu no

paša vakara tik daudz kūlienu esmu dabūjis, kā vienā dienā no savas sievas? Šī man graiza, vagars man dzen, kā lopu pie darba un dicībās. Junkurs laizās pie manas sievas, vai tad nebūs bēdas skalot?" Bērtulis ir tuvs gara radnieks Kaudzišu Mērnieku laiku Ķencim, ko apliecina arī Kaudzišu tik plaši izplatītā un jau it kā par klasisku atzītā Ķeņča lūgsna, kuŗas vecāko veidu devis gan Bērtulis, ko redzam 1. cēl. 3. runā: „Ak kaut mīlais debestēvs dotu, ka manai sievai rokas nopūtu, jeb ka man nebūtu mugura, ko tā var dauzīt! Par viņas mutēs man maz bēdas, lai reij cik gribēdama. Bet še pie kroga tuvu būdams, es taču pie židiņa Maušeļa gribu ieiet — viņš man labs draugs, neģ viņš man kādu glāzi brandvīna vēl uz parādu dos — tāpat man ar kaut ko vajag savu sirdi iepriecēt“. Bērtuli raksturo tipiskas neizglītota kalpa un dzērāja īpašības. Nav viņam savu centienu un gribas, nav rakstura. Bērtulis gan brīžam it kā cīnās ar nelabām dziņām, bet drīz, bez lielas pretestības padodas, kaut arī būtu jāmelo, vai jāzog. Tāds gadījums norisinās krogus patrepē. Arī vācu *Trink err bruder* . . . dod iemeslu viņam lieļties ar zināšanām, kamēr žīdam tas tīk, jo tā viņš izmānī naudu. Bērtuļa intrigas par debesu valstību, nāvi un miršanu atkārtājušās vēlākos darbos. Psihiski viengabalains nav Bērtulis, viņā daudz meļķēta teātrālisma un neticama naivuma.

Annī Bērtulis raksturo 1. cēl. 3. runā: „Ak tu dieviņ! voi jel kur kāds vīrs vēl atrodams, kam tāds sātāns no sievas būtu. Tiešām, nemaz nemeloju, tā ir ar vella mātes miesīgas māsas!“ Tik jāsakā, ka šis tēls nav izturēts un īsts, jo 3. cēl. 7. runā tā kļūst uz mirkli citāda: „Ak, ak, ko ieraugu, kas ir ar manu mīļu vīriņu noticis! kam jel to pakāruši! Ak zelta vīriņ, piedod jel man, ko tevīm esmu pāri darījusi. Ak kā man tas žēl!“ bet runas beigās jau kļiedz: „I, kaunies ar, tu negatnieks! Vai neesi gan savu mūžu diezgan dzēris? Voi tev vēl slāpst, tu utubun-

ga...“ un sit vīru pie kaŗātavām, lūgdama tiesnešus Bērtuli nokārt, jo viņš dzīvību nepelna. Šādu liekulīgu sievu rinda mūsu literātūrā ir liela. Šī ir emancipēto sievu sākotne, tuva radniecē Oliņieteī, kas jau kļuvis par šādu tipu ideālu.

M a u š e l i raksturo naudas kāre un apdomība. Viņš prot zemniekus mānīt. Maušelis nebūtu žīds, ja neļautu sevi nicināt un lamāt, viņš to visu pazemīgi pacieš, lielidams savu tomēr mulķīgo pretinieku, kas par to visu labi samaksā. Arī šis tips ir apaugļojis mūsu literātūru, tik situācija gan mainās vēlākos laikos. Šķiet, ka latviešu vidū žīdu krodzinieki samērā maz sastopami, un šis elements var būt aizņemts no vācu, poļu un leišu dzīves, kur šādas situācijas biežāk sastopamas. Ja Blaumanis komēdijās liek žīdam it bieži darboties, tad tas nav bez tradīcijas, tik krodzinieka gan neredzam viņa darbos, jo Vidzemē taču bija aizliegts žīdiem dzīvot; Blaumaņa žīdiņš ir ceļotāja tips, kas kā avīze un ziņu iznēsātājs patīk vientuļajiem lauku ļaudīm, tas ir ļoti tuvs saviem reālajiem brāļiem Vidzemes laukos. Bet arī krodzinieka žīda tips dzīvo mūsu literātūrā, tik tas meklējams leišu un poļu robežās. Tā to tēlojis piemēram Janševskis Laimes bērņā un arī Brigadeŗu Anna citā situācijā Lielajā lomā u. c.

J u n k u r s ir pati galvenā figūra šai lugā, jo viņš ir tas, kas rada cīņas un nesaskaņas Annes un Bērtuļa starpā, viņš neprecējies precētu sievu mīlētājs. Junkurs izgudro kungam smieklus ar intrīgām. Nav bez ietekmes vēlākos darbos astotā runa (1. cēl.), kur Junkurs ar kungu sarunājas, kungs priecājas par laukiem: „Visur, kur skatos, rādās dieva svētība, rudzi kā niedras — vasarājs grozīdamies jau savelkas; kaut dievs vēl labu lietutiņu dotu“. Kaukens ieradies Indrānos arī saka: „Jā, jā... skaisti rudzi jums šogad. Brangi pārziemojuši. Un auzas ar uz manas robežas tā smuki sadīgušas“. Saprotais stils ir cits, bet situācija tā pa-

ti un tie paši līdzekļi sarunu radišanai abās lugās. Arī citos darbos šādas vietas atrodamas.

Pārējās lugas personas neizveidotas. Vēl līdz mūsu dienām neredzam mākslinieciski nevainojamu doktora tēlu. Tas pats sakāms par tiesnešiem. Arī Mārtiņam un jātniekam vairāk nejaušības raksturs nekā nepieciešamība lugas darbībā.

Par pirmo latviskās drāmas nodibinātāju jāuzlūko Kārlis, Gatarts Elverfelds, kas 1804. g. publicēja Līksmības grāmatu. Minētā grāmatā Elverfelds mācījis, kā sarīkojamas spēles, kā rakstāmas lugas un iekārtojamas dekorācijas un skatuve. Ne tikai telpā mācījis izrādes rīkot Elverfelds, bet arī brīvā dabā. Elverfelds teoretiski nospraudis mūsu teātra attīstības gaitu, un arī pirmais sarakstījis oriģināllugas. Pirmās latviskās oriģināllugas ir tā sauktās sakāmu vārdu spēles Līksmības grāmatā. Tādas ir trīs: pirmā sākas 41. lpp. Šai spēlē darbojas Godavīrs, Gaspaža, Grāmatu nesējs un Miķelītis. Lai gan darbojas četras personas, vienā skatā runā tikai trīs. Viss vairums sarunu notiek Godavīra un Gaspažas starpā. Lugā ir trīs skati: pirmā skatā darbojas Godavīrs un Gaspaža, otrā skatā pievienojas ziņnesis, kaut gan sarunājas arī šai skatā tikai divi, jo Gaspaža noģībst, trešā skatā sarunājas trīs. Skati iespiedumā nav atdalīti, arī skata vārda nesastopam.

Salīdzinādami žūpu Bērtuli ar šo pirmo oriģinālu, redzam, ka monologi Elverfelda darbā gandrīz izzuduši, tāpat arī uzruna skatu sākumos vai beigās. Dialogi daudz labāk izveidoti, sarunas kļuvušas dabiskākas, kamēr Holbergam tie ir ļoti garī — personas runā ilgi un tiešām skatus var apzīmēt par runām, ne drāmatisku darbību. Žūpu Bērtulī vēl jo labi redzams, kā lugā izlietota orātoru māksla, un aktieris ar runu it kā cenšas pārliecināt. Elverfelds turpretī izlietojis vairāk nostāstu. Šie divi virzieni vērojami arī vēlākās lugās.

Piemēram izlietoju pirmo latvisko lugu Liksmības grāmatas 42. lpp.:

Godavīrs. Nu mīļā Lībīte, pasak man jel ko itin jauku; pēc tam daudz ja labi var gulēt.

Gaspaža. Voi tu jau zini to stāstu no ķeizara un tā nabaga bērna, kam māte slima bij?

Godavīrs. Nezinu vis, ak izteic man to jele.

Gaspaža. Gan teikšu; bet velti nāve vien! Ko tu man dosi?

Godavīrs. Trakulite! Ko tad tu gribi?

Gaspaža. To tev pēc teikšu; bet tagad, dod roku, ka darīsi. Dod, vīriņ, dod!

Godavīrs. Še, mīļā! Roku in mutēs vēl klāt (viņš to bučo). Voi tev jeb kad esmu dziedis, ko paspēju?

Gaspaža. Ak mīlais, zelta vīriņ! Mūžam tu labs un mīlīgs. —

Tālāk Gaspaža stāsta par labo vācu ķeizaru, kas nabaga mātei parakstījis nostāstos pazīstamo recepti par lielāku naudas summu. Ar to Elverfelds pratis drāmatiskā darbībā iepīt epiku, tā nodibinādams mūsu drāmatiskā literātūrā tradīciju: izlietot lugās epikas elementus. Vēlākie drāmu autori tam arī sekojuši. Piemēram R. Blaumanis Indrānu pirmā cēl. septītā skatā liek Kaukenam stāstīt par vectēvu, kas atdevis mantu bērniem. Līdzīgi arī ceturtā cēl. ceturtā skatā tēvs stāsta Noliņam par dzirnu ratu un lapu, ko ūdens nes; tai pašā cēl. divpadsmitā skatā tēvs stāsta mātei par mazo zēnu. Ar šādiem stāstiem drāmatīķis itkā aptur drāmatisko darbību un ļauj skatītājiem uz mirkli apstāties un saprast bēdas vai notikumu. Elverfelds ar minētā nostāsta iepīšanu lugā, sagatavo skatītāju un lasītāju lugas tālākās darbības saprašānai. Gaspaža, vīram nezinot, viņu ar slēptu motīvu sagatavo labu darīt, vismaz sākumā atzīt labu darbu, šai gadījumā ķeizara recepti par piecsimts dukātiem. Bet

kad Godavīrs uzslavējis ķeizaru, tad Gaspaža lūdza naudu Miķelītim. Šādā situācijā Godavīram neērti atteikties palīdzēt savam audžu bērnam, un viņš atvēl prasīto summu. Ar to luga nobeigta, ja Gaspaža nebūtu jau agrāk ķeizaram Aleksandram aizsūtījusi vēstuli, lai palīdz Miķelītim.

Gaspaža. Kas zin, vai Dieviņš nedos to laiku, kurā mums vairs nevajadzēs tik gauži līdz mazumam sarēķināt.

Godavīrs. Kā tad? Kā tu to izproti?

Bet tad arī kā deus ex machina klauve grāmatu nesējs, un apslēptie motīvi kļūst skaidri. Arī sapņu motīvs iepīts šai sakarā, kas ietekmējis arī vēlākos drāmatikus. Aleksandra vēstule ir darbības ierosinājums ar neizdevušos ģībšanas skatu. Ar Gaspažas pateicības runu Elverfelds šai lugā izlietojis runas elementus darbības kāpināšanai. Labi veidotās runās saskatāmi drāmatiski elementi, ko izmanto drāmatiskā māksla. Tā piemēram, Zeltmatī Mērnīeku laikos pat vairākas sarunas izlietojis; R. Valdesa Jūras vilkos peripetijā jo labi iederas vecā Drosta runa u. t. t.

Pirmais skats, kur darbojas un runā trīs personas, latviešiem ir šāds:

Gaspaža. Nav vēl jāiet (Miķelītim), paliksi šeit un priecāsies, gauži priecāsies.

Miķelītis. Par ko tad priecāšos? Voi jau ziemassvētki? Tad svētais Kristis gan mēdz bērniem par nakti ko pārnest.

Gaspaža. Jau ir pārnesis; tu esi tagad bagāts, tev liels, liels pulks naudas.

Miķelītis. Ak, jūs man apsmejiet.

Godavīrs. Neapsmejam vis, mīlais Miķelīti! Neviens tev apsmej! Tā nauda tikai vēl nav šeit, bet nāks gan drīz.

Šis ludziņas beigās Miķelītis pateicas dievam, keizaram un audzinātājiem. Vecāki beigās saka: Mans Miķelīti, mans dēls! — Tas ir lugas noslēgums.

Pirmā Elverfelda sakāmu vārdu spēlē darbojas četras personas. Divas vāji izveidotas, tās ir: Grāmatu nesējs un Miķelītis. Par grāmatu nesēju Elverfelds sauc ziņnesi. Labāki veidots Godavīrs un Gaspaža. Gaspaža ir lugas darbības risinātāja un visu darbību centrs. Godavīrs viņu raksturo šā: „... nebūtu tev tā viena vienīgā vaina, ka tev sirds pārlieku devīga: tad tev patiesi nevienas nebūtu“. Bet šo Godavīra raksturojumu Gaspaža jo pareizi izlabo: „... Pārlieku, tas ir nepareizi un šķērdīgi devīga mana sirds nevaids.“

Godavīru jau pats vārds it labi raksturo. Arī šī parādība sastopama vēlākā literatūrā, ka vārdā cenšas sakopot tēla tipiskās īpašības. Godavīrs sevi raksturo šā: „Labu darīt gribēdams, es papriekš ziņā turu un apdomāju, cik daudz es spēju darīt“. Viņš pat nepiemirst sievu apdāvināt vārdā vai dzimšanas dienā; par labklājību Godavīrs gādā pats un nepaļaujas dievam, par ko saka: „— žēlīgs dievs mūsu laikos vairs brīnumus nedara“.

Otra Elverfelda sakāmu vārdu spēle neko īpatnēju nesniedz. Tā sastāv no viena skata, izrādē darbojas divi: Antiņš un Viļums. Antiņš ir visu nelabo īpašību iemiesojums, Viļums visu labo. Trešā sakāmu vārdu spēle, kas ievietota Līksmības grāmatas 65. lpp. ir pirmā (vismaz pagaidām!) divu cēlienu luga latviešiem. Lugā darbojas sešas personas: četri kungi un divas dāmas. Pirmais cēliens notiek uz ielas, kur kāds resns kungs un divi virsnieki sastopas.

Kristaps. Ah, manu brālīt! paskaties jel vienreiz uz to vīru! Ērmi un brīnumi, kas tas par vēderu!

Sprancis. Ah, ah, ah! Esmu es savu laiku tādu redzējis! Tā jau ir skaidra alus muca.

Kristaps. Brīnuma labad labprāt būtu zinājis, cik resns jel ir?

Sprancis. To lēti varam dabūt: mērosim!

Kristaps. Pareizi! To darīsim. Tu sāci ar viņu runāt.

Sprancis (pie tā resnā piestājies). Dievs palīdz, mans draugs.

Resnais. Paldievs.

Resnais vīrs palīdz virsniekiem izmērīt sava vēdera resnumu, bet šis notikums sarežģī lugas darbību, jo resnais kungs grib iepazīties ar virsniekiem. Tas rada interesi. Šī ekspozīcija ir samērā asprātīga, jo izrādās, ka resnais vīrs ir rāts kungs Prātavīrs, bet virsnieki Sprancis Gudrinieks un Kristaps Nebēdnieks.

Otrā cēliena ierosinājums ir Prātavīra vārdos: „Hm, Gudrinieks un Nebēdnieks! Tie labi sader kopā! Katrs savu vārdu ar godu nesiet. — Nu labi! Rīt pusdienā jūs pie man uz maltīti gaidu“. Ar to noteikta arī otrā cēliena notikuma vieta.

Otrs cēliens notiek rāts kunga maltītes istabā. Elverfelds cēliena vārda nemin, bet skatuvi apraksta. Pie maltītes galda arī ģenerālis ar savu gaspažu. Prātavīrs un ģenerālis stāsta notikumus — virsnieki par savu darbu dabū bailoties. Tas šī cēliena saturs. Lai ar šeit daudz epikas elementa, situācija nav bez nozīmes. Arī vēlākie autori ēšanas skatus izlietojuši. Piemēram, J. Rainis Iljā Muromietī, Jāzepā un viņa brāļos u. c.

Trešās sakāmu vārdu spēles personas ir Prātavīrs, Nebēdnieks un Gudrinieks. Šie Elverfelda personu vārdi paši par sevi jau ir dzeja. Kā senos laikos cilvēki kustoņiem deva vārdus pēc viņu tipiskām īpatnībām un ārējām savādībām, kas ir visu fābulu sākums un vēlākos laikos izveidojas dzīv-

nieku epos, tā arī cilvēkiem pēc viņu īpašībām doti vārdi, sevišķi to var teikt par uzvārdiem un arī vēl tagad taču šīs kristības dzīvas tautā! Šo parādību izmantojuši satiriķi un humoristi, lugā tā mazāk izkopta.

Prāta vīrs ir pati centrālā figūra Elverfelda beidzamā sakāmu vārdu spēlē. Šie vīri ar resniem vēderiem ir antīkā lugā izteikti un arī Šekspīrs to iemīlējis un nav neiespējams, ka Elverfelds to pēc veciem paraugiem veidojis. Te redzam, kā Elverfelds sācis veidot tipus, un tipizācijas augļi ir arī Gudrinieks un Nebēdnieks.

Elverfelda sakāmu vārdu spēles, kā to redzējam, nav izveidotas no latviešu gara mantām, bet ceļojošā materiāla. Tas liecina, ka arī šīs pirmās spēles ģenētiski nav pamatojamas tautas tradīcijās, ka latviešu drāmas sākumi radušies svešu elementu ietekmē.

Līksmības grāmatas 15. nod. 94. lpp. sākas skatāmas spēles. Tādas ir trīs. Divas Elverfelds tulkojis no Kocebue (1761 — 1819), bet vienu pats sarakstījis. Pirmais tulkojums ir Ilarions, tas sirds žēlīgais brālis. Lugā darbojas četras personas: 3 vīrieši un viena jauna, daiļa meita sešās rādīšanās. Nav minētā darbā drāmatisma, bet saliktas primitīvas runas, kur notikumos nejaušam motivētu darbību, bet personas kustas un sarunājas pēc rakstnieka iedomas.

Ilarionā... iezīmīgākie tēli ir Līzīte un Kaspars. Līzītes tēlam jau R. Blaumaņa Pazudušajā dēlā redzam gara radniecī Līziņa, kas nodevējusi meistaram ar saulaino dzīvi Roplaina traģēdijas izcelšanai. Arī Kaspars nav svešs vēlākos darbos. Par viņu Līzīte saka: „tāds mīlīgs kā tīrs medus“. Viņu izlietojuši Kaudzīši Mērnīeku laikos.

Mūsu komēdijas laimīgās beigas ar vairāku pāru precībām un derībām varētu būt ietekmētas no

šis pirmās tāda veida lugas, kur gan tikai viens pāris iegūst svētību!

Otra Elverfelda tulkotā skatāmā spēle ir Mūsū Jānītis. Lugā darbojas piecas personas. Darbība norisinās desmit rādīšanās. Šī luga drāmas mākslas ziņā neko jaunu nedod, bet idejiski gan apaugļojusi Elverfeldu.

Trešā skatāmā spēle ir Tā dzimšanas diena. Elverfelds to uzdevis par savu oriģinālu, ko respektē arī mūsu literatūras vēsturnieki. Šīs lugas darbība norisinās divu kaimiņu mājās, sešās rādīšanās (sal. Ilarionu!) Lugā darbojas septiņas personas. Pirmā rādīšana notiek Indriķa mājā, kur abas saimnieces gatavojas svinēt bērnu dzimšanas dienu. Šī rādīšana līdzīga Kocebue Mūsū Jānīša pirmajai rādīšanai. Arī baku potēšanas motīvs no Kocebue. Otrā rādīšanā Indriķis vēsta par mirušiem un arī par bērnu, kas pretojies bakas potēt, bet pēc tam no bakām miris; tas ir aplēpts motīvs. Trešā rādīšana notiek Pēterā mājā, kur arī runā par baku potēšanu, bet tam pretojas Babe. Šai rādīšanā ietverts šīs lugas augstākais cīņas moments; uzvarētāja ir Babe. Ceturtā rādīšana Indriķa mājā. Šeit pirmo reizi mūsu drāmatiskā literatūrā attēloti afekti. Vecā Babe apzinās vainu, viņa mocās: „Ko redzu? — Negrābsti, melnais! — Vai! — Tu jau tveri (bēg, kā pa durvīm gribedama, laudis satver). Bēgšu, bēgšu! — Vai manim — Neesmu vainīga!“ Šai rādīšanā noskaidrojas 2. rādīšanas slēptais motīvs. Sestā rādīšana atbilst pirmās sakāmu vārdu spēles beigām.

No Tās dzimšanas dienas septiņām personām īpatnējākā ir vecā māte Babe. Citi tēli atgādina iepriekšējos darbus. Babe ir veco ieradumu aizstāve. Viņā pirmo reizi mūsu drāmās redzam rakstura rašanos, tādēļ arī afekti attēloti, kamēr citi Elverfelda tēli bija tipi: vai nu ļauni, vai labi. Drāmatisms rodas tik ar raksura tēlo-

jumu darbībā, kas vērsta uz kādu mērķi ar gribu. Pirmie šādi sākumi redzami Tai dzimšanas dienā.

Drāmatiku māksla tad ar ir sarunās un kustībās parādīt raksturus drāmatiskā darbībā. Drāmas rakstnieka prasme vispirms redzama drāmatiskās darbības ietveršanā runā, t. i. monologa vai dialoga formā, aktiera un režisora uzdevums ir kustību uz skatuves izkopt un kopā ar runu to izrādīt.

4. Monologs un dialogs. Drāmatika izteiksmes forma ir monologs, dialogs un piezīmes aktiejiem jeb režisoram un dēkorātoram. Tādi ir uzrakstītie darbi. Uz skatuves darbība izpaužas aktieru kustībās un runā. Ja runā un cīnās ar sevi viens lugas varonis, tad to saucam par monologu. Drāmu monologos izpaužas cīņas vai nu lugas varoņa paša dvēselē radusies, jeb ārienes radīta, kur varonim jāizšķiras, jāgūst skaidrība, lai virzītos uz mērķi. Jo ar lielāku gribas spēku varonis tiecas pēc mērķa, jo lielākas pretestības, kavēkļu vajaga radīt, lai mākslas ziņā augstvērtīgs monologs rastos. Monologu nevar jaukt ar runu, jo runa var dažkārt būt ļoti prōzaiska un runas ir pie-skaitāmas epikas veidam. Monologs vienmēr vērsts paša varoņa iekšējās būtības izteikšanai, varonis viens cīnās ar sevi un zina, ka viņa neviens neaplūko, bet runa i šai ziņā pretējs raksturs. Lai gan runātājs ir viens, tomēr viņš zina, ka viņu klausās citi, viņš ar runu citus cenšas iejūsmināt, pārliecināt, viņš citiem runā, izsaka ne katru reizi savas domas un centienus. Monologa varonis pats sevi skalās domās cenšas samierināt un pārliecināt. Labs monologa paraugs Brigaderu Annas Princeses Gundegas un karaļa Brusubārdas trešā cēlienā (skat. 2. iesp. 1923. g. 79. lpp.)

Gundega. Ak kauns un zaimi! Nevarība — ak! Vai tad es esmu valgā piesieta? Ko teica viņš,

ir tiesa — — Nē, nav tiesa. Man jāskan. — Es skanēšu kā viena gabala! Es nīdēšu! — Es nīstu jau, es nīstu. Šo stāvu riebīgo, šīs likās kājas, šīs acis, kas drīz vilkacis, drīz zvaigznes, drīz malduguns starp biezām uzacīm tā kā starp purvakārkliem slēpjas. Šo balsi, ak, iz savēlušās bārdas, kā atbalss tā iz meža biezokņa. Un atbalss, kas arvienu vil un māna. Tad priekā skan, kad citi asarās, tad biedina, kad citi pārgalvīgi, kā eļļa līst pār satrakotiem vilņiem, kad citi bailēs zobus klabina. Kas runā tā, kā nerunā neviens, kas saka to, ko nedomā neviens. Es nīstu, nīstu! Vai man bail no viņa? Kā vergiem šiem? Aiz muguras tik vīksta dūres, bet priekšā plok pie zemes. Es iesviedīšu viņam acis visu. (Atminas sava darba. Sauc, kā pirmīt Sniedze.) He, nākat, sanākat, pie podiem, krūzēm, bļodām, sanākat! (Tirdzinieki aizklīduši, tikai aklais ubags sēd.) Nē, nav neviena vairs. Tie izklīduši. Uz citu tirgus malu. Ir skuķes nav. (Bezdūšīgi.) Nekā es nepārdošu, itnekā. — (Atminēdamās) Kā rieb man viņa vārds, ak — „Tev dusma lauku, moka māju pilda, tu pate nemiers būsi sev un ķilda“ — Ak tu — — (Paceltām dūrēm, atslābst, nogrimst sevī, atsēžas zemē, galvu segā slēpdama.)

Arī citos drāmatiskos darbos, it sevišķi traģēdijās monologi sastopami. Ļoti labus monologus izveidojis J. Rainis. Piemēram izlietoju Induļa un Ariņas piektā cēliena sākumu (skat. J. Raiņa dzīves un darbu VI. 1925. 222. lpp.)

Indulis (viens; sēd uz celma, domīgi, noskatīdamies ūdens krācē).

Ūdeņi šalc un kāpj —

Kur ir, kas mīļos glābj? —

— Kur ir? Kur ir, kas glābj? — Ha! nau!
(Dusmīgi.)

Šķel rieksta čaulu akmens, atveras

Balts saldaiss kodols, — kas lai prātu šķel,

Ka vērtos padoms?

— No spēka krūtis briest, kā ezers lietū, —

Kas paraus noteku, lai neplūst pāri?

— Ko velti sēdu, sēdu, sēdu!

(Uzlēkdams.)

Nav spēkam izejas nekur, nekur!

Tik atliek iziet turp, kur nau nekā.

— Kā kustons nāvi jūtot ievelkas

Kur dobajā kokā, tumšā bedrē mirt;

Kā biežņā vecais meža vērsis lien,

Kad pulks to izstumj, kad tik žēlīgs nau,

Ka veco nobadītu — — Laiks i man,

Man serdē pušu lūzējam:

Ne dzīvot nespēju, ne glābt, ne atriebt!

Es esmu atnācis, lai gūtu nāvi.

(Vērodams.)

Kā ūdens šļac un kāpj! Tam ir, kur iziet.

(Piepeši.)

Pie tevis krītu, zemes māte, ņem!

— I tev ar varu jāatveņ ir mute,

Ar lāpstu jāpašķir ir akmens zobi,

Ne labprāt mani pretī ņem.

— Ū! raksim kapu, Uģi, tev un man.

Minētā J. Raiņa darbā vēl monologi 224. lpp., 204. — 206. lpp., 136. lpp., 56. un 14. lpp. arī Spēlēju, dancoju otrā cēlienā u. c.

Dialogi ir sarunas forma, kurā viss vairums lugu ietverts. Dialogos pa lielākai daļai sarunājas divi, bet var sarunāties vairākas personas. Dr. C. Beyers (skat. viņa Deutsche Poetik 2. Band. 1883. 406. lpp.) min lirisku, didaktisku, episku un drāmatisku dialogu. Arī latviešu drāmās šiem dialogu veidiem atrodam piemērus.

Par lirisku dialogu sauc tādu sarunu, kurā lugas personas izsaka subjektīvas sajūtas. Ar tādiem bagātas ir J. Raiņa, Aspāzijas, A. Brigaderes u. c. lugas. Piemēram minu Jāzepā un viņa brāļos

(skat. J. Raiņa Dzīvē un darbos VI. 332. un 333. lpp.)
vietu no Dīnas un Jāzēpa sarunas.

Jāzēps (sapņaini, lēni, tad runā acīs aizmiedzis).

Kad skūpstu tavas viegli vērtās lūpas,
Man saldās skurbas sapnis acīs slēdz:
No gaisa smaržojot pus-lāsītēm
Spīldz vasar-lietus puteklišu sudrabs,
Un kā pa nakti rītam pāri smaržo
Visvisas lapas, zālītes un ziedi — —

(Piepeši apklust.)

Dīna.

Ak neklusti! Tik skaisti, kad tu sapņo!
Tev ij tās zālītes — tās nenicini! —

Jāzēps.

Tik dvēse klust — — Es mīlu visas zāles,
Ij sīkais izapiņš, ij Mamres ozols,
Ik stādiņš, kociņš savos audumos
Kā dārgu dvēselīti tura smaržu
Iekš stumbra ieslēdzis, ar mizu sedzis.
Neviena asniņa bez smaržas nau,
Tik mana osma nau vēl diezgan smalka
To sārto dvašu tvert, kas tikko manot
Pa gaisu lido, skaldot gaisa pārslas —
Ij Jūdam dvēse ir, ij Sim — varbūt?
(Viņš paliek domīgs, klusi.)

Vai viņiem vien tik nau? — — (apklust).

Dīna.

Ko klusti? Sapņo!
Mans zieds dveš smaržā visu manu dvēsli.
Visstraujāk — saldāk smaržo baltie ziedi,
Bet zelta atturīgi, — — es, es baltais.
Uzreiz es visu tevīm atdevu —
Nu manai dvēslei vairāk smaržas nau, —
Vai mani mīli tādu?

Jāzēps (strauji).

Mīlu tā —

Dina.

Ak, kā man bail, ka pēkšņi sevi devu,
Ka visu devu! — Laika nau man mīlai.

Jāzepe (strauji apskauj).

Reiz nāca steidzīgs pavasars pa nakti.
Rīts pēkšņi ziedos modās, vienās smaržās,
Un mēness nebeidza vēl piepildīties,
— Jau kaist un tvīkst un briest un augļi sve-
ras —

(Atskan no tāles rags.)

Visvairāk lirisku dialogu mīlas skatos, dabas tē-
lojumā un sapņos.

Didaktiskā dialogā izpauž kādu noteik-
tu pamācību. Šādus dialogus atrodam bērnu lugās,
bet arī traģēdijās. Piemēram, tāds didaktisks dia-
logs ir J. Raiņa Ugunī un naktī (skat. J. Raiņa Dzī-
ves un darbu V. 30. lpp.).

Lielvārds.

Es atkal mājās dodos, Aizkraukli,
Mans dēls lai paliek vēl, un paviesojas,
Un tad lai iet ar dieva palīgu
Uz Burtniekpili. —

(Uz Lāčplēsi.)

Esi tikls, dēls,
Un klausī manus padomus, tie labi.
No liktens lemts, — tā teica vaidelots,
Kas tevi mežā rastu atnesa, —
Tev karot būs pret visu ļaunumu,
Vai naidnieks rietumos, vai austrumos.
Mums dzimtu kungu nau, mēs paši, vēlam
Sev mierā soģus, karā vadoņus,
Bet pārāks nau neviens par otru;
Tas mūsu spēks. — Ej, sargi Latviju,
Un pacel viņu citu zemju starpā.
Bet cieti turies tēvu ierašā,
Mēs — arāji, tas arī mūsu spēks.
Ardievu mīlais dēls.

Lāčplēsis. (Kā no sapņa atmozdamiēs.)

Jā, tēvs, es eju.

(Piesit uz grīdas ar gaŗo zobenu.)

Aizkrauklis.

Tad vēlreiz, Lielvārd, tukšosim šos kausus!

Lielvārds.

Dievs veselību dod šī nama tēvam

Un skaistai zeltenei, lai dievs ar jums!

Aizkrauklis.

Mēs, vecie, iesim; paliekat jūs še u. t. t.

Šādi dialogi iederas sākuma skatos un arī lugas beidzamajā daļā; afektu tēlojumos pamācību nesaņemam labās lugās.

Episkos dialogos vēsta par notikumiem, tiem stāstījuma daba. Parasti vēstījuma veidus sastopam antīkā tragēdijā, kurū sekas ir episki dialogi, sarunāšanās. Labi drāmatiski maz lietā episko dialogu un no tā vairās. Arī episkos dialogus labu drāmatiku darbos sastopam vai vienīgi sākuma un beigu cēlienos. Liriskais dialogs jo labi izlietojams peripetijā, — episkais ekspozīcijā un arī drāmatisko, dziļu pārdzīvotumu skatu ierosinājumā. Episka dialoga piemēru minū no A. Brigaderes Princeses Gundegas un karaļa Brusubārda (skat. 2. iesp. 1923. 44. un 45. lpp.).

Sniedze (uzlēc kājās).

Tā mūsu zeme, mūsu karalis!

Dzi, sirds kā lec pie viņa vārda.

To katris bērns tev šite pasacīs

Kāds karalis bij Brusubārda.

Gundega.

Bij? Vai tad izbij?

Sniedze.

Ak, nu viņš zem lāsta!

Vai tad tu nezini, ko par to stāsta?

Gundega.

Kas man tur jāzin!

Sniedze.

Ir es stāstīt protu.

Es — tūdaļ — ja tu labu vārdu dotu.

Gundega (mezdama ugunī žagarus).

Tas tik vēl trūka!

Sniedze (neievēro to).

Bet es stāstīšu!

(Izlaužas pie ugunskura, uz rokām atspieždamās.)

Reiz bija karalis, tik jauns un stalts —

Tu neklausies?

Gundega.

Nuja, nuja, reiz bija!

Sniedze.

Tik stalts kā jaunā egle tur pie kalna.

Tam acis bij kā zilie debess logi

Un mati tā kā briedis kviešu lauks,

Kad vējš iet pāri, vaigs tik saules pilns,

Kā vizbulītis pirmais brūnā plavā.

Gundega.

Tavs stāsts tik garš, kā žīda pātari!

Sniedze (stiprāki un gandrīz uzbāzīgi ietiepīgi).

Kā lauva stipris bij, kā balods lēns.

Kad tiesu sprieda, tad bij tiesa spriesta,

Nu ja — un tāds, un tāds bij karalis. — — u.t.t.

Drāmatiskā dialogā izpaužas drāmatiska darbība: lugas varoņi ne tikai sarunājas, bet viņiem ir noteikta griba un centieni, kas saistīti ar panākumiem vai zaudējumiem. Drāmatiskā dialogā izpaužas noteikts mērķis, kas sasniedzams tik ar cīņu pārvarot pretiniekus. Drāmatiskos dialogos ir ietverts drāmas ierosinājums un sarežģījums. Drāmatiska dialoga piemēram minu J. Raiņa Induļa un Arijas (skat. J. Raiņa Dzīvē un darbos VI. 171. un 172. lpp.) trešā cēlienā vienu no beidzamajiem notikumiem.

Indulis.

Dodat!

(Iznāk no pūļa Uģis ar maisu rokās.)

Uģis (pieiedams klāt labietim Čandram,, kuŗš slēpjas aiz galda, pie Kuno).

Vai dzirdi, Čandra, ko tu glabāies?

Dod galvu šurp! To maisā droši slēpšu.

Kuno.

Ko? nedzirdēta bezkaunība! — Velni!

Bruņinieki.

— Nu piekāpies pret kūriem! — Ko tie dara?

Tie kungi būs! — Mūs izdzīs. — Atņems pili!

Kuno.

To nevar ciest!

Indulis.

Tik puiku joks.

Čandra.

Tavs mīluls.

Kuno.

Ā! viņa mīluls? Nu tad šel!

(Viņš cērt ar zobenu Uģim, tas krīt.)

Indulis.

Ak vai! —

Tad krīti arī tu!

(Izrauj zobenu un cērt pret Kuno, bet bruņinieki metas starpā un viņus izšķīr.)

Arī monologus pēc to rakstura var iedalīt kā dialogus. Monologu un dialogu pareizā izveidošanā un sakārtojumā saskatāma drāmatīķu māksla un drāmas struktūras pareizība, vai kļūdas.

II

Drāmas struktūra.

1. Struktūras būtība un raksturs. Drāmas struktūras pētīšana nav viegli norobežojama no kompozīcijas, tehnikas un motivācijas. Labāk šos jēdzienus norobežo celtniecība. Piemēram, māja, kūts un moderns nams satur daudz īpatnību un atšķirību, bet visām šīm celtnēm ir pamats, stāvs un arī jumts. Arī tehniskais vielas un satura apstrādājums var būt dažāds, tā arī darba kompozīcija un motivācija katrā gadījumā var būt sava.

Daža mākslinieka darbos blakus ciešanu tēlojumiem ir laimīgas dzīves rādījums, kas jo vairāk izceļ un liek pārdzīvot skumjas vai nelaimi. Dažkārt šāds paralēlisms var kļūt par tehnisku paņēmieni kāda mākslinieka darbā, kamēr darba struktūra ir gandrīz nemainīga, tā ir gadu simtos izveidota forma, bet saturs, viela, kā arī apstrādāšanas paņēmieni ir vairāk vai mazāk laikmetīgi un mainīgi.

2. Struktūras izveidošanās. Tā kā latviešu drāma ir svešu teāriju un darbu ietekmē radusies, tad arī drāmas struktūras izveidošanos nevaram aplūkot attīstības gaitā, jo nav latviešiem patstāvīgi uzrakstītu drāmu. No darba radīšanas procesa raugoties varam aplūkot struktūras izveidošanos. Meistars celdams ēku vispirms cenšas nostiprināt celtnes pamatu. Pamatam jābūt stipram un celtni piemērotam. Drāmatikim tāpat jārikojas: jādod personu resp. lugas varoņu raksturojums un apkārtnes, apstākļu tēlojums. Šo drāmas struktūras pamatu sauc par ekspozīciju. Uz pamata namdaris ceļ ēkas stāvu. Arī drāmatikis pēc apstākļu un varoņu raksturojuma attīsta drāmatisko darbību, tas ir otrs

drāmas struktūras elements, ko sauc par drāmatis-
kās darbības kāpinājumu vai attīstījumu. Kad stāvs
ir uzcelts, tad namdaris nostiprina jumta balstus un
spāres, kas ir augstākais punkts visās ēkās. Drā-
matīķis arī darbību kāpina līdz augstākam punktam,
kur cīņa un sadursmes ir visasākās. Sadursmes un
asākie cīņas momenti ir trešais drāmas struktūras
elements. Pār ēku namdaris pārklāj jumtu, tas ap-
ņem visu ēku, kas tad arī ir uzcelta un redzama vi-
sā pilnībā. Arī drāmatīķim pēc cīņas asākajiem mo-
mentiem jāļauj pārdzīvot viss darbs: darba vare-
nums lai iepriecina, vai sāpina cilvēkus. Ceturtais
drāmas struktūras elements ir peripetija, kuŗas no-
beigumu sauc vai nu par katastrofu (ja kāds varo-
nis aiziet bojā) jeb atrisinājumu.

3. Struktūras elementi mūsu poētikās. Tikai
kādu pusgadu simteni latvieši dzīvojuši bez sa-
vas poētikas rakstu valodas laikmetā. Ar to
tad arī saprotams, ka pirmā poētika nevar neko
stāstīt par latviešu noveli, romānu un drāmu, bet
gan tautas tradīcijām un tām atziņām, kas sakrātas
un atrastas svešu zemju krājumos.

Pirmās ziņas par drāmas struktūras elementiem
sastopamas Nevācu opicā¹⁾ VII. d. 2. n. 127. lpp.,
kas ir Aristoteļa un Horātija pamatotas. Poētikas
autors par drāmas daļām saka: „Die vornehmste
Theile sind protasis, epitasis, catastasis und cata-
strophe, bei welchen die Handlungen und Aufstrei-
te observiret werden; Die andern Theile sind In-
halt und Vor-Redner (vor der Handlung im Anfange;
Das Chor, der Pickelhering) im Mittel, zwischen den
Actibus; Und dann zuweilen eine Abdanckung zum
Beschluss.“ Par komēdiju Višmanis saka VII. d. 2.
n. 5. p. 127. lpp.: „... ein niedriger (lustiger sty-
lus...“ Līdz ar to Višmanis domā, ka tāds mākslas

¹⁾ Der Unteutsche O. P. I. T. Z. oder kurtze Anl. zur
Lettisch. Dicht-Kunst, von Johan Wischmann 1697.

darbs ir mazvērtīgāks. Tā arī Aristotelis mācījis ar katarses jēgumu. Traģēdija šķīstī cilvēku: tas viņas augstākais mērķis.

Tuvāku paskaidrojumu Višmanim nav. Praktiski viņš nav skaidrojis drāmas elementus un īpašības vai nu domādams, ka viņu nesapratīs, vai arī vienkārši tādēļ, ka latviešiem nebija drāmas.

Sākot jau ar Višmani, bet sevišķi Herderi un viņa domu biedriem pētnieki daudz uzmanības veltī valodu pētīšanai, tautas tradīcijām un etnografijai, bet citi jautājumi netiek skārti pienācīgā dziļumā. Tā viss astoņpadsmitais gadu simtenis aizņemts ar didaktisko dzeju un baznīcas lirikā ne bez nozīmes un guvuma, bet pārējās dzejas nozares klusē: pēc viņām vēl neprasa laiks. Tauta gūst apmierinājumu dievnamos, brāļu draudzē; vaļas brīžos garu atspirdzina tautas tradīcijās un rotaļās, kas vai vienīgais izrādes veids. Bet nevar teikt, ka latviešiem nav bijis intereses par izrādi, drāmas elementi vienmēr bijuši redzami un dzīvi tautā, kas apstiprinājās ar Jaunā Stendera un Elverfelda darbu. Elverfelds ir pirmais latviešu lugu autors un arī izrāžu sarīkotājs. Tādēļ latviešu teātra vēsturi var sākt ar pirmo izrādi, ko Elverfelds sarīkoja 1804. g. 15. dec. kā to vēsta Kārlis Brīvnieks²⁾. Šai gadā iznāk arī Elverfelda *Līksmības grāmata*³⁾, kas ir ievērojama latviešu drāmas pētniekam. Šai grāmatā drāmas struktūras elementus nav skāris Elverfelds, un līdz pat 19. g. s. deviņdesmitajiem gadiem teorētiski drāmu nepētī.

²⁾ Jaunāko ziņu 1932. g. 106 nr.

³⁾ Līksmības grāmata, ko sakrakstījis Kārlis Elbervelts, Apriķu un Sallēnas draudzes mācītājs. Jelgavā, Stefenhāgena u. d. apgādībā 1804.

1890. gadā Dīnsbergs Ernsts izdod savu poētiku⁴⁾, kurā atrodam jau ziņas arī par drāmas struktūru. Dīnsbergs par drāmas struktūru 87. lpp. saka: „Katrai krietni sarakstītai lugai ir trīs daļas: 1) Ievadiens. Tas skatītājus sataisa uzmanīgus uz to, kas nu lugā būs redzams vai dzirdams. 2) Pats tas gadījums, ar visu to, kas pie tā pieder, ko tie gadījuma varoņi izdara, vai samīlās, saderās, sakaujās, nokaujās, aiztriec otru projām, jeb pats aizbēg un tā vēl dažādi. 3) P a n ā k u m s, no to varoņu izdarīšanas: vai vēlējošā brūte dabūta, ienidēts ienaidnieks nokauts, vai aizdzīts un viņa vieta no nokavēja jeb aizdzinēja ieņemta; jeb pats aizdzīts, nokauts; un kā tas tad tur atkal paliek un izlīdzinājas un tā vēl.“ Tā Dīnsbergs drāmas izpratnē sekojis Aristoteļa pēdās, kas labi saprotams ar viņa orientēšanos klasiskos paraugos — antīkas dzejas paraugi šo darbinieku saistījuši: tā Dīnsbergs norādījis pareizu ceļu kā drāmu rakstniekiem, tā arī teorētiķiem, ko redzam J. Kalniņa 1892. gadā sarakstītajā poētikā⁵⁾. J. Kalniņš III. 4. 22. 123. runā par objektīvo un subjektīvo momentu literāriskajos darbos. Viņš arī norāda, ka drāma Grieķijā radusies pēc episkās un liriskās poēzijas ziedu laika. Tā drāma sevī ietver kā episko, tā lirisko momentu un ir objektīvāka par liriku. Ļoti svarīgs norādījums 124. lpp., ka drāma ir „... pēc rakstura savādībām ražots darbs“. Raksturi cīnās: uzvar vai krīt, viņi paši pārdzīvo katarsi un ar to šķīsti skatītāju, tā pareizi Aristoteli skaidrojis pēc Dīnsberga J. Kalniņš it sevišķi drāmas ģenezes un pesonu raksturu jautājumā. Mūsu laiku drāmatikim var it labi noderēt 125. lpp. teiktais: „Drāma ir dzeja, un tāpēc pats par sevi sa-

⁴⁾ Metrika ar tām vajadzīgām dzejas māklas ziņām. Sarakstījis Dīnsberga Ernests. Liepājā, 1890. K. Ukstiņa apg.

⁵⁾ J. Kalniņš. Latviešu rakstniecības teorija. Jelgavā, Draviņa-Dravnieka apg. 1892.

protams, ka drāmatiskās sarunās jāsargās no tukšiem, samurgotiem vārdiem, no pretfabības un visiem metafiziskiem nojēgumiem.“ Taču arī no tagadnes rakstniekiem varam prasīt noteiktību un skaidrību lugas personās un struktūrā. Arī J. Kalniņš piesienas 131. lpp. Aristoteļa drāmas struktūras daļām: sākums, vidus un beigas. „... Pirmā daļa rāda, kā varonis iepinas vainā; otrā daļā jau mācas virsū pretpēki un atriebošā vara, ceļa jūties tuvojas, kur viss saistīts un savilkts, tā ka patlaban var sākt raisīties. Trešajā daļā liek varonim bojā iet, ideja uzvar, galējais mazgs tiek raisīts, jeb: vadzis pilns un — tas lūzt.“ Tas teikts par traģēdiju, bet to varēsīm teikt lielā mērā arī par drāmu plašākā nozīmē. Šie drāmas struktūras elementi respektēti labākās lugās, jo viņi psihiski nepieciešami, ko arī Kalniņš it pareizi aprādījis.

Pēc Kalniņa rakstniecības teōriju publicējis Augusts Bračš⁶⁾). Bračš, runādams par drāmatisko dzeju minētās poētikas 159. lpp., iedala šo nodaļu par drāmu divi daļās: 1) apskatīdams drāmas īpašības, 2) drāmas struktūras elementus. Runādams par drāmas īpašībām, viņš konstatē, ka lugā: a

- 1) „Visi notikumi norisinājas it kā acu priekšā, tagadnē.“
- 2) „Lugā ir iekšķīga un ārēja darbība, kuŗa rada cīņu.“
- 3) „Cīņā jo spilgti parādās cilvēka raksturs.“
- 4) „Drāmā ir drāmatiska vienība.“

Par drāmatisko vienību drāmā Bračš paskaidro: „Zem tā jāsaprot tas, ka visiem notikumiem vajaga būt loģiski saistītiem ar tēlojamo galvenās personas cīņu: tiem vajaga vai nu to veicināt, vai kavēt“.

Drāmas struktūrā arī Bračš respektē Aristoteļa dalījumu trīs daļās, kā to jau redzējām iepriek-

⁶⁾ Augusts Bračš. Rakstniecības teorija. Rīgā, 1906. g.

šējos darbos, tikai jāsaka, ka Bračs devis šīm trīs daļām terminus un noskaidrojumu, kas atzīts vēlāko poētiku darbos un izpratnē atbilst citu zinātnieku atzinumiem⁷⁾). Aplūkodams šos drāmas struktūras elementus atsevišķi 162. lpp. Bračs saka:

- 1) „Lai cīņa būtu saprotama, tad vispirms jā-rāda tie apstākļi, kuŗos un kuŗu dēļ tā ie-sākas. Šo lugas daļu sauc par nostādīju-mu jeb ekspozīciju.“
- 2) „Tad sākas notikumi, kuŗi izsauc cīņu. Tos sauc par sarežģījumiem.“
- 3) „Beidzami apstākļi noved pie izšķirošā notikuma, pēc kuŗa cīņa izbeidzas. Tas ir atrisinājums.“

Drāmas īpašību skaidrojumā nevaru sekot Bračam, ka R. Blaumaņa Indrānos būtu notēlota ārējā cīņa un Raiņa Indulī un Arijā iekšējā cīņa. Nevar noliegt taču Indrānu mātes un Indrānu tēva, tā arī Zelmiņas iekšējo cīņu. Šeit pierādījumam kaut di-vi vietas no Indrānu tēva iekšējās cīņas. Cetur-tā cēliena sestajā skatā:

Kaukens. Dēls ir tēva stiprākais liecinieks.
Ar mīļu prātu visus tos kļavus un ošus un ozolus tu atdotu par šito vienu liecinieku.
Neapspied savas sirdsbalss, Juri. Tā koku grēda jau nu vēl nav tik augsta, ka pār viņu vairs ceļa uz Edvardu nevarēsi atrast.

Tēvs. Nevarēšu gan vairs!

Māte. Mīļo tēv!

Tēvs. Nevarēšu gan vairs!

Māte. Tēv!

Tēvs (pēc grūtas cīņas). Nu, es lūkošu — —
nē, es nevaru!

Māte. Mīlais — mīlais!

⁷⁾ Dr. Ernst Kleinpaul Poetik II. Theil 1865. no 108—110 lpp. R. von Gottschall Poetik I. sēj. Breslau 1882. Dr. C. Beyer 2. sēj. Deutsche Poetik Stuttgart 1883. 43. lpp,

Tēvs. Tevis dēļ, māt. Es sakodišu zobus un lūkošu viņam to lietu piedot..“

Vai atkal piektā cēliena otrajā skatā, kur tēvs uzzinājis, ka Edvards tiesā attaisnots un aizbraucis uz krogu, bet tiesa māti pamācījusi, kā jādzīvo, bet tēvs slims — viņš nevar vairs sevi aizstāvēt un māti:

Tēvs. (guļ britiņu kā sasalis, saliek tad rokas kopā un vēcina tās, it kā viņas sāpētu. Ievaidas dziļākajā izmisumā: „Vai — vai — vai!“ un paliek atkal mierā. Grib tad kāpt no gultas laukā, bet nopūlas par velti. Murminādams). Svins... svins... (Atslīgst atpakaļ un meklē ar roku pēc krūzītes. Padzežas, liek trauku atpakaļ, bet tas nokrīt un saplīst. Pauze. Tad viņš piepeši atkal paceļ galvu, klausās un atlaižas no jauna gultā atpakaļ. Saliek rokas un skaita izdziestošā balsi.)

„Sirds vēlas saraut saitu
Ar nikno pasauli u. t. t.“

Šķiet, ka grūti būs atrast labāku iekšējās cīņas tēlojumu no patriarchālo zemnieku dzīves visā mūsu literātūrā. Tā pat nevaram neredzēt Induļa ārējo cīņu ar vācu krustnešiem un arī Mintautu. Labās drāmās tad arī šie momenti — kā ārējā, tā iekšējā cīņa varoņos: grūti pat iedomāties ārēju cīņu bez iekšējas, bet ja tā ir, ko dievam žēl nevaram noliegt, tad tāds tēlojums nepārlicina, tas nav drāmatiskā mākslā augsti vērtējams: ar visiem spēkiem vajaga cīnīties ar ienaidniekiem, censties pēc idejas, sasniegt, vai krist: tāds raksturs un tēlojums ir laba drāmatika cienīgs.

K. Dzīlleja savu poētiku⁸⁾ ir norakstījis lielā mērā no iepriekš minētiem darbiem, kādēļ pārru-

⁸⁾ K. Dzīlleja. Latviešu rakstniecības teorija. Vidusskolu kurss. Izdeviņš Fr. Kundziņš, Majoros, 1914.; Poētika Valtera un Rapas akc. sab. izd. Rīgā, 1920.; Mazā poētika V. izd. 1927. A. Gulbja apg., Rīgā.

nāto neminēšu, bet skaršu to, kas jauns nācis klāt, un nepareizo. K. Dzīlleja savas 1920. g. izdotās poētikas XXI. 157. lpp. 1. runādams par drāmatiskās poēzijas īpatnībām apcer objektīvo un subjektīvo momentu, par ko runāju apskatīdams J. Kalniņa rakstniecības teorijas III. d. IV. n. 22. pr. 123. lpp. Tikai šķiet vēl nepierādīts, vai drāmatiskā tēlošanas veidā ir vairāk objektivitātes nekā eposā, kā to domā Dzīlleja. Šai jautājumā gūti panākama vienprātība, tādēļ nav ieteicams ar to argumentēt atsevišķo poēziju īpatnības. Zināma pretruna ir arī šādā skaidrojumā: „Pateicoties drāmatisku sacerējumu inscenēšanai, mēs nevien dzirdam par zināmiem notikumiem un personu darbību, bet redzam visu to sev acu priekšā norisināties.“ Bet tur pat tālāk Dzīlleja saka tā: „Tipizācija drāmatiskā sacerējumā sarunās vēl vairāk no svara nekā epā, jo te visa cilvēka darbība un viņa īpašības attēlojas vienīgi sarunās.“ Saprotams, ka tas tā nav, ka „... vienīgi sarunās attēlojas...“, bet to labi iznīcina pat Dzīllejas citētā pirmajā piemērā, ka visu to redzam: „acu priekšā norisināties.“ Tā tas arī ir.

Otrā nodaļījumā 159. lpp. Dzīlleja runā par drāmatiskās poēzijas uzbūvi. Viņš saka, ka drāmas rakstniekiem jāizvēlas pareiza viela. Piemēram, dabas jaukumu nevar parādīt drāmā. Tā personu darbība vajadzīga lugā. Dzīlleja saka: „— drāmatiskā dzejā ir vērts tēlot tikai tādu cilvēka darbību, kurā 1) satura sevī cīņu ar zināmiem šķēršļiem un sarežģījumiem un 2) kurai ir noteikts mērķis un kura beigās noved pie zināmiem panākumiem (mērķi sasniegt vai arī — nesasniegt).“ Tas tā pareizi. Bet 160. lpp. seko gandrīz vai pilnīgs noraksts no agrāk minētās Augusta Brača poētikas par iekšējo un ārējo cīņu, kam patiesa pamatojuma nav, kā to jau aizrādīju. K. Dzīlleja šķir drāmatiskā darbībā četrus momentus — tāds dalījums mūsu poēti-

kās pirmo reizi, kamēr drāma. Džilleja 161. lpp. raksta: „Aplūkojot kādu drāmatisku sacerējumu, mums jātiek skaidrībā par divām lietām: 1) pēc kāda mērķa dzenas galvenās darbojošās personas jeb varoņi un 2) kādus šķēršļus (iekšējus un ārējus) nākas pārvarēt viņu tieksmēm pēc mērķa. Tie divi jautājumi ir atkarīgi no sekošiem drāmatiskā darbības momentiem: no 1) darbības ierosinājuma, 2) nostādījuma jeb ekspozīcijas, 3) darbības attiecības, sarežģījumiem (peripetijām) un 4) darbības atrisinājuma.“ Atsevišķi skaidrojot šos drāmas struktūras elementus, Džilleja saka par pirmo:

„Drāmatisks sacerējums sākas ar darbības ierosinājumu, tas ir, ar darbojošos personu interešu sadursmi.“

Tā tas nav, ko it pareizi sapratis J. Kalniņš runādams par pirmo lugas daļu, kas „rāda, kā varonis iepinas vainā“, un Augusts Bračs jau noteikti saka: „Lai cīņa būtu saprotama, tad vispirms jārāda tie apstākļi, kuŗos un kuŗu dēļ tā iesākas. Šo lugas daļu sauc par nostādījumu jeb ekspozīciju.“ Bez šīm piezīmēm, jāsaka, ka K. Džilleja pirmo drāmas struktūras elementu darbības ierosinājumu nevar uzskatīt par drāmas struktūras elementu, bet drīzāk gan kompozīcijas elementu, tādēļ, ka katrā cēlienā, pat skatā ir tāds darbības ierosinājums, bet šie ierosinājumi savukārt saista lugas galveno darbību skatu pie skata un cēlienus tā, lai saprastu un redzētu darba struktūru un psiholoģisko pamatojumu.

Par otru drāmas struktūras elementu Džilleja raksta: „Izmeklējis zināmu drāmatiskas darbības ierosinājumu, drāmaturģs stājas pie tālākās darbības nostādījuma jeb ekspozīcijas, t. i. viņš rūpējas par to, lai lasītājs (vai skatītājs) drīzāk izprastu tos apstākļus, kuŗos un kuŗu dēļ sākas lugas darbība, un iedziļinātos viņos.“ Šīs domas neraksturo

pareizi drāmas struktūras otru elementu. Nevar noliegt, ka arī otrs elements, kas sakrīt patiesībā ar otru cēlienu neietvertu ekspozīciju, to redz arī pārējos cēlienos, bet tas nav raksturīgākais: ekspozīcija var būt pat beidzamajā cēlienā, ja visus apstākļus un personas nav paguvis drāmatīķis noskaidrot, bet tādēļ taču neapgalvosim, ka ekspozīcija ir drāmas struktūrā beidzamais raksturīgākais elements. Pareizāks ir J. Kalniņa uzskats, (tā arī Dīnsberga) ka otrā daļā varonim „jau mācas virsū pretspēki un atriebošā vara, ceļa jūtis tuvojas...“ un tā arī Brača: „Tad sākas notikumi, kuri izsauc cīņu. Tos sauc par sarežģījumiem“.

Par trešo drāmas struktūras momentu Džilleja saka, ka pēc darbības ierosinājuma un ekspozīcijas „— iesākas tālākā darbības attīstība, t. i., īstā cīņa“. Šis tad arī mūsu poētiskās drāmas struktūras elementu izpratnē ir kas jauns, vēl nebijis. Tikai ne pilnīgi var pieslieties tālākam Džillejas skaidrojumam, ka: „... apstākļu maiņu drāmatiskā cīņā nosauc par cīņas peripetijām“. Aristotelis savas poētikas 11. nodaļā saka, ka peripetija — bailes un līdzcietība. Bet vēl skaidrāk to viņš pateicis 12. nodaļā: peripetijas ir piepeša notikumu pārvērsmē taisni pretējā virzienā. Peripetijas tad ar ir raksturīgas ar līdzcietības, mīlestības, nožēlošanas pārdzīvojumiem: tie šķīstī kā lugas varoņus, tā skatītājus. Labi veidotai peripetijai nav rupju naida jūtu, vai zemu ikdienā redzamu negatīvo īpašību tēlojuma, bet ir pārdzīvojumi kāpināti, varoņus kā likteņa roka vada, tie kļūst mākslai guvums vai nu ar savu nenovēršamo nekrietnību, vai diženumu un gara cēlumu.

Ceturtais drāmas struktūras elements Džillejam ir atrisinājums, kas arī drāmatiskās darbības beigas. Tā šis elements un uzskats sakrīt ar iepriekš minētajiem poētikas autoriem.

Beidzot minēšu R. Klaustiņa poētikā 19. lpp.,

kas attiecas gan uz drāmas struktūras elementu izpratni, gan Indrānu tīrājumu. R. Klaustiņš raksta: „—savā bēdu lugā Blaumanis pirmā cēlienā sarunās parāda nevarīgo, labo un apdomīgo Indrānu tēvu, kas bīstas spītņiekam vecākam dēlam mājas atdot. Tas drāmas nostādījums.

Drāmatiska darbība nesāktos, ja nenāktu ierosinājums: dēla sieva, viltīgā Ieva, pievil Indrānu tēvu, rādīdama viltotu vēstuli, ka jaunākais dēls nenākšot mājās...“ „Kad drāmatiskā darbība nostādīta, vajadzīgs sarežģījums, kas izvilina drāmatisko cīņu. Sarežģījums mēdz būt niecīgs, šai gadījumā noslēpts gaļas gabaliņš, kas atraisa nobriedušo jau cīņu: novārdzinātie un slimie vecāki atsakās tālāk strādāt.

Drāmatiskās darbības attīstījums izveidots nākamajos skatos un cēlienos, kad katrs jauns notikums un persona padziļina plaisu tēva un dēla starpā. Interasantas arī darbības svārstības, kad labā Indrānu māte un apdomīgais Kauķens pūlas tēvu un dēlu samierināt, kas tomēr neaptur drāmas attīstījumu, bet tik apgaismo abu pretinieku neiecietību un spītību.

Drāmatiskās darbības attīstījuma beigās dēls aizdzen tēvu pirtiņā, kur notiek katastrofa.“ Tādas ir galvenās līnijas un skaidrojumi par drāmas struktūru mūsu poētikās.

4. Drāmu forma. Drāmas formu iedala iekšējā un ārējā. Par iekšējo formu — drāmas druktūru jau runāts. Salīdzinot lugas ar epikas, vai lirikas grāmatām, redzam šo darbu ārējo atšķirību. Lugas zināmās vienībās daļa cēlieni, ainas jeb tēlojumi un skati. Cēliens ir jau par sevi patstāvīga darba vienība. Šis vārds ir vecs, jo jau J. Stendera darbā sastopam „cēlenu“. Labi šo vārdu paskaidrot var ar darba dienu, kas arī dalās cēlienos: ir tautā pazīstami apzīmējumi, rīta cēliens, pusdienas cēliens, launaga cēliens un vakara cēliens. Tā tad cēliena

vārds ir ļoti vecs un labi izlietojams arī lugās lielāko daļu nošķiršanai. Parasti darba dienā pēc katra cēliena ir kāda atpūta, starpbrīdis, tā arī lugas izrādes iekārtotas. Par skatu sauc personu maiņu uz skatuves, bet ja mainās vieta resp. maina dekorācijas, tad šādu pārveidošanos apzīmē parasti ar ainas vārdu. Skatus var iedalīt pēc vielas un satura un personu skaita. Pēc personu skaita skati iedalās: monologu, dialogu, tautas masu u. c. Pēc satura un vielas rakstura skatus iedala: mīlestības, ziņojumu u. c. skatos.

Ar skatu un ainu maiņu drāmatīki var jo pilnīgi izmantot skatuves tehnikas iespējas. Lai labāki izmantotu skatuves tehniku, tad liela stila darbus raksta ainās. Bet arī tā rakstītos darbos ainas sakārtotas galvenās darbības secībā.

a. **Monologu skatos** darbojas viena persona, kas cīnās ar sevi un skaļās domās, kā to arī skatītāji un klausītāji dzird, meklē skaidrību savā darbībā un notikumos. Arī skatītāji tādā veidā iepazīstas ar lugas varoni. Tā kā monologu skatos varonis pa lielākai daļai cīnās ar sevi, tad visnotaļ arī šie skati ir liriskas dabas.

b. **Dialogu skati** ir patiesākais drāmatiskās darbības izpaudums. Un ja drāmas būtība ir darbība, tad arī dialogu skati nevar būt vienkārša sarunāšanās, bet māksliniekam jāstilizē novērotais, lai tas mākslas darbā kļūtu vērtīgs. Istām drāmām ar dialogu skatiem jāiekaŗo skatītāji un klausītāji, tādēļ tiem ir jābūt labi izstrādātiem, veikli un elastīgi vajaga ritēt sarunām uz skatuves; drāmatīķis nevar atļaut katram lugas varonim gaŗi un sīki visu izstāstīt, bet gan varoņiem ir jāpasaka galvenais, nepieciešamais, lai darbība risinātos saprotami un teicami. Mūsu drāmās labi dialogu skati ir R. Blaumanim, Pētersonam, J. Rainim, A. Brigaderei u. c. Piemēru minu no J. Raiņa Jāzepa un viņa brāļiem Asnates un Jāzepa sarunas (skat. J. Raiņa Dzīvē un darbos VI. 448. un 449. lpp.).

Asnate.

Ak, Nofer!

Jāzepe.

Nenāc, Asnat! ej!

Asnate (aši, saraustīti).

Es dzirdēju, ka lielās briesmās brēc —

Es domāju, ka nokauj — skrēju glābt —

—Tu bāls un briesmīgs!—Tie tur stingi stāv!

Tie bailēs raustās! — Teic! —

Jāzepe.

Es nokāvu!

Asnate.

Tie dzīvi!?

Jāzepe.

Nedzīvas ir viņu dvēseles —

— Un viņu taisnība. Es uzvarēju —

Asnate (grib Jāzepam tuvoties).

Ak, Nofer! —

Jāzepe.

Nenāc, nenāc manim klāt!

Es esmu netīrs no tā cīņā:

Es tevi aizsviedu, lai veiktu tos.

Fe! fe! — Es tapis jūds un līdzīgs tiem!

Mans uzvarvaināgs pil no riebuma.

Asnate.

Ak, Nofer!

Jāzepe.

Ej! manas acis nevar tevi redzēt!

Nost visu dzīvi!

Asnate.

Izis! Izis! Izis!

c. T a u t a s k a t o s piedalās kāda tauta. Šajos skatos izrāda nāciju īpatnības, paražas. Tautas skatus vajadzētu izkopt un izveidot tautas lugās, kur jo bagātīgu materiālu atrastu tautas rotaļās, dziesmās, pasakās, dažādās paražās. Katrai tautai sāva

pagātne, tā jāizveido mākslas darbos. Tautas lugās jārāda tautas gara mantas, — tās arī pamats tautas skatiem.

d. Masu skati jau sen izkopti lugās, bet sevišķi tiem vērību un uzmanību veltī sociālie lugu rakstnieki. Uz skatuves masu skati var būt vareni veidoti un kārtoti. Masu skatos tagadējās lugās vairāk rādīti neapmierinātie, apspiestie un nomāktie ļaudis. Masas protestē par sociālām netaisnībām. Šīs rādītās masas vairāk sastāv no vergiem un strādniekiem. Masu skati iejūsmina skatītājus ar savu daudzumu un vienprātību, ar neapšaubāmi pamatotiem protestiem, tādēļ arī masas uz skatuves var rādīt afekta brīžos. Masu skatu sekmīgām izrādēm lielas pūles jāveltī režisoram. Labus masu skatus atrodam A. Upīša, J. Raiņa un J. Akurātera darbos.

e. Mīlestības skati atrodami vai visās traģēdijās, tie norisinās divu mīlētāju starpā. Mīlestību skati traģēdijas drausmīgumā ir kā brīnišķīgi kontrasti, kuŗos mākslinieks parāda savu dievišķīgo talantu: viņš skatītājos ar traģismu rada drūmu, sāpju pārdzīvojumu, bet mīlestības skatos veldzē un atspirdzina, tā radot atzišanu. Pasaulē ievērojams ir Fausta un Grietiņas mīlas skats dārzā; arī Romeo vārdu pazīst kultūras pasaule. Mūsu lugās ievērojamus mīlestības skatus atrodam A. Brigades, J. Raiņa, A. Upīša, R. Blaumaņa un Aspāzijas darbos. Mīlestības skata piemēru minu no J. Raiņa Induļa un Arijas (skat. J. Raiņa Dzīve un darbi VI. 83. un 84. lpp.)

Arija.

Mans mīlais! (Apskauj Induli.)

Indulis.

Ne riebums vien, mums briesmas apkārt glūn.

Arija.

Cik šaurā lokā nāve dzīvi slēdz, —
Ap milas spīgainīti melna nakts!

Indulis.

Uz briesmām neskaties, drīz gaidi, drīz,
Es eju rīkot ašu bēgšanu.

f. Ziņojumu skati ne mazums sastopami lugās. Antīkās lugās drāmatisko darbu ierosināja ziņneši, kas tad arī bija pa lielākai daļai koŗa un aktiera partiju galvenais saistījums. Arī Šēkspira darbos vēstneši sastopami un Divpadsmitā naktī vēstnesis ir vai pati galvenā figūra. Senie valdnieku galmi nebija bez vēstnešiem, jo tagadējās tehnikas taču nepazina. Ziņu un pavēļu iznēsātājs bija cilvēks. Arī mūsu lugās ziņnešiem ievērojama loma, sevišķi tas sakāms par pasaku un teiku drāmām. Ar ziņojumu skatiem lugas darbībai dod jaunu ierosmi, jaunu spēku un dažkārt arī virzienu, bet ziņnešus izlieto arī visādām intrigām, sevišķi tā tas komēdijās. Ziņojumu skati atrodami J. Raiņa Indulī un Arijā, A. Brigaderes Princesē Gundegā un karalī Brusubārdā, Sprīdītī un d. c. darbos.

Grieķu lugās runā un darbojas uz skatuves īstēni trīs aktieri, bet modernā skatuve ir gājusi tik tālu, ka tagad aktieru skaitu neierobežo. Dažu lugu skatos darbojas vai viss kāda teātra personāls, kas sagādā tagadējam drāmatikim lielu brīvību.

Drāmatiskā literātūrā atrodam lugas ar vienu, divu, trīs, četru, piecu un vairāku cēlienu skaitu. Teorētiski labās lugās drāmas iekšējā forma paliek nemainīta. Viena cēliena lugā sākumā jārāda darbības un raksturu pamatojums, tad darbība jāattīsta, jākāpina līdz augstākam punktam. Pēc tam seko peripetija un darbības atrisinājums. Drāmas struktūru pētījot jāizseko drāmatiskai darbībai, mazāk viēlai, saturam. Drāmas darbības analīze pamatojama psiholoģijā. Pārdzīvojums t. i. jūtu dažādās formas ir struktūras materiālais pamats.

Labā lugā nav dziļu afektu tēlojumu pirmā cēlienā. Arī izrādei tādai jābūt. Lugā un izrādē vajaga pastāvīga drāmatiskās darbības kāpinājuma un psihiska pamatojuma arvien dziļākiem afektiem, kas jāļauj pakāpeniski pārdzīvot skatītājiem.

Atkarībā no spēka, ilguma un izplešanās psiholoģija izšķir šādas tipiskas jūtu formas:

1. ieskaņas, kas atbilstu drāmās ekspozīcijai;

2. jūtonas jeb ēmocijas raksturo drāmatiskās darbības attīstījumu;

3. afektus, kas drāmā atbilstu sadursmēm un cīņas asākajiem momentiem;

4. noskaņas raksturo tad arī peripetijas.

Drāmas struktūra izveidojusies vēsturiskā attīstības gaitā tā, kā to prasījusi cilvēka psihe, tas tad arī drošākais pamats rakstniekam lugu rakstot.

Kā iekšējā, tā ārējā drāmas forma piemīt labi veidotām lugām un nav domājams, ka to spēs kāda atsevišķa cilvēka, vai teātra meklējumi grozīt jeb ignorēt, tādēļ peļami tādi inscenējumi, kam nav psihiska pamatojuma, bet kas cenšas labas drāmas struktūru graut, to „piemērojot tagadnes“ prasībām.

a. Viena cēliena drāma. Viena cēliena drāmas analīzei izlietosim R. Blaumaņa Sestdienas vakaru. Sestdienas vakarā skaidri un plastiski veidots jau pirmais skats. Latviešu trūkums un sekas skopulība. Lai gan krāj un taupa, tomēr Madei iekrīt kukulītis pelnos:

„Skaties, pēdīgais iekrita pelnos uz mutes.

Marenīca.

Būs bēres.

Made.

Kas tad te nu mirs? (Pret Bungatiņu, stipri.)
Bungatiņ, vai tu mirsi?.. Gribas mirt?

Bungatiņš.

Mirt? Gribas ij mirt, gribas ij vēl dzīvot.

Marenīca.

Vai tad nav apnicis tā no mājas uz māju —
ik nedēļas? Un tad gultā trupēt?

Bungatiņš.

Apnicis? Ir jau apnicis. Bet katram jau vēl
sava cerība.“

Tāds ir pirmais skats ar galvenās darbības ierosinājumu. Bet lai izveidotu ekspozīciju un raksturotu Bungatiņu, Marenīca grib zināt, kur Bungatiņš savu naudu licis. Skatītājs jau ar pirmo skatu zina, kāda ir Made, kāda Marenīca un Bungatiņš. Pirmā skatā ne tikai ļābi raksturotas galvenās lugas personas un viņu attiecības un centieni, bet ir:

1. galvenās darbības ierosinājums, kas saistās ar Bungatiņa pēdējo sestdienas vakaru, pēdējiem šīs saules mirkļiem.

2. izraudzīts taisni sestdienas vakars, kad bal-tākie cilvēki darbos un domās, kad drāmaturģs vislabāk var rādīt latviešu sētas dzīvi.

3. rādīta zemnieku ticība un sociālās attiecības, kas izpaužas Marenīcas un Made sarunā.

Marenīca. Pieters jau sakās rītu no rīta ēst pilnu vēderu. Citādi baznīcā mute smirdot.

Made. Rīma! I lūk to vienu rītu nevar iztikt neēdis. Gatavs cūka.

Marenīca. Es nu ar gan ar gluži tukšu vēderu neiešu. Iedzeršu kādu glāzi piena.

Made. Tu! Tev jau tāda švaka daba. Ko nu par tevi.

Otrā skatā Marenīca atkal pratina Bungatiņu, kur licis naudu. Trešā skatā Pupiņa izstāsta Bungatiņa dzīvi. Tas šķiet smieklīgs Marenīcai, to viņa izrāda, bet Bungatiņam sāp sirds. Ceturtā skatā ietverts drāmatiskās darbības kāpinājums.

Bungatiņš. Pupiņ!

Pupiņa. (Mīļi.) Nu?

Bungatiņš. Kam tu stāstīji!

Pupiņa. Tu dzirdēji?

Bungatiņš. Kam tu stāstīji!

Pupiņa. Ak — es jau nedomāju, ka viņai tie vārdi tā viegli izskrien un tie — smieklī — —

Bungatiņš. Ja, ja. Tie smieklī. Kad sirds tāda pilna un galvā ceļas domas: tavs mūžiņš norietējis, ka pašam itin nekas nav palicis, laikam jau aplam esi dzivojis, — tad tādi smieklī pieber dvēseli kā ar kvēpiem.

Ar to tad arī sākas peripetijas un autors ļauj balto dvēseļu kristallam mirdzēt. Skata beigās Bungatiņš pieskaras sava mūža slēgumam, kad atmiņās izstaigāts jaunības ceļš, kad redzētas mīlās jaunības sejas, tad netieši viņu saista nāve, bet Bungatiņš grib nomazgāties balts, ar to sākas blakus darbība. Piektā skatā cīnās puiši pret Marenīcu. Pupiņa cenšas pierunāt Lauri, lai aizved Bungatiņu uz pirti. Šīs blakus darbības turpinās sestā skatā, kur autors ietvēris arī sapņa motīvu. Septītā un astotā skatā rādītas Laura un Marenīcas sadursmes. Lauris apņemas beidzot aizvest Bungatiņu uz pirti. Devītā skatā Bungatiņš atkal murgo. Iezvana svētvakaru. Marenīcas un Laura sadursmes turpinās, arī desmitā skatā sadursmes, kas pirmā skatā jau bija jaušamas. Galveno darbību balsta vecā tēva pasaku stāstīšana. Vienpadsmitā skatā Pieters un Lauris nolemj iet meitās, ar to izbeidzas sadursmes ar Marenīcu. Divpadsmitā skatā izbeidzas Bungatiņa cerības uz pirti. Ar to izbeidzas blakus darbības un sākas šīs drāmas noslēgums. Bungatiņam tuvojas pasaku baltais vīriņš un aizved uz aizsauli.

Bungatiņš. Pupiņ, Pupiņ! (Pauze. Skan dziesmas un sarunas ārā, bet Bungatiņš murgo.) Zirgs

gan balts... bet tas kāznieks... (berzē, it kā mazgādams, rokas. Pauze).

Vecīša balss. (Aiz durvīm.) Jāni Bungatiņ!

Bungatiņš. (Paceļ galvu un klausās.)

Vecītis. Jāni Bungatiņ!

Bungatiņš. (Priecīgi.) Maņi sauc!

Vecītis. Jāni Bungatiņ!

Bungatiņš. Es dzirdu, es dzirdu — nāc iekšā!

Ienāk vecītis un aizved Bungatiņu, viņš aiziet pie labākā drauga tīrs un balts, kaut arī nemazgājies.

b. Divu cēlienu drāma. Divu cēlienu lugu starpā mūsu drāmas literātūrā pamaz nopietnu darbu varam sameklēt, bet ir gan ļoti labas komēdijas un joku lugas. Komēdijās arī drāmas struktūra nav tā izveidota, jo viņās neparāda cilvēku raksturus un cīņas, bet komēdiju pamatos meklējami pārpratumi, intrigas un asprātīgi sakārtotas situācijas un skati. Divu cēlienu komēdijas pirmā cēlienā vairāk ietver pārpratumu ainas un gadījumus, bet otrā cēlienā sarežģījumi atrisinās ar jautrību un prieku. Tā to redzam piemēram, R. Blaumaņa Zagļos. Pirmā cēlienā Kārklēna un Ješkas sarunās ietverta ekspozīcija; pirmā un otrā skatā noskaidrojās, ka Kārklēnam sakari ar Krieviju, kur mīt Namnieks un Pēteris Ozols, ko Kārklēns mazu pārmācījis par āboļu zagšanu. Arī tas zināms, ka Kārklēns no Krievijas saņēmis kviešu sūtījumu un vēstules, un arī to, ka viņam ir neprecēta māsa un meita un arī Pēteris Ozols ar Namnieku nav precējušies. Bet trešā skatā ziņa, ka nozagti Kārklēnam kvieši un gaļa. Ceturtā skatā ierodas Krievijas ciemiņi, viņus notur par zagļiem, kur piektā un sestā skatā asprātīga situācija; Pēteris domā, ka Kārklēns viņu vēl grib par zagšanu pārmācīt! Astotā skatā Ābrāms ar dziesmām. Ar devīto skatu sākot līdz lugas beigām rit darbība dažādu pārpratumu radīšanā. Bei-

dzamā skatā Ilze pat nomauc Ješkam zābakus, bet otrā cēliena pirmā skatā Ābrāms Ješkam uzmauc maisu galvā! Otrā cēlienā līdz trešam skatam vēl notiek pārpratumi ar viesiem, trešā skatā Namnieks kļūst pazīstams un sākas atrisinājums. Sestā skatā par savu neuzmanību Ješka dusmojas uz Ilzes, sākas jauns sarežģījums viņu starpā, tāpat arī ar bildinājumu vēl mazi sarežģījumi, bet beigās viss atrisinās laimīgi, un atbraukušie viesi, sākumā turētie kviešu zagļi, izrādās par siržu zagļiem. Luga nobeidzas ar dziesmām un divu pāru derībām.

c. Trīs cēlienu drāma. Trīs cēlienu lugu arī mūsu drāmatiskā literātūrā ir pietiekoši daudz. Trīs cēlienu lugu starpā ir gan labas drāmas un traģēdijas, gan arī komēdijas. Labi trīs cēlienu darbi piemēram ir R. Blaumanim, J. Jaunsudrabiņam, A. Brigaderei u. c. Trīscēlienu analīzei minu R. Blaumaņa Pamāti. Pirmā cēlienā sākuma skatos ietverta ekspozīcija: Grestes bērni dzīvo bez mātes un audzināšanas. Bez mātes augdami visi pieci kļuvuši nerātņi. Lai uzlabotu bērnu audzināšanu, Greste nolēmis ņemt bērniem pamāti. Nepareizas audzināšanas sekas: bērni nostājas pret pamāti, sevišķi puikas nolemj pret viņu cīnīties un nepadoties. Pirmās nepatīkamās sadursmes norisinās pirmā cēliena beigās, kad ierodas tēvs ar bērnu nākamo pamāti, bet bērni viņu saņem nelaipni, puikas pat nav piedabūjami sasveicināties. Otrā cēlienā atvestā audzinātāja jau ar apdomīgu audzināšanu ieguvusi bērnu mīlestību, tik divi puikas Viktors un Visvalds negrib padoties, bet cīnās ar spītību audzinātājai pretī. Viņi ar terroru grib iebiedēt arī citus bērnus nepadoties pamātei. Lai šo nolūku panāktu, viņi iegūst tēva revolveri, tas ir sadursmju iemesls. Otrā cēliena beigās ir cīņu augstākie momenti: Lielākie puikas sašauj mazāko brāli, bet ar to sākas arī ciešanas un peripetijas. Trešā cēlienā peripetijas turpinās un audzinātāja ar savu uzpurēšanos ir ieman-

tojusi visu bērnu mīlestību. Trešā cēlienā ir ietverts arī atrisinājums, jo nākamā pamāte, ieguvusi bērnu mīlestību, kļūst Grestem uzticīga dzīves biedre: viņa negrib vairs atstāt bērnus. Beidzamos skatos parādās sašautais Kārlītis, viņš ir jau atspirdzis, bet tomēr vārgs. Kārlītis piedod brāļiem: ciešanās radusies mīlestība, tā vieno visus, ar to nobeidzas luga.

Trīscēlienu drāmas struktūra mēdz būt šāda: pirmā cēliena sākuma skatos ir ekspozīcija, beidzamos skatos darbības kāpinājums un sadursmes, kas turpinās arī otrā cēlienā. Otrā cēliena beidzamos skatos cīņas augstākie momenti un peripetiju sākums. Trešā cēlienā ietverts atrisinājums un peripetiju skati ar noslēgumu.

d. Četru cēlienu drāma. Četru cēlienu lugā vairāk kā trīs cēlienu darbos iespējams drāmatikim izteikties. Četru cēlienu lugu arī mūsu drāmas literatūrā nav mazums. Labākie darbi ir A. Brigaderei, R. Blaumanim, Aspāzijai, A. Gulbim, J. Lejiņam u. c. Četru cēlienu lugas struktūras analīzei izlietosim A. Brigaderes Princesi Gundegu un karali Brusubārdu⁹⁾. Pirmais cēliens notiek pie Garzobju karaļa: dzīro un izprecina princeses, tik Gundega neseko tēva gribai, pat lielam Brusubārdam, kas sūtni nosūtījis ar bildinājumu, Gundega atbild ar nicinājumu, tāpat noraida prinčus, kuŗiem aizsien acis un met kamoliņu ar noteikumu, kuŗam trāpīs, tas būs Gundegas vīrs, bet kamolīti saķeŗ ubags Māris. Arī otru grūto uzdevumu izdara Māris: viņš izdzeŗ kausu. Garzobju karalis atņem Gundegai viņas pūra daļu un dusmās apsola meitu tam par sievu, kas pirmais ies pār tiltu. Tāds sods par precinieku atraidīšanu. Arī pār tiltu pāriet ubags Māris, viņam atdod Gundegu, bet viņiem

⁹⁾ Skat. otru iespied. 1923.

abiem jāpārvar lielas grūtības, iekams var dzīvot kā vīrs un sieva. Otrs cēliens notiek mežā pie Māra būdas: Gundega cīnās sevī, viņa pretojas vēl Mārim, bet cīņas Mārim sākas ar Žņaudzēju, kas apsēdis zemi un nav kas viņu veic. Žņaudzējam preti stājas Māris, kad Gundega viņu sauc.

„Nu diezgan! Stāvi! Tevi sist
Es gribu. Uzvārēt vai krist!

Ar to Māris uzaicina Žņaudzēju cīņā. Māra un Žņaudzēja cīņas ir asas, bet pirmā uzvara Mārim, bet arī viņam vajaga viena malka no avota, tik ļoti grūts ir gājēja liktenis līdz ūdeni iegūst, kaut arī dieva avots spēj to dziedēt. Kad neviens negrib iēt pēc ūdens, tad beidzot Gundega apņemas doties pēc tā. Nu atkal cīņa sākas ar Žņaudzēju — Gundega atnes krūzi ar ūdeni un Māris veic cīņu ar mīlestības varu, pārspēdams Žņaudzēju. Otrā cēliena beigās Gundega sapņo par Māri, kas sapnī kā karalis, bet vēl nav Brusubārdas zeme atbrīvota no lāsta. Trešais cēliens notiek tirgū, kur atkal cīņas gan ar ļaudīm, gan ļaunām varām — melno burvi. Māris vērsas arī pret Gundegu:

Tu esi tā kā vidū lauzti zvani,
Un kā no diviem gabaliem tu skani;
Tev dusmas lauku, moka māju pilda,
Tu pate nemiers būsi sev un ķilda,
Līdz divi gabali viens vesels kļūs
Un griba — jūtas, jūtas griba būs.

Arī Gundega cīnās sevī un uzvar, viņa saka: Es skanēšu no viena gabala. Līdz matu galiem pilna riebuma pret riebekļiem. Nu arī beidzamā cīņa Mārim pret melno burvi, ko drīzi arī veic, bet Māris pats saļimst. Viņu uzmodina Gundega ar skūpstiem, bet Mārim jāgūst spēks. Vēl Gundegai jāiet uz karaļa dzīrēm pēc pirmā kumosa no tā ēdiena, ko nes uz karalisko galdu. Ceturtais cēliens notiek Bru-

subārdas pilī. Gatavojas dzīrām, kur vēl Gundegai cīņas, līdz beidzot Brusubārda kļūst atkal vaļā no burvju varas un var iegūt Gundegu, kas mīl arī Māri karali Brusubārdu.

Princesē Gundegā un karalī Brusubārdā pirmā cēlienā ietverta ekspozīcija un darbības sarežģījums. Otrā cēlienā apstākļu raksturojums turpinās un darbība kāpināta: cīņas ar Žņaudzēju. Gundega palīdz Mārim — viņa mīl jau Māri. Trešā cēlienā sadursmes turpinās — Māris pārspēj melno burvi; Gundega skūpstā Māri, ar to sākas peripetijas. Ceturtā cēlienā peripetijās vēl ciešanas un beigās ietverts atrisinājums.

Jāņa Lejiņa Ozoliņu tēva drāmas struktūra šāda: pirmā cēlienā ietverts personu un apstākļu raksturojums Grobiņu mājās, otrā cēlienā darbības attīstījums un sadursmes: Burtiņš un Vīpsniņa cīnās pret Ozoliņa tēva centieniem. Otrā cēliena beigās izpaužas jautrība un cildenums, it kā sāktas peripetijas. Trešā cēlienā rādītas Ozoliņa tēva bēdas, bet arī prieki un palīdzība. Trešā cēliena beigās ietverts cīņas augstākais moments: Burtiņš cieš, viņš nevar atrast apmierinājumu. Ceturtais cēliens pirmajos skatos pauž prieku un ideālismu, bet Burtiņš šo ideālismu un cildeno darbu pārtrauc. Viņš ieskurbis ierodas un apvairo Ozoliņu, bet arī tūlīt piedod un atvainojas un aizbēg, ar to iezīmējas peripetijas un atrisinājums: Burtiņš nošāviens, studenti aizbrauc, skan dziesmas, bet Ozoliņš paliek ar satriektu sirdi.

Četrus cēlienu drāmā pirmā cēlienā izveidojama ekspozīcija, otrā drāmatiskās darbības kāpinājums un ārējas sadursmes, trešā cēlienā ietverti cīņas asākie momenti, pie kam cēliena beigās var sākties peripetijas. Ceturtā cēlienā tad arī izveidojamas peripetijas ar lugas darbības atrisinājumu un noslēgumu. Šī struktūra nav daudz maināma. Mazas pārmaiņas un īpatnības jau katrs rakstnieks ietver

savā darbā un vienu otru drāmas struktūras kļūdu novērš ar īpatnējiem darba tehnikas paņēmieniem, tomēr pareiza drāmas struktūra vairāk garantē lugas vērtību un arī tā ir iespējams tehniski darbu iekārtot jo dažādi, ar to katrs mākslinieks var īsteni rādīt sava talanta spējas.

e. Piecu cēlienu drāma. Antīkās lugās parasti sastopami trīs struktūras elementi, tā to vēlēties arī Romas valsts vīrs Cicerons. Pirmais piecu cēlienu lugu ieteicis Horātijs savās vēstulēs (skat. Ars poet. 189). Arī jaunākā Eiropas drāma veidojusies piecu cēlienu apmērā un likumos. Visas ievērojamākās R. Blaumaņa, J. Raiņa, A. Briģaderes u. c. lugas ir piecos cēlienos sarakstītas. Piecu cēlienu lugas struktūras analīzei minu R. Blaumaņa Indrānus.

Drāmātikās uzbūves ziņā Indrāni ir labākais Rud. Blaumaņa darbs. Te skaidri redzami visi drāmas struktūras elementi un maz tik daudzreiz nevērtīgo un nevajadzīgo blakus darbību. Pirmais cēliens notiek Indrānu istabā. Māte kļuvusi nespēcīga — acis vājas: „Ka', tevi tukšā... Zelmīņ, Zelmīņ! (Tēvs ienāk pa vidu.) Nāc, tēv, nāc, palīdzi man savu kreklu lāpīt!

Tēvs: Kreklu lāpīt! Nu nu! Vai tu man šorīt palīdzēji linus sēt?

Māte: Ja jau tev tās linsēklas tā pat skrēja birzei pāri, kā man tas pavediens acei garām, tad jau palīga gan vajadzēja. Nāc nu, iever. Nevaru saredzēt. Acis vai ar katru dienu metas tumšākas. Nelīdz vairs ni Abrama dotās brilles ni. (Noņem brilles no acīm.)

Tēvs: Un tomēr pie ārsta nebrauc. Gaidīsi laikam, kamēr šis pie tevis mājās būs jāved. Nu tad dod ar šur'.

Tā sākas Indrānos ekspozīcijas, kas ietver apstākļu un personu raksturojumu, kas sevišķi jāredz lugas vielas, satura apspriedējiem un laikmeta pētītājiem. Gandrīz neredz parasti Indrānus kritizējot, cik traģisks un smalks ir Zelmiņas tēls, bet ekspozīcijas jau pirmā skatā to apgaismo. Te jau skaidra kļūst Kārļa pozīcija un arī Edvarta.

Māte: „... Cik ilgi tas tā ies?

Tēvs: Kamēr Indrānus Edvartam nebūšu atdevis.

Māte: (jokodamās) E, kā nu mani piezobo... Bete... šodien jau nu gan tā... tā svarīgā diena ir. Edvartam jau vajadzēja būt klāt (skatās pa logu. Vilcinādamās.) Ko tad nu esi nospriedis?

Tēvs: (nopūzdamies). Nevaru pats saprast. Slikti vienādi, slikti otrādi..“

Tā beidzas pirmais skats ar īsta reālista roku veidotā ekspozīcijā tverdams veco Indrānu ar viņa draudzeni un Zelmiņu. No pirmā skata uzmanīgs skatītājs zina, ka vecajam Indrānam netiek nepaklausīgais dēls un niknā, kaut strādīgā vedekla. Bet viņš audzina sev vedeklu un cer, ka kādreiz no dienesta atnāks viņa labais dēls, bet ja neatnāks, gan tad Zelmiņa dzīvos ar Noliņu laimīgi. Bet skatītājs gaida jau: kāds būs nīstais dēls Edvarts. Otrā skatā darbības kāpinājums — tēva audzēknis un krustdēls sadūris jauno zirgu. Tēvam to pasaka Līze. Trešajā skatā atkal jauns krustdēla nedarbs sāpina mātes sirdi. Noliņš izdedzinājis ābeli. Ceturtajā skatā otrā skatā sāktās blakus darbības tēlotāju sadursme. Noliņš sastop Līzi: „Nu, vai nu visu esi nokratījusi, kas tev uz sirds bij sakrājies? Vai varbūt silķu mucā kādai silķei netrūkst galvas, un šie tās nelaimes nezina! Paokškerē tak! (Dusmīgi.) Nē, esi gan tu meitiets! Ja tu to Indrānu nesakop-

si, tad tā neviens neizdarīs.“ Bet Līzei jau ar vārdu netrūkst: „Lai viņus sakopj, kas sakopdams! Bet postīt es jau nu viņu tev neļaušu! Kur vien ko redzēšu — pastāstīšu, kur vien ko redzēšu — pastāstīšu, mēdies, cik tu gribi!“ Tāds ir kalpu naidis, kas daudz Blaumanim sagādājis materiāla un šeit darbības kāpinājumu. Piektais skats jau cīņu vērš mazāk ārēji, bet daudz sāpju vecā Indrāna vārdos, kad tas roku uzlicis krustdēlam uz pleca ar rūpēm saka: „Noliņ, Noliņ, tā tas neiet, tā tas neiet.“ Sestā skatā darbība vēl padziļinās, un tēvs pēc iepriekšējo skatu pārdzīvošanas var mātei paziņot: „Bet esi nu tu mierā. Ja Noliņš būtu citādāks, nezīn, vai tad tava griba notiktu. Bet nu: lai nāk un ņem arī tas Edvarts tos Indrānus.“ Mātei prieks, bet tēvam sāpes. Kontrasti pārdzīvojumos ir laba drāmatika ieroči, kas skatītājiem liek priecāties vai skumt, un dzīvot līdzī izrādei ar kāpinātu jūtu gammu. Bet septītā skatā Kaukena skats slid viegli, kā saules dienā sarunās ar Indrānu rudzu druvā, gan vasaras sējumos. Raksturīgi drāmatiskis skatītāju aptur Indrānu dārzā, kur Kaukens saka: „Žēl, ka neesmu amatnieks: te tuvumā dzīvodams, es tev pa vētrainām naktīm vai sniega putenī nočieptu dažu labu lietas koku.

Tēvs: Tad es tev pateiktos ar dūšīgu lādiņu skrošu.“ Tas mudina skatītāju domāt par galveno darbību. Kaukens lūdz māju atdot Edvartam, bet mātei tas netiek. Lai darbu ļautu labāk pārdzīvot, Kaukens stāsta: „... Paklausies: vienreiz bij tāds vectēvs, tas atdeva visu mantu saviem bērniem, iesēdās aizkrāsnē un sacīja: „Nu es sildīšos!“ Bet bērni viņu tur aizmirsā...“ Tā rodas jautājums, kā būs ar Indrānu veco audzi? Atkal domu saistījums pie galvenās darbības. Sarunu pavediens drīz saistī Edvartu un levu. Astotais skats ir smalkākais darinājums šai ekspozīciju veidojumā. Atturīgi un

bagāti jūtu kāpinājumā šeit mierīgi rādīti tēvs, māte, sevišķi Zelmaņa.

Tēvs: „Es jau biju noņēmis to māju atdot. Bet nu atkal... nāc, paksaties, man tur jaunajam zirgam tāda maza klipa, un tad parunāsimies vēl tā drusku.“ Skatītājs saprot un zina, kāda būs šī runa. Bet Zelmaņa, kas dzird šīs sarunas par Edvartu, poš gultu un nopūšas: „Kā nu būs, kā nu būs!“ Tad sāpes un asaras, ko uztic Zelmaņa spilvenam, ļauj noslēgt to traģēdiju, ko slēpis pirmais skats. Zelmaņas traģēdija ir augstākais darbības spraugums pirmajā cēlienā, bet devītais skats nobeidz šo iekšējo un apvaldīto veco Indrānu gara mantnieces ētiski dziļo pārdzīvojumu un ir atkal kontrastā ar jaunajiem Indrāniem, sevišķi Ievu. Desmitā skatā jau drāmatiskā darbība izvēršas uz āru un jau īsti ar devīto skatu Blaumanis raksturīgi cenšas veidot ekspozīcijā dažādas situācijas, lai raksturotu jauno Indrānu attiecības ar māti (10. sk.), Līzi (11. sk.), Noliņu (12. sk.), tēvu un Kaukenu (14. sk.). Tāpat raksturīgs ekspozīcijai trīspadsmitais skats ar Ievas rakstura noskaidrojumu. Četrpadsmitais skats ievērojams drāmatiskās darbības ierosinājumam ar viltoto vēstuli, kas ļoti svarīgs lugas struktūras elements. Piecpadsmitā skatā, kas beidzamais pirmā cēlienā, lugas darbība ir laimīgi ieslīdējusi pietiekoši dziļā gultnē. Cīņu te daudz un dažādos virzienos. It kā mūziķis ar abām rokām spēcīgi skārdams klaviatūru liek vēl ilgi pēc varenu akordu beigšanas dzirdēt skaņu daļumu, tā Blaumanis spēji sakāpina drāmatisko darbību un niknumā pēc veltīgas cīņas Līze kliež: „Es tev atsaku!“ (Tēvam) — ... Tur man neviens nekā nevar padarīt!“ Arī Edvartam pacietības mērs pilns.

Edvarts: „Ar Dievu!

Kaukens: Sveiks!

Māte: Mīļie... mīļie... tēv, viņi aiziet!

Tēvs: (kad Edvarts jau durvis atvēris, pieceldamies). Edvart!

Edvarts (pagriežas atpakaļ).“

Otrā cēlienā pirmo skatu tēlo jaunie saimnieki Indrānos. Vēl ar vien drāmatiskis cenšas nostādīt — attīstīt galveno darbību, jo cik karsti jaunie Indrāni mīlēs māju un savas idejas, nodomus, tik liela būs veco Indrānu traģika, kas ar visu būtību saauguši ar šīs saimniecības īpatnībām. Kā pirmajā cēlienā galveno darbību balstīja Zelmiņas tēlojums, tā otrā jauna paralēle ar Edžīņu, kas drāmatiskim vajadzīgs jaunu situāciju radīšanai. Tas arī aizņem otro skatu. Trešā skatā jauna blakus darbība Gustes un Noliņa attiecībās, kas izveidota ceturrtā skatā, un skatītājs zina, ka liktenīgā gaļas bļodiņa ir virtuvē uz plaukta. Piektā skatā sākas sadursmes. Skata sākums saulains un beigās Edžīņš pat bērna sajūsmā tēmē mātei ar Noliņa bisi: „stāvi, citādi šaušu!“ Tai mirklī ir arī tēvs klāt: „Edžīņ!“ Tas pirmais konflikts — sadursme, kas raisa domas un vārdus vecajiem Indrāniem, kas visu laiku jau cietuši. Sestā skatā ierosinājums galvenās darbības sadursmēm: māte ganos neies — jābrauc pie ārsta, bet tēvs uztraukumā iesitis Edžīņam. Sadursme, sākot ar septīto skatu, kāpj pamazām — pieaug ciņa abās pusēs, plaisa starp vecajiem un jaunajiem Indrāniem padziļinās un paplašinās.

Devītā skatā tēvs un dēls kļuvuši sveši. Vēsa, naida pilna ir vecā un jaunā Indrāna saruna.

Tēvs: „... Kad varēšu dabūt zirgu?

Edvarts: Priekš kā?

Tēvs: Ko uz dakteri braukt.

Edvarts: Zemniekam siena laikā nav vaļas slimot. Klētspriekšā ir vecs, viegls grābeklis: ņem un brauc ar to pēcpusdienā pa pļavu!

Tēvs (skatās brīdi Edvartā. Tad ar dusmām un sāpēm): Paldies, dēls, paldies! (Aiziet uz lauka pusi).“

Tā noslēdzas šis pirmās atturīgās cīņas, jo vēl nav vietas afektiem — vēl cīnītāji sevi saudzē. Šeit drāmas struktūrā atzīmējams tas, ka Blaumanis trešā cēlienā darbības ierosinājumu nav vis iepinis otrā cēliena notikumu gaitā, bet pārcēlis uz trešā cēliena sākumu, kur Indrānu istabā pirmajā skatā Edvarts pārdod Irbem kokus — tēva dārzu. Tā arī galvenā darbība sadalās divos zaros: tēvs nepieķipīgs, noteikts vecos ieskatos, bet dēls vēl cietāks juridiskā formulā. Otrā skatā atkal atbraucis labais kaimiņš Kaukens, bet māte negrib naida, jo mātes sirds taču gribēja Edvartu par saimnieku. Trešajā skatā jau citādas nojautas skaņ skatītāja jūtas — citāds pārdzīvojums, kad Zelmiņa ierodas un pieglaūžas mātei: „Māt, mīļo māmiņ!“ Nu māte kļūst atklāta: „Ak Zelmiņ, mums neiet labi!“ un viņa raud. Zelmiņa viņu mierina, bet māti tas vēl varāk sāpina: „Laid, laid, sirds citādi noslīks asarās. Tēva priekšā man jāsatūras, un šiem es tak arī savu žēlumu nevaru rādīt.“ Nav šinīs sarunās ne naida, ne skaudības, ne skaļuma, bet asaras rit. Un Zelmiņas gaišās jaunības domas arī šoreiz mierina māti: „Vai zini ko, māt? Kad es būšu izmācījusies šūt, tad noņemsim kaut kur istabiņu, un tur mēs visi trīs dzīvosim. Tēvs vīs, tu adīsi un es šūšu. Tad redzēsi, kā būs!“ Nu arī māte atceras, kas domāts: „Kaut jel tas Kārlis pārnācis!“ Skatītājs nu aptver arī pirmā cēliena sākumu un zina, ka skaista, ideāla dzīve rūk viņa acu priekšā. Tā drāmatiskis atkal pacēlis pārdzīvojumu un galveno darbību ievirzījis vēl dziļākā gultnē pievienodams naidam mīlestību un nožēlošanu, kas sevišķi spilgti ceturtā skata beigās rādīts, kur tēvs likdams Zelmiņas paciņu gultas galvgalī nopūšas: „Vai man tā vajadzēja? ...“ Piek-tajā skatā turpinās pirmajā skatā sāktā blakus dar-

bība, bet tēvs nezina, kamdēļ un kādam nolūkam Noliņš asina zāģi. Sestā skatā blakus darbība, kas sākta otrā cēliena ceturtnā skatā. — Noliņš neievēro Edžiņa aizrādījumus un skūpst Gusti. Kā otrā cēliena ceturtnā un piektā skatā, tā arī trešā cēliena sestā un septītā skatā darbojas tās pašas personas, — lielu pārdzīvojumu un ideju viņām nav, tā drāmatīķis novietodams viņas dažādās situācijās tēlo laikmetu, ko sevišķi rāda septītais skats. Ar astoto skatu sākot, vērojama asa situācijas maiņa; tā redzamas ir otrā cēlienā trīs beidzamo skatu darbības sekas. Darbība pieņemas dziļumā, plašumā un spēkā. Vienpadsmitā skatā tēvs prasa Edvartam Kārļa vēstuli — tās nav. Ieva atzīstas viltojumā. Abās pusēs aug ass naidis.

Tēvs: „Cik jauki! Vājš kā sargs stiprajam aizstājas priekšā! Kur tad Edvarts bija?

Ieva: Tas pa to laiku aprīņoja to taisno tēva sirdi, kas māju novēlēja jaunākam dēlam.“

Bet tēvs, kad jau daudz nesaudzības izteikts — Edvartam saka: „Es Inrānus no tevis gribu atpakaļ“. Par to iesmejas skaļi Ieva, tēvā spējš afekts: „Nesmejies!“ Viņš šai mirklī gatavs uzbrukt Ievai, bet Edvarts, kaut pats dusmu pilns, attur: „Mierā, mierā, tēv, ne tik dikti! Un necilā tās rokas tā...“ Divpadsmitā skatā cīņa vēl pieaug. Edvarts pavēl Noliņam zāģēt ošus.

Edvarts: „Ej un sāk strādāt!

Tēvs: Zāģi nost, Noliņ!

Ieva (lielās dusmās): Vēl viņš nerimsies!“

Bet šo cīņu veicis tēvs — Noliņš neiet zāģēt ošus. Trīspadsmitā skatā jau cīņā dodas kā vīrs pret vīru bez starpniekiem tēvs un dēls.

Edvarts: „... Guste — klēts galā tiem ošiem, apkapā viņiem mizu! Visapkārt.

Ieva: Es palīdzēšu!“

Tēvs grib atņemt sievietēm cirvi, bet Edvarts attur.

Edvarts: Paliec!

Tēvs: Vaļā laid!

Edvarts: Es šai mājā tagad esmu kungs, un es viņā valdīšu!

Tēvs: Vaļā laid! (Atsvabinās.) Tu te kungs! Nebēdnieks te tu esi, blēdis tu esi! Ar blēdību tu te esi ielauzies, ar nebēdību tu mani tagad gribi izpostīt!"

Bet ārā cērt ošus, tas pamudina beidzamajā cīņā tēvu.

Tēvs (lielā uztraukumā): „Edvart, tu pavēlēsi viņām mieru mest!

Edvarts (pārskaities): Kaktā, iebūviet, un muti ciet!

Māte: Edvart, Edvart!“ Bet tēvs kā varonis, kam bulta ķērusi sirdi, saplok: „Es iebūvietis! A, tāda tava valoda! Tāds tavš gala vārds! Tev atkal gribas tikt kaktā atpakaļ! Labi, labi! Nem sievu un bērnu un ej, kur esi nācis!“ Tas vairs neuztrauc Edvartu, bet viņš parāda tēvam ceļu uz pirtiņu. Tas ir darbības ierosinājums ceturtnam cēlienam un ļoti skaidrs un ass peripetijas izcēlums.

Ceturtnā cēlienā pirtiņa, sazāģētie koki un akmeņi saistī skatītāju. Jau pirmā skatā mātes un Līzes raudas raksturo peripetijas. Tas pats turpinas nākošos skatos. Otrā skatā atrisinās tas konflikts, kas sākts pirmā cēliena otrā skatā. Nu Noliņš jau nojauž Līzes naidu. Trešā skatā atkal otrā cēliena trešā skatā sāktā blakus darbība. Ceturtnā skatā tēvs un Noliņš. Šķiršanās sāpes viņos.

Noliņš: „Vai nu tu te ilgi būsi krusttēv!

Tēvs: Nē, es te ilgi nebūšu. Edvarts man būvēs jaunu istabu. Balķus jau nocirtis.“

Piektā skatā Kaukēns nācis, lai izlīktu tēvs ar dēlu. Tas pats arī sestā skatā. Tēvs klusē — viņš slims un arī viņa mīļie koki miruši.

Tēvs: „Miroņi — tiesa gan! Man tagad pilna māja miroņu...”

Tik pat raksturīgi vārdi peripetijai tālāk.

Kaukēns: „... Tā koku grēda jau nu vēl nav tik augsta, ka pār viņu vairs ceļa uz Edvartu nevarēsi atrast.

Tēvs: Nevarēšu gan vairs!

Māte: Mīļo tēv!

Tēvs: Nevarēšu gan vairs!

Māte: Tēv!

Tēvs (pēc grūtas cīņas): Nu, es lūkošu — — nē, es nevaru.

Māte: Mīlais — mīlais!

Tēvs: Tevis dēļ, māt. Es sakodišu zobus un lūkošu viņam to lietu piedot..“

Septītā skatā blakus darbība ar Edžīņu — astotā rādīts kā šķiras Edžīņš ar Noliņu. Devītā skatā Līze iemesls, kādēļ starp tēvu un dēlu ceļas vēl nepārejamāka plaisa, bet tas peripetiju padziļina t. i. ir raksturīgs tai. Desmitais skats parallēle sestajam, darbības centrā Edvarts. Vienpadsmitā skatā un tā pat divpadsmitā darbība jau iegājusi ar mākslinieka roku vadītā dziļā un pamatoti skaistā plūdumā. Skatītājs visu saprot — viņš redzējis vai dzirdējis, ka tam tā jānotiek, citādi nevar. Mīlestība un cenšanās novērst darītās sāpes, bet atkal cilvēcīgā nevarība ir tie faktori, kas mākslinieka rokā gūst to, ko meklē labākais cilvēks — tas tad ir mākslas mērķis, ko sasniedzis arī Blaumanis; te raksturīgs piemērs peripetijai.

Māte „(pirtīnas priekšā) Edvart!.. Edvart!

Edvarts: Nu!

Māte (viņam pēc balss drusku tuvodamās): Mīlais dēls, saderi tak nu atkal mieru ar tēvu.

Jūsu naids nošņaudz manu sirdi. Es esmu kā grauds starp diviem dzirnavu akmeņiem. (Raud.) Es tikām lūdzu, tikām lūdzu, kamēr tēvs bij ar mieru, lai tu viņu pats ar savu roku atkal aizvedot uz istabu. Vairāk viņš negrib. Nāc, Edvart, mīlo dēliņ, ved viņu atpakaļ. Tu dzirdi: vairāk viņš negrib.

Ieva: Bet ja nu tiesa jums piespriež visu māju atpakaļ! Nogaidāt taču labāk spriedumu. Piektdiena jau vairs nav tālu.

Māte: Es runāju ar tevi, Edvart, vai tu pats man negribi atbildēt?

Edvarts: „Es... es... neiešu, māt. Es neiešu. Man...“

Viņš grib vēl runāt, bet Ieva to aizvelk projām.

Māte „(klausīdamās, bailīgi): Vai tu aizej? Esi tak tik labs... vai tu aizej?! Edvart! (Tēvs (iznāk no pirtīņas, Kaukena atbalstīts. Viņam pakal Līze.)

Tēvs: Laid, laid, es gan pats... tā. (Nosēstas.) Nu, māt, vai nu tev pa prātam: Edvartam pat solis pār pirts sliekšni nebūs jāspeļ. (Acis paceldams un visapkārt apskatīdamies.) Nu, kur viņš ir?

Māte (neskanīgi): Viņš... nenāks.

Tēvs: Nenāks?

Māte (šņukstēdama): Nenāks.

Tēvs: Tā... (Pauze.) Nu tad piektdien kopā ar māti uz tiesu, Kauken. (Dod viņam roku, acu nepaceldams.) Sveiks šoreiz!“

Aiziet arī Līze un iestājas gaŗa pauze, tad tēvs uzsāk:

„Vai tu atminies, māt, mums reiz bija tāds mazs puisītis ar baltu galviņu. Es viņu učāju uz ceļgala un nēsāju pa pagalmu kukaragās, Un viņš ieķērās koku zaros un tam atlūza nadžiņš. Tad es nogriezu nadžiņu, un tu appūti pirkstiņu. Tu atminies... Vai tas ir tas pats,

kam tagad roka tik stīva, ka tās vairs nevar izstiept pret savu veco tēvu jeb tas ir kāds cits...“

Un viņš nesaprot, kas īsti notiek, tad ar Noliņš saka ardievas un tēvs ar māti paliek divi vientuļi pie vecās pirtīnas. Un kad klusums bijis, tad atkal tēvs iesāk: Māt, vai neiesim iekšā? Man... paliek tā salt...“ Kā nāves vēsums ir pārņēmis tēvu, un tas ir arī pietkā cēliena darbības ierosinājums. Peripetiju raksturs ir arī pietkajam cēlienam līdz katastrofai, noslēgumam. Vecie Indrāni pirtīnā vakara blāzmas apstaroti. Un nav tas bez nozīmes, jo pirtīna veco latviešu dzīvē svēta vieta. Pirmā skatā atnākusi arī Zelmiņa. Un kad viņa atrod akmeni, ko Edžiņš iesviedis, tad sākas nāves doma — tēvs to jūt.

Zelmiņa: „Še. Laikam jau tas palaidņa puika... Vai nesatrūkies?

Tēvs: Nē. (Pieceļas grūti pusvilu un skatās akmenī, it kā uz sevi runādams, kamēr Zelmiņa salasa stiklus.) Tā tad tik daudz man atkal pieder no Indrāniem. Diezgan... diezgan... pats uz savas zemes varēšu mirt... Zelmiņ!

Zelmiņa: (—). Ja.

Tēvs: Paliec man šo akmeni pagalvī.

Zelmiņa: Pagalvī?

Tēvs: Liec vien. Un tad, kad gulēšu zārkā, tad tu viņu man paliec zem galvas.“

Zelmiņa ir atnesusi sveces, kas vēl pastiprina baismas brīža tuvošanos, bet māte vēl nenāk. Otrā skatā ierodas Guste ar bēdu vēsti, un kad tēvs uzina, kā tiesa lēmusi, tad viņa rūgtuma kauss ir izdzerts. Viņš paliek viens pirtīnā. Vaid, tad atkal pieceļas un nespēkā atslīgst atpakaļ gultā — saplīst trauks, tad viņš skaita:

„Sirds vēlas saņaut saitu

Ar nikno pasauli u. t. t.

Un kad beidzis dziesmu, tad pirtiņā valda tumsa, tikai ogles vēl kvēlo un tēvs aizdedzina sveci, tā visu kārtodams aiziešanas mirklī.

Trešā skatā māte atgriezusies raud.

Tēvs (satriekts): „Klusu, klusu... taupi savas acis.

Māte: Ak, es ar viņām tik pat nekā neredzu!

Tēvs (uzslienās ar pēdējiem spēkiem sēdus):

Tu neredzi?

Māte: Migla vien... viss ietīts kā tumšā miglā.

Tēvs: To postu, to postu... (grib no gultas kāpt laukā).

Māte (nesaprazdama): Ko tu dari, tēv...?

Tēvs: Palīdzi man... es vairs gultā nevaru... man jāstaigā... jāpastaigājas...

Māte: Paliec nu gultā...

Tēvs: Jāpataisa zemē ciskas...

Māte: Paliec nu gultā, paliec nu tur pat.

Tēvs: Nē, nē... zemē ciskas... (Izkāp no gultas un sabrūk uz skapīša.) Māt, tu esi akla!

Māte (glauda viņu mierinādama): Nesaki nu nekā, nesaki nu nekā!

Tēvs (dobji): Tu esi akla... (Saņemdamies.)

Un mēs tomēr dzīvosim! (Uzslienās stāvus.)

Pagaidi tikai... (Grīļojas, ķer pēc skapīša malas, sagrābj tikai priekšautu un norauj to ar visu sveci zemē.) Māt! (Nokrīt gar zemi. Svece nodziest. Melna tumsa.)

Tāds ir Indrānu katastrofiskais atrisinājums un noslēgums.

Vēl izsekosim J. Raiņa Zelta zirga struktūrai. J. Raiņis Zelta zirga pirmajos piecos skatos tēlo tēva un trīs brāļu attiecības un arī raksturo visas minētās personas. Ekspozīcija labi ietverta. Drāmatiskās darbības ierosinājums sākas 6. skatā, kad nabags šķirdamies saka: Iešu jau, iešu, dēliņ. Varbūt,

ka karaļa mielastā man atkritīs kāda drupatiņa. Interese rodas brāļos un arī Antiņā, kas izjūt dziņas redzēt princesīti. Bierns un Lipsts lielās ar savu gudrību un spēku. Mīlestība viņiem sveša. Viņi izdzen no tēva mājas Antiņu, kad naudu viņam atņēmuši. Visu laicīgo mantu zaudējis, kļūst Antiņš pasaulē. Otrā cēlienā pirmās cīņas Antiņš pārvar sevī: darbība attīstās jau ar pirmo skatu. Darbības kāpinājums ir psihiski pamatots un labi izveidots.

Antiņš. Tētiņ, kuŗš tai kalnā uzjās?

Nabags. Kuŗš tik skaidrs būs kā saule.

Antiņš. Tētiņ, kuŗš to uzmodinās?

Nabags. Kuŗš tik mīlīgs būs kā saule.

Antiņš. Tētiņ, kuŗš to zemē nesīs?

Nabags. Kuŗš tik stiprs būs kā saule.

Antiņš. Ak, kuŗš līdzīgs būtu saulei?

Nabags. Kuŗš spēj atdot sevi visu.

Antiņš. Ak, lai ņem jel manu dzīvi,

Es jau miršu labu prātu,

Viņu redzēt tik vēl gribu.

Antiņš apņemas pārvarēt visu un redzēt princesīti. Viņš pārcieš salu atdodams bērniem uguni un nabagam drēbes, viņu nespēj satriekt skarbās vētras un ziemas sals. Trešais cēliens stikla kalna pakājē. Laudis cīnās, kāpj kalnā. Arī Antiņš jā jā trīs reizes līdz sasniedz kalna virsotni. Augstākais darbības spraigums, pūlis gaviļē: Saulvedis! Saulvedis! Uzjāja, uzjāja! Lieldienas! Lieldienas! (15. skatā.) Tālāko cēlienu ierosinājums ir trešā cēliena 10. skatā: karalis apsola Saulcerīti princim. Tas sarežģī darbību un noved peripetijās. Ceturtais cēliens. Stikla kalna gals. Antiņš pārvar kraukļus un nones Saulcerīti.. Piektā cēliena ierosinājums ir 4. cēl. 5. skatā: Saulcerīte atdod gredzenu Antiņam:

Saulvedi, ņem, mans gredzens!

Kam tas gredzens, tam es pati.

Nedod gredzenu nevienam.

Bet Saulcerīte apsolīta princim. Beidzamā cīņā Antiņam vēl jāizcīna. Piektais cēliens karaļa pils lielajā zālē. Atrisinājums sākas jau 9. skatā, kur Saulcerīte prasa viltus preciniekam:

Saulvedi, kur ir mans gredzens?

Bet tas Antiņam. To nevar neviens nomaukt. Iet pats princis šo darbu izdarīt, bet kad atgriežas ar gredzenu, — asinsdarbs ir viņu nodevis. Princesei ir jāmirst. Melnā māte ir atnākusi. Zārks ir atkal atnests un Saulcerīte apgulstas: ziema, sala, tumsa, gals... Tad parādās Antiņš:

Saulcerīte, celies augšā!
Saulcerīte, nāc pie manis!

Nāve ir uzvarēta. Baltais tēvs ir ļaudīs:

Nāvei nav pār to vairs varas,
Kuŗš no nāves nebaidījies.

Iznīcība skar viltus precinieku.

No drāmas analīzes redzam, ka piecu cēlienu drāmas struktūra ir šāda: pirmā cēlienā ietverta ekspozīcija, otrā drāmatiskās darbības kāpinājums un ārējas sadursmes, trešā augstākie cīņas momenti, ceturtā peripetijas, piektā drāmatiskās darbības atrisinājums ar noslēgumu. Šāda struktūra atrodama labās drāmās ne tikai mūsu literatūrā, bet arī pasaulē slavenie darbi ir ar šādu struktūru.

Ir gan vēl daudz lugu, kuŗās cēlienu skaits ir lielāks par pieci, bet arī šais lugās struktūras elementi ir tie paši, kas piecu cēlienu darbos. Daži drāmatiski darbi ir rakstīti ainās, sevišķi tas sakāms par drāmatizējumiem. Arī drāmatizējumos ieteicams ainas kārtot drāmas struktūras likumos. Ainās sarakstītie darbi ļauj labāk izmantot skatuves tehniku, tādēļ liela stila darbus, tā ieteicams rakstīt, kaut gan vēl arvien cienīti ir labi piecu cēlienu darbi.

5. Dažas struktūras kļūdas. Ar pārdzīvojumu un jūtu dažādām formām jāmek operēt labam drāmatikim. Arī izrādē jābūda sākumā ieskaņas un interese, tad drāmatiskā darbība jākāpina. Pārdzīvojumam un darbības kāpinājumam jābūt psihiski pamatotam un ticamam. Pēc darbības kāpinājuma iespējami afektu attēlojumi, sadursmes un cīņas, kas nedrīkst par daudz ilgi nogurdināt publiku, bet cīņas sekas jāļauj pārdzīvot noskaņās. Tomēr gadās tādas izrādes un darbus redzēt, kuŗos jau pirmajos skatos attēloti afekti, kas ir struktūras kļūda, jo afektu tēlojumi pieļaujami tikai vidus cēlienos, kur izpaustas sadursmes un cīņas asākie momenti. Bet šādas struktūras kļūdas sastopamas pat mūsu labāko drāmatiku darbos. Piemēram, R. Blaumanis kādā vēstulē saka, ka Ugunī noslēgumā esot kāda tehniska kļūda. Ne tikai minētā Blaumaņa darba beigās ir kļūda, bet jau sākumā, jo Ugunī jau pirmajā skatā ietverti afekti un lugas saturs ar noslēgumu: Kristīne Avotiņ, Edgars Bērzkoks — saderinājušies. Bet vešeriene jau otrā skatā kliez: Meli! Vai dieviņ, vai dieviņ... Pēc šā grūti ticami darbību kāpināt, bet lai lugu turpinātu ir jāsāk daudzas blakus darbības, kā to arī Blaumanis darījis. 21. skatā (3. cēl.) ietverts augstākais drāmatiskās darbības kāpinājums, tas skatītājam grūti apjaušams. Kad Akmentiņš aiziet, Kristīnei liekas zudis reālais pamats, viņa nezina, kurp iet: „Uz kurieni,—ak, uz kurieni!“ 22. skatā parādās Edgars: „Šurp! pie manis!“ kaut Kristīne pretojas, mīlestība viņus vieno.

Pēc tam Ugunī sākas tā kļūda, ko it bieži sastopam, ka peripetijās ietver jaunu drāmatiskās darbības sarežģījumu. Šis notikums ir 21. skatā (4. cēl.), kur Kristīne atkal kļūst Akmentiņa līgava. Ar to it kā noslēdzas luga, jo nav piektā cēliena ierosinājuma. Piektais cēliens, kaut situācijā variēts, ir trešā atkārtojums, kas ir šīs lugas struktūras kļūda, ko arī R. Blaumanis sajutis. Šāda rakstura kļūda

arī J. Grotā Stepkā Rāzinā: nav drāmatiskās darbības kāpinājuma un peripetijas vāji izveidotas. Stepkas Rāzina trešais cēliens labāks, tikai trešā aina nederīga lugas nobeigumam, bet ar to varētu it labi trešo cēlienu sākt.

Raksturojot drāmatiskās darbības dabīgo gaitu lugā, varam teikt: sākuma daļā darbība prōzaiskas dabas, vidū īsti drāmatiska, beigās atrisinājumam pievienojas liriskais elements.

III

Piezīmes par drāmas tehniku.

1. Drāmatiskās darbības ierosinājums. Lai gan no drāmas sākumiem Eiropā pagājis liels laiks, tomēr tā savā struktūrā lēni mainās, Grieķija arī šim mākslas veidam devusi jau tik pilnīgu formu, ka maz pārējās Eiropas tautas jauna pielikušas klāt. Arī Aristoteļa teorētiskās zināšanas ir jo pilnīgas, jo viņš savas atziņas meklējis darbos un izrāžu protokolos. Grieķu drāmā samērā daudz lirisma un episkā elementa, arī afektu tēlojumu samērā mazāk — tā to prasīja viņu ticējumi, bet arī par katru citu tautu to pašu varam teikt. Arī latviešu un tāpat vācu un franču drāmās sākums ir nedrāmatisks, kamēr pamazām darbā šis mākslas veids izkristalizēties.

Tagadējā latviešu drāma jau ieguvusi patiesi drāmatiskās mākslas īpatnības un veidu, bet tomēr nopietnākos darbos saskatām vecu veco tradīciju, kā vielas izvēlē, tā tīri tehniskos paņēmienos, nemaz jau nerunājot par struktūru. Starp tādiem tehniskiem darba paņēmieniem minams arī drāmatiskās darbības ierosinājums. Drāmatiskās darbības ierosinājumu gan daži mūsu poētiku autori uzlūko kā

drāmas struktūras elementu un min blakus ekspozīcijai, darbības attīstījumam, sadursmēm un katastrofai jeb noslēgumam. Šāds struktūras dalījums neatbilst cēlieņiem drāmā. Bez darbības ierosinājuma pirmā cēlienā ir arī ekspozīcija. Darbības ierosinājums nav uzlūkojams kā īpatnējs drāmas struktūras elements, jo tas ir visos cēlieņos un pat skatos. Piemēram, R. Blaumanis Indrānu pirmajos skatos stāsta par veco Indrānu, par māti un viņu attiecībām ar bērniem. Visi apstākļi skatītājam skaidri: viņš zina jau no lugas sākuma, kāds ir Indrāns un māte, kādi kalpi un skatītājs var nojauzt, kādi būs Indrānos Edvarts un Ieva. Kamēr darbības ierosinājums ir tikai 14. skatā ar viltus vēstuli. Šī vieta 1. cēl. 14. skatā šāda: Ieva: „... Viens bagāts krievu kungs viņu esot iemīlojis un ielikšot viņu pēc zaldātiem labā vietā. Pelnīšot sākumā piedesmit rubļu par mēnesi...“ Šis ir viens drāmatiskās darbības ierosinājuma veids, kas jau ļoti senos darbos izlietots kā grieķu, tā arī vēlākos grieķu gara mantinieku darbos. Arī latviešu pirmās lugās jau šādā veidā ietverts drāmatiskās darbības ierosinājums. Tā to ietvēris jau Elverfelds pirmā latviskajā lugā (sakāmu vārdu spēlē), kur darbības ierosinājumam izlietots ziņnesis (grāmatu nesējs) ar vēstuli no ķeizara, ka Aleksandrs pavēlējis par Miķeļiņa audzināšanu izmaksāt tūkstsots rubļus u. t. t. Šāds ierosinājuma veids ir ļoti vecs un tā sākumi meklējami antīkā senatnē un arī latviešu drāmatiķi to lielā mērā izlietojuši.

Visi drāmatiķi vienādi neizveido lugās drāmatiskās darbības ierosinājumu. Klasiskās drāmās visnotaļ drāmatiskās darbības ierosinājums ir iepriekšējā cēlienā, jo tas dod ierosmi par nākošo notikumu un skatītājs bez programmas var zināt, kur notiks nākošais cēliens. Tā tas ir arī daudzos mūsu drāmatiķu darbos. Piemēram, J. Raiņa Zelta zirgā drāmatiskās darbības ierosinājums ir iepriekšējā cēlie-

nā. Zelta zirga pirmā cēlienā drāmatiskās darbības ierosinājums sākas 6. skatā; kur nabags šķirdamies saka: „Iešu jau, iešu, dēliņ. Varbūt, ka karaļa mielastā man atkritīs kāda drupatiņa.“ Tālāko cēlienu ierisinājums ir trešā cēliena 10. skatā: karalis apsola Saulcerīti princim. Ceturtā cēlienā drāmatiskās darbības ierosinājums ir piektā skatā: Saulcerīte atdod gredzenu Antiņam:

Saulvedi, šē ņem, mans gredzens!
 Kam tas gredzens, tam es pati.
 Nedod gredzenu nevienam.

Tā tas arī citos J. Raiņa darbos, bet R. Blaumanis citādi iekārtojis drāmatiskās darbības ierosinājumu. Piemēram, Indrānu otrā cēlienā drāmatiskās darbības ierosinājums pārcelts uz trešā cēliena sākumu, tur pirmā skatā Edvarts pārdod kokus — tēva dārzu Irbem.

Edvarts. Lasa. „Ar šo apliecinu, ka galdniekam Jānam Irbam esmu pārdevis visus lietas kokus, kuŗi atronas ap Indrānu māju... un ka esmu saņēmis piecdesmit rubļu lielu rokas naudu.“ — — —

Komēdijās un intrigu lugās, kas jau tā ir zemākas vērtības darbi, arī drāmatiskās darbības ierosinājums vāji izveidots, jo šīs lugas nebalstās tik daudz uz noteiktas drāmatiskās darbības vienības principa, bet gan asprātīgas situācijas un labi izdomātas intrigas.

Labās traģēdijās gan labi izveidota drāmatiskās darbības vienība un arī drāmatiskās darbības ierosinājums labi saskatāms, jo tikai ar drāmas struktūras elementu respektēšanu var radīt pilnvērtīgu drāmu vai traģēdiju. Drāmatiskās darbības ierosinājums taču arī pakāpeniski sagatavo skatītāju šķīstības momentam, bez kuŗa nav iespējama traģēdija, ko it pareizi arī teicis kādā vietā Dr. Knēfels par

vācieša Kārļa Sternheima lugām, ka tām: „... hat ein Nein, aber hat kein Ja“, bet bez šī „jā“ resp. šķīstības momenta nav traģēdijas. Jau seniem grieķu traģiķiem Aischilam un Euripidam iemīlots paņēmiens drāmatiskās darbības ierosināšanai bijis vēstnesis vai arī kāda ziņa. Tā to redzam vienā no labākajiem Aischila darbiem Orestijā pirmā lugā Agamemnonā: sargs uz jumta vēro signālus, kad kungs atgriezīsies no cīņas, tad ierodas sirmgalvju koris un Klitaimnēstra un arī redz signālu un beidzot vēstnesis nāk ar ziņu, ka ieradies Agamemmons. Arī Euripidam vēstnesis un gans ziņo par Oresta ārprātu, saņemšanu un bēgšanu lugā Ifigeneja Tauridā. No šiem elementiem atsvabinājies Čete savā lugā Iphigenie auf Tauris.

Minētais drāmatiskās darbības ierosinājuma veids sastopams arī mūsu drāmās, it sevišķi to var teikt par pasaku, teiku lugām, kur taču kā jau pasakās visnotaļ dzīve fantastiskāka un ķēniņu galmos jau istā vieta vēstnešiem un relācijām.

Jo bieži vēstnesi kā drāmatiskās darbības ierosinājumu izlietojusi Brigaderu Anna: piemēram Lolitas brīnumputnā¹⁰⁾ pirmā tēlojumā:

Vēstnesis. Atloka pergamentu, lasa:

„Aiz deviņ' kalniem, aiz deviņ' valstīm

Ir tāda princese, Lolita vārdā.

Ira tai princesei brīnuma putnis,

Ira tam putnam brīnuma dziesma:

Akli kad dzird to, redzīgi paliek!“

Aklajam ķēniņam šāds vēstījums rada prieku un cerības, ka viņam iespējams kādreiz gaismu acīm atgūt. Šis drāmatiskās darbības ierosinājums ļoti labi izveidots un visa tālākā lugas darbība vērsta pret noteiktu mērķi: iegūt brīnuma putnu. Līdzīgi vēstnešiem ir lugās ķēniņu pavēļu vēstītāji, kā to sa-

¹⁰⁾ A. Brigadere Lolitas brīnumputns. Pasaka septiņos tēlojumos. Rīgā, 1926. 12. lpp.

stopam, piemēram, Princeses Gundegas un karaļa Brusubārdas pirmajā cēlienā otrā pārvēršanā.

Saucējs: Tā liek sacīt kungs nu ķēniņš, visu
 Garzobju karalis: Trīs nakts un trīs dienas
 ir taisītas dzīres un ir izdotas pie vīriem abas
 karaļa vecākās meitas, princeses Saiva un
 Elka, un ir izprecētas Magoņu un Varžu ze-
 mes karaļiem. Un ir atlikusi ķēniņa jaunākā
 meita, princese Gundega...“ u. t. t.

Saucējs paziņo arī, ka Gundega sodīta. Ar šā-
 du karaļa izturēšanos un pavēli skatītāju uzmanību
 saista princese Gundega: viņas dzīve un precības ir
 mērķis, kur virzās galvenā darbība šai Brigaderu
 Annas lugā.

Ļoti vecs drāmatiskās darbības ierosinājuma
 veids ir sapņu stāstīšana. Tādu to sastopam jau
 grieķu traģēdijās: sapņi un dažādi orākuli antīkā lu-
 gā ik brīdī sastopami. Piemēram, minēšu Aischila
 Persiešos sākumā sapni par divām skaistām sievie-
 tēm jūgā, no tām viena nesusi jūgu pacietīgi, bet otra
 to sarāvusi, un arī vietu par vanagu, kas vajājis un
 plēsis ērgli, plūkājis viņa miesu. Ar šādiem sapņiem
 jau pietiekoši labi nojaušams persiešu kara liktenis
 Grieķijā. Arī latviešu drāmās sapņu stāstīšana sa-
 stopama. Tā piemēram, R. Blaumanis Indrānu tre-
 šā cēliena sestā skatā liek Gustei stāstīt: „... es iz-
 gājuš' nakt redzēju tādu ērmotu sapni: peles manos
 papīros bij ietaisījušas mīgu. Nez', ko tas nozīmē?“
 Arī Pamātē trešā cēlienā Marta stāsta jo garu un
 gleznainu sapni.

J. Rainis Jāzepā un viņa brāļos sapņus ne tikai
 liek Jāzepam stāstīt kā tas 259. lpp.¹¹⁾:

Bet dienas vidū, —
 Es dienas vidū nakti redzēju:
 Tik dziļa, drēgna, tumša, auksta bedre,
 Ka bailes man vēl tagad pārskrien kauliem.

¹¹⁾ Skat. J. Rainis. Dzīve un darbi VI. sēj. 1925.

Bet arī inscenējis tos. Tas jau tālāks solis sapņa piemērošanai izrādē. Tā to redzam šai J. Raiņa darbā ar 308. lpp. sākot un 310. un 311. lpp. šī inscenētā sapņa saturu Jāzepts paziņo brāļiem:

Jūs visi stāvējāt še manā priekšā —
 Ikkatram zvaigzne pierē — tēvam saule —
 Un mīlai mātei mēness — un jūs visi —
 Jūs visi klanījāties man — trīs reizes —

Arī tālāk sapni izmantojis J. Rainis. Teiku un pasaku drāmās šādi sapņu scenāriji un parādības jo bieži sastopamas mūsu drāmatiku darbos. Tā to redzam Brigadeļu Annas Sprīdīti u. c.

Ne tikai drāmatiskās darbības ierosinājumam izlietots sapnis, bet pat vesela luga uzbūvēta J. Akurāteram no sapņa, kā tas ir Vadātājā. Bet arī sapņa izlietojumam mākslas darbā vajadzīga oriģinālitāte.

Šie ir vecākie drāmatiskās darbības ierosinājuma veidi, kas arī liecina, ka mūsu drāmā sastopami antīkai drāmai līdzīgi tehniski paņēmieni un struktūras elementi.

2. Epikas un lirikas veidi drāmā. Tagadējās drāmās un traģēdijās ietverti un izmantoti vai visi literārie izteiksmes veidi: ir epika, ir lirika. Šie elementi cilvēka dabā: brīžam viņš ir maigas lirikas, vai noskaņu varā; tad mierīga var būt viņa gaita, kur tēlojas pagātne episkā plūdomā, bet arī kaislē un cīņā iedegas cilvēku cilts un dziļas traģēdijas risinās mūžu gaitā. Katru izjūtu nošķirot grūti — dzīvē jau arī nesastopam tādas vienmuļības, dažādība, maiņa ir tās pamats. Tas redzams arī mākslas darbos. Drāmās un traģēdijās jau no vissenākiem laikiem un arī tagadnes darbos sastopam liriskus un episkus elementus, bet tie visvairāk sastopami sākumu un beigu cēlienos, cīņu un afektu tēlojumi tad arī drāmatiskākie un tur nevar noderēt lirikas vai epikas izteiksmes veids. Latviskās drā-

mas sākumi ir episkas dabas, par grieķu mēdz teikt, ka tie esot liriskas dabas, jeb koriski.

Jau Elverfelds savā pirmā sakāmu vārdu spēlē (skat. par to arī Daugavas 1933. g. 1129. lpp.) liek Gaspažai stāstīt pazīstamo nostāstu par vācu ķeizaru, kas palīdz trūcumā kādai ģimenei, parakstīdams recepti par lielāku naudas summu. Šai darbā arī otrs ļoti izlietots epikas veids vēstule sastopams, jo ar vēstuli Aleksandrs pavēlējis izmaksāt tūkstoš rubļus par bērna audzināšanu. Šie divi epikas veidi arī vēlākos drāmatīku darbos sastopami. Tā piemēram R. Blaumanis Indrānu 1. cēl. 14. skatā vēstuli izlietojis kā drāmatiskās darbības ierosinājumu:

Ieva... Viens bagāts krievu kungs viņu esot iemīlojis un ielikšot viņu pēc zaldātiem labā vietā. Pelnīšot sākumā piecdesmit rubļu par mēnesi...

Redzam, ka vēstuli drāmā izlietojot, nolasa to, kas nepieciešams darbībai, it kā kādu vietu izmantojis drāmatīķis, bet ne visu vēstuli. Tā gan dažkārt cietis epistulārais izteiksmes veids, bet drāmas ieguvīs jaunu iespēju.

Ļoti tuvi vēstulei pēc savas izcelšanās un literārā izlietojuma ir ķēniņu dažādie vēstījumi, kas sastopami pasaku un teiku drāmās. Sevišķi šo vēstījuma veidu iecienījusi Brigaderu Anna, piemēram: Lolitas brīnumputnā¹²⁾ pirmā tēlojumā 12. lpp.

Vēstnesis, atloka pergamentu, lasa.

„Aiz deviņ' kalniem, aiz deviņ' valstīm

Ir tāda princese, Lolita vārdā.

Ira tai princesei brīnuma putnis,

Ira tam putnam brīnuma dziesma:

Akli kad dzird to, redzīgi paliek.“

¹²⁾ A. Brigadere. Lolitas brīnumputns. Pasaka septiņos tēlojumos. Rīgā, 1926.

Dažkārt neapmierinās rakstnieks tikai ar vēstneša vēstījumu, bet arī sūtņis izteic svinīgos gadījumos ķēniņa pavēles jeb vajadzības. Annas Brigades Princesē Gundegā...¹⁹⁾ 1. cēl. 2. pārvērš. vispirms saucējs vēstī: Tā liek sacīt kungs un ķēniņš, visu Garzobju karalis: Trīs naktis un trīs dienas ir taisītas dzīres un ir izdotas pie vīriem abas karaļa vecākās meitas, princeses Saiva un Elka, un ir izprecētas Magoņu un Varžu zemes karaļiem. Un ir atlikusi ķēniņa jaunākā meita, princese Gundega...“ u. t. t. Šis jau ir plašāks un pilnīgāks vēstījums, kas ekspozīcijas skatā labi izveidots un ir nesaistītā valodā rakstīts, bet šai pašā lugā sūtņa ziņojums pantā:

Sūtņis. Slava tev, kungs un ķēniņ!

Pāvadoņi. Slava tev, kungs un ķēniņ!

Karalis. Ja nāc kā draugs, tad esi sveicināts!

Sūtņis. Es mute tik, ko valda cita prāts.

Man citam vajag laimi nest.

Tas gaida uz krustceļiem

Ar spožiem jātniekiem,

Grib līgavu līdzī sev vest.

No viņa sūtīts esmu klāt,

Tam daiļo līgavu bildināt.

Arī metriskā studija interesanta: sūtņa runa sākta amfibrachijos — episks miers un apdomība uzrunā, bet pēc tam jambi: es mute tik, ko valda cita prāts, kas piecpeđu jambos, bet nākošās rindas kļūst isākas un saīsinās rinda līdz sešām zilbēm, bet beigās atkal pagarinās un neliecina vidus par jambu vien, beigās bildinājums atkal drošos jambos. Lolitas brīnumputna septītajā tēlojumā ar 88. lpp. sākot, ievietotas četras runas trochajos. Trīs runas par godu uzvarētājam un cilvēku labdarim, ceturta ķēniņa aicinājums kāzās. Pirmā runa:

¹⁹⁾ A. Bragadere. Princese Gundega un karalis Brusubārda. Otrs iesp. Rīgā, 1923.

Runātājs no slāpju zemes.

Augstais princi, tavu krūzu
 Atnesām ar pateicību!
 Devi mums ko atgūt spēkus,
 Devi dzīvību ko atgūt,
 Nu mēs esam tavi laudis!
 Visas mutes tevi slavē,
 Visas acis tevi gaida —
 Nāc un esi mūsu ķēniņš!

Runātājs no bada zemes ar maizi.

Augstais princi, paēduši
 Visi mēs no tavas maizes,
 Atdodam ar pateicību!
 Visas mutes tevi slavē,
 Visas acis tevi gaida —
 Nāc un esi mūsu ķēniņš!

Ja salīdzinām šīs divi runas, tad šķiet, ka rakstniecei nav laimējies atrast īpatnēju vārdu, īpatnēja satura abiem runātājiem. Bet tā spriedzami, alojamies, darām pāri māksliniekam, jo tik īpatnēji un labi izteiktas divi runas kopā grūti būs sameklēt literātūrā. Pirmā runā astoņas rindas — viss pirmo reizi dzirdams skatītājiem, bet otra sešas rindas, pie tam, piecas rindas ir pirmās runas atkārtojums, bet tikai viena jauna, nebijusi, kas izceļ prinča nopelnus bada zemē: ... paēduši Visi mēs no tavas maizes. Tā īstenībā otrā runa sastāv ne no sešām rindām, bet gan vienas rindas un viena vārda!

Runātājs no Pūķa zemes ar zobenu.

Augstais princi, Pūķa kāvēj!
 Brīva zeme, brīvi laudis
 Tevi sauc: Nāc, esi ķēniņš!
 Zobenu, ko pameti tu
 Pūķa rīklē, saņem viņu!

Trešā runā tikai piecas rindas, bet trīs izsauceji, uzrunas, ar ko mēģināts princi iesildīt, lai viņš

uzņemtos valdnieka pienākumus. Visās runās skan cauri galvenais: Nāc, esi mūsu ķēniņš!

Lolitas brīnumputna 92. un 93. lpp. ķēniņa runa:

Vārdi vietā,

Un man kā no mutes ņemti!

(Uz visām pusēm.)

Daiļā princese, Lolita.

Dārgie viesi, mana tauta,

Lieli, mazi, augsti, zemi,

Jauni, veci! Prom uz pili!

Dzersim mana dēla kāzas

Trīs dieniņas, trīs naksniņas!

Arī šī runa ar savu īsumu labi iederas peripetijā, bet nav vēlams, ka peripetijā ietvēr jaunu darbības ierosinājumu, jo ja beigās vēl izveidots darbības ierosinājums, tad nav darbām noslēguma.

Ļoti labi karaļa jeb ķēniņa vēstījums noder lugas beidzamā daļā darbības sarežģījumam un ierosinājumam. Tā to sastopam A. Brigaderes Sprīdīša piektā cēliena trešā skatā.

Otrs saucējs. Tā ķēniņš liek teikt: Divi meitas jau viņam velns aiznesis uz savu apakšzemes pili. Jo daudz prinču un stipru vīru gāja ar velnu dēļ princesēm cīkstēties. bet velns visus pārspēja. Un nu šodien tas nāk pēc ķēniņa jaunākās un mīlākās meitas, pēc skaidrās princeses Zeltītes. Tāpēc ķēniņš izlaida pavēli pa visām valstīm, lai atsaucas, kas grib ar velnu cīkstēties. Kas viņu pārvarēs un princesi izglābs, dabūs pus ķēniņa valstības un princesi Zeltīti par sievu.

Inscenējumā ķēniņu pavēļu un rīkojumu teikšana var būt grezna un teātrāla, arī darbības un tēlojuma tur pietiekoši daudz. Šais vēstījumos saglabājies ļoti vecs paradums: par savu dzīvi nespēj cilvēks lemt, bet liktenis lemj katra dzīvā šīs saules

gaitu. Pasaku un teiku cilvēki taču ir tādi rādīti tautas gara mantās: tur dieviņš viņiem līdz grūtībās, tur atkal nelaimē viņa velns, rets no ticējumu un paradumu daudzuma veido individuāli savu dzīvi pēc saviem ieskatiem. Šie retie tad arī cīnās ar likteni — dzīvi un ir varoņi, viņi pārspēj pašu velnu. Kēniņa vēstījumi dažkārt ietver traģiskus notikumus, bet tautas tradīcijās šīs traģiskās, drāmatiskās izteiksmes neredzam — nav traģisma radījuma, cīņās, bet gan vēstījums, kas visnotaļ optimistisks. Saprotams, tagadnes mākslinieks var traģiskos vēstījumus veidot tiešā darbībā, izrādē, ne tikai par tiem stāstīt, tik tad jau darbs būs veidots citā plāksnē. Arī šajos vēstījumos ir viens no drāmas un traģēdijas vecākiem izteiksmes veidiem: pasaku un teiku stāstīšana senatnē ir bijusi *i z r ā d e*, kur apdāvināts stāstītājs (mūsu uztverē aktieris) viens izpildīja uzdevumu kā to gadījums prasīja. Nav neiespējami, ka taisni šai epikas daļā ir meklējami aktiera partiju sākumi¹⁴⁾ kamēr dziedāšana un koris bija klausītāji, publika. Šādu domu pamatojumam dažus norādījumus varēs sameklēt pasaku un teiku izpildīšanā, kas vēl mūsu dienās vērojama mūsu pašu zemītes apvidos, kur dzīvo vecās tradīcijas, bet arī mūsu drāmatīki dod dažus novērojumus. Tā piemēram Brigaderu Anna Lolitas brīnumputnā otrā tēlojumā (26. lpp.) liek Sūrmim stāstīt:

Sākšu, sākšu.

Ļauj tik siekalas vēl norīt.

Un tā vienu reizi—vienu reizi—vienu reizi—

Gāju pa mežu es. Gāju un gāju

Neēdis, nedzēris, septiņi gadi.

Satieku ozolu, trīs verstes apkārt,

Piecas līdz saknēm, līdz galotnei desmit,

¹⁴⁾ Par to jau rakstījis prof. J. Lautenbachs Rotā, 1886. 39. 391. un 40. 396. un J. A. Jansons R. L. br. z. k. r. kr. 18. 117.

Ozola dobumā trīs cepti baloži.
 Šaušu ar roku, dobums par šauru!
 Ko nu lai izdara? Lienu pats pakaļ.
 Lienu, lienu, lienu, nakti un dienu,
 Ielienu arī apēdu baložus...“ u. t. t.

Bet pēc ēšanas pats resns, netiek ārā, tad iet pēc cirvja un tā izklūst. Iet atkal tālāk, dzird troksni: septiņas bites kaujas ar astoņiem plēsīgiem vilkiem. Tos nokauj Sūrmis un ar ādām nonāk debesīs tirgū, kur pārdod ādas. Bet tad pamana tēvus: Sakārņa tēvs ir par zirgu un Sūrmja tēvs viņu ar pātagu pārmāca. Ar to Sakārņam pietiek. Sa-protams, klausītāji arī sadalīti partijās: tie, kas Sūrmim pievienojās un tie, kas Sakārni atbalsta. Vārēja taču notikt cīņas ne tikai ar vārdiem starp galvenām personām, bet arī publiku. Jau 30. lpp. cīņa izšķirta un Sakārni uzaicina dejā, tā stāstījumu saistot ar deju un korisko elementu. Jādomā, ka meistara jautājumiem kā šeit: Ko nu lai izdara? vārēja no klausītājiem ko atbildēt un tā taču bija jau radies dialogs. Nebija neiespējami, ka divi stāstītāji sastapās un sacentās un senos apstākļos jau nebija grūti pāriet arī darbos.

A. Brigaderei arī Princesē Gundegā... 2. cēl. (45. lpp.) ir līdzīgs stāstījums.

Sniedze. Reiz bija karalis tik jauns un stalts —
 Tu neklausies?
 Tik stalts kā jaunā egle tur pie kalna.
 Tam acis bij kā zilie debess logi
 Un mati tā kā briedis kviešu lauks,
 Kad vējš iet pāri, vaigs tik saules pilns,
 Kā vizbulītis pirmais brūnā pļavā u. t. t.

Tālāk vēl atstāstīts karaļa izskats un lāsts. Arī šis motīvs ļoti vecs un jau grieķu traģēdijā guvis izveidojumu meistara darbos, pat veselas dzimtas bijušas šī lāsta varā. Arī Šēkspirs savās lugās mī-

lējis ķēniņu drausmīgo likteni. Piemēram var atcerēties kaut Makbetu.

Epikas veidi sastopami ne tikai pasaku un teiku drāmās, bet arī reālistu darbos. Ļoti labi epikas veidus izlietojis R. Blaumanis Indrānos. Pirmā cēliena septītā skatā:

Kaukens. Tev nepatīk, māt?... Paklausies: vienreiz bij tāds vectēvs, tas atdeva visu mantu saviem bērniem, iesēdās aizkrāsnē un sacīja: „Nu es te sildīšos!“ Bet bērni viņu tur aizmirsa. Tad šis poda lauskā sabēra stiklus, pašvadzināja tos pa reizei, un bērni domāja, ka nauda skanot. Un uzreiz tiem aizkrāsnē palika par mīļāko vietu visā mājā.

Arī šis mazais stāstiņš ierindojams tautas gara mantās, bet ekspozīcijā drāmatīķim it labi noder apslēptam sagatavošanas motīvam. Epikas elementi liecina, ka Kaukens pēc savas dabas ir pasīvs: viņa raksturā maz drāmatisma. Drāmatiskāki ir tie raksturi, kuŗos izteikts liriskais elements. Peripetijā R. Blaumanis izlietojis pat divi stāstus jeb noveles t. i. ceturtā cēliena ceturtā skatā:

Tēvs. Dzīvot... Noskatās viņā (Noliņā K. K.) ilgi. Tu tak kā puika esi stāvējis pie dzirnavu slūžām un esi kādreiz iemetis dadža 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, kā viņa sapaisīta un saplosīta pa grāvi aizpeld projām... Tāda dadža lapa tu esi, Noliņ. Esmu tevi gribējis izraut no straumes, bet tu peldi un peldi uz ratu kambari.

Šai tēva runā jauzams miers — viņš saprot dzīvo likteni, viņš zina, ka visam jāiznīkst un jāiet bojā. Indrāns ir ētiskais un nosvērtais lauku cilvēks,

kam visus likumus un noteikumus teic sirdsapziņa; viņa dzīve nav kā liriskas dzejas ieskaņa, bet dziļa personība, kur epikas garie stāstījumi dzirdēti ilgajā mūžā. Par to jo gaiši liecina arī 12. skatā (4. cēl.) novele.

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

Indrāns itkā pats sev netic: kas kokus mīlējis un kopis, kas nav ļauna darījis cilvēkiem, vai dēls nesapratis tādu tēvu? Bet arī šim cilvēkam dēls ar juridisku aktu iznīcina ticību pasaulei. Tā Blau-manis ar lielu prasmi sociālos un sava laika dzīves apstākļus parādījis īsā epikas izlietojumā *d r ā m ā*. Arī tēva — vecā Indrāna nosvērto un pasīvo dabu drāmatiskās sarunās nebūtu iespējams parādīt tik patiesi, jo viņā nav tieksmju cīņai, sadursmēm, viņš vairāk pārdzīvo un cieš, viņš tuvāks pasīviem cietējiem. Indrāns vairāk iegrimis domās par notikumu: visapkārt viņa draugi, koki gul kā liķi, tie viņa dzīves liecinieki, arī Indrāns jūtas lieks un vēlas sekot draugiem.

Drāmās sastopam no epikas veidiem vēl dažādus apliecinājumus. Piemēram Indrānu 3. cēl. 1. skatā, kur Edvarts lasa apliecinājumu, ka pārdevis kokus Irbem un saņēmis naudu. Duburs un A. Deglavs Precibās (Rīgā, 1894. burleska 3. cēl.) pirmā cēliena 2. skatā liek pagasta ziņnesim Rubenim pat divus paziņojumus nolasīt, kas raksturo pagasta iekārtu un tiesu pa daļai:

„— Visiem saimniekiem top vēlreiz uz stingrāko paskaidrots, ka visiem supiem vāgales kaklā pieķaņamas. Mangalēm vajaga būt mazākais pēdu garām un trīs collas caurmērā. Neklausīgie taps bez ierūņas sodīti ar vienu rubli sudraba, vai divdesmit četrām stundām aresta.“

Sabiedrības raksturojumu jau nu vieglāk ir šādā veidā izstāstīt, bet nevar teikt, ka lugai par labu nāktu šādi ziņojumi, tomēr intrigu skatuves darbos arī tie attaisnojami, kaut arī darbs tad ir zemākas kvalitātes. Deglavs un Duburs Precību pirmā cēl. ceturtnā skatā Spīriņam liek stāstīt ceļojuma piedziņojumus, kas atkal tik uz mirkli intriģē, bet drīz vien ir radīta cita intriģa. Arī 3. cēl. 4. skatā Spuris stāsta par savu ceļojumu! Darbs bagātīgi piesātināts intriģām, kaut arī tāds darbs var patikt publikai, tomēr darbības vienības nav, tā arī personu tēlojuma un veidojuma, intriģu lugas ir ar mazu mākslas vērtību. Vispār par Alunāna un Dubura lugām varam teikt, ka viņās ļoti daudz episkā un liriskā elementa, bet ļoti maz drāmatiskā, kas neliecina par augstu drāmatiskās mākslas sasniegumu.

Arī Brigaderu Annas Dievišķā seja¹⁶⁾ ļoti daudz epikas un intriģas. Piemēram otrā cēlienā, lai rastu intriģu, izmanto atsauksmes avīzē par Valerija darbu. Tā arī Valerija atzišanās stāsts (56.—62. lpp.) ir ļoti garš: ir tur daudz epikas un lirikas, bet drāmatisma maz.

It bieži drāmās vēl mēdz sapņus stāstīt. Tā to sastopam R. Blaumaņa Indrānos trešā cēliena 6. skatā Guste stāsta, ka redzējusi sapni, arī Pamātes trešā cēlienā Marta stāsta ļoti gleznainu un jauku sapni:

Ja, ko domājiēt.. Es biju pie kāda ezera.
Bija rīts — gaiss tāds kluss, un ūdens tik

¹⁶⁾ A. Bragaderes Dievišķā seja. Drāma trijos cēlienos. Rīgā, 1926.

rāms kā spogulis. Un ezera vidū bij sala, bet es viņai malas nevarēju redzēt, jo balta migla to aizsedza un tikai koku zaļās galotnes pacēlās kā iz padebešiem, u. t. t.

Bērnu lugās šādi sapņu stāstījumi iederas, jo bērni traģiskās vietas nesaprot, tās nerada aiztētisku baudu, bet baida viņus. Kustība un asprātības ar humoru priecina bērnus. Martas sapnis ir viens no gleznainākiem mūsu drāmatiskajā literatūrā. Tas liecina, ka Blaumanis tuvāks episkam izteiksmes veidam un dziļākā būtībā nav romantiķis, bet gan reālists, īstenības cienītājs. Bet ir arī mūsu drāmās citāds sapņa priekšā cēlums: izrāde. Piemēram A. Brigadere Sprīdītī ne stāsta veidā sniedz sapni, bet darbībā, kustībā ar tēliem rāda. Tā to sastopam arī J. Raiņa darbos. Ļoti raksturīgs šai ziņā ir Jāzepa sapnis. Minētā atšķirība labi raksturo arī pašus autorus un literārais izteiksmes veids ļauj tos pareizāk novērtēt un ierindot gara radniecīkos. Blaumaņa darbos dažādiem ticējumiem, paredzējumiem un sapņiem ierādīta redzama vieta, bet tas vien nepavisam neļauj viņu kvalificēt kā romantiķi, bet gan tas atver ieskatam tā laika cilvēkus un sabiedrību reālā skatījumā. Kamēr Brigadere un J. Rainis vairāk romantiķi, simbolisti arī savu sapņu tēlojumos un inscenējumos.

Drāmās un traģēdijās arī joku lugās bieži vien sastopam liriskus elementus. Ar dziedājumiem bagāti ir 80. gadu darbi, kad darbojās Alunāns, jo dziesma un humors bija viņa stiprākie ieroči.

Ļoti daudz lirikas ir arī bērnu lugās. Piemēram R. Blaumaņa Pamātē pirmā cēlienā Marta skaita dzejas:

Mana balta māmuliņa
Cietu miegu aizmiguse, u. t. t.

Arī otrā cēlienā Kārlis vairākas dzejas iemācījies:

Pienenītes, pienenītes
 Sēd uz zaļas pakalnītes,
 Tek garām mīļa saule,
 Dod visām laborītu. u. t. t.

Ne tikai sākuma skatos un cēlienos izlietots liriskais elements drāmās, bet arī peripetijā. Tā to redzam piemēram Indrānos 5. cēl. 2. skatā.

Annas Brigaderes Sprīdītī arī daudz lirisma un tautas dzejai tuvas vielas. Jau Sprīdīša pirmā cēl. otrā skatā sastopam pantus. Tā tas ir trešā cēl. pirmā un otrā skatā, arī sestā tēlojumā sapņu tēli runā dzejā. Sprīdīša beigās arī vairāki panti. Ne tikai peripetijā izpaužas lirika, bet drāmatiski mēdz pat savus darbus sākt ar dziesmām. Princese Gundega... tā sāka. Pat reāli tvertus darbus, kāds ir Brigaderei Lielais loms, iesāk ar dziesmu: Bandinieka rudzi auga. Šādu piemēru ir diezgan daudz mūsu drāmatiskajā literātūrā.

Arī par lirisko veidu varam teikt, ka tas vairāk sastopams lugu sākumos un beigās, mazāk vidū un ciņu, sadursmju ainās un skatos.

Ar citu izteiksmes veidu pakļaušanu drāmai, tie ir pa daļai zaudējuši vienā otrā vietā savas īpatnības, bet šie pakļautie veidi ir ar zināmu nolūku tā izveidoti, lai veicinātu kādu citu mākslas veidu.

Pēc lirikas un epikas veidiem drāmās, var vienā apskatā klasificēt drāmatiskus. Arī stila pētījumiem šie vērojumi var būt ļoti derīgi. Drāmatiski ar citu noēzijas veidu izlietojumu uzrāda savus gara radniekus, kas atver biogrfam rakstnieka dzīvi un personību pa daļai, bet literātūras pētnieks šādās studijās padziļinās mākslas tēlu izpratni.

Drāmatikim lirikas un epikas veidi der kā tehniski elementi drāmas struktūrā, kompozīcijā un motivācijā. ✓

3. **Simbols.** Kā epikas un lirikas veidi ir dažkārt drāmatikim izteiksmes palīga līdzekļi, tā to vēl

vairāk var teikt par simboliem un simboliku. Simboli ir ļoti vecs izteiksmes līdzeklis un dažādu konkrētu kā arī abstraktu jēgumu apzīmējums.

Mitoloģijā un tautas tradīcijās simboli ir sabiedrības radīti, tie ir konvencionāli apzīmējumi dažādos darījumos, tos saprot un zina vairāki cilvēki. Šādi dzīves zināmās normās radušies simboli, ko vairums saprot, sevišķi novērojami precību un kāzu paražās. Piemēram, „Viņpus upes kupla liepa, šai pusē kuplis ozoliņis. Taisiet tiltu pār upīti, Vediet liepu uz ozolu“. L. t. d. 6. sēj. 106. Visā vairumā tautas dziesmu liepa lietota kā jaunas meitas simbols, apzīmējums. Liepai tad arī kā meitas simbolam piešķirtas meitas īpašības. Ozols, kas parasti ierosina liepu darboties, ir jaunekļa simbols. Ozolam piešķir visas tās īpašības, kas ir vīrietim precību gados. Ar šādu cilvēku dzīves pārceļšanu stādu dzīvē, kur koki tāpat dzīvo, kā cilvēki, dzejiski izteiktas cilvēku dzīves attiecības un noslēpumi. Arī tiltu taisīšanai ir precību paražas simbolu nozīme. Ja puisis meitai taisa tiltu, tad viņš ir meitu bildinājis. Kā „tilta taisīšana“, tā „laipu mešana“ ir bildinājums. Kad tilts vai laipa pārņemts pār upi, tad veda meitu pie tautieša jeb liepu pie ozola kā teikts tautas dziesmā. Puiša un meitas dzīve simbolos arī šādā tautas dziesmā raksturīgi uztverta: Līgo viens, ozoliņ, Es ar tevi nelīgošu: Man ar tevi līgojot, let slavīte maliņā. L. t. d. 6. sēj. 124.

Izplatīti ir abstraktu jēdzienu simboli. Tā piemēram, lai apzīmētu cerību — lieto enkuru. Ar lauriem apzīmē slavu un uzvarētājiem tos pasniedz, — tā ļoti veca un izplatīta simbolika. Arī dažādu konfesiju ticību apzīmēšanai lieto simbolus: krusts kristīgās ticības simbols, pūsmēness — islāmam, u. t. t. Ja redzam kādā zīmējumā izkaltušu vecu sievieti ar izkapti, tad zinām, ka ar to domāta iznīcība, nāve. Arī šos simbolus viegli saprotam, jo tiem kūmās stāvējis kolektīvs, kāda sabiedrības daļa.

Ir arī konkrētām lietām savi simboli. Ar salmu dažkārt simboliski apzīmē lauku. Pirkuma darījumos velēna apzīmē muižu. Šāda veida simboli arī pazīstami un izplatīti sociālā dzīvē un senos laikos bijuši saistīgi un zināmi plašām ļaužu masām, bet kā poēzijas elementi tie arī lietoti un lietojami. Lai ar minētie simboli ir vienkārši un uzskatāmi, tomēr darbībā tos šādā veidā nevar izlietot: tie vairāk derīgi kā zīmējumi dažādos sociālos darījumos izteiksmes un apzīmējumu vienkāršošanai.

Vairāk darbības, iekļaušanai un tēlošanai der dzīvu priekšmetu simboli mūsu tautas dziesmās. Tādi piemēram ir vanags, irbe, vilks, lapsa, cauna, kaza u. d. c. Šie simboli ir pazīstami arī citām Eiropas tautām. Mīlestības un precību dziesmās „vanadzīņš“ nav vis domājams vienkāršs meža, vai lauku vanags, bet gan tautu dēls, kas vajā un meklē lauku irbes, vistas un pat māsiņas, ar ko domātas tautu meitas. „Div' pelēki vanadzīņi Rīta rasu novāžoja, Meklēdami to meitiņu, Kas aug viena māmiņai“. L. t. d. 6. sēj. 21. Lai ar šāda simbolika labi iederas tautas dziesmās un senā dzīvē un mākslā bija poēzijas košums, tomēr cīņas un drāmatisma tur neredzam, vēl mazāk minētos simbolus var izlietot darbības ietveršanai uz skatuves.

Dažādu kustību un darbību simboli jau labāk noder drāmatikim un tos mazākais ir iespējams uz skatuves izrādīt. Lai minam tik labās rokas devumiņa simboliku, to taču var arī drāmatikis izlietot drāmā. Tas pats sakāms par tilta taisīšanu, laipu mešanu. Arī šīs darbības iespējams izrādīt, jo te redzama jau darbība cilvēku starpā. Arī vainadzīņa noņemšana un aubes uzlikšana jau derīga izrādei un mīlestības skatos ar dažu simbolisku kustību un darbību var radīt mākslas ziņā vērtīgu un izteiksmīgu skatu, kamēr tagadējās drāmās vairāk ar vārdiem vien cenšas visu izstāstīt. Intīmās dzīves

rādījumos arī vēl tagad jo labi var izlietot simbolus un simboliku.

Visvairāk modernā drāmā izlietoti simboli, ko izdomājuši paši mākslinieki atsevišķi. Šie simboli prasa no redzētājiem labu rūpību un izpratni, arī tad tie vēl dažkārt grūti saprotami. No drāmatika gan jāprasa, lai viņš tēlus radītu tādus, kurus iespējams saprast, lai tie nebūtu tādi, ko skatītājs nespēj atrast, jo nesaprotams tēls izrādē zaudē nozīmi un rakstnieka doma paliek nesaprasta. Sevišķi simboli ir jāmāk tēlot.

Ar simbolu palīdzību tagadnes drāmatīķis var atdzīvināt tēlos, drāmatiskā darbībā zinātnes atziņumus un idejas ar vissarežģītākām problēmām. Piemēram, J. Rainis Jāzepā un viņa brāļos gan tik kā rāda vēstures notikumus, gan vēl vairāk saskatāma ir šī darba simbolu nozīme. Ar Jāzepu nekādi nevar saprast tikai vēstures varoni un kādu reālu tipu, bet ar to J. Rainis tēlojis cilvēka dziņu dzīvi, kas sevišķi izpaužas Jāzepa brāļu tēlos. Brāļi tik vēl vairāk izceļ un rāda darbībā tās cīņas, kas norisinās Jāzepā.

Lai ar individuāli veidotie simboli apzīmētu konkrētus vai abstraktus jēgumus, tomēr tiem ir jābūt tādiem, kas darbojas, cīnās. Arī simboliem jābūt ticamiem tēliem un to veidojumos nevar savienot pretrunīgas īpašības, bet simbolam ir tiešām jābūt simbolam, zīmei par kuŗas nozīmi lai redzētāji nešaubītos.

Drāmatīķis, kas simbolos runā un simbolos tēlo, abstraktus jēdzienus nevar vienā skatā tēlot kā reālists, bet viss darbs ir jāveido vienā izteiksmes veidā. Arī simbolista darbu tulkotājam viss darbs jāuztver kā simbolos radīts, kur tad nevaram vairs runāt par reālās dzīves iespējām, bet jārunā par mākslas dzīves patiesībām un simbolu tulkojumu.

4. **Raksturs.** Drāmatiskās darbības risinātājs ir mākslas tēls. Kā simbols ir drāmatika izteiksmes līdzeklis, tā tas arī ar raksturu. Drāmatiskā mākslā galvenais elements ir darbība. Bet darbību nav iespējams citādi rādīt, kā tēlos, kas ne tikai kustas uz skatuves, bet kam ir līdzība ar cilvēkiem un kas ar visiem spēkiem cenšas sasniegt kādu mērķi. Sevišķi par raksturiem runājam, ka tiem ir sava griba.

Aristotelis savas poētikas piecpadsmitā nodaļā, runādams par raksturu veidiem, aizrāda, ka attiecībā uz raksturiem, jāievēro četri momenti. Pirmā svarīgākā prasība, lai tie būtu cildeni. Zināmai personai piemīt raksturs, ja viņas runā vai darbībā var novērot noteiktu gribas virzienu. Raksturam piemīt cildena nokrāsa, ja personas gribas virziens cildens; peļamu raksturu rada peļams gribas virziens. Otrkārt, starp raksturiem jābūt saskaņai. Treškārt, raksturiem jāaskan ar īstenību. Ceturtkārt, raksturam jābūt līdz galam konsekventam.

Mūsu drāmās raksturi vēl maz izveidoti. Labākos raksturu veidojumus sastopam R. Blaumaņa, Saulieša, A. Upīša, A. Niedras u. c. darbos. R. Blaumanis ar Indrāniem un Roplaini ļoti labi izveidojis zemnieka raksturus. Saulietis arī stāstos labs raksturu veidotājs (kalējs Indriķis), bet arī drāmās (Jēkabs Saltups). A. Upīšam ļoti raksturi ir Mirabō u. c., A. Niedram lugā Zeme tādi.

Raksturos mākslinieks rāda cilvēku labākos, pārstāvjus jeb arī ļaunākos: reālie cilvēki mākslā ir stilizēti. Raksturos pēc iespējas sakopotas cilvēka individuālās īpašības un izteiktas pēc attiecīgā mākslas žanra likumiem.

Drāmatiskie raksturi veidojami tādi, kuŗu centieni un cīņas liecina par patiesību un ticamību, kuŗos redzam, jūtam, ka darbojas un cīnās cilvēkam saprotami tēli. Drāmatisko raksturu darbībā der

rādīt to, kā skatītāju acu priekšā rūk cīņā ne tikai ļaunais vai labais, bet viss cilvēcis.

Ikdienā neredzam raksturu izpaudumu, kaut arī ir mazi labumi un ļaunumi, tādēļ ikdienas tēlojums nav derīgs drāmatikim raksturu rādīšanai, bet cilvēka spējas redzam labāk dzīves grūtībās un priekos. Lai redzētu raksturus, tad drāmatikim jābūda dzīves drāmatiskie momenti un cīņas, kur cilvēkiem jāizšķiras un jādarbojas, lai neietu bojā, vai, lai neatkāptos no saviem centieniem. Cilvēka dzīves drāmatiskie momenti rādāmi drāmās, jo tad tikai iespējams redzēt raksturus. Bez raksturiem nav iespējama drāmatiskā darbība un drāmatiskā māksla vārda patiesākā nozīmē.

5. **Tips.** Citādāka rakstura mākslas tēls drāmās ir tips: raksturā izpaustas individuālās īpašības, tipā tipiskās t. i. tādas, kas ir kopējas kādam cilvēku slānim, grupai vai šķirai. Arī tipu sākumi un izcelšanās jau redzama dzīvē, kur cilvēki cenšas viens otru atdarināt un sabiedrība jau ar cenšas individuālās īpašības nolīdzināt un pakļaut izstrādātām normām. Dažkārt tipos iekļautas arī individuālās īpašības, kas saskan ar vispārējām īpašībām.

Jau tipu ģeneze liecina, ka traģēdijās un komēdijās jeb joku lugās tie nav vienādi lietojami. Traģēdijās un drāmās galvenās lomas gan veidotas simbolos un raksturos. Saprotams, ka ļaužu skatos un mazākās lomās drāmatikis var izlietot arī tipus. Vislabāk tipi iederas komēdijās un vieglāka satura lugās.

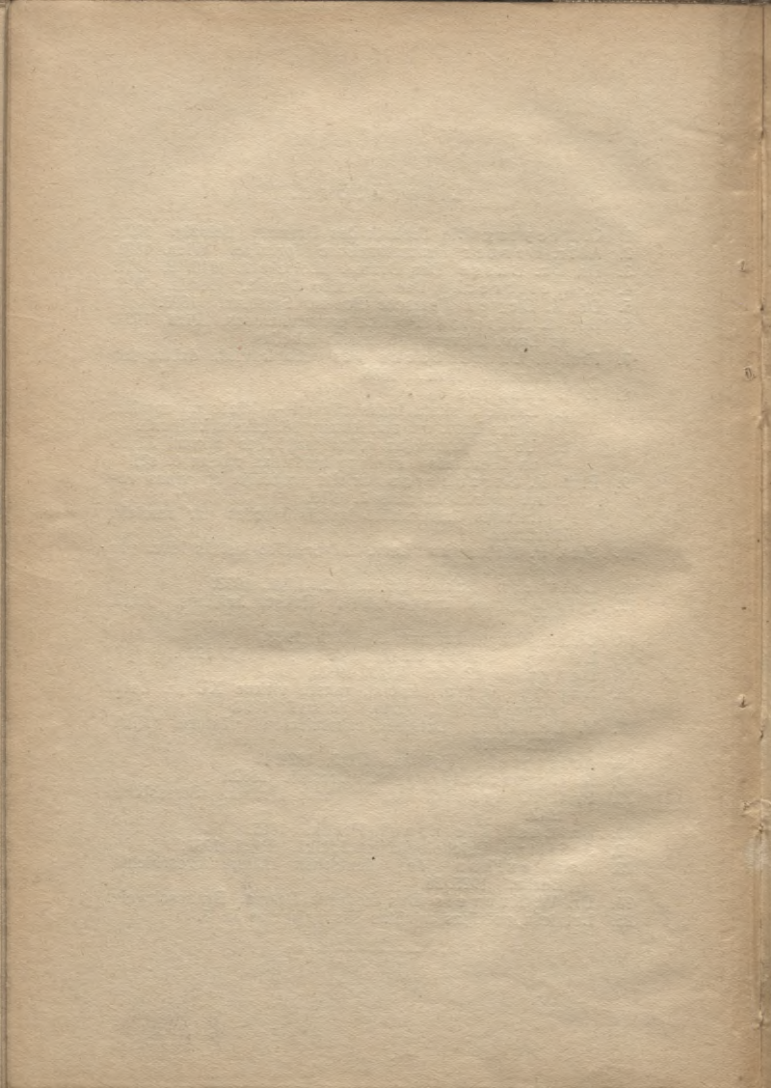
Latviešu lugās liela tipu dažādība. Labi izveidots piemēram ir skrodera tips, lai minam R. Blaumaņa Dūdaru, Kaudzišu Dregberģi. Šie skroderi ar kādu fizisku defektu iederas savā amatā. Tipos drāmatikis ietver kāda laikmeta idejas un sabiedrības centienus. Ar šādiem tipiemi bagāti ir Kaudzišu darbi. Arī J. Raiņa Pusideālistā Andēls reprezentē

sava laika cilvēkus. Ļoti izplatīti un iemīļoti latviešu rakstniekiem ir šķīstziržu tipi, kaut gan tie mazāk sastopami lugās. Iemīlēts mūsu komēdijās jau ar J. Stenderi ir žīda tips, kas sevišķi izveidots R. Blaumaņa darbos.

Lai ar tips ir schēmatizēts tēls, tomēr arī tipos izpaužas kādas nācijai īpatnība. Rakstniekam un aktierim katra tipa īpatnības uztveramas un rādāmas darbā.

Literātūra.

1. G. Freytag Die Technik des Dramas. Leipzig. 1908.
 2. Alfr. Berger Dramaturgische Vorträge. Wien. 1891.
 3. Dr. Br. Busse Das Drama. Leipzig 1. 1910, 2. 1911.
 4. K. Weibrecht Das deutsche Drama. Berlin. 1903.
 5. Dr. K. Beyer Deutsche Poetik. Stuttgart. 1883.
 6. Doc. L. Bērziņš Poētika pamatvilcienos. Rīgā, 1933.
un Latv. universitātē lasītās lekcijas.
 7. Prof. J. Lautenbachs Par veco latviešu drāmu jeb skatuspēli. Rota. 1886.
 8. J. A. Jansons
 - a. Latviešu skatu lugas sākumi — kāzās un rotālās. Rīgas Latv. br. zin. komm. 18. rakstu krājumā.
 - b. Uz kā pamatojas mūsu traģēdijas sākumi Jānos un Dievainēs. Filologu biedrības rakstu 6. sēj.
 9. Prof. K. Straubergs Grieķu traģēdija un viņas vēsture. Burtnieka pūrs 2. 1913.
Latvijas universitātē lasītās lekcijas par romiešu literātūru.
 10. Prof. P. Ķīkauka Latv. universitātē lasītās lekc. par grieķu traģēdijas vēsturi.
 11. Latvieši. Rakstu krājums 2. Rīgā, 1932.
 12. Filoloģijas materiāli. Rakstu krājums. Rīgā, 1933.
 13. Ceļi. Rakstu krājums 2. Rīgā, 1933.
 14. Latvju tautas dainas 6. sēj. Rīgā, 1930.
 15. Daugava 12. br. Rīgā, 1933.
 16. Latvju tauta. Encikl. rakstu virkne XI. gr. Latv. rakstu vēst. 1. burtn. Jelgavā, 1893.
 17. T. Zeiferts Latviešu rakstniecības vēsture. Rīgā, 1922.—1925.
 18. Aristoteļa Poētika. Rīgā, 1924.
 19. R. Gottschall Poetik. Breslau. 1882.
 20. Prof. R. Arnold Das moderne Drama. Strassburg. 1912.
 21. Dr. Ernst Kleinpaul Poetik. 1865.
 22. J. Silinš Psiholoģija un loģika. Rīgā, 1931.
 23. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin. 1925./26.
 24. Dr. W. Knevels Das moderne Drama. Braunschweig.
 25. Latviešu poētikas minētas šās grāmatas II. 3.
-



S a t u r s.

	Lpp.
Priekšvārdi	3
Ievads	5—6

I. Drāma.

1. Drāmas īpatnības un vārds	7—8
2. Drāmas ģeneze	8—10
3. Latviskās drāmas sākums	10—23
Jaunā Stendera Tas zemnieks kas par muiž-	
nieku tape pārvērsts	10—16
Kārļa, Gotarta Elverfelda Līksmības grāmatā	
ievietotās lugas	16—23
4. Monologs un dialogs	23—31
Monologs	23—25
Dialogi	25—31
Lirisks dialogs	25—27
Didaktisks "	27—28
Episks "	28—29
Drāmatisks "	29—30

II. Drāmas struktūra.

1. Struktūras būtība un raksturs	31
2. Struktūras izveidošanās	31—32
3. Struktūras elementi mūsu poētikās	32—41
4. Drāmu forma	41—67
Monologu skati	42
Dialogu "	42—43
Tautas "	43—44
Masu "	44
Mīlestības "	44—45
Ziņojumu "	45
Viena cēliena drāma	46—49
Divu " "	49—50
Trīs " "	50—51
Četru " "	51—54
Piecu " "	54—67

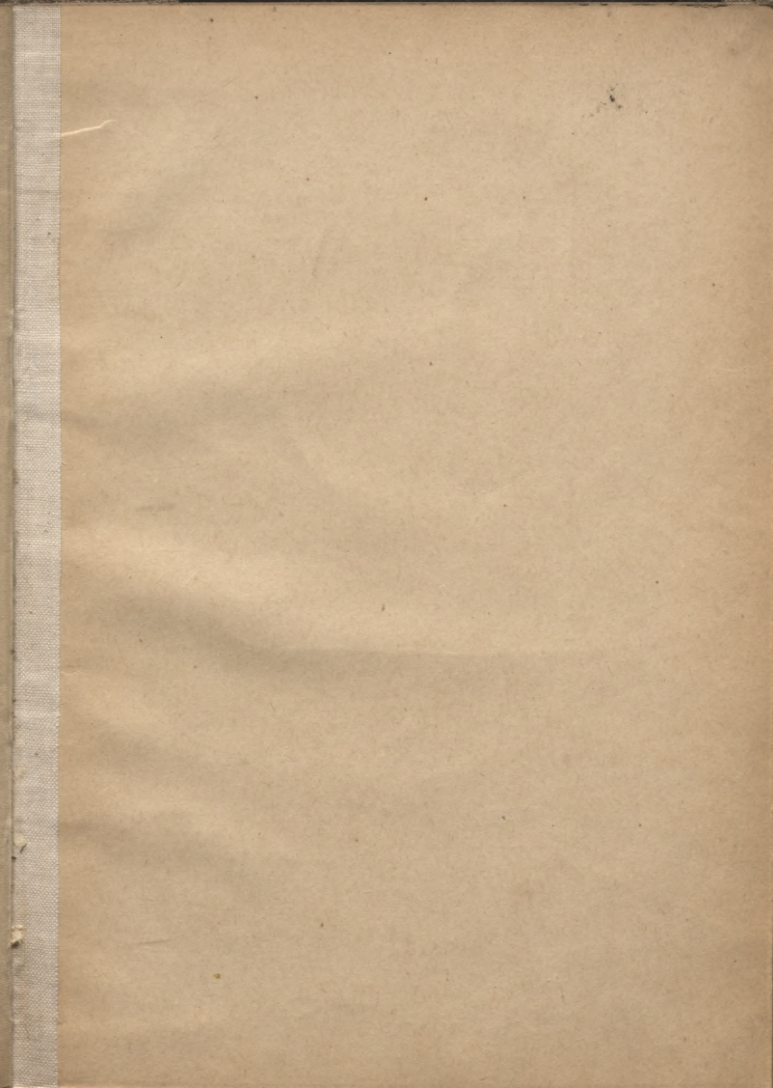
Lpp.

III. Piezīmes par drāmas tehniku.

1. Drāmatiskās darbības ierosinājums	69—74
2. Epikas un lirikas veidi drāmā . . .	74—85
3. Simbols	85—88
4. Raksturs	89—90
5. Tips	90—91
Literatūra.	93

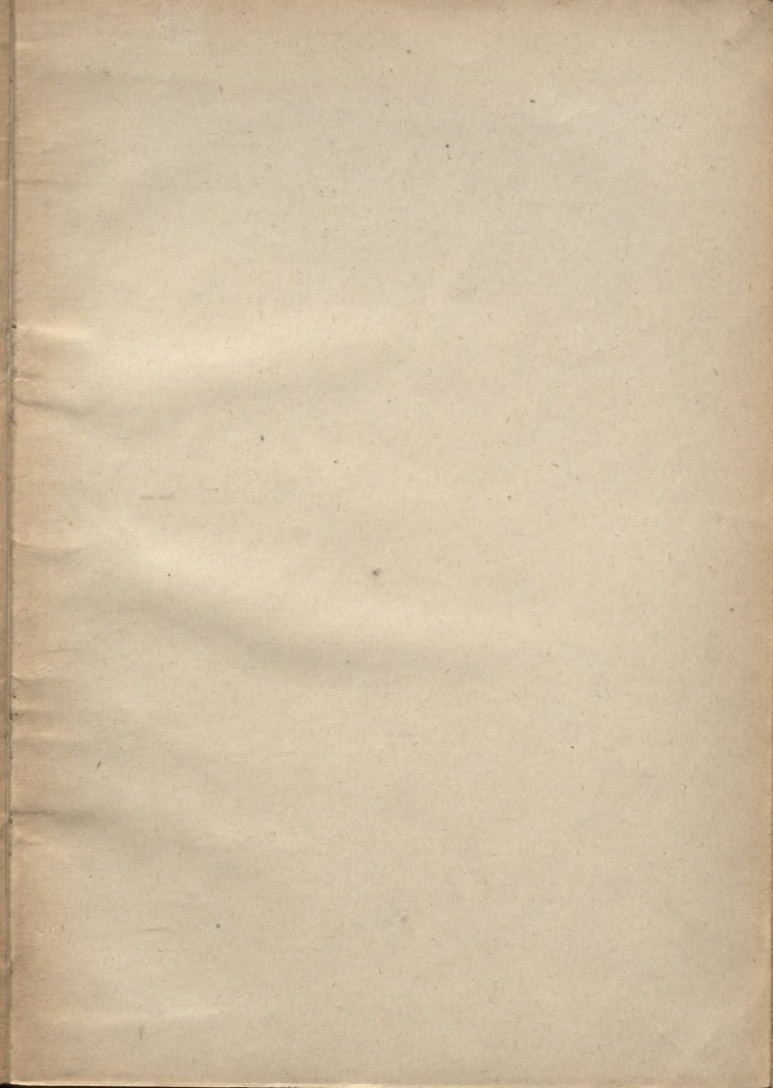


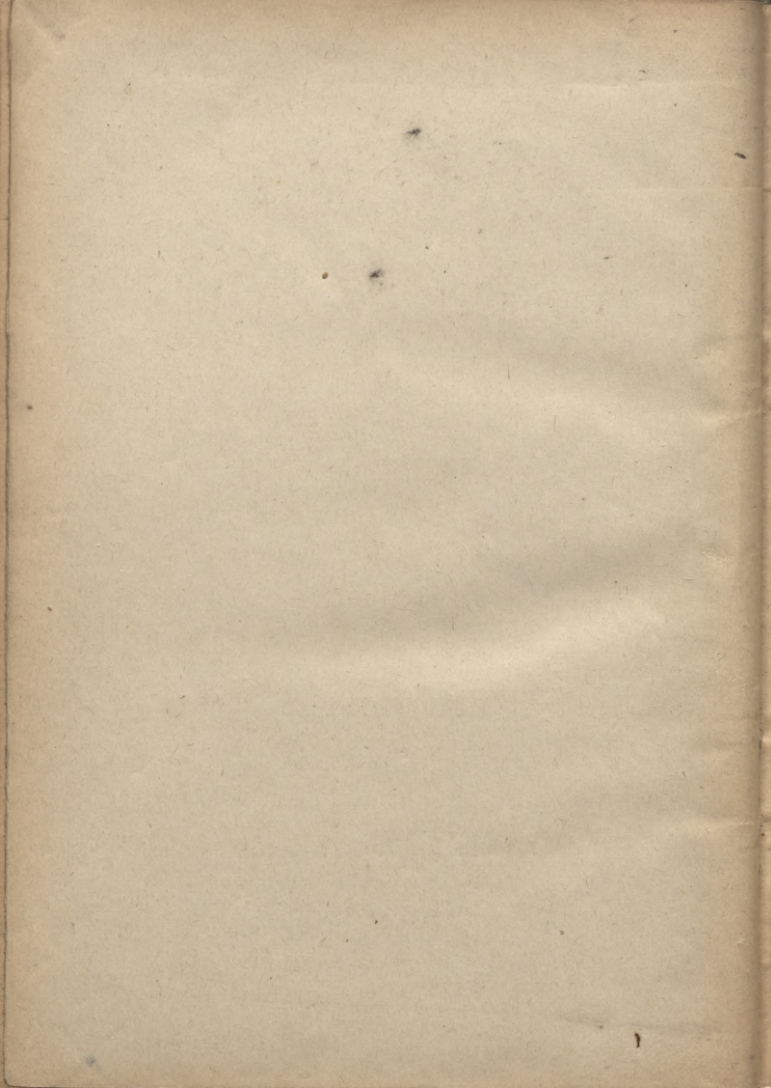
LR 11196



Le mai

23. MART 1934





LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309055044